

[Recepción del artículo: 22/07/2015]
[Aceptación del artículo revisado: 03/11/2015]

**CONSTRUYENDO EDIFICIOS DE ORO Y PLATA.
LAS RELACIONES ENTRE LA ORFEBRERÍA Y LA ARQUITECTURA EN LA
CORONA DE ARAGÓN (SIGLOS XIV Y XV)¹**
**CONSTRUCTING BUILDINGS WITH GOLD AND SILVER. RELATIONS
BETWEEN GOLDSMITHING AND ARCHITECTURE IN THE CROWN OF
ARAGON (14TH AND 15TH CENTURIES)**

VÍCTOR DANIEL LÓPEZ LORENTE
Universidad Complutense de Madrid
victor.lopez.lorente@ucm.es

RESUMEN

En este artículo se analizan las transferencias artísticas entre las formas, modelos y diseños presentes en las microarquitecturas de las piezas de orfebrería y los diseños arquitectónicos a gran escala. Este fenómeno es fundamental para comprender mejor como se forjó el conocimiento que dio lugar a la renovación de la arquitectura en la Corona de Aragón a lo largo de los siglos XIV y XV. Se ahonda en el intercambio artístico de saberes entre arquitectos/escultores y orfebres, analizando la documentación existente y aquellas obras en las que la transferencia de diseños se refleja de forma más clara. A continuación se analizan las trayectorias de los artistas Pere Moragues y Bertomeu Coscollà en relación a su influencia en el panorama arquitectónico de Cataluña, Aragón y Valencia.

PALABRAS CLAVE: Orfebrería, microarquitecturas, arquitectura gótica, Pere Moragues, Bertomeu Coscollà.

ABSTRACT

This article analyzes the artistic transfers between the forms, patterns and designs out there in the micro-architecture of the metalwork and the monumental architectonics designs. This

¹ El presente artículo se ha desarrollado en el marco del proyecto del Plan Nacional I+D+i «La formación del pintor y la práctica de la pintura en los reinos hispanos (1350-1500)» HAR 2012-32720). Este trabajo también forma parte de una Tesis Doctoral, actualmente en curso, desarrollada bajo la dirección de las doctoras Matilde Miquel Juan y Olga Pérez Monzón, a quienes agradezco con profundo afecto, sus consejos y su apoyo constante en este trabajo.

phenomenon is key to understanding the development of 14th and 15th centuries architecture in the Crown of Aragon. It deepens an exchange of expertise between architects/sculptors and goldsmiths. It analyzes existing documentation, the artworks and the buildings in which the transfer of designs reflected more clearly. Also, are studied the trajectories of the artists Pere Moragues and Bertomeu Coscollà, regarding their influence in the architecture of Catalonia, Aragon and Valencia.

KEYWORDS: Goldsmiths, micro-architecture, Gothic architecture, Pere Moragues, Bertomeu Coscollà.

LA LLEGADA DEL GÓTICO INTERNACIONAL Y LA TRANSMISIÓN DE LAS FORMAS Y DISEÑOS

Corona de Aragón, últimas décadas del siglo XIV. Comienzan a soplar aires de cambio que amenazan el panorama artístico, los ecos de nuevas formas y diseños se convierten en evidencias que son traídas de Europa por los altos cargos eclesiásticos, y los miembros de la nobleza. Arriban artistas extranjeros, atraídos por el incipiente mercado artístico de la Península Ibérica, que les ofrece nuevas oportunidades de trabajo. Poco a poco la nueva estética se introduce en todas las artes, y crea una auténtica revolución, renovando todo el panorama de la Corona de Aragón.

El estudio de la llegada del estilo internacional en la Corona de Aragón es muy complejo, ya que obedece a diferentes factores, y no se produce de forma simultánea en todos los territorios. Uno de los aspectos que hay que considerar es la transferencia de formas y diseños entre las diferentes artes. Para comprender este fenómeno en su totalidad, habría que analizar las relaciones existentes entre oficios más o menos cercanos, cómo los pintores, los miniaturistas, los escultores o los orfebres, pues las formas que se desarrollaron en las empresas edilicias del siglo XV en ocasiones se inspiraron en modelos fantásticos, desarrollados anteriormente en forma de microarquitecturas, presentes en pinturas, retablos, libros miniados, cruces procesionales, o custodias, que evidencian los gustos artísticos de los clientes que adquieren las obras y la formación de los artífices que las proponen.

En este estudio se analiza la transferencia de formas y diseños entre las microarquitecturas de las piezas de orfebrería y la arquitectura monumental en la Corona de Aragón. En el contexto europeo esta hipótesis fue planteada por primera vez por François Bucher, y abrió un nuevo camino que ha cobrado importancia en los últimos años². Bucher plantea que a partir de un momento determinado, en torno a 1350, los orfebres fueron quienes introdujeron las

² F. BUCHER, "Micro-architecture as the «Idea» of Gothic Theory and Style", *Gesta*, 15 (1976), pp. 71-89. El tema de las microarquitecturas no tiene demasiada tradición historiográfica, dado que realmente comenzó a estudiarse a raíz del artículo de Bucher. Esto no ha impedido que en los últimos años se hayan publicado varios estudios que analizan el fenómeno de forma global en todos los territorios europeos. En el año 2005 se celebró en la ciudad alemana de Núremberg el congreso *Mikroarchitektur im Mittelalter*, que demuestra el auge que ha cobrado el tema en los últimos años. En sus actas, se recogen más de treinta estudios, entre los que destacamos, por su relación con el tema que aquí tratamos: M. SPÄTH, "Mikroarchitektur und korporative Identität. Inszenierung von Bildräumen in englischen Konvents- und Kapitelsiegeln des Spätmittelalters" en CH. KRATZKE, U. ALBRECHT, *Mikroarchitektur im Mittelalter: ein gattungübergreifendes Phänomen zwischen Realität und Imagination*, Leipzig, 2008, pp. 197-221. Por una

novedades de las formas y diseños arquitectónicos a través de objetos sagrados, algunos de los cuales interferirán después con programas arquitectónicos a gran escala³.

Hay varios argumentos que apoyan esta hipótesis en el ámbito de la Corona de Aragón. La documentación muestra como las relaciones entre los artistas fueron fluidas y es fácil encontrar noticias que testimonian los vínculos entre orfebres y menestrales relacionados con la construcción. En ocasiones, estas relaciones se pueden intuir cuando aparece el nombre de uno de estos artifices como apoderado o como declarante en un documento. Así por ejemplo, el 24 de febrero de 1424 el orfebre de Barcelona Bernat Blasco actuaba como testigo en el época de pago de dote otorgada a Constanza, mujer del maestro de casas Antoni Mateu⁴; en el año 1450 el orfebre barcelonés Mateu Ferrer, firmaba una carta en la que entregaba poderes al escultor Pere Joan⁵; y el 5 de enero de 1487 el orfebre catalán Gaspar Valmanya aparece como procurador de Bertomeua, viuda del maestro de casas de Barcelona Pere Fortuny, en un juicio relacionado con unas casas que ella y su hijo poseían cerca de la iglesia de Sant Cugat del Rec⁶.

LA FORMACIÓN: ORFEBRES *VERSUS* ARQUITECTOS

En ocasiones, la documentación es más explícita, ya que se han conservado varios contratos de aprendizaje que demuestran que los hijos de algunos arquitectos y menestrales relacionados con la construcción pasaron una parte de su formación en el taller de un orfebre. El 24 de noviembre de 1393 Pere de Vic, hijo de un carpintero de Tortosa difunto del mismo nombre, firmaba un contrato de aprendizaje con el orfebre Joan Urgell⁷; en 1407 Joan Durá, hijo del arquitecto Berthomeu Durá, entró como aprendiz en el taller del orfebre morellano Bernat Santalínea⁸; el 24 de noviembre de 1424 el orfebre catalán Marc Olzina, como procu-

cuestión de espacio, no podemos citar aquí todas las referencias bibliográficas sobre este tema, por ello, remitimos a uno de los últimos estudios que se han realizado: E. M. KAVALER, "Microarchitecture", en *Renaissance Gothic: Architecture and the arts in the northern Europe, 1470-1540*, Londres, 2012. pp. 165-197. Para los territorios de la Península Ibérica destacamos la siguiente selección bibliográfica: A. ZARAGOZÁ CATALÁN, "Sueños de arquitecturas en el episodio gótico valenciano", *Penyagolosa*, 1 (1999), pp. 9-18; C. BERGÉS SAURA, "La creu de Sant Nicolau de Cervera", *Palestra Universit aria*, 14 (2001), pp. 123-147; A. ZARAGOZÁ CATALÁN, J. IB NEZ FERN ANDEZ, "Hacia una historia de la arquitectura en la Corona de Arag on entre los siglos XIV y XV a partir de los testeros de los templos.  bsides construidos,  bsides proyectados e ideales y  bsides sublimes", *Artigrama*, 29 (2014), pp. 261-303; J. IB NEZ FERN ANDEZ, A. ZARAGOZ  CATALÁN, "Las microarquitecturas y la generación y transmisión de las formas arquitectónicas en el mundo Ibérico entre los siglos XIV y XVI", en B. ALONSO RUIZ, J. C. RODRÍGUEZ ESTÉVEZ (eds.), *Sevilla 1514. Arquitectos tardog ticos en la encrucijada*, Sevilla, 2016, en prensa; M. R. NOBILE, "Un mundo de grabados, pinturas, tapices, microarquitecturas. El impacto en la imaginera y en la arquitectura del mercado artístico y devocional en Sicilia (1450-1550)", en ALONSO, RODRÍGUEZ, *Sevilla 1514*, en prensa.

³ BUCHER, "Micro-architecture", pp. 74 y 82.

⁴ N. DALMASES BALAN , *Orfebrería catalana medieval. Barcelona 1300-1500 (Aproximació a l'estudi). Volum II: Argenters i documents*, Barcelona, 1992, p. 36.

⁵ J. R. RAFOLS, *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña*, 1951-1953, p. 393; DALMASES, *Orfebrería catalana medieval*, v. II, p. 73. Un estudio monográfico de Pere Joan en M.R. MANOTE I CLIVILLES, "Pere Joan", en A. PLADEVALL I FONT (dir.), *Escultura II. L'Art gòtic a Catalunya*, Barcelona, 2007, pp. 124-143.

⁶ DALMASES, *Orfebrería catalana medieval*, v. II, p. 150.

⁷ DALMASES, *Orfebrería catalana medieval*, v. II, p. 148.

⁸ M. BETI BONFILL, *Los Santal nea, orfebres de Morella*, Castellón, 1928, p. 21; J. PUIG, "Canteros en Cat ", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XXIII (1947), p. 101; ZARAGOZ , "Sueños de arquitecturas", pp. 9-18, esp. 14.

rador del carpintero valenciano Berenguer de Bellprat, firmaba un contrato de aprendizaje para que su representado, Jaume de Bellprat, se formase junto a Guido Anton, orfebre del rey⁹; y en el año 1488 Pere del Campo, uno de los hijos del prestigioso arquitecto Pere Compte, también entró a aprender el oficio junto al orfebre Ausasius o Ausiàs Manresa¹⁰.

Como puede verse, no fueron sólo los arquitectos los creadores que decidieron romper con la endogamia familiar, y ejercitarse en el oficio de orfebre, y este dato es importante, porque nos debería llevar a preguntarnos los motivos que se esconden detrás. En realidad, como afirma el profesor Yarza, la perpetuación del oficio familiar no siempre es una realidad, sobre todo cuando se sobrepasa la tercera generación¹¹. Lo más habitual es que fueran los hermanos los que ejercieran la misma profesión, y que es más o menos normal que el oficio se traspase a los hijos, pero en raras ocasiones se perpetúa en más de tres generaciones.

Otro factor que hay que tener en cuenta es que dentro del conjunto de los artesanos dedicados a los oficios artísticos, los orfebres eran los que gozaban de mayor prestigio, trabajaban con materiales preciosos, y sus condiciones laborales y económicas generalmente eran mejores que las del resto de artistas¹². El deseo de ascender dentro de su condición social de artesanos pudo influir a la hora de que hijos de otros artistas se decidieran a aprender el oficio de orfebre.

El profesor Bucher afirma que también pudo ser determinante el hecho de que los orfebres tomasen la delantera a los arquitectos en cuanto al virtuosismo del dibujo y del diseño, lo que explicaría la formación de orfebres que recibieron algunos hijos de pintores e iluminadores, como Bernat Pintor, hijo de un pintor de Manresa del mismo nombre, que en 1401 entraba como aprendiz en el taller del orfebre barcelonés Martí Marrocs (doc. 1401-1402)¹³.

EL USO COMÚN DE DISEÑOS Y DIBUJOS

Se han conservado varios testimonios que indican que los orfebres, al igual que los arquitectos, además de dibujos trabajaban con pequeñas maquetas. Prueba de ello son las dos imágenes de madera que representaban a un ángel y a la Virgen con el Niño, que tenía en su casa el orfebre Francesc Vilardel, pertenecientes a su padre, también orfebre, y que en el año 1403 fueron restituidas por su tutor, Andreu Durán¹⁴. Es posible que estas figuras fuesen diseños de pequeño tamaño que el orfebre mostraba a los clientes, o en los que se inspiraba al

⁹ DALMASES, *Orfebrería catalana medieval*, v. II, p. 110 y 266.

¹⁰ ZARAGOZÁ, “Sueños de arquitecturas”, p. 14. El contrato de aprendizaje se transcribe en M. GÓMEZ-FERRER, A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *Pere Compte, arquitecto*, Valencia, 2007, p. 387.

¹¹ J. YARZA LUACES, “Ponencia marc: Artista-artesano en la Edad Media hispana” en J. YARZA, F. FITÉ (eds.), *L'Artista artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lleida 1999, pp. 7-58, esp. 17-18.

¹² M. FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia 1472-1522*, Valencia, 1996, pp. 182-184 y 260-261; J. ALIAGA MORELL, N., RAMÓN MARQUÉS, “Bertomeu Coscollà and Valencia Cathedral's Main Altarpiece: New documents”, *La Corónica: A Journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures & Cultures*, 42/2 (2014), pp. 15-52, esp. 23 y 31.

¹³ J. M. MADURELL I MARIMON, “El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y su obra (I)”, *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII (1949), pp. 9-325, esp. 170, reg. 429; DALMASES, *Orfebrería catalana medieval*, v. II, p. 95.

¹⁴ DALMASES, *Orfebrería catalana medieval*, v. II, p. 155.

realizar las piezas. En el taller del orfebre valenciano Jaume Anglés también había dos grandes figuras de metal, que podrían ejercer esta función, aunque en este caso, por el material también podrían emplearse para la fundición¹⁵. Estos moldes de hierro, yeso o madera con frecuencia eran utilizados por los arquitectos, por ejemplo, el mallorquín Pere Mates tenía varios en su taller, tal y como evidencia su inventario de bienes, realizado en 1358¹⁶. También el normando Rotllí Gauter disponía, en 1441, año de su muerte, de varias figurillas de yeso, madera y alabastro que tendrían el mismo fin¹⁷.

En algunas representaciones pictóricas donde se muestran talleres de orfebres aparecen algunas de las herramientas utilizadas para realizar sus diseños, como el compás, uno de los emblemas de los arquitectos. Esto es visible en la pintura de *San Eloy en el taller de orfebrería* (c. 1370) del Maestro de la Madonna de la Misericordia, conservado en el Museo del Prado (nº inv. P02841) (Fig. 1), o *San Eloy en su taller* (1515) del pintor suizo Niklaus Manuel, conservado en el Kunstmuseum de Berna (nº inv. 2020b). En el inventario de bienes del citado orfebre Jaume Anglés también figuran dos compases¹⁸. De hecho, el escudo del gremio



Fig. 1. Maestro de la Madonna della Misericordia, San Eloy ante el rey Clotario, Museo del Prado (www.museodelprado.es)

¹⁵ F. ESPAÑOL BERTRÁN, “El taller de un orfebre medieval a través de su inventario de bienes”, en J. HERNÁNDEZ PEREDA (coord.), *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española*, Zaragoza, 1984, pp. 107-129 (p. 123).

¹⁶ G. LLOMPART, “Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ‘Ciutat de Mallorca’”, *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 34 (1973), pp. 91-118.

¹⁷ G. ALONSO GARCÍA, *Los maestros de la «Seu Vella de Lleida» y sus colaboradores*, Lérida, 1976, p. 111; F. FITÉ I LLEVOT, “L'alberg I l'inventari patrimonial de Rotllí Gaultier, escultor i mestre d'obra de la Seu de Lleida (1442)”, *Seu Vella. Anuari d'Història i Cultura*, 3 (2001), pp. 123-148; LÓPEZ LORENTE, “El cuaderno de *mostres*”.

¹⁸ ESPAÑOL BERTRÁN, “El taller”, p. 124.

de orfebres de Valencia estaba formado por una escuadra y un compás, que eran algunas de las herramientas que los arquitectos empleaban para hacer los diseños¹⁹. El compás también aparece en el sepulcro de Pere Compte en la iglesia del convento del Carmen de Valencia, y en la capilla sepulcral de Juan Guas en la iglesia de los santos Justo y Pastor de Toledo.

Esta transferencia de diseños se ve de forma muy clara si se comparan algunos de los escasos esquemas de representación medievales que se han conservado con piezas de orfebrería. Por ejemplo, la maqueta de una aguja calada, conservada en el Museo Municipal de Valencia y atribuida a Antoni Dalmau, perfectamente podría servir de modelo indistintamente para realizar una obra de arquitectura o de orfebrería (Fig. 2).

Parece evidente que los orfebres y los arquitectos compartían un mismo lenguaje, en lo que respecta a las trazas y el diseño. Muchas piezas de orfebrería son auténticas maquetas arquitectónicas, aunque, con frecuencia, nunca podrían llegar a materializarse como arquitecturas monumentales debido a la fantasía de sus formas. Sin embargo, es en los diseños decorativos donde tenemos que fijar nuestra atención, pues fueron éstos uno de los elementos renovadores de la arquitectura, y es aquí donde se produjo el trasvase de conocimientos.



Fig. 2. Izquierda: Maqueta de aguja calada, Museo Municipal de Valencia (Foto: autor). Derecha: Marc Canyes, detalle del relicario de la Santa Espina, catedral de Barcelona (Foto: Txema Duran, en A. Pladevall i Font, *L'art Gòtic a Catalunya*, v. X, Barcelona, 2008, p. 72)

¹⁹ L. TRAMOYERES BLASCO, *Instituciones gremiales: su origen y organización en Valencia*, Valencia, 1889, p. 113. Este dato ya fue señalado por ZARAGOZA, "Sueños de arquitecturas", pp. 14-15.

PERE MORAGUES (DOC. 1358-1387/1388): ESCULTOR, MAESTRO DE OBRAS Y ORFEBRE

Las transferencias de formas y diseños que se intuyen en las obras se confirman cuando se estudia la documentación conservada. De hecho, hay artistas eclécticos, que ejercieron indistintamente de escultores, arquitectos y orfebres, como es el caso de Pere Moragues, un artífice que, por su cronología, se sitúa en el momento previo de la llegada de la estética internacional en la Corona de Aragón, aunque lo introducimos en este estudio porque su estilo y su forma de trabajar son un precedente claro de la nueva estética²⁰. Se trata de un artista excepcional y polifacético por su capacidad y habilidad para el diseño, lo que le llevó a realizar piezas de imaginería, escultura arquitectónica y orfebrería, aceptando encargos con otros maestros como los pintores Ramon Destorrents, Jaume Serra y Esteve Rovira, o el importante arquitecto Bernat Roca. Su maestría técnica y artística hizo que trabajase para algunos de los clientes más poderosos del momento, y gracias a ellos pudo viajar a diferentes territorios del entorno de Barcelona, Zaragoza y Tortosa, lo que permitió la difusión de los diseños. Además de ser uno de los artistas más cercanos a Pedro el Ceremonioso (1336-1387), Moragues trabajó para otros importantes clientes como el cardenal de Aragón, Nicolau Rossell (1356-1362), el prior de Montserrat, Jaume de Vivers (1348-1375), el arzobispo de Zaragoza, Lope Fernández de Luna (1350-1382), o el gran maestro de la orden de Malta, Juan Fernández de Heredia (1376-1396), entre otros²¹.

Pere Moragues debió de nacer hacia 1330 en la ciudad de Barcelona, y si no fue allí, residió en ella desde fechas muy tempranas, y murió entre los primeros meses de 1387 y junio de 1388, también en la ciudad condal²². Con respecto a su formación, la profesora Francesca Español ha sugerido que pudo conocer la obra del orfebre valenciano Pere Berneç, uno de los autores del retablo de plata de la catedral de Gerona²³. La hipótesis se basa en motivos estilísticos y no hay datos que permitan confirmar que Berneç fuera el maestro de Moragues, aunque es interesante tener este dato en cuenta, ya que el valenciano también fue el maestro de Bertomeu Coscollà, otro orfebre que desempeñará un papel fundamental en la renovación del panorama arquitectónico en la capital del Turia, como veremos más adelante.

Hay muchas referencias documentales de la producción artística de Pere Moragues, pero por desgracia, son muy pocas las obras conservadas²⁴. En un primer momento debió de

²⁰ Sobre este artista pueden verse los siguientes estudios: E. BÉRTAUX, "Pere Moragues, argentier et imaginer", *Estudis Universitaris Catalans*, III (1909), pp. 399-403; F. MARTORELL, "Pere Moragues y la custòdia dels Corporals de Daroca", *Estudis Universitaris Catalans*, III (1909), pp. 225-232; A. M. ALBAREDA, "Pere Moragues, escultor i orfebre (segle XIV)", *Estudis Universitaris Catalans*, XXII (1936), pp. 499-524; DALMASES, *Orfebreria catalana medieval*, v. II, pp. 101-102; P. RAMON I BESERAN, "La dimensió italianizant de l'estil de Moragues: noves obres i nous arguments", *Lambard. Estudis d'art medieval*, X (1997), pp. 99-140; M. V. ALMUNI BALADA, "Pere de Moragues, mestre major de l'Obra de la Seu de Tortosa", *Anuario de Estudios Medievales*, 30/1 (2000), pp. 423-449; F. ESPAÑOL, *El gòtic català*, Manresa, 2002, pp. 248-250; M. R. TERÉS I TOMÀS, "Pere Moragues, escultor", en PLADEVALL, *Escultura I*, pp. 275-290. Sobre la influencia posterior de este artista, en el terreno escultórico, véase M. R. TERÉS I TOMÀS, "La escultura del Gòtic Internacional en la Corona de Aragón: los primeros años (ca. 1400-1416)", *Artígrama*, 26 (2011), pp. 149-183.

²¹ ALBAREDA, "Pere Moragues", p. 514, doc. 41; DALMASES, *Orfebreria catalana medieval*, v. II, p. 203.

²² TERÉS I TOMÀS, "Pere Moragues", p. 275.

²³ ESPAÑOL, *El gòtic català*, p. 250.

²⁴ El catálogo completo de obras documentadas y atribuidas de Pere Moragues se encuentra en los estudios mencionados en la nota nº 20.

ejercitarse como escultor. En las primeras obras documentadas, entre 1358 y 1361, aparece colaborando con otros artistas, realizando trabajos para retablos de madera. Seguramente esto le permitió comenzar a familiarizarse y experimentar con el diseño arquitectónico desde una fecha muy temprana. Pero además, en los años centrales de su carrera, colaboró de forma directa con algunos de los principales arquitectos de Cataluña en este momento. Particularmente importante tuvo que ser su relación profesional con Bernat Roca (doc. 1347-1388), arquitecto, ingeniero y escultor, que ocupó el cargo de maestro mayor de la catedral de Barcelona entre 1358 y 1388, fecha de su muerte²⁵. Obsérvese que ambos artistas fueron estrictamente contemporáneos y seguramente se llevasen pocos años de edad. Bernat Roca llegó a ser uno de los arquitectos más reputados de este momento. Prueba de ello son las dos consultas técnicas que realizó fuera de Barcelona, la primera en el año 1380, cuando el rey le requirió para que fuese a Zaragoza a examinar el cimborrio de la catedral, y la segunda en septiembre de 1386, cuando fue llamado a Gerona, unos meses después de que se celebrase la primera junta de maestros, para emitir su parecer acerca de la construcción de la nave única de la catedral, con la que se mostró en desacuerdo²⁶. Además, fue un destacado carpintero e ingeniero hidráulico. También dominaba la escultura, y contrató la construcción de varios retablos y sepulcros, aunque en muchos de estos trabajos subcontrató total o parcialmente las obras con otros artistas, y es en este contexto en el que hay que entender la relación con Pere Moragues²⁷.

La colaboración de Bernat Roca y Pere Moragues se inicia en la década de los 60, cuando ambos eran unos artistas consagrados. La primera vez que se documentan es en el año 1361, junto al pintor Jaume Serra, avalando un contrato donde el arquitecto se comprometía a hacer un retablo, un tabernáculo y una imagen de la Virgen para el convento de la basílica Mare de Déu de la Mercè en Barcelona²⁸.

Entre 1364 y 1371, Pere Moragues y Bernat Roca crearon una sociedad para realizar varios sepulcros en el convento de Santa Caterina de Barcelona²⁹. En 1367 trabajaron en el Palacio Real de Barcelona³⁰. En esta obra Moragues coincidió con otros reputados maestros de

²⁵ Sobre Bernat Roca véase E. ORTOLL MARTÍN, "Bernat Roca, un artífex pluridisciplinar", en YARZA, FITÉ, *L'Artista-artesa*, pp. 271-293.

²⁶ El capítulo de Gerona ya había intentado que Bernat Roca se desplazase a la catedral en junio de 1370, para reconocer la obra junto a un maestro de Narbona, pero el arquitecto rechazó esta oferta. ORTOLL, "Bernat Roca", p. 275.

²⁷ El hecho de que subcontratase muchas de estas empresas ha llevado a poner en duda la capacidad de Bernat Roca como escultor. Los profesores Ernst Ortoll y Francesca Español defienden esta faceta del arquitecto, pero hay otros autores, como María Rosa Terés, que se muestran muy reservados en este aspecto. ORTOLL, "Bernat Roca", pp. 289-291; ESPAÑOL, *El gòtic català*, pp. 248-250; TERÉS, "Pere Moragues", p. 278. El hecho de que Bernat Roca dominaba la escultura parece confirmarse en la contratación del sepulcro del conde Malgaulí en Castellón de Ampurias, en el año 1347, un dato que con frecuencia ha obviado la historiografía. J. M. GIRONELLA I GRANÉS, "Les residències castellanones dels comtes d'Empúries al segle XIV", *Annals de l'Institut d'Estudis Empordanesos*, 42 (2011), pp. 251-261, esp. 260, n. 25.

²⁸ TERÉS, "Pere Moragues", pp. 276-277; ALMUNI, "Pere de Moragues", p. 439; DALMASES, *Orfebreria catalana medieval*, v. II, p. 101. Documento transcrito en ALBAREDA, "Pere Moragues", p. 15, doc. 35.

²⁹ J. M. MADURELL I MARIMON, "El Palacio Real de Barcelona. Nuevas notas para su historia", *Analecta Sacra Tarracovensia*, 13 (1937-1940), pp. 89-112 (pp. 97-98 y 112); TERÉS, "Pere Moragues", pp. 279-280; DALMASES, *Orfebreria catalana medieval*, v. II, p. 102.

³⁰ ORTOLL, "Bernat Roca", pp. 284. Documento transcrito en MADURELL, "El Palacio Real de Barcelona", p. 98.

obras, como Guillem Martí y Pere Llobet³¹. Desde 1371 no se vuelven a documentar juntos, aunque es posible que coincidiesen en Tortosa, dado que Pere Moragues pudo trabajar en la catedral entre 1375 y 1376, y ese año está documentada la presencia de un *mestre Roca* en la fábrica³², y seguramente cuando en 1380 el primero visuró el cimborrio de la catedral del Salvador en Zaragoza, coincidió con su colega, que estaba trabajando en la capital del Ebro desde 1379 al servicio del rey.

Las relaciones profesionales con todos estos arquitectos debieron empujar a Moragues a familiarizarse con sus diseños, y esto propició que en la década de los 80 ejerciese los oficios de maestro de obras y orfebre. Entre 1382 y 1383 ocupó el cargo de maestro mayor en la catedral de Tortosa, disputando este puesto al catalán Antoni Guarc³³. Quizás a consecuencia de la maestría de Moragues en Tortosa, unos años más tarde, en 1386, el municipio requirió a Bernat Roca, para que realizase un peritaje de una acequia que se estaba construyendo, a donde acudió con bastante reticencia en el año 1388³⁴.

Durante los dos años que duró la maestría de Moragues, éste solo acudió a Tortosa de forma puntual, y delegó el trabajo a pie de obra en el aparejador Joan de Frenoy o Mayni, originario de Picardía, que le sucederá en el cargo³⁵. Durante los dos años de la maestría de

³¹ ORTOLL, "Bernat Roca", pp. 284; MADURELL, "El Palacio Real de Barcelona", p. 96.

³² Quizás durante estos años pudo trabajar en la parte escultórica del retablo de la catedral, cuya ejecución se ha atribuido a Moragues, sobre todo mediante argumentos estilísticos. RAMON I BESERAN, "La dimensió italianizant", pp. 137-140. Sin embargo, el estilo del retablo parece revelar que fue realizado unos años antes: R. ALCOY PEDRÓS, "Tortosa i l'experiència italiana: les portes pintades del retaule de la Mare de Déu de l'Estrella", *Recerca*, 7 (2003), pp. 9-68. La presencia de Pere Moragues en Tortosa durante estos años no está del todo clara, en la documentación sólo se menciona un *mestre Pere*, que inicialmente fue confundido con Pere Safàbrega, maestro de la Escuela de Gramática de Tortosa. Tampoco se tiene la certeza de que el *mestre Roca* que visitó la fábrica de la catedral en 1376 fuese el arquitecto barcelonés pues, cuando se desplazó a Tortosa en 1388, lo hizo en relación con las obras del azud, no con la catedral. Sobre este tema véase: J. ALANYÀ, "Notícia de la Seu i Capítol de Tortosa a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (segles XIV-XV)", *Anuario de Estudios Medievales*, 28/1 (1998), pp. 567-618 (578); V. ALMUNI BALADA, "La catedral de Tortosa", en A. PLADEVALL I FONT (dir.), *Arquitectura I. L'Art gòtic a Catalunya. Catedrals, monestirs i altres edificis religiosos* Barcelona, 2002, pp. 325-345 (329); J. VIDAL FRANQUET, "Pere Safàbrega o la impossibilitat d'un maestratge. Una revisió documental", *Estudis Castellonencs*, 9 (2000-2002), pp. 829-836; y J. VIDAL FRANQUET, "Pere Compte mestre major de la Seu de Tortosa", *Anuario de estudios medievales*, 35/1 (2005), pp. 403-431 (405-406).

³³ La profesora Almuni Balada atribuye a Moragues la remodelación del proyecto original, que configuraría el modelo actual de la catedral. Esta atribución dota al arquitecto de un importante papel como dibujante y tracista. ALMUNI BALADA, "La catedral de Tortosa", p. 333; V. ALMUNI BALADA, *La catedral de Tortosa als segles del gòtic*, v. I, Barcelona, 2007, p. 517. No obstante, Josep Lluís i Ginovart replantea esta hipótesis. Basándose en una interpretación de los diseños de las capillas, el autor concluye que el replanteo del proyecto tuvo que realizarse antes de la llegada de Moragues. J. LLUIS I GINOVART, *Geometría y diseño medieval en la catedral de Tortosa. La catedral no construïda*, Tesis Doctoral, Barcelona, 2002, pp. 333-340.

³⁴ Esta noticia se publicó por primera vez en J. ALANYÀ, "Notícia de la Seu i Capítol de Tortosa a l'Arxiu de la Corona d'Aragó (segles XIV-XV)", *Anuario de Estudios Medievales*, 28/1 (1998), pp. 567- 618 (578 y 608-609 doc. 2). El profesor Jacobo Vidal publica toda la documentación relativa a la presencia de Bernat Roca en: J. VIDAL FRANQUET, *La construcció de l'assut de Xerta-Tivenys (Tortosa) a la Baixa Edat Mitjana. De la promoció municipal a l'episcopal*, Benicarló, 2006, pp. 21-22 y apéndice documental. Sobre este tema, véase también: J. VIDAL, *Les obres de la ciutat (l'activitat constructiva i urbanística de la universitat de Tortosa a la Baixa Edat Mitjana)*, Barcelona, 2008, esp. pp. 425-448.

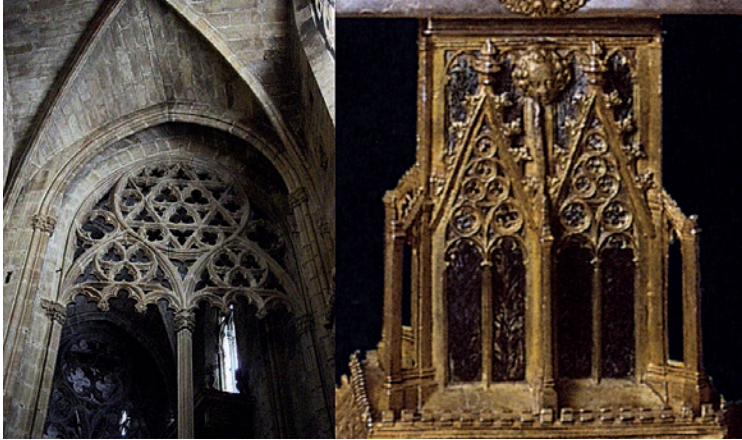


Fig. 3. Izquierda: Pere Moragues, celosía entre las capillas Sant Pere y Sant Pau de la catedral de Tortosa (Foto: Matilde Miquel Juan). Derecha: Pere Moragues, detalle del relicario de los Sagrados Corporales de Daroca (Foto: Ramon Manent, en A. Pladevall I Font, *L'art Gòtic a Catalunya*, v. X, Barcelona, 2008, p. 99)

Moragues en la catedral se trabajó fundamentalmente en la capilla de Sant Pere, en el costado septentrional de la girola, ejecutada un poco antes que la de Sant Pau³⁶. Se da la circunstancia de que estas dos capillas se separan por medio de unas interesantes tracerías caladas, que desaparecen en el resto de capillas, y que constituyen un ejemplo singular y único en la arquitectura gótica de la Corona de Aragón. Sus formas decorativas recuerdan a algunas piezas de orfebrería realizadas en estos años (Fig. 3). Su diseño pudo ser realizado por Pere Moragues, dado que desaparecen en las capillas ejecutadas durante la maestría de Joan de Frenoy (1383-1402). Recientemente el arquitecto Arturo Zaragoza ha puesto en relación la escultura de estas dos capillas con el taller de San Mateo (Castellón), asumiendo una hipotética colaboración de Pere Moragues, de Joan de Mayni-Frenoy, y de Antoni Guarc en la escultura de estas capillas³⁷.

En otras obras que realizó al final de su vida, en la década de los 80, las microarquitecturas comienzan a tener una fuerte presencia, y esto es algo que no se ve en las piezas iniciales. Tanto en el sepulcro del arzobispo Lope Fernández de Luna de la catedral de Zaragoza, como en la custodia relicario de los Sagrados Corporales de Daroca, las microarquitecturas usadas como elementos ornamentales cobran un gran protagonismo, y su diseño guarda semejanzas con las tracerías de las dos capillas de Tortosa. El relicario de los Sagrados Corporales se concibe como un retablo³⁸. Si se compara con el sepulcro de Lope Fernández de Luna, ejecutado por estos mismos años, se puede ver como muchos de estos elementos obedecen a un diseño

³⁵ Sobre la maestría mayor de Pere Moragues en la catedral de Tortosa véase ALMUNI, "Pere de Moragues". Sobre Joan de Frenoy: J. VIDAL FRANQUET, "Sobre la personalitat i l'activitat de Joan de Frenoy. Apunts", en R. ALCROY PEDRÓS (ed.), *El trecento en obres. Art de Catalunya i art d'Europa al segle XIV*, Barcelona, 2009, pp. 397-407.

³⁶ LLUIS, *Geometría*, pp. 333-340.

³⁷ A. ZARAGOZÁ CATALÁN, *El taller de imágenes de piedra del siglo XIV de San Mateo (Castellón)*, Castellón, 2015, pp. 111-114.

³⁸ Sobre esta pieza: F. ESPAÑOL BERTRÁN, "Relicarios de los Santos Corporales de Daroca. Pere Moragues" en M. GUARDIA, N. DALMASES, A. ALTISENT *et alii*, *Cataluña Medieval*, Barcelona, 1992, pp. 242-245; J. F. ESTEBAN LORENTE, "La custodia relicari dels Corporals de Daroca", en A. PLADEVALL I FONT (dir.), *Arts de l'objecte. L'Art gòtic a Catalunya*, Barcelona, 2008, pp. 98-101.

común, lo que llevó a atribuir el sepulcro a Moragues, comparándolo con la custodia, antes de que la documentación confirmase la autoría³⁹. También hay semejanzas en los doseletes que sobresalen en la parte central y los dos ángulos del sepulcro, y los que se encuentran en los laterales de la custodia. A nivel escultórico, el tratamiento de los pliegues de las figuras denota que ambas obras han salido de unos diseños comunes. Asimismo, las tracerías que rodean cada uno de los dos arcos que enmarcan las escenas del retablo guardan relación con las de la custodia de la catedral de Barcelona⁴⁰.

EL ORFEBRE BERTOMEU COSCOLLÀ (DOC. 1371-1427/1430) Y SU INFLUENCIA SOBRE PERE BALAGUER (DOC. 1372-1427)

Bertomeu Coscollà supone un caso algo distinto al de Pere Moragues, pues, a diferencia de este último, no se le conoce ninguna otra profesión distinta a la de orfebre. Sin embargo, debió de ser un gran dibujante, y sus relaciones con la arquitectura pueden rastrearse por su vinculación profesional con Pere Balaguer, sobre el que se presupone que ejerció influencias en sus diseños.

Bertomeu Coscollà está reconocido como uno de los orfebres más importantes de Valencia entre finales del siglo XIV y principios del XV. Todavía no se ha realizado un estudio en profundidad de la orfebrería valenciana bajomedieval, y plasmar aquí todos los datos dispersos que se tienen de este artista sobrepasaría los límites del artículo⁴¹. Seguramente nació en la capital del Turia a mediados del siglo XIV, y su muerte se tuvo que producir en la misma ciudad entre 1427 y 1430⁴². De su trayectoria profesional, interesa señalar que fue un discípulo aventajado del famoso orfebre Pere Berneç (doc. 1340-1398), al que también se ha atribuido la formación de Pere Moragues⁴³. Desde 1373 hasta el año de su muerte Coscollà se documenta con este maestro en diferentes encargos, entre ellos, el desaparecido retablo de plata de la catedral de Valencia, en el que continuó trabajando en solitario a partir de 1398⁴⁴. Seguramente gracias a su maestro entró en contacto con la corte. A lo largo de su vida realizó numerosas obras

³⁹ BÉRTAUX, "Pere Moragues", 1909, pp. 399-400. La documentación relativa a este sepulcro se publicó por primera vez en M. SERRANO SANZ, "Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV (1916), pp. 409-421, esp. 410-411.

⁴⁰ DALMASES, *Orfebrería catalana medieval*, v. I, p. 303. Para la custodia de Barcelona *Ibidem*, pp. 298-302.

⁴¹ Se pueden encontrar noticias sueltas en J. SANCHIS SIVERA, *La catedral de Valencia. Guía histórica y artística*, Valencia, 1909; J. SANCHIS SIVERA, "La esmaltería valenciana en la Edad Media", *Archivo de Arte Valenciano* (1921), pp. 3-42, esp. 41; J. SANCHIS SIVERA, "La orfebrería valenciana en la Edad Media", *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 44 (1922), pp. 1-17 (11-13); N. DALMASES BALANÁ, "Orfebrería medieval: introducció al seu estudi", en E. LLOBREGAT, J. F. YVARS, *Història de l'Art al país valencià*, v. I, Valencia, 1986, pp. 243-264; A. SERRA DESFILIS, M. MIQUEL JUAN, "Pere Balaguer y la arquitectura valenciana entre los siglos XIV y XV", en M. MURAD MATEU, F. TABERNER PASTOR (coords.), *Historia de la Ciudad IV. Memoria Urbana*, Valencia, 2005, pp. 90-111, esp. 101; MIQUEL, "Entre la formación", p. 29, n. 27; EAD., *Retablos, prestigio y dinero*, Valencia, 2011, p. 167; N. ALIAGA MORELL, N. RAMÓN MARQUÉS, "Bertomeu Coscollà". Recientemente, el profesor García Marsilla ha recopilado muchos de estos datos en J. V. GARCÍA MARSILLA, "Coscollà, Bartomeu", *Diccionario biográfico de la Real Academia de la Historia*, vol. XV, Madrid, 2009, p. 17.

⁴² MIQUEL, *Retablos, prestigio*, p. 167.

⁴³ ESPAÑOL, *El gòtic català*, p. 250.

⁴⁴ Recientemente los profesores Joan Aliaga y Nuria Ramón han publicado un estudio monográfico sobre el retablo de plata de la catedral de Valencia, en donde han sacado a la luz importante documentación inédita sobre esta obra: ALIAGA y RAMÓN, "Bertomeu Coscollà".

para los reyes Pedro el Ceremonioso (1336-1387), Juan el Cazador (1387-1396), Martín el Humano (1396-1410), Fernando el Justo (1412-1416) y Alfonso el Magnánimo (1416-1458). Estos supieron apreciar su talento y le compensaron otorgándole numerosos privilegios⁴⁵.

Con respecto al catálogo de obras documentadas y atribuidas, al igual que ocurre con Pere Moragues, la documentación es muy abundante, pero la mayoría se han perdido.

De todas las conservadas, la principal pieza de orfebrería que se le atribuye es el marco y el pie de un relicario de la *Verónica* encargada por Martín I hacia 1398 para el palacio real de Barcelona, la misma que en 1437 Alfonso el Magnánimo depositó a la catedral de Valencia, en cuyo museo se conserva⁴⁶. La obra se compone de un pie de plata que sostiene un marco del mismo material, dentro del cual se sitúa la imagen de la *Verónica*, realizada en pergamino. El soporte es una estructura de cuatro lados, idénticos entre sí, en donde las microarquitecturas y las tracerías ciegas cobran un gran protagonismo. En el cuerpo inferior de este pie se puede ver una decoración a base de motivos geométricos, por encima de los cuáles se encuentra el escudo real, enmarcado por dos contrafuertes que rematan en pináculos, entre los cuales se encuentra un gablete con macollas vegetales en el borde exterior, y que acoge en el interior un arco trilobulado sobre el que se extienden tracerías góticas. Sobre el gablete se pueden ver dos contrafuertes rematados en pináculos en cada uno de los ángulos, y entre medias un gran arco apuntado. En el tímpano hay un óculo con una decoración trilobulada, y bajo el mismo, dos arcos apuntados sostenidos sobre finas columnas, cuyo tímpano a su vez está decorado con otros dos óculos, bajo los cuáles hay cuatro arquillos. Sobre este cuerpo se encuentra el marco que rodea al pergamino con la *Verónica*, decorado con una cenefa vegetal de magnífica labra, y en el centro de cada uno de los lados se repite el emblema real.

En este relicario se puede ver como Bertomeu Coscollà es un buen conocedor de los novedosos diseños arquitectónicos de este momento. Esto se refuerza con las referencias documentales que inducen a pensar en algunas colaboraciones puntuales con el arquitecto valenciano Pere Balaguer, algo que parece confirmarse si se hace una lectura atenta de algunas de sus principales obras.

La única colaboración documentada entre los dos maestros es en el trascoro de la catedral de Valencia, concebido a modo de retablo pétreo, una tipología muy frecuente en el principado de Cataluña, pero excepcional en el reino de Valencia, a excepción de algunos ejemplos localizados en San Mateo (Castellón)⁴⁷. El cabildo decidió materializar en la capital del Turia un

⁴⁵ F. DE SAGARRA, *Notes referents als segells del rei Martí: conferencia llegida en el Centre Excursionista de Catalunya el dia 2 de juliol de 1910*, Barcelona, 1911, pp. 19-20; SANCHIS, "La esmalteria valenciana", p. 41; MIQUEL, *Retablos, prestigio*, p. 129, n. 42; ALIAGA, RAMÓN, "Bertomeu Coscollà", p. 29.

⁴⁶ Sobre esta pieza nos remitimos a la bibliografía citada en F. ESPAÑOL BELTRÁN, "Relicario de la Verónica de la Virgen", en M. NATALE, *El Renacimiento mediterráneo*, Valencia, 2001, pp. 149-152. El primer estudio que sacó a la luz esta documentación es X. SALAS BOSCH, "Una obra de Bertomeu Coscollà, argenter. La Verónica de la Verge a la catedral de València", *Analecta Sacra Tarraconensis*, 12 (1936), pp. 425-439.

⁴⁷ Sobre este tipo de retablos véase A. DURAN I SANPERE, *Els retaules de pedra*, 2 vols., Barcelona, 1932-1934; M. R. TERÉS I TOMÁS, "The Origin and Development of Stone Retables in Fourteenth-Century Catalonia", en J. E. A. KROESEN, V. M. SCHMIDT (EDS.), *The Altar and its Environment, 1150-1400*, Turnhout, 2010, pp. 241-260; y M. R. TERÉS I TOMÁS, "La producción de retablos de piedra en Cataluña durante el período gótico", en M. C. LACARRA DUCAY (COORD.), *Retablos esculpidos en Aragón: del Gótico al Barroco*, Zaragoza, 2002, pp. 213-258. Para el ámbito valenciano, ZARAGOZÁ, *El taller*.

retablo de alabastro, y para ello encargó, en 1392 un dibujo al arquitecto Joan Franch, que no fue del agrado del cabildo. Dos años más tarde se decidió llamar al arquitecto catalán Guillem Solivella, que en este momento ocupaba el cargo de maestro mayor en la Seu Vella de Lérida. Solivella no acudió a la llamada, y en 1397 se volvió a intentar, pero nunca llegó a desplazarse a la capital del Turia⁴⁸. Por ese motivo, en 1415 el encargo recayó en el arquitecto setabense Jaume Esteve. Según las capitulaciones, el maestro debía de ejecutar la obra en un plazo de tres años, siguiendo un dibujo cuyo autor no se menciona, y, ante cualquier consulta, debía de dirigirse al maestro mayor de la catedral, el valenciano Pere Balaguer, o al orfebre Bertomeu Coscollà, cuya relación con la obra podría explicarse porque fue el autor del dibujo y porque era el orfebre mayor de la catedral⁴⁹. La hipótesis está muy fundamentada, ya que el trascoro, que se conserva en la sala capitular de la catedral, tiene una fuerte presencia de elementos arquitectónicos en forma de microarquitecturas, similares a los que están presentes en muchas piezas de orfebrería de este momento⁵⁰. Entre 1418 y 1424 está documentado el escultor Julià Florentí⁵¹. La obra se retrasó en los plazos, y en 1422 reclamaron a Jaume Esteve algunos errores graves en la ejecución del portal. En 1424 le obligaron a paralizar las obras, que fueron objeto de una visura por Pere Balaguer y Bertomeu Coscollà. Éstos detectaron graves fallos en el arco de acceso al coro, por lo que se procedió a su derribo parcial. Las obras estuvieron paralizadas durante más de quince años, hasta que entre 1441 y 1446, por fin el arquitecto Antoni Dalmau fue capaz de concluir la estructura⁵².

Hay otros indicios documentales que podrían apuntar el hecho de que Coscollà fuese el autor del dibujo del trascoro. En marzo de 1444 Miguel Sánchez de Cuenca, cantero y residente en Valencia, nombró procurador a Gaspar Ferrando, también cantero y residente en Orihuela, para que le pidiera al cantero Jacquet de Vilanes, habitante de esta ciudad, una *mostra* de un tabernáculo en pergamino, con su *legimen*⁵³. Los tres habían trabajado en el equipo de Dalmau entre 1441 y 1444 en el portal del coro, y, cuando se separaron, Jacquet de Vilanes debió de llevarse el dibujo que pertenecía a Miguel Sánchez de Cuenca y que éste le reclamaba ante notario⁵⁴. Se tiene constancia de un tabernáculo en el retablo la catedral,

⁴⁸ SANCHIS, *La catedral*, p. 215; M. GÓMEZ-FERRER, “La cantería valenciana en la primera mitad del siglo xv: el Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea” *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vols. IX-X (1998-1999), pp. 91-105, esp. 97; SERRA y MIQUEL, “Pere Balaguer”, p. 103. Sobre la trayectoria profesional de Guillem Solivella véase P. BESERAN I RAMON, “Un estil per a Guillem Solivella i d’altres hipòtesis d’escultura lleidatana trescentista”, *Matèria*, 4 (2004), pp. 19-52; Id., “Guillem Solivella”, en PLADEVALL, *Escultura II*, pp. 146-151.

⁴⁹ Esta hipótesis se menciona en GÓMEZ-FERRER, “La cantería”, p. 97; SERRA, MIQUEL, “Pere Balaguer”, p. 103; y en MIQUEL, “Marti Lobet”, p. 123, n. 127. El contrato de Jaume Esteve para el portal del trascoro, y la posterior visura que realizó éste junto a Pere Balaguer, se encuentran transcritos en J. SANCHIS SIVERA, “La escultura valenciana en la Edad Media”, *Archivo de Arte Valenciano* (1924), pp. 3-29, esp. 5-9.

⁵⁰ MIQUEL, “Marti Lobet”, p. 107, n. 20.

⁵¹ SANCHIS, *La catedral*, p. 216. Sobre Julià Florentí véase: J. VALERO MOLINA, “Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 11 (1999), pp. 59-76; J. V. GARCÍA MARSILLA, “Confirmado: Giuliano di Nofri, autor de los relieves del trascoro de la Catedral”, *Revista Catedral de Valencia*, 9 (2012), pp. 58-61.

⁵² Sobre este artista puede verse GÓMEZ-FERRER, “La cantería”.

⁵³ El documento se transcribe en ZARAGOZÁ, GÓMEZ-FERRER, *Pere Compte*, p. 219; y en E. MONTERO TORTAJADA, *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia 1370-1450*, Valencia, 2015, p. 151.

⁵⁴ GÓMEZ-FERRER, “La cantería”, p. 98 y 105, n. 38. Todo el proceso se analiza en MONTERO, *La transmisión*, pp. 151-153.

bajo el cual se colocaría una figura independiente de una Virgen con el niño. El tabernáculo comenzó a realizarse cuando Coscollà ya había tomado la dirección de la obra tras la muerte de su maestro. En 1407 se pagó a Francesc de Sanç un viaje a Zaragoza y al Monasterio de Piedra para que viese como se cerraba su retablo, y en 1419 ya estaba terminado⁵⁵. Tal vez el dibujo que le reclamaba Miguel Sánchez de Cuenca a Jacquet de Vilanes podía ser una *mostra* realizada por Bertomeu Coscollà, o una copia del tabernáculo del retablo de la catedral. Es posible que este dibujo se utilizase para ejecutar el trascoro.

No sabemos exactamente cuál era el diseño del retablo de plata de la catedral, pero la documentación publicada por los profesores Joan Aliaga y Nuria Ramón nos da algunas pistas acerca de su estructura y de algunas de las escenas representadas. El retablo contaría con siete calles, cada una de ellas con tres relieves, y la Virgen en el centro, sobre la cual se situaría el tabernáculo, como en el portal del coro. Se han identificado algunas escenas gracias a la documentación. A la izquierda, en la primera calle se encontraría el relieve de la Llegada del Espíritu Santo, la Ascensión y la Tentación de Cristo y, en la segunda, la Visitación, el Saludo del Ángel y Santa Ana. En la predela, entre otras, se encontrarían las imágenes de san Juan y san Andrés⁵⁶. Esta iconografía no coincide con la del portal del coro, pero, si atendemos a la descripción de los documentos, la estructura del retablo debía ser bastante parecida a la del trascoro.

Es interesante señalar que el cabildo en estos años estuvo regido por los obispos Jaime de Aragón y de Foix (1369-1396) y Hug de Llupà (1397-1426), que habían ocupado con anterioridad la cátedra de Tortosa. También hay que llamar la atención sobre el hecho de que todos los maestros que intervinieron en la obra del trascoro tenían relación o conocían las obras que se estaban realizando en Cataluña. Además del intento de hacer venir a Guillem Solivella, Jaume Esteve también había estado en Lérida, entre 1405 y 1407, ocupando el cargo de maestro mayor de la Seu Vella⁵⁷; Bertomeu Coscollà había viajado a Barcelona en 1372 por encargo del rey⁵⁸; Julià Florentí, o Giuliano di Nofri, se documenta entre 1431 y 1435 en la catedral de Barcelona y en la capilla del Palau de la Generalitat⁵⁹; y Antoni Dalmau trabajó en Zaragoza junto al escultor catalán Pere Joan⁶⁰.

⁵⁵ Este tabernáculo, cuya forma nos es desconocida, comenzó a realizarse por Francesc de Sanç en el año 1407, y en torno al 1419 ya estaba terminado. ALIAGA Y RAMÓN, “Bertomeu Coscollà”, pp. 20-21 y 30. Por otro lado, este tipo de viajes para observar obras que sirviesen de modelo, era algo muy frecuente: F. ESPAÑOL BERTRÁN, “La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIII-XIV)”, *Cuadernos del CEMYR*, 5 (1997), pp. 73-113; M. R. TERÉS I TOMÀS, “Els itineraris dels artistes i la difusió dels models: arquitectes i escultors a la Corona d’Aragó”, en T. SABATER, E. CARRERO, *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic*, XXVIII Jornades d’Estudis Històrics Locals, Palma de Mallorca, 2010, pp. 79-101.

⁵⁶ Conocemos esta información gracias al acta de una visura efectuada en el retablo por los canónigos en el año 1458. El documento se transcribe en ALIAGA Y RAMÓN, “Bertomeu Coscollà”, pp. 24-25 y 46-48, doc. 7 y en ZARAGOZÀ, *El taller*, pp. 169-170, doc. 4. El documento se menciona por primera vez en SANCHIS SIVERA, “La esmaltería”.

⁵⁷ G. CHIVA MAROTO, *Francesc Baldomar, maestro de obras de la Seu. Geometría e inspiración bíblica*, tesis doctoral inédita de la Universitat Politècnica de Valencia, Valencia, 2014, p. 27.

⁵⁸ J. M. MADURELL Y MARIMON, “Documents culturals medievals (1307-1405) (Contribució al seu estudi)”, *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 38 (1981-1982), pp. 302-473 (pp. 317-318, doc. 26).

⁵⁹ DURÁN I SANPERE, *Els retaules*, v. II, p. 19; GÓMEZ-FERRER, “La cantería”, p. 97; VALERO MOLINA, “Julià Nofre”; y GARCÍA MARSILLA, “Confirmado: Giuliano di Nofri”.

⁶⁰ GÓMEZ-FERRER, “La cantería”, pp. 92-94.

Aunque la documentación no deja entrever más colaboraciones entre Coscollà y Balaguer, se puede considerar que el primero pudo influir en los diseños de algunas de las empresas que acometió el arquitecto. Ambos maestros fueron estrictamente contemporáneos, y coincidieron trabajando en Segorbe, en la catedral de Valencia y en la parroquia de Santa Catalina.

En algunas obras de Pere Balaguer pueden verse tracerías ciegas formadas por esquemas geométricos muy parecidos a las que a menudo se encuentran en las piezas de orfebrería contemporáneas, y también en la arquitectura de este momento, pero no en el contexto valenciano. La arquitectura valenciana de principios del siglo xv no sobresale en el ámbito de la Corona de Aragón por la escultura arquitectónica. Por ello, destacan algunos detalles de las creaciones más singulares de Pere Balaguer, que parecen reflejar una transferencia de las formas decorativas características de las piezas de orfebrería. De hecho, el rasgo más distintivo del Portal de Serranos (1392-1400) es la tracería ciega enmarcada por dos pináculos que está entre las dos torres⁶¹. Sin embargo, como señalan los profesores Serra y Miquel, rara vez se encuentra tal profusión ornamental en un portal de una muralla; a nuestra memoria vienen otros portales como el de Sant Miquel de Morella o el del monasterio de Poblet, que Pere Balaguer pudo ver en el viaje que había realizado en 1392 por los territorios catalanes para coger modelos, a instancias del gobierno municipal⁶². La comparación de esta tracería con los motivos decorativos de la silla de Martín el Humano que sirve de base al relicario de la catedral de Barcelona resulta, cuanto menos sorprendente. Aquí conviene recordar que Bertomeu Coscollà en calidad de orfebre real pudo conocer o participar en el diseño de esta pieza⁶³ (Fig. 4).



Fig. 4. Izda. Pere Balaguer, detalle de las Torres de Serranos, Valencia (Foto: autor). Dcha. silla del rey Martín I, catedral de Barcelona (Foto: Ramon Manent, en A. Pladevall i Font, *L'art Gòtic a Catalunya*, v. X, Barcelona, 2008, p. 21)

⁶¹ SERRA, MIQUEL, "Pere Balaguer", p. 97; A. SERRA DESFILIS, "El portal de los Serranos en los siglos xiv y xv", en F. CERVERA ARIAS, C. MILETO, *Las Torres de Serranos. Historia y restauración*. Valencia, 2003, pp. 11-26, esp. 21.

⁶² SERRA, MIQUEL, "Pere Balaguer", pp. 93-94; SERRA, "El portal de los Serranos", pp. 20-21.

⁶³ Sobre este trono, véase F. ESPAÑOL BERTRÁN, "Silla y custodia. Ostensorio turiforme", en I. BANGO TORVISO, *Maravillas de la España medieval*, Madrid, 2001, pp. 289-293; y M. SOBRINO GONZÁLEZ, "Barcelona. Las razones de una catedral singular", *Goya. Revista de arte*, 307-308 (2005), pp. 197-214, esp. 208-210.



Fig. 5. Izda. Pere Balaguer, cuerpo de campanas de la torre de la catedral de Valencia (Foto: autor). Dcha. Bertomeu Coscollà, sello flahón de Martín I (Anverso), Archivo Histórico Nacional, AHN. SIGIL-SELLO,C.38,N.6 (Foto: AHN, con permiso)

Esta labor de filigrana vuelve a aparecer en la tracería ciega superpuesta sobre el muro en el cuerpo de campanas de la torre de la catedral, ejecutada entre 1412 y 1418, y que tampoco está presente en los campanarios que pudo ver durante el viaje que el cabildo le financió en 1414, como el de la Seu Vella, o el de Sant Llorenç, ambos en Lérida⁶⁴. Sin embargo, está presente en algunas obras de orfebrería realizadas por Bertomeu Coscollà, como el sello de Martín el Humano conservado en el Archivo Histórico Nacional, cuyo diseño se parece tanto a la tracería del campanario de Valencia que no puede ser una simple coincidencia (Fig. 5)⁶⁵.

Por último, se ha atribuido la construcción del segundo cuerpo del cimborrio de la catedral al arquitecto Pere Balaguer, que quizás acometió la empresa con la ayuda de algunos diseños de Bertomeu Coscollà⁶⁶. Aunque no se ha conservado documentación relativa a esta construcción, más allá de algunas noticias sueltas, la hipótesis parece atractiva si se compara su diseño con el de algunas piezas de orfebrería coetáneas, como la custodia de la catedral de Barcelona (1370-1390) o la custodia catalana (ca. 1400-1415) donada por el Barón Rothschild al Louvre (nº inv. OA 5565)⁶⁷ (Fig. 6). Al ver todas estas obras en su conjunto, no es arriesgado pensar que el orfebre colaborase con Pere Balaguer aportando algunos de sus diseños, dando lugar a una interesante relación profesional que parece más amplia de lo que la documentación nos muestra. Recientemente el Dr. Chiva Maroto ha sacado a la luz documentos que prueban que Francesc Baldomar ejecutó entre 1462 y 1463 una espiga que remataba el cimborrio, y,

⁶⁴ SANCHIS, *La catedral*, p. 95.

⁶⁵ El documento relativo a la autoría de este sello se publica por primera vez en SAGARRA, *Notes referents als segells*, p. 21.

⁶⁶ ZARAGOZÁ, “Sueños de arquitecturas”, p. 14; SERRA, MIQUEL, “Pere Balaguer”, pp. 106-109; MIQUEL, “Marti Lobet”, p. 117.

⁶⁷ Las similitudes entre la custodia del Louvre y el cimborrio de Valencia ya las hizo notar MIQUEL, “Marti Lobet”, p. 117. Sobre la custodia de la catedral de Barcelona véase: N. DALMASES BALAÑA, “La custòdia de la catedral de Barcelona”, en A. PLADEVALL I FONT (dir.), *Arts de l'objecte. L'Art gòtic a Catalunya*, Barcelona, 2008, pp. 118-121. Para la custodia del Barón Rothschild remitimos a DALMASES, *Orfebrería catalana medieval*, v. I, pp. 340-341.

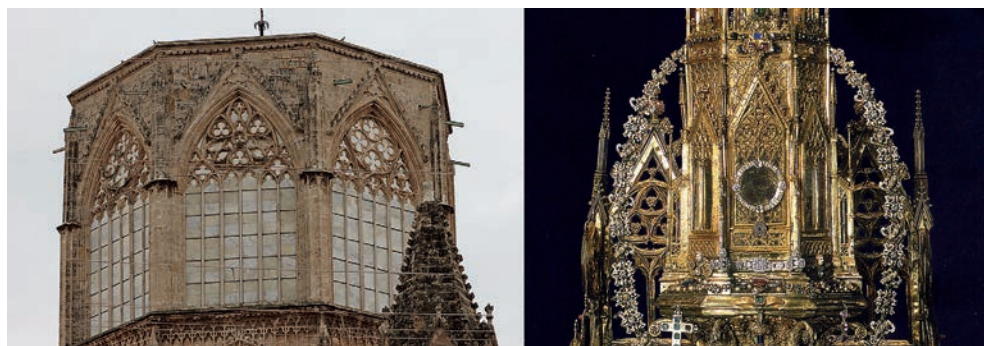


Fig. 6. Cimborrio de la catedral de Valencia (Autor). Derecha: Custodia de la catedral de Barcelona (Foto: Ramon Manent, en A. Pladevall i Font, *L'art Gòtic a Catalunya*, v. X, Barcelona, 2008, p. 21)

apoyándose fundamentalmente en argumentos de carácter estilístico y en una interpretación paleográfica de los documentos transcritos por los profesores Serra y Miquel, afirma que pudo ser este arquitecto el que ejecutara el segundo cuerpo del lucernario⁶⁸. No podemos afirmar por tanto que la influencia de Bertomeu Coscollà se extendiese hasta el cimborrio de la catedral. Sin embargo, continuamos moviéndonos en el resbaladizo terreno de las hipótesis, dado que la documentación que se conoce hasta el momento es demasiado ambigua.

CONCLUSIONES

Creemos que no puede entenderse el desarrollo de la arquitectura del siglo xv sin tener presentes las transferencias de formas y diseños entre los diferentes artistas, y en este contexto, los orfebres parece que tuvieron un papel destacado. De la misma forma que la documentación muestra que las relaciones entre arquitectos y orfebres fueron fluidas, el análisis atento de muchos edificios indica que la orfebrería transcurría por el mismo cauce que la arquitectura, y que la interferencia y el préstamo de modelos, dibujos o maquetas era algo frecuente.

Las piezas de orfebrería reflejan los gustos de los clientes, que, en muchas ocasiones, son los mismos que encargan y financian los grandes edificios. Por este motivo, la necesidad de hacerse un hueco en un mercado artístico competitivo, y destacar entre todos aquellos que practicaban el mismo oficio, llevó a muchos arquitectos a buscar la colaboración de los orfebres, algunos de los cuáles fueron hábiles dibujantes y destacados artistas en el ámbito del diseño. Este parece ser el caso de Pere Moragues y Bertomeu Coscollà, y su aportación en el terreno de la arquitectura hay que buscarla en los novedosos diseños que pudieron aportar, y que se vieron reflejados en los dibujos que intercambiaron con los arquitectos, en muchas de las piezas de orfebrería que hemos conservado, y en la dirección y supervisión de las obras en las que ambos maestros trabajaron.

Los orfebres tuvieron la capacidad de generar nuevas formas y diseños en forma de microarquitecturas. Todo esto se vio favorecido por el propio carácter mueble de las obras. Su

⁶⁸ CHIVA, Francesc Baldomar, pp. 127-146.

reducido tamaño hizo que, en muchas ocasiones, éstas se convirtieran en un laboratorio de experimentación. La transmisión de los diseños no solamente se produjo por colaboraciones entre artistas, sino por el traslado de estas piezas, muchas de las cuáles fueron objeto de regalos o de intercambio con otras cortes europeas, o se trasladaron dentro de los territorios de la Corona por diferentes motivos⁶⁹.

Creemos que la tesis que defendió Bucher a mediados de los 70 sigue estando plenamente vigente, y puede aplicarse de forma global a todos los territorios de la Corona de Aragón. Son muchas las piezas de arquitectura que muestran esta tendencia a decorar los edificios con filigranas, o tracerías ciegas que, en definitiva, es el lenguaje empleado por los grandes orfebres de Barcelona y Valencia.

⁶⁹ Sobre este tema: J. DOMENGE I MESQUIDA, “Argenters i marxants de “coses de grans preus” a la Cort d’Aragó (ca. 1380-1420)”, en S. BROUQUET y J. V. GARCÍA MARSILLA, *Mercados del lujo, mercados del arte: el gusto de las élites mediterráneas en los siglos XIV y XV*, Valencia, 2015, pp. 359-298; J. DOMENGE I MESQUIDA, “Circulation d’objets, d’orfèvres et de techniques: l’émail en ronde-bosse en Espagne autour de 1400”, en A. ERSEK (coord.), *Les transferts artistiques dans l’Europe de l’époque gothique*, París, 2014, pp. 141-162; F. ESPAÑOL BERTRÁN, “Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia”, en C. COSMEN ALONSO, M. V. HERRÁEZ ORTEGA y M. PELLÓN GÓMEZ-CALCERRADA (coords.), *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*, León, 2009, pp. 253-194.