

Matilde MIQUEL, Olga PÉREZ, Miriam BUESO (eds.) *Ver y Crear. Obradores y mercados pictóricos en la España gótica (1350-1500)*, Madrid; la Ergástula ediciones, 2016, 448 pp., ilustraciones en capítulos, 24 cm. ISBN: 978-84-16242191.

En una ya lejana primavera del año de 1983 Xavier Barral organizaba en Rennes un encuentro científico para analizar el tema de la condición profesional de los artistas medievales que logró convocar, ni más ni menos, que a un centenar de historiadores llegados de toda Europa. Gracias a una aproximación interdisciplinar, los estudios reunidos en las voluminosas actas de este congreso lograron revitalizar una vía de investigación de la historia del arte poco hollada hasta entonces¹. En España el testimonio fue recogido por el siempre clarividente Joaquín Yarza, profesor de algunos y maestro de muchos de los que nos dedicamos al arte medieval en nuestro país. Autor durante los últimos años ochenta de varios luminosos artículos sobre la figura del artista artesano en la Corona de Aragón, su interés por estimular los estudios de este tema desembocaron en la organización, junto a Francesc Fité, de un congreso que tuvo lugar en Lérida el 1999².

El tiempo ha pasado –demasiado, seguramente– sin noticias de nuevos estudios significativos sobre la cuestión. Es por ello que cabe saludar con alegría sincera la iniciativa emprendida por Matilde Miquel, Olga Pérez y Miriam Bueso de reunir a un grupo de especialistas para revisar y actualizar algunos de los múltiples aspectos que atañen a la condición profesional de los artistas medievales, y más concretamente los pintores góticos. La publicación de sus trabajos en el volumen que aquí comentaremos pone a nuestra disposición una caleidoscópica serie de informaciones que van desde el marco económico y laboral de los obradores hasta el análisis de las técnicas y los materiales que se utilizaban en ellos pasando por la disección del significado que tenía en la época el término pintor o la de las obras que realizaba, entre otras muchas otras cuestiones. Vaya pues por delante la consideración que, aunque por su propia naturaleza colectiva se trate de una obra desigual, con algunos textos de mayor profundidad y capacidad crítica que otros, nos hallamos ante un volumen de consulta obligada que merece estar en el anaquel de todo medievalista.

Teniendo en cuenta precisamente la diversidad de los temas analizados he optado por un breve comentario particular sobre cada uno de los textos. Creo que ello permitirá al lector de esta crítica hacerse una idea más precisa de los contenidos de la obra, que se divide en cuatro grandes apartados. El primero está dedicado a la labor práctica en los obradores y se abre con un estudio de Matilde Miquel dedicado al tema de la utilización de los dibujos y diseños por parte de los pintores. Objeto de una vía de investigación que ha dado lugar a diferentes estudios a nivel europeo en los últimos años, Miquel se fija especialmente en el mundo valenciano para demostrar la habitual utilización de este tipo de referentes visuales no sólo en el proceso de aprendizaje sino también en la praxis profesional. Haciéndose eco de numerosas fuentes documentales exhumadas en los últimos años en los ricos archivos levantinos, sus reflexiones se concentran también en el tema de las transferencias de la pintura con otras técnicas artísticas, caso de la orfebrería, la escultura o la tapicería, incidiendo así en una interesante vía de análisis

¹ X. BARRAL i ALTET (COORD.), *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Age*, 2 vols., París 1986-1987.

² J. YARZA, F. FITÉ (COORDS.), *L'artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Lérida 1999.

que, a nuestro parecer, aún debe dar muchos más resultados. Su estudio concluye con una serie de consideraciones de tipo terminológico que, entre otras acepciones, le lleva a desentrañar el sentido de “sobtil”, uno de los adjetivos laudatorios para los artistas medievales más recurrentes en la documentación en catalán; un término de traducción compleja, más bien plurisemántica, que en ocasiones puede significar “distinguido” y en otras “hábil” y detrás del cual se esconde parte de la apreciación que los espectadores de la época tenían hacia los artistas medievales. En otro estudio, de carácter más monográfico y técnico, Marisa Gómez y Ana Albar nos ofrecen un estudio del retablo de San Ildefonso de Fernando Gallego a partir del análisis de la reflectografía, los pigmentos, los dorados y otros elementos materiales de la máquina castellana.

Por su parte, Josefina Planas aborda la realidad social y profesional de los miniaturistas catalanes del gótico internacional, periodo del que es su máxima especialista y al que se ha dedicado desde hace más de treinta años. Con la experiencia y conocimientos que le conceden sus numerosos estudios previos analiza desde la modesta situación económica de los iluminadores hasta la condición de religiosos de muchos de ellos pasando por su origen geográfico, la escasa presencia de maestros foráneos o la relación con el dinámico mundo artístico valenciano. Se discurre también acerca de su versatilidad, del dominio que tenían de otras técnicas, como la pintura sobre tabla, la policromía de esculturas, la realización de “draps de pinzell” o, incluso, la caligrafía. Siguiendo la senda abierta por el profesor Yarza, trata también el tema de los artistas profesionales y su nivel cultural, más bien escaso a tenor de los documentos. Para acabar aporta algunas e interesantes reflexiones sobre el protagonismo de los clientes, frecuentes responsables de textos e imágenes.

Los modos de transmisión del conocimiento es el título escogido para el segundo apartado. Se abre con un sugestivo e informativo estudio de Francesca Español donde se analizan diversos temas en la línea de otro estudio suyo anterior (“La transmisión de conocimiento artístico en la Corona de Aragón”). Más allá de las fronteras del título el ensayo contiene reflexiones acerca de los viajes de los artistas, los objetos y las obras; sobre las corporaciones de pintores; la destreza de los maestros –aquí, a nuestro entender, con una discutible afirmación sobre las habilidades de los flamencos con la perspectiva–; la incipiente demanda de maestros con un dominio de la pintura al óleo y al fresco; y algunas de las realidades de los talleres, desde la definición de un mercado o ámbito de actuación hasta el papel de los aprendices y la división del trabajo. A destacar dos aspectos sobre los que se presentan estimulantes propuestas. El primero, el papel de la mujer en la pintura gótica, que Español señala como innegable y del que aún nos queda mucho por saber. El segundo, las consideraciones sobre el carácter y función de las firmas de los pintores, entendidas mayoritariamente como una forma de publicidad y promoción profesional.

Fernando Gutiérrez Baños se enfrenta a la compleja aventura de trazar un estado de la cuestión en el mundo castellano, parco en fuentes en el periodo analizado (1250-1400) –tan sólo dos contratos y una carta de pago. Pese a ello nos ofrece un interesante estudio en el que se abordan cuestiones como las posibles fuentes alternativas de estudio ante la ausencia de registros notariales; las acepciones del término pintor y las relaciones entre pintura-escultura; una exploración de los nombres de los artistas que han llegado hasta nuestros días, de sus residencias, condición personal y social o del papel de las mujeres pintoras; y los contactos con el exterior, con la importación de obras y la emigración de maestros. Destacan por último las reflexiones acerca de los dos únicos contratos y la carta de pago conservada en este periodo,

con notas sobre la obra y trayectoria de Pedro de Córdoba y los fascinantes Esteve Rovira y Gherardo Starnina, ambos activos en Toledo.

La obra de Fernando Gallego vuelve a ser objeto de un análisis técnico en el estudio de Carmen Vega, Ana Rosa García y Beatriz Mayans, que nos ofrecen un detallada aproximación a la realidad de su taller a partir de la radiografía y las reflectografías. Se trata de un estudio de conjunto, en el que se analizan tablas procedentes de varios retablos y pinturas ejecutados en diferentes periodos que aportan informaciones sobre la mayor o menor intervención de Fernando en las pinturas; el papel de algunos de sus asistentes o el protagonismo de su hijo Fernando y la asimilación de los modos paternos.

El tercer ámbito, dedicado a las transferencias artísticas y técnicas, se abre con un estudio de Gloria Fernández Somoza en el que se aborda el panorama de los talleres pictóricos en la Corona de Aragón, en lo que es una nueva prolongación de los estudios que lleva a cabo sobre este tema desde hace ya un par de decenios. A partir del acopio de noticias ya exhumadas en los repertorios clásicos de Serrano Sanz, Cabezudo Astrain y otros, Fernández expone una serie de ideas acerca de las diversas variantes de contratos de aprendizaje, con especial atención a aquellos que, en realidad, ocultan una actividad de especialización y colaboración por parte de maestros ya formados. Se abunda en otros temas –contratos de sociedad entre diferentes maestros, disputas entre pintores de retablos y de cofres– que tienen un notable reflejo en la documentación aragonesa y valenciana. En la mayoría de los casos el resultado confirma y completa muchas de las hipótesis ya expuestas en los estudios del profesor Yarza.

La aportación de Rocío Broquetas y Marta Presa está dedicada al magnífico y hasta hace poco desconocido retablo de la Epifanía, obra firmada por un tal maestro Felipe que aún se encuentra en su lugar de origen, el monasterio de las Jerónimas de san Pablo de Toledo. Al margen de un estado de la cuestión, en el texto se analizan los materiales y métodos de trabajo a partir del dibujo subyacente, los barnices, las decoraciones con panes metálicos etc. Todo ello sirve a las autoras para establecer una serie de diferencias entre las tablas del conjunto que les lleva –a mi entender quizás de manera demasiado apresurada– a establecer la intervención de al menos tres manos. En cualquier caso, cabe reconocer que nos hallamos ante una interesante aportación sobre un conjunto que, y en esto coincidimos con las autoras, debió ejecutarse en el segundo cuarto del siglo xv y constituye una de las joyas del gótico internacional en Castilla.

Uno de los máximos especialistas del libro ilustrado a finales de la Edad Media e inicios de época moderna, Javier Docampo, se ocupa de analizar la importación de libros de horas flamencos en la Corona de Aragón, un tema poco hollado a diferencia de lo ocurrido en ámbito castellano. Entre las conclusiones de su trabajo destacamos la confirmación del interés que demostraron los clientes catalanes de los siglos xv y xvi hacia este tipo de productos, especialmente por los manuscritos producidos Brujas, y más concretamente en el taller de Willem Vrelant. Una atracción que también se manifiesta con la importación de hojas sueltas y su incorporación en algunos destacados libros de horas valencianos, como las Horas de Doña Violante. Por último, destacar la hipótesis sobre el posible encargo de las Horas Collins por parte de la reina María de Castilla, una circunstancia que apuntala la presencia en la Valencia de mediados siglo xv de obras de este interesante maestro eyckiano –al que recientemente Susie Nash le ha atribuido el Tríptico de los Dolores de la Virgen del Museo del Prado– y cuya producción se convirtió en el referente para algunos pintores y miniaturistas locales.

Ana Carrasón López de Letona es autora de un extenso y pormenorizado estudio técnico sobre el dibujo preparatorio de tres techumbres de época gótica presentes en la catedral de Teruel, el claustro románico del monasterio de Silos y el convento de la Santa Fe de Toledo. Entre las conclusiones a las que llega destacan el uso recurrente de este tipo de dibujos, la utilización de trazos incisivos como elemento de los mismos, la estrecha colaboración entre carpinteros y pintores y el empleo de plantillas a partir de finales del siglo *xiv*. Además de una exploración, ni siquiera una referencia, que tuviera en cuenta el sentido y función de los repertorios figurativos recreados en las tres obras, se echa de menos algunas referencias a los usos y métodos de los que se sirvieron los pintores de techumbres activos en otras latitudes que permitan apreciar mejor el alcance de las particularidades señaladas.

En el que a buen seguro es el texto con un tema más amplio desde una perspectiva temática y geográfica, Stefanos Kroustallis nos propone una reflexión sobre los tratados de tecnología artística de la Alta Edad Media –entendida como un periodo que se extiende entre los siglos *viii* y *xii*. Como bien se apunta, estas compilaciones de prescripciones técnicas relacionadas con las artes suntuarias, en su mayoría inspiradas en textos bizantinos, no tenían una función práctica sino mnemotécnica; constituían una especie de manual para la formación de eclesiásticos que, debido a su implicación en el encargo y promoción de obras suntuarias, debían adquirir un cierto conocimiento sobre los recetarios y técnicas. Igualmente tienen valor las referencias a las consideraciones de orden estético que, dentro de los cánones de la época, tienen que ver con el valor de los materiales, la suntuosidad o el concepto de la luz.

Joaquim Caetano firma el primer estudio del cuarto y último apartado, formas de expresión y contemplación de las obras de arte. El investigador portugués presenta un corpus de los diferentes talleres de pintura mural activos durante siglos *xv* y *xvi* en el norte de Portugal. A través de un enfoque metodológico tradicional se desarrolla una labor de clasificación y atribución de conjuntos pictóricos. Además, se señalan y analizan otras cuestiones, como es el caso del uso de motivos decorativos de plantilla, la existencia de relaciones entre los distintos obradores y, también, la organización de los mismos, con una especial atención a los profesionales que los integraban y sus funciones o especializaciones.

En un trabajo dedicado más al cliente-promotor que a los artistas, Francisco de Paula Cañas Gálvez concentra sus desvelos al análisis de la formación del aparato material –sedas, textiles, vestuario, jabones, perfumes...– de una casa nobiliaria, la de Juan Pacheco, entre 1440 y 1445. A través de un meticuloso estudio de las fuentes archivísticas, el autor analiza la adquisición de numerosos productos de lujo en los mercados de Valencia y Segovia para concluir que el proceso de definición de un espacio áulico constituye una de las fórmulas utilizadas por este destacado gentilhombre castellano para apuntalar su proceso de ascensión política en la corte de Juan II.

La última de las aportaciones está firmada por Olga Pérez Monzón y constituye una sugestiva aproximación a los modos de exposición y contemplación de las manifestaciones visuales en los templos bajomedievales. La introducción, en la que se aborda someramente las particularidades de los tesoros medievales, ya sirve para conducirnos a uno de los temas principales del texto: la presentación efímera y ritual de numerosas obras y objetos, desde grandes retablos pictóricos y escultóricos hasta tapices. Más concretamente, se hace referencia a los retablos con puertas y a aquellos cubiertos con cortinas, a la utilización de sargas..., en resumen, a la

escenografía cambiante de los conjuntos pictóricos de acuerdo con las fiestas del calendarios litúrgico. La falta de documentación exhumada o detectada en el reino de Castilla dificulta en gran medida un estudio más amplio sobre las escenografías cambiantes y, a mi modo de ver, sobre las experiencias sinestésicas que presidían (efectos sonoros, olfativos, lumínicos....). Ante esta falta de datos, el análisis de obras de otras latitudes y también de los libros de ceremoniales de las catedrales de Palencia, Toledo y Sigüenza son utilizados para desarrollar una interesante alternativa que permite aproximarse a las formas de exposición, manipulación y utilización que determinaron las experiencias visuales de las obras artísticas en los ámbitos templarios.

Joan MOLINA FIGUERAS
Universitat de Girona