

EL CENTRO DE PRODUCCIÓN DE TAPICES DE TORTOSA (CA. 1425-1493/1513)

JACOBO VIDAL FRANQUET

(HUM2006-780/ARTE)

Abstract: This article gives account of the activity of the tapestry centre of Tortosa between 1425 and 1513; masters Pere Alfonso, Berenguer Baldrich, Joan Falsison, Jaume Sastre, Pere Marquès, Loor Batur, mestre Rubert and Joan Marroquí are documented. Regarding this production, two hypotheses are suggested: the first raises the possibility that an important cloth manufacture (“draps de Ras”) settled in Tortosa about 1450. The second considers the possibility of the mentioned Joan Falsison (native to Arras) being the author of the Last Supper tapestry of the Tortosa cathedral.

Key words: Tapestry / Tortosa / Cathedral / Joan Falsison.

Resumen: Este artículo da noticia de la actividad del centro de producción de tapices de Tortosa entre 1425 y 1513; se documentan los maestros Pere Alfonso, Berenguer Baldrich, Joan Falsison, Jaume Sastre, Pere Marquès, Loor Batur, mestre Rubert y Joan Marroquí. Además, se proponen dos hipótesis principales: que en Tortosa se intentó poner en marcha una importante manufactura de tapices (“draps de Ras”) hacia 1450, y que el citado Joan Falsison es el autor del tapiz de la Santa Cena de la catedral de Tortosa.

Palabras clave: Tapices / Tortosa / Catedral / Joan Falsison.

Introducción

En una visión de conjunto sobre la platería mallorquina de la Baja Edad Media, Joan Domenge ha escrito que “los prejuicios academicistas favorecieron desde el quinientos el prestigio y el estudio de las artes mayores (la arquitectura, la escultura y la pintura) dejando a la orfebrería y a muchas otras manifestaciones artísticas relegadas a una categoría inferior, la de artes menores, de la que aún no han podido salir del todo”, y ha subrayado “la falta de consideración crítica que ha despertado este sector productivo”, circunstancia que ha motivado, entre otras cosas, “un retraso historiográfico respecto a las otras artes”. Todo ello pese a que (como el citado autor se encarga de demostrar en referencia a las obras de los orfebres) “los documentos revelan una realidad muy diferente”.¹ Efectivamente, cartas reales, inventarios de bienes, actas capitulares y muchas otras ti-

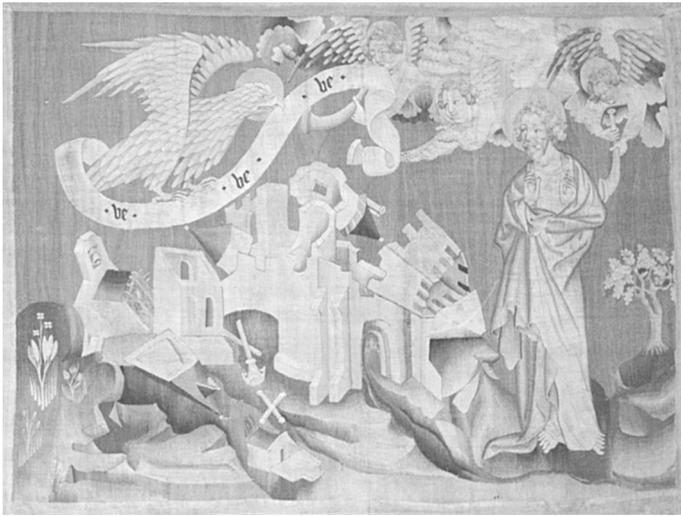
pologías documentales muestran la gran aceptación que –en la Corona de Aragón y en toda Europa– tuvieron estas técnicas artísticas entre los monarcas, los nobles, los altos eclesiásticos, las municipalidades poderosas, los burgueses más ricos e incluso entre los menestrales.

Entre estas técnicas consideradas “menores” debemos incluir, y en un papel sin duda relevante, la confección de tapices, ya que fueron muy apreciados por el gusto de la época, sirvieron de transmisores de estilo y, también, porque algunas de las obras más destacadas de la plástica gótica –pensemos, por ejemplo, en las series del *Apocalipsis* de Angers o de la *Dama del Unicornio*, conservada en el Musée National du Moyen Âge-Thermes de Cluny, de París–² son, precisamente, tapices.

Por lo que se refiere a España y, más concretamente, a Cataluña –ya que un taller catalán es el

¹ Cfr. Domenge, Joan: “Per una història de l’argenteria a la Mallorca del gòtic”, *Mallorca gòtica* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1998, p. 80. Del mismo autor: “Servar un patrimoni: pintors i argenters a la seu de Girona (1367-1410)”, Yarza, Joaquín y Fité, Francesc (editores), *L’Artista-Artèsà Medieval a la Corona d’Aragó*, Lleida, 1999, pp. 311-341.

² Cfr. un estudio de síntesis, con una orientación bibliográfica, en Erlande-Brandenburg, Alain: *La Dame à la Licorne*, París, 1989.



Apocalipsis de Angers y Dama del Unicornio.

centro de interés de este estudio–, el retraso historiográfico es sin duda más importante que el

que sufre la orfebrería, hasta el punto de que algunos autores –por otro lado buenos e importantes eruditos– han demostrado total ignorancia sobre la existencia de producción autóctona. Y es que el estudio del tapiz ha tenido que sufrir algunos problemas que, siendo comunes al análisis de las otras artes “decorativas”, resultan especialmente penosos en este caso. Nos referimos, por ejemplo, a la dispersión de piezas, que dificulta la identificación del origen de producción;³ a la desaparición de obras relacionada con su uso “doméstico”; y, también, a una excesiva fijación en los análisis técnicos, que han tendido a alejarnos del estudio del estilo, la iconografía, la función y, sobre todo, de la producción de estas obras. Así pues, quien quiera saber cómo, cuándo, dónde y quién producía tapices en nuestro país durante la Baja Edad Media deberá pasar obligatoriamente por los archivos, ya que son los documentos los únicos que nos pueden dar respuestas.

En referencia a los documentos, debemos tener en cuenta que las obras que nosotros llamamos tapices aparecen habitualmente citadas como “draps de ras” en la documentación de Cataluña y Valencia, como “paños de raz” en la de Aragón y Castilla, y como “arrazzi” en la de Italia. Esto se debe a que uno de los primeros y más importantes centros de producción, al final del siglo XIV y a inicios de la centuria siguiente, fue, junto con París, la ciudad de Arrás, capital de la región francesa de Artois y en el siglo XV perteneciente al ducado de Borgoña.⁴

En este estudio, elaborado a partir de documentos y de una única obra conservada, pretendemos dar una visión de conjunto sobre la producción de tapices en la ciudad de Tortosa durante la Baja Edad Media y el inicio del Renacimiento, ampliando y profundizando así un estudio previo, publicado el año 2003, que centramos en la figura de un único maestro, Joan Falsison, activo en la ciudad catalana del Ebro entre 1444 y 1464 y oriundo, precisamente, de la citada población de Arrás.⁵

³ Hecho ya señalado por Español, Francesca: *El gòtic català*, Manresa, 2002.

⁴ Sobre los tapices flamencos, entre otros, cfr. Plourin, Marie-Louise: *Historia del tapiz en occidente*, Barcelona, 1955; d’Hulst, Roger-A.: *Tapisseries flamandes*, Bruselas, 1960; Thomas, M. y Mainguy, C.: “La supremacía del tapiz en occidente”, *Historia de un arte. El tapiz*, Ginebra-Barcelona, 1985, pp. 103-178; Cavallo, A. S.: *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, 1993; Delmarcel, Guy, *Flemish Tapestry*, Londres, 1999. Sobre el arte de la tapicería en España, cfr. Herrero, Concha: “Tapicería”, Bartolomé Arraiza, Alberto (coordinador), *Las artes decorativas en España (Tomo II). Summa Artis*, XLV, Madrid, 1999, pp. 131-201.

⁵ Vidal, Jacobo: “... *pus hic ha bon maestre*. Notícia i doble hipòtesi sobre la producció de draps de ras a Tortosa en el terç central del segle XV”, *Recerca*, 7 (2003), pp. 69-86.

Tortosa antes de los tapices

Antes de que al iniciarse el segundo cuarto del siglo XV se iniciase, también, la producción local de tapices, en Tortosa hay documentados diversos menestrales relacionados con lo que podríamos llamar el "arte textil". Sin embargo, en ningún caso se trata de tapiceros, sino de lo que la documentación suele citar como "bordadores" o "perpunteres". Podemos destacar, por ejemplo, los nombres de Antoni Cima, alias *Toder* (que a veces también aparece citado como "juponer"), el del "perpunter" Bernat (a quien se considera *menesterós* en 1394 y *pobre menesterós* en 1400), los de Joan Tallada y su esposa, o el de "na Pèl Vermeilla", que trabajaron para el municipio entre 1383 y 1407, aproximadamente.⁶

El trabajo de estas personas se centraba, básicamente, en la elaboración de escudos del municipio (escudos *de torre* o, simplemente, *torres*) en las vestimentas y ornamentos que los oficiales de la Universidad lucían en actos oficiales, del mismo modo que el trabajo de los pintores al servicio de la ciudad se centraba en la pintura de escudos en libros, antorchas, cirios y otros objetos.⁷ Sin embargo, parece ser que ya en este momento las piezas que se consideraban importantes se compraban en Barcelona, aunque podían ser diseñadas en Tortosa.⁸ Así, por ejemplo, consta que en 1373 Joan Gil vendió al Consejo tortosino *un tapit, lo qual fon comprat obs de star damunt la taula de la cambra de la Sala de la Ciutat*. Más destacada es la compra (realizada en 1389) de un *tapit*, una señora y dos astas que costaron 52 libras, 11 sueldos y 6 dine-

ros, ya que, además de la elevada cantidad pagada, la transacción muestra claramente el funcionamiento del mercado y de la producción: es decir, las piezas que se necesitaban en Tortosa eran compradas en Barcelona y, una vez recibidas, el Consejo se encargaba de adecuarlas a su uso. En este caso, consta que se gastaron 19 sueldos y 8 dineros en hacer *vores de cuyr en lo tapit, e bagues, e dos correys per star dretes les astes de la senyera*. Las referencias a la "importación" de tapices, palios y, de forma genérica, "draps" desde la Ciudad Condal es habitual en esta época.⁹

Jaume Copí, un bordador importante que estuvo al servicio del Consejo de Ciento, del obispo de Vic Alfons de Tous y de la Corte de Navarra, aparece también en Tortosa entre 1393 y 1420. Sin embargo, aquí parece ser que simplemente se dedicó a hacer negocios mediante la compra-venta de censales y, en consecuencia, no puede ser vinculado a la producción artística local.¹⁰ Tampoco puede serlo Joan Figueres, bordador de la reina de Aragón, probablemente ciudadano de Zaragoza, que en 1417 se comprometió a hacer un palio para el altar mayor de la catedral dertosenense, a expensas del sochantre Ramon de Vilafranca, aunque, probablemente, no lo acabó hasta la década de 1430.¹¹

Los primeros tiempos de producción local de tapices: ca. 1425-1444

El 12 de octubre de 1425, en el contexto del creciente interés por los tapices flamencos que se vivió en la Corona de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo,¹² el Consejo de la ciudad

⁶ AHCTE (=Archivo Histórico Comarcal de las Terres de l'Ebre). FMT (=Fondo Municipal de Tortosa). Libros de Clavería, 20. p. CLXV; 22. p. CXXXVI; 26. p. CLXII; 31. p. CCCII; 33. f. 51v; 35. p. CCLXXXVI, CCLXXXVII; 36. p. CXXI; 37. sf; 38. p. CXVI, CLVII, CCXXIII; 39. p. CCLXXXVI; 40. p. CV; 41. p. CXIII, CCLXXXVIII; 42. p. CXXVIII; 43. p. CLVI; 44. p. CXXII.

⁷ Cfr. Vidal, Jacobo: "El pintor de la ciutat (Tortosa, segles XIV-XV)" (en prensa).

⁸ Probablemente este es el caso de un tapiz diseñado por el "problemático" pintor Pere Lembrí. Cfr. la noticia, con las diversas publicaciones anteriores, en José, Antoni: "Pere Lembrí, pintor de Morella y de Tortosa. 1399-1421", *Una memoria concreta, Pere Lembrí. Pintor de Morella y Tortosa (1399-1421)* (catálogo de la exposición), Castelló de la Plana, 2004, pp. 82, 95-96. Aunque el pago de la ciudad a Lembrí *per l pali que pintà per monstra per fer l pali a la Seu* suele datarse en 1407, probablemente debería datarse el 23 de marzo de 1408 (AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 44. p. CXVIII). Lo que sí que es cierto es que el Consejo decidió regalar un palio a la catedral el 17 de mayo de 1407, *per contemplació e sollempnitat faedora de la mort de la senyora dona Maria, de [noble] recordació, reyna de Aragó* (AHCTE. FMT. Libro de Provisiones, 28. f. 8v).

⁹ AHCTE. FMT. Libros de Clavería, 9. f. XCr; 19. p. CCXVIII; 25. p. CLV; 27. p. CXXVI; 34. p. CLXIII; 36. p. CXXXII; 42. p. CLVIII; 50. p. CCLIII.

¹⁰ Sobre Copí, cfr. Sanpere i Miquel, Salvador: *Los cuatrocentistas catalanes*, I, Barcelona, 1906, pp. 76-77; Alcolea, Santiago: *Artes decorativas en la España cristiana. Ars Hispaniae*, XX, Madrid, 1975, p. 387; de Dalmases, Núria y José, Antoni: *L'art gòtic. s. XIV-XV. Història de l'art català*, III, Barcelona, 1984, pp. 240-242; Martínez de Aguirre, Javier: "Artistas de la Corona de Aragón al servicio de Carlos II (1349-1387) y Carlos III (1387-1425) de Navarra", Yarza, Joaquín y Fité, Francesc (editores), 1999, p. 256. Su presencia en Tortosa ya citada en Vidal, Jacobo, "Contribució a l'estudi de l'argenteria medieval de la ciutat de Tortosa. Els argenters al servei del municipi", *MATERIA. Revista d'ART*, 4 (2004), p. 114.

¹¹ Eixarch, Josep: "Contracte d'un pal-li per a l'altar major de la Seu de Tortosa. Any 1417", *Nous Col·loquis*, III (1999), pp. 75-80. Sobre esta obra cfr. el excursus del final de este estudio.

¹² Cfr. por ejemplo Sanchis Sivera, José: "El arte del bordado en Valencia en los siglos XIV y XV", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1917; Aldana, Salvador: "Iconografía medieval valenciana. Los tapices de la reina María, esposa de Alfonso el

de Tortosa decidió, por primera vez, que *si lo maestre qui fa banquals*,¹³ *ell e sa muller e sa casa, vendrà star ací en la ciutat, e farà son domicili, que dels béns de la universitat li sien donats VI florins per any, aytant com a la ciutat plaurà*. Pese a la existencia de este acuerdo municipal, el hecho es que en agosto de 1426 aún no se había contratado ningún maestro tapicero y, en cambio, en el seno del Consejo se dejaba al criterio de los procuradores la contratación de un *maestre qui fa banquals* que había sido recomendado por el obispo Otón de Montcada. En este caso, el problema para la instalación del tapicero en la ciudad era puramente económico, ya que el Consejo le ofrecía *LX sous a cert temps* y el maestro pedía *X florins per any*. El 7 de diciembre de 1428, nuevamente, se discutió sobre el establecimiento en Tortosa de un *maestre qui fa e sap fer e texir bancals ab fullatges e vayrats*. En esta ocasión se decidió que le fuesen pagados 50 sueldos de pensión anual, con la condición que *hi sien sa muller e hic mut sa casa*.¹⁴

Los acuerdos que acabamos de citar no especifican claramente si al final de la década de 1420 el Consejo trató de pensionar uno, dos o tres maestros diferentes con la intención de instalar una manufactura de paños *ab fullatges e vayrats* —es decir, una industria puntera en la época— en la ciudad. En cambio, lo que transparentan claramente estos documentos es la voluntad de la oligarquía local de conseguir que en Tortosa se estableciese un taller de tapices fabricados a la manera de Flandes, ya que convertirse en un centro de producción importante debía considerarse muy positivo para la ciudad en términos de fama, de nobleza y, sin duda, en términos económicos. Si los documentos de la década de 1420 no lo hacen,

los de las décadas de 1440 y 1450 lo expresarán explícitamente.

Por otro lado, sabemos que la citada resolución del 7 de diciembre de 1428 tuvo efecto y que, finalmente, se pensionó el *mestre de fer bancals* Pere Alfonso, que cobró su primer salario anual de 50 sueldos el 2 de mayo de 1429. De hecho, su actividad para el municipio fue inmediatamente complementada por la de otro maestro, llamado Berenguer Baldrich, a quien se cita como *maestre de fer bancals e altres obres de ras subtil* y a quien se decide pensionar con un salario de 60 sueldos anuales (así pues, 10 sueldos más que Pere Alfonso) el 16 de octubre de 1430, cosa que seguramente molestó al primer maestro contratado por la ciudad e hizo necesario subirle el sueldo hasta las 3 libras (como a Baldrich). En todo caso, la coexistencia de ambos al servicio de la ciudad fue corta en el tiempo, ya que en el volumen de las cuentas de la Universidad del ejercicio administrativo de 1432-1433, en la parte dedicada a anotar los salarios de los oficiales del municipio, todavía aparece el encabezamiento del sueldo de Pere Alfonso, pero ya no consta que lo llegase a cobrar; en cambio, Baldrich continúa apareciendo en la documentación municipal hasta 1462.¹⁵

Por ahora no contamos con el conocimiento de noticias claras sobre la actividad de Alfonso en la ciudad. No sabemos, pues, si su desaparición de los registros del municipio está relacionada con su descontento por la contratación de otro maestro o si, al contrario, fueron los mandatarios tortosinos los que decidieron no renovarle la subvención a causa de la presencia de este otro maestro (Baldrich). Sea como fuere, de los documentos conocidos se pueden deducir dos cosas: 1. que, por una

Magnánimo”, *Archivo de Arte Valenciano* (1992), pp. 26-36; García Marsilla, Juan Vicente: “La cort d’Alfons el Magnànim i l’univers artístic de la primera meitat del quatre-cents”, *Seu Vella. Anuari d’història i cultura*, 3 (2001), pp. 13-53. El Magnànim incluyó gastó 200 florines *per lo rescat del mestre qui havia fet los draps de ras del senyor rey, qui tornant-se’n en Flandes fon pres en lo regna de Ffrança*. *Archivo de la Corona de Aragón (=ACA)*. Maestro Racional (=MR). Registro 422. f. 84v (mayo de 1432). En este punto, hay que subrayar que el gusto por los tapices extranjeros, especialmente por los “septentrionales”, no era nuevo en la Corona, como demuestran los documentos (cfr., significativamente, Rubió i Lluch, Antoni: *Documents per l’estudi de la cultura Catalana Mig-aval*, 2 vol., Barcelona, 1908-1921, y el ya viejo pero todavía excelente estudio de Olivar, Marçal: *Els tapissos francesos del rei En Pere el Cerimoniós*, Barcelona, 1986). Por otro lado, la tapicería flamenca se ha estudiado en España, sobre todo, desde la época de los Reyes Católicos. Cfr., entre otros, *A la manera de Flandes. Tapices ricos de la Corona de España* (catálogo de la exposición), Madrid, 2001.

¹³ Los bancales son piezas tejidas destinadas a cubrir asientos. Probablemente a causa de que estos eran los tapices más solicitados por los consumidores, muchas veces los maestros que hacían tapices aparecen citados en los documentos como “bancales” o “maestros de hacer bancales”.

¹⁴ AHCTE. FMT. Libros de Provisiones, 33. f. 25v, 64r; 34. f. 12r.

¹⁵ Algunos documentos de 1432-1433 citan a este maestro con el nombre de “Joan Baldrich” en vez de “Berenguer Baldrich”, probablemente a causa de un error del escriba. AHCTE. FMT. Libros de Clavería, 58. f. 115v; 59. p. 498; 60. f. 110r, 111r; 61. f. 116r-v, s/p; 62. f. 87r; Registro 3858 (papel). Este último documento es una petición presentada por escrito al Consejo en el que Baldrich, *texidor de draps de ras* afirma que acaba de llegar a Tortosa y que *les gens no saben que en la ciutat haja hom qui sàpia del dit offici, e per ço haja a present poques faenes e no puyxa bonament viure si no és per vosaltres feta qualque ajuda*.

razón u otra –y no necesariamente su calidad–, el municipio se contentó con el trabajo de Berenguer Baldrich, a quien se había cedido una casa que fue restaurada por el maestro Ramon Domènech y sus hombres al principio de 1432;¹⁶ y 2. que, pese a ello, el Consejo no contaba con el maestro para hacer trabajos importantes o verdaderamente representativos, ya que, como en la época en la que la ciudad no disponía de maestros que dominasen esta técnica, las obras importantes, diseñadas en Tortosa, eran tejidas en Barcelona.¹⁷

La época de Joan Falsison: ca. 1444-1464

De hecho, la poca trascendencia del trabajo de Berenguer Baldrich también tiende a demostrarla que la Universidad tortosina, mientras él era el tapicero asalariado del municipio,¹⁸ contratase a otro maestro, en este caso claramente importante: Joan Falsison. Los documentos dicen que era natural de Arrás y, en el momento de instalarse en Tortosa, habitante de Barcelona.

La actividad de Joan Falsison en Barcelona

Falsison había llegado a la Ciudad Condal hacia 1440 o 1441, en paralelo a los hermanos Tomás y Jacquet de la Lebra.¹⁹ Así, una deliberación del Consejo de Ciento, datada el 13 de diciembre de 1440, hace referencia a *dos mestres de drap de ras, qui-s volen poblar en la ciutat e obrar draps de ras e exercir e practicar lur offici e ensenyar aquell a dexebles*. Seguramente se trata de los citados hermanos, ya que el 14 de febrero de 1441 *Jaume Çafort, per ordre dels consellers, compra dos bancals d'obra de ras als germans Tomàs i Jacquet de la Lebra*, que reciben cierta subvención para comprar muebles el 13 de marzo de este mismo año.²⁰

Por su parte, parece ser que Joan Falsison no aparece en la documentación municipal de Barcelona hasta el 23 de mayo de 1441, cuando recibe un primer pago *per dos bancals de rras que fa ab diversos obratges e ab senyals de la dita ciutat, e ops e per servey de aquella*, y probablemente no

decide instalarse en la Ciudad Condal hasta que el Consejo de Ciento aprueba favorablemente una petición que hace el 13 de diciembre de 1441, en la que pide *algun adjutori e aventage* a cambio de enseñar *lo seu art a altres de la ciutat*. De esta manera, el 3 de febrero de 1442 cobra poco más de 5 libras que *li han taxades en ajuda e accorriement de son viure e de sa muller, la qual ha feta venir en aquesta ciutat per estar e habitar en aquella ab lo dit seu marit, e per mostrar a tots aquells qui apendre voldran de fer draps de ras*. Desde entonces, Falsison termina el par de bancals que ya había empezado, realiza un par más, en alguno de los casos a partir de un modelo del pintor Guillem Talarn, y, entre febrero de 1442 y marzo de 1444, recibe cada año 10 cuarteras de trigo *en ajuda de son viure, d'ell e de sa muller*. Sin embargo, no respeta el pacto establecido con las autoridades barcelonesas, según el cual debía habitar en esa ciudad hasta 1445. Desde mayo de 1444 Joan Falsison hace gestiones para instalarse en Tortosa.²¹

En el trabajo que dediqué a la figura de Falsison me pregunté la razón que pudo tener el maestro para trasladarse del centro al sur del Principado, es decir, para pasar de un gran centro artístico a otro que probablemente podemos considerar secundario. La respuesta, que intento formular ahora más claramente, puede ser la siguiente: es probable que Falsison tratase de conseguir unas condiciones lo más favorables que fuese posible para su trabajo, tanto en referencia al mercado como a la ayuda económica que le pudiese facilitar el municipio. Y es que, además del salario que le ofrecía la ciudad, las pobres circunstancias del centro tortosino en cuanto a la producción de pinturas, bordados y tapices convierte en lógica la decisión del tapicero: establecerse en un centro donde la competencia debía ser casi inexistente.

La actividad de Joan Falsison en Tortosa

El día 21 de mayo de 1444 el Consejo tortosino decide pensionar *hun bancaler qui fa obra de*

¹⁶ AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 61. f. 8r-9v.

¹⁷ AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 63. p. 154, 159, 170. Se trata de un pago realizado (10-6-1439) al pintor Guillem Rius *per una monstra qui féu d'un senyal per ops de fer-lo fer al texidor, a Barchinona, en el drap de la taula qui stà a la porta de la ciutat*. Con todo, esto no significa que Baldrich no tejiese tapices para la ciudad. De hecho, el tapiz encargado en 1439 debía sustituir uno que había tejido este maestro cuatro años antes (Libro de Clavería, 62. f. 61r).

¹⁸ AHCTE. FMT. Libros de Clavería, 63. s/f; 64. p. CCCIX; 65. f. 63r, 65v, 73v, 130v; 66. f. 26v, 84v.

¹⁹ Duran i Sanpere, Agustí: *Barcelona i la seva història, III. L'art i la cultura*, Barcelona, 1975, p. 139. Cfr., también, Duran i Sanpere, Agustí, *Barcelona i la seva història, I. La formació d'una gran ciutat*, Barcelona, 1972, pp. 307, 320.

²⁰ Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona (=AHCB). Consejo de Ciento. II-2. f. CXXIIIv; XI-57. f. LXXVIIIv, LXXXIIIv.

²¹ AHCB. Consejo de Ciento. II-2. f. CLXVv; XI-57. f. XCIIIr; XI-58. f. LXXVIIr, LXXXIIIv, 99v; XI-59. f. LXXVIIIr, LXXVIIIv; XI-60. f. LXXXiv, LXXXv, Cr; XI-61. f. LXXXIr; XI-62. f. LXXXVIIIr.

Flandes con 11 libras anuales durante 10 años para que tenga en la ciudad *son obrador del dit offici, ab sa muller e tota sa casa*. El 11 de julio, sin embargo, decide *que no sia pagat lo port de la roba del banqualer*, porque aunque se acostumbra a pagar la mudanza a aquellos menestrales que se quieren establecer en la ciudad, *la dita provisió no és feta ni s'entén per los qui Tortosa dóna pensió, mas per los qui vénen en Tortosa que no prenguen pensió*. La insistencia del maestro, *qui obra al spital y ha mudada sa casa e família de Barchinona en aquesta ciutat*, y quizás también un prestigio que ha ganado rápidamente, hace que, finalmente, reciba 40 sueldos *per lo port de la roba* entre el 23 de abril y el 10 de mayo de 1445. Es Joan Falsison, que cobra su primer jornal como tapicero (bancalero) asalariado por la Universidad el 26 de febrero de 1445.²²

Durante los años siguientes Falsison continúa cobrando este sueldo fijo de 11 libras, a la vez que cobra por los diversos trabajos que realiza por encargo del Consejo y, también, por los trabajos que le encargan otras instituciones y las familias adineradas del territorio, porque es un personaje que enseguida gana ascendiente en la ciudad. En este sentido, podemos recordar una referencia según la cual el Consejo decide encargar un par de bancales nuevos hacia 1445 porque los tapices que se venían usando estaban estropeados, pero también porque ahora *hic ha bon maestre* en la ciudad.²³

No hay más noticias importantes sobre el artifice hasta el 2 de mayo de 1450, cuando pide al Consejo que se le avance el salario de dos años con la intención de *fer venir de altres parts bons obrés, abtes e ben experts per al dit offici, dels quals ne té ab sí quatre, per rahó dels quals, e de la altra companya que té, los quals són en nombre de vuyt, sosté gran messió e despesa*; según su propia expresión, la ampliación del taller debía hacerse *per honor e servey de la ciutat e ciutadans de aquella*. De hecho, el Consejo debía estar de acuerdo con la

opinión expresada por Falsison, ya que rápidamente aceptó la petición, *ell donant bona fermança e seguretat de restituir aquelles en cars de mort o en cars se n'anàs*.²⁴

Otro documento relevante para comprender el aprecio que la Universidad sentía por Joan Falsison está datado el 29 de mayo de 1451. Se trata de una nueva petición del maestro a la ciudad, en la que Falsison, ante la muerte de su mujer, pide una subvención igual que la que había recibido al establecerse en Tortosa. Según indica el texto, si el Consejo decidía volver a darle una subvención, el maestro se comprometía a casarse nuevamente en Tortosa, *e no pendria altre partit, sinó que aturaria e serviria la ciutat*. Ante esta propuesta, los procuradores y consejeros tortosinos, *atnent que lo dit mestre Johan ha feyts de bells draps de ras en la ciutat, dels quals la ciutat se ennobleix e reporta honor, e contínuament ne obre, e contribueix en les imposicions*, decidieron asalariarlo *per a X anys o per atre tant temps com la primera vegada fon conduhit, constituhint-li atre tant salari com lo primer*.²⁵

Así pues, desde este momento y hasta probablemente el año 1463, el maestro recibe un sueldo anual que, en este período, fluctúa entre las 11 y las 5 libras, y suele ser de 7 libras, a consecuencia de una bajada general de salarios causada por la crisis económica que atraviesa el municipio durante estos años. En el volumen de clavería del ejercicio 1463-1464 aún hay un espacio destinado a anotar su salario, pero en este caso está ocupado por el siguiente comentario: *vacat, per present que ja no-s paga*. Antes de desaparecer de la documentación, Joan Falsison ha realizado diversos trabajos para el Consejo y, lo que probablemente sea más interesante, parece ser que ha sido el intermediario en los contactos que mantienen la ciudad de Tortosa y el maestro de paños "de ras" Llor Batur (u Orbatur) cuando éste pretende bajar por el Ebro, desde Zaragoza hasta Tortosa, *ab sa casa e muller*, a finales de 1458.²⁶

²² AHCTE. FMT. Libro de Provisiones, 42. f. 13v (borrador en el 2º legajo, f. 4r), 24r, 59v; Libros de Clavería, 66. f. 84v; 67. p. CCXXVIII.

²³ AHCTE. FMT. Libro de Provisiones, 60. f. 91r; Libro de Clavería, 68. f. 57r (es testigo de este pago el también tapicero, en este caso de Valencia, Pere Marquès).

²⁴ AHCTE. FMT. Registro 3940 (papel); Libro de Provisiones, 45. f. 71r.

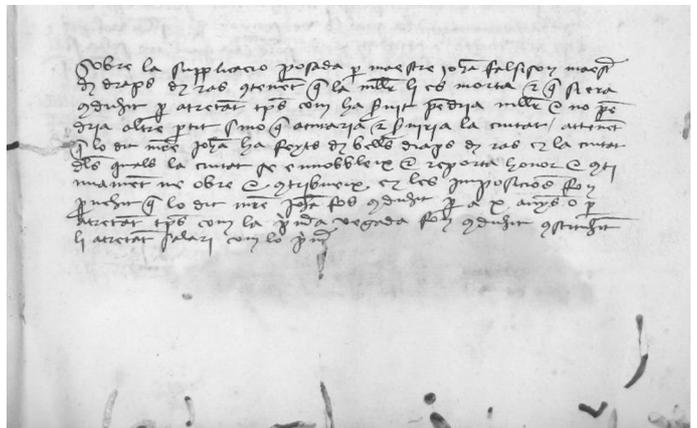
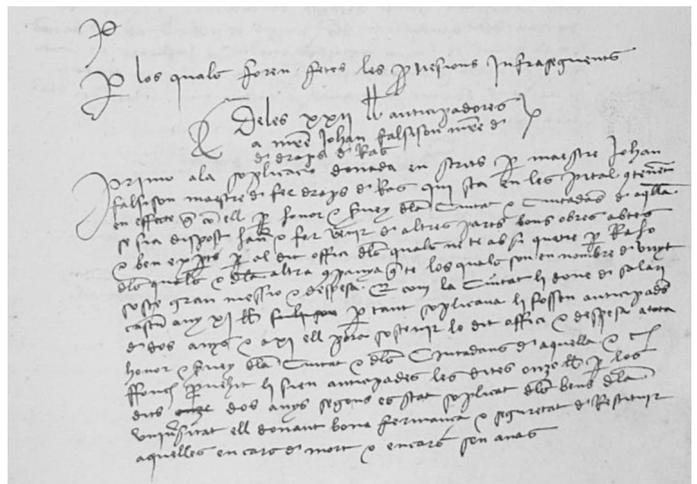
²⁵ AHCTE. FMT. Libro de Provisiones, 46. f. 16r. El carácter artesanal –y gremial– de la actividad de los artistas medievales (y no sólo de los medievales) queda reflejado en el matrimonio "endogámico" entre el viudo Joan Falsison, tapicero, y Francesquina Ortiga, viuda y heredera del tejedor Pere Cucala. Archivo Histórico Diocesano de Tortosa (AHDT). Sin clasificar; AHCTE. Fondo Notarial de Tortosa (=FNT). Sig. 1178. f. 10r-v.

²⁶ AHCTE. FMT. Libros de Clavería, 79. f. LXVIIv (21-10-1458; documento transcrito parcialmente por Galindo, Marià: "Trescentistes i quatrecentistes tortosins (segons noticies tretes dels Llibres de Clavaris i de Provisions, del l'Archiu (sic) Municipal)", *La Zuda*, 106 –mayo de 1922–, p. 76); 83. sf.

Una gran manufactura finalmente frustrada

La documentación que acabamos de presentar (y que, en buena medida, ya dimos a conocer el año 2003) permite plantear, por lo menos, un par de hipótesis sobre la producción de tapices en la Tortosa del tercio central del siglo XV. En primer lugar, parece claro que el gobierno de la ciudad del Ebro intentó poner en marcha una industria de tapices fabricados a la manera de Flandes que, por lo que se desprende de los pocos documentos conocidos, tuvo una cierta importancia, aunque, probablemente, no acabó de tener éxito.

Evidentemente, la figura central de esta industria fue Joan Falsison, de la misma manera que el punto central de la actividad del maestro de la Corona parece ser que fue Tortosa. Así, mientras que, según podemos deducir de las noticias publicadas, en Barcelona vivió con la única compañía de su mujer, en Tortosa consta que en 1450 tenía cuatro colaboradores *aptes e ben experts*. Además, mientras que en Barcelona simplemente ofreció *mostrar a tots aquells qui apendre volran de fer draps de ras*, en Tortosa propuso ampliar su taller y *fer venir de altres parts bons obrés*. Finalmente, mientras que se marchó de Barcelona antes de finalizar el plazo que había pactado con las autoridades locales, permaneció en Tortosa incluso en momentos muy delicados para la economía (y, por lo tanto, para la producción artística) del municipio. En el trabajo del año 2003 fui –probablemente– demasiado optimista y planteé la posibilidad, aunque hipotéticamente y con todas las reservas posibles, de que la manufactura de Tortosa hubiese sido –o hubiese querido ser– más importante que la de Barcelona. Actualmente pienso que sobre esta posibilidad hay que expresar aún más reservas –si esto es posible– ya que, como he dicho antes, considero que el establecimiento de Falsison en la ciu-



Peticiones del maestro Joan Falsison al Consejo de la ciudad de Tortosa.

dad del Ebro tuvo lugar, en buena medida, a causa de la práctica inexistencia de competencia profesional seria, competencia profesional que era, con toda seguridad, más importante en Barcelona.²⁷

²⁷ La ciudad de Barcelona, aunque no ha sido excesivamente estudiada desde este punto de vista, tampoco parece, en principio, un centro de producción de tapices de primera línea internacional, ya que –por ejemplo– las autoridades locales encargaban la elaboración de las obras importantes en el extranjero (cfr. Puig i Cadafalch, Josep y Miret i Sans, Joaquim, "El Palau de la Diputació General de Catalunya", *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans* (1909-1910), p. 414). Pese a todo, desde el punto de vista del mercado y de la competencia es necesario que analicemos juntas diferentes técnicas artísticas (el tapiz, el bordado y, también, la producción de "draps de pinzell" [cfr. una síntesis sobre el bordado en de Dalmasas, Núria y José, Antoni, 1984, pp. 240-242; un interesante estudio sobre diversos tapices y bordados medievales conservados en la Ciudad Condal, con diversa bibliografía anterior, en Martín, Rosa: "Els tèxtils medievals a la catedral de Barcelona", *D'Art*, 19 (1993), pp. 187-204; y un estudio sobre el consumo de estas piezas en las casas barcelonesas en Terés, Maria Rosa, "Art profà i vida quotidiana entorn a 1400: els inventaris barcelonins", *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 19 (1998), pp. 295-317]), resulta evidente la mayor competencia profesional que Falsison podía encontrar en Barcelona respecto a Tortosa, y sin contar a los pintores. De hecho, algunos estudios indican que Barcelona fue la primera población de la Corona en contar con "tapiceros", concretamente F. Nicolau y P. Domènech, que formaban parte del Consejo de Ciento en 1397 (Sigüenza, C.: "La industria textil aragonesa a finales de la Edad Media", *Seminario de Arte Aragonés*, XLVIII (1999), p. 173), y se documentan, entre muchos otros menesteres relacionados con las "artes textiles", el "perpunter" Pere Rovira (1394-1411), los bancaleseros Domingo y Francesc Jaume (1413); los bordadores Joan Gomar (1394-1402) y Joan Beltran (1409-1428); el "perpunter" Antoni Olzina (1394-1416); el bancaletero Antoni Guna (1433-1434); los "perpunters" Bartomeu Vallès (1437) y Joan Ballester (1438); los citados hermanos de la Lebra (1440-1441), maestros de "draps de ras"; o la conocida e importante familia de bordadores Sadurní (1450-1483).



Tapiz de la Santa Cena, catedral de Tortosa.

En todo caso, aún conocemos muy pocas cosas sobre la producción de tapices en la Ciudad Condal y no deja de ser cierto que el centro tortosino tuvo una cierta relevancia durante estos años (1444-1464). Además, hay otras noticias que nos hablan de la existencia de una incipiente industria de tapices y bordados en la ciudad en las décadas de 1440 y 1450, como por ejemplo la instalación en Tortosa del bordador de Barcelona Jaume Oromir (diciembre de 1446)²⁸ y, especialmente, los contactos de Falsison con diversos maestros tapiceros procedentes de otros centros de la Corona. Maestros como Pere Marquès, de Valencia, que en 1446 fue testigo de un pago realizado por el municipio de Tortosa a Falsison. Pero, sobre todo, de un maestro como Llor Batur, quien, como ya hemos dicho, tuvo la intención de establecerse en la ciudad en 1458 procedente de Zaragoza, donde aún hoy se conserva una considerable colección de tapices del siglo XV.²⁹ Sin embargo, y como ya se ha apuntado, la manufactura de tapices de Tortosa acabó desapareciendo con Joan Falsison, ya que, de hecho, podríamos decir que él "fue" la manufactura de tapices de la ciudad del Ebro.

Un autor para el tapiz de la Santa Cena de la catedral de Tortosa

La segunda hipótesis que queremos –volver a plantear de acuerdo con la documentación conocida sobre el centro tortosino de producción de tapices es que Joan Falsison puede haber sido el autor del conocido tapiz de la Santa Cena de la catedral de Tortosa. Este tapiz, como se ha indicado en repetidas ocasiones, es, en realidad, un grupo de tres piezas tejidas por separado y cosidas entre ellas de forma desordenada, ya que la Oración en el Huerto, el primer tema presentado en el conjunto, es el último desde el punto de vista narrativo, y el que está cosido en último lugar, la Entrada de Jesucristo en Jerusalén, es el primer tema de la narración evangélica. Centra la tela una gran representación de la Santa Cena, que es el tema que da nombre al conjunto.

Desgraciadamente, sabemos poco sobre la biografía de la obra, cosa que facilitaría en gran medida una atribución. En este sentido, el presbítero Eduard Solé († 1955),³⁰ que fue, quizás, la persona que mejor llegó a conocer la historia del arte en relación a la catedral de Tortosa, sostenía, aunque

²⁸ AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 68. f. 62v. Hay otros bordadores activos en la ciudad desde la década de 1420, como por ejemplo Pere Ruiz. Archivo de la Catedral de Tortosa (=ACTO). Pere de Camps, 10. s/f.

²⁹ AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 68. f. 57r. En cuanto a Zaragoza, lo cierto es que no hay documentada una producción local destacada, y acostumbra a aceptarse que las piezas que se conservan son importadas. Cfr. por ejemplo Rábanos Faci, Carmen: *Los Tapices en Aragón*, Zaragoza, 1978; Torra de Arana, E., Hombria, A. y Domínguez, T.: *Los tapices de la Seo de Zaragoza*, Zaragoza, 1985; Rábanos Faci, Carmen: "Un tapiz de estilo bajomedieval conservado en Zaragoza: La Crucifixión y la Resurrección", *Aragón en la Edad Media*, 8 (1989), pp. 537-548; Torra de Arana, E.: "Tapices de la Seo", *Jocalías para un aniversario*, Zaragoza, 1995, pp. 13-60; Sigüenza, C., 1999, pp. 151-189. Además de los maestros que acabamos de citar, relacionados directamente con Falsison, trabajan en la ciudad, en esta época, Berenguer Baldrich (doc. 1430-1462) y Jaume Sartre (doc. 1448-1453), que parecen profesionales poco importantes. Además, aparece un pago a un tal *mestre Rubert, banqualer del senyor primogènit*. Este personaje, sin embargo, sólo aparece como miembro de la comitiva del príncipe de Viana y, además, es citado como *pobre* (AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 82. s/p).

³⁰ Últimamente Jesús Massip ha publicado, en buena medida a partir de las notas de mosén Solé, un libro sobre las vicisitudes que vivió el tesoro de la catedral de Tortosa durante la última guerra civil española. En el volumen, lógicamente, hay material diverso para conocer la biografía –y el fondo personal– de Eduard Solé. Massip, Jesús: *El tesoro de la catedral de Tortosa i la guerra civil de 1936*, Barcelona, 2003.

no llegó a publicarlo, que el tapiz de la Santa Cena es uno de los tres tapices que el prior Tomàs Bonet legó a la catedral en 1470. Sin embargo, un documento notarial conservado en el Archivo Capitular de Tortosa demuestra que la donación consistió en tres “bancales de raz”, piezas que, por lo tanto, no podemos identificar con la obra que estudiamos (aunque esta obra sea, efectivamente, un conjunto de tres tapices), ya que no se trata de un tapiz para cubrir un asiento. Además, los documentos también demuestran que en los siglos XV y XVI fueron numerosas las donaciones de tapices a la catedral de Tortosa y, por lo tanto, lo único que se puede asegurar es que en el siglo XIX Francesc Mestre i Noé afirmaba que la pieza era colocada en el monumento del Jueves Santo como palio, y que diversas fotografías antiguas demuestran que era utilizada, efectivamente, como palio o frontal en el altar mayor. Sin embargo, existen diversos indicios que permiten plantear la citada hipótesis.³¹

En primer lugar, un elemento que nos permite relacionar obra y autor es la centralidad de Joan Falsison dentro de la producción de tapices de la manufactura tortosina. Dicho de otro modo: hay que tener en cuenta que Falsison fue el maestro de “paños de raz” más importante de entre los activos en la ciudad en una cronología, la del tercio central del siglo XV, que concuerda con las características técnicas y estilísticas de la única manufactura conservada en la ciudad. Sabemos con seguridad que fue el más importante, principalmente, por tres razones. La primera es que, como dice un documento que ya hemos citado, *la ciutat se ennobleix* de su producción, producción que, además, sabemos que fue abundante (el mismo documento dice que el maestro continuamente confecciona tapices). La segunda es que mientras que Falsison cobraba de la Universidad tortosina 11 libras anuales, los otros dos maestros bancale-

ros asalariados del municipio a mediados del siglo XV, Berenguer Baldrich (establecido en Tortosa antes que Falsison) y Jaume Sartre o Sastre, cobraban, generalmente, 5 libras entre los dos.³² La tercera es que mientras Joan Falsison se dedicaba exclusivamente a la confección y al arreglo de paños, los otros dos maestros se vieron obligados a buscar complementos salariales realizando otros trabajos, algunos tan alejados de su especialidad como, por ejemplo, la limpieza urbana o el transporte de mobiliario de un lugar a otro de la ciudad.³³

Por otro lado, hay que tener en cuenta que en la documentación tortosina hay registradas referencias a tapices con figuras (no sólo lisos o con decoración vegetal o heráldica) que seguramente corresponden a una producción local. Y de la existencia de esta producción local de piezas icónicas se deduce, lógicamente, que los encargos del territorio los tenían que absorber, habitualmente, los talleres locales, caso paralelo al de la pintura de retablos (en referencia a esta cuestión, cabe señalar que conocemos algunas excepciones a la regla y que, a veces, se producen encargos a talleres de fuera del territorio incluso en el momento de máximo desarrollo de los talleres autóctonos. Pero son estas excepciones las que deben ser explicadas, y no a la inversa).³⁴

Es muy probable que correspondan a esta producción diversas piezas citadas en el rico y aún inédito inventario de bienes del mercader Pere Sala, que hizo negocios a *les parts* de Venecia y ocupó diversos cargos de responsabilidad dentro de la administración local. Por ejemplo: *dos bancals de drap de ras e obratge de flavons verts, ab arboredes e caces de diversos animals, ab ymatges de hòmens e dones, forrat a les vores de canemaç blanch*. Por ejemplo: un significativo *drap de ras gran, ab grans arboredes e dos ymages al mig, ço*

³¹ AHCTE. Fondo de mosén Eduard Solé. 135 y 175. ACTo. Libro de Rúbricas o “Índice de Acuerdos Capitulares desde 1326 hasta 1570”, f. 364r; Miquel Solà, 10. s/f. Mestre, Francesc: *El arte en la santa iglesia catedral de Tortosa*, Tortosa, 1898, p. 66.

³² AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 73. s/f. 25-10-1451.

³³ El 24 de junio de 1451 Berenguer Baldrich cobra cierta cantidad por haber limpiado *lo Vall* (un barranco que cruzaba la ciudad), *hon havia de passar la professó, e per metre-y dos draps, e per loguer dels dits dos draps*. El mismo Baldrich cobra, el día 20 de abril de 1454, *per portar los banchs a Sent Johan lo dia de Rams*. Peor parece que era la situación de Jaume Sartre, documentado al servicio de la ciudad entre 1448 y 1453, que incluso llegó a ser encarcelado *per blasfem*. AHCTE. FMT. Libros de Clavería, 73. s/f; 75. f. CXVIIIv, CXVr.

³⁴ Sobre la problemática cuestión de los talleres de pintura del obispado de Tortosa en el siglo XV, cfr., entre otros, José, Antoni: “Les arts plàstiques: l’escultura i la pintura gòtiques”, Llobregat, E. e Yvars, J. F.: *Història de l’art al país valencià*, I, València, 1986, pp. 163-239; Alcoy, Rosa y Ruiz, Francesc: “Pere Lembre i el mestre d’Albocàsser. Inici d’una revisió sobre la pintura castellonenca en el temps del gòtic internacional”, *Actes de la XL Assemblea Intercomarcal d’Estudiosos*, I, Castelló, 2000, pp. 381-401; José, Antoni: “Morella centro de pintura. Siglos XIV y XV”, *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catàleg de l’exposició), Castelló de la Plana, 2003, pp. 141-174; Ruiz, Francesc: “Els pintors del bisbat de Tortosa”, *L’art gòtic a Catalunya. Pintura, II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, pp. 170-179.



Oración en el Huerto de los tapices de la Santa Cena del Vaticano y la catedral de Tortosa.

és, una senyora e hun jove, e ab lo senyal del dit marit meu, ço és, de Sala, e caces e altres pintures, forrat entorn e vores de canamaç blanch.³⁵ Digo que esta última referencia resulta especialmente significativa porque el tapiz llevaba tejido el emblema heráldico del citado personaje y, por lo tanto, parece lógico pensar que se trataba de un encargo personal manufacturado en un taller local, no de una pieza adquirida en el extranjero, ni importada desde el extranjero ni, tampoco, de algún tapiz de producción seriada que algún mercader tuviese en stock.

Para relacionar a Falsison con la obra, además, hay que subrayar que el maestro está relacionado –documentalmente– con la confección de diversos tapices para la catedral y, aún más, para el altar mayor de la catedral, donde parece que se instalaba, en fechas determinadas, el tapiz de la Santa Cena. Con todo, no debemos olvidar que las piezas que hemos podido documentar sólo pueden relacionarse hipotéticamente con la obra conservada, ya que las anotaciones notariales que conocemos no describen la iconografía de los tapices tejidos por Falsison para la catedral.³⁶

Por último, debemos tener en cuenta que ninguna de las propuestas y atribuciones realizadas hasta el año 2003 sobre este tapiz ha resultado concluyente. Marie-Louise Plourin propuso, en 1955, que fuese obra de un maestro ambulante del siglo XV, cosa que debemos descartar desde un conocimiento documental que nos ha mostrado la existencia de, como mínimo, cinco maestros establecidos en la ciudad en diversos momentos de esta centuria, sin contar a los ayudantes. Resultaría extraño, pues, que habiendo maestros –uno de ellos sin duda importante– en la ciudad se encargase un trabajo tan destacado a un maestro ambulante.³⁷

Rosa Martín y Ros, por su parte, propuso el nombre de Orbatur, o el de otro maestro activo en la zona, como autor de la pieza. Efectivamente, tiene que ser el de otro, ya que este Orbatur (o Loor Batur), aunque que en algún momento se le ha considerado activo en Tortosa,³⁸ parece ser que nunca

³⁵ AHCTE. FMT. *Inventari dels béns d'en Pere Sala*, f. 9 r.

³⁶ ACTO. Pere de Camps, 21. s/f; Pere de Camps, 23. s/f; Pere de Camps, 24. s/f (8-1-1451). Pere de Camps, 27. s/f; Pere de Camps, 47. s/f (5-8-1447). Por su parte, mosén Solé anotó la existencia de una “concòrdia dels tapissos grans que estan davant l’altar major los dies solemnes” en un protocolo del notario Joan Menor. Desgraciadamente, no hemos podido consultar este documento. AHCTE. Fondo de mosén Eduard Solé. 175.

³⁷ Plourin, Marie-Louise, 1955, láminas 15 y 16.

³⁸ De hecho, Alcolea simplemente dice que “había de establecerse en Tortosa en 1458”, en ningún caso que ya se hubiese establecido (Alcolea, Santiago, 1975, p. 364), y Galindo simplemente transcribe parcialmente un documento que lo cita presente en Tortosa pero aún residente en Zaragoza (Galindo, Marià, 1922, p. 76).

llegó a establecerse en la ciudad, como hemos visto antes.³⁹

Finalmente, la relación propuesta por J. Duverger entre el tapiz de Tortosa y el maestro de Bruselas Gielis van de Putte (activo desde 1441), presenta el mismo problema que la atribución a un maestro ambulante (es decir, ¿por qué se encarga una obra a un maestro extranjero si hay buenos maestros activos en la ciudad? o, en este caso, ¿por qué hay que pensar en una procedencia foránea habiendo talleres activos en la ciudad?), y, a la vez, presenta problemas propios, como el desconocimiento que tenemos sobre la relación comercial entre ambas ciudades, relación comercial que, por otro lado, es seguro existió.⁴⁰

En referencia a esta última atribución, hay que señalar que las otras obras relacionadas por Duverger con van de Putte, especialmente un tapiz que también representa el tema de la Santa Cena y que se conserva en los museos vaticanos (aunque procedente de las colecciones reales españolas), sí que muestra similitudes estilísticas con el tapiz de la catedral de Tortosa. Ahora bien: se trata simplemente de unos parecidos muy leves y superficiales (es decir: simplemente sucede que son dos obras con características “flamenquizantes”). De hecho, la calidad de ejecución del tapiz vaticano es mayor, su composición es más apretada y complicada, menos esquemática, y muchas de las relaciones entre ambas obras vienen marcadas simplemente por el tema iconográfico, que como se ha dicho es el mismo.

Además, podemos recordar que una conexión entre estas obras basada simplemente en relaciones estilísticas debe ser desestimada porque, justamente, el estilo puede ser otro punto a favor de la atribución a Joan Falsison –o, como mínimo, de un maestro radicado en el entorno de Tortosa. En referencia a esta cuestión, N. de Dalmases y A. Jo-

sé han apuntado la posibilidad de que el tapiz de Tortosa se hubiese hecho “sobre un cartón de la tercera década del siglo XV aproximadamente”, mientras que E. Liaño ha señalado “la utilización, para las figuras, de cartones salidos de talleres valencianos del entorno de Marçal de Sas, Gonçal Peris o Guerau Gener”.⁴¹

Es decir, que el estilo de la obra, aunque sea superficialmente flamenco, no remite al norte de Europa, si no al sur, a Valencia. Esta misma influencia –aunque sólo la influencia– puede observarse en unos bordados de hacia 1420-1430 pertenecientes a una capa pluvial de la iglesia parroquial de Castellfort, población cercana a Morella, entonces un rico centro urbano de la diócesis de Tortosa capaz de rivalizar con la ciudad episcopal.⁴² Aunque, con los conocimientos que hoy en día poseemos sobre la pintura y las técnicas del bordado y el tapiz en la diócesis de Tortosa, resulta difícil proponer una vinculación entre ambas obras, no deja de resultar significativa la relación de los modelos de las figuras en el bordado de Castellfort/Morella y en el tapiz de Tortosa.

Sin embargo, aquí surge otro problema, que en este caso está relacionado con la cronología planteada para estos trabajos, ya que, según A. José, los bordados de Castellfort deben datarse sin “sobrepasar la década de 1420-1430, en correspondencia con la mejor escultura y orfebrería morellana de los años 1410-1430 vinculadas a la capital del Reino” y el tapiz, según el mismo autor, debe ser situado hacia la tercera década del siglo XV, aproximadamente.⁴³ Por nuestra parte, al atribuirlo a Falsison datamos el tapiz hacia 1444-1464 (mejor en la década de 1440 o a inicios de la de 1450), aunque de ninguna manera –como ya hemos dicho– intentamos desvincular el cartón de la influencia valenciana en las fechas señaladas. Probablemente lo que sucede es que los modelos de-

³⁹ Martín, Rosa: “Tapiz de la Santa Cena”, *Millenvm. Història i Art de l'Església Catalana* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1989, p. 400.

⁴⁰ Duverger, J.: “Gielis van de Putte, tapijtwever in tapijhandelaar te Brussel (ca. 1428 na 1503)”, *Artes Textiles*, VII (1971), pp. 5-22.

⁴¹ De Dalmases, Núria y José, Antoni, 1984, p. 184; Liaño, Emma: “Tapiz de la Santa Cena”, *Fidei Speculum. Art litúrgic de la diòcesi de Tortosa* (catálogo de la exposición), Barcelona, 2000, pp. 76-77.

⁴² José, Antoni: “Bordados pertenecientes a una capa pluvial: capillo y fragmento de cenefa”, *La memòria daurada. Obradors de Morella. s. XIII-XVI* (catálogo de la exposición), Morella, 2003, pp. 396-299. Según escribe este autor, “las imágenes de la capa pluvial de Castellfort se encuentran dentro de este contexto valenciano. Los modelos de sus figuras proceden de la pintura valenciana contemporánea en la línea derivada de Marçal de Sas que cultivan, entre otros, Gonçal Peris y Jaume Mateu. Se trata de cartones que tienen unas raíces distintas de la pintura contemporánea de Morella cultivada por Pere Lembri o de Bernat Serra (...). En cualquier caso la riqueza cultural que suponen estos bordados de Castellfort a nivel de cartones y de técnica está por encima de cualquier posibilidad generada desde la pintura morellana contemporánea...”.

⁴³ De Dalmases, Núria y José, Antoni, 1984, p. 184; José, Antoni, 2003, p. 398.



Santa Cena de un capillo de capa pluvial de Castellfort y del tapiz de la catedral de Tortosa.

rivados de Marçal de Sas y otros maestros “valencianos” siguieron siendo practicados por algunos pintores de segunda fila durante algunos años, y debemos reconocer que el centro pictórico de Tortosa nunca estuvo a la vanguardia de la pintura producida en la Corona. En este punto, y sin que podamos dar el paso de atribuirle alguna responsabilidad con respecto al tapiz de la Santa Cena, debemos recordar que el pintor Miquel Nadal, que se hizo cargo del taller de Bernat Martorell a la muerte del maestro barcelonés en 1452 (este mismo año pinta un cartón para tapiz junto con Joan Huguet), era habitante de Tortosa en 1449. Normalmente se estudia a Nadal en función de Martorell y se olvida su origen valenciano, es decir, su seguro conocimiento de la pintura producida en la ciudad del Turia durante el primer tercio del siglo XV.⁴⁴ Si algún día la hipótesis que proponemos de Falsison como autor del tapiz de la San-

ta Cena se demuestra inviable y debemos retrasar la cronología de la obra, el candidato pasaría a ser Pere Alfonso.

El hundimiento, la precaria recuperación y el final de la industria local: ca. 1464/1480-1493

En todo caso, tan pronto como Joan Falsison desaparece de la documentación (1464), la industria tapicera de Tortosa se hunde completamente. Es posible que cuando conozcamos toda la documentación de la época encontremos noticias sobre algún tipo de actividad al final de la década de 1460 y durante la de 1470 (décadas marcadas por la crisis económica y la guerra civil). Pero el hecho es que en los registros del municipio no hay ni una sola referencia a esta técnica artística⁴⁵ hasta que, en 1480, Joan Marroquí toma el relevo de Falsison como bancalero asalariado del municipio.⁴⁶ Por lo tanto, parece claro que la ciudad permaneció sin un tapicero destacado durante los últimos años de la guerra civil y los primeros años de la posguerra, cosa que concuerda perfectamente con la pobreza general que se vivió en aquella época y con la paralela falta de pintores activos de forma permanente en la ciudad.⁴⁷

Sin embargo, las condiciones económicas tampoco debían ser demasiado buenas en la década de 1480 y sabemos que el maestro Marroquí, a partir de 1485, se vio obligado a combinar su actividad como bancalero o tapicero de la ciudad con la de relojero, cosa que tiende a hablarnos de una cierta inestabilidad laboral.⁴⁸ El trabajo más importante de entre los que se le pueden atribuir –documentalmente– data precisamente de este año. Se trata de la fabricación de un tapiz *per a obs de la ciutat ab la ymatge de la gloriosíssima Verge Maria e de l'Àngel Custodi e los procuradors agenollats* que había de ser realizado según un cartón pintado por Lluís Montoliu, pintor establecido en la ciudad hacia 1472 procedente de Sant Mateu.⁴⁹

⁴⁴ Puig i Cadafalch, Josep y Miret i Sans, Joaquim, 1909-1910, p. 414; Duran i Sanpere, Agustí, 1975, *passim*; Company, Ximo y Toló, Elena, “La continuïtat del taller de Bernat Martorell: Miquel Nadal”, *L’art gòtic a Catalunya. Pintura, II. El corrent internacional*, Barcelona, 2005, pp. 170-179.

⁴⁵ Podría ser una excepción un documento datado el 27 de agosto de 1468 según el cual un tal Ferrer propone hacer *venir en la present ciutat de Tortosa deu o quinze casades de parayres per fer draps en la present ciutat, havent ells alguns mercadés que-ls fien les lanes*. Con todo, parece claro que no se trata de la producción de los paños (de raz) que aquí nos interesa. AHCTE. FMT. Libro de Provisiones, 48. Documento suelto 10.

⁴⁶ AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 95. f. 171v. El maestro vivía en el barrio de Santa Clara.

⁴⁷ Vidal, Jacobo: “Assaig de panorama de les arts a la Tortosa del Renaixement”, Querol, Enric y Vidal, Jacobo, *Cultura i art a la Tortosa del Renaixement*, Tortosa, 2005, pp. 203-208; Vidal, Jacobo, 2007.

⁴⁸ AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 99 (1^o legajo). f. 42r.

⁴⁹ AHCTE. FMT. Libro de Clavería, 99 (1^o legajo). f. 9v. Documento ya citado por Pastor, Federico, “El arte pictórico en Tortosa (1347 a 1703)”, *La Zuda*, 34 (diciembre de 1915), p. 247; Sánchez Gozalbo, Àngel, *Pintors del Maestrat*, Castelló de la Plana, 1932, pp. 55-56; Vidal, Jacobo “Quatre pintors de Tarragona a la ciutat de Tortosa. Algunes notícies d’arxiu”, *Anuario de*

De mayo de 1488 es una carta en que el infante Enrique, duque de Segorbe y lugarteniente general de Fernando el Católico, ordena a los procuradores de la ciudad que paguen a *lo amat nostre mestre Johan Marroquí* cierta cantidad de dinero que le deben, por su salario (tanto el de bancaletero como el de relojero) y por tres tapices que ha tejido para el Consejo. La referencia documental lleva a pensar dos cosas: 1.- que nos encontramos ante un artífice que disfrutaba de una cierta consideración; y 2.- que, lógicamente, en esta ocasión la ciudad pagó el trabajo del maestro. Con todo, la carta también expresa claramente una tercera cuestión: la existencia de evidentes diferencias entre las autoridades locales y Joan Marroquí. De esta manera, en el momento de liquidar las cuentas del ejercicio administrativo 1490-1491, los procuradores y los "oidors de comptes" de la ciudad, *considerat que los anys passats havia fetes moltes absències, e no havia servida la ciutat, ne per lo semblant no havia donats tots anys lo drab era tengut donar a la ciutat, franchament fonch provehit no li fos pagada dita anyada*. En 1493 desaparece de la documentación municipal.⁵⁰ El testamento de su hija, Sebastiana, redactado en 1541, dice que su padre –difunto hacía años– era habitante de Barcelona, por lo que se puede pensar en relacionarlo con alguno de los maestros anónimos activos en la Ciudad Condal al final del siglo XV.⁵¹ En todo caso, se trata de una cuestión que queda por resolver.

El final de la producción local

En 1513, después de una década de ausencia de los documentos del municipio, Joan Marroquí vuelve a aparecer cobrando –y lo hace por última vez– el salario de bancaletero de la ciudad. En un documento suelto de hacia 1510 aparece citado un tal *Feliu, banqualer*. Durante el ejercicio administrativo 1560-1561 aparece en los papeles de la



Universidad el *mestre Francesch Garcia, bancaleter*, afinador de pesos de la ciudad. Y el año 1565 o 1566 aparece como representante de los menestrales en el Consejo de la ciudad un bancaletero llamado *Francesch Garçia major*, abuelo del famoso poeta Vicent Garcia (el rector de Vallfogona), probablemente la misma persona que aparece citada en el documento anterior.⁵² Aparte de estas referencias, es posible que la investigación en los archivos pueda darnos a conocer otros nombres de maestros tapiceros. Sin embargo, con la información de que disponemos en este momento, considero que la actividad de Joan Marroquí, sobre todo la de los últimos años del siglo XV, con el tapiz con las figuras de la Virgen, el Ángel Custodio y los procuradores arrodillados, representa el final de la producción local de tapices en la Tortosa de la Baja Edad Media y del Renacimiento (al principio del siglo XX florecerá una interesante actividad –aunque artísticamente poco destacable– relacionada con la devoción a la Santa Cinta de la Virgen).

Frente a la casi inexistencia de producción, consta documentalmente que las casas más ricas de la ciudad, en el siglo XVI, estaban llenas de tapices. Pero a diferencia de las casas del siglo anterior, sabemos que estas estaban llenas de obras encarga-

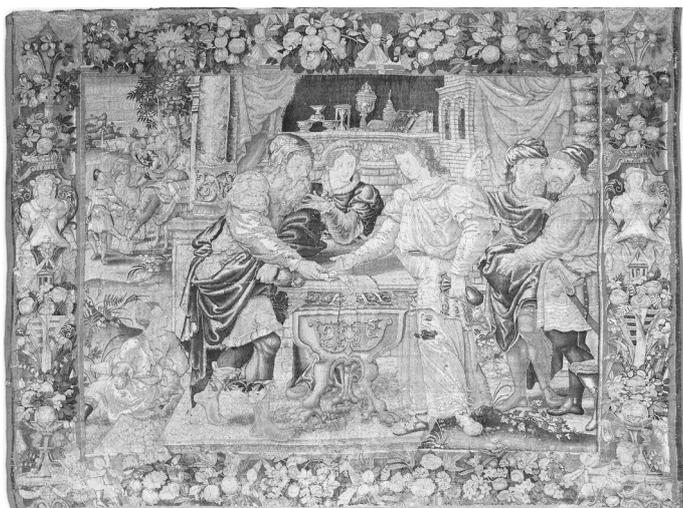
Estudios Medievales, 33/1 (2003), pp. 476, 484. Sobre la actividad de Lluís Montoliu cfr. Vidal, Jacobo, 2005, pp. 203-208 (con la bibliografía anterior). Esta referencia documental hizo datar la pintura conocida como la "Verge dels procuradors" de Tortosa al final de la Edad Media, obra que consideramos de hacia 1640-1652. Cfr. Vidal, Jacobo, *Les imatges de la Mare de Déu de la Cinta (De forana a localista. Una aproximació a la iconografia de la Santa Cinta de Tortosa)*, Tortosa, 2004, pp. 61-65.

⁵⁰ AHCTE. FMT. Registro 407 (papel); Libro de Clavería, 100 (2º legajo). f. 55v; Libro de Clavería, 100 (3º legajo). f. 44v.

⁵¹ AHCTE. FNT. Sig. 1396. s/f (28-1-1541). Es probable que corresponda a la producción barcelonesa de esta época el tapiz del Bautismo de la catedral de Barcelona. Sobre el/los posible/s maestro/s anónimo/s de Barcelona y sus posibles obras, cfr. Junquera, Juan José, "Le baptême du Christ", *Tapiserie de Tournai en Espagne. La tapisserie bruxelloise en Espagne au XVIème siècle* (catálogo de la exposición), Madrid, 1985, pp. 129-133; Martín, Rosa: "Tapis del baptisteri de Crist", *Catalunya medieval* (catálogo de la exposición), Barcelona, 1992, pp. 290-291; Martín, Rosa, 1993.

⁵² AHCTE. FMT. Libros de Clavería, 107 (1º legajo). Documento suelto 17 (el documento no está datado, pero pertenece a un volumen de 1510); 108 (1º legajo). f. 49v; 129. s/f; Libro de Provisiones, 65. f. 196r. Rossich, Albert y Querol, Enric, "Noves dades biogràfiques del poeta Vicent Garcia", *Nous Col·loquis*, III (1999), pp. 105-106.

⁵³ Por ejemplo, los diez reposteros encargados en 1539 por Lluís Oliver de Boteller, vizconde de Castellbò, al tapicero ciudadano de Barcelona Cristóbal de Valladolid. Vidal, Jacobo, 2005, pp. 232-234.



Tapiz de la serie de Tobías de la catedral de Tortosa.

das en otros centros de la Corona⁵³ o importadas del extranjero. En este sentido, resultan de una importancia decisiva la serie de los Triunfos de Petrarca, cuatro manufacturas sobre cartones italianizantes que el caballero Jaume Terça poseía antes de 1557,⁵⁴ año en el que fueron compradas por la Diputación del General, y las dos series de tapices, parcialmente conservadas, que el obispo morellano Gaspar Punter regaló a la catedral de Tortosa; estas magníficas series (manufacturadas probablemente en Bruselas) que muestran escenas de la vida de Tobías y los doce meses del año, procedían de casas de la oligarquía local.⁵⁵

Excurso: el palio del sochantre Vilafranca (EX del obispo Montcada)

Al iniciar este pequeño estudio hemos citado el contrato de un palio concordado, en 1417, entre el sochantre de la catedral de Tortosa, Ramon de Vilafranca, y el bordador de la reina Joan Figueres. El documento, conservado en el Archivo Histórico Diocesano de Tortosa y publicado en 1999 por Josep Eixarch, especifica claramente la iconografía que debía mostrar el bordado:

– en la primera istòria del dit drap o pali, la ciutat de Jerusalem, d'on exiran los tres reys de Orient, e

tres rocins ab un vaylet que-lls tingue per les regnes, e tres camells, los quals menaven per azetbles, e una stela gran que-s pertanyerà, e dins la stela ha haver una figura de àngell, lo qual sagué al loch on serà la Maria ab lo Jesús.

– en la istòria del mig ha haver una barracha gran e bella, e dins la barracha haze a ésser la ymage de la Verge Maria ab lo Fillet en la falda, e a la una part sant Josep, al costat dret de la Verge Maria, e hun pesebre que y haze haver dues bèsties, ço és a saber, lo bou e l'ase.

– en l'altra istòria hajan a ésser tres pastors, cascú en sa continença, ab aquell bestiar que necessari serà davant ells, e un àngell qui-ls anuncia la Nativitat, e ab lo bestiar haja un ca.

El mismo Eixarch, después de la transcripción, informa de que "el artista bordador acabó la obra, porque la vemos incluida en el inventario de la sacristía de la catedral del año 1453: *Item, un pali de carmesí istoriat ab la Maria e los tres reys ab los pastors, forrat de tela blava de fresadura d'or entorn, ab senyal de mossèn Vilafranca*". También informa Eixarch de que, según mosén Eduard Solé, "el frontal de los reyes de Vilafranca fue vendido por el Cabildo el año 1730, junto a otros objetos".⁵⁶

Pese a que, como hemos dicho antes, mosén Solé fue, probablemente, la persona que mejor llegó a conocer la historia de los objetos artísticos de la catedral de Tortosa, quizás a partir de un interés por la historia de la liturgia, también se ha demostrado que –como es inevitable– no era infalible. Digo esto porque pienso que se debe valorar la posibilidad de identificar esta obra documentada con otra, ya citada por F. Mestre i Noé en 1898 y publicada en fotografía por F. Duran veinte años después, en la que aparecen, de derecha a izquierda, una ciudad (Jerusalén), tres camellos, tres rocines con un "vaylet", una estrella, la Epifanía en el marco de una "barraca", con el pesebre y san José, y un grupo de tres pastores, ganado, un perro y un ángel volando. Iconografía que se corresponde exactamente con la que exige el contrato de 1417. Desgraciadamente, la obra desapareció en la década de 1930 (parece ser que antes de 1936) y hoy sólo podemos estudiarla mediante las fotografías publicadas por Duran.⁵⁷

⁵⁴ Garriga, Joaquim: *L'època del Renaixement. Història de l'art català*, IV, Barcelona, 1986, p. 157.

⁵⁵ Sobre estas obras cfr. Mestre, Francesc, 1898, pp. 65-66; Muñoz, Joan: "El bisbe Gaspar Punter, promotor de les arts a la Catedral de Tortosa", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXIX/I-II (2003), pp. 238-244.

⁵⁶ Solé, Eduard, "Lo retaule i altar de la Seu de Tortosa", *La Zuda*, 121 (octubre de 1923), pp. 343-348; Eixarch, Josep, 1998.

⁵⁷ Mestre, Francesc, 1898, p. 67; Duran, Fèlix: "La ciudad de Tortosa", *Boletín de la Sociedad de atracción de forasteros*, XXXV (1918), pp. 11-48 (dos fotografías en la pp. 32-33, el comentario en la p. 42). En referencia a confusiones sobre el origen de otros palios bordados, podemos recordar que los dos que había en la catedral de Valencia antes de 1936, también conocidos mediante fotografías, fueron relacionados con un par de obras compradas a la catedral de Londres por los mercaderes



Frontal de los Reyes Magos de la catedral de Tortosa.

El problema para relacionar la obra conocida por fotografías con la contratada para Ramon de Vilafranca es que tanto Mestre, como Solé, como Duran la relacionan con el obispo Otón de Montcada. Sin embargo, ninguno de los tres autores afianza esta relación con argumentos verdaderamente sólidos. Mestre, que no era un historiador, sino un diletante, escritor, periodista y político, probablemente recogía lo que la tradición decía del frontal; a su vez, Solé, aunque estuvo en contacto permanente con el Archivo Capitular, no aporta ninguna prueba documental para sostener su afirmación; es Duran (se trata de F. Duran i Cañameras) quien explica de donde venía esta tradición: "en cuatro diferentes partes se ve en este frontal el escudo de los Moncadas".

Efectivamente, la obra muestra repetidamente un escudo con 8 besantes (se trata de una "figura redonda y plana siempre de metal y sobre un campo de color") que se puede identificar perfectamente con las armas de los Montcada, que consistieron, tradicionalmente, en 8 besantes oro/gules. Con todo, debemos recordar que el obispo Montcada sellaba (Sagarra recoge ejemplos de los años 1456 y 1463) con un escudo de 6 besantes, de acuerdo con la tendencia a diferenciar las diversas ramas de la familia que hubo en el siglo XV. Estos cuatro escudos, en consecuencia, parece ser que no pertenecen al cardenal Montcada.⁵⁸

Por su parte, el contrato de 1417 especifica que en el palio debían bordarse *IIII senyals posats en*

creu ab senyal de Vilafranca y el inventario de sacristía de 1453 afirma que existía un palio *ab senyal de mossèn Vilafranca*. Pese a que hoy aún no conocemos la biografía del sochantre Ramon de Vilafranca, lo que sí que sabemos es que el escudo del linaje, como el de los Masdovelles, es "d'argent e VIII pessés de torteus d'azur". Y resulta que los "torteus" suelen confundirse con los besantes (ya que, de hecho, tienen la misma forma). Según Riquer "la distinción que hacen nuestros heraldistas entre *besant*, pieza de metal (oro o plata) y *torteu*, pieza redonda de color (gules, azur, sinoble o sable) parece que apareció a mediados del siglo XIV y no se impuso hasta el XVI".⁵⁹

Recapitulando, podemos afirmar que la obra conocida concuerda perfectamente con la descripción iconográfica del contrato de 1417; que estilísticamente responde a las características de una obra del gótico internacional; que no lleva el escudo del obispo Montcada; y, finalmente, que quizás este escudo sea el de la familia Vilafranca. Con todos estos ítems se puede plantear una hipótesis según la cual la obra conocida hasta ahora con el nombre de "frontal de los reyes magos" o "del obispo Montcada" sea, de hecho, el palio que Ramon de Vilafranca encargó a Joan Figueres en 1417. Si no, deberíamos pensar que en el siglo XV se bordaron diversos frontales para el altar mayor de la catedral de Tortosa con la misma iconografía y con comitentes cuyos escudos de armas eran idénticos.

Andreu y Pere de Medina hasta que se propuso la posibilidad de que proviniesen de una donación del canónigo Vicent Climent. Cfr. Gómez Frechina, José: "Algunas pautas flamencas en la pintura valenciana del siglo XV", *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos* (catálogo de la exposición), Valencia, 2001, pp. 90-103.

⁵⁸ de Sagarra, Ferran: *Sigil·lografia catalana*, 3 vol., Barcelona, 1915-1932, núm. 3305-3307; de Riquer, Martí, *Heràldica catalana*, 2 vol., Barcelona, 1984, I, p. 175.

⁵⁹ De Riquer, Martí, 1984, I, p. 167.

