

EL CUADERNO DE DIBUJOS DE LOS UFFIZI: UN EJEMPLO, TAL VEZ, DE LA TRANSMISIÓN DEL CONOCIMIENTO ARTÍSTICO EN VALENCIA EN TORNO A 1400

ENCARNA MONTERO TORTAJADA¹

Dra. Historia del Arte

Resumen: El cuaderno de dibujos conservado en los Uffizi (inv. 2264F-2281F, 18304F-18306F, 18324), y datado en torno a 1400, se ha relacionado repetidas veces con la pintura valenciana de esa misma época. No se ha considerado hasta ahora, sin embargo, cuáles pudieron ser su función y naturaleza originales. A través del estudio de las características codicológicas del volumen, así como de su contenido, se demuestra aquí que se trata de una herramienta de trabajo utilizada por varios autores bien diferenciados (al menos, por dos, uno de los cuales tenía contacto con la pintura italiana de principios del siglo XV, y otro —el más relacionado con Valencia— con la pintura nórdica). La particular factura de los dibujos, asimismo, documenta de modo claro el tránsito del libro de modelos al libro de esbozos que se da en Europa en esas mismas fechas.

Palabras clave: Arte bajomedieval / Valencia / dibujos / transmisión del conocimiento.

Abstract: The Uffizi Drawing-Book (inv. 2264F-2281F, 18304F-18306F, 18324), dated ca. 1400, has been frequently linked with coetaneous Valencian painting. Nevertheless, until recently it had not been considered the original purpose of this collection of drawings. By employing codicology, it can be proved that the booklet was a working tool used by several authors (at least, by two draftsmen: one of them with Italian connections and the other one —closely related with Valencia— probably coming from Northern lands). Moreover, the peculiar appearance of these drawings clearly shows the transition from the model book to the sketch-book that took place in Europe over those years.

Key words: Late Medieval Art / Valencia / drawings / transmission of knowledge.

El objeto de este artículo es examinar una colección de dibujos intrigante y sugestiva, tanto por su calidad como por su heterodoxia y por su adscripción (cambiante) a geografías y sensibilidades artísticas muy diversas. Debe añadirse a esto, también, su superlativo interés en lo que a la transmisión del conocimiento artístico en Valencia entre 1370 y 1450 respecta. La variedad de hipótesis sobre el origen de estas hojas queda bien explícita en el amplio rango temático de las exposiciones de las que han formado parte: *Mostra di strumenti musicali in disegni negli Uffizi* (1952), *Da Altichiero a Pisanello* (1958), *Europäische Kunst um 1400* (1962), *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern* (1978), *I disegni antichi degli Uffizi: i tempi del Ghiberti* (1978), *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale* (1979) o *Renacimiento Mediterráneo* (2001).

En primer lugar, es importante señalar que esta indagación parte de la contemplación directa de los dibujos en el *Gabinetto Disegni e Stampe* de los Uffizi durante el otoño de 2005. Consecuencia de ese examen fueron unas notas que constituyen la base de la revisión pormenorizada de los dibujos que va a emprenderse a continuación (análisis de las evidencias físicas, estado de la cuestión en lo que a atribuciones se refiere, y reflexión sobre su probable función en la transmisión del conocimiento artístico). Antes de eso, sin embargo, es necesario acometer una doble tarea: explicar cuál es la relación que este cuaderno puede tener con el medio valenciano y hacer unas breves consideraciones metodológicas para que se entienda bien cuál es el itinerario que va a seguir esta pesquisa. En primer lugar, dentro de las múltiples hipótesis sobre el origen del autor de los diseños, desde que Roberto Longhi apuntara las concomitancias

¹ Fecha de recepción: 20 de julio de 2013 / Fecha de aceptación: 13 de noviembre de 2013.

de éstos con la producción del Maestro del Bambino Vispo se ha mantenido una línea crítica más o menos continua que sostiene el nexo indiscutible del cuaderno con el panorama valenciano en torno a 1400, incluyéndolo más concretamente dentro de la órbita gravitatoria del Maestro del Centenar, de la poca obra conocida de Marçal de Sas y del grupo de tablas que se vienen atribuyendo a Miquel Alcanyís. Fiora Bellini, Robert W. Scheller, Andrea De Marchi y Matilde Miquel han seguido esta misma vía. No siendo el objetivo principal de este estudio la atribución de obras, se va a ahondar poco aquí en la debatida cuestión de la identidad del autor o autores del cuaderno de los Uffizi, del retablo del Victoria and Albert y de otras tablas relacionables con ellos, pero sí se va a utilizar el análisis formal como herramienta esporádica de trabajo, ya que la investigación lo requiere en este caso. Así, aquí se encuentran suficientes indicios como para proponer que el cuaderno pudo traerse a Valencia, dibujarse en parte en Valencia, o estar hecho por un pintor que trabajó en la ciudad en los últimos años del siglo XIV o en los primeros del XV. Los argumentos que llevan a sostener tal afirmación se expondrán con detenimiento luego. Se habrían abordado también con esto, en parte, las consideraciones metodológicas que se anunciaban al principio del párrafo. Aparte de la aclaración respecto al recurso ocasional al método formalista, es necesario volver a prevenir sobre el marco particularmente teórico de la investigación sobre la transmisión de modelos, explicable mediante la escasez de ejemplos fehacientes (cuadernos, por ejemplo) que han sobrevivido.² Aun así, es necesario apuntar que, en el caso particular de estos dibujos, se ha intentado asentar el discurso en evidencias físicas o en comparaciones formales bien fundadas, procurando salvar, en lo posible, las dificultades propias de estudiar un asunto tan vidrioso como es éste.

Es momento, ahora, de proceder a la descripción física del ejemplar de los Uffizi. Está compuesto por veinte hojas y un bifolio en papel. Los dibujos están hechos a pluma, lápiz y ocasionalmente a punta metálica,³ apareciendo en uno de ellos aguadas en violeta, rojo y amarillo. Las medidas no sobrepasan los 300 x 222 mm, con ligeras variantes en las dimensiones de cada folio. En oca-

siones aparece una paginación antigua hecha con tinta violeta en el ángulo superior derecho de algunas hojas. Tal vez la revisión de esta numeración y el examen de la filigrana del papel puedan esclarecer algo sobre el origen del cuaderno y su aspecto antes de la desmembración de la que fue objeto en un momento todavía por determinar. Antes de abordar este estudio conviene aclarar que la paginación no tiene por qué ser contemporánea a la compilación de dibujos. Asimismo, incluso la datación de estos números ha sido discutida: para Jenni, son del siglo XV, y para Bellini, del XVI. En cualquier caso, se trata de una serie excepcionalmente larga: el último dibujo numerado alcanza la cifra XCIII [sic]. Todos los estudios coinciden en señalar que se trata de una obra de carácter verdaderamente internacional, esto es, que las hojas conformaron un *carnet de voyage* o que el autor principal de las mismas fue un artista itinerante. Si se admite que la numeración se hizo sobre la encuadernación original, resulta una serie de dibujos llamativamente extensa, lo que, junto al buen tamaño del papel empleado, dificultaría considerablemente su transporte. Si la paginación resultara ser más tardía podrían haberse intercalado otros diseños. En cualquier caso, la heterogeneidad de las formas, primer indicio que pudiera sugerir la compilación y encuadernación posterior de los folios (con lo que no se trataría de un cuaderno de viaje, sino de un volumen conformado tiempo después), tras un análisis codicológico somero, no ha llevado a establecer una conclusión favorable a la inserción posterior de páginas en una colección preexistente, ya que existe una sólida correspondencia entre dibujos muy diversos que demuestra de modo claro la utilización de las mismas hojas por artistas diferentes. El hecho de que haya sobrevivido un bifolio perteneciente a la serie (18324F⁴) constituye un argumento suplementario a favor de la existencia de una encuadernación conjunta de los diseños, hoy desaparecida. El buen estado de conservación de las hojas (sólo tienen manchas de humedad, y esto eventualmente) hace pensar que el cuaderno tendría una cubierta más consistente que el simple papel, o que se transportaría dentro de una cartera o una caja, al modo de las conocidas tablillas del Kunsthistorisches Museum de Viena.⁵ Para facilitar el seguimiento de estas consideraciones, y

² SCHELLER, Robert W., 1995, p. 34: "The scarcity of adequate documentary and artistic material has forced art historians to cast their ideas on transfer and transmission in a more hypothetical mould".

³ Una revisión apurada del uso de esta técnica entre los siglos XIV y XVI, en MONTALBANO, Letizia, 2008, pp. 214-225.

⁴ Scheller lo cita erróneamente como 18234F en: SCHELLER, Robert W., 1995, p. 322.

⁵ SCHELLER, Robert W., 1995, pp. 236-232.

antes de continuar aportando argumentos a favor de la tesis que aboga por un conjunto heterogéneo desde primera hora, se adjunta a continuación un esquema de lo que podría ser la composición original del volumen, al que se añaden las medidas de las hojas y las marcas de agua, cuando éstas existen. Como se verá, la demostración de este extremo es fundamental para una comprensión cabal de la naturaleza del cuaderno conservado en los Uffizi.

Esquema de la composición original, al que se adjuntan las medidas de las hojas⁶ y las marcas de agua, cuando éstas aparezcan:

[Cuatro hojas iniciales perdidas o no identificadas]

- Lamentación sobre Cristo Muerto (2274Fv – numeración original⁷ V): 293 x 211
Adoración de los Reyes (2274Fr) DC⁸
- Santa Catalina de Alejandría (2272Fr – n.o. VI): 290 x 210
Virgen Anunciada (2272Fv)
- San Miguel (2270Fr – n.o. VII): 294 x 210
Estudio compositivo para los Reyes Magos; bocetos del Buen y el Mal Ladrón (2270Fv) DC
[Hiato de 38 hojas]
- Estudio compositivo que incluye un esbozo del Prendimiento y varios ángeles (18324Fr, bifolio⁹ – n.o. LX-VI): 298 x 221
Virgen con Niño y ángel de espaldas (18324Fv, bifolio) DC
[Hiato de ocho hojas perdidas o no identificadas]
- Estudios de paisaje con dos leones (18324Fr, bifolio – n.o. LXXV): 298 x 211
Esbozo de animal punteado (18324Fv, bifolio) DC
[Hoja perdida o no identificada]
- Varios estudios compositivos: Calvario, Flagelación, Resurrección, etc. (2277Fv – n.o. LXXVII): 296 x 214
Dios Padre, Ángel anunciador, estudio de plegados, león (2277Fr)
- Virgen Anunciada, león (2275Fr – n.o. LXXVIII): 275 x 212
Escenas cortesas (2275Fv) DC
[Hiato de tres hojas perdidas o no identificadas]
- Paisaje, mujer con recién nacido sentada en el suelo (2280Fv – n.o. LXXXII): 292 x 173
Paisaje con San Jorge y la Princesa (2280Fr) DC
- Estudio de dragón (18306Fr – n.o. LXXXIII): 297x222
Dos ejercicios sobre la Virgen y el Niño (18306Fv)
[Hoja perdida o no identificada]
- Hércules en el Jardín de las Hespérides (18305Fr – n.o. LXXXV): 299x222
Ø (18305Fv)
[Dos hojas perdidas o no identificadas]

- Estudio de figura con manto en el ángulo superior izquierdo (2271Fv – n.o. LXXXVIII): 291 x 211
Lamentación sobre Cristo Muerto y estudio de plegados (2271Fr) DC
[Hiato de cinco hojas perdidas o no identificadas]
- Dios Padre y Arcángel anunciador (2273Fr – n.o. XCIII): 288 x 212
Figura tocando el rabel (2273Fv) DC (*la numeración antigua llega hasta esta última hoja*)
- Letras historiadas: R, S, T y V (2268Fr): 294 x 211
Figura masculina anciana (¿Joaquín?) en paisaje con figuras (2268Fv) DC
- Letra historiada: 'a' minúscula (2264Fr): 138 x 110
Ø (2264Fv)
- Hombre sentado ante una fragua (2265Fr): 106 x 950
Ø (2265Fv)
- Letra historiada: P (2266Fr): 172 x 120
Ø (2266Fv) DC
- Superposición de motivos y trazos con mala fortuna: copias de la figura de un niño desnudo, cabeza barbada atribuible al dibujante principal del cuaderno (2267Fv): 177 x 207
Una comitiva parte para ir a pescar (2267Fr)
- La comitiva anterior observa a unos pescadores faenando (2269Fr): 179x209
Escena de pesca (2269Fv)
- Figura con las manos veladas (2278Fv): 229x173
Virgen Anunciada, estudio de plegados (2278Fr)
- Ángel Anunciador, estudio para la cabeza de un Crucificado (2276Fr): 242x199
Ø (2276Fv)
- Ciervo saltando (2281Fr): 224x191
Algunos trazos marrones y dos esbozos de rostros a lápiz (2281Fv)
- Dos ciervos recostados (2279Fr): 131x183
Varios estudios compositivos: figura masculina (¿San Bartolomé?), varias cabezas femeninas (2279Fv) DC
- Virgen de la Humildad (18304Fr): 213x159
Contorno de un Crucificado (18304Fv) DC

Si se ha examinado con cierto detenimiento el esquema anterior, resultará fácil extraer varias conclusiones. En primer lugar, ha sido posible reconstruir el orden de las páginas tomando como referencia la numeración violeta. Hay varios grupos de hojas perdidas. El hiato más llamativo es el de los 38 folios desaparecidos que mediaron entre 2270F y 18324F. A partir de 2273F terminan los números romanos en aguada, y se suceden varias hojas sueltas, que llamativamente tienen casi todas menor tamaño que las marcadas con las cifras citadas anteriormente (éstas suelen estar en torno a una media de 290 x 210 mm). La única excep-

⁶ Las medidas se tomaron sobre los originales en otoño de 2005.

⁷ En adelante, n.o.

⁸ Marca de agua Démi Cerf en: BRIQUET, C. M., 1923, p. 219, marca n° 3279.

⁹ Las medidas totales del bifolio son 298 x 448. Cada hoja quedaría en 298 x 221, restando el pliego intermedio de 5 o 6 mm.

ción es la hoja que en el recto presenta cuatro letras historiadas y en el verso una figura anciana –probablemente Joaquín– sentada en un paisaje (2268F). Cabe la posibilidad, no obstante, de que esos folios que no presentan paginación alguna y son sensiblemente más pequeños que el resto de hojas fueran recortados con posterioridad a la desmembración del cuaderno, con lo que tal vez sí estuvieran incluidos en la composición original del *taccuino* (de hecho, los folios 2279F y 2276F presentan evidencias de haber sido severamente reducidos en sus dimensiones).

En segundo lugar, sería necesario considerar si el tamaño estándar del papel corresponde a alguna tipología conocida. La mayoría de folios numerados en aguada violeta miden alrededor de 295 x 220 mm (media aproximada), con ligeras variaciones. Según el estudio de referencia sobre el papel en Occidente en la Baja Edad Media llevado a término por Ornato, Busonero, Munafò y Storace, las dimensiones estaban bastante definidas en los últimos siglos del Medioevo. Existían básicamente tres tamaños de hojas: *forme reali*, *mezzane* y *rezzute*.¹⁰ La primera mediría 608 x 440 mm, la segunda 490 x 345 mm, y la tercera 440 x 310 mm. Estos parámetros podían modificarse mediante el pliego, obteniendo de esa manera volúmenes en folio, en cuarto o en octavo. Más que las dimensiones de cada hoja, la clave explicativa la podrían dar las medidas del bifolio, 298 x 448 mm, que parecen corresponderse con una forma real in-folio, o directamente, con una del *rezzute* (cada página del cuaderno, por tanto, sería una forma real en cuarto). No es preciso aclarar que doblar dos veces una hoja (real en cuarto) para obtener un tamaño que podría tenerse con un solo pliego (*rezzute* in-folio) no tiene sentido alguno, por lo que tal vez resultaría más sensato apostar por la tipología más pequeña. Sin embargo, hay que apuntar que sí existen libros compuestos por hojas de la forma real en cuarto. La explicación de esta curiosa elección no se debe tanto a la escasez de *rezzute* como a la demanda de un papel de gramaje más elevado para según qué menesteres. En cualquier caso, en la documentación valenciana aparecen

referencias a “paper toscà de la forma major i menor”¹¹ y a “mans de paper de la forma real”,¹² lo que documenta la circulación de este tipo de soporte en Valencia en la primera mitad del siglo XV. Es más, la reducción de las tipologías a dos modelos, a partir de los tres preexistentes, se corresponde del todo con la rarefacción del formato mediano y la definitiva hegemonía del real y del *rezzute* que tienen lugar a lo largo del siglo XV.¹³ La presencia de papel toscano en Valencia a principios del Cuatrocientos es otro asunto que conviene no pasar por alto, aunque se abordará en párrafos posteriores, cuando sea el momento de examinar la filigrana. Por último, las medidas del cuaderno de los Uffizi coinciden con lo que vendría a aconsejar Cennino Cennini en su tratado de pintura: el aspirante a pintor debía tener una cartera en la que pudiera caber un ‘foglio reale, cioè mezzo’, lo que apunta probablemente a la utilización de cuadernos de papel de esa medida, tal vez simplemente una resma, compuesta por 20 manos, cada una de ellas de cinco bifolios.¹⁴ En total serían cien hojas aprovechables por las dos caras, con lo que la numeración violeta (que llega hasta el folio 94) tendría visos de haber sido hecha sobre la encuadernación original, y la extensión de cien páginas no sería tan descabellada para un cuaderno de viaje. Esta hipótesis se ve confirmada de modo claro por el único bifolio conservado, con los números LXVI y LXXV en 18324Fr. Reconstruyendo la mano completa, es fácil darse cuenta de entre estas dos páginas faltan cuatro bifolios: LXVII-LXXIV, LXVIII-LXXIII, LXIX-LXXII, LXX-LXXI.

LXVI (conservado)

LXVII

LXVIII

LXIX

LXX

LXXI

LXXII

LXXIII

LXXIV

LXXV (conservado)

Podría reconstruirse así todo el cuaderno partiendo de este núcleo, de modo que

¹⁰ ORNATO, Ezio *et al.*, 2001, vol II, pp. 270-272.

¹¹ Inventario del *apotecari* Raimon Amalrich (APPV, n° 1224, Gerard de Pont, 14 de enero de 1404).

¹² Compra de papel para que los pintores que iban a trabajar en la bóveda de la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia hagan patrones [*Llibres d’Obra*, 8 de julio de 1432, citado por ALIAGA MORELL, Joan, 1996, p. 202 (doc.49)].

¹³ ORNATO, Ezio *et al.*, 2001, vol. II, p. 271.

¹⁴ ELEN, Albert, 1999, pp. 193-202, esp. nota 10 de la página 199. Todavía se puede leer en el Diccionario de la Real Academia <<http://www.rae.es/rae.html>, consultado el 12 de julio de 2012>: “Resma. 1. f. Conjunto de 20 manos de papel”; “Mano. 15. f. Conjunto de cinco cuaderillos de papel, o sea, vigésima parte de la resma”.

LXXVI
LXXVII
LXXVIII
LXXIX
LXXX
LXXXI
LXXXII
LXXXIII
LXXXIV
LXXXV

Y, yendo hacia atrás

ILVI
ILVII
ILVIII
ILIX
ILX
ILXI
ILXII
ILXII
ILXIII
ILXIV
LXV

... hasta llegar a una virtual

Mano 1ª (incompleta)

I
II
III
IV
V

Intentar establecer cualquier tipo de sistematización que explique por qué unas hojas se conservaron y otras no a partir de esta reconstrucción resulta inútil, ya que casi todos los bifolios se partieron, en un momento u otro, tras la desmembración del cuaderno, y la suerte de cada real en cuarto se desligó completamente de la fortuna de su otra mitad, junto a la que antes componía un real in-folio. De hecho, en algunas hojas hay restos de cola que evidencian que antes de ser conservadas en el inocuo paspartú de cartón actual, estuvieron dispuestas sobre otro soporte.

Albert J. Elen emprende, en varias publicaciones, un estudio codicológico de *taccuini* bajomedieva-

les y renacentistas en ámbito italiano,¹⁵ del que excluye el ejemplo de los Uffizi. Es una muestra bastante explícita de lo difícil que resulta situar estos apuntes en esta órbita. No se acomodan con facilidad en un elenco así porque, además del italiano, tienen otros componentes específicos. De cualquier modo, hubiera sido deseable que Elen hubiese hecho alguna referencia al caso examinado aquí, ya que demuestra ser un investigador perspicaz en la mayoría de sus apreciaciones. Aun así, sus concienzudos análisis han servido de ejemplo para este estudio, y han sido un buen recordatorio del contexto internacional que corresponde al cuaderno de los Uffizi, del que también forman parte los dibujos atribuidos a Pisanello, Gentile da Fabriano y Parri Spinelli, junto a otros diseños anónimos igualmente significativos.

Tras haber examinado el asunto de la numeración de los folios, procede ahora revisar la cuestión de la filigrana del papel, teniendo siempre como documento de referencia el esquema propuesto algunas páginas atrás, en el que se intenta reconstruir la disposición original de las hojas en el cuaderno. La marca de agua que aparece de modo más o menos homogéneo es la mitad anterior de un ciervo. Briquet recoge varias filigranas parecidas, aunque la que coincide exactamente con la del papel de los Uffizi está catalogada con el número 3279, y clasificada como una señal exclusivamente italiana, utilizada a partir del último cuarto del siglo XIV.¹⁶ En concreto, el medio ciervo que aparece en el cuaderno de los Uffizi está documentado desde 1396 en casi toda Europa.¹⁷ Estos datos serían de gran utilidad para indagar en el origen del cuaderno, si no se supiera con certeza que el papel italiano fue un producto de exportación a gran escala, y también arribó con frecuencia al puerto de Valencia. Los mismos registros archivísticos valencianos lo atestiguan: en 1390 los mayores de la *almoína* de la Armería o de los Freneros de Valencia contratan el bordado de un paño que deberá hacerse según una *mostra* "de dos fulls e mig de paper toscà de la forma major";¹⁸ en 1401 Bernat de Carcí contrata con Pere Nicolau el retablo de Santa María de Orta, que

¹⁵ ELEN, Albert, 1995. Vid. también ELEN, Albert, 1999, pp. 193-202.

¹⁶ BRIQUET, C. M., 1923, pp. 219-221 (figs. 3273-3339, especialmente 3273-3283, y sobre todo 3279), p. 219: '*Cerf, chevreuil, daim, élan, renne*. Le cerf revêt comme filigrane des formes assez diverses et il a été usité par des battoirs italiens, français et allemands. Les ramures sont parfois si massives qu'il faut les attribuer à un daim ou à un élan plutôt, qu'à un cerf. *Demi-cerf*. Le demi-cerf est un filigrane exclusivement italien. Sur grosse vergeure, généralement avec fil vergeure supplémentaire, on le rencontre jusque vers 1386; 1370 et, posé sur un pontuseau supplémentaire, dès 1377.'

¹⁷ *Ibidem*: "3279. 30 x 42. Voorne, 1396; Nieuport, 1396; Bourges, 1398; Pise, 1399-1404; Lucques, 1399-1415; Montpellier, 1400; Gelderland, 1400; Piombino, 1400; Gênes, 1403; Calais, 1403; Harlem, 1405; Florence, 1407; Pistoie, 1415/1429".

¹⁸ COMPANY, Ximo et al., 2001, pp. 333-335 (doc. 571).

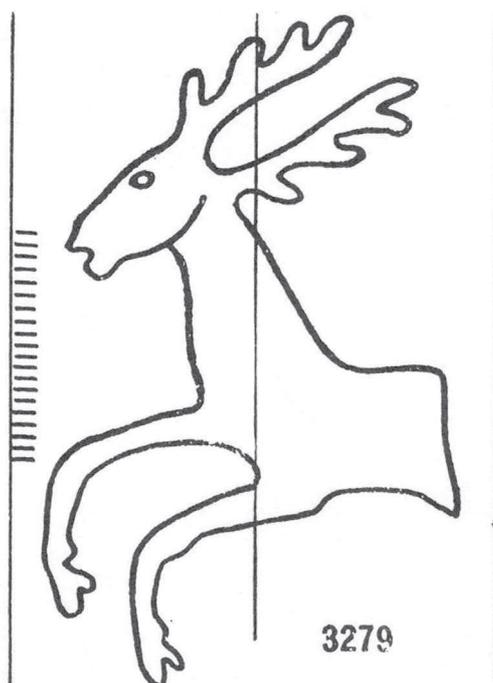


Fig. 1. Filigrana del cuaderno.

será "de la forma segons es haia deboixat en un full de paper toscà";¹⁹ en 1404 aparecen folios de "paper toscà de la forma major i menor" en el inventario del *apotecari* Raimon Amalrich, junto a

papel de Xàtiva;²⁰ y en el mismo año Pere Torrella contrata con Marçal de Sas y Gonçal Peris "quodam retabulum de figuris et istoriis designatis in medio folio papiro toschani".²¹ Más allá de esta circunstancia, sí que está documentado el uso de papel con la marca de agua 3279 (catalogación de Briquet) en la Corona de Aragón: Francisco de Asís Bofarull y Sans la encuentra en un documento fechado en Zaragoza en 1399 (Archivo de la Corona de Aragón, reg. 2124, f. 44).²² De esta manera, lo que en principio parecía un rastro esperanzador que iluminaba el origen del cuaderno, adscribiéndolo a un maestro italiano, o de paso por Italia, se revela como sólo un dato más que de nuevo remite al carácter internacional de esta serie de dibujos: la filigrana no confirma un origen concreto del autor principal o una estancia del mismo en un lugar determinado, ya que el papel con esta marca del "demi cerf" se exportó a casi toda Europa; por otra parte, el empleo de este papel en particular tampoco es un argumento definitivamente contrario a la composición del cuaderno en Valencia, ya que en la ciudad se utilizaba con frecuencia carta toscana,²³ tanto en labores escriturarias como también (y esto es importante) en la actividad artística, y en Zaragoza se encuentra específicamente esa filigrana en 1399.²⁴ En definitiva, el cuaderno de los Uffizi es un conjunto codicológicamente homogéneo: una numeración cohesionada casi todas las hojas (las no incluidas en esta paginación probablemente lo estarían

¹⁹ SANCHIS SIVERA, José, 1914, p. 32.

²⁰ APPV, nº 1224, Gerard de Pont, 14 de enero de 1404.

²¹ ALIAGA MORELL, Joan, 1996, p. 141.

²² BOFARULL Y SANS, Francisco de A., 1910, pp. 60-68 (y explicación en pp. 154 y 155). La marca 3279 de Briquet es la que Bofarull numera con el 316 (p.62). El autor señala que la filigrana del ciervo es un papel de origen italiano que pasó a Francia y posteriormente se adoptó por imitación en otros puntos de Europa. El medio ciervo sería más propio del primer tercio del siglo XV, y aparecería en toda la Corona de Aragón con bastante profusión.

²³ Una aproximación al tema, en: HIDALGO BRINQUIS, María del Carmen, 1999, pp. 203-215. En el texto se hace referencia a la revolución que constituyó la conquista de Xàtiva para el consumo del papel en la Península (p. 203). Asimismo, se da cuenta de la crisis de la manufactura setabense, debido al asentamiento de comerciantes genoveses en Valencia que se dedicaron a la importación de papel foráneo (p. 205), no exclusivamente italiano, sino también francés (p. 206).

²⁴ Para cualquier pesquisa sobre marcas de agua resulta útil, junto al catálogo clásico de Briquet, la consulta del archivo digital de Thomas L. Gravell, ya que, además de la base de datos de Gravell y la de la biblioteca de la Universidad de Delaware, recoge el material inédito del archivo Briquet de la biblioteca de Génova: <<http://www.gravell.org/>> [consultado el 3 de julio de 2012]. Hay que apuntar, sin embargo, que en este archivo no aparece la filigrana del cuaderno (obviamente, puesto que está publicada en Briquet). Vid. también ZERDOUN BAT-YEHOUDA, Monique, 1989. La consulta de este monográfico ha sido relevante en tanto que da noticia del trabajo de Oriol VALLS I SUBIRÀ, autor de *Paper and Watermarks in Catalonia [Monumenta Chartae Papyraceae Historiam Illustrantia, XII]*. Amsterdam: Paper Publications Society, 1970; y de la *Historia del papel en España*. Madrid: Empresa Nacional de Celulosas, 1980, vol II (siglos XV y XVI). Consultado Carles Vela i Aulesa por su conocimiento del mundo de la especiería (era en este tipo de establecimientos donde se vendía el papel), éste sugirió un título de Josep M^a MADURELL I MARIMON: *El paper a les terres catalanes: contribució a la seva història*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajosa, 1972 [correo electrónico, 6 de octubre de 2010]. No ha sido posible el acceso al volumen hasta la fecha. Para filigranas en cuadernos de una cronología posterior, son útiles dos referencias: Peter RÜCKERT. "Papier und Wasserzeichen. Datenbanken für die Zeichnungsgeschichte der Renaissance"; y Arianna MEUCCL. "Database internazionale di filigrane e carta usata in disegni e stampe (c. 1450-1800)", las dos publicadas en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2008, LII, 2/3 [Le tecniche del disegno rinascimentale dai materiale allo stile. Atti del Convegno Internazionale] (pp. 260-272 y 273-288, respectivamente).

en un principio, ya que son de menor tamaño y han indicios que permiten sospechar que fueron recortadas) y la marca de agua que aparece es siempre la misma (también en los casos de los dibujos sin numerar). A estos argumentos se suma, además, una circunstancia más determinante si cabe, que tiene que ver con la cuestión atribucionística, la composición y el uso del volumen: los dibujos que pueden adscribirse de modo más claro a manos diferentes están unidos inextricablemente porque se encuentran a una cara y a otra de la misma página. Es un sistema de llamadas que liga todo el cuaderno y que no admite equívocos: en los folios 2268 (sin numeración violeta; en el recto aparecen cuatro letras historiadas, y en el vuelto una figura masculina anciana sentada en un paisaje, identificable con San Joaquín, y reutilizable como un pastor del Anuncio), 2267 (sin numeración violeta; en el recto aparece la primera de las escenas de la serie relativa a la pesca y en el vuelto varios esbozos, junto a una figura barbada que indiscutiblemente pertenece a la progenie de un dibujante de filiación nórdica) y 2279 (sin numeración violeta; en el recto aparecen dos ciervos recostados y en el vuelto varios esbozos de figuras trazados por varias manos) se encuentran diseños de al menos dos dibujantes distintos. El artista que emplea un lenguaje figurativo italianizante tuvo en sus manos los ejemplos más claramente nórdicos, o a la inversa, el autor de estas últimas composiciones poseyó un cuaderno con dibujos italianos. Tal vez habría que inclinarse por esta última hipótesis, ya que la identidad artística del autor principal del cuaderno es septentrional. Podría pensarse, incluso, en que se hiciera en el cuaderno —empezado o sin empezar— en Italia, aunque no se puede excluir que comprase el papel en cualquier otro punto de Europa. En cualquier caso, los diseños de aire más decididamente italiano no están numerados, y el exordio figurativo del cuaderno parece tener sus raíces al norte de los Alpes, con lo que la teoría de una virtual adquisición del cuaderno en Italia, o a un artista italiano que hubiese comenzado a trabajar en él, se debilita notablemente. Así, se trata de un conjunto cohesionado en términos codicológicos, pero heterogéneo, facticio y sin origen concreto. Se podría afirmar, sin duda, que el investigador se

encuentra con unos dibujos verdaderamente “ex-
pósitos”.

Como sucede con toda descendencia sin progenitor conocido, lo más pertinente es buscar información en la institución que recogió a la criatura, último recurso ya para tratar de saber algo sobre la procedencia del cuaderno partiendo de una fuente de información externa. Así, el número de entrada bajo en el catálogo de los Uffizi sugiere un desembarco temprano en el Gabinetto, si bien los dibujos no se mencionan en el inventario manuscrito de 1793. Bellini apunta como posibilidad que procedan del “fondo Mediceo Lorenese”, aunque añade un signo de interrogación a su propuesta. Jenni, por su parte, interpreta el *putto* sentado en 2267Fv como un indicio de que el cuaderno pudiera estar en Florencia en el tercer cuarto del siglo XV, ya que se parece a una figura similar del libro de modelos de Benozzo Gozzoli, fechado entre 1450 y 1465. Bellini considera que esta misma figura es de principios del siglo XVI.²⁵ Los pocos datos de los que se dispone, pues, parecen encajar con una presencia temprana del cuaderno en Italia, aunque es difícil precisar nada más.

Habiendo argumentado de modo suficiente que el cuaderno de los Uffizi constituye un conjunto de dibujos cohesionado, incluso al margen de la paginación y de los cambios en la encuadernación que pudieran sucederse a lo largo del tiempo, procede ya revisar las cuestiones relativas a la cronología y la atribución de los diseños. En lo que al primer asunto se refiere, se advierten pocas variaciones en la bibliografía específica: De Marchi propone una datación ca. 1395-1400,²⁶ y Scheller entre 1405 y 1415.²⁷ Sí se advierten hipótesis muy diferentes en lo que atañe a la procedencia geográfica del cuaderno (que con claridad, además de expósito, es giróvago). Verona, los Alpes, el Rin, los Países Bajos, el Sudoeste de Francia y Valencia se proponen como posibles lugares en los que pudo componerse. Los argumentos que se aportan a favor de una hipótesis u otra son, a su vez, bastante controvertidos, ya que suelen referirse a otras obras que igualmente tienen una partida de nacimiento incierta.²⁸ El único consenso reside en el reconocimiento del componente es-

²⁵ Vid. todo esto en: SCHELLER, Robert W., 1995, p. 329 (nota 1).

²⁶ DE MARCHI, Andrea, 2001, pp. 161-169.

²⁷ SCHELLER, Robert W., 1995, pp. 317-330 (“Itinerant artist. First quarter of the 15th century [cat. no. 31]”).

²⁸ SCHELLER, Robert W., 1995, p. 318: “The matter is complicated by the fact that the scholars back their theories by citing works of art which are themselves of disputed origin and date. The only point on which there is any kind of consensus is that a number of the drawings seem to have Italian connections”.

pecíficamente italiano de algunos dibujos. La cuestión de la autoría es más espinosa si cabe. También hay desacuerdo en el número de manos que participan: por ejemplo, Marcucci parece ser el único estudioso que afirma que sólo intervino un dibujante, atribuyendo los cambios de estilo a los diferentes ejemplos que se copiaron, Jenni no se pronuncia claramente y Bellini identifica no menos de cinco autores.²⁹ Precisamente Ulrike Jenni³⁰ y Fiora Bellini³¹ son las autoras que han hecho un examen más detenido del asunto. La primera, en su monografía, se fija sobre todo en cuestiones estilísticas, iconográficas y compositivas, para llegar a la conclusión de que el autor provenía de los Países Bajos, y que el cuaderno era la libreta que lo acompañó en un viaje hacia Italia en el que también atravesó Francia, donde tomó nota de ejemplos de diversa procedencia, vertiéndolos todos a su propio lenguaje formal. El ángulo de aproximación de Bellini es otro. Partiendo de la sugerencia hecha por Roberto Longhi sobre la posible intervención del Maestro del Bambino Vispo en el cuaderno (maestro vinculado, según el mismo Longhi, con la pintura valenciana de principios del siglo XV), Bellini concluye que los dibujos fueron hechos en Valencia por un autor no necesariamente valenciano. Scheller, en la ficha correspondiente de su catálogo de libros de modelos, apunta, al respecto, dos problemas: la falta de estudios concienzudos sobre la escuela valenciana del Gótico Internacional (a estas alturas, carencia subsanada en gran parte gracias a los estudios de Joan Aliaga, Carme Llanes y Matilde Miquel) y la heterogeneidad del grupo de obras atribuidas al Maestro del Bambino Vispo, identificado con Starnina (no siempre satisfactoriamente).³²

Andrea De Marchi, en las fichas de catálogo de *El Renacimiento Mediterráneo* que se ocupan de los dibujos de los Uffizi,³³ lleva a término un estado

de la cuestión muy apurado. El autor plantea en sus textos la doble participación del Maestro del Retablo del Centenar –tal vez Sas, se apunta– y de Starnina, así como la posibilidad de que el pintor florentino llevara consigo los dibujos mayoritariamente obra del nórdico cuando volvió a Italia antes de 1404. También (y de paso) apuesta por la atribución del Retablo del Centenar de la Ploma a la misma mano que generó el grueso de los diseños, que él identifica con Marçal de Sas. Tal vez por eso sea necesario, más adelante, volver a comparar las formas que aparecen en el retablo y los trazos del cuaderno.

A partir de las fichas de De Marchi, consultando directamente la bibliografía por él citada, y añadiendo más referencias, se ha reconstruido la fortuna crítica del cuaderno. Como ya se ha apuntado, Fiora Bellini,³⁴ siguiendo a Roberto Longhi, ve una relación con Valencia que Jenni no considera en ningún momento. Tampoco Heriard-Dubreuil se inclinó por esta vía, y prefirió atribuir el cuaderno al volátil pintor franco-flamenco Jacques Coene, cuya presencia está todavía por documentar en Valencia entre 1397 y 1398.³⁵ Anteriormente, en 1890, Pasquale Nerino Ferri, en su *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*, incluye los dibujos en la escuela de Verona,³⁶ y Evelyn Sandberg Vavalà en 1926 se refiere a ellos como obras atribuidas tradicionalmente a esta misma escuela, cuando no al grupo más restringido de Stefano da Verona.³⁷ Afirma que forman parte de un libro de esbozos, y que no todos son de la misma mano. Señala que en el catálogo de los Uffizi se adscriben a la escuela veronesa de principios del siglo XV, aunque la vieja atribución era a un maestro francés, el llamado “Maestro delle Banderuole”, del que quedan otros dibujos en París. Para Sandberg, el grupo no es veronés, ni italiano, sino francés. Identifica

²⁹ SCHELLER, Robert W., 1995, pp. 318-319.

³⁰ JENNI, Ulrike, 1976. La monografía en realidad es la tesis doctoral de la autora, dirigida por Otto Pächt y leída en la Universidad de Viena en 1973. Vid. también JENNI, Ulrike, 1978: “Vom mittelalter Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit” (pp. 139-150), y dentro del mismo ensayo, la ficha “Skizzenbuch Niederländisch, erstes Viertel des 15. Jahrhunderts” (p. 150).

³¹ BELLINI, Fiora, 1978, pp. 9-28 [“Anonimo valenzano”: pp. 9-26, figs. 5-42; “Maestro del Bambino Vispo”: pp. 26-28, fig. 43].

³² SCHELLER, Robert W., 1995, pp. 319-320.

³³ DE MARCHI, Andrea, 2001, pp. 161-169: “San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión” [4A], “Santa Catalina mártir vence al emperador Maximiano; Virgen Anunciada” [4B], “Dios Padre y arcángel Gabriel anunciante” [5A, anverso], “Mujer tocando el rabel” [5A, reverso], “Adoración de los Reyes Magos; Estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la Cruz” [5B].

³⁴ BELLINI, Fiora, 1978, pp. 9-28 [“Anonimo valenzano”: pp. 9-26, figs. 5-42; “Maestro del Bambino Vispo”: pp. 26-28, fig. 43].

³⁵ HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, 1987, pp. 113-156.

³⁶ FERRI, Pasquale Nerino, 1890, p. 233.

³⁷ SANDBERG VAVALÀ, Evelyn, 1926, pp. 323-324.

también algún elemento flamenco, que alrededor de 1400 comenzaba a encontrarse de igual manera en el arte francés. Concluye que los rasgos que anteriormente se habían identificado con el arte de Verona pertenecen más bien al Gótico Internacional y que, desde luego, el autor de los dibujos es un miniaturista. Luigi Demonts, en 1938, estudia treinta diseños del conjunto, y adjudica el cuaderno al maestro del Altar de Ortenberg,³⁸ a quien define como un “artista tedesco inebriato dell’arte italiana”,³⁹ quizás también orfebre. Mediante la proposición de ese nombre, Demonts intenta solucionar la esquizofrenia atribucionista que hasta ese momento había llevado a la adscripción de los dibujos tanto a un artista septentrional como a uno veronés de principios del siglo XV. Licisco Magagnato, en 1958, acomete un primer estado de la cuestión, y da cuenta de las principales hipótesis que hasta la fecha se han formulado sobre la naturaleza de los diseños.⁴⁰ Pueden identificarse dos grandes corrientes: la que adscribe los dibujos a la escuela veronesa (desde Fiocco) y la que señala su filiación ultramontana (desde Toesca, a partir de 1912). Dentro de esta última vertiente se llegó a señalar a Estiria como probable lugar de origen del dibujante del cuaderno (Rasmo).

Por fin, Fiora Bellini, ya en 1978, hace otro estado de la cuestión –estupendo– en el catálogo de la exposición sobre dibujos antiguos de los Uffizi.⁴¹ Afirma con rotundidad la pertenencia de las hojas a un único volumen,⁴² y explica la dificultad de identificar la procedencia concreta de los dibujos en función de la corriente homogeneizadora del Gótico Internacional. Así, se señalan lugares y autores semejantes y diferentes, distantes entre sí

miles de kilómetros. La autora hace un repaso por todas las atribuciones: Escuela Veronesa (de Ferri a Van Marle), Venceslao di Riffiano (Degenhart), Hans von Judenburg (Rasmo), “Maestro dell’altare di Ortenberg” (Demonts), y “Maestro del Bambino Vispo” (Longhi). De eso se deriva que los posibles lugares de proveniencia son el Véneto, el Tirol, Estiria, Austria y, a través de la Francia meridional, la Península Ibérica. En la ficha de catálogo que Bellini escribe para la exposición *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale* en 1979 sobre cuatro de estos dibujos,⁴³ se formulan dos ideas de fundamental importancia para el estudio del cuaderno que van a retomarse más adelante. La primera es su carácter problemático, y a la vez excepcionalmente ejemplar de la cultura figurativa del Gótico Internacional;⁴⁴ la segunda, la adscripción de la obra a un artista valenciano o activo en Valencia durante los primeros decenios del Cuatrocientos.⁴⁵ Bellini adjudica a Gonçal Peris, en concreto, los folios 2268Fr, 2274Fr/Fv, 2272Fr/Fv, 2270Fr/Fv, 2276Fr, 2271Fr, 2273Fr, 2278Fr, y 18304Fr.⁴⁶

Volviendo de nuevo a De Marchi, y a sus fichas de 2001, el estudioso identifica la participación en el cuaderno de tres autores más, aparte de Sas: Starnina –como ya se ha apuntado antes–, un anónimo, y tal vez un joven Giovanni di Francesco Toscani. A Starnina se le atribuyen los dibujos 2273Fr (mujer que toca el rabel), 2271Fv (apóstol con libro), 2277Fr (Arcángel Gabriel anunciante y Dios Padre entre las nubes) y 2278Fv (figura de pie con manto). Se adscriben al arte temprano de Giovanni di Francesco Toscani siete composiciones: las tres escenas de pesca (2267Fr, 2269Fr y 2269Fv), el herrero sentado ante la fragua/Tubalcain (2265Fr,

³⁸ DEMONTS, Luigi, 1938, pp. 332-354.

³⁹ DEMONTS, Luigi, 1938, p. 334.

⁴⁰ MAGAGNATO, Licisco, 1958, p. 36 [cat. 36], láminas XLII-XLIII.

⁴¹ BELLINI, Fiora, 1978, pp. 9-11.

⁴² BELLINI, Fiora, 1978, p. 19: “L’apparenza dei ventidue fogli ad un unico libro sembra sufficientemente comprovata dai dati tecnici quali la filigrana (raffigurante un mezzo cervo –Briquet 3279– e presente in otto fogli), la tessitura e le dimensioni delle carte nonché gli inchiostri impiegati”.

⁴³ BELLINI, Fiora, 1979, pp. 198-201.

⁴⁴ BELLINI, Fiora, 1979, pp. 198-199: “Questi disegni appartengono a un più ricco gruppo omogeneo che costituisce uno dei documenti più problematici e insieme eccezionalmente esemplari della cultura figurativa del ‘gotico internazionale’ nel campo della grafica”.

⁴⁵ BELLINI, Fiora, p. 199: “Cercando, oltre che somiglianze tipologiche e corrispondenze iconografiche, anche analogie di carattere più strettamente stilistico, l’arte vestfalica e renana che fiorì a Valenza nei primi anni del Quattrocento, sembra offrire più di ogni altra, con i dipinti di un Pedro Nicolau, di un Gonzalo Perez o di un Marçal de Sax, l’occasione per confronti puntuali e stringenti con molti dei disegni del taccuino. Sepure senza ripetere l’attribuzione di R. Longhi al Maestro del Bambino Vispo (cioè a Gherardo Starnina durante il suo soggiorno in Spagna), con l’arte del quale ciò nonostante alcuni studi di figure mostrano notevoli affinità, l’autore dei disegni del taccuino potrebbe benissimo essere stato un artista di Valenza o quanto meno operoso in quella città nei primi decenni del Quattrocento”.

⁴⁶ BELLINI, Fiora, 1978, pp. 11-12.

el niño desnudo que comparte página con una figura barbada que podría ser de Sas (2267Fv) y dos letras del alfabeto (2264Fr y 2266Fr). Las escenas de pesca hechas por el dibujante italiano guardan relación con varios *cassoni* del Museo de Berlín (Scheller propone, en concreto, el inventariado con el número 1467, atribuido a Rossello di Jacopo Franchi,⁴⁷ y De Marchi añade otro mueble del mismo museo que se considera obra de Toscani, ya destruido⁴⁸). Dentro de este grupo de dibujos se ha incluido en ocasiones una hoja con cuatro letras (2268Fr), que el mismo De Marchi estima una muestra del oficio del artista anónimo con el que Toscani tuvo contacto. Según Jenni, estos caracteres historiados formarían parte de algún alfabeto completo, cuyo prototipo procedería del norte de los Alpes, y podría datarse en el último cuarto del siglo XIV. Las otras letras, minúsculas, parecen derivar de un modelo bohemio ca. 1370-80. Scheller propone que tal vez la obra de referencia fuera en realidad lombarda.⁴⁹ De Marchi, no obstante, señala que es un error utilizar como argumento para la atribución del cuaderno el empleo de temas iconográficos específicos, ya que sea cual sea el motivo representado participaría de la intensa circulación de modelos propia del Gótico Internacional (esto es: "la transmisión de motivos del repertorio no supone necesariamente la existencia de filiaciones estilísticas"⁵⁰). Así las cosas, las tesis de Jenni no serían del todo válidas a causa precisamente de una "fallida distinción entre registro iconográfico y registro estilístico".⁵¹

Una última aportación a la discutida cuestión de los posibles autores del cuaderno de los Uffizi es la de Matilde Miquel Juan en su artículo sobre el retablo de San Jorge del Centenar de la Ploma⁵² (asunto éste también espinoso donde los haya: de momento, como Ulises, mejor atarse al poste para no naufragar en ese proceloso mar figurativo). En su texto, la autora presenta los dibujos como refrendo de su teoría sobre la filiación de la obra: Miquel Alcanyís y Marçal de Sas serían los principales maestros de la empresa, con la colaboración

de Johan Utuvert (pintor de retablos de Utrecht documentado en Valencia en 1399⁵³) y quizás de Gonçal Peris.⁵⁴ A partir de la peculiaridad de un Cristo emergiendo de espaldas del Sepulcro en la tabla de la Resurrección de la predela, se señala la concomitancia de este tipo de composición con el medio artístico holandés, y se señalan los dibujos 2277Fr, 18306Fv, 18324Fr/Fv, 2275Fr/Fv, 2280Fr/Fv, y acaso 18305Fv, como probable parte del cuaderno de apuntes del pintor neerlandés Utuvert, cuya mano se identifica en tres escenas de la predela del mueble del Victoria and Albert (Oración en el Huerto, Traición de Judas y, obviamente, la Resurrección) y en la Coronación de la Virgen de la Leche.⁵⁵ Por otra parte, se atribuyen a Alcanyís las hojas que se habían venido relacionando tradicionalmente con el Maestro del Centenar, esto es, los folios 2268Fr, 2270Fr/Fv, 2271Fv, 2272Fr/Fv, 2274Fr/Fv y 2276Fv.⁵⁶ En concreto, las figuras del Buen y el Mal Ladrón de 2270Fr guardan un notable parecido con sus homónimos del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. La cabeza del Crucificado, en esa tabla, podría vincularse al estudio del mismo motivo en 2276Fv. Por último, la Adoración de los Reyes de 2274Fv (*recto*, y no *verso*, a juzgar por el sello de la Galería; Jenni también cita la hoja de esta manera) encuentra un paralelo en la misma escena de los Gozos de la Virgen de la antigua colección Bukowski (en paradero desconocido), siendo el san José de la Natividad un eco del anciano de 2268Fr (en realidad, 2268Fv, por las mismas razones que se aducen en el paréntesis anterior), y el Ángel de 2276Fv (sería 2276Fr, por idénticos motivos a los de antes) un modelo para el de la Anunciación de los Gozos. Según Miquel, esta serie de tablas debería atribuirse a Alcanyís. Sin enjuiciar los razonamientos que conducen a Miquel a adscribir una serie de dibujos a este último pintor, y otra a Utuvert, la clasificación –que no la atribución, que se considera un problema diferente al que se está intentando solucionar en estas páginas– se estima aquí, en líneas generales, bastante coherente. La

⁴⁷ SCHELLER, Robert W., 1995, p. 321 y p. 329 (fig. 201).

⁴⁸ DE MARCHI, Andrea, 2001, p. 162: "San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión" [4A].

⁴⁹ SCHELLER, Robert W., 1995, p. 322.

⁵⁰ DE MARCHI, Andrea, 2001, p. 162: "San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión" [4A].

⁵¹ DE MARCHI, Andrea, 2001, p. 162.

⁵² MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, pp. 191-213.

⁵³ MIQUEL JUAN, Matilde, 2012, pp. 333-346.

⁵⁴ MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, pp. 207-208.

⁵⁵ MIQUEL JUAN, Matilde, pp. 206-207.

⁵⁶ MIQUEL JUAN, Matilde, p. 207.

composición del grupo atribuido a Alcanyís sigue, en lo fundamental, las propuestas anteriores de Bellini y De Marchi. Tan sólo es necesario puntualizar, en virtud de la argumentación precedente, que sí es posible sostener con firmeza que las hojas de los Uffizi formaron parte de un único cuaderno, extremo que la autora cuestiona al iniciar la revisión de los dibujos,⁵⁷ y que no debería pasarse por alto, porque obliga a referir cualquier teoría sobre estos diseños a un contexto bien concreto: aquel en el que entraron en contacto directo, fehaciente, artistas con bagajes formales muy distintos. Recuérdense aquí, por ejemplo, los casos de los folios 2267F y 2268F: el joven Giovanni di Francesco Toscani (hipótesis de De Marchi) trabajaría en una escena de pesca en el recto de una hoja (2267F) que más tarde –o antes– utilizaría Sas/Alcanyís por el vuelto (hipótesis de De Marchi y Miquel, respectivamente); un autor cercano a Giovanni di Francesco Toscani (De Marchi) trazaría las letras historiadadas RSTV en un folio (2268F) cuyo envés emplearía Sas/Alcanyís para dibujar a un anciano sentado en el suelo (De Marchi/Miquel). Que los diseños de unos y de otros estuvieron en manos de los unos y de los otros constituye un hecho innegable. De qué provecho fue esta circunstancia, y qué puede explicitar ésta sobre la transmisión del conocimiento en los oficios artísticos en Valencia entre 1370 y 1450 (si es que puede explicitar algo en este sentido), son asuntos que se examinarán más adelante.

El principal y escurridizo autor del cuaderno (apartando momentáneamente a los dibujantes de carácter más netamente italiano, identificados por De Marchi con Starnina, Giovanni di Francesco Toscani y un anónimo) ha ido adoptando, así, diferentes identidades en los estudios sobre la cuestión: Gonçal Peris,⁵⁸ Jacques Coene,⁵⁹ Marçal de Sas,⁶⁰ o Miquel Alcanyís⁶¹ han dado su nombre a estos dibujos que líneas más arriba se calificaban como “expósitos”. En cualquier caso, el lenguaje formal de este artista resulta bastante esquivo, y

lo cierto es que se torna muy difícil atribuirle una identidad clara, aunque su huella se advierte en mucha de la pintura valenciana de la época (los tipos faciales, por ejemplo, según Scheller, pueden adscribirse en diversos grados a varios maestros activos en Valencia a principios del siglo XV). En la bibliografía se citan obras muy próximas a sus dibujos, aunque en ocasiones hayan sido adjudicadas a autores diferentes y bien documentados: el retablo del Centenar, la tabla de la *Incredulidad de Santo Tomás* (Marçal de Sas), la de Santa Bárbara del MNAC (at. Gonçal Peris), el San Miguel de la Galería Nacional de Escocia (Gonçal Peris Sarrià⁶²), la *Coronación de la Virgen* de Cleveland (at. Pere Nicolau o a Gonçal Peris), la *Dormición* del Museo Marés de Barcelona (at. Pere Nicolau), o el retablo de los Martí de Torres (at. Gonçal Peris) parecen moverse dentro de la órbita gravitatoria de este dibujante desconocido. En descargo de los investigadores que han bregado esforzadamente con el cuaderno, y parafraseando a Scheller, hay que decir que la controversia sobre la identidad de su autor principal dice más sobre la naturaleza del Gótico Internacional que sobre la sagacidad de estos estudiosos.⁶³ En este punto, merece la pena citar a Otto Pächt en su introducción al catálogo de la exposición sobre el arte de 1400 que tuvo lugar en Viena en 1962, verdadero hito en la historia moderna de esta disciplina: “Di fatto, l’arte occidentale può esibire solo pochissimi periodi in grado di misurarsi con quello a cavallo del 1400 per precisione di taglio e sicurezza di sentimento stilistico [...]” “Di regola, noi vediamo prima che un quadro o una scultura è del 1400 –e soltanto dopo che potrebbe trattarsi di un’opera francese, lombarda o boema; sovente questa seconda questione deve rimanere irrisolta”.⁶⁴ No se pretende con esta cita eludir un pronunciamiento claro a favor de una teoría atribucionística o de otra (es inútil buscar tal pronunciamiento, porque el objeto de esta investigación no tiene que ver con esa vertiente de la Historia del Arte), sino ex-

⁵⁷ MIQUEL JUAN, Matilde, p. 207.

⁵⁸ BELLINI, Fiora, 1978, pp. 11-12.

⁵⁹ HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, 1987, pp. 113-156.

⁶⁰ DE MARCHI, Andrea, 2001, pp. 161-169: “San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión” [4A], “Santa Catalina mártir vence al emperador Maximiano; Virgen Anunciada” [4B], “Dios Padre y arcángel Gabriel anunciante” [5A, anverso], “Mujer tocando el rabel” [5A, reverso], “Adoración de los Reyes Magos; Estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la Cruz” [5B]; vid. también MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, pp. 207-208.

⁶¹ MIQUEL JUAN, Matilde, 2011, pp. 207-208.

⁶² Vid. la reciente atribución en MIQUEL JUAN, Matilde, 2009, pp. 49-55.

⁶³ SCHELLER, Robert W., 1995, p. 320: “The nationality of the draughtsman thus remains a vexed question, which says mores about the confusing phenomenon known as the International Gothic than it does about the calibre of the researchers”.

⁶⁴ PÄCHT, Otto, 1999, p. 9.



Fig. 2. Inv. 2270 Fr (numeración original, VII recto).



Fig. 3. Inv. 2270 Fv (numeración original, VII verso).

presar de modo claro, con otras y mejores palabras, y en la voz de una autoridad, lo que se ha ido poniendo de manifiesto a lo largo de este estudio sobre el cuaderno de los Uffizi: el carácter verdaderamente transnacional del arte del 1400, también en lo que se refiere a este ejemplo, tan cercano al medio artístico valenciano. Desde esta perspectiva, no importa tanto la identidad concreta de los diferentes dibujantes que utilizaron sus hojas como el valor del conjunto como demostración evidente del contacto de la pintura valenciana con el arte foráneo. Dada su innegable cohesión como volumen (que se ha argumentado por extenso antes), es la prueba material más rotunda del componente extranjero en este ámbito de la práctica artística en Valencia, aunque hasta ahora no haya sido posible determinar con certeza quiénes trabajaron en este sorprendente *carnet de dessins*.

Queda sólo ahora analizar cuál pudo ser la verdadera naturaleza del cuaderno de los Uffizi y, partiendo de la misma, determinar su significación para la transmisión del conocimiento artístico en Valencia entre 1370 y 1450. Ulrike Jenni propone los dibujos como un paradigma casi perfecto de la transición del libro de modelos al libro de esbozos. Es ésta una idea que aquí se considera acertada: no sólo hay composiciones más o menos acabadas, sino también fragmentos de las mismas, estudios de paños o fisonomías y esbozos propiamente dichos. La autora también adelanta una teoría sobre la posible utilidad del volumen como cuaderno de viaje que un artista nórdico llevó consigo desde los Países Bajos hasta Italia, pasando por Francia.⁶⁵ Scheller tiene dos reservas sobre esta teoría (dejando aparte que Jenni obvia la conexión hispana de las hojas): el tamaño inusualmente grande de los folios y la probable exten-

⁶⁵ JENNI, Ulrike, 1978: "Vom mittelalter Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit" (pp. 139-150), y dentro de eso, la ficha de "Skizzenbuch Niederländisch, erstes Viertel des 15. Jahrhunderts" (p. 150). El cuaderno de los Uffizi constituye el último ejemplo de la serie, el fin del tránsito del libro de modelos al libro de dibujos. Sobre la ruta que seguiría su dueño: "Damit gewinnt die These eines Reiseskizzenbuches –mit der Route von den Niederlanden über Frankreich nach Italien– an Glaubwürdigkeit" (p. 150). Los casos que aporta Jenni están datados entre 1370 y 1425. Entre ellos se cuentan las tablas atribuidas a Jacquemart de Hesdin de la Pierpont Morgan, el cuaderno de la Biblioteca Cívica de Bergamo (atribuible en gran parte a Giovanni de'Grassi), las dibujos de Jacques Daliwe, o la cartera del Kunsthistorisches Museum de Viena. Sobre las relaciones entre arte franco-flamenco y arte italiano, vid. HAUTECOEUR, Louis, 1931, p. 186.

sión original del volumen,⁶⁶ aunque se muestra dispuesto a asumir la propuesta.⁶⁷ Sobre estos dos aspectos ya se ha reflexionado por extenso, y resultaría ocioso volver a repertir la argumentación. En todo caso, a juzgar por el testimonio de Cennini, sería del todo factible un destino así para el cuaderno. Habría que explicar de alguna manera, eso sí, su relativo buen estado de conservación, tal vez debido a su transporte en algún tipo de cartera o cajón liviano (sirva como ejemplo de la existencia de este tipo de fundas en un ámbito próximo el registro de “quasdam tabulas de cipressio cum reservatorio corii in quibus erant sculpte diverse mostre” en el inventario del cantero mallorquín Pere Mates,⁶⁸ o de “una caixa de pi de foria de Barcelona vella en la qual foren atrobats molts e diversos papers deboixats de moltes e diverses mostres de pintures”⁶⁹). Jenni también cree que se trata de un libro de copias de modelos, y que las diferencias estilísticas no se deben tanto a distintas manos como a diversos referentes (de todas formas, es una cuestión que deja abierta). La investigadora añade también que la aproximación al prototipo a principios del siglo XV había experimentado cambios notables respecto al acercamiento que se aprecia en series de dibujos anteriores: es posible encontrar ya estudios de detalles, selección de partes, etc. Se trata de una aproximación nueva, más libre y emancipada. Jenni advierte, por otra parte, que los esbozos no serían ejercicios de creatividad artística, sino *aides mémoires* para después recrear una composición entera, lo que determinaría un uso profundamente individual del cuaderno. Bellini sostiene, por el contrario, que el cuaderno, además de ser una colección de copias, estudios, esbozos, y notas, recoge además invenciones. Scheller también aboga por esta última vía. Para ello aduce una serie de argumentos respondiendo a la hipótesis de Jenni que es mejor exponer por orden. En primer lugar, no se ha identificado obra alguna que haya servido como *exemplum* de algún dibujo. En segundo, hay elementos que pueden calificarse de creaciones *ex profeso*: detalles idénticos que se repiten en contextos diferentes, paños plegados que se

reproducen con exactitud varias veces en la misma página, o composiciones que se adaptan perfectamente a la hoja que ocupan (hay que apuntar aquí lo siguiente: si algunos dibujos fueron estudios específicos para la resolución de algún problema compositivo, o esbozos preparatorios, tampoco se ha encontrado su rastro concreto en obra alguna; Scheller desestima la teoría de Jenni porque no hay *exempla* para los diseños, pero tampoco demuestra que se puede recorrer el camino inverso). Después, hay iconografías que se repiten y parecen estar explorando cómo solventar un problema compositivo. Además, se utiliza con frecuencia la pluma, más que la punta metálica, lo que propicia una gran ligereza en el trazo. Scheller propone el *corpus* de Pisanello como ayuda en la interpretación de los dibujos más esbozados,⁷⁰ que podrían ser estudios hechos expresamente para alguna obra o apuntes del natural. Para las hojas de filiación italiana, el autor sí admite que pudiera tratarse de copias de frescos o dibujos de la Italia septentrional. Lo importante es que Scheller encuentra en todo esto una explicación que permite atribuir todo el cuaderno a un solo maestro.⁷¹

Aquí se considera que si el cuaderno en sí no viajó, sí lo hicieron sus dibujantes, que fueron varios (entre ellos, al menos uno de origen italiano y al menos otro de origen nórdico). Françoise Robin apunta un caso que bien pudiera explicar la presencia de compilaciones como ésta en lugares en principio ajenos al origen de los autores: el orfebre florentino Antonio de Cambino se marcha de Aviñón en 1404, dejando al especiero Nerio Thomasi Buzzaffi (muy probablemente su compatriota) varios objetos como garantía de la devolución de un préstamo monetario, entre los que se encuentra “unum librum in quo erant sculpte sive depicte diverse figure ymaginum diversarum ad artem pictorie pertinencium”.⁷² No resulta del todo operativa esta hipótesis en lo que se refiere al cuaderno de los Uffizi, ya que el medio florentino es consonante con el lenguaje formal (italianizante) de algunas hojas. Aun así, no debiera perderse

⁶⁶ SCHELLER, Robert W., 1995, p. 322.

⁶⁷ SCHELLER, Robert W., 1995, p. 40: “It is perhaps best to assume that itinerant artists would have tended to use bound notebooks. Maria Fossi Todorow suspects that a group of Pisanello drawings come from such *taccuino di viaggi*, and the work in the Uffizi is believed to have had the same function”.

⁶⁸ LLOMPART, Gabriel, 1973, p. 105.

⁶⁹ GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes, 2009, pp. 81-89.

⁷⁰ SCHELLER, Robert W., 1995, p. 327.

⁷¹ *Ibidem*: “The attribution to a single artist therefore seems preferable to a division among several hands”.

⁷² ROBIN, Françoise, 1992, p. 487.

de vista la posibilidad de que en algún momento los folios fueran objeto de un depósito transitorio como fianza por una deuda, o tal vez formaran parte de una donación o de una herencia que vinculara a operarios de la misma profesión. Aparte del análisis formal de los diseños, que se estima bastante rotundo en lo que se refiere a la participación de diversas manos y al concurso de lenguajes figurativos foráneos, la acusada heterogeneidad iconográfica del conjunto es prueba de que los referentes de estos artistas fueron también muy variados: temas religiosos tradicionales (tanto figuras de devoción como composiciones narrativas) se encuentran junto a un valioso compendio –por infrecuente– de motivos profanos (letras historiadas, escenas cortesanas,⁷³ estudios zoomórficos e incluso una historia mitológica –la de Hércules en el Jardín de las Hespérides–, a la que se ha dispensado justa atención).⁷⁴ La itinerancia de estos maestros es una circunstancia más que se suma al valor explicativo del volumen como objeto que condensa muchos de los rasgos propios del Gótico Internacional.⁷⁵ De cualquier forma, ni el tamaño ni la extensión de las hojas serían óbice para que acompañaran a un artista giróvago. Por otra parte, y como ya se ha apuntado antes, por su particular naturaleza de “dibujos expósitos” resulta difícil encontrar un rastro que guíe la investigación hacia el origen del cuaderno, característica particular de muchas obras que inequívocamente pertenecen al estilo 1400, de las que poco más que eso se puede precisar. La procedencia, atribución y utilidad de estos diseños han sido pues notablemente discutidas, tal y como se ha puesto de manifiesto ya. Igualmente complicado es saber cuán-

do fueron apartados del circuito del taller, y por qué. La encuadernación de esta clase de dibujos suele coincidir con el momento en el que cambian de función, pero este caso constituiría una excepción, si se asume que forman parte de un cuaderno de viaje. En cualquier caso, se les reconoció suficiente valor artístico como para merecer ser conservados, e integrados después en el *Gabinetto*. La reflexión sobre la percepción de este tipo de objetos en el tiempo en el que fueron hechos da lugar a varios interrogantes: entonces, como ahora, existía una diferenciación clara entre los diseños que tenían algún valor artístico y los que no, aunque esta circunstancia sea prácticamente inapreciable en la documentación (único medio, hasta que no se afinen otros instrumentos de invocación del pasado de conocimiento del arte bajomedieval), fuera de las obras en sí mismas, cuya supervivencia también es muy elocuente (especialmente en el caso de los dibujos que han llegado hasta aquí). Existe un intrigante contraste entre las hojas sueltas que aparecen en los inventarios, desperdigadas por cajas y armarios, y los diseños cuidadosamente guardados, por ejemplo, en casa del presbítero Andreu Garcia (†1452), descritos con sorprendente detalle, y cuya fortuna posterior a la muerte del propietario fue regulada por éste con exactitud.⁷⁶ A este último grupo de obras se debería añadir, como un negativo, el cuaderno que se viene estudiando, superviviente –no por azar, sino por su valor intrínseco– sin un contexto documental. Igualmente significativo es el momento en el que fue compuesto el volumen, en unos años de tránsito entre el libro de modelos propiamente dicho y el libro de esbozos, después

⁷³ Sobre la diferencia entre refinamiento y aristocracia (término este último que tal vez se ha utilizado de manera demasiado pródiga en los estudios sobre Gótico Internacional), vid. PÄCHT, Otto, 1999, p. 12: “Nello stesso tempo non si ammonirà mai abbastanza a non volere spiegare súbito in chiave sociológica ogni elemento raffinato e squisito dell’arte figurativa e a equipararlo senz’altro con ‘aristocratico’”.

⁷⁴ Nunca se insistirá lo suficiente en lo epidérmico que todavía es el conocimiento del arte profano bajomedieval. Puede adivinarse que fue mucho más importante (cuantitativa y cualitativamente) de lo que los objetos que han llegado al siglo XXI pueden hacer suponer. Vid., por ejemplo, los siguientes casos que aparecen en la documentación valenciana (siendo conscientes de que se podrían aportar muchas noticias más procedentes de toda Europa): en el inventario del mercader Pere d’Aries aparece un “drap xich de pinzell ab tres figures de Flamenchs” (APPV, Dionís Cervera, nº 28644, 3 de junio de 1422); Jaume de Plano, “notari del Senyor Rey”, poseía dos tapices “de obra de Castella” y un “drap de pinzell de paret on era figurat la gloria mundana” (APPV, Jaume de Blanes, nº 1319, 25 de junio de 1423); el tintorero Joan d’Anyó contaba entre sus bienes un “drap de paret tot brots e figures de ca, llebre, cervo e conill, e al mig de aquell ab lo dit señal de castell e roga” (APPV, Ambrosi Alegret, nº 20701, 1 de septiembre de 1433); y Francesc Mas, presbítero beneficiado en la parroquia de San Bartolomé, tenía en su habitación un “cofre pintat ab domizelles” (APPV, Ambrosi Alegret, nº 20701, 2 de septiembre de 1433). No se especifica la iconografía de los tapices castellanos de Jaume de Plano, aunque si hubo un terreno abonado para el despliegue de temas profanos fue precisamente el de los tapices, junto al de la pintura mural.

⁷⁵ PÄCHT, Otto, 1999, p. 34: “Il tardo XIV secolo e l’incipiente XV secolo rappresentano l’epoca classica dell’artista errante [...]”. Pächt explica que el apasionado mecenazgo de corte es sólo la base material del movimiento Internacional, pero igualmente importante es un fenómeno reflejo: el ejercicio del arte como tal empieza a darse en un campo particular, “poniendo in seconda linea in questo momento storico la diversità di origine e di educazione, per anteporre la comunanza di obiettivi, la solidarietà del fatto artistico” (*ibidem*).

⁷⁶ MONTERO, Encarna, 2004 y 2007.

de un hiato de un centenar de años en el que los ejemplos de cuadernos de modelos son escasísimos⁷⁷ (Jenni resume este proceso como el del paso del *Musterbuch* al *Skinzzenbuch*⁷⁸). Parece no haber necesidad ya de una legibilidad a ultranza de los diseños, antes bien definidos y separados unos de otros. Las composiciones empiezan a superponerse, a fragmentarse y a modificarse con notable libertad. Aun así, es posible identificar “células” de transmisión que se reproducen fielmente en varias hojas, puesto que son útiles para la elaboración de diseños posteriores. En otras palabras, es posible advertir, en ocasiones, el ingenio y el artificio del dibujante. Así, y procurando no caer en una letanía de expresiones elogiosas, el cuaderno de los Uffizi se presenta como una huella indeleble de la transmisión de modelos en el Gótico Internacional, una ilustración magnífica que muestra con elocuencia la disparidad y diversidad de fuentes al alcance de maestros itinerantes que, muy probablemente, trabajaron en Valencia, con las consecuencias de largo alcance que esto con seguridad tuvo en la producción pictórica local. Ése es el valor que se atribuye aquí a esta colección de dibujos.

Bibliografía

- ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1996.
- BELLINI, Fiora (cat.). *I disegni antichi degli Uffizi. I tempi del Ghiberti [Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, LI]*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 1978.
- BELLINI, Fiora. “Quattro fogli di taccuino. Anonimo Valenzano (?), 1400-1420” [ficha de catálogo]. En CASTELNUOVO, E.; ROMANO, G. (edición al cuidado de). *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*. Turín: Stamperia Artistica Nazionale, 1979, pp. 198-201.
- BOFARULL Y SANS, Francisco de A. *Los animales en las marcas de papel*. Vilanova i la Geltrú: Oliva, 1910.
- BRIQUET, C. M. *Les filigranes. Dictionnaire historique des marques du papier dès leur apparition vers 1282 jusqu'en 1600 avec 39 figures dans le texte et 16,112 fac-similés de filigranes [tome premier (A-Ch)]*. Leipzig: Verlag von Karl W. Hiesermann, 1923.
- COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa; FRAMIS, Maite. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*. Valencia: Universitat de València, 2005.
- DE MARCHI, Andrea. “San Miguel arcángel; Estudios para la Crucifixión”, “Santa Catalina mártir vence al emperador Maximiano; Virgen Anunciada”, “Dios Padre y arcángel Gabriel anunciante”, “Mujer tocando el rabel”, “Adoración de los Reyes Magos; Estudio para el desvanecimiento de la Virgen a los pies de la Cruz” [fichas de catálogo]. En NATALE, M. (comisario). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV* [cat.]. Madrid: Fundación Thyssen-Bornemisza, 2001, pp. 161-169.
- DEMONTI, Luigi. “Trenta disegni del ‘Maestro dell’altare di Ortenberg’ eseguiti durante un suo soggiorno in Italia (Lombardia, Verona, Padova)”. *Rivista d’Arte*, 1938, XX, pp. 332-354.
- ELEN, Albert, J. *Italian Late-Medieval and Renaissance Drawing-Books from Giovannino de’Grassi to Palma Giovane. A codicological approach*. Leiden: s.n., 1995.
- ELEN, Albert J. “Paper analysis in Italian drawing-books of the 15th and 16th centuries”. En ZERDOUN BAT-YEHOUDA, M. (ed.). *Le papier au Moyen Âge: histoire et techniques [Bibliologia, 19]*. Turnhout: Brepols, 1999, pp. 193-202.
- FERRI, Pasquale Nerino. *Catalogo riassuntivo della raccolta di disegni antichi e moderni posseduta dalla R. Galleria degli Uffizi di Firenze*. Roma: Ministero di Pubblica Istruzione, 1890.
- GÓMEZ-FERRER LOZANO, Mercedes. “Aportaciones sobre el pintor valenciano Bertomeu Baró (doc. 1451-1481)”. *Ars Longa*, 2009, n°18, pp. 81-89.
- HAUTECOEUR, Louis. *Les Primitifs Italiens*. París: Henri Laurens Éditeur, 1931.
- HERIARD DUBREUIL, Mathieu. *Valencia y el Gótico Internacional*. Valencia: Alfons el Magnànim-IVEI, 1987.
- HIDALGO BRINQUIS, María Carmen. “Spanish Watermarks of the 14th and 15th centuries: The great unknown”. En ZERDOUN BAT-YEHOUDA, M. (ed.). *Le papier au Moyen Âge: histoire et techniques [Bibliologia, 19]*. Turnhout: Brepols, 1999, pp. 203-215.
- JENNI, Ulrike. *Das Skizzenbuch der Internationalen Gotik in den Uffizien*. Viena: Verlag Adolf Holzhausens, 1976.
- JENNI, Ulrike. “Vom mittelalter Musterbuch zum Skizzenbuch der Neuzeit”. En LEGNER, A. (ed.). *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*. Colonia: Museen der Stadt Köln, 1978, vol. 3, pp. 139-150 [dentro del texto, particularmente la ficha de “Skizzenbuch Niederländisch, erstes Viertel des 15. Jahrhunderts” (p.150)].
- JENNI, Ulrike. “The Phenomena of Change in the Modelbook Tradition around 1400”. En STRAUSS, W; FELKER, T. (eds.). *Drawings Defined*. Nueva York: Abaris Books, 1987, pp. 35-47.
- LLOMPART, Gabriel. “Pere Mates, un constructor y escultor trecentista en la ‘Ciutat de Mallorca’”. *Boletín de la Sociedad Arqueológica Luliana*, 1973, vol. 34, pp. 91-118.
- MAGAGNATO, Liscio. *Da Altichiero a Pisanello*. Venecia: Neri Pozza Editore, 1958, p.36 [cat.36], láminas XLII-XLIII.
- MIQUEL JUAN, Matilde. “El retablo de San Miguel Arcángel de Gonçal Peris Sarrià en catedral de Albarracín”. *Rehalda*, 2009, n°11, pp. 49-55.
- MIQUEL JUAN, Matilde. “El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma”, *Goya*, 2011, n° 336, pp. 191-213.
- MIQUEL JUAN, Matilde. “Un pintor holandés en la Corona de Aragón: Joan Utuvert, pintor de retablos de Utrecht”. *Anales de Historia del Arte [El Siglo XV y la*

⁷⁷ SCHELLER, Robert W. 1995, p. 36.

⁷⁸ JENNI, Ulrike, 1978, pp. 139-150.

- diversidad de las artes*, 2012, nº 22, pp. 333-346. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/39092/37705> [consultado el 10 de noviembre de 2012].
- MONTALBANO, Letizia. "La tecnica del disegno a punta metallica dal XIV al XVI secolo attraverso l'analisi delle fonti e dei materiali". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 2008, LII, 2/3 [Le tecniche del disegno rinascimentale dai materiali allo stile. *Atti del Convegno Internazionale*], pp. 214-225.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. "El sentido y el uso de la *mostra* en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450". *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, 2004, nº XCIV, pp. 221-254.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. "Recetarios y *papers de pintura* en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu García", en *Libros con arte, arte con libros [De los códices medievales a los libros de artista: códices, tratados, libros, vehículos de comunicación creativa. Trujillo, 11 y 12 de noviembre de 2005]*. Extremadura: Universidad de Extremadura-Consejería de Cultura y Turismo, 2007, pp. 507-517.
- ORNATO, Ezio; BUSONERO, Paola; MUNAFÒ, Paola F.; STORACE, M. Speranza. *La carta occidentale nel tardo medioevo*. Roma: Istituto centrale per la patologia del libro, 2001 (2 vols).
- PÄCHT, Otto. *Il Gotico intorno al 1400 come lingua comune dell'arte europea*. San Severino-Marche: Fondazione Salimbeni, 1999 [título original: "Die Gotik der Zeit um 1400 als Gesamteuropäische Kunstprache" (introducción a *Europäische Kunst um 1400*, octava muestra patrocinada por el Consejo de Europa, Kunsthistorisches Museum, Viena, 1962)].
- ROBIN, Françoise. "L'artiste et ses modèles (retables peints et sculptés du Midi au XVe siècle)". En *VVAA. De la création à la restauration. Travaux d'histoire de l'art offerts à Marcel Durlat à l'occasion de son 75ème anniversaire*. Toulouse: Atelier d'Histoire de l'Art Méridional, 1992, pp. 481-492.
- SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Barcelona: Tipografía L'Avenç, 1914 [edición facsímil de Librerías Paris-Valencia].
- SANDBERG VAVALÀ, Evelyn. *La pittura veronese del Trecento e del primo Quattrocento*. Verona: La Tipografica Veronese, 1926.
- SHELLER, Robert W. "Towards a Typology of Medieval Drawings". En STRAUSS, W; FELKER, T. (eds.). *Drawings Defined*. Nueva York: Abaris Books, 1987, pp. 13-34.
- SHELLER, Robert W. *Exemplum. Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1995.
- ZERDOUN BAT-YEHOUDA, Monique. *Les papiers filigranés médiévaux. Essai de méthodologie descriptive [Bibliologia, 8]*. Turnhout: Brepols, 1989.

Cuatro hojas iniciales perdidas o no identificadas



d^o



V (2274Fv)



2270Fv



d^o

Hiato de 38 hojas perdidas



2274Fr



VI (2272Fr)



d^o



LXVI (18324Fr)



2272Fv



VII (2270Fr)



18324Fv



d^o



¿?



LXXV (18324Fr)



18324Fv (fotografía no disponible)



¿?



¿?



LXXVII (2277Fv)



2277Fr



LXXVIII (2275Fr)



2275Fv



¿?

Hiato de tres hojas perdidas o no identificadas



¿?



LXXXII (2280Fv)



2280Fr



LXXXIII (18306Fr)



18306Fv



¿?



¿?



LXXXVIII (2271Fv)



¿?



LXXXV (18305Fr)



2271Fr



¿?

Hiato de cinco hojas perdidas o no identificadas



18305Fv (vacía)



¿?



¿?



XCIII (2273 Fr)

Dos hojas perdidas o no identificadas



2273 Fv



¿?



2265 Fr



2265 Fv (vacía)

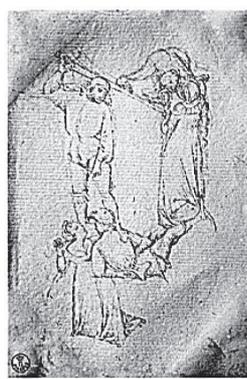
La numeración antigua llega hasta esta última hoja



2268 Fr



2268 Fv



2266 Fr



2266 Fv



2264 Fr



2264 Fv (vacía)



2267 Fv



2267 Fr



2269 Fr



2269 Fv



2281 Fr



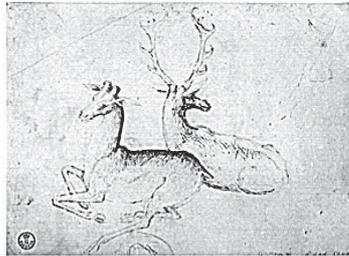
2281 Fv (fotografía no disponible)



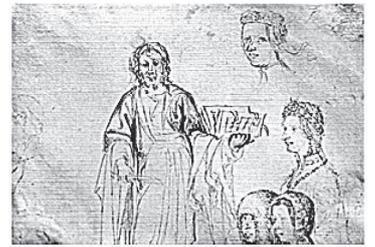
2278 Fv



2278 Fr



2279 Fr



2279 Fv



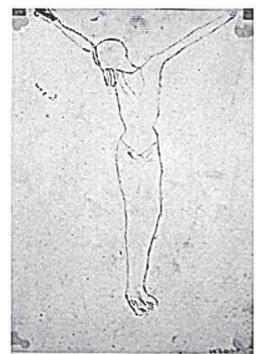
2276 Fr



2276 Fv (vacía)



1830 Fr



1830 Fv

