



Universitat de Lleida

Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano

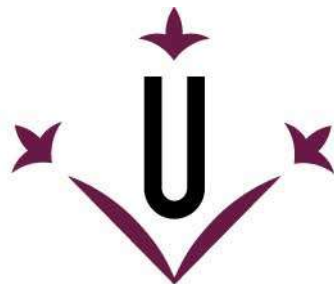
Miquel Àngel Herrero Cortell

<http://hdl.handle.net/10803/668938>



Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI). Una aproximación a través del paradigma valenciano està subjecte a una llicència de [Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 4.0 No adaptada de Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

(c) 2019, Miquel Àngel Herrero Cortell



Universitat de Lleida

TESI DOCTORAL

**Materials, soportes y procedimientos utilizados
en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón
(siglos XV y XVI). Una aproximación a través del
paradigma valenciano.**

Miquel Àngel Herrero Cortell

Memòria presentada per optar al
grau de Doctor per la Universitat de Lleida
Programa de Doctorat en Patrimoni, Territori i Cultura

Director/a
Ximo Company Climent
Isidro Puig Sanchis
Borja Franco Llopis

Tutor/a
Ximo Company Climent

2019

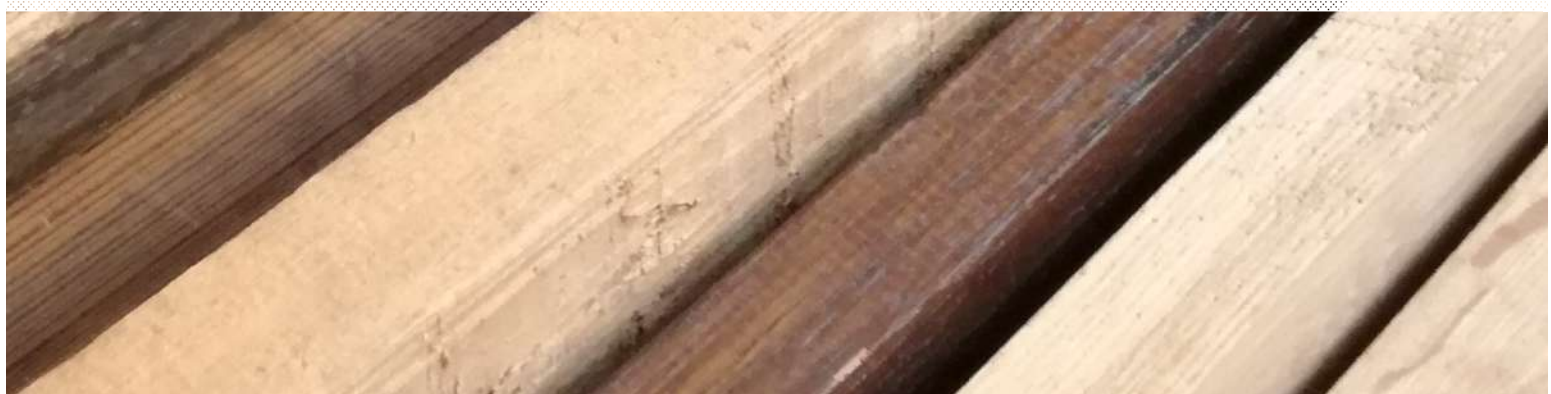
Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI)
Una aproximación a través del paradigma valenciano.

BLOQUE III
LA EVOLUCIÓN DE
LOS SOPORTES
Y LAS TÉCNICAS

Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI)
Una aproximación a través del paradigma valenciano.



**11. LOS SOPORTES: DEL TABLERO A LA TELA.
CARACTERÍSTICAS Y EVOLUCIÓN**



El estudio del soporte y de los materiales y elementos que lo conforman aporta datos fundamentales para su reconocimiento, lo que permite en algunos casos un acercamiento atributivo a una escuela o artista. Al mismo tiempo, sirve también para precisar una cronología, en casos en los que esta sea incierta –por más que, la mayoría de las veces, la horquilla temporal pueda resultar vaga e imprecisa–. En cualquier caso, establecer una datación resulta de gran ayuda en la identificación de obras descontextualizadas, cuya autoría o precedencia sean ignotas.¹⁷¹⁸ El estudio del soporte sirve, además, para conocer aspectos cualitativos y formales de la obra, del pintor, o de su contexto: así un determinado tipo de soporte revela datos fundamentales para la comprensión holística de la pieza.¹⁷¹⁹ Por último, el soporte, como máximo responsable de la existencia misma de la pintura puede contener, por una parte, informaciones alusivas a la intrahistoria de la obra: modificaciones, incorporaciones, taras, substituciones, e información escrita sobre el pasado de la pieza (figura). Por otra, puede revelar datos relacionados con sus patologías, y con su condición física, al tiempo que determina aspectos relacionados con su propia conservación, limitando y concretando, además, otros relacionados con hipotéticas intervenciones de restauración.

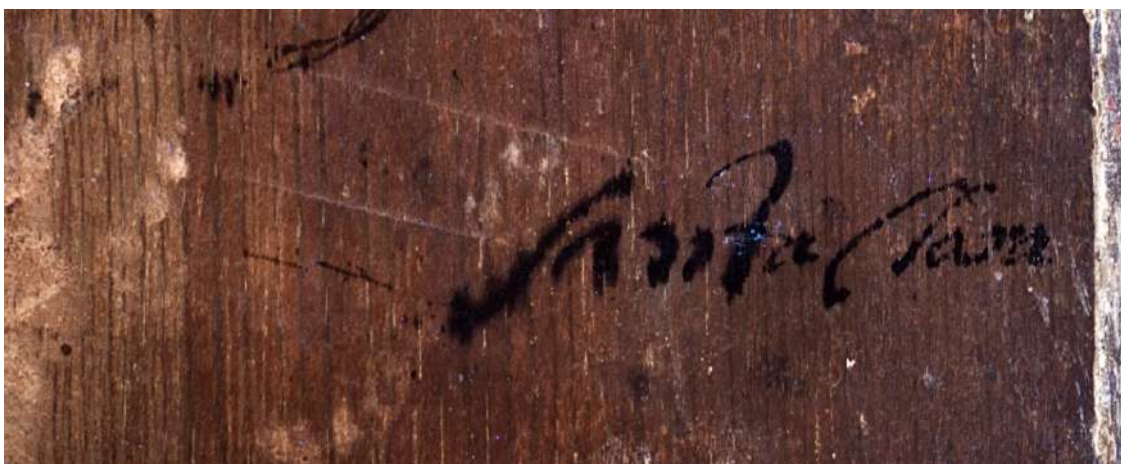


Figura 115: Inscripción de tinta metalogámica visible mediante UVF, en el reverso de una tabla, que informa sobre su procedencia. (Colección particular).

¹⁷¹⁸ La bibliografía sobre los soportes y su construcción es abundante. Para el caso hispano véase: BERG 1989; VÉLIZ, 1998: 136-148; BRUQUETAS, 2002:196-266; SERRA, 2010: 13-19; ALBA, 2015; ALBA; DALMAU, 2017: 15. Sobre la información de los soportes resulta interesante MARETTE, 1961.

¹⁷¹⁹ INEBA, 2006: 4-5.

Los soportes evolucionan parejos a las técnicas pictóricas y se adaptan, por una parte, a los procedimientos de los pintores y a su intencionalidad plástica y expresiva, –por más que, en ocasiones, el camino es inverso y el uso de determinados soportes condiciona o caracteriza la consecución de algunos efectos pictóricos. – Por otra parte, los soportes se adecuan a la funcionalidad de la obra, a su propósito y a su ubicación, determinando así las características formales de la misma.

En el caso hispano fue el retablo, sin duda, el soporte en el que se desarrolló la plástica pictórica por excelencia en los siglos que nos ocupan,¹⁷²⁰ aunque como sucedía en Italia existía una tradición anterior que contemplaba el frontal de altar, las tablas exentas, y otros soportes muebles, las más de las veces elaborados íntegramente con materiales lígneos, como puertas de altar o de órgano, frontales, arquetas, etc.¹⁷²¹

El enorme éxito del que gozó el retablo en suelo hispano desde el siglo XIV se debió a sus capacidades narrativas, expresivas y decorativas; a su funcionalidad; a su carácter escenográfico y, de un modo especial a su versatilidad para aglutinar pintura escultura y arquitectura. Así erige así esta tipología de mueble como un costoso producto, complejo, sujeto a tipificación y con una cierta holgura o flexibilidad frente a la innovación y la personalización, a través del encargo. De hecho, ni siquiera el retablo parece constreñirse a una realización forzosa en material lígneos. Así, existen retablos de plata, otros de alabastro, piedra, del mismo modo que abundaron las obras mixtas,¹⁷²² llegando a incorporar la tela ya tardíamente (**Figura 116**). Aun con ello, son los de materiales lígneos los que habitualmente más abundaron y los que constituyeron los principales soportes para la pintura en la horquilla cronológica de este trabajo.

Aunque el retablo no fue un género ni mucho menos exclusivamente hispano, este territorio desarrolló una serie de particularidades que hicieron que esta tipología de obras de arte se erigiese con una entidad propia. En general, las escuelas de la Europa Meridional compartían algunas características análogas en la confección del soporte y la organización de la estructura portante, del mismo modo que ocurría en la Europa

¹⁷²⁰ BERG; KROESEN, 2009.

¹⁷²¹ SCHMIDT, 2006: 205-235

¹⁷²² SERRA, 2010: 14.

Septentrional. En la península ibérica la coexistencia del influjo atlántico –liderado por el gusto flamenco–, en conjunción con la influencia mediterránea, –de clara preponderancia italiana–, produjo que se conformase doble cimentación. Además, la dispersión de textos técnicos, la importación de obras foráneas y, sobre todo, el movimiento de artistas extranjeros acabó por ejercer un influjo muy particular que dio lugar, en ocasiones, a soluciones mixtas, de influencias cruzadas, especialmente hacia finales del siglo XV.



Figura 116: Damían Forment y Joan de Joanes. *Oratorio de San Jerónimo*, ca. 1520 (relieve en alabastro); ca. 1560 (estructura y pintura). Alabastro del Valle del Ebro, óleo sobre tabla de pino y madera de pino policromada y dorada. Museo del Prado. Fotografía: Museo del Prado.



Figura 117: Arqueta valenciana 1376-1400. Museo de Artes Decorativas, Madrid. Fotografía: Museo de Artes Decorativas, Madrid.

El motivo de la elección de la madera como habitual constituyente del soporte radicaba en diversos factores. En primer lugar, su mayor ligereza con respecto a la piedra u otros materiales inertes; su capacidad mueble; sus cualidades de dureza y facilidad de trabajo, que respondían a las necesidades de los pintores de obtener de superficies lisas que, después de su conveniente preparación con capas de cola y yeso, se adecuaba a las composiciones minuciosas con profusión de detalles, o a la abundancia de dorados, propias del gusto tardo medieval. La tela, aunque se usaba de manera común en la pintura, no se consideraba un material apropiado por su mayor capacidad de degradación, por lo que se reservaba para géneros de menor categoría, como las sargas, cortinas de retablos, escenografías, banderas, estandartes y otros elementos de carácter efímero. Por ello, en el territorio hispano el uso exclusivo de la madera como soporte pictórico perdurará hasta el último tercio del siglo XVI, momento en el que merced de las nuevas tendencias estilísticas llegadas de Italia principalmente se propiciará una lenta transición hacia la consolidación de la tela, al permitir el desarrollo de pinturas de mayor tamaño, gracias a uso de un soporte textil montado siempre en bastidores de madera o adherido a tablonés.¹⁷²³

¹⁷²³ BRUQUETAS, 2006 b: 2.



Figura 118: Jaume Baço 'Jacomart'. Retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona, Iglesia Parroquial de Catí. Obsérvese, frente a la complejidad del discurso compositivo y narrativo, la simplicidad estructural. El retablo está configurado por seis piezas independientes. La tabla central y el cuerpo ático son un mismo tablero, como cada una de las calles laterales. También son exentos los guardapolvos laterales, y la predela inferior. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

11.1. Soportes lígneos

11.1.1. La estructura y mazonería de los retablos

La responsabilidad de los aspectos derivados de estructura, configuración, ensamblaje y armado de los retablos solía recaer en un carpintero, a veces contratada de manera exenta por parte del comitente y, otras, delegada en manos del pintor, que debía de subcontratar a un profesional de su confianza. A menudo los pintores contaban ya con artesanos de la madera con los que trabajaban habitualmente. Muchas veces, era necesario contratar la figura de un carpintero tallista, puesto que se precisaba de acabados decorativos como pináculos, tracerías, gabletes, columnas tabernáculos, que realizaban los entalladores, a veces con total independencia de los carpinteros, por lo que a menudo, además del pintor podían intervenir el tallista y el carpintero contratados de manera independiente.¹⁷²⁴ De hecho, la figura del mazonero, tallista o entallador, tiene entidad propia en la documentación valenciana, al menos desde el 1400, vinculada a la de otros artesanos como escultores, imagineros, orfebres, y sobretodo pintores. Puesto que en muchas ocasiones los pintores debían contratar al carpintero y al tallista, estos debían de conocer de antemano el costo de tales trabajos, o al menos tener algunas tener algunas referencias estimativas o bien acuerdos previos sobre aspectos ligados a la estructura, el precio o el formato, para contratar ajustando al máximo las variables y evitando posibles pérdidas.¹⁷²⁵

A veces se da el caso de que adquiere la madera del retablo y se contrata el montaje de su estructura sin haber contratado todavía la pintura del mismo, y se busca más tarde la figura del pintor.¹⁷²⁶ Este *impass* de tiempo permitía la estabilización del soporte ensamblado, que debido a los movimientos mecánicos de la madera tendía a producir aperturas, combados y otros productos de la anisotropía, que con frecuencia debían ser corregidos por los mismos carpinteros y ensambladores, calafateando las

¹⁷²⁴ SERRA; MIQUEL, 2010: 17-18,

¹⁷²⁵ *Ibíd*em, 2010: 18.

¹⁷²⁶ Así sucede, por ejemplo, con el retablo de la Santa Cruz con la advocación de Santa Elena, donde Bernat Moliner, *sotsobrer* de las obras de la ciudad de Valencia, que debe realizar el carpintero Joan Peris, y cuya pintura se encargará más tarde. COMPANY; ALIAGA; TOLOSA, 2005:348. o en el retablo de Santa Coloma encargado en Barcelona en 1470 a Jaume Huguet. SANPERE, 1906: XXVI-XXVII. Véase ANEXO I. Otro ejemplo podía ser el documentado por PUIG; COMPANY; TOLOSA, 2016: 166, referente a un contrato de 1502 de un retablo construido por el carpintero Carles Gonzálvez, para el que testifica Vicent Macip, posible futuro pintor del mismo.

juntas, o realizando injertos de madera.¹⁷²⁷ Es posible que, igualmente, los carpinteros y entalladores tuviesen tablas preconfiguradas, montadas y ensambladas, que curaban y se autoajustaban a su propio ritmo. Incluso no puede descartarse que existiese una suerte de estandarización, no tan desarrollada como la que se había desarrollado en territorio Flamenco, pero lo suficientemente homogeneizada.¹⁷²⁸ La adaptación a las dimensiones concretas de un hipotético retablo contratado –determinadas, a su vez por las exigencias del cliente o por el espacio virtual de la capilla en la que debiese instalarse– se realizarían entonces ajustando el tamaño y formato variable de los elementos arquitectónicos de entrecalles y guardapolvos, sin descartar cortes y pequeñas adaptaciones de las mencionadas tablas, ya curadas y bien secas,¹⁷²⁹ lo que explicaría, por qué algunas veces los tablones de los extremos cuentan con una anchura menor de la media del resto de tablones.

De manera eventual se documentan casos en los que la madera del retablo y su pintura son contratados el mismo día, ante el mismo notario, pero de forma independiente como sucede con el retablo para la cofradía de San Jaime, cuya talla se encarga al mazonero Vicent Serra, mientras que la pintura se comisiona a Pere Nicolau y Marçal de Sas.¹⁷³⁰

Quizás también algunos obradores, como podía acontecer con los de los pintores cofreros, dispusiesen de un oficial carpintero o entallador, circunstancia que podría ser extensible también a pintores imagineros o pintores de retablos, tal y como ha planteado Judith Berg para Castilla, Mallorca, Valencia y Cataluña.¹⁷³¹ Tal ocurrencia podría explicar por una parte las habituales compras de madera por parte de pintores en la documentación, y por otra, el hecho de que hijos de carpinteros contratasen aprendizaje con pintores, y viceversa, acaso, como se ha sugerido, para ampliar sus conocimientos y aportar nuevas soluciones al obrador,¹⁷³² de un modo análogo a que

¹⁷²⁷ ALBA; DALMAU, 2017: 15 -30.

¹⁷²⁸ GLATIGNY, 2010: 42-47.

¹⁷²⁹ ABLA; DALMAU, 2017: 25.

¹⁷³⁰ LLANES, 2014: 571.

¹⁷³¹ BERG, 1989: 35

¹⁷³² SERRA; MIQUEL, 2010: 18-19.

se ha planteado para la habitual incorporación de los tallistas en talleres de carpinteros.¹⁷³³



Figura 119: Jean Bourdichon- *Les Quatre États de la Société*, ca. 1500, 174 x 130 mm. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (ENSBA). Fotografía:) RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

¹⁷³³ MAÑAS, 1978: 179

La mazonería, que se trabajaba por los entretalladores era un elemento fundamental en la configuración del retablo, y en la Corona de Aragón adquirió una notable importancia hacia inicios del siglo XV, que iría creciendo a lo largo de la centuria en un proceso evolutivo que afectaría al uso y tipología de los elementos sintácticos del lenguaje de la talla gótica (**Figura 119**). Las formas más austeras del gótico catalán de principios del siglo XV evolucionan hacia soluciones más complejas que incorporan puertas o tabernáculos más grandes desde mediados de la centuria; en Valencia las entrecalles planas historiadas con figuras de santos adquieren la estructura de prismas tridimensionales; y en general, la austera tracería de los modelos tardo trecentistas, de inspiración claramente italiana,¹⁷³⁴ da paso a tracerías caladas caracterizadas por una mayor ondulación y fuerza plástica coincidiendo con los lenguajes imperantes en la arquitectura y las artes decorativas, siguiendo la moda del gótico flamígero.¹⁷³⁵ En los contratos se describe, con frecuencia, un largo acerbo de estos elementos, que también adquiere nombres diversos en función de los lugares.¹⁷³⁶

Algunos enclaves geográficos presentan cualidades y características muy similares para buena parte de sus retablos, como sucede en zonas del interior de Valencia y Aragón. En esencia se trata de rasgos definitorios que los distinguen, por sus peculiaridades, de otros muebles de territorios vecinos. Por ejemplo, fue tradición durante el siglo XV que en muchos lugares el panel central estuviese unido al ático, (aunque con posterioridad se fue separando). Del mismo modo que las calles laterales se constituían por grandes tablones verticales, en los que se componían las tres escenas, separadas, solamente por las molduras. Las entrecalles eran molduras decorativas constituidas por un tablón largo; pletinas para disimular las uniones entre las calles, La predela era también independiente, con las tablas orientadas con la malla en horizontal.¹⁷³⁷

Todavía a inicios del siglo XVI, el lenguaje gotizante de los polípticos perdura pero comienza a cambiar su configuración estructural.¹⁷³⁸ Un caso muy particular es el del desaparecido *Retablo Mayor* de la Seu Colegiata Gandía, que, siendo un mueble

¹⁷³⁴ Para un desglose técnico de este tipo de elementos de mazonería en la tradición italiana véase MARCHI, 2009.

¹⁷³⁵ Sobre la mazonería véase SERRA; MIQUEL, 2010, 30-32.

¹⁷³⁶ Resulta muy apropiada la lectura evolutiva que realiza COMPANY, 2006 c: 1-16.

¹⁷³⁷ CALVO, 2002: 6

¹⁷³⁸ CARRASSÓN, 2006: 5-8.

totalmente gótico cuenta ya, por primera vez, con motivos *a candilieri* –considerándose, además, la primera obra en suelo hispano en incorporarlos, hacia 1497–. Precisamente en los años de transición hacia el siglo XVI se siguen utilizando estructuras de arcos apuntados en combinación con elementos ya típicamente renacentistas, como las grandes tablas centrales.¹⁷³⁹ A partir de la década de 1530 un cierto clasicismo comienza a aparecer en los retablos que, por la influencia de la llegada de libros y láminas de arquitectura desarrollan un componente estructural de mucha mayor importancia. Aunque inicialmente se trate más bien de un préstamo léxico sin un verdadero sentido de estructura arquitrabada, algo que puede observarse en retablos de la década de 1530 a 1550 (**Figura 120**). Sin embargo, en la medida en la que avanza la centuria, la simplicidad de las primeras estructuras renacentistas va deviniendo cada vez más compleja y rica, inicialmente sumando elementos decorativos como balaustres, festones, grutescos, guirnaldas o medallones, para progresivamente incluir columnas y elementos portantes y sustentantes, como cornisas y pilastras.



Figura 120: Joan de Joanes. *Retablo de Santa Bárbara, San Antón y los Santos Médicos*, iglesia parroquial de Onda. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

¹⁷³⁹ PÉREZ; VIVANCOS, 2011:11.

Durante la segunda mitad del siglo XVI, los retablos comienzan a monumentalizarse, dando lugar a estructuras fragmentadas que utilizan la columna como unidad divisoria entre las escenas, que, por lo general se articulan en marcos rectangulares, a los que se alternan entrecalles formadas por hornacinas rematadas con arcos de medio punto (Figura 121).¹⁷⁴⁰

El periodo final del siglo XVI se caracteriza por una importante valorización de la estructura arquitectónica que cobra progresivamente cada vez más importancia, en parte debido a la mayor monumentalidad de los retablos y, en parte, como causa de la aplicación de los preceptos de un muy abundante flujo de tratados arquitectónicos.¹⁷⁴¹ Los retablos pasarán entonces a tener estructuras autoportantes.¹⁷⁴² Estas características van a perdurar durante la siguiente centuria.



Figura 121: Joan de Joanes. *Traza para retablo*, ca. 1560-1570. Tinta sobre papel. Fotografía: Nationalmuseum, Stockholm

¹⁷⁴⁰ PÉREZ; VIVANCOS, 2011: 12.

¹⁷⁴¹ Ibídem, 2011: 12.

¹⁷⁴² CARRASSÓN, 2006: 5-6. Para la cuestión de las estructuras véase: GUERRA-LIBRERO, 2006: 1-12.

Los altares devocionales y móviles y constituyen, en cambio, una tipología asilada, cuyo auge se mantiene durante los siglos XV y XVI. Son muy habituales, por ejemplo, los trípticos, que se van haciendo complejos estructuralmente desde finales del cuatrocientos, pero más especialmente hacia mediados de la decimosexta centuria, incorporando estructuras edícolas y arquitectónicas (**Figura 122**). Hacia el ocaso del siglo este tipo de manifestaciones experimenta un declive importante en pos de



Figura 122: Joan de Joanes. *Tríptico de la Encarnación*. Doiminicas de la Consolación, Xàtiva. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

Por último, aunque sea someramente, debe mencionarse el uso del marco, que en el caso de pinturas exentas deviene un complemento importante, las más de las veces integrado en el propio soporte.¹⁷⁴³ Las tablas devocionales de pequeño y medio formato proliferan desde el siglo XIV, aunque experimentan un auténtico auge hacia el 1500 y durante las décadas posteriores. Muchas de ellas incorporan marcos de caja (o de *casseta*) –de moda durante todo el siglo XVI–. Se trata de estructuras que, con frecuencia, están conformadas por listones planos unidos a media madera, que conforman la entrecalle, realizados por molduras, internas y externas ingleteadas (**Figuras 123-124**). Era habitual que estas estructuras se encolasen durante el proceso de construcción del soporte, recibiendo a continuación estuco de cola y yeso y bol, puesto que las más de las veces se acababan dorando.



Figura 123: Fernando de Llanos y taller. Virgen de la Leche, ca. 1515. Colección particular. Por su carácter devocional y su condición de obra exenta, la obra incorpora un marco de *casseta* integrado. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

¹⁷⁴³ Para una historia del marco en el contexto hispano es fundamental el trabajo de TIMÓN, 2002.

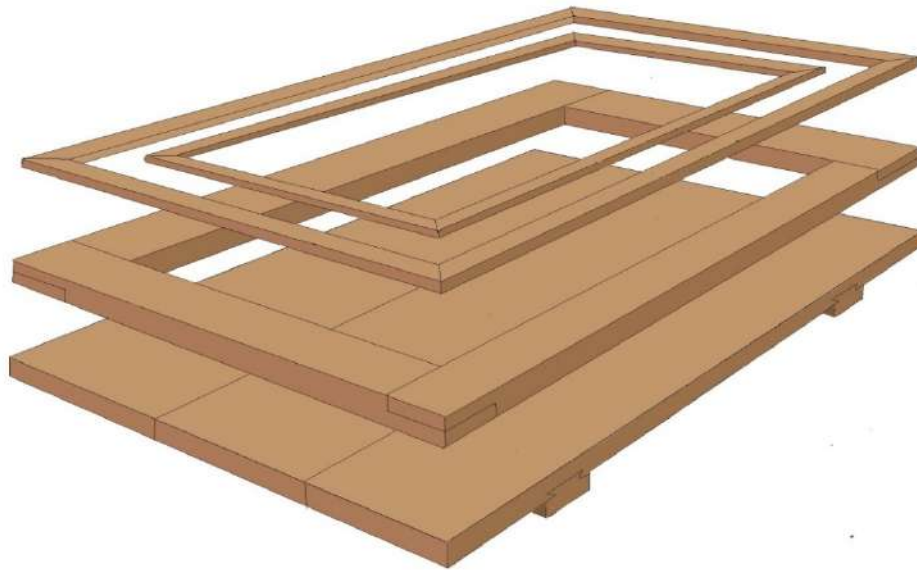


Figura 124: Extrusión que muestra un despiece de los diversos listones y sus respectivos sistemas de ensamblado, con los que se configuraba el marco integrado de las tablas devocionales exentas. Obsérvese que, mientras las molduras exteriores van ingleteadas el bastidor del marco se inserta con ensambles a media madera. Ilustración digital: autor

11.1.2. Selección de la madera

La selección de la madera solía deberse, habitualmente, a una cuestión de tradición – por más que en ocasiones fue modal, o bien estuvo influenciada por hábitos foráneos, o por una demanda específica del comitente–. Al igual que acontecía en otros territorios, el uso de una u otra madera dependía en gran medida de la disponibilidad de recursos, por lo que las especies procedentes de los bosques más cercanos fueron habitualmente las más usadas.¹⁷⁴⁴ Por esta razón no es de extrañar que sea por excelencia el pino –entre otras coníferas– la madera identificada con mayor frecuencia para un alto porcentaje de casos de tablas procedentes de la península ibérica; pero no fue ni mucho menos la única.¹⁷⁴⁵ La madera de diversas especies de pino, se prefería en Castilla, aunque coexistió con el roble y el nogal, que ciertamente se usaron en

¹⁷⁴⁴ Sin embargo, esta regla tiene también sus excepciones. Territorios como Flandes, en los que existía el roble local, preferían importar los troncos desde el Báltico, en la búsqueda de una mayor calidad. Para una aproximación a la construcción de soportes lígneos en el caso flamenco, véase: MARETTE, 1961; VEROUGSTRAETE; VAN SCHOUTE, 1989; VEROUGSTRAETE; VAN SCHOUTER, 1994: 350; KLEIN; WAZNY, 1991: 184; WADUM, 1998: 150; WAZNY, 2005: 120. KLEIN; FARIES, 2009, FRAITURE, 2009: 95-111.

¹⁷⁴⁵ VIVANCOS, 2006: 6.

menor medida, como acontecía en Aragón y Valencia; en cambio, en el área catalana y mallorquina, el chopo y el álamo fueron imperantes.¹⁷⁴⁶

Pero si algo caracteriza la pintura hispana tardomedieval y renacentista, diferenciándola del resto de escuelas, es su habitual preferencia por el pino. En realidad, cabría plantear que, por su parecido visual, muchas de las piezas que se han considerado ejecutadas con pino podrían ser, de hecho, otras coníferas, puesto que son poquísimos los casos en los que la identificación del soporte ha ido avalada con algún tipo de análisis microscópico. El problema es similar al que se ha descrito para Italia, donde existían un gran número de especies que se consideraban como aptas para la pintura, y muchas han sido incorrectamente identificadas al confundirse por su similitud morfológica con el chopo y el álamo, como sucede con el tilo y con algunas rosáceas. Precisamente, no ha sido hasta tiempos recientes que gracias a los análisis lígneos ejecutados a numerosas tablas del Renacimiento se ha podido desvelar, en realidad, un amplio abanico de maderas que completa la habitual selección de la especie *populus*, en ocasiones tenida por casi la única elección para la fabricación de los soportes en Italia.¹⁷⁴⁷

¹⁷⁴⁶ BERG 1989: 51.

¹⁷⁴⁷ La bibliografía sobre los soportes italianos es ingente, aunque como han señalado algunos autores, son pocas las analíticas que se han realizado hasta la fecha alusivas a la identificación de soportes italianos, lo que ha perpetuado el axioma equivocado que establece que el chopo fue casi la única madera usada. Peter Klein, al igual que Raffaella Bruzzone y Maria Clelia Galassi demostraron cuánto diversa era la realidad con respecto a las menciones realizadas en estudios técnicos en los que la identificación lígnea se había hecho visualmente.

Entre las referencias más importantes para el caso de los soportes italianos véase: THOMAS, 1995; BOMFORD, 1995; UZIELLI, 1998; CASTELLI, 2004; MARCHI, 2009; BRUZZONE; GALASSI, 2011: 253-259.

El álamo negro y el chopo blanco se utilizaron sin duda con muchísima frecuencia, como atestiguan las numerosas obras italianas: se ha calculado que aproximadamente entre el 65 el 70% de los casos de tablas del Renacimiento italiano utilizan estos tipos de madera, siendo sobre todo ampliamente usadas en Toscana. Sin embargo, no fueron, ni mucho menos las únicas: se han identificado más de una quincena de especies usadas para la construcción de soportes en dicho territorio, en esa horquilla entre el 35 y el 30% de casos en los que no se usó alguna de las variedades de *populus*. Así, por ejemplo, son muy habituales las obras en ejecutadas sobre soportes de nogal, ampliamente aconsejado por Leonardo, y usado con frecuencia por él mismo y por sus seguidores, especialmente en Lombardía, tal y como documentan ejemplares de Vincenzo Foppa, Boltraffio, Ambrogio da Predis o Bartolomeo Veneto, pero también se ha hallado obras de Antonello da Mesina, Polidoro da Caravaggio o Parmigianino entre muchos otros. El castaño, que goza de enorme dispersión en Toscana, fue ampliamente demandado por sus propiedades para la construcción de los crucifijos trecentistas, pero también fue una especie recurrente en tablas del Piemonte o Liguria, y se ha documentado incluso en latitudes meridionales, como atestiguan las obras de Pseudo-Bramantino en Nápoles. El haya, aunque no parece estar aconsejada en la documentación, se encontró en obras de pintores del norte de Italia, como Bernardino Luini. Los frutales, como el cerezo, el peral, y otras rosáceas, aconsejados por autores como Leonardo,

A diferencia de la madera de pino (*pinus sylvestris*), la del chopo y el álamo (*populus alba* y *populus nigra*) tiene una serie de características organolépticas que la en realidad la hacen preferible para el ejercicio de la pintura, y no sólo porque su superficie porosa, compacta y regular, facilite la adherencia de los estratos de preparación. Se trata de una madera que experimenta menos movimientos mecánicos que otras especies, resultando mucho más estable ante las fluctuaciones ambientales, y no presenta grandes divergencias entre albura y duramen por lo que las tensiones internas son mucho más reducidas que en el caso de las coníferas. La del chopo y el álamo es una madera dulce en la talla, resistente y bastante ligera, lo que facilita la construcción de piezas grandes. Por otra parte, por las características intrínsecas de los troncos –altos y erguidos, y mucho más anchos que mayoría de los pinos–, resulta óptima para proporcionar planchas largas y regulares, fáciles de escuadrar, con escasos nudos, y una superficie fina y porosa grano homogéneo y regular, –al no existir, como se ha dicho, grandes diferencias entre los anillos internos y los más externos–. A todo ello se suma su abundancia, su enorme dispersión en todos los territorios meridionales y la velocidad con la que crecen los árboles de esta especie, estas últimas características que la hacen rentable en términos económicos. Como

fueron identificados en obras de Antonello da Messina, Rafael o Francisco Francia entre mucho otros. El tilo, aconsejado por Cennino Cennini o Alberti, y a menudo confundido con el chopo por su parecido visual, está presente en obras de Rafael, Filippino Lippi, y otros pintores de la Italia central, aunque también fue ampliamente usado en Venecia por Cima da Conegliano, Antonello da Messina o Giovanni Bellini. El ciprés, mencionado por Leonardo en su tratado, se documenta, por ejemplo, en obras de Piero Pollaiuolo, al igual que otras coníferas como el abeto y la picea, hallados en tablas de pintores italianos del norte, como Pinturicchio y otros artistas de la escuela véneta como Francesco Morone, Vittore Carpaccio, Girolamo da Santrocce, Francesco Benaglio o Tintoretto. También el pino ha sido identificado en algunas pinturas de Giulio Romano o de Polidoro da Caravaggio y, de manera aislada en otros ejemplares de las escuelas romana y toscana, aunque sus mayores usos en retablos han sido puramente estructurales; o el tejo, otra conífera que, aunque constituye casi una rareza, se ha identificado la *Virgen de las Rosas*, de Rafael. El plátano ha sido descubierto en algunas pinturas de Antonello da Saliba, de manera casi excepcional; al igual que el haya, documentada en alguna pieza de Bernardino Luini; o el olmo, más habitual entre pintores alemanes, que ha sido hallado igualmente en obras de Arcimboldo, por ejemplo. El sauce, aconsejado tanto por Cennini como por Alberti en sus escritos sólo ha sido documentado de manera muy esporádica, en una *Madonna* de Biagio d'Antonio. El roble también constituye una elección muy excepcional en la tradición italiana y son muy pocos los casos documentados de esta madera, habiéndose encontrado en piezas de Mariotto di Nardo, Giovanni Boccati y Ludovico Brea. A todo esto, hay que añadir que son pocos los ejemplares ligneos de tablas italianas que se han analizado, (algo más de 500, en la actualidad), por lo que en el futuro estos datos pueden todavía deparar sorpresas, como podría acontecer para el caso hispano, en los que maderas como la picea o el abeto podrían completar la habitual selección del pino, al menos en los territorios del norte de la península. Véase especialmente: BRUZZONE; GALASSI, 2011: 253-259.

sucede con el pino, es una madera que sufre con frecuencia los ataques de insectos xilófagos, y muy habitualmente hongos, siendo menos resistente a los mismos que las coníferas.

El pino, ampliamente usado en las escuelas castellanas,¹⁷⁴⁸ presenta una mayor resistencia estructural, al ser una madera más leñosa y por lo general menos blanda, pero sus diferencias morfológicas suponen también algunas desventajas en comparación con el chopo y el álamo. Sus principales detrimentos son las enormes diferencias de comportamiento físico-mecánico entre albura y duramen, que la hacen una madera con tendencia a experimentar contracciones, alabeos y deformaciones, aunque su mayor dispersión y la buena calidad de muchos de sus troncos permiten también la obtención de tablas largas y regulares, aunque la presencia de nudos en estas suele ser también habitual.¹⁷⁴⁹ Del pino se prefiere el duramen en la construcción de soportes, pues presenta una mayor estabilidad que la albura, siendo de nuevo, el corte radial el más aconsejado, por más que no fue, ni mucho menos, el más utilizado.

Otro hecho que resulta llamativo es que, pese a evidente la presencia de otras especies como la encina, el nogal,¹⁷⁵⁰ el tejo, el ciprés,¹⁷⁵¹ el abeto, el haya,¹⁷⁵² o los abundantes frutales, que se conocían y se empleaban para otras labores artísticas y de talla, parece que, con la excepción del roble, el uso de las demás especies no esté prácticamente documentado, más allá del nogal, lo que plantea una importante

¹⁷⁴⁸ ALBA, 2015.

¹⁷⁴⁹ CARRASSÓN, 2006: 2.

¹⁷⁵⁰ Aunque el empleo de esta especie para un retablo está documentado al menos para el caso de un retablo comisionado de Llorenç Sargossà en 1402, recogido por Sanchis Sivera (SANCHIS, 1930: 24-26), esta madera se usaba sobre todo para la realización de muebles y cajas, como atestigua, por ejemplo, la consignada por Bernat Segú para guardar los materiales pictóricos utilizados para las pinturas murales del altar mayor de la catedral de Valencia. Véase COMPANY, 2007: 398. Además, el nogal era una madera ampliamente usada en tallas, como en el caso de la realización del coro de la catedral de Barcelona, importado desde Flandes por Pere Sanglada. TERÉS 2007: 36-44

¹⁷⁵¹ El ciprés, por ejemplo, se uso para la talla de la peana del órgano nuevo de la Catedral de Valencia, construido por Diego Ortiz hacia 1510:

Ítem, pose en data XVIII sous los quals doní a mestre Jaume Vicent, mestre de talla per obs de comprar un ciprer per a la peanya de l'orgue nou, consta ab albarà de mà de Felip Abellà, en cartes LXXXIII ... XVIII ss.// (...) Ítem, pose en data XXVII sous IIII los quals he pagat a-n Vicent Sancho, fuster, per un ciprer que d'ell comprí, consta ab albarà de mà de mossén Pascual Puig, prevere, en cartes LXXXIII ... XXVII ss. IIII.) COMPANY, 2007: 483. Véase ANEXO I.

¹⁷⁵² El haya se utilizaba par afines de carpintería y talla, pero no se documenta en pintura. En la catedral de Valencia se usa para decorar la clave de la capilla Mayor, para la que se encargan cinco pletinas de madera *de fag, açò per ornar la dita clau entorn de una vinyeta qui feren.* COMPANY, 2007: 414. Véase ANEXO I.

divergencia en comparación con la vecina Italia, que era modelo y referencia en tantas otras cosas alusivas a la pintura.

Sin duda la elección de la madera debió influir decisivamente en el precio, puesto que su rareza, su calidad, su secado o su procedencia tenían obvias implicaciones pecuniarias, y la madera también se exportaba, llegando a realizar largas travesías marítimas, como sucederá con la selección de preciosas maderas americanas usadas en El Escorial. Aunque el comercio con Flandes, por ejemplo, afectaba también a las maderas que la Liga Hanseática hacía llegar a Italia, España y Portugal a través de las fluidas las rutas comerciales, las piezas elaboradas con maderas foráneas como el roble Báltico debieron ser pocas, reduciéndose a casos tan excepcionales como la *Virgen dels Consellers* de Lluís Dalmau, en cuyo contrato, fechado en Barcelona, el 29 de octubre de 1443, se especifica que tanto el retablo como el guardapolvos *haie esser de bona fusta de roure de Flandes*,¹⁷⁵³ refiriéndose al roble báltico.¹⁷⁵⁴

A veces las maderas se reutilizaban, por su gran calidad, lo que da casos curiosos como el de la madera africana usada por el Maestro de Segorbe para la realización *Retablo de la Visitación*, además con un sistema de ensamblaje extraño para el ámbito valenciano.¹⁷⁵⁵ Pero lo cierto es que son poquísimos los casos documentados de maderas de origen foráneo utilizadas en obras de pintura hispana, acaso porque el soporte, más allá de sus cualidades, era un elemento prácticamente invisible y probablemente, para la mayoría de comitentes, era mucho más lucido invertir en otros aspectos más visibles de la pintura, como la cantidad de oro y mazonería, el tamaño del retablo, o la abundancia de pigmentos preciosos. A veces un mueble podía tener más de una madera, por ejemplo, una para las tablas y otra para la mazonería, por lo que no son infrecuentes los casos en los que un determinado políptico se realizaba con

¹⁷⁵³ SANPERE, 1906: XIV-XVI.

¹⁷⁵⁴ En realidad, del roble flamenco, se usó muy poco en Flandes, donde era el roble báltico la madera predilecta para la realización de pinturas. Esta especie crecía de manera muy lenta, resultando una madera muy porosa y estable en la construcción de paneles, lo que permitía grosores muy finos libres de alabeos, pues era una madera muy poco reactiva. En cambio, las variedades locales, de crecimiento más rápido y mayor densidad, eran mucho más reactivas, y no fue hasta la disolución de la Liga Hanseática, cuando el comercio del roble báltico comenzó a decaer que se produjo una verdadera incorporación de las especies regionales para propósitos pictóricos, resultando evidente su menor calidad. Véase: WADUM, 1998: 50; y FRAITURE, 2009: 95-111.

¹⁷⁵⁵ GÓMEZ FRECHINA, 2001 a: 348- 351. Los informes de conservación identifican la madera como tropical, aunque sin aportar ninguna analítica que lo conforme. Véanse: IRANZO 2000, (23/2); TORRES, 2000 (23/3); HERNÁNDEZ, 20000 (23/4); BENAVENT, 2000 (23/5); ZUBELDÍA, 2000 (23/7).

más de un material, quedando constancia en sus correspondientes capitulaciones, como sucede por ejemplo, en las pinturas de la Casa de la Ciudad, en las que Marçal de Sas, en 1396, debía emplear nogal y pino;¹⁷⁵⁶ caso similar al que acontece casi un siglo después con el retablo de San Antonio en la Iglesia del monasterio de San Agustín de Barcelona, contratado al carpintero e imaginero alemán Miquel Longuer el 21 de junio de 1481. Según las cláusulas: *lo dit mestre Miquel Longuer, alemany, e fuster, ciutedá de Barchinona, (...) farà e construirá un retaula de bona fusta d'alber neta, barres e pilans. E lo restant pilars, tubes e altres obres de talla farà de bona fusta de pi de quarente (...).*¹⁷⁵⁷

De cualquier modo que algunas maderas se utilizasen para los elementos pictóricos y otras para los estructurales y portantes parece lógico, habida cuenta de las diversas propiedades mecánicas de cada especie.¹⁷⁵⁸ Los pintores y carpinteros –conscientes de algunas limitaciones– podían aconsejar al comitente sobre la mejor elección. Así, por ejemplo, las combinaciones de álamo y pino se documentan con frecuencia, no sólo en suelo hispano, sino también en italiano.¹⁷⁵⁹ En Mallorca, por ejemplo, las cláusulas del contrato del retablo Santa Eulalia, firmadas por Gabriel Moger en 1438 especificaban que el mueble tenía que ser: *'de bona fusta d'alber, e les barres i puntals (...) de bona fusta vermella'*.¹⁷⁶⁰ Tal *fusta vermella* debía ser probablemente duramen de pino, de característico color rojizo, hipótesis que ya han considerado algunos autores.¹⁷⁶¹ Pero ciertamente, el uso de coníferas debió prevalecer frente a cualquier otro tipo de madera, al menos en el Reino de Valencia, donde la mayoría de los soportes identificados en retablos y tablas de los siglos XV y XVI están constituidos por maderas de esta familia (probablemente pino silvestre en su mayoría), por ser el más abundante en la zona aunque,¹⁷⁶² paradójicamente, a diferencia del caso catalán son escasos los contratos o en los que este tipo de variedad queda tipificada.¹⁷⁶³ Por regla general, en las capitulaciones, es habitual que se contrate la factura con *bona fusta*

¹⁷⁵⁶ SANCHIS, 1928: 49.

¹⁷⁵⁷ SANPERE, 1906: XXXII-XXXII. Véase ANEXO I.

¹⁷⁵⁸ CARRASSÓN, 2006: 2.

¹⁷⁵⁹ El retablo de Cima da Conegliano conservado en el Palazzo Ducale de Mantova, puede ser un buen ejemplo.

¹⁷⁶⁰ LLOMPART, 1980: 73.

¹⁷⁶¹ SERRA; MIQUEL, 2010. 33.

¹⁷⁶² Como sucede en Italia y en otros territorios la elección de la madera se basa en un criterio de proximidad de los recursos, la mayoría de las veces. Véase: BRUZZONE; GALASSI, 2011: 254.

¹⁷⁶³ Pese a larga tradición del uso del álamo no son infrecuentes los contratos en los que la *fusta d'alber* queda tipificada como elección del comitente.

sequa, sin indicar, sin embargo la variedad, por lo que podría deducirse que, a menos que se especificase lo contrario, la madera iba a ser genéricamente de pino.¹⁷⁶⁴ De hecho, el pino sí se tipifica en cambio en otras zonas de la Corona de Aragón, como el área catalana y mallorquina, por constituir allí una práctica excepción al ser tradición el uso del álamo blanco, por influjo de la moda italiana.¹⁷⁶⁵ Eventualmente, la documentación menciona el uso de otras especies como el nogal, utilizado para el retablo del *Sagrado Corazón* de Onda, encargado a Llorenç Sargossà en 1402¹⁷⁶⁶ –un tipo de madera que del que se ha sugerido que fuese importada–;¹⁷⁶⁷ o el roble, como acontece para el retablo de la *Virgen de los Consellers*, de Lluís Dalmau, fechado el 29 de octubre de 1443.¹⁷⁶⁸ No debieron ser para nada habituales, en cambio, las cláusulas en las que el comitente estableciese el uso del chopo, tan habitual en los vecinos territorios del norte,¹⁷⁶⁹ aunque no puede descartarse empíricamente su uso en alguna ocasión muy eventual. Se ha planteado que se usó con frecuencia el álamo blanco (*alber* o *pollancre*, dependiendo del área geográfica), frente al álamo negro, de peor calidad¹⁷⁷⁰ como una característica inherente en los territorios catalanes y en Mallorca, pero lo cierto es que ni siquiera hoy existen vías para la correcta identificación de

¹⁷⁶⁴ Entre los escasísimos documentos del área valenciana en los que sí se especifica el pino como cláusula en un contrato cabe mencionar el contratado por Pere d'Artés a Jaume Spina en 1414. (SANCHIS, 1924: 13-14); o el firmado por Joan Reixach para la iglesia de San Juan del Hospital, dedicado a santa Bárbara, y fechado el 30 de diciembre de 1441. en las capitulaciones se estipula que sea: *quoddam retabulum de fusta bona et noba de pi ben barrat clavat et obrat* (...). SANCHIS 1930: 150-151.

¹⁷⁶⁵ Entre los contratos catalanes en los que se especifica el uso del pino como constituyente del soporte se encuentra, por ejemplo, el firmado Ramón de Mur, dedicado a San Miguel, para la iglesia de la Guardiola, con fecha del 15 de junio de 1421, (SANPERE 1906: XIII-XIV). Véase ANEXO I.

¹⁷⁶⁶ SANCHIS, 1930: 24-26

¹⁷⁶⁷ SERRA; MIQUEL, 2010: 32

¹⁷⁶⁸ SANPERE, 1906: XIV-XVI, Documento IX.

¹⁷⁶⁹ En general se tipifica este tipo de madera en la documentación de manera casi constante, durante el primer cuarto del siglo XV, y de manera muy especial durante los primeros años del 1400, como sucede por ejemplo con el contrato para la realización de un retablo a cargo del pintor Jacme Cabrera, para la Iglesia de Santa María de Montosión en Barcelona, del 18 de agosto de 1400. (SANPERE, 1906: II-IV, Documento I); el 14 de abril de 1404, con tablas de San Juan y Santa María, para la cofradía de San Julián (SANPERE, 1906: IV-V, Documento II). También la mayoría de contratos del pintor Lluís Borrassà recogen el uso de esta especie, como sucede, por ejemplo, en las capitulaciones firmadas en Barcelona el 26 de enero de 1402 para realizar un retablo con madera de álamo para la iglesia de Santa María de Copons (MADURELL, 1944: 187, doc. 40). De cualquier modo, un siglo más tarde siguen siendo habituales las menciones a esta variedad de madera, como se constata, por ejemplo el 14 (o 24) de septiembre de 1501, entre las cláusulas del contrato firmado por Gabriel Guardia para la confección y pintura del retablo de la capilla de la Santa Trinidad de la Seo de Manresa:

Item es convingut que lo dit mestre Gabriel Guardia haya e sia tengut haver a tot son carrech tota fusta que sia bona de pollancre e claus e totas altres cosas necessaries a dit retaula, axí com drap, aygua cuit, guix. (...) SANPERE, 1906: LVII-LVIII, Documento XXXVIII.

¹⁷⁷⁰ SERRA; MIQUEL, 2010:32-33.

ambas especies, por lo que resulta complejo establecer hipotéticas preferencias por una u otra.¹⁷⁷¹ Tampoco sabemos si otra especie, identificada como *moll* en un contrato firmado la Seu de Urgel por el Ramon Gonsalbo en 1458, hace referencia, en realidad a alguna de las variedades del *populus*.¹⁷⁷²

11.1.3. Corte y despiece

El corte resultaba, por otra parte, fundamental al condicionar la disposición de las células de madera, cuyas características y orientación determinan, posteriormente, el comportamiento de las planchas y su apariencia. El laminado que más garantías aporta a la estabilidad de los tableros, por presentar una menor tendencia a los movimientos físico-mecánicos es el corte radial, muy extendido por ejemplo en el procesado de las maderas nórdicas, como el roble y el castaño (**Figura 125**).¹⁷⁷³ Este tipo de especies que frecuentemente poseen troncos vigorosos y anchos permiten un aserrado más fino, por lo que realizar secciones radiales es posible sin perder demasiada madera, facilitando un óptimo aprovechamiento de los recursos y minimizando el desperdicio. Por ello, muchos soportes flamencos presentan este tipo de corte, que permite espesores más ligeros, de hasta 10 mm.

En cambio, el corte más habitual documentado en ejemplares procedentes de Valencia y de Aragón es el tangencial, un tipo de laminado que se adaptaba a la selección del pino como materia prima para la construcción de los tableros.¹⁷⁷⁴ De hecho el corte tangencial también fue el más utilizado, tanto en Italia como en la vecina Castilla. Es probablemente el más documentado, acaso propiciado, por el escaso diámetro que habitualmente presentan los troncos de conífera, cuyo uso sistemático con fines de construcción de soportes gozaba de una larga tradición.¹⁷⁷⁵ Pero no se excluye el corte radial y, de hecho fue el corte habitual en muchos soportes medievales hispanos, que contaban con piezas extraídas en sección radial mediante el uso de cuñas, sistema que se utilizó habitualmente hasta que las técnicas de aserrado alcanzaron cotas de mayor

¹⁷⁷¹ De hecho, por sus limitaciones ni el FTIR ni la microscopía alcanzan a dar datos que permitan una distinción entre el *Populus Albae* y el *Populus Nigrae*. BRUZZONE; GALASSI, 2011: 253 y n. 5

¹⁷⁷² PUJOL, 1936: 481-483.

¹⁷⁷³ GLATIGNY, 2010: 42-47

¹⁷⁷⁴ ALBA; DALMAU, 2017: 24-25.

¹⁷⁷⁵ ALBA, 2015.

perfección.¹⁷⁷⁶ A diferencia del corte radial, el corte tangencial no es tan estable ante los movimientos causados por la anisotropía. Tras la tala, el tronco se escuadraba y se aserraba en láminas, tangencialmente a los anillos de crecimiento especialmente si se trataba de especies cuyo diámetro era más reducido, como el pino (**Figura 126**). Se trataba de un sistema rápido que, al minimizar la cantidad de madera desperdiciada abarataba el costo de la misma. Básicamente se desechaba la albura, aprovechando la parte central del duramen, mucho más tenaz. No obstante, entre las tablas centrales (casi radiales) y las obtenidas más cerca de los extremos del corete existían grandes diferencias cualitativas, presentando estas últimas una gran tendencia a la deformación, sobre todo en sus partes más externas. En cualquier caso, caber recordar que el comportamiento difiere entre unas maderas y otras, pero que, de manera general, las planchas cortadas tangencialmente suelen mostrar una mayor predisposición al alabeo, especialmente en la medida en la que se alejan del duramen, y sufren una importante contracción. El grosor de los tablones tampoco era aleatorio. Frente a los reducidos espesores que podían obtenerse con maderas como el roble o el castaño las planchas de especies como el pino o el chopo podían tener grosores de entre 30 y 40 mm. Los tablones gruesos necesitan más tiempo para reaccionar a las fluctuaciones de humedad relativa, lo cual ralentiza su uso potencial. El grosor atenúa la tendencia de las planchas a deformarse.



Figura 125: Despiece básico del tronco, basado en BRUQUETAS, 2002: 205. © Ilustración digital: autor.

¹⁷⁷⁶ GLATIGNY, 2010: 45.

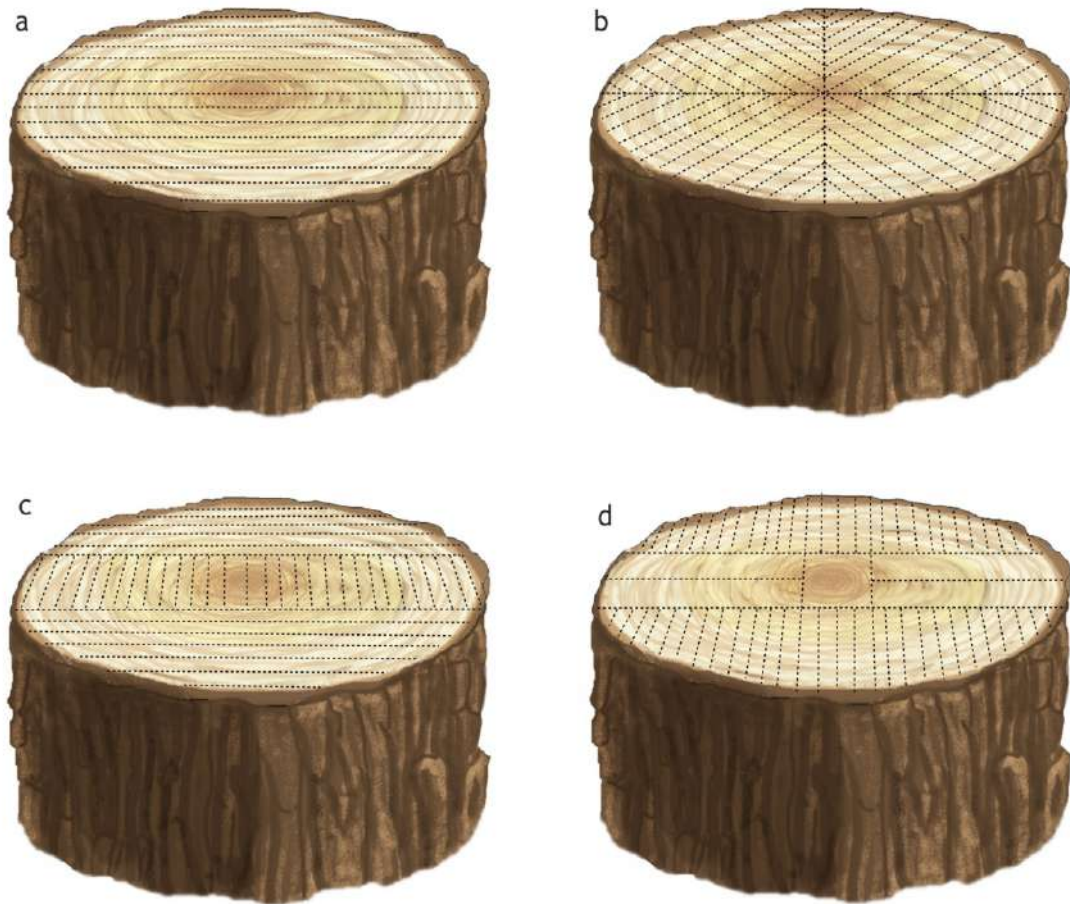


Figura 126: Distintos tipos de despiezado del tronco en tablones. Esquema basado en el aportado por ALBA, 2015: 103 a) Corte Holandés o serrado paralelo. b) Aserrado por cuarteo radial o convencional. c) Aserrado por escuadrado. d) Aserrado en hilos encontrados o en malla. Este tipo de cortes era muy habitual en especies como el roble, cuya estabilidad mecánica es mayor. © Ilustración digital: autor.

11.1.4. Secado

Antes de ser usada con fines artísticos, cualquier madera debía pasar un periodo de tratamiento o estabilización que la convertían en un producto con ciertas garantías. La alta higroscopicidad de la madera, responsable parcial de sus movimientos, debía ser controlada. El leño, apenas abatido contaba con un alto contenido de agua en el interior de los vasos, células y paredes. Esto suponía que, buena parte de su volumen era debido al contenido de humedad y al perderla dicho volumen debía mermar considerablemente. La madera debía librarse casi al completo del agua contenida en las células (agua libre) así como el agua atrapada en el interior de las paredes de las

intercelulares (agua de saturación). Pero esto no ocurría, precisamente, de forma rápida: el secado de la madera era un proceso lento, que dependía parcialmente de cómo estuviese cortada, pero también de otros factores, como su edad, el tamaño de las piezas, la humedad ambiental, el punto elegido para el secado, etc. La propiedad de higroscopia de la madera hacía que las piezas se secasen primeramente en su parte externa. La evaporación del agua de estas partes hacía circular la humedad contenida en los vasos internos hacia el exterior, atraída por la alta absorción de las áreas ya secas, buscando una cierta estabilización natural tendente a homogeneizar el grado de humedad de toda la pieza por igual. El ciclo se repetía ininterrumpidamente, cuando las partes más expuestas continuaban con su deshidratación, lo que nuevamente hacía circular la humedad desde el corazón hacia la superficie. Todo este proceso solía durar años, y debía realizarse en condiciones ambientales relativamente controladas. Las piezas de madera se apilaban aisladas del suelo, alternando su dirección de manera perpendicular, lo que generaba espacios para la circulación del aire, favoreciendo así el oreo y la curación. En este proceso la madera sufría ya una notable merma volumétrica, condicionada por la variedad, el corte y la dirección de las fibras, como resultado de la cualidad conocida como anisotropía, –la misma responsable del movimiento mecánico lúneo que con frecuencia provoca aperturas, grietas y demás alteraciones–.

El secado era el principal procedimiento que se acometía para reducir la respuesta mecánica libre de la madera, que más tarde podía comportar consecuencias susceptibles de deteriorar rápidamente cualquier conjunto pictórico. A tal efecto las tablas llegaban a veces a acabarse de curar ya ensambladas: de este modo los posibles desperfectos –causados por el asentamiento final de los tablones y por el resultado de las fuerzas físicas de las diferentes piezas que constituían los paneles– se subsanaban antes del aparejado. Esto reducía drásticamente la posibilidad de que, en un futuro, apareciesen grietas o fisuras.¹⁷⁷⁷ la madera haya de estar bien seca. De hecho, resulta mucho más ha

Es muy frecuente en los contratos la Corona de Aragón peninsular, especialmente durante la primera mitad del siglo XV, que se especifique que bitual encontrar tal

¹⁷⁷⁷ ALBA, 2017; 14.

calificativo en alguna de sus formas (*seca, secha, secca, segua o sequa,*) que la tipificación de la variedad, limitándose la mayoría de las veces a indicar que sea *bona*.

La madera se almacenaba durante varios años para dar cumplimiento al antedicho proceso de secado, lo que provocaba ya de por sí, patologías. En Valencia se acopiaba frecuentemente en las atarazanas, puesto que sus usos eran principalmente otros, a menudo relacionados con la construcción naval.¹⁷⁷⁸ Su proximidad al mar no debía favorecer un secado óptimo de los tablones. De hecho, durante el almacenaje y oreo solían producirse las primeras deformaciones, –que eventualmente podían ser controladas más tarde al laminarla y sobre todo al ensamblarla–. Así, era habitual que, ya en esta fase, la madera mostrase alabeos naturales o vicios en su morfología, provocados por condiciones atmosféricas inadecuadas y por negligencias en su almacenamiento; del mismo modo era susceptible a los ataques de hongos y xilófagos. En 1408, por ejemplo, se acusó al carpintero mallorquín, Gabriel Vilet, de confeccionar un retablo con '*taules e barres no convinents e corchades*'.¹⁷⁷⁹

Pero ciertamente, el problema de los xilófagos debía ser habitual en algunos casos, habida cuenta que generalmente se preferían las maderas muy curadas, pues presentaban una mayor estabilidad, y sufrían menos movimientos reactivos.¹⁷⁸⁰ En algunas ocasiones llegaba a especificarse que la madera fuese, ya no seca, sino vieja, y así queda recogido en algunos contratos, como el fechado en Barcelona el 4 de noviembre de 1427 y firmado por el pintor Jaume Cabrera en el que se pone como condición que el retablo se haga *de bona fusta d'alber bell e ben sec*.¹⁷⁸¹ Una carta del pintor Paolo de San Leocadio a los jurados de la Villareal, emitida en Valencia el 4 de junio de 1479 resulta muy esclarecedora a tal efecto. En ella, el pintor italiano escribe:

Als molt manifichis senyós los senyós jurates de Villa reall.

Molts manifichis senyós jurates. Asi tramet tres carettes ab tres sises de migia carega cada huna que a da servir per la grayella e lo incasament del vostre retaule, asi en

¹⁷⁷⁸ Así consta, por ejemplo, en la documentación de las entradas reales o en la alusiva a las pinturas documentación de 1432, en las que las visitas a las atarazanas para el aprovisionamiento de madera son frecuentes. VÉASE ANEXO III.

¹⁷⁷⁹ LLOMPART, 1980: 2-13.

¹⁷⁸⁰ En ocasiones, las radiografías muestran agujeros de xilófagos cubiertos con el estuco, lo que implica que ya se hallaban en el momento del aparejado de la tabla. INEBA, 2006: 8.

¹⁷⁸¹ MADURELL I MARIMÓN, 1945: 271

*Valencia fans los plans e tuta la tallya de fusta vellya molt bona, (...) La fusta que yo tramet sta segnada de esto segno al cap, so tirante de mader de XXXVIII palmes, molt bona fusta. Posase en cubert que non se bagna.*¹⁷⁸²

Sin duda se aprecia cómo el propio artista se preocupaba en este caso de realizar una selección de madera justa, señalándola y mandándola a su comitente, y dándole instrucciones de que se pudiese a cubierto. La elección afectaba a todo el material del conjunto, tanto de los tablonos para pintar como de los maderos estructurales para embarrotar dicho retablo. Es evidente la preferencia por una madera vieja, aunque no en todos los casos esto fue así, pues había pintores o comitentes, que preferían garantizarse un material nuevo. La condición de que una determinada obra se ejecutase con *fusta nova*, también queda recogida en ocasiones entre las cláusulas de la documentación, como sucede en Valencia el 30 de diciembre de 1441 en el contrato *retablo de Santa Bárbara* de la Iglesia de San Juan del hospital comisionado a Joan Reixach, donde se estipula que el mueble sea *de fusta bona et noba de pi ben barrat clavat et obrat*. Algo similar ocurre en Barcelona tres décadas más tarde, en 1470, en las capitulaciones del políptico para la Iglesia de Santa Coloma, contratado al pintor Jaume Huguet, al que le dan un retablo para pintar, *acabat de fusta nova*.¹⁷⁸³

En cualquier caso, el hecho de que la madera fuese nueva no entraba en contradicción con que estuviese bien seca, puesto que lo que se trataba de controlar era que el comportamiento reactivo de la misma provocase grietas o hiciese alabeo las tablas o abrir las juntas. Si la madera del mueble se contrataba también al pintor, podía hacerse responsable, si aparecían desperfectos, por negligencia en la selección del material. Por ello, en ocasiones, para asegurar el cumplimiento de la cláusula que estipulaba que el leño estuviese bien curado, podía concordarse con el pintor que cualquier deterioro provocado por la reactividad lignea fuese subsanado a cargo del artífice, como acontece en un contrato barcelonés de 1460 al pintor Jacme Mesquero:

Primo lo dit Jacme Mesquero promet de fer fabricar e pintar un retaula de bona fusta e secha, bo e rebedor. (...) Item es convengut e concordat entre les dites que si ans mig any del dia que lo dit retaula sia post comptador exien malfeynatures en lo dit retaula

¹⁷⁸² COMPANY, 2007: 477.

¹⁷⁸³ SANPERE, 1906: XXVI-XXVII.

*o la fusta se torsia e les pintures jornrien en fore, que lo dit Jacme Mesquero hage acceptar e adobar les dits malfeynadures a ses messions e despeses.*¹⁷⁸⁴

11.1.5. Ensamblado

El modo en el que se ensamblaban y reforzaban las tablas estaba unido directamente a la selección de la madera, pero podían intervenir otros factores de tipo estructural, como el tamaño de cada tablero, el tipo de embarrotado que se hiciese, o las características morfológicas del retablo en el que se tuviese que insertar.

En la tradición hispana la junta de ensamblado más habitual, con diferencia, es la denominada *unión viva*, un tipo de acople a escuadra, también llamado *a testa*, el más sencillo de todos. Se dio en todas las escuelas pictóricas desde la Edad Media hasta el siglo XVII. Necesitaba realizarse con mucha pulcritud para garantizar un resultado óptimo pues de lo contrario los tablones no acoplaban bien entre sí. Presenta, además, el problema de la mala resistencia mecánica, que facilita que las juntas se despeguen y se abran. En el caso valenciano sólo se ha documentado otro tipo de ensambles ya a inicios del siglo XVII, como las uniones a media madera de algunos paneles de Francsico Ribalta.¹⁷⁸⁵

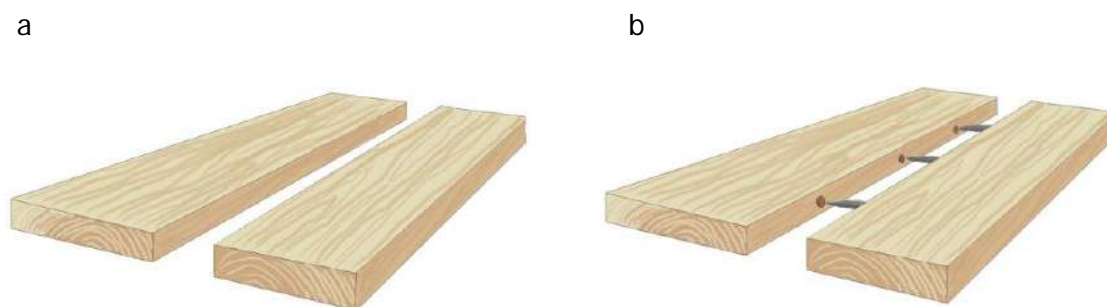


Figura 127: Tipos de uniones más habituales en la escuela valenciana. **a)** Dos tablones cortados a unión viva. **b)** Dos tablones a unión viva reforzados con espigas de hierro bicónicas. Ilustración digital: autor.

Para conferir una mayor resistencia a los movimientos mecánicos de las tablas y, especialmente para evitar las roturas, las juntas a unión viva podían reforzarse mediante espigas o machones de madera. Antiguamente también existían espigas de

¹⁷⁸⁴ *Ibíd.*, 1906: XXV-XXVI

¹⁷⁸⁵ CASTELLÓ, *et al.* 2013-2015: 101-102.

hierro, llamadas lañas o grapas. En general el único modo de apreciar la existencia de Este tipo de espigas es mediante la utilización de técnicas radiográficas, pues de lo contrario no siempre es posible detectarlas (**Figuras 127-128**).¹⁷⁸⁶



Figura 128: Paolo da San Leocadio. *La Oración del Huerto*. Panel de la predela del *Retablo de El Salvador*, Villareal. A la derecha radiografía del mismo detalle. Se observa la disposición horizontal de los paneles de la predela, el embarrotado inferior y, sobre todo, la espiga de hierro de doble punta colocada en el interior de la unión. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

Pero los antedichos sistemas de unión no fueron los únicos en el territorio valenciano. Aunque de una manera muy eventual, como sucedió en otros puntos de la península, la adopción de fórmulas flamencas o hispanas en la preparación de los soportes, o bien la llegada directa de obras de aquellos territorios, trajeron soluciones diversas. La unión a media madera fue un sistema de ensamblaje muy usado en la pintura europea, especialmente desde el siglo XVI. En Flandes, por ejemplo, se utilizó para piezas de gran formato ya que las de pequeño formato solían ir montadas a *unión viva*. También el acanalado o machihembrado pudo utilizarse de manera eventual, siendo igualmente típico (aunque no tan frecuente) en el territorio Flamenco. Por su parte, la unión *a cola de milano*, típicamente italiana, es una de las más estables y duraderas. Fue un sistema

¹⁷⁸⁶ INEBA, 2006: 6-7.

ampliamente seguido desde la Baja Edad Media –y en especial, desde el siglo XV–, hasta el siglo XVIII. Las escuelas norditalianas tienen una larga tradición en su empleo, aunque también se encuentra con frecuencia en España, y más raramente en Flandes, en piezas de tamaños pequeños o medios, siendo muy habitual en piezas de gran formato. Suele utilizarse una madera más dura para las cuñas, y por lo general dispuesta con la veta en perpendicular. Las colas de milano podían ser a unión completa (es decir, pasantes); a unión posterior; a unión anterior, o ambas a la vez. Además otros elementos estructurales de fijación, como lañas o grapas metálicas podían encontrarse, con frecuencia en tablas hispanas.¹⁷⁸⁷

Por otra parte, dejando de lado los sistemas de anclaje, la tradición valenciana del siglo XV cuenta con un elemento curioso que, aunque se ha reportado eventualmente en otras partes de España, constituye un complemento adicional poco frecuente. Se trata de las cuñas: láminas de o injertos de madera entre los tablones. Las escuelas andaluzas, por ejemplo, parecen ser mucho más proclives, tal y como recogen por ejemplo las Ordenanzas de los Pintores de Córdoba de 1493¹⁷⁸⁸ o las de Málaga de 1611, en las que se habla de *calafatear* las juntas. Sin embargo conviene notar que tales elementos constituyen una práctica excepción, y han sido hallados en diversos ejemplares de pinturas de la Corona de Aragón, pero de un modo análogo en Castilla,¹⁷⁸⁹ si bien parece que el territorio del norte del Reino de Valencia se inclinó particularmente por su uso, al menos durante el cuatrocientos. Se trataba de un proceso de relleno y sellado de las juntas abiertas mediante *intarsias* o injertos de madera, por lo general similar a la elegida para el soporte, o en ocasiones más blanda, y que reciben el nombre de rajas,¹⁷⁹⁰ chuletas,¹⁷⁹¹ lengüetas o cuñas¹⁷⁹² Tales piezas se situaban longitudinalmente a lo largo de las juntas, para minimizar el impacto de los movimientos físico-mecánicos de la madera, que tendían a resquebrajar la preparación en los puntos de junta, produciendo evidentes fisuras. Aunque no pude descartarse que, en ocasiones, tales cuñas sean producto de procesos de conservación o

¹⁷⁸⁷ BRUQUETAS, 2002: 210.

¹⁷⁸⁸ RAMÍREZ, 1915: 29-46

¹⁷⁸⁹ ALBA, 2017: 15.

¹⁷⁹⁰ PACHECO, 1990: 505

¹⁷⁹¹ CALVO, 1995,

¹⁷⁹² ALBA; DALMAU, 2017: 20; BENAVENT; HERNÁNDEZ; MARCH, 2002: 143-144.

intervención sobre tablas ya abiertas, en realidad la mayoría de investigaciones apuntan a que se trataba de una acción preventiva realizada antes de la preparación de cada retablo, o simultáneamente a la misma.¹⁷⁹³ Se ha apuntado que tal tarea debía de recaer en manos de los pintores, aunque podría ser también una intervención ya efectuada por carpinteros o entalladores.¹⁷⁹⁴ En cualquier caso aporta un valor fundamental sobre el conocimiento del ensamblado de los tablones: resulta indicativo del hecho que los artesanos dejaban curar la madera una vez ensamblada, corrigiendo las juntas pasado un tiempo mediante tales inserciones, en los puntos en los que, por efecto de la contracción lógnea del asentado se habían producido aperturas.¹⁷⁹⁵ Para el caso valenciano se han encontrado en algunos retablos de Castellón¹⁷⁹⁶ y Valencia¹⁷⁹⁷ y en otros puntos de la Corona de Aragón¹⁷⁹⁸ tal y como ya señala Bruquetas.¹⁷⁹⁹

Eventualmente, aunque no se dio tanto en el territorio valenciano, las juntas podían cerrarse mediante lo que se denominaba plastecido. Se trataba de un relleno *sui generis*, que podía realizarse con yeso, con yeso y estopa, fibras o trapo en los huecos entre las juntas. Algunos autores¹⁸⁰⁰ han recogido testimonios documentales del uso de esta solución, sin mencionan el relleno de las juntas con esta mezcla y, de igual modo ha sido descrita en piezas (fundamentalmente del siglo XV) en todo el territorio hispano sin excepción. No obstante, el plastecido no se consideraba una solución muy profesional, pues con el tiempo, este tipo de injertos se hacía muy visible, pese a que, con frecuencia, las juntas se reforzaban con un entelado, o bien con fibras. Sin embargo, la desigual respuesta mecánica de esta masilla con respecto a los movimientos anisotrópicos de la madera hacía que, con los años, estas falsas cuñas acabasen por saltar.

¹⁷⁹³ ALBA; DALMAU, 2017: 17

¹⁷⁹⁴ BRUQUETAS, 2002: 209, 222, 224.

¹⁷⁹⁵ CARRASSÓN, 2006: 3-4.

¹⁷⁹⁶ CALVO, 1995: 62, 66, 68, 70, 93, 120, 124.

¹⁷⁹⁷ El retablo de la Virgen de la Leche de Antoni Peris, es un buen ejemplo de utilización de tales cuñas, datado hacia 1410, y conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. BENAVENT; HERNÁNDEZ; MARCH, 2002, 143-144.

¹⁷⁹⁸ MARETTE, 1961: 113, 114, 120.

¹⁷⁹⁹ BRUQUETAS, 2002: 7.

¹⁸⁰⁰ MADURELL, 1943: 173-200; GARCÍA CHICO, 1946: 166; PACHECO, 1990: 505-506.

11.1.6. Embarrotado

El embarrotado era el proceso de fijación de una estructura posterior, siempre elaborada en madera, que permitía la sujeción de todos los elementos del tablero y garantizaba, al menos en teoría, su estabilidad mecánica. Los embarrotados variaban enormemente entre unas escuelas y otras, no sólo en su apariencia, sino en su disposición, en su mecánica estructural, y en sus elementos de anclaje. En esencia, el embarrotado hispano comparte características fundamentales entre sus diversas escuelas, bien observadas tanto por Bruquetas como por Alba.¹⁸⁰¹ La primera de las características del embarrotado hispano es su típica disposición en forma de cruz de San Andrés. A diferencia de otras escuelas europeas la utilización de los tirantes diagonales es un hecho diferencial. Estos tirantes podían ser flotantes, es decir, estar simplemente apoyados sobre travesaños horizontales y claveteados en el centro y los extremos o bien estar encastrados a los barrotes trasversales mediante uniones a media madera (**Figuras 129-130**).

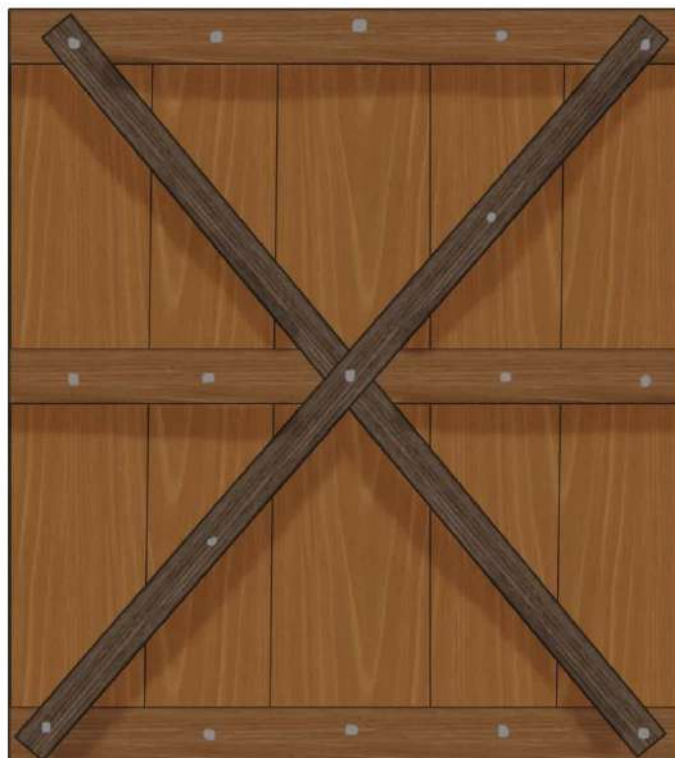


Figura 129: Esquema de montaje con disposición en aspa, basado en el reverso una de las tablas *del Retablo de la Santa Cena*, del Maestro de Segorbe. Ilustración digital: autor.

¹⁸⁰¹ BRUQUETAS, 2002: 197-266; ALBA, 2015.

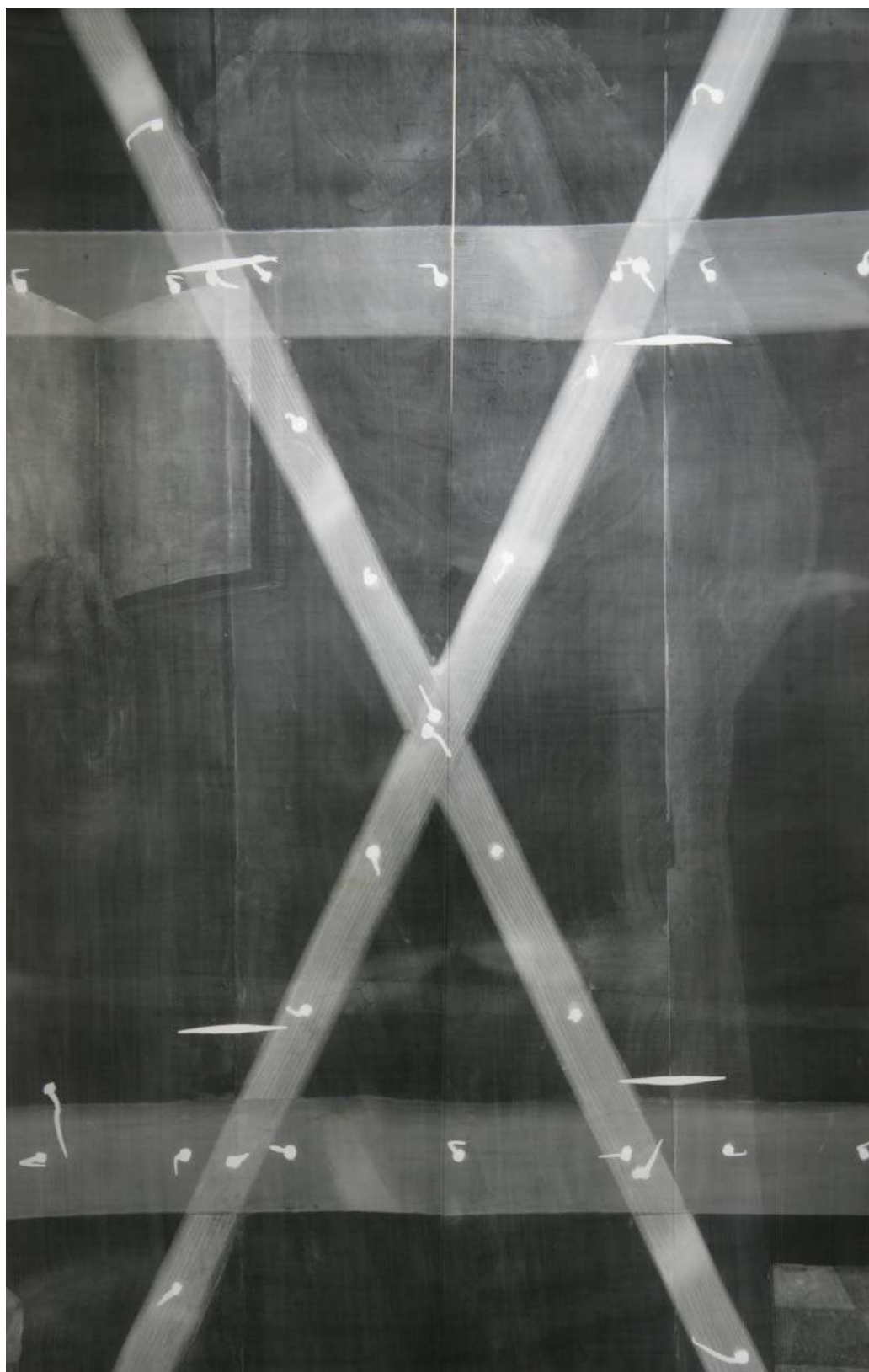


Figura 130: Panel central del *Retablo de El Salvador*, Villareal. La radiografía muestra dos tirantes en aspa claveteados a dos travesaños horizontales. No existe travesaño central. Se observan, además, las juntas a unión viva, reforzadas con espigas de hierro bicónicas. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

El número de travesaños podía ser variable. Aunque por lo general, mínimamente solía existir un travesaño horizontal central en piezas de pequeño o medio formato, lo más normal es que hubiese, como mínimo dos, en los extremos superior e inferior de la tabla, o bien dispuestos a tercios (**Figuras 131-132**). Más habitual aún fue la configuración de tres barrotes horizontales y dos tirantes, usado, especialmente en piezas de tendencia vertical. De hecho, en piezas estrechas y altas era posible encontrar hasta cuatro o cinco travesaños. Los barrotes y tirantes podían tener secciones cuadradas, trapezoidales o redondas, aunque fueron las poliédricas las más frecuentes.

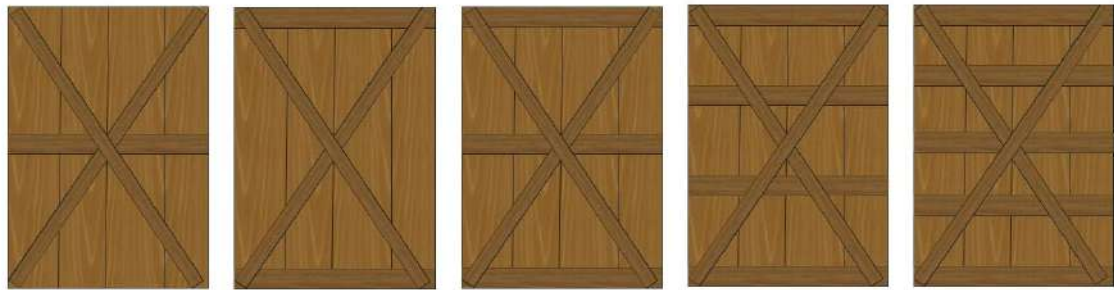


Figura 131: Esquema con diversas configuraciones de los embarrotados en aspa. Ilustración digital: autor.

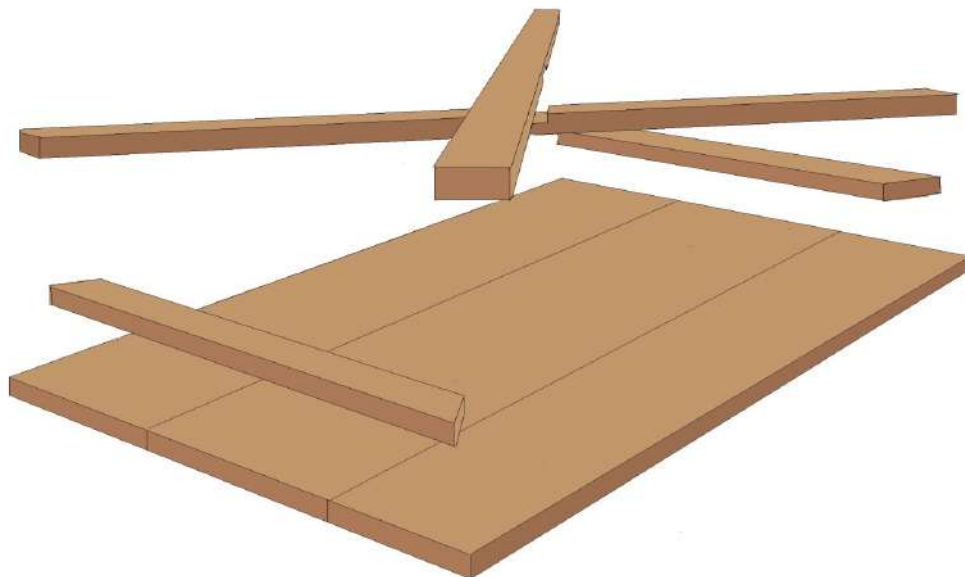


Figura 132: Extrusión que muestra un despiece de los diversos travesaños y tirantes que conforman el embarrotado de un tablero y sus respectivas inserciones, en este caso mediante uniones vivas y ensambles a media caja. Ilustración digital: autor



Figura 133: Embarrotado posterior del *Cristo en la Columna*, de Joan de Joanes, en el Museu de Terrassa. Todavía en el tercer tercio del siglo XVI el embarrotado con tirantes en aspa seguía siendo habitual en la escuela valenciana. De hecho, se mantiene sin cambios, prácticamente hasta el siglo XVII, desapareciendo en el momento el que las telas con bastidores empiezan a cobrar cierto auge. En este caso se trata de un embarrotado en estrella, con los listones encastrados a media madera. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

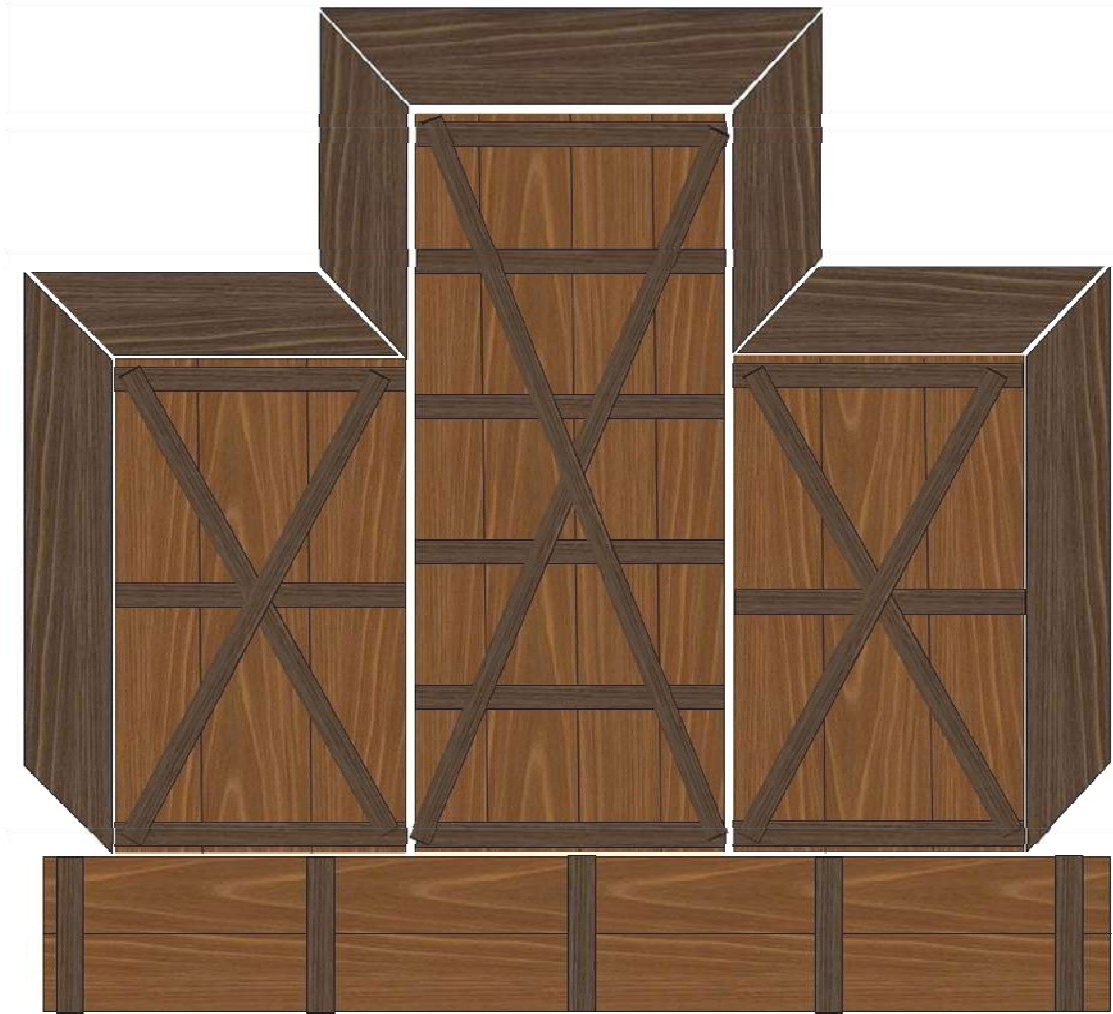


Figura 134: Esquema de montaje de un retablo gótico incluyendo tres tableros, predela y guardapolvos. Ilustración digital: autor.

Los retablos se ensamblaban con la malla en vertical, disponiendo los barrotes necesarios para que los tableros no alabeasen. Los guardapolvos solían prescindir de embarrotados, aunque suelen tener, en ocasiones, listones que permiten su encaje al resto de módulos. La predela, en cambio, no solía tener tirante pero sí barrotes verticales, y la malla del tablero se disponía en horizontal.¹⁸⁰²

De manera excepcional también se usaron otros tipos de embarrotados en el área valencia, que prescindían de los tirantes. Tal es el caso, por ejemplo, del mencionado *Retablo de la Visitación* del Maestro de Segorbe, en el que además de utilizar una madera completamente atípica, los tableros se arriostran mediante una estructura

¹⁸⁰² INEBA, 2006: 2-4; VIVANCOS, 2006: 6-7; CARRASSÓN, 2006: 5-6.

perpendicular en forma de escala.¹⁸⁰³ Se trata de una estructura de travesaños transversales que se insertan en sus extremos en dos grandes barrotos longitudinales. Pero ni siquiera el tipo de inserción figura entre los estandarizados para el área Valenciana: se trata de uniones a media cola de milano, no documentadas, hasta donde consta, en ninguna otra obra (**Figura 135**).

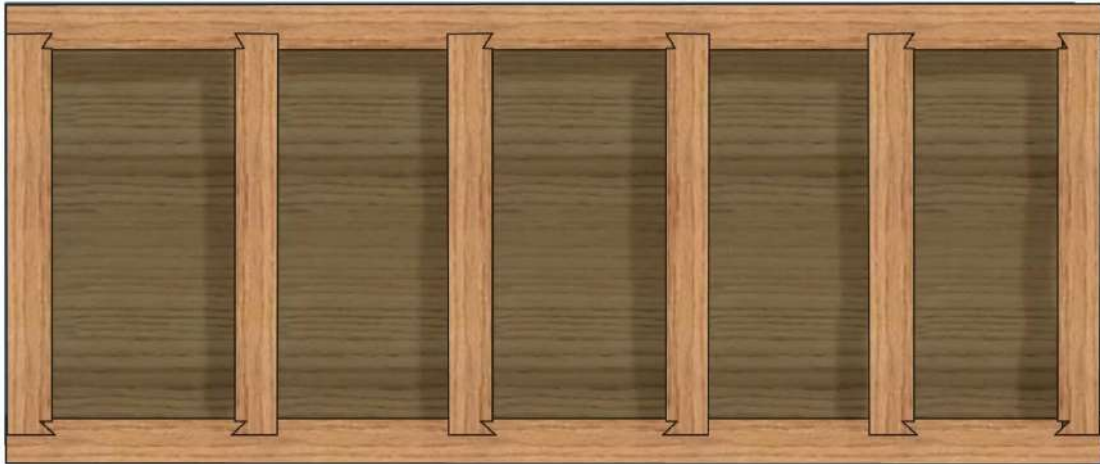


Figura 135: Esquema de montaje mediante travesaños con inserciones a media cola de milano, basado en el reverso una de las tablas *del Retablo de la Visitación*, del Maestro de Segorbe. Ilustración digital: autor.

Otras tablas de artistas dentro de la corriente hispano-flamenca muestran, en ocasiones disposiciones estructurales alternativas, especialmente en obra de formato medio y pequeño. En cualquier caso, el sistema de embarrotado se realiza entonces a base de travesaños (tres como mínimo) perpendiculares a la dirección de la malla de las planchas. Así se documenta, por ejemplo, en algunas obras de autores como Bartolomé Bermejo (**Figura 136**). Por lo general se acostumbraba a clavar dos travesaños en la parte superior e inferior, que, en ocasiones, coincidían con los extremos, pero que, más habitualmente se encontraban a distancias comprendidas entre los 30 y los 100 mm. No obstante, el número de travesaños dependía del tamaño del tablero, por lo que el carpintero podía poner los que creyese convenientes. El

¹⁸⁰³ GÓMEZ FRECHINA, 2001 a: 348- 351; IRANZO 2000, (23/2); TORRES, 2000 (23/3); HERNÁNDEZ, 20000 (23/4); BENAVENT, 2000 (23/5); ZUBELDÍA, 2000 (23/7).

sistema de los barrotes paralelos sobrevivió incluso, hasta el siglo XVII, por lo que es muy frecuente encontrarlo en obras de la segunda mitad del siglo XVI (**Figura 137**).



Figura 136: Embarrotado posterior del *La Virgen de las Nieves*, Bartolomé Bermejo, en colección particular. Obsérvese como el maderamen original (de color más oscuro) está reforzado con tres barrotes trasversales, prescindiendo de la típica cruz de San Andrés. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.



Figura 137: Embarrotado posterior del *La Oración del huerto*, de Nicolás Borrás. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

El impacto del italianismo, especialmente a partir de del siglo XVI, trajo a Valencia fórmulas estructurales que se acercaban a las empleadas en Italia en aquellos tiempos. La primera fue la de la adopción de anclajes mixtos, con barrotes claveteados a la manera hispana, pero con elementos estructurales como las colas de milano (**Figura 138**). La segunda y más importante afectó a cómo se disponían los barrotes: los barrotes posteriores con uniones vivas y anclajes metálicos, dieron paso a los travesaños de corredera (**Figura 139**).¹⁸⁰⁴



Figura 138: Reconstrucción experimental de un soporte a la manera hispana. A la clásica disposición de embarrotado doble transversal, sujetado mediante clavos, se suma la utilización de colas de milano, típicamente italianas. Fotografía: Autor/ Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

¹⁸⁰⁴ GARRIDO, 2010: 127.

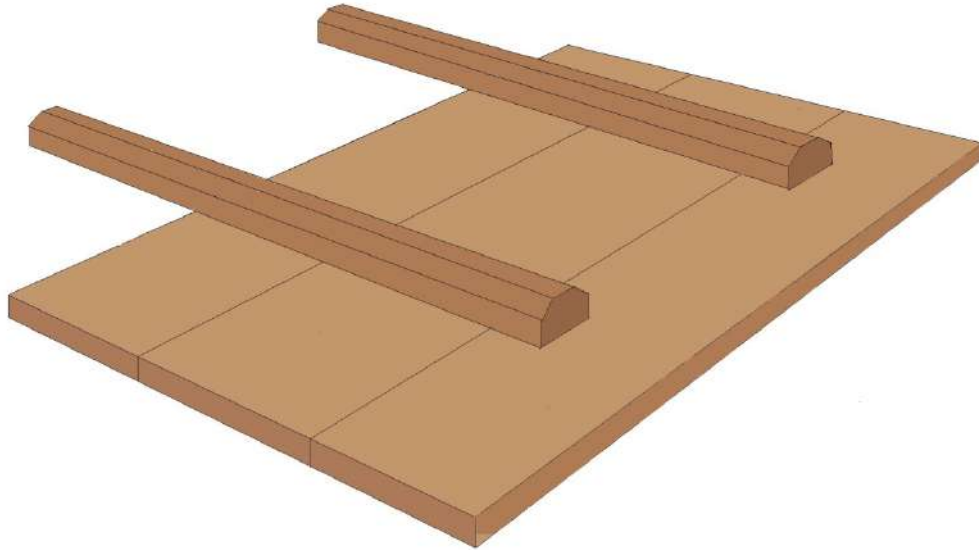


Figura 139: Extrusión que muestra un despiece de un tablero de travesaños paralelos claveteados
Ilustración digital: autor

Este tipo de sistemas de sujeción permitía prescindir de los elementos metálicos y aseguraba un mejor cumplimiento del cometido estructural de los refuerzos transversales, al tiempo que permitía una cierta movilidad mecánica de los tablones. A diferencia del anterior sistema que podría denominarse ‘de contacto’, los barrotes en corredera constituían un sistema ‘de riel’ y ‘anclaje’ al mismo tiempo, al discurrir por un cajeado trapezoidal, o media cola de milano, en hendiduras o perfiles de sección constante, que permitían el completo desplazamiento de los barrotes en ambos sentidos (a izquierda y derecha).¹⁸⁰⁵ A veces, –especialmente en obras de gran formato– pese a que los travesaños estaban ideados para poderse mover, estos se sujetaban a los tablones mediante clavos, que bloqueaban la acción deslizante del sistema que pasaba a ser entonces un elemento de refuerzo mecánico fijo, de mayor efectividad que el simple barrote clavado.¹⁸⁰⁶

Otras veces el sistema de riel paralelo dio paso al de riel en cuña: esencialmente era lo mismo pero el perfil de la corredera se iba estrechando en una dirección. Habitualmente los barrotes se disponían contrapuestos, es decir cada uno ejercía la acción de cuña en sentido opuesto respecto al otro. De este modo se seguía

¹⁸⁰⁵ ROMERO; ILLÁN, 2017: 123.

¹⁸⁰⁶ GARRIDO, 2010: 127.

favoreciendo un cierto movimiento de las tablas –que podían asentarse según sus necesidades anisotrópicas–, al tiempo que se garantizaba un mínimo bloqueo que permitía definitivamente prescindir de cualquier anclaje metálico (**Figuras 140-141**).

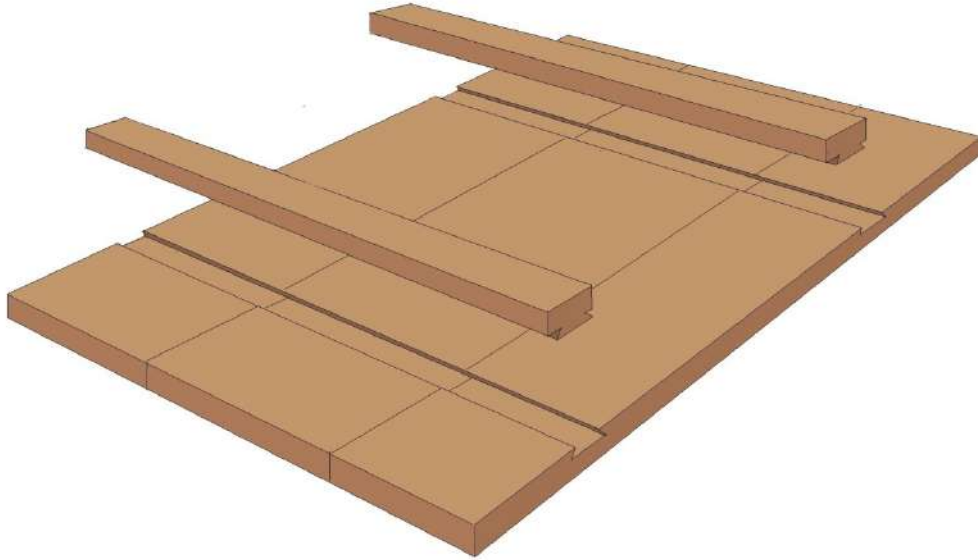


Figura 140: Extrusión que muestra un despiece de un tablero de travesaños paralelos en riel, con perfil de media cola de milano y sección constante. Ilustración digital: autor

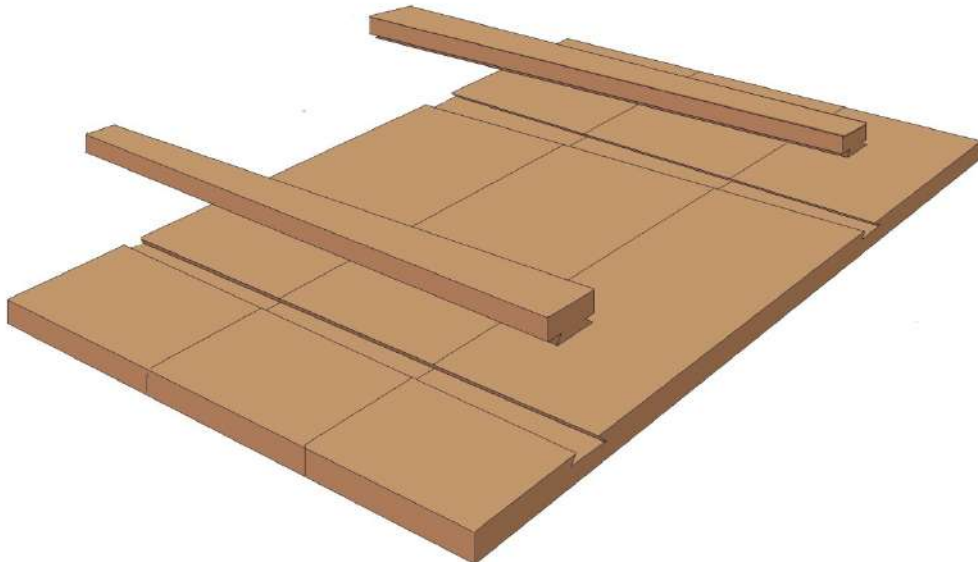


Figura 141: Extrusión que muestra un despiece de un tablero de travesaños paralelos en riel, con perfil de media cola de milano y sección cambiante. Obsérvese la disposición en cuña opuesta los barrotes. Ilustración digital: autor



Figura 142: Tres soportes valencianos de tablas de formatos similares de la escuela de Fernando de Llanos. **a)** Los barrotes han sido eliminados, pero se observa que estaban posicionados con clavos. **b)** Sistema de barrotes en corredera en cuña. **c)** Sistema de barrotes en corredera en paralelo. Fotografía: Autor/ Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

Ambos sistemas han sido documentados extensivamente, desde las primeras décadas de 1500, en autores cuya formación transcurre en Italia (al menos parcialmente) como sucede con Paolo da San Leocadio y sus seguidores, y mucho más especialmente con Yáñez y Llanos, así como con sus discípulos (**Figura 142**).¹⁸⁰⁷ En cambio, en la obra de Joan de Joanes, los sistemas de barrotes en corredera no parecen ser muy habituales

11.1.7. Anclajes metálicos

Un aspecto fundamental y definitorio de la escuela hispana fueron los abundantes anclajes metálicos, que a medida que van avanzando los siglos XV y XVI van rediciéndose paulatinamente, acaso porque los pintores tomaron consciencia de los habituales daños que causaban en la obra. Por lo general, además de las espigas biconicas a las que se ha aludido en el apartado del ensamblaje también fueron habituales, aunque comparativamente mucho menos, las lañas o grapas: piezas de

¹⁸⁰⁷ HERRERO-CORTELL; PUIG, 2017b: 53-78

hierro forjado que se utilizaban para evitar las aperturas entre juntas o bien de grietas propias del secado.

Muchas veces la existencia de este tipo de herrajes no es contemporánea a la creación de la obra, tratándose pues de elementos anacrónicos añadidos para reparar patologías existentes, como las mencionas aperturas o fisuras.

En cambio, el elemento omnipresente en todas las obras son los clavos de forja, que, por lo general, además de ser completamente pasantes –la mayoría de las veces– se doblan, a modo de alcayatas, para favorecer una mayor sujeción. Estos elementos podían colocarse tanto por el anverso como por el reverso y,¹⁸⁰⁸ de hecho, no es infrecuente encontrar obras que los tengan en ambas caras. Puesto que eran elementos constructivos colocados durante el ensamblaje de las piezas lógicas, habitualmente quedaban totalmente cubiertos por el entelado. Cuando se colocaban desde la parte posterior los clavos atravesaban el barroto y solían traspasar además todo el espesor de la tabla. La parte saliente se cimbraba a 90° y se obligaba en el interior de la madera, para que no alterase la planimetría. Cuando se insertaba desde la parte del anverso se procuraba avellanar el hueco para la cabeza del clavo, de manera que este no causase ninguna protuberancia (**Figura 143**).¹⁸⁰⁹

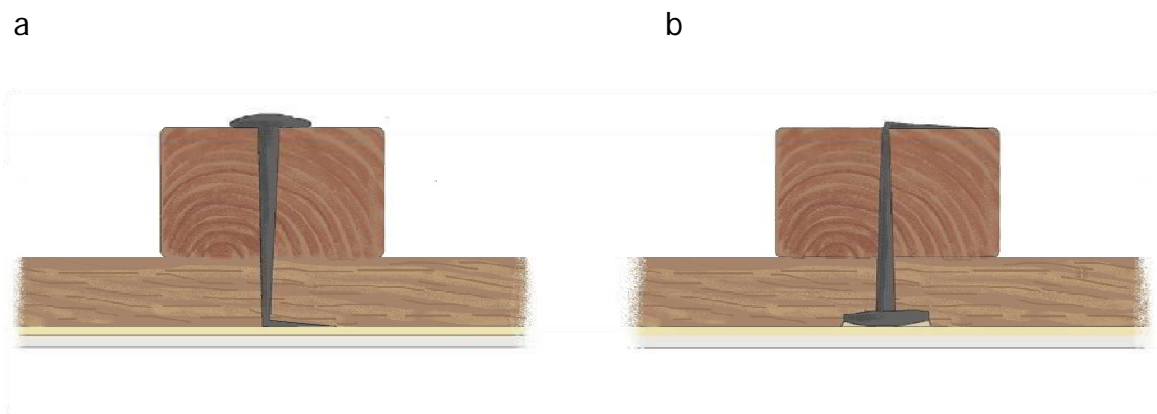


Figura 143: Esquema que muestra la sección de un embarrotado y la ubicación del clavo, basado en BRUQUETAS, 2002: 216. Obsérvese en **b**) la necesidad de avellanado cuando el clavo se inserta desde la parte anterior. Ilustración digital: autor

¹⁸⁰⁸ INEBA, 2006: 9.

¹⁸⁰⁹ BRUQUETAS, 2002: 215.

11.1.8. Entelados y refuerzos de las juntas

El entelado fue una práctica extensamente seguida en los obradores valencianos, si bien no siempre era necesaria y, a medida que avanzó el siglo XVI la ausencia de cualquier tejido se fue haciendo cada vez más habitual. Pese a lo habitual de tal procedimiento, la documentación valenciana suele ser parca a la hora de mencionarlo, si se compara con la catalana, en la que con una u otra fórmula, el *endrapat* aparece como una constante en los contratos.¹⁸¹⁰ En los ejemplos recogidos de la documentación publicada existen abundantes menciones a este proceso en todas las partes del territorio de la Corona,¹⁸¹¹ aunque, como hemos advertido, siempre son los más prolijos a la hora de describirla o especificar los materiales los contratos catalanes. Incluso ya en capitulaciones del siglo XVI siguen aludiendo a esta cláusula.¹⁸¹² También en Zaragoza, por ejemplo se constata con frecuencia: *Item que el dito retaulo aya de ser [...] bien endrapado e bien enbrinado.*¹⁸¹³ A veces se especifica que la tela sea de *brin*, o de lino, o de *bon canamas nou, so es, de bri de canem de Burgunya.*¹⁸¹⁴ Entre los raros casos valencianos destaca, por ejemplo, el de Jaume Mateu, que se compromete a *endrapar de drap nou* el retablo que debía confeccionar para Cañete, en 1424.¹⁸¹⁵

Lo cierto es que los entelados totales, es decir, de toda la superficie del tablero fueron muy comunes durante todo el siglo XV en Valencia, pese al silencio de las fuentes. Pero este procedimiento no sólo afectaba a los retablos: cualquier objeto lúneo que debiera ser pintado acostumbraba a entelarse previamente. Por ejemplo, en el inventario de los bienes del pintor Bartolomé Avella, –que eminentemente era cofrero–, figura *un mig cofre de quatre palms endrapat.*, junto con otros ya enyesados o aparejados, algunos a medio pintar y otros ya terminados.¹⁸¹⁶

Otras veces se entelaban exclusivamente las juntas, y no el total de la superficie, mediante retazos de tela vieja, que se embebían en cola y se aplicaban estirados sobre las superficies y, especialmente sobre las uniones, como indica Cennini:

¹⁸¹⁰ Véase, por ejemplo: SANPERE, 1906; o MADURELL 1944.

¹⁸¹¹ Véase ANEXO I.

¹⁸¹² SANPERE I MIQUEL, 1906: 61-62.

¹⁸¹³ MACÍAS PRIETO, 2014: 636-637.

¹⁸¹⁴ SANPERE I MIQUEL, 1906: 7-9.

¹⁸¹⁵ LLANES DOMINGO, 2014: 619.

¹⁸¹⁶ SANCHIS SIVERA, 1930: 35-40.

Incollato che hai, abbi tela, cioè panno lino, vecchio, sottile, di lesco bianco, senza unto di nessun grasso. Abbi la tua colla migliore; taglia, o straccia listre grandi e piccole di questa tela; inzuppale in questa colla: valle distendendo colle mani su per li piani delle dette ancone; e leva prima via le costure, e colle palme delle mani le spiana bene, e lasciale seccare per due di¹⁸¹⁷



Figura 144: Detalle de la cabeza de Cristo de la tabla central del *Retablo de El Salvador*, Villareal. La radiografía sutilmente, al ser ampliada la trama de la tela: un tejido de nudo sencillo de tipo tafetán, probablemente de lino. La disposición de gruesas las grietas horizontales en el estrato de preparación, ya sugiere, en cualquier caso, la existencia de un tejido subyacente a la capa de yeso. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

¹⁸¹⁷ CENNINI, CXIV. “Tras aplicar la cola, coge una tela de lino viejo, fino, de hilo blanco, sin ningún vestigio de grasa en ella. Coge tu mejor cola; corta o rasga tiras grandes o pequeñas de esta tela; imprégnalas con esta cola; ve extendiéndolas con las manos sobre los planos del retablo, y déjalas secar por dos días”



Figura 145: Detalle de una pérdida de la Virgen de Gracia de Enguera, de Paolo da San Leocadio, anterior a su restauración. La macrofotografía muestra, de nuevo, la trama de la tela: un tafetán, probablemente de lino o cáñamo, de trama abierta. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

Las más de las veces, además de la tela superficial en el plano que debía estucarse, las juntas podían sellarse y cubrirse con retales de tela o más frecuentemente con estopa, crines o nervios, dispuestos transversalmente. Era esta una práctica muy habitual la Baja Edad Media que, con el tiempo, fue cayendo en desuso. De hecho, hacia mediados del siglo XVII Pacheco reportaba esta costumbre como algo arcaico y en desuso:

*Mas las tablas usaban los viejos después de enervadas, o encañamadas por las juntas, ponerles un lienzo delgado, pegado encima con cola más fuerte y aparejarlas de yeso grueso y mate y, después de muy bien lijadas, pintar en ellas al temple [...].*¹⁸¹⁸

De hecho, nada indican libros técnicos de fines del siglo XVI, como *Reglas para pintar* sobre el entelado de las tablas, limitándose en ese caso a mencionar que para las tablas se apareje como en las telas.¹⁸¹⁹ Pero, lo cierto es que no siempre se usó la tela encolada y, alternativamente existían otras soluciones, a colación de la afirmación del tratadista sevillano. Fue muy habitual, por ejemplo, que toda la parte anterior pudiese recibir un recubrimiento de estopa con cola antes de una capa de yeso.¹⁸²⁰ Las fibras se deshilachaban y se aplicaban en todas las direcciones, evitando que se formasen cúmulos. Esto generaba una malla o tejido multidireccional y muy fino que, mecánicamente, funcionaba igual que la tela (**Figura 146**). Es esta una preparación que suele asociarse a los reversos de las tablas en los que era muy común, no sólo en las juntas sino en el total de la superficie. (**Figura 146-148**)

El pergamino fue otras de las soluciones aportadas con mucha frecuencia para cubrir en extensión la superficie pictórica de los tableros o bien para sellar sus juntas, tanto en el anverso como en el reverso, constituyendo, quizás una de las soluciones más arcaicas, ya reportadas, por ejemplo, por Teófilo, y usadas en toda Europa (**Figura 147**).¹⁸²¹ Los pergaminos se han descrito, por ejemplo, en numeroso ejemplares del

¹⁸¹⁸ PACHECO, 1990: 448.

¹⁸¹⁹ BRUQUETAS, 1998, 33-44.

¹⁸²⁰ CASTELLÓ, *et al.*, 2013-2015: 102-103.

¹⁸²¹ THOMPSON, 1956: 32

norte de Valencia,¹⁸²² obras del Maestro de Perea y su círculo, como la *Misa de San Gregorio* en la Catedral de Segorbe, o en tabla de *Santa Lucía y Santa Águeda*, que en su reverso utiliza páginas recicladas de documentación antigua como tiras de refuerzo en las juntas.¹⁸²³



Figura 146: Detalle de *La Oración del huerto*, del retablo anónimo de finales del siglo XV de la antigua sacristía de la Colegiata de Alquezar. Se trata de un retablo muy deteriorado que permite observar –por sus numerosas pérdidas–, que toda la superficie se cubrió de una trama de fibras de estopa durante la primera aplicación del yeso grueso. Fotografía: Paolo Bertelli.

¹⁸²² CALVO, 2002: 7.

¹⁸²³ CALVO, et al., 2013: 97.



Figura 147: Detalle de *El entierro de Santa Inés*, del *Retablo de Santa Inés*, (museo de la Colegiata de Alquézar), de pintor anónimo, datada hacia finales del siglo XV. La parte inferior de la escena, con abundantes desprendimientos permite ver el pergamino que cubría la tabla bajo el estrato de yeso. Fotografía: Paolo Bertelli.



Figura 148: Reverso de la tabla *La Venida del Espíritu Santo*, de Joan de Joanes. Se observa la disposición de las fibras de la estopa trasversalmente a la dirección de la malla de la madera de pino. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

11.2. Soportes textiles

11.2.1. Sargas

Los tejidos, hasta el último tercio del siglo XVI, fueron mayormente utilizados como soportes casi siempre efímeros. Este tipo de piezas que gozaba, sin embargo, de una dilatada tradición que ya se documenta con anterioridad al siglo XV.¹⁸²⁴ La abundante presencia de *cortines* y *draps* en inventarios,¹⁸²⁵ que hoy identificamos como sargas nos da una idea de lo extendida que estaba esta tipología. Las fuentes, por otra parte, también contemplan, al menos desde el siglo XIV la producción pictórica sobre estas telas.¹⁸²⁶

De modo genérico, pueden definirse las sargas como tejidos de diversos tamaños pintados con una técnica de ejecución relativamente rápida, más ligera y con materiales más económicos que los que se venían utilizando generalmente sobre tablas. Pese a que la mayoría de los estudios señalan que se trataba de pinturas funcionales de eminente carácter sacro con finalidades diversas, –como cubrir el altar en determinadas celebraciones litúrgicas; constituir fondos de crucifijos de talla; o resguardar del polvo los mecanismos y tuberías de los órganos–,¹⁸²⁷ han de incluirse también en esta tipología aquellas de carácter profano. En este sentido destacan, por

¹⁸²⁴ Para el caso valenciano resulta un buen punto de partida el estudio de SARALEGUI, 1921: 203-2014.

¹⁸²⁵ Como el *drap de pinzell ab la figura de Sent Jordi*, o la *Verónica de drap*, que figuran en el inventario de bienes del pintor valenciano Joan Vicent (MOCHOLÍ, 2012: 615-616): El inventario de bienes de Andreu Garcia fechado en Valencia en 1452 ofrece numerosos ejemplos: *la ymatge de la Verge Maria ab lo Fill al braç en drap deboxada; un drap de pintura en que [...] de Jesuchrist de peus e la Verge Maria a la una part e Sanct Johan; altre drap de largària de dos palms e mig en lo qual és pintat una testa d'ome e pits ; un [drap de] largària de quatre palms o poch més pintat de ymatges del crucifixi e de altres; un drap de pincell vell en lo qual és la història de Job; altre drap de pincell en lo qual és pintada la història de la Passió*; (MONTERO, 2013: 806-850). también el inventario postmortem de Rafael Monells, pintor mallorquín, de 1468 menciona: *2 draps de pinzell vells de diversos sants pintats; 1 drap d'obra de Flandes ab dues dones que es banyen* (LLOMPART, 1980: 182-187). también en el inventario de Bertomeu Baró, de 1481 figuran un *drap pintat de la historia de la nativitat de Nostre Señor Deu Jesucrist vell* y un *drap pintat ab la figura de Sant Jordi vell* (GÓMEZ-FERRER, 2009: 81-89). Entre los ejemplos de cortinas pintadas destacan las que figuran entre los bienes de García de Carcastillo, en su inventario fechado en Valencia en 1505: *quatre cortines de lens pintades de pinzell molt sotils, dos cortines de llens pintades del romano*, (GÓMEZ-FERRER, 2010: 345-89).

¹⁸²⁶ Aunque existen muchos ejemplos, destacan las menciones en Alcherio o Jean Le Bègue. MERRIFIELD, 1967: 230-231, 258-167. Entre los ejemplos de cortinas pintadas destacan las que figuran entre los bienes de García de Carcastillo, en su inventario fechado en Valencia en 1505: *quatre cortines de lens pintades de pinzell molt sotils, dos cortines de llens pintades del romano*,

¹⁸²⁷ En este sentido es necesario mencionar las puertas del órgano de la Catedral de Valencia, que se pintan entre 1514 y 1515 al temple sobre tela COMPANY, 2006: 481-484.

ejemplo, las que se elaboraban con motivo de la celebración de festejos públicos, enlaces matrimoniales, o bien las que simplemente constituían elementos decorativos con figuras, paisajes, cenefas o muy habitualmente motivos ‘a la romana’ en casas de sujetos con algún poder adquisitivo.¹⁸²⁸ Pero como advierte Bruquetas, existe una tendencia a considerar como sarga cualquier producción textil pintada con temple. Lo cierto es que no fueron la única tipología y, como señala esta autora y, especialmente en obras primitivas la distinción se hace más confusa.¹⁸²⁹ Por ejemplo, existen tipologías de tejidos pintados ya en la tradición tardomedieval que no pueden considerarse sargas en sentido estricto, como los cendales o velos con efigies sacras, también presentes en la tradición valenciana, como sucede la llamada *Medida o longitud de Cristo*.¹⁸³⁰

Por su carácter devocional, solía tratarse de una pintura muy popular, económica y, las más de las veces, de discreto valor artístico. Todo ello ligado a la escasa durabilidad de los materiales –con frecuencia poco apropiados–¹⁸³¹ ha redundado en que sean relativamente pocos los casos que se han conservado.¹⁸³² Santos y San Andrés, dedicaron un estudio a las sargas y a las diversas ordenanzas locales de los siglos XV y XVI, que tipificaban cómo y quién debía ejecutar estas obras, indicando incluso los materiales lícitos y los ilícitos.¹⁸³³ Sin embargo, como sucedía en otros lugares, como Italia, a veces las sargas eran pinturas de gran calidad, elaboradas por los más reputados pintores (**Figura 149**). Así sucede, por poner algún ejemplo, con el frontal de altar que pinta Lluís Dalmau en 1436 con *la salutació de la Verge Maria en un davant altar en un troç de drap de tela gostança burela... que es stat fer per a obs del altar de la Capella del Castell de Xativa*.¹⁸³⁴ Del mismo modo, a veces se encargaban sargas con materiales especiales, como oro o pigmentos finos, que, por lo general, como se explicará a continuación no eran los propios de este género. Así acontece en las capitulaciones de 1480 del pintor Martí Torner, mallorquín, para pintar una santa Cena para el

¹⁸²⁸ SANTOS; SAN ANDRÉS, 2004: 60.

¹⁸²⁹ BRUQUETAS, 2002: 231.

¹⁸³⁰ ZALBIDEA, 2019.

¹⁸³¹ Del estudio de los vetos de las ordenanzas se colige que era frecuente que se pintase con tinturas orgánicas e incluso con materiales como la harina, –utilizada para los blancos–, cuya estabilidad era nula.

¹⁸³² CASTELL; MARTÍN; FUSTER, 2006: 80.

¹⁸³³ SANTOS; SAN ANDRÉS, 2004: 59-74.

¹⁸³⁴ SANCHIS, 1930: 102.

monasterio de Santa Clara de Valencia, encargada por su abadesa y descrita profusamente con todo lujo de detalle:

*Primerament, promet lo dit mestre Marti Torner, de ffer la dita cena per al desús dit Reffettor e de posar hi tant fines colors com puga esser, així pera vestir lo deu com per vestir los apòstols segons la diversitats de les colors pera cascuna color fina, e de atzur ffi. Primo lo deu que tingué lo manto de atzur e la gonella de morat fi e los enveços de atzur e los fresos de or ffi, e fornit de pedres e perles. [...] e si millor pot fer que sia millor, però que la Senyora Abbadesa lo do lo bastiment ffet e lo drap pera fer la dita pintura a despesa de la dita Senyora abbadesa, [...]*¹⁸³⁵



Figura 149: Francesco del Cossa Detalle de la figura de San Juan evangelista, perteneciente a la sarga *Madonna con il Bambino tra Santi*, 1474. Pinacoteca Nazionale di Bologna. Foto: Isidro Puig Sanchis.

¹⁸³⁵ SANCHIS, 1930: 202-204.

La técnica era siempre al temple,¹⁸³⁶ mayormente de cola o gomas, sobre telas de lino, (aunque se documentan también otras fibras, como el cáñamo)¹⁸³⁷ e con patrón de tafetán (y más rara vez de sarga, del que, paradójicamente, toman el nombre). El tejido no recibía una preparación de yeso y cola al uso, a diferencia de la pintura sobre tabla y de la ulterior pintura sobre lienzo. No obstante, no hay un consenso claro entre los diversos especialistas entre si la tela recibía o no algún tipo de apresto, pues las fuentes también son muy contradictorias al respecto. Los que se inclinan por esta idea subrayan que bastaban unas manos de cola suave, de gran poder penetrante, pero flexible, a la que muy eventualmente se podía añadía una carga muy ligera materias inertes sólo con el fin de cerrar los poros.¹⁸³⁸ En cambio, la idea más extendida es que no se utilizaba otra cosa que cola. Incluso, se ha llegado a plantear que quizás se pintase con el temple proteico sin ningún tipo de preparación, pues analíticamente sólo se detecta cola, pudiendo deberse exclusivamente al ligante del pigmento, aunque no es esto lo que se colige de las fuentes.¹⁸³⁹ Las ordenanzas de Córdoba de 1493 dan algunas pautas para la realización de las sargas indicando que se imprimase el tejido con la cola de pergamino y se añadiese miel: *porque hace blandos los asientos de las colores e aun porque non quiebran doblando el paño.*¹⁸⁴⁰ La adición de azúcares y almidones también se reporta con ese mismo fin ya en el texto de Cennini, aunque en las partes que habían de dorarse.¹⁸⁴¹ Las sargas se pintaban al *aguazzo*, o al *fresco*,¹⁸⁴² dos términos equívocos que, en realidad, se refieren a una aplicación de color con el soporte húmedo.¹⁸⁴³ El pintor pintaba por una parte de la tela mientras un ayudante le iba humedeciendo poco a poco el tejido desde la parte posterior. Esto reblandecía la cola y minimizaba una absorción demasiado rápida del color. Los estratos de color eran poco intensos, con tendencia a la transparencia y faltos de

¹⁸³⁶ BRUQUETAS, 2002: 271-283.

¹⁸³⁷ Así sucede, por ejemplo, con el *drap de canem ab son bastidor encolat*, que figura en el inventario de bienes de Jaume Calbo. MONTERO, 2013: 216-219.

¹⁸³⁸ Pacheco, pese a mencionarlo lo desaconseja para cualquier soporte en tela, diciendo: la experiencia me ha enseñado que todo aparejo de yeso, de harina o de ceniza se humedece y se pudre con el tiempo en el mismo lienzo, y salta a costras lo que en él se pinta [...]. PACHECO, 1990: 481.

¹⁸³⁹ CASTELL; MARTÍ; FUSTER, 2006: 82.

¹⁸⁴⁰ RAMÍREZ, 1915,: 39.

¹⁸⁴¹ CENNINI, CLXV.

¹⁸⁴² GUEVARA, 1788: 51

¹⁸⁴³ DOERNER, 1998: 189.

cuerpo,¹⁸⁴⁴ de hecho, esta era una de las condiciones que se solían exigir en las ordenanzas.¹⁸⁴⁵ Pacheco describe el proceso con mucho detalle y,¹⁸⁴⁶ a tenor de los estudios sobre la ejecución de la pintura flamenca en soporte textil durante los siglos XV y XVI, parece que el procedimiento glosado por el sevillano no distaba, en absoluto del seguido en lugares como Brujas o Amberes dos siglos antes.¹⁸⁴⁷ Flandes tenía, efectivamente, una gran tradición en la producción de este tipo de pinturas, como ya advierten Francisco de Holanda¹⁸⁴⁸ o Felipe de Guevara a mediados del siglo XVI.¹⁸⁴⁹

Entre los materiales que se utilizaban para la pintura de sargas, –tal y como se desprende del estudio de los recetarios, las ordenanzas, y otras fuentes, como el texto de Pacheco– destacan todos los colorantes vegetales. Los rojos se obtenían mediante aguadas de carmines, a base de rubia, grana, cochinilla o mezclas de ellos. Eventualmente se usaban los almagres y las tierras rojas, y para toques de mayor intensidad y saturación solía usarse bermellón. Los amarillos oscuros con ocre y eventualmente con oropimente, aunque los que destacaban eran los elaborados con tinturas vegetales de azafrán, alazor o ancorca. Para los azules se usaba, mayormente, índigo, (tanto pastel europeo como auténtico índigo de Golfo), aunque la azurita constituía un recurso esencial para azules de mayor cuerpo, y la orchilla era colorante de los violáceos. Si convenía, para aclararlos, se mezclaban con albayalde o con yeso. Precisamente, a diferencia de lo que sucedía en la pintura sobre tabla, e el yeso y el carbonato de cal se usaban como blancos, a veces combinados con blanco de plomo y, las más de las veces, solos. Los negros se realizaban con carbón, y los pardos con tintura de agallas. Para los verdes no se solían utilizar los pigmentos cúpricos, sino que, más bien, era frecuente que se empleasen lacas verdes como el verde vejiga, o bien combinaciones de índigo y ocre o índigo y cualquiera de los colorantes amarillos. Eventualmente podía utilizarse el oro, (generalmente en concha), para dar resaltes,

¹⁸⁴⁴ CASTELL; MARTÍ; FUSTER, 2006: 82

¹⁸⁴⁵ RAMÍREZ, 1915: 38.

¹⁸⁴⁶ PACHECO, 1990: 447-449

¹⁸⁴⁷ WOLFTHAL, 1989: 24-25.

¹⁸⁴⁸ HOLANDA, 2003: 170

¹⁸⁴⁹ GUEVARA, 1788: 137.

aunque también hubo casos en los que los dorados constituyeron soluciones de mayor superficie. En ese caso, como indica Cennini, se utilizaba el bol.¹⁸⁵⁰

Son numerosos los ejemplos de sargas que se han conservado desde el 1500 y, en cambio, constituyen un grupo mucho menos nutrido los ejemplares anteriores a esa fecha. Quizás uno de los casos más interesantes del siglo XV valenciano sea el de *Santa Clara y Santa Inés*, conservado en el Museu de Santa Clara de Gandia (**Figura 150**).



Figura 150: Círculo de Pere Nicolau. d*Santa Clara y Santa Inés*. Temple sobre tela. Museu de Santa Clara, Gandia. a) Fotografía visible. b) Infrarrojo de falso color. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

La obra ha sido adscrita al círculo de Pere Nicolau, probablemente datada en torno a la segunda década del siglo XV. Se trata de una sarga elaborada con tejido de lino de nudo sencillo, tipo tafetán, con trama no demasiado cerrada (**Figura 151**). El análisis de la imagen infrarroja de falso color (**Figura 150 b**) revela el uso sistemático del índigo para los azules oscuros del cielo que, mientras que en IR se muestra de color claro,

¹⁸⁵⁰ CENNINI, CLXV.

adquiere una tonalidad rojiza en el IRFC. Los rosados se han elaborado con aguadas de almagra y carmines mientras que el bermellón sólo se ha usado para el libro que sostiene Santa Inés de Praga. Los negros fueron ejecutados con una tintura de carbón y los blancos probablemente con albayalde. En el suelo se aprecia el uso de lacas rojas junto con eventuales puntos de bermellón y una tintura azulada-violácea que podría corresponderse con el uso de una orchilla o, en todo caso, con una mixtura de índigo y carmín. Los hábitos se pintaron con un pigmento tierra, –o una mezcla de ocre y almagra con algo de carbón–. En los nimbos de ambas santas y la corona de Santa Inés se aprecia una base de bol y eventuales restos de dorados (**Figura 151**). Se trata, por tanto, de una obra de gran calidad, alejada del carácter popular de otros ejemplares de la época. De hecho, formalmente, es una pieza casi más vecina al género de la pintura sobre lienzo que se desarrollará a partir del siglo siguiente que a la pintura de sargas.



Figura 151: Círculo de Pere Nicolau. *Santa Clara y Santa Inés* (detalle). Temple sobre tela. Museo de Santa Clara, Gandia. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

De hecho, las sargas son, en muchos sentidos, las verdaderas antecesoras de la pintura al óleo sobre lienzo pues permitían formatos grandes, se podían fijar en bastidores y eran soportes pensados para desempeñar entre otras cosas funciones temporales, lo que suponía que debían poder transportarse, o enrollarse y desenrollarse. Esto condicionaba el tipo de materiales, que debían ser poco corpóreos, pues es común de los temples una menor flexibilidad, frente al oleo.



Figura 152: Maestro de Perea. *Calvario de la Redención*. Temple sobre tela. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía: autor.

Sin embargo, algunas sargas se concibieron también como obras fijas que no debían ni enrollarse ni plegarse y que no cumplían con las características hasta ahora

mencionadas. De hecho, podían llegar a constituir el soporte de pequeños retablos, como se deduce de algunas de las referencias mencionadas. En 1487, por ejemplo, se paga al pintor Francis Joan por un retablo para la Bailía de Valencia, tal y como figura en su época: *hun retaule que he pintat en lo qual es la imatge del deu ab los dos Evangelistes en drap guarnit de ffusta ab sos bocells per obs de la vostra cort [...]*¹⁸⁵¹

Pero quizás uno de los ejemplos más singulares de encargos de sargas que recoge la documentación sea el de las puertas o *espatles* del órgano de la Catedral de Valencia.¹⁸⁵² Se trataba de un revestimiento para esconder el sistema de tubos del instrumento que hacia 1514 se estaba construyendo, según planos del organista Diego Ortiz. Habida cuenta del tamaño de las puertas y complementos pictóricos de los órganos era habitual que estos se realizasen en tela, sobre bastidores que garantizaban su tensión. En el proyecto participaban los dos pintores más importantes de la ciudad en aquellos años: por una parte *mestre Ferrando* (Yáñez de la Almedina) y por otra *mestre Paulo* (da San Leocadio).¹⁸⁵³ Por fortuna los gastos de la pintura del instrumento se han conservado íntegros –que no el mueble–, lo que permite colegir la técnica pictórica y los materiales utilizados para la decoración del mismo. Las abundantes compras de *aygua cuyta*, a la que se suman algunas partidas de goma arábica, indican que la técnica efectivamente fue al temple de cola con gomas para algunos colores (probablemente los azules). Sin embargo, en este caso, no parece que se utilizasen tantos colorantes (probablemente porque se pretendía una cierta durabilidad del componente decoraivo y, los pintores o el cabildo, prefiriesen invertir en colores finos. Entre los pigmentos que se reseñan figuran el alabyalde, el carbón, la azurita, la sanguina, el azarcón, carmín, y bol. Otros materiales como vinagre, yeso o pez constan también entre las compras, aunque no se ha podido precisar su uso.¹⁸⁵⁴

Se conservan, en cambio, otros ejemplos muy interesantes de sargas del ámbito valenciano con funciones similares. Destacan, en primer lugar las que conformaron las puertas del retablo de San Martín de la Capilla del gremio de Armeros de la Catedral de

¹⁸⁵¹ SANCHIS, 1930: 209.

¹⁸⁵² Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515. ACV., Llibre d'obres, núm. 1.489. llibre 6, f. 36-42. COMPANY, 2006: 481-484.

¹⁸⁵³ CASTELL; MARTÍ; FUSTER, 2006: 85

¹⁸⁵⁴ COMPANY, 2006: 481-484.

Valencia, encargadas a Nicolás Falcó en 1505; doce grandes seis temas de la vida de san Martín y seis de los Gozos de la Virgen.¹⁸⁵⁵ Otros ejemplos podrían ser las puertas de órgano ejecutadas por Martí Torner en 1497 o el telón cuaresmal de la Iglesia de Cheste, aunque casi dos siglos posterior.¹⁸⁵⁶

11.2.2. Lienzos

Existe una tendencia muy generalizada entre los historiadores del arte a asumir, de forma maniqueísta, que la invención de la pintura en lienzo se dio en Venecia y otras partes de Italia, a comienzos del siglo XVI, subestimando así el enorme impacto que en el comercio internacional tuvieron las sargas y, prácticamente obviando su existencia, que en términos artísticos, compositivos, iconográficos o formales no ha sido adecuadamente valorada. Para el caso hispano, fue muy habitual, no sólo producirlas sino exportarlas e importarlas, esencialmente de Flandes, como se ha visto en el epígrafe anterior. De hecho, las ordenanzas regulaban que se usasen los materiales adecuados para garantizar la calidad de los productos que salían de las ciudades, como acontecía con Sevilla, que tenía una larga tradición de producción de sargas. Por lo que se deduce de sus ordenanzas, algunas de estas manifestaciones pictóricas debían ser de pésima calidad: *lo qual todo es en perjuyzio délas personas que las compran y de la republica: porque acaesce que las compra vn forastero y lleva las fuera y como vsando las se parece el engaño diffaman la tierra y los oficiales.*¹⁸⁵⁷ Este tipo de comentarios sirve para poder entender por qué el género no fue nunca elogiado por la literatura del siglo XVI, algo muy similar a lo que, en general, acaecía para las copias.¹⁸⁵⁸ Probablemente su escasez y la mala conservación de los pocos ejemplares que han sobrevivido hayan condicionado sobremanera la percepción de este tipo de producciones, considerándolas extrañas, casi marginales, cuando en realidad no lo eran. En cualquier caso, incidimos en este aspecto porque resulta fundamental para

¹⁸⁵⁵ GÓMEZ-FERRER, 2012: 84-85.

¹⁸⁵⁶ VIVANCOS, 2006: 3.

¹⁸⁵⁷ SANTOS; SAN ANDRÉS, 2004: 65-66.

¹⁸⁵⁸ Sobre el juicio de la literatura a las producciones pictóricas faltas de calidad o ingenio véase: HERRERO-CORTELL, 2018 b: 81-106.

entender la crítica que hacen los tratadistas del siglo XVI a los óleos sobre lienzo, –a la que más adelante nos referiremos–.

La pintura de sargas experimenta una solución de continuidad hasta prácticamente el final del siglo XVI, momento en el que su producción decae notablemente, substituida por la 'nueva' pintura de telas. De hecho, hasta que se produce la irrupción de la mal denominada pintura 'sobre lienzo', las sargas constituyen uno de los soportes más habituales, probablemente mucho más común que las tablas. En buena parte de los ejemplares, el tipo de tela soporte, (tafetán de lino), no dista en absoluto de los lienzos usados en óleo. Esto tiene varias implicaciones fundamentales: el lienzo como soporte pictórico no es una invención del siglo XVI, ni siquiera de fines del siglo XV; tampoco puede hablarse de una irrupción *ex novo* de la pintura sobre lienzo en un contexto de producción exclusiva de pintura sobre tabla; ni, por último, sería justo pensar que la tela surge como sustituto de las tablas. Son estos constructos alimentados por una visión simplificadora del hecho artístico que, en lo sucesivo, debería ser pertinentemente corregida. Es fácil al leer, por ejemplo, autores como Pacheco, caer en ese tipo de convencionalismos:

*La invención de pintar a olio sobre lienzo fue muy útil por el riesgo que tienen de abrirse las tablas y por la ligereza y comodidad de poderse llevar la pintura a diversas provincias; y muy grandes lienzos se aseguran de la humedad estirados y clavados sobre tablas gruesas, donde se conservan muchos años.*¹⁸⁵⁹

Pero efectivamente, Pacheco está en lo cierto: él usa el término *olio sobre lienzo*, y es esa la clave de la distinción. El soporte se conocía, se usaba, y se valoraba porque podía transportarse, expedirse, enrollarse y plegarse, amén de por ser ligero, barato y muy cómodo, al prescindir de una compleja labor de carpintería. Ya Borghini, por ejemplo, advierte de que *le tele di Fiandra* se preparaban con cola, lo que permitía que se pudiesen enrollar y trasportar con comodidad, y ahí radicaba su éxito.¹⁸⁶⁰

Lo que motiva el cambio, por tanto, es el desarrollo de la pintura al aceite y la adopción por parte de los pintores de una técnica que condiciona un tipo de acabados,

¹⁸⁵⁹ PACHECO, 1990

¹⁸⁶⁰ BORGHINI, 1584: 173.

que modalmente interesan más que los del temple, por ser más efectistas y más adecuados para la representación naturalista. En el norte de Italia, ya desde el segundo tercio del siglo XVI, el lienzo fue adquiriendo un protagonismo creciente para pinturas al óleo, aunque todavía en convivencia con la tabla. Autores como Rafael habían contribuido ya en la segunda década de la centuria a extender su fama, aunque sería en Venecia donde, por una cuestión de funcionalidad –limitada por aspectos modales y ambientales–, el lienzo abrió un nuevo panorama en la práctica de este tipo de pintura.¹⁸⁶¹ Pero el uso de la tela de lino en sí misma como soporte no constituyó ningún tipo de innovación: el verdadero descubrimiento radicaba en encontrar fórmulas de preparación del soporte para poder pintar al óleo sobre él, algo que no comenzaría a normalizarse hasta la segunda mitad de la centuria. Los aparejos a base de cola (como los que se utilizaban en la pintura de sargas), sin una carga inerte mineral, no eran adecuados para la pintura al óleo que, con frecuencia, acidificaba el soporte. Por ello resultaba fundamental que existiese una preparación que sirviese de estrato intermedio entre la policromía y la tela, que detuviese, por una parte, la alta absorción de la misma y, por otra que la estabilizase mecánicamente.

Vasari, por ejemplo, indica que las pinturas sobre lienzo que iban a permanecer fijas se enyesaban con un aparejo de sulfato y cola, similar al de las tablas. En cambio, si debían transportarse, tal preparación no era adecuada, pues tendía a quebrarse al enrollarse y era entonces mucho más efectivo un aparejo de engrudo de harina con aceite de nueces y albayalde.¹⁸⁶² Pero el uso de estos aparejos con cargas orgánicas no constituyó una tendencia demasiado seguida por su escasa estabilidad y hubo muchos pintores que prefirieron seguir utilizando la característica mezcla tradicional de yeso y cola, como sucede, por ejemplo, en el caso de El Greco. Este carácter experimental en las preparaciones comienza a desaparecer hacia las últimas décadas del siglo XVI, cuando la tratadística y otros textos comienzan a establecer la conveniencia de que el aparejo en la tela sea lo más fino posible y totalmente inerte, para para que se corra así un menor riesgo de desprendimiento, por una parte, y para que la humedad afecte a la tela los menos posible y no se corra el riesgo de podredumbres y mohos. Así, por ejemplo, Volpato desaconseja las preparaciones de engrudo de harina diciendo:

¹⁸⁶¹ Es muy interesante la introducción histórica recogida en CALVO, 2002: 78-90.

¹⁸⁶² VASARI, 2002: 78.

*La cola di farina è pessima, perchè come è un poco gagliarda crepa il colore e si scorza, e pur se è poca al umido marcisce le tele e li topi le mangiano, e quelli l'adoperano perchè impirmimono tele tristissime, che in otto o dieci anni restano consumate.*¹⁸⁶³

No obstante, como ya observado Bruquetas, a medida que se avecina el siglo XVII, la preparación más habitual pasará a ser un aparejo de cola con carga inerte de yeso, o una cola de engrudo para sellar la tela y sobre ello una imprimación de color, compuesta de tierras, albayalde y otros pigmentos, con frecuencia dada ya al aceite.¹⁸⁶⁴

Por otra parte, hasta bien entrada la centuria, la consideración de las telas por parte de los artistas fue siempre mucho menor que la de las tablas, acaso por estar asociada a ciertos géneros de pintura que, a los que nos hemos referido con anterioridad. El empleo de materiales de mala calidad o poco apropiados, y el uso que diletantes, aficionados y pintores poco profesionales hacían de las telas no era del agrado de la mayoría de los tratadistas de la segunda mitad del siglo XVI. En estos términos, por ejemplo, se expresaba al respecto Felipe de Guevara en 1563:

*Este último género de pintar en lienzo al óleo, anda tan valido en nuestros tiempos, que estoy por decir, que ha envilecido en gran manera la Pintura, habiendo desterrado la autoridad de las tablas y perpetuidad de ellas. No puedo pensar que no se entienda la ventaja que hay de lienzos a tablas, y la imperfección que hay en lo uno, y la excelencia que solía haber en el otro; pero no es cosa nueva haber sido esto que llaman barato, destrucción de las buenas artes.*¹⁸⁶⁵

Como puede colegirse de lo expuesto hasta el momento, si para el caso valenciano —y de manera general para hispano— el soporte en tela no constituyó un elemento extraño en los siglos XV y XVI, sí lo fue, en cambio, si hablamos de pintura al óleo. A diferencia del caso italiano, que comenzó relativamente pronto a asimilar el lienzo como soporte para pinturas al aceite, la normalización del uso de telas con este fin resultó en suelo hispano algo más lenta. No se produjo con cierto éxito hasta las

¹⁸⁶³ MERRIFIELD, 1967, 729-731. "La cola de harina es pésima porque, como es tenaz, agrieta el color y se desprende y, aunque sea poca, se estropea con la humedad y se la comen las ratas, y aquellos que la usan es porque impriman telas nefastas, que en ocho o diez años se arruinan."

¹⁸⁶⁴ BRUQUETAS, 1998: 36.

¹⁸⁶⁵ GUEVARA, 1788: 137-138.

últimas décadas del siglo XVI y tampoco fue homogénea. En Castilla, la consolidación del uso del lienzo se anticipó ligeramente con respecto a la Corona de Aragón. Mientras que ya desde 1560 es fácil encontrar obras sobre tela en la vecina corona, en lugares como Valencia son muy excepcionales los ejemplares documentados con anterioridad a esa fecha.



Figura 153: Gaspar Requesens. *Retablo de San Sebastián, San Fabián y San Roque*, Iglesia de la Asunción, Montesa (detalle de la Cabeza de San Sebastián), 1559. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

Quizás uno de los más singulares lo constituya el *Retablo de San Sebastián, San Fabián y San Roque*, de la iglesia de la Asunción de Montesa, fechado en 1559 (**Figura 153**). Se trata de un mueble que combina el uso de tablas en los guardapolvos con el del lienzo, reservado para su escena central, el cuerpo ático y la predela. Se trata de un tejido

trama gruesa de tipo *brin*, (de estopa de lino o de cáñamo), de ligamento sencillo.¹⁸⁶⁶ Este tipo de tejidos, mencionados en algunas fuentes españolas de fines del siglo XVI, como el manuscrito *Reglas para Pintar*, eran usados para obras de importancia menor. Por estar fabricados en telares de poco más de un metro, el ancho de este tipo de tejidos solía ser un condicionante, por lo que, de usarse en formatos de mayor anchura, requería siempre costuras, a diferencia de los manteles inconsútiles que se utilizaban en Castilla:

*El lienço pa[ra] pintar mas ordinario es brin de liño me/linjes crudo y mientras este lienço fuere mas liso/ y menos nudoso es mejor de ai arriba si la suer/te del lienço fuere mas fina es mejor y quirie[n]/do hazer alguna pintura mui ancha se haze en/ manteles lomaniscos por evitar costura en/ el lienço que se a de pintar.*¹⁸⁶⁷



Figura 154: Gaspar Requena. *Retablo de San Sebastián, San Fabián y San Roque*, Iglesia de la Asunción, Montesa (detalle de la Cabeza de San Sebastián), 1559. Obsérvese la trama de la tela, visible por una preparación fina, dada con pincel. El aspecto es similar al de las telas venecianas. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

¹⁸⁶⁶ Sobre los tejidos resulta fundamental CASTANY, 1949.

¹⁸⁶⁷ BRUQUETAS, 1998: 35

De hecho, coincidiendo con el tronco del árbol al que está atado San Sebastián se encuentra una gran costura vertical, perfectamente visible en la imagen infrarroja, que divide la escena central de la tabla en dos mitades de un metro de anchura aproximadamente.

Con excepción del mencionado retablo de Gaspar Requena, no es hasta el final de la década de 1570 que comienzan tímidamente a darse casos de utilización de lienzos en pinturas al óleo, coincidiendo con una progresiva disminución en la producción de sargas. Serán muchos los pintores que, desde entonces, vayan sumándose a la moda del soporte textil, por más que los hay que nunca quisieron adherirse a tal tendencia. Un buen ejemplo es Joan de Joanes, cuya íntegra producción, a excepción de una pieza, se realizó en tablas.

La anómala pintura en la producción de Joanes es un *Calvario*, conservado en el Monasterio de Poblet (**Figura 155**), descubierto y presentado en 2017. Sin duda debe tratarse de una de las últimas obras del pintor, probablemente datable hacia fines de 1578 o incluso ya en 1579 si se acepta dicha paternidad; obra en la que, en cualquier caso, la participación de su taller prevalece sobre su propia mano, pudiéndose intuir una factura que podría adscribirse a Vicente Joanes fácilmente.

La pintura está ejecutada sobre un tejido de tafetán de cáñamo, de 183 x 120,5 cm (**Figuras 156-157**). El ancho de la composición está determinado por el del telar, que debe ser de unos 126 cm, (seis palmos valencianos). Se trata de una obra controvertida, de la que, para explicar su naturaleza, se ha dicho que pudiera tratarse de una pintura originalmente realizada sobre tabla y posteriormente transportada a lienzo. Las evidencias técnicas no permiten sostener esa teoría: el cuarteado de la obra corresponde con el de una tela y no con el de una tabla; no se encuentran fisuras ni marcas de las juntas de los tablones y, pese a que la preparación es relativamente gruesa, en algunos puntos –como los pies de Cristo– se evidencia la trama del tejido subyaciendo al aparejo (**Figura 158**). La tela ha sufrido algunas restauraciones, pero parece tratarse de un tejido original y, por tanto, no reentelado. El bastidor es ya del siglo XX, aunque en el reverso de la tela se aprecian las marcas de la estructura original, que contaba con dos travesaños horizontales (**Figura 156**).



Figura: Joan de Joanes? y taller. *Calvario*, Monasterio de Poblet. Óleo sobre lienzo, 183 x 120'5 cm.
Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.



Figura 156: Reverso del *Calvario*, y detalle del tejido. Obsérvese que el bastidor ha sido substituido durante el siglo XX, mientras que en el reverso del lienzo se aprecian las marcas del original, que tendría dos barrotes trasnversales. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.



Figura 157: Dos tejidos de tipo *brin* de cáñamo, con nudo sencillo e hilos de grosores irregulares, similares al utilizado en el lienzo de Joan de Joanes. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.



Figura 158: Joan de Joanes? y taller. *Calvario* (detalle de los pies de Cristo). Se observa la trama del tejido en algunas partes, y un caravelado muy fino, típico de las telas. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

La eclosión del uso de telas como soportes para el óleo llega a Valencia en la última década de la centuria, de la mano de los artistas de transición hacia la llamada escuela naturalista.¹⁸⁶⁸ La influencia de Joanes en todos ellos es patente, pero, como sucede Vicente Requena, por ejemplo, los ecos de los contactos con los pintores italianos que trabajan en El Escorial son también evidentes, y afectan a la elección material. Aún con ello, estadísticamente la mayoría de la producción de estos artífices se desarrolló todavía sobre tabla. Entre los primeros seguidores y epígonos que, a diferencia de Joan de Janes adoptaron la tela en la técnica al óleo destaca Nicolás Borrás, que cuenta en

¹⁸⁶⁸ COMPANY, 2007: 410-439

su catálogo, con numerosas obras producidas en este soporte en su *corpus* pictórico.¹⁸⁶⁹ Algunos análisis técnicos han revelado que el tipo de lienzo usado por ese pintor en algunas de sus pinturas, como *San Juan Evangelista y el filósofo Cratón*, es un *brin* de nudo sencillo de cáñamo.¹⁸⁷⁰ Se trata, en esencia del mismo género de tejido descrito en el antedicho *Calvario*, aunque no se descarta que pudiese ser alguna de las otras variedades del *brin*: el *angeo* (una tela grosera de cáñamo que se producía en Anjou) y el *melinje*, (algo más fina); ambos tejidos sencillos descritos en pinturas hispanas de finales del siglo XVI.¹⁸⁷¹

El paso hacia el naturalismo barroco va a tener, en todos los territorios hispanos, implicaciones técnicas importantísimas, que afectan tanto a elección del soporte como al resto de materiales. En ese sentido, el verdadero auge modal del lienzo llega ya en los albores del siglo XVII, esencialmente de la mano de Juan de Sariñena, primero y, sobre todo, Francisco Ribalta.¹⁸⁷² Sariñena cuenta con eventuales óleos sobre lienzo desde la década de 1580, como el *Cristo en la Columna* del Museo del Real Colegio del Corpus Christi de Valencia. Ribalta, por su parte, incide mucho más en el uso de telas, aunque ya a partir del 1600. La influencia italiana (veneciana y romana) se hace sentir en la predilección de estos soportes pero especialmente en el uso aparejos oscuros e imprimaciones terrosas y pardas (**Figura 159**).¹⁸⁷³ Desde el 1600 y, en apenas tres décadas, la tabla como soporte en la gran retabística valenciana desapareció, constatándose desde entonces sólo ejemplos marginales de su uso. Es un hecho en cierto modo análogo a lo que acontece en otros lugares de gran tradición en el uso de tablas, como Flandes, pero sobre todo es una realidad sincrónica a la de Castilla o Portugal. Ya durante la segunda mitad de la centuria, la inmensa mayoría de trabajos pictóricos se ejecutaban sobre lienzo, lo que derivó en composiciones de mayor tamaño, poco proclives al detallismo dibujístico que había caracterizado la pintura del Renacimiento, y todavía la de la primera mitad del XVII. El viraje hacia la adopción del lienzo como soporte de la pintura al óleo fue mucho más que una simple cuestión de

¹⁸⁶⁹ HERNÁNDEZ, 1976.

¹⁸⁷⁰ CASTELLÓ, *et al.*, 2013-2015: 104.

¹⁸⁷¹ BRUQUETAS, 2002: 233-235

¹⁸⁷² Un panorama de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVI permite entrever que son escasas todavía en esa centuria las manifestaciones pictóricas al óleo sobre lienzo, en un ambiente en el que la tradición del uso de la tabla pervive hasta entrado el siglo XVII. Véase FRANCO, 2008: 233-237.

¹⁸⁷³ CASTELLÓ, *et al.*, 2013-2015: 10

gusto o moda. No se trató, solamente, de una opción que permitía formatos mayores, imposibles hasta entonces; ni fue exclusivamente la cuestión de que favoreciese una movilidad inusitada, la que acabaría por imponer el uso del lienzo: a ello se ligaba una nueva forma de concebir la pintura que partía de la exploración de nuevos recursos plásticos y expresivos que habían de cambiar la pintura definitivamente hacia las postrimerías del siglo XVI.¹⁸⁷⁴ Pese a la larga tradición de la que había gozado la madera, nadie en suelo hispano dudaba de la mejora que había supuesto la introducción del lienzo en la técnica al óleo. Costaría creer que la asimilación de este soporte fuese tan efectiva, tan hegemónica, y tan rápida, de no haber sido porque en, realidad, ya existía una larga tradición en el empleo de las telas en buena parte de Europa.



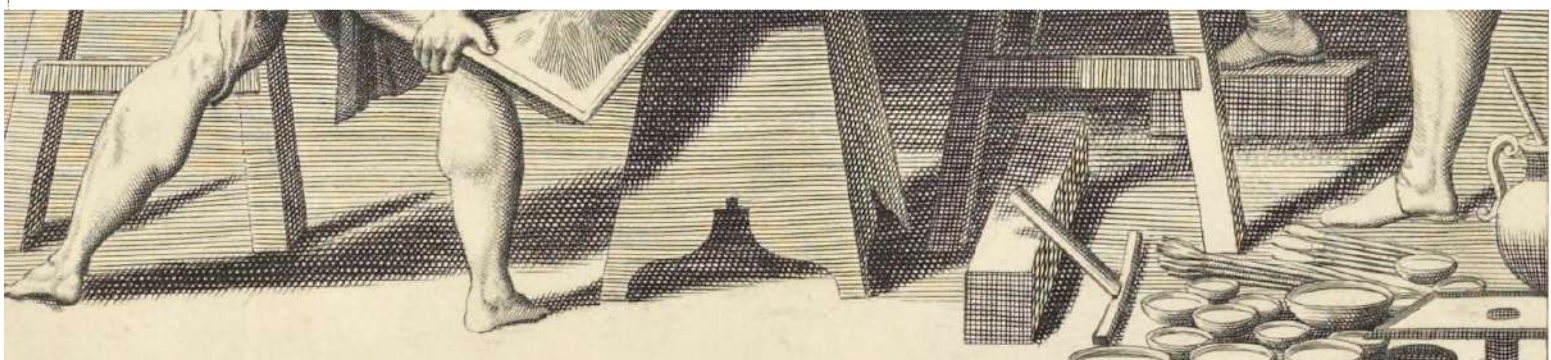
Figura 159: Juan de Sariñena. *San Ignacio de Loyola*, ca. 1600, (fotografía infrarroja). Óleo sobre lienzo, Real Colegio del Corpus Christi, Valencia. El abundante uso de tierras y colores sombras en la preparación devuelve en la fotografía IR tonalidades negras y grises oscuros de escaso contraste. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

¹⁸⁷⁴ BRUQUETAS, 1998: 35; BRUQUETAS; 2002: 231-232.

Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI)
Una aproximación a través del paradigma valenciano.



12. LA EVOLUCIÓN DE LA PINTURA MURAL: DEL TEMPLE AL FRESCO



12.1.1. Pintar en el muro de los términos. Premisa terminológica.

Hablar de fresco es enfrentarse, ante todo, a un problema terminológico, por la ambigüedad y arbitrariedad con la que se suele usar el mote. Y no se trata, ni mucho menos, de un problema reciente: se lleva acarreado ya desde la Edad Media, y todavía hoy afecta a nuestra disciplina: así, no es infrecuente oírlo utilizado, –por voces profanas, y no tan profanas–, como sinónimo de cualquier pintura mural.¹⁸⁷⁵ Los historiadores del arte somos parcialmente víctimas de una confusión heredada. Y digo parcialmente víctimas, porque también somos parcialmente responsables de no resarcir las taras de una formación eminentemente teórica en la que aspectos de índole procedimental o material han tenido tradicionalmente poca cabida. Hablar de fresco es meterse en una ratonera sembrada de trampas léxicas; pero también de estereotipos conceptuales, de medias verdades repetidas sin cesar (y sobre todo sin entenderse), que sólo generan más confusión. Como premisa, es necesario aclarar una serie de pautas terminológicas que ayudarán a matizar los conceptos que aquí se desarrollen.

A estas alturas ya resulta obvio que cuando nos referimos a fresco designamos exclusivamente el procedimiento pictórico mural que requiere efectuarse sobre un mortero de cal endurecido, pero todavía fresco, –de ahí su nombre–. La adherencia del color se produce sin necesidad de ningún aglutinante; tan solo pigmento y agua, –que actúa como ligante y a la vez diluyente, y que permite que el color quede fijado en el muro por la carbonatación del mismo acaecida tras un proceso de absorción.¹⁸⁷⁶ Entendido y ejecutado de este modo sería sinónimo del '*buon fresco*' que la alta literatura del Renacimiento Italiano se encargaría de ensalzar, (pero que en realidad no alcanzaría su auge práctico hasta muy avanzada la decimosexta centuria, siendo realizado con mayor frecuencia en los siglos posteriores).¹⁸⁷⁷ Lo cierto es que, en esencia, cualquier proceso de carbonatación del pigmento en solución acuosa,

¹⁸⁷⁵ PROCACCI, 1968: 21.

¹⁸⁷⁶ Entre la ingente bibliografía que existe dedicada a la técnica del fresco destacan: FRAZZONI, 1944; MURARO, 1960: 19-32; PROCACCI, 1968: 18-42; MALTESE, 1973: 315-323; BOTTICELLI, 1992:29; DOERNER, 1998 COLINA; COLINA, 2006: 413-426.

¹⁸⁷⁷ Ya desde Cennini, la superioridad del fresco sobre el resto de técnicas pictóricas se aprecia en comentarios como: "*perché il lavorare in fresco (...) è la più forte tempera e migliore e' l' più dilettevole lavorare che si faccia*". CENNINI, LXVII. Vasari, o Armenini, retomarán estas ideas poner algunos ejemplos.

aplicado sobre un mortero de cal fresco, es, por definición, un fresco. Un procedimiento técnico que en realidad es sencillo como ideal, pues casi nunca se realizó así, comportando, en una buena parte de casos la adición de otros elementos ligantes y colorantes, dada la complejidad de la técnica y la limitación de tiempo para su realización (condicionada siempre por el rápido secado del mortero).¹⁸⁷⁸

A partir de aquí entran en juego una serie de términos que se han utilizado de manera imprecisa para designar los frescos que solo lo son parcialmente, o que ni tan solo lo son. En general, tanto la ejecución de pinturas murales con otras técnicas como la adición de retoques tras la carbonatación del fresco se conocen como pintar *a secco*, por realizarse en todos los casos cuando el mortero está ya totalmente endurecido,¹⁸⁷⁹ mientras que se ha hipotetizado que si el mortero aún permanecía mordiente la técnica podría definirse como *a stanco*.¹⁸⁸⁰ Estos retoques se realizaban a menudo con pintura de cal, es decir, con una lechada de óxido de calcio que servía de aglutinante inorgánico del color. La pintura a la cal, por compartir naturaleza química era muy usada en capas superficiales, y perfectamente compatible con la del fresco, pero no resultaba tan traslúcida ni liviana como la primera, en la que los tonos cromáticos devienen a veces casi veladuras, cuya opacidad e intensidad son controladas por el pintor en función del grado de saturación. Esta en cambio es una pintura por lo general más corpórea, matérica y opaca, en la que, al igual que en el auténtico fresco, la carbonatación es la responsable de la fijación del color, pero se aplica sobre un *intonaco* ya seco o completamente endurecido. A este procedimiento combinado de fresco con retoques de pintura de cal se la ha denominado de manera imprecisa *fresco-secco*. Sin embargo, la pintura de cal constituye una técnica en sí misma, y fue utilizada tanto o más que el fresco desde la antigüedad. Para complicar más las cosas, la propia pintura a la cal (siempre *a secco*) se conoce de forma incorrecta también como *fresco seco*, por ser similar al primero, pero realizado totalmente al seco. Tal término no sólo resulta una absurda contradicción, (o es fresco o es seco), sino que

¹⁸⁷⁸ Los cada vez más frecuentes análisis de pinturas murales en el ámbito cronológico que nos ocupa, así lo sugieren. Recientemente se han realizado estudios que demuestran que avalan esta premisa. Véase especialmente PIQUÉ; VERRI, 2015.,

¹⁸⁷⁹ STEFANAGGI, 2001: 29-46; REGIDOR.; ROJAS; VALCÁRCEL, 2008: 88.

¹⁸⁸⁰ GRANDIN; CENTAURO, 2015: 66-75

genera una evidente e innecesaria confusión para designar la pintura a la cal.¹⁸⁸¹ Otros términos alternativos son *falso fresco* o *affresco a calce*.¹⁸⁸²

Ya desde la Edad Media tenemos constancia habitual de la antedicha práctica de superponer estratos de pintura *a secco* sobre una base afrescada.¹⁸⁸³ Fuentes como Cennini, por ejemplo, revelan la normalidad con la que el fresco se completaba con retoques a seco efectuados con pigmentos aglutinados con medios proteicos (cola animal, caseína o huevo); grasas (aceites o ceras) y en muy menor medida mucílagos y gomas (especialmente la arábica).¹⁸⁸⁴ Y estos aglutinantes podían coexistir dependiendo de colores, del mismo modo que podían combinarse además con la pintura a la cal, lo que redundaba en un complejo abanico de técnicas mixtas que tenían siempre como base el fresco. Por ejemplo, los negros y los azules quedaban muy blanquecinos tanto con la pintura a la cal como la técnica al fresco, por lo que en una buena mayoría de las veces eran aplicados con otros medios (generalmente cola, o clara de huevo).¹⁸⁸⁵ Aún cuando hoy, en los análisis no obtenemos evidencias de retoques a seco cabe recordar, en un ejercicio de prudencia, que puede que en origen existiesen y que se hayan perdido, pues la estabilidad de los mismos sobre el *intonaco affresco* suele ser bastante deficiente.¹⁸⁸⁶ Para designar este grupo, (mucho más numeroso de lo que a menudo se piensa) no existe un término concreto, puesto que se trata de técnicas mixtas que comparten una base a fresco. A menudo se emplea el término *mezzo fresco*, especialmente si se trata de una técnica mixta a la cal¹⁸⁸⁷ que de nuevo resulta inapropiado, por su ambigüedad.¹⁸⁸⁸

En realidad, un *mezzo fresco* designa un fresco realizado cuando el mortero base está totalmente endurecido al tacto, y en proceso de secarse, por lo que la absorción cromática se reduce notablemente, adquiriendo una escala tonal más elevada. El

¹⁸⁸¹ MORA; MORA; PHILIPPOT, 1999: 15.

¹⁸⁸² BOTTICELLI, 1992: 29.

¹⁸⁸³ Sobre las técnicas a seco y el uso de témperas sobre fresco véanse, especialmente las siguientes referencias: TINTORI, 1987: 67-74; BENSI, 1990: 73-102; BOTTICELLI, , 1994,: 121-124; TINTORI, 1995. RENZONI, 1997: 2-10; PIQUÉ; VERRI, 2015.

¹⁸⁸⁴ Cennino Cennini especifica: "*Lavorare in muro bisogna (...) colorire in fresco, trarre a fine in secco, temperare, (...)*". CENNINI, IV. Véanse también caps. LXXII y XCIII.

¹⁸⁸⁵ THOMPSON, 1936: 3.

¹⁸⁸⁶ MUSCOLINO, 2006: 15-22. Sobre la resistencia del fresco véanse: MATTEINI, 2001: 29-46; PIQUÉ; VERRI, 2015: 7.

¹⁸⁸⁷ BOTTICELLI, 1992: 29.

¹⁸⁸⁸ MORA; MORA; PHILIPPOT, 1984: 15.

resultado es un fresco cuyos colores son mucho más ligeros y luminosos. Se trató de una técnica ampliamente desarrollada a partir de 1530, que a menudo no se daba tampoco de manera aislada, puesto que se presentaba conjuntamente con el *buon fresco* y que coexistía con frecuencia con alguna técnica mixta.¹⁸⁸⁹ Entonces, ¿cuándo puede hablarse con propiedad de un *fresco* auténtico, cuándo de un *mezzo fresco*, y cuando simplemente de una técnica mixta? ¿Debe considerarse un fresco una pintura en la que sus partes "afrescadas" no son visibles? ¿Es una cuestión de estratos, o de proporcionalidad de cada una de las partes? Lo cierto es que aquí estriba el problema de nomenclatura, que se revela inoperativa y poco eficaz. Así, cualquier intervención en la que la aplicación del color se realice sin otro ligante que el agua sobre el *intonaco* húmedo debe considerarse en realidad *fresco*, con independencia de si tiene adiciones al seco, pero fresco, al fin y al cabo.

12.1.2. El Fresco en el Renacimiento Hispano: (re)introducción versus pervivencia

Aclarada la antedicha premisa terminológica, hablar de fresco en el territorio hispano es hablar de reintroducción, de introducción *ex novo*, y de pervivencia. Pese a lo paradójico y contradictorio de los tres conceptos, ninguno de ellos puede ser tomado de manera aislada, como con cierta frecuencia viene ocurriendo.

El fresco era una técnica conocida desde época ibérica en la península, como sugieren diversos hallazgos arqueológicos. Con la romanización la técnica fue usada de manera sistemática, (junto con otras técnicas murales, y muchas veces en combinación con las mismas –principalmente encáusticas y temples diversos–, conformando técnicas mixtas. Por tanto, era un procedimiento que existía en nuestro territorio, por lo que sería justo hablar, parcialmente de reintroducción, –parcialmente porque nunca se reintrodujo con una metodología análoga a la manera clásica o Antigua–.

¹⁸⁸⁹ De hecho, el propio concepto evolucionó con el tiempo. Cuando Andrea Pozzo, en *Pospettiva dei pittori e architetti* (1700) describía la técnica del auténtico fresco, en realidad aludía al *mezzo fresco*, pues en su época era el modo más común. En la *Sezzione Nona, Parte Seconda*, de sus *Breve Istruzione per dipingere afresco*, (apéndice final del segundo volumen de la obra, sin paginar) especifica: "*Avvertasi in oltre di non cominciare la pittura fin che la calce non sia in tal disposizione che difficilmente riceva la impressione delle dita (...)*". POZZO, 1737: 50.

De hecho, el fresco convivió durante siglos con el resto de técnicas murales, y no fue hasta la Baja Edad Media, que su uso comenzó a disminuir, –probablemente sin llegar a desaparecer nunca del todo–, desplazado especialmente por la pintura de cal, cuya ejecución resultaba más fácil y rápida, y no requería tanta programación del trabajo, por lo que por su sencillez, facilidad de realización, y economía de recursos, resultaba la técnica mayoritaria.¹⁸⁹⁰ Además, resultaba muy apropiada para el modo de representación medieval, que preveía colores lisos, y modos de representación esquemáticos, a base de tintas planas, que requerían además de una cierta velocidad de ejecución.¹⁸⁹¹ Desde la Antigüedad tardía hasta el periodo Bizantino, el fresco a menudo se acompañó de pintura a la cal, y hasta que la pintura mural no evolucionó hacia nuevas formas mucho más naturalistas, la tempera y los aceites (muchas veces aplicados al seco, sobre fresco) no adquirieron verdadero protagonismo.¹⁸⁹² Pero, retomando el asunto de la pervivencia, es necesario advertir que, pese a lo que tradicionalmente se ha creído, la técnica de *afrescar* había sido tradicionalmente utilizada por los artesanos musulmanes en decoraciones murales,¹⁸⁹³ y de ello se tiene constancia tanto desde un punto de vista analítico como documental, pues, en las *Ordenanzas de Pintores de Córdoba* (1493), por ejemplo, se especifica: *que el pintor de lo morisco sepa labrar bien al fresco*.¹⁸⁹⁴ Las artes de la cal fueron perpetuadas en la tradición andalusí, pero también eran conocidas en los reinos cristianos. Las últimas investigaciones en torno a la pintura mural catalana y aragonesa demuestra un uso extensivo del fresco como técnica base en muchas pinturas románicas, como sucede en el caso de Sant Pere de Terrassa (Barcelona), cuya técnica de ejecución pone de manifiesto la continuación de una tradición romana, también en el uso de los morteros (y que incluye además el insólito y raro uso del pigmento azul egipcio). Pero no se trata, ni mucho menos de un caso aislado, Sant Serni de Baixca, o Sant Climent,

¹⁸⁹⁰ THOMPSON, 1936: 68.

¹⁸⁹¹ CLARKE, 2011: 67-87.

¹⁸⁹² MALTESSE, 1973: 316

¹⁸⁹³ RALLO, 1999: 109-137;

¹⁸⁹⁴ *Ibidem* 1999: 51-52.

sugieren que los principales colores de la base fueron elaborados 'al fresco' y reseguidos con pintura a la cal u otras témperas.¹⁸⁹⁵

12.1.3. El aporte de las metodologías italianas

Habida cuenta de la antedicha pervivencia, cuando hablamos de reintroducción esta sólo pudo darse en áreas concretas donde se hubiese perdido totalmente cualquier noción de la técnica, como parecía suceder en Valencia hacia 1470, cuando tuvo que traerse de Castilla a Nicolás Florentino para acometer las nuevas pinturas del Altar Mayor. Igualmente, cuando hablamos de una introducción *ex novo* del fresco a la italiana, hay que hacerlo matizando: más que del procedimiento en sí, lo que se introdujeron fueron una serie de metodologías que respondían a los diversos y cambiantes modos en los que las escuelas norteñas italianas concibieron el fresco, desde mediados del siglo XIV hasta finales del siglo XVI. Precisamente, relacionados con la aportación italiana a la técnica del fresco, y orbitando en torno a ella conviene hablar de imitación, de asimilación y de adaptación.

La técnica del Trecento

Mucho se ha dicho sobre la técnica italiana del siglo XIV, tratándose de definir siempre como un *buon fresco*.¹⁸⁹⁶ Sin embargo, hoy sabemos, tanto por las analíticas como por las fuentes documentales que, si bien existieron frescos realizados íntegramente sobre el mortero de cal húmedo, la inmensa mayoría eran posteriormente acabados *a secco*.¹⁸⁹⁷ Quizás uno de los primeros exponentes de esta práctica (si no el primero) fue el ciclo de la Capilla de Sant Miquel, del Monasterio de Pedralbes, datado en 1346 y atribuido a Ferrer Bassa, en lo que podría considerarse un proceso de asimilación de la técnica italiana. Este pintor debió nutrirse de estilemas *giottescos* en un hipotético contacto con los hermanos Lorenzetti en Siena, lugar a donde el pintor pudo aprender

¹⁸⁹⁵ GASOL, 2012: 90, 102, 111-112, 132. Ya en la descripción de la pintura mural prerrom nica catalno-aragonesa, observamos usos análogos del fresco y la pintura de cal.

¹⁸⁹⁶ MURARO, 1960: 22.

¹⁸⁹⁷ Valga aquí establecer una crítica a las analíticas efectuadas décadas atrás que se conformaban con definir como frescos todas aquellas pinturas murales en las que no encontraban sino restos de cal y ausencia de cualquier otro ligante. Recuérdese que la pintura de cal no utiliza otro aglutinante que la cal, y que en otros casos la descomposición del medio orgánico o su eventual desprendimiento harían imposible su localización.

la técnica del fresco, en un hipotético viaje,¹⁸⁹⁸ aunque atribución no es definitiva, y quizás pudo también participar también el denominado Maestro de Bellpuig, un anónimo italiano que operaba en tierras catalanas a mediados de dicha centuria. Lo interesante de estas pinturas es su ejecución al óleo sobre una base de fresco,¹⁸⁹⁹ un procedimiento recogido por Cennini,¹⁹⁰⁰ que se ha descrito de forma análoga para otros ciclos ejecutados en estas fechas en territorio italiano.

Algo más tarde, ya en la última década del siglo, llega a la península, Gherardo di Jacopo (Starnina), un florentino formado con Agnolo Gaddi, que en 1395 se documenta trabajando en Valencia,¹⁹⁰¹ para marchar seguidamente a Toledo, donde ese mismo año debía estar trabajando en la Capilla de San Blas de la Catedral manchega, probablemente en la escena de la Crucifixión, realizada a fresco, y que contiene retoques *a secco* de temple de huevo y óleo.¹⁹⁰² A su vuelta a Valencia, se vuelven a tener noticias de Starnina, casi siempre asociado a sus paisanos toscanos Nicolao d'Antonio y Simone Francesco, que ya le habían acompañado en Toledo. En Valencia decoró entre 1398 y 1399 diversos monumentos funerarios con pinturas murales que sin embargo no han llegado hasta nosotros, por lo que poco podemos decir de su técnica, pero que podrían constituir la primera gran aportación de la técnica italiana en dicho reino.¹⁹⁰³

Las técnicas del Quattrocento

Starnina volvió en 1401 a Florencia y poco se sabe desde entonces de la actividad de sus socios italianos, que sin embargo permanecieron en territorio hispano algunos años más. Hacia 1442, se documenta a la saga de los Delli, consagrados artistas toscanos, trabajando en Salamanca en el retablo del Altar Mayor de la Catedral Vieja. Niccolò, el mediano de los tres hermanos, alcanzaría allí uno de los puntos álgidos de

¹⁸⁹⁸ KING, 1934: 116-122.

¹⁸⁹⁹ SENSERRICH; FONT, 2007: 24-43.

¹⁹⁰⁰ CENNINI, XC.

¹⁹⁰¹ COMPANY, 2005: Docs. 684, 685, 699, 875, 880, 890, 891, 932, 957.

¹⁹⁰² CASTAÑÓN, *et al.*, 2005: 58. Sin embargo, contemporáneamente, en esta misma capilla, alguno de los maestros que intervinieron (acaso hispano), utilizó directamente una técnica *a secco* sin base de fresco, con una preparación de yeso y cola, en un claro proceso de 'imitación' con un procedimiento de menor complejidad.

¹⁹⁰³ MIQUEL, 2008: 155-159.

su carrera, al contratar los frescos de la catedral con el tema del *Jucicio Final*.¹⁹⁰⁴ Se trata de nuevo de pinturas al fresco con algunos retoques en seco, muy en la dinámica de los ejemplos florentinos documentados en la segunda y tercera década del siglo XV en Florencia. Tanta admiración le reportaron tales pinturas que, cuando Nicolás Francés es designado para realizar las pinturas de la catedral de León, se le obliga a ir a estudiar los frescos de Delli en Salamanca, y este, de nuevo en un proceso de imitación los ejecuta íntegramente al seco.¹⁹⁰⁵ En 1469, tras el incendio del Altar Mayor de la Catedral de Valencia, Delli es llamado por el cabildo valentino para acometer nuevas pinturas murales, y se documenta en Valencia a partir de agosto.¹⁹⁰⁶ El 25 de septiembre se le encarga realizar una prueba para demostrar su capacidad como pintor, y comienza una *Adoración de los Magos* en el Aula Capitular, que aún se conserva. Se trata de un auténtico fresco que contiene también algunos retoques en seco,¹⁹⁰⁷ y que hubo de finalizar su socio valenciano, el pintor Bertomeu Baró. Delli debió sufrir un aparatoso accidente en julio de 1470, muriendo algunos meses después sin ni siquiera haber empezado a pintar en el Altar Mayor.

Esto propició un nuevo contrato, esta vez a dos desconocidos maestros: un tal Pere Rexat y Anthoni Canyçar, que fracasaron estrepitosamente desde que comenzaron a acometer el proyecto. Ante el desconocimiento de la técnica al fresco decidieron pintar al óleo sobre muro, procedimiento que tampoco debían saber ejecutar puesto que los resultados les supusieron la rescisión del contrato y la apertura de un proceso judicial.

Este fue el hecho decisivo que precipitó la llegada de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, que concluirían por fin el proyecto, pintando a fresco. Dejaron los italianos una nueva *Adoración*, en el Aula Capitular, y uno de los conjuntos de pintura mural más singulares de nuestro país, y que fue descubierto y restaurado hace algo más de una década. Técnicamente, en las pinturas del Altar Mayor, la técnica seguida fue el *affresco* mayoritariamente, con alguna concesión al mezzo fresco, y sobre todo

¹⁹⁰⁴ PANERA, 1995: 262.

¹⁹⁰⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, 1964: 25-28.

¹⁹⁰⁶ COMPANY, 2006: 169.

¹⁹⁰⁷ HERRERO-CORTELL, 2018 d: 30-59.

con diversos *a secco* con temples para la azurita, la malaquita y los pigmentos de verde cúprico.¹⁹⁰⁸

¿Hacia una consolidación? Del Romanismo a los Maniersimos

El advenimiento del siglo XVI comportó de nuevo mirada hacia la pintura mural italiana, esta vez mucho menos tímida que en las centurias anteriores, lo que supuso también la llegada de las metodologías cisalpinas. Para muchos fue entonces cuando se produjo la auténtica asimilación del fresco: la consolidación de una técnica que, se tenía por perdida en la Edad Media, hasta ser recuperada por los florentinos, y que pareciera haberse ignorado en suelo hispano hasta que Gaspar Becerra la reintrodujese en Castilla y Luis de Vargas en Sevilla).¹⁹⁰⁹ En realidad, como evidencia lo expuesto hasta ahora, esto ni fue n mucho menos así. Quizás tal percepción se debiese a un cierto *impass* de casi media centuria, coincidiendo con el Reinado de los Reyes Católicos, en los que son tan escasas como irrelevantes las aportaciones de pinturas al fresco, en un contexto en el que la pintura mural resulta en general pobre, limitándose casi a escudos y emblemas.

De hecho, probablemente no se vuelve a dar el fresco a la italiana hasta que Julio Aquiles y Alessandro Mayner llegan en 1533, para trabajar en las casas de Francisco de los Cobos en Valladolid y Úbeda, desde donde pasarán antes de 1537 a la Alhambra, a pintar en *La Estufa*.¹⁹¹⁰ Su trabajo en suelo hispano será crucial para la formación de una cantera –en lo que constituye un claro caso de asimilación–, como se ha demostrado para el caso de Gaspar Becerra, que a su llegada a Italia dominaba ya las artes del fresco, lo que pudo abrirle las puertas de las más destacadas *botteghe* romanas, tras su aprendizaje con Mayner y Aquili.¹⁹¹¹ El eclecticismo técnico propio del ambiente romano en el que se habrían formado dichos pintores les hacía dominar el *buon fresco* pero también todo el elenco de técnicas mixtas y al seco que utilizaron en

¹⁹⁰⁸ LALLI, 2008: 251-262.

¹⁹⁰⁹ RALLO, 1999: 11.

¹⁹¹⁰ ALMANSA, 2008.

¹⁹¹¹ MARTÍNEZ JIMÉNEZ, 2018: 65-69.

sus producciones hispanas, y que revelan el complejo panorama técnico en la Roma quinientista.¹⁹¹²

Es durante la segunda mitad del siglo XVI cuando por fin parece que el ejercicio de la pintura al fresco comienza a consolidarse en Castilla, primero con la figura de Luis de Vargas, quien habiendo asimilado en Roma los preceptos del *affrescare* ejecuta diversas pinturas con esta técnica en la Giralda, entre 1553 y 1558.¹⁹¹³ Casi contemporáneamente Becerra, retornado también de Italia, es nombrado *Pintor de cámara* de Felipe II en 1562, por lo que se traslada a Madrid, donde realiza, entre otras, la *Historia de Perseo* del techo de la Torre de la Reina en el Palacio Real de El Pardo así como diversos frescos en el Alcázar.

Fue la escasez de artistas con dominio de la técnica lo que motivó que Felipe II tuviese que recurrir constantemente a italianos a tal fin, para las pinturas de El Alcazar y el Escorial¹⁹¹⁴. Junto a Becerra, trabajaba en el Alcázar Giovanni Battista Castello (Il Bergamasco), llegado de Génova en 1567 junto con Battista y Stephano Perolli, al servicio de Don Álvaro de Bazán, para pintar en el palacio del Viso del Marqués¹⁹¹⁵, junto con Fabrizio Castello, César de Bellis, y Niccoló Granello. También se encontraban en España, desde 1567, enviados desde Roma por el embajador D. Luis de Requesens, los toscanos Patrizio Cascesi y Romolo Cincinnato, ambos formados en el círculo de Salviatti, y especialistas en grutescos. Pero, muertos Becerra e Il Bergamasco, en 1568 y 1569, respectivamente, Felipe II tuvo que ampliar el elenco de fresquistas, buscando de nuevo mano de obra especializada entre los italianos, para la ejecución de su ambicioso proyecto escorialense. En palabras del Padre Sigüenza fue eso lo que trajo a Luca Cambiaso a suelo hispano, pues: *para las cosas de fresco, (...) tenía mucha práctica.*¹⁹¹⁶ Y, es que, efectivamente Cambiaso contaba con una dilatada trayectoria como fresquista, de la que hizo gala en El Escorial desde 1583, trabajando con su hijo Orazio y con su mejor discípulo, Lazzaro Tavarone. Aquel mismo año se

¹⁹¹² En este sentido, esperamos que la investigación de la Martínez Jiménez pueda aportar importantes datos sobre la técnica de estos pintores y sobre el impacto que esta pudo tener en los círculos artísticos andaluces.

¹⁹¹³ ESCUREDO, 2015: 11, n. 9.

¹⁹¹⁴ PÉREZ SANCHEZ, 1994: 9.

¹⁹¹⁵ LÓPEZ, 2007: 198-202.

¹⁹¹⁶ SIGÜENZA, 1963: 265.

comenzaba a tramitar la llegada de Federico Zuccaro, que se incorporaría en 1585, pasando a ser designado pintor real, si bien tres años después Felipe II decidiría prescindir de sus servicios. Pintaban con él Andrea Carrari, Bernardino Veneziano, Bartolomé Carduccio y Antonio Ricci. Mucho se ha escrito sobre la técnica de Zuccaro, –que en la cúpula de Santa Maria fue óleo y no fresco como dispusiera Vasari–, lo que con el tiempo supuso no pocos problemas de deterioro.¹⁹¹⁷ A falta de análisis físico-químicos que precisen mejor su metodología en El Escorial, quizás tenga sentido relacionar las importantes compras de materiales para óleo que se consignan durante su estancia en el real monasterio, por bien que también realizara diversos retablos para el mismo.¹⁹¹⁸ Aunque Zuccaro estaba familiarizado con la técnica del fresco, había desarrollado una especial dependencia del retoque en óleo, que casi podría decirse que trabajaba más con aceite que con cal.

Finalmente, importantísima para el impulso del fresco fue la presencia de Pellegrino Tibaldi, que tras la marcha de Zuccaro permanecería como fresquista al servicio del rey junto con Andrea Pellegrini entre 1588 y 1596, trabajando en la biblioteca y el claustro, y retocando pinturas de Zuccaro. Tibaldi encarna el ideal del pintor fresquista, formado en ambiente boloñés, que utiliza el *mezzo fresco* para ganar en luminosidad, también con retoque *a secco*.

A modo conclusivo, puede afirmarse que el fresco se conocía y se utilizaba en España, y que también gozaba de cierta tradición. Lo que nunca llegó a cuajar en suelo hispano no fue la técnica en sí, sino la metodología italiana. Buena prueba de ello es que ya durante el siglo XVII se experimentó un auge de la pintura mural, aunque el fresco a la italiana siguió sin imponerse entre la mayoría de artistas hispanos, como demuestra, por ejemplo, el hecho de que Carlos II tuviese que recurrir de nuevo a italianos como Lucca Giordano para completar sus programas pictóricos escorialenses, aunque tal asunto trasciende los límites y el enfoque de este estudio.

¹⁹¹⁷ LANFRANCHI, 2006: 97 -104.

¹⁹¹⁸ BRUQUETAS; PRESA, 1997: 163- 176.

12.2. Un caso de estudio: las pinturas del altar Mayor de la Catedral de Valencia. Una lectura en clave material, procedimental y técnica¹⁹¹⁹

El descubrimiento de las pinturas de la bóveda del Altar Mayor de Valencia en 2004 supuso un cambio en la percepción del Renacimiento español. Su recuperación y restauración, que devino todo un hito mediático comportó también su puesta en valor, y desde entonces se han convertido en un icono de la ciudad valentina.¹⁹²⁰ La corte angelical de músicos pone de manifiesto la existencia de una auténtica *koiné* de influencias en los territorios del Mediterráneo;¹⁹²¹ influjos que no sólo se extienden en lo alusivo al gusto, (con una manifiesta repercusión en lo estilístico e iconográfico), sino también en aspectos materiales, procedimentales y técnicos. Sobre el tema de estas pinturas se ha vertido ya abundante literatura desde ámbitos como el histórico-artístico, el estilístico-formal, el iconográfico, el material-procedimental, el sociológico, el de la conservación y restauración, e incluso el de la musicología.¹⁹²²

La importancia y excelencia de las pinturas, ligadas a la abundancia de documentación sobre las mismas ha hecho que en parte quedase a un lado, menos abordada, la verdadera razón por la que tuvieron que ser estos dos italianos, y no cualquier otro pintor, los responsables de tales pinturas. También ha sido hasta ahora escasa la atención que se les ha prestado a los dos proyectos frustrados anteriores al comisionado por Rodrigo de Borja, y de los que se consignan la totalidad de materiales comprados para su ejecución, incluidos los andamiajes, así como la relación de todos los pagos efectuados a los diversos maestros albañiles, carpinteros o pintores que intervinieron en la obra, transcrita por Tolosa íntegramente en la monografía dedicada a San Leocadio escrita por Company en 2006. Pendiente de publicación integral se encontraba también la preciosísima documentación del *Libre d'Obres 1479*, dada a conocer por Aliaga ya en 1996, en la que se consignan el total de los gastos del

¹⁹¹⁹ El presente epígrafe ha sido parcialmente publicado en: HERRERO-CORTELL, 2018 d: 30-59

¹⁹²⁰ Aun así, no estuvo exenta e polémicas, puesto que el desmontaje de la cúpula barroca contó también con voces discrepantes.

¹⁹²¹ El término queda desarrollado en COMPANY, 2009: 13-50.

¹⁹²² CHABÁS, 1895: 376-402; SANCHIS 1909: 148-153; BOSQUE, 1968. CONDORELLI, 2005: 175-201. PÉREZ GARCÍA, 2006; COMPANY, 2006; LALLI, 2008: 251-262; CONDORELLI, 2009: 359-379; GÓMEZ-FERRER, 2010: 57-62.

proyecto pictórico de 1432 y de cuya transcripción nos ocupamos en el presente trabajo.¹⁹²³ Aunque se habían publicado algunos extractos de este compendio documental especialmente alusivos a la participación de determinados pintores – mayormente ocupados de aspectos sociológicos y de transmisión del conocimiento–el cuaderno aporta información de primer orden para el presente trabajo.¹⁹²⁴ No sólo reporta pormenorizadamente todo el elenco de materiales utilizados (su selección, aprovisionamiento o despacho, precios y calidades, volumen de uso, etc.) pero sobre todo nos brinda la posibilidad de conocer en profundidad buena parte de los procesos pictóricos que se usaron, (arrojando datos sobre la formulación de algunos productos de uso artístico –como las lacas, los barnices o loas sisas–, sobre la secuencia de producción y orden de trabajo, sobre la elección estética, etc.).

Precisamente, en este sentido los *Libres d' obra 1479 y 1506* constituyen fuentes documentales primarias de máxima relevancia que –más allá de su indudable valor histórico–, que nos aporta información muy valiosa sobre el nivel de conocimiento alusivo a la práctica pictórica, sobre la elección de los procedimientos de la pintura mural o sobre la adopción de fórmulas foráneas a lo largo del siglo XV. En lo sucesivo, realizaremos una lectura en clave material-procedimental, atendiendo a los cuatro proyectos murales (dos de ellos frustrados), que ocuparon las paredes de la Capilla Mayor de la Catedral valentina. El análisis de la antedicha documentación nos permite, en última instancia, entender cómo se desarrolló la evolución de la pintura mural en un momento de compleja transición técnica que supuso la acogida del fresco en la Corona de Aragón, permitiendo, en última instancia, evaluar qué repercusión tuvo en el ambiente pictórico del Renacimiento valenciano e hispano.

12.2.1. Las pinturas *a secco* de 1432

Acabadas las obras de reparación del cimborrio y del portal de los Apóstoles, en 1431, durante el mes de enero de 1432 el Cabildo acordó un proyecto de decoración mural para la Capilla Mayor dedicada a la Virgen, que por entonces contaba ya con un retablo

¹⁹²³ Véase Anexo III.

¹⁹²⁴ ALIAGA, 1996: 202-204; o MIQUEL; SERRA, 2011: 333-379.

de plata de los Gozos, comenzado por Pere Bernés hacia 1370 y finalizado en 1419 por el platero Bertomeu Coscolla.¹⁹²⁵ A pesar de la documentación, que nos permite hacernos una somera idea de cómo podía estar configurada la composición de tal pintura mural, lo cierto es que se desconoce con certeza cómo era. No obstante se puede argumentar, con seguridad que la cubierta estaba decorada con una corte de ángeles con los instrumentos de la pasión en los diversos paños de la plementería, como ya hipotetizaron Miquel y Serra y, de hecho, ya en el encabezamiento del libro se especifica que: *se pintàs de pintura d'angels alt en la cuberta de la deta Capella, e après tota la Capella se embellís e pintá, segons per ells se acordara.*¹⁹²⁶ El proyecto, inicialmente dirigido por Miquel Alcanyis y con la colaboración de Berenguer Mateu y Felip Porta, que contaba con la participación de Francesc Mayso, Gaspar Gual, Miquel D'Alforja, Joan Miravalls, Bertomeu Canet, Antoni Carbonell y Pere Estopinyà. Tras el desmontaje de las vidrieras, se montó una barraca para la molienda de los colores y se levantaron los andamiajes, que cubrirían toda la superficie de la capilla, llegando en altura hasta la cubierta.

El trabajo comenzó con el diseño de los patrones para los ángeles: primero en pequeño formato, en hojas de la *forma real* que luego serían transportados a cartones elaborados con *fulls de la forma major* y engrudo de harina, cuyas compras se documentan desde el día 11 de julio. Mientras los pintores preparaban el programa iconográfico las paredes iban acondicionándose, y los albañiles iban rayendo con unas cardas su superficie y rascándolas para prepararlas para la pintura. También durante esos primeros días se aprovisionan de pocillos, lebrillos y otros recipientes necesarios para la pintura al temple; cañas para dibujar a cierta distancia en las cubiertas; y materiales para confeccionar pinceles (cerdas, plumas de oca e hilo *d'empalomar*).

Ya desde los primeros días comienza una de las actividades a las que más se dedicarán los pintores: la corladura de hoja de estaño, que se realizaba con aceite y diversos colorantes y pigmentos (de ahí que también desde el inicio sean habituales las compras tanto de pliegues de este metal como de aceite de linaza). Conceptualmente las pinturas murales desarrollaban recursos plásticos propios del género sobre tabla.

¹⁹²⁵ SANCHIS, 1909: 161-166.

¹⁹²⁶ MIQUEL; SERA, 2011: 362.

De hecho, la obra sigue en muchos sentidos procesos idénticos a los que caracterizaban la pintura de caballete: *enguixat* con yeso reforzado con cola, pastillajes, dorados, estaños y policromía al temple. La actividad pictórica al fresco que, hipotéticamente, cabe suponer para maestros como Gherardo Starnina –que en Valencia ejecutó al menos dos proyectos murales– no debió tener ningún impacto en la ciudad, ya que, a tenor de las compras, ni siquiera en los colores de la base los pintores valentinos utilizaron las técnicas a la cal. Ya desde el 18 de julio se documentan adquisiciones de huevos, que serán el vehículo mayoritario de la policromía, si bien algunos colores como el azul se dieron a la cola, como demuestran las compras de abundantes pergaminos de cabrito *per a fer ayuguacuyta fina per a metre adzur en lo camper*, que se consignan el 19 de julio. El óleo, en cambio, se utilizó para la fabricación de sisas y, mezclado con barniz, para la aplicación de las corlas que se para teñir la hoja de estaño, aunque no puede descartarse que dicho *medium* se utilizase, eventualmente, en alguna veladura.

Uno de los aprovisionamientos más significativos tiene como protagonista al Miquel de Alcanyiç, director de la obra. El día 26 de julio se consigna una olla de sisa al aceite confeccionada por el mismo, y junto con ella otra olla *de dessecatius de caparrós per a misclar ab l'emprimadura e ab les altres colors per tal que l'oli de llinós eixiuguas*, que había confeccionado el propio Alcanyiç en su obrador. Se trata de una información interesantísima habida cuenta que en ese mismo momento se están desarrollando en Flandes experimentaciones que tienen que ver con la adición de secantes al aceite de linaza, lo que implica un sorprendente nivel de actualización tecnológica. Quizás sea conveniente, en este punto, apuntar que la probable estancia de Jan Van Eyck durante el invierno de 1427 en la ciudad –como se verá en el siguiente capítulo–,¹⁹²⁷ hubiera podido acercar a Valencia algunas de las novedades que en materia de trabajo experimental con óleos germinaban por aquel entonces en ciudades como Brujas. En cualquier caso, no está de más recordar que textos como el de Cennino Cennini, que contaba con poco más de tres décadas, al tratar del tema de la pintura al óleo sobre muro y de la producción del aceite de lino no citan en ningún momento el uso de secativos –lo que no por fuerza significa que no se conociesen, pero desde luego eran

¹⁹²⁷ FRANSEN, 2017: 469-493.

preceptos, que como la técnica propia del óleo, se encontraban en vías de desarrollo—. Por otra parte, de la afirmación del amanuense se colige que tales secativos se iban a usar tanto en las corlas como en la sisa, referida aquí como *emprimadura*. Los ángeles recibieron dorados en diademas y *fresadures* diversas, probablemente sobre motivos con patillaje, como era costumbre en la pintura mural del gótico Internacional. Así lo indica, por ejemplo Cennini:

Ancora se vuoi fare le diademe de' Santi senza mordenti, quando hai colorita la figura [...] toglì una agugella, e gratta su per lo contorno della testa. Poi in secco ungi la diadema di vernice, mettivi su il tuo stagno dorato, o ver mettudo d'oro fine; mettilo sopra la detta vernice, battilo bene colla palma della mano, e vedrai i segni che facesti coll'agugella.

En ese sentido, aunque la documentación es parca en la descripción, tales ángeles se encontraban dispuestos sobre un fondo azul (probablemente con estrellas de oro sobre estaño).

Los pintores trabajaron a destajo, para dejar la primera *bastimentada* o *pontata*, terminada para la celebración de la fiesta de la Sunción de María, el 15 de agosto. Es curioso observar que durante todo el proyecto parecen ser las festividades religiosas las que imponen el ritmo de trabajo —siempre por voluntad del cabildo—, y los pintores deben adaptarse a los plazos de montaje y desmontaje de los andamios para la celebración de las preceptivas misas solemnes.

El 22 de agosto se reprenden los trabajos de montaje del andamio y, mientras tanto, los pintores Domingo Tomás, Bertomeu Çacoma y Pere Estopinyà se enfrascan exclusivamente en el corlado de la hoja de estaño y la molienda de color hasta el día dos de septiembre en que se reanuda la actividad. La hoja se corlaba en la azotea de la Catedral, dispuesta en tablonés horizontales y se ponía al sol para acelerar su secado, como se colige de las diversas menciones al respecto. Muchas de estas hojas se cortaban, como indica Cennini, con un cuchillito, realizando las formas de las cenefas, patrones, y motivos decorativos.¹⁹²⁸

¹⁹²⁸ CENNINI, CI. "Aún si quisieses hacer las diademas de los santos sin mordiente cuando ya has coloreado la figura [...] toma un punzón e incide por el contorno de la cabeza. Después, en seco, unge la

El 18 de septiembre se produce un episodio –al que nos hemos referido con anterioridad en el epígrafe de los colorantes rojos–,¹⁹²⁹ que reportan tanto Aliaga como Miquel y Serra o Montero.¹⁹³⁰ Se trata de la mencionada competición para la elaboración de un carmín fino en la que concurren Miquel Alanyiç y Garcia Sarrià. Como se ha dicho, más allá de su valor anecdótico, la ocasión deja constancia del proceso y los materiales (incluyendo las cantidades y costos) con los que se elaboró el carmín del reto: se usó laca *kerr* y algo menos de grana y para la extracción de los tintes se utilizó una solución de lejía de cenizas a la que se añadió como mordiente el alumbre. Como ya han indicado Miquel y Serra, nada se sabe sobre el resultado final del pulso, –que quizás no fuese más que una suerte de bravuconada amistosa entre ambos–. No es cierto, de hecho, que, como se ha sostenido, Alcanyiç continúe dirigiendo las obras y García Sarrià no vuelva a aparecer en la documentación, puesto que, todavía el 16 de octubre, casi un mes después del reto, ambos comparecen cobrando sus sendos seis sueldos.¹⁹³¹

Son notorias durante esta segunda etapa las sisas a base de ajo y gomas (arábica y aguajaque),¹⁹³² que se realizan *per al fresar de les ymatges dels apòstols*, es decir para la consecución de decoraciones doradas en los mantos de las figuras. Esta sisa, a base de agua, se presupone exclusivamente para el oro fino, mientras que las sisas oleosas que hasta entonces se habían consignado.

La segunda bastimentada se completó con no poca presión por parte del cabildo, que exigía poder desmontar los andamios para la fiesta solemne de Todos los Santos. Participaron a destajo –incluidas numerosas noches–, junto a los maestros Miquel Alcanyiç, Garcia Sarrià Berenguer Mateu, o Johan Esteve, los pintores Antoni Carbonell, Pere Navarro, Pere Stopinyà, Miquel D'Alforja, Bertomeu Çacoma, Ramón de la Ala, Domingo Tomàs, Pere Miró, Martí Girbés, Esteve Gil y Miquel Çolivella, todos con salarios comprendidos entre los 3 sueldos y medio y los 4 sueldos y medio por jornada,

diadema de barniz, pon encima tu estaño dorado forrado de oro fino, ponlo sobre el barniz; aplánalo con la palma de la mano y verás los dibujos que hiciste con el punzón".

¹⁹²⁹ Véase el subepígrafe: "2.1.4. Carmines (Pigmentos-laca rojos)".

¹⁹³⁰ ALIAGA 1996: 202, doc. 49; MIQUEL JUAN; SERRA DESFILIS, 2011: 363, MONTERO, 2013: 547.

¹⁹³¹ MIQUEL JUAN; SERRA DESFILIS, 2011: 363, MONTERO, 2013: 547.

¹⁹³² El aguajaque es un mucílago, de aspecto similar al látex, que se utiliza como auxiliar en pintura, y que se extrae del hinojo. Véase. HERRERO-CORTELL; PUIG, 2017 a: 39.

a excepción de Ramón de la Ala, aprendiz, cuyo estipendio era de 2 sueldos, frente a los 6 sueldos diarios que apercibían Alcanyic, Sarrià, Mateu y Esteve.

Fueron precisamente estos dos últimos, Mateu y Esteve, los que contrataron la tercera parte del proyecto, que se alargaría hasta la víspera de Navidad de 1432, y por el que habrían de cobrar 1500 sueldos. El cabildo hizo desmontar de nuevo el andamio y, tras la fiesta del primero de noviembre, se reemprendieron las obras que, para los pintores no comenzaron hasta el 12 de ese mes, pues hubo que continuar acondicionando pilastras y muros. Esto nos indica que, probablemente, el andamio sólo contase con un único piso o plataforma en cada *pontata*, que se ajustaba a la altura del nivel de trabajo, en función de las necesidades. Por ello, cada vez que se recomenzaba el trabajo, antes que los pintores debían trabajar los albañiles. Ningún detalle iconográfico alusivo a la decoración de esta tercera etapa ha trascendido, pero por las ininterrumpidas compras de hoja de estaño y de oro imaginamos que es posible que los muros se ornasen con róleos, motivos esteliformes, con patrones damasquinados u otros elementos geométricos, algo muy popular en las decoraciones parietales del periodo, visto que nada se comenta sobre su temática, y, sobre todo, habida cuenta que lo realizan todo los antedichos dos pintores en tándem. Proporcionalmente en esta fase final parecen aumentar las compras de estaño, lo que quizás sea congruente con la elección de una decoración fundamentada en este tipo de motivos, con menor componente pictórica.

Sobre la paleta cromática cabe decir que se consignan colores análogos a los que se usaban durante esas fechas en las pinturas al temple sobre tabla: albayalde, genulí, orchica, azafrán, bermellón, minio grana, laca carmín, índigo, azurita, verdigrís y carbón. Se trata de una paleta muy amplia, en la que resulta llamativa la ausencia de pigmentos tierra: ni el omnipresente ocre ni la económica almagra parecen rastrearse entre las compras, aunque es posible que los pintores los usasen limitadamente para carnaciones y eventuales vestiduras y, por tratarse de pigmentos tan económicos no se consignasen.

En cualquier caso, nos parece aquí muy acertado poner en relación, por un momento, las pinturas de la Capilla Mayor de la Catedral de Valencia con otras estrictamente

contemporáneas realizadas en Italia, también en 1432. Nos referimos al ciclo del denominado *Tonero de Lovezerp*, de Antonio Pisano, (Pisanello) desarrollado en los muros de la *Sala de los Caballeros* de Corte Vecchia del *Palazzo Ducale* de Mántua. Salvando las distancias conceptuales y temáticas –y más allá de cuestiones estilísticas– es notorio advertir una sorprendente coincidencia material. Si bien el inicio del trabajo de los muros mantuanos se ejecutó al fresco, buena parte del resultado final del trabajo era estrictamente al seco, con temples de cola y probablemente de huevo. De nuevo el óleo debió reservarse para abundantes corlas y *meccature* sobre la todavía más abundante hoja metálica. De hecho el estaño y el oro que cobraban en la sala un protagonismo inusitado, hoy imperceptible por el deterioro material.¹⁹³³ Además son comunes ciertos pastillajes bajos, o el uso de abundantes colorantes orgánicos, características análogas en ambos casos.

Esto permite entrever que una ciudad como Valencia estaba a la orden del día en asuntos técnicos de pintura, con un grado de desarrollo parejo al de cualquier otra ciudad italiana o francesa, por ejemplo. Si ciertamente no se usaba el fresco es porque, además de no existir una verdadera tradición entre la población cristiana de la Corona de Aragón, el resto de procedimientos al temple y al óleo eran capaces de satisfacer las necesidades técnicas de pintores que podían considerarse perfectamente actualizados tanto en un sentido tecnológico como estilístico.

El empleo masivo de la hoja de estaño en decoraciones parietales comenzó a caer en desuso a partir de la mitad de la centuria, del mismo modo que la adición de colorantes y el uso de sofisticada decoraciones en corlas y barnices fueron perdiendo popularidad sobre esas mismas fechas, coincidiendo con el llamado declive del gótico Internacional, y aunque alguno de estos elementos siguieron perviviendo algunas década más en pinturas sobre tabla, los ecos de las modas italianas acabarían por imponerse y determinarían el rumbo de las siguientes grandes intervenciones murales en Valencia.

* * *

¹⁹³³ Sobre estos aspectos véase WOODS-MARSDEN, 1988, y CASTRICHINI 1996.

La fiesta de Pentecostés de 1469 y las Lenguas de Fuego

Según la costumbre que con tradición se desarrollaba en las principales catedrales de los territorios catalanoparlantes de la Corona de Aragón, era típico celebrar la fiesta de Pentecostés con una escenificación dramática de la Venida del Espíritu Santo. Se trataba de una de esas teatralizaciones tan arraigadas en la Edad Media, que mezclaban escenografía, canto, representación y liturgia. En el caso Valenciano era muy popular el descenso de la *palometa*; un artefacto en forma de paloma que se bajaba desde lo alto del cimborrio mediante un sistema de ingenios y poleas: en su caída lanzaba copos de algodón embebidos de aceite y previamente prendidos, que simbolizaban las lenguas de fuego descritas en los Hechos de los Apóstoles (2,1-41).¹⁹³⁴ Pero aquel Domingo, 21 de mayo de 1469 tan sugestiva como peligrosa escenificación pirotécnica, –como apuntaba A. Condorelli–¹⁹³⁵ se tornó literalmente dramática, cuando una intempestiva ascua perdida prendió el polvo y las telarañas acumuladas por el tiempo tras el retablo mayor, provocando un fulminante y devastador incendio que arrasó –no solo el mueble de plata–, sino también el ciclo de pinturas murales que ornaban los muros y el ábside de la Capilla Mayor, a las que nos hemos apenas referido y que, más que arder, debieron quedar arruinadas por el efecto del humo y las altas temperaturas. Este hecho tuvo dos consecuencias colaterales: la primera fue la sucesiva abolición de este tipo de representación,¹⁹³⁶ y la segunda resultó ser la puesta en marcha de un proyecto de recuperación del conjunto arrasado, que pasaría por una auténtica renovación artística y plástica del altar mayor. Esta acabaría llevando a la sede levantina las últimas novedades del Renacimiento Italiano, en poco más de un cuarto de siglo.¹⁹³⁷

¹⁹³⁴ Este asunto ha sido tratado en diversas publicaciones por Francesc Massip. Véase especialmente: MASSIP, 1993: 33-37; MASSIP, 1997: 37-39 y MASSIP, 2014.

¹⁹³⁵ CONDORELLI, 2001: 285-291; CONDORELLI, 2006: 67.

¹⁹³⁶ SANCHIS SIVERA, José. *Llibre de Antiquitats. Manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia*, Valencia 1926, pp. 19-20.

¹⁹³⁷ Esta renovación tan italianizante no sólo iba a afectar a sus pinturas murales de consabido gusto ferrarés y romano, sino también a la confección de su nuevo retablo mayor de plata, cuyos paneles realizarían el tándem compuesto por Fernando Yáñez de Almedina y Hernando de Llanos, introductores del lenguaje leonardesco, con ecos florentinos y lombardos.

El Cabildo catedralicio valoró las pérdidas en más de 50.000 florines¹⁹³⁸ y se emprendió entonces un nuevo proyecto para restituir la decoración perdida, tanto el conjunto mural como el retablo de la que era la sede metropolitana más importante de la Corona de Aragón. Para el mueble estuvieron solicitando ensayos a los plateros de la ciudad, figuras que los artesanos debían labrar a partir de muestras confeccionadas por los pintores.¹⁹³⁹ Para la pintura, se decidió que se pintara *a lo fresch*;¹⁹⁴⁰ una moda cuyos ecos que resonaban en la corte napolitana del Magánimo Alfonso, pero que en Valencia se había perdido por completo, como se ha visto en el epígrafe anterior. Ante tan evidente desconocimiento de la técnica, el Cabildo dispuso que se buscase fuera de la Corona a quien pudiese llevar a término tal proyecto, y con tal cometido envió a un representante a Castilla.

12.2.2. El proyecto de Niccollò Delli y Bertomeu Baró.

Durante el verano de 1469 *mossén* Joan Ridaura –el presbítero beneficiado que el Cabildo había designado para contratar a un muralista– buscó un candidato para la ejecución de las pinturas. Probablemente fuese ya con un nombre predefinido: el de Nicolás Florentino, (Niccollò Delli), autor de los frescos del ábside de la Catedral Vieja de Salamanca, considerado: *in regno Hispania de gentem pictorem egregium in pictura dicta vulgariter sobre lo fresch*.¹⁹⁴¹

¹⁹³⁸ COMPANY, 2006: 169, n. 470.

¹⁹³⁹ Esto es lo que se colige de las abundantes referencias en el los *Libres d'Obra nº 1506*, (1470-1472), a cargo de Bernat Segú, transcritos íntegramente en, COMPANY, 2006: 395-414. Nicolás Delli, por ejemplo, realiza diversas muestras para los plateros, como dos dibujos de San Bartolomé, por las que, a 26 de octubre de 1470, ya gravemente enfermo, cobra 24 sueldos.

¹⁹⁴⁰ SANCHIS, 1909: 152.

¹⁹⁴¹ CASTAÑÓN.; GIOVANNONI; SANCHEZ-BARRIGA, 2005: 46-55. Conviene aquí señalar que quizás los maestros italianos debían guardar con cierto celo el secreto de su técnica, o quizás hubiese un escaso interés por aprenderlo – por parte de los pintores españoles–, puesto que la técnica de la cal no acaba de permear entre los pintores hispanos, y ni si quiera entre los foráneos que trabajan en nuestro territorio. De hecho, un buen ejemplo es el de Nicolás Francés, quien acomete las pinturas murales de la Catedral de León inspirándose en las del ábside de Salamanca, a pesar de que las realiza técnicas al temple. Sobre la Figura de Nicolás Francés y la emulación de los frescos salmantinos véase especialmente: SÁNCHEZ CANTÓN, 1964: 25 y 28. El autor aclara sobre la técnica de este maestro que *no se diga fresquista porque seguramente utilizaba la técnica del temple, causa de la desaparición de la mayor parte de sus obras en este género*.

En los últimos años, su personalidad artística ha conseguido esclarecerse algo más,¹⁹⁴² pese a que todavía son bastante inciertos los datos que rodean a este artista. Niccolò Delli¹⁹⁴³ (1413-1470) era pintor, de origen toscano, que ejercía como sus hermanos Dello (1404-h.1466) y Sansón (1416-1490?) –mayor y pequeño respectivamente–, el oficio de la pintura en España. Tras un periodo de formación en Florencia, acaso en el entorno de los pintores activos en la Toscana de la década de 1420 y los primeros años de 1430, como Paolo Ucello, Masolino, Fra Angelico, el joven Domenico Veneziano, Gentile da Fabriano, Pisanello o Jacopo Bellini,¹⁹⁴⁴ parece que pudo llegar a la península junto con Dello ya en 1433,¹⁹⁴⁵ o quizás algunos años más tarde, pero en cualquier caso antes de 1442, momento en el que se documenta pintando junto con sus hermanos el Retablo Mayor de la Catedral de Salamanca. Allí había alcanzado uno de los puntos álgidos de su carrera, al contratar los frescos de la catedral con el tema del *Jucicio Final*, que le habían reportado gran admiración en aquella Corona (**Figura 160**).¹⁹⁴⁶ Posteriormente se traslada a las vecinas localidades de Cantalapedra y Calvarrasa de Abajo.¹⁹⁴⁷ Se ha apuntado que la década de 1460 el pintor debió pasar estrecheces económicas, sumido en un ambiente pictórico provinciano, alejado de grandes encargos,¹⁹⁴⁸ y quizás por ello se presentase con muy mal aspecto físico y *molt mal en punt de vestir*ante el cabildo el 7 de agosto de 1469, fecha en la que se le documenta ya en Valencia.¹⁹⁴⁹ Fue necesario que vistiesen al florentino y al mozo que con él venía, y los aprovisionasen de los utillajes necesarios.¹⁹⁵⁰

El 25 de septiembre de 1469 se acuerda entre el Cabildo y el toscano que éste realice previamente una *mostra* para probar su valía; Delli debía pintar una *Adoración de los Magos* en el Aula Capítular Antigua, que todavía se conserva (Figura 1).¹⁹⁵¹ En esta prueba, además de Delli participó también Bartomeu Baró (doc. 1451-1481),¹⁹⁵² y

¹⁹⁴² BAMBACH, 2005: 75-84.

¹⁹⁴³ CONDORELLI, 1968: 197-211

¹⁹⁴⁴ PANERA, 1995: 262.

¹⁹⁴⁵ BAMBACH, 2005, 80.

¹⁹⁴⁶ Tanta que, cuando Nicolás Francés es designado para realizar los frescos de la catedral de León, se le obliga a ir a estudiar los frescos de Delli en Salamanca. PANERA, 1995, 262.

¹⁹⁴⁷ PANERA, 1999: 225-244.

¹⁹⁴⁸ *Ibidem* 1999: 227-243; BAMBACH, 2005., COMPANY, 2006: 169.

¹⁹⁴⁹ SANCHIS Y SIVERA, 1909: 147, 236-240.

¹⁹⁵⁰ COMPANY, 2006: 169, n. 473.

¹⁹⁵¹ *Ibidem*, 2006: 169, n. 474

¹⁹⁵² Sobre la trayectoria de este pintor, véase especialmente: GÓMEZ-FERRER, 2009: 81-89.

posiblemente el ayudante que acompañaba al florentino, cuyo nombre desconocemos pero que en un determinado momento se dio a la fuga,¹⁹⁵³ además de un tal Johan d'Oliva, que colaboró en el dorado de algunas partes de la muestra, como la cinta con letras de oro que enmarca la escena de la Adoración. Lo cierto es que el pintor tuvo serias dificultades para acabar el trabajo, que hubo de finalizar Baró, *per suplicació del magnífich mossen Johan Pelegrí*.¹⁹⁵⁴



Figura 160: Niccollò Delli. *El Juicio Final*. Ábside de la Catedral Vieja de Salamanca, ca. 1445. Fotografía: Wikimedia commons.

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El Juicio Final, Catedral Vieja de Salamanca.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_Juicio_Final,_Catedral_Vieja_de_Salamanca.jpg)

[Consultado el 10/05/2017]

Sobre la técnica de Nicolás Florentino, se puede colegir que se trata de *buon affresco* con abundantes retoques a seco, como era costumbre entre los fresquistas de la

¹⁹⁵³ COMPANY, 2006: 400.

¹⁹⁵⁴ *Ibidem* 2006: 170, n.478 y 479

tradición toscana del primer tercio de del 1400. Las compras de materiales dejan claro que su técnica dista mucho de la de los muralistas hispanos. En las anotaciones de Bernat Segú en el correspondiente libro de obras, se consignan por ejemplo abundantes compras de cal viva (CaO) –hasta 21 cahices¹⁹⁵⁵ equivalente a unos 4.200 kg¹⁹⁵⁶, pagándose a 4 sueldos y 2 dineros el cahiz–, que luego debía apagarse o azogarse,¹⁹⁵⁷ para conseguir una pasta (Ca(OH)₂) triplicando entonces su volumen. En este mismo proceso se obtenía el agua de cal, necesaria como aglutinante de los colores de la pintura al fresco. Se consignan también compras de arena (12 cahices,¹⁹⁵⁸ unos 2400 l de arena, o lo que es lo mismo algo más de 6.000kg de árido, por los que se pagan 2 sueldos). La arena, por lo general de río y lavada, junto con la cal, servían para formar los revoques de mortero que se utilizaban en las capas de preparación del *arriccio*¹⁹⁵⁹ y el *intonaco*.¹⁹⁶⁰ Para ello se tenían que tamizar, y así constan también compras de tamices y cedazos,¹⁹⁶¹ al igual que otros enseres necesarios para acometer los trabajos, como capazos de esparto *per servir de mortar*, lebrillos, cántaros, escobas, etc.¹⁹⁶² Para obtener una superficie lisa y pulida se compró *un alna de canemaç* es decir dos codos de tela basta de cáñamo, una especie de tejido similar a la arpillera que, por su carácter abrasivo, resultaba útil para pulir la capa de *intonaco*¹⁹⁶³

¹⁹⁵⁵ *Ibidem* 2006: 396

¹⁹⁵⁶ La equivalencia métrica de un cahiz en los territorios valencianos sería de 1 *cafiç* = 4 *quarteres* (24 *barcelles*), o lo que es lo mismo 2,01 hl, (201 l).

¹⁹⁵⁷ *Ibidem* 2006: 398 y 400 respectivamente. Se consignan compras de botas de madera para 'amerar' (apagar), la cal, así como las pagas al albañil Johan Bisbal por realizar dicha tarea. La cal apagada, según Max Doerner es el auténtico secreto del fresco. Esta pasta de cal debe reposar en cubas, un tiempo ideal de dos años. DOERNER, 1998: 231-232.

¹⁹⁵⁸ COMPANY, 2006: 396.

¹⁹⁵⁹ Esta primera capa es un mortero grueso, estructural, que sirve como soporte del fresco y reserva de humedad para el mismo, y como anclaje al muro, a la vez. El *arriccio* tiene un grosor aproximado de 1cm, y se realiza con un mortero de cal apagada y arena, en proporción variable, pero generalmente suele ser 1:1, es decir una parte de arena por una de cal apagada. Véase también: NIMMO, 2001: 9.

¹⁹⁶⁰ La segunda capa, conocida como '*intonaco*', es mucho más fina, y utiliza también un árido de menor granulometría, por lo que debe tamizarse adecuadamente la arena. Generalmente utiliza una proporción con mayor cantidad de cal respecto a árido (2:1, o 3:1, más habitualmente). *Ibidem* 2001: 117.

¹⁹⁶¹ COMPANY, 2006: 398.

¹⁹⁶² *Ibidem* 2006: 398.

¹⁹⁶³ Este dato es muy importante, puesto que el *arriccio* necesita quedarse rugoso para que enganche la siguiente capa de *intonaco*, razón por la que habitualmente se utilizan áridos de mayor granulometría, e incluso se raspa o se incide en su superficie para facilitar el anclaje de la segunda capa, que sí deber quedar bien lisa, si se pretende añadir un postrero *intonacchino* sólo a base de pasta de cal. El hecho de que se mencione explícitamente: *una alna de canemaç ab lo qual se fregà lo dit reparament, e açò perquè restàs lis e equal, perquè mils' sobre aquell se podès fer la dita pintura*, implica que la técnica del

antes de la aplicación final del *intonacchino*,¹⁹⁶⁴ que en el ámbito catalanoparlante se conocía como *lliscat*,¹⁹⁶⁵ o bien para eliminar las piedrecillas superficiales más sueltas del *intonaco*. A petición del pintor florentino se compran 2 cahices de yeso fino (402 l, algo más de 900 kg), cuyo uso parece estar relacionado con la base de estuco sobre el mortero, en las zonas que habrían de dorarse después.¹⁹⁶⁶ También se constatan compras de yeso grueso o *algepç*, del que se adquieren 4 *barceles* (8,3 l, unos 20kg), para rehacer *los gruxos de los creuers* puesto que muchos se habían roto. Se trataba por tanto de un elemento para nivelar estructuras antes de las correspondientes aplicaciones de morteros.¹⁹⁶⁷

Tabla 13: Pigmentos y colorantes consignados entre las compras del <i>Libre I de la Pintura de 1470</i>				
Denominación	Cantidad	Equivalencia	Precio	Identificación
'verd terrer'	8 libras	2.840 g	1 sueldo y 6 dineros /libra ¹⁹⁶⁸	Pigmento verde tierra,
'atzur de la terra'	6 libras y 5 onzas	2.278 g	30 sueldos/libra 1ª cal. 15 sueldos /libra 2ª cal.	?
'atzur de mena'	1/2 onza	6g	-	Azurita/ laspislázuli
'atzur'	2 onzas y una cuarta		-	Azurita?/ laspislázuli?
ocre	1 arrobas y 1/2	15.975 g	5 sueldos ¹⁹⁶⁹	Tierra ocre
'blanc del de Pisa'	1 libra y 1 onza	355g	1 sueldo	Albayalde
'atçerquo'	1 onza	29,5 g	-	Minio
'carminir'	1 onza	29,5 g	4 sueldos, 10 dineros	Laca de rubia

fresco utilizada por Niccolò Delli era una técnica tradicional de tres estratos, a la manera quattrocentista, o lo que es lo mismo la propia del *buon fresco*. *Ibidem* 2006: 398-399.

¹⁹⁶⁴ NIMMO, 2001: 117.

¹⁹⁶⁵ DE LA COLINA; DE LA COLINA, 2006: 415; GARCÍA *et al.* 1998: 73, 75, 96, 104; CODINA, 2010: 116.

¹⁹⁶⁶ La finalidad de este yeso parece clara a la luz del documento 47 del *Libre de obre 1506*, COMPANYY, 2006: 399, *per apurar lo algepç prim, lo qual havia a servir per fer blanc pr obs de daurar*. Sin embargo, desconocemos si tan gran volumen de yeso tendría se único cometido. En ocasiones el yeso puede añadirse al '*intonacchino*' para aumentar la resistencia mecánica en un tiempo menor. Sin embargo, esto no forma parte de la práctica del *buon fresco*, y constituye una adición bastante excepcional. En Italia, por ejemplo, es frecuente la adición de polvo de mármol en las dos últimas capas del fresco.

¹⁹⁶⁷ *Ibidem* 2006: 398. De hecho, conviene recordar que una operación similar se realiza ya durante las pinturas de 1432. Véase Anexo III.

¹⁹⁶⁸ El propio documento advierte que *hagué gran mercat*, o sea que fue un gran trato, puesto que: *se acostume a vendre a 12 sous la lliura*. COMPANYY, 2006: 397.

¹⁹⁶⁹ De este color se indica que además de como pigmento debió usarse *per obs de la daurada que's deu fer en la dita capella*.

Muy significativas son las compras de materiales propiamente pictóricos, como las cerdas y tijeras para fabricar pinceles, pocillos y cuencos, pero especialmente colores.¹⁹⁷⁰ Entre los diversos pigmentos que se adquieren, figuran: tierra verde, un azul de la tierra¹⁹⁷¹ junto con un azul mineral, ocre, blanco de Pisa, minio y carmín (Tabla 13).



Figura 161: *La Adoración de los Magos*. Niccolò Delli y Bartomeu Baró, 1470. Fresco sobre muro. Catedral de Valencia. La riqueza cromática tuvo que conseguirse necesariamente mediante la adición de retoques a seco. Fotografía Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Sin embargo, un vistazo somero a estos colores nos revela que no todos eran adecuados para el fresco:¹⁹⁷² mientras que el verde tierra, el ocre, o el lapislázuli sí lo

¹⁹⁷⁰ *Ibidem* doc. 44, p.398.

¹⁹⁷¹ Desconocemos con exactitud a qué azul hace referencia esta denominación, pero debe tratarse, probablemente de algún azul cúprico, natural o alquímico, posiblemente adulterado. (Véase nota 52.)

¹⁹⁷² El caso del *atzur de la terra* es bastante particular porque debieron utilizarlo sin éxito en los muros y, posteriormente, con fecha 2 de Julio de 1472 y en cumplimiento de una orden del Cabildo, se revende todo lo que quedaba de aquella partida de azul al mismo precio al que lo habían comprado. *Ibidem* 2006: 412. Qué clase de azul fuese quedará sin resolver, aunque no puede descartarse que se tratase de algún pigmento de cobre adulterado con azul orgánico a base índigo o pastel. En lo sucesivo, cuando se realiza el contrato de la pintura a Pagano y San Leocadio se especificará claramente que se utilicen únicamente dos tipos concretos de azul: *atzur d'Alamanyia* (azurita) en la base y *atzur d'Acre* (lapislázuli) en la segunda capa, es decir en la parte visible. para una mayor discusión sobre este azul véase el subepígrafe: "2.4.4. Otros azules minerales".

eran, la azurita, el albayalde o el minio eran poco apropiados, y el carmín aún menos, lo que sugiere que necesariamente tuvo que darse un retoque a seco, mediante un aglutinante de temple, para enriquecer la variedad cromática del conjunto.¹⁹⁷³ Por otra parte, más allá de las compras de ocre, que parecen realizarse pensando en los dorados de las paredes del altar mayor, el resto de cantidades que se adquieren son relativamente pequeñas, con lo que es muy posible que se dedicasen en exclusiva a la muestra que se estaba realizando y que –como se verá– se alargó bastante. Durante todo ese tiempo las compras de *frasques*, pigmentos y otros enseres de la pintura colores tan constantes –y para Bernat Segú, amanuense del *Libre d' Obres*, tan caprichosas–, que al final de la cuenta de los colores exhorta: *Déu que'ns guarts de pintors*, lo que da una idea de hasta qué punto le producían hastío.

Otros materiales que se consignan abundantemente en la mencionada lista son los panes metálicos.¹⁹⁷⁴ Se adquieren tanto de oro (hasta 268 panes, que se pagaron a razón de 12 sueldos el medio centenar, 8 sueldos el cuarto centenar, y 4 sueldos 18 unidades sueltas) como de plata (230 panes, a razón de 4 sueldos el centenar). A pesar del aparente volumen de hojas, queda bien claro en la documentación que todos se emplearon en la muestra del Aula Capítular; de hecho, se tuvieron que comprar en varias ocasiones nuevas remesas de panes metálicos para corregir el trabajo realizado y *redaurar e reargentar* partes de la pintura porque el florentino había cometido errores.¹⁹⁷⁵ Junto con estas compras se documenta también la adquisición de la sisa. Tanto los panes metálicos como los preciados colores se guardaron en una caja de nogal con cerradura, custodiados en la propia catedral.¹⁹⁷⁶

¹⁹⁷³ Sobre los colores apropiados o no para el fresco, Cennini en el capítulo LVII advierte: *Ogni colore di quelli che lavori in fresco, puoi anche lavorare in secco; ma in fresco sono colori che non si può lavorare, come orpimento, cinabro, azzurro della Magna, minio, biacca, verderame, e lacca. Quelli che si può lavorare in fresco, sono giallorino, bianco san giovanni, nero, ocria, cinabrese, sinopia, verdeterra, amatist.*

¹⁹⁷⁴ COMPANY, 2006: 396-397.

¹⁹⁷⁵ Concretamente existe un albarán del 2 de Junio en el que se especifica que la compra de panes de oro se realiza *per obs de tornar a daurar las letres de la dita istòria del tres reys, com que les que primer foren fetes, féu desfer lo magnífich mossén Macià Mercader (...) per quant foren errades*; y, de nuevo, otra compra con fecha 30 de Agosto de 1470 que se hace *per redaurar e reargentar la dita pintura, (...) per algunes erre que'y havia ho feren retornar e aixi en les letres gotiques com en altres parts de la dita pintura. Ibídem 2006: 397.*

¹⁹⁷⁶ *Ibídem* 2006:398.



Figura 162: *La Adoración de los Magos*. Niccolò Delli y Bartomeu Baró, 1470 (detalle). Fresco sobre muro. Catedral de Valencia. Fotografía Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

La primera fase de trabajo comenzaría con la planificación de las labores a acometer, y el correspondiente diseño del conjunto. Nada se sabe de todo ello, pero es lógico pensar que durante los primeros meses el florentino trabajase en las muestras y diseños para el altar mayor, mientras muy lentamente avanzaba en la prueba del aula capitular, contratada el 25 de septiembre de 1469, y cuya fecha de inicio no ha podido precisarse. Posiblemente no fue antes de la primavera de de 1470, puesto que no se constata ninguna compra de material anterior a ese momento. De hecho, durante el

mes de marzo de dicho año se procedió al levantamiento de los correspondientes andamiajes, uno *chic* para el aula capitular, –que se desmontó la víspera de Pascua con motivo del Sermón y se volvió a montar rápidamente– y el andamio grande de la capilla del Altar Mayor. Este debía tener al menos en una estructura simple de dos pisos que el día 28 de marzo de aquel año ya estaba terminada y alcanzaba la bóveda. Este esqueleto sería más tarde ampliado y reforzado, y así se consignan diversas compras de clavos, cuerdas y sogas para calzar, apretar y reajustar las uniones del andamio. La cal y la arena se adquirieron a inicios de abril, junto con los materiales pictóricos y los panes de oro y plata, al tiempo que se comenzaban las labores de repicado de los muros y resanado de las estructuras en el Altar Mayor, eliminando los morteros deteriorados por el fuego para substituirlos por revoques nuevos. Como se ha dicho, la ejecución de la muestra se demoró bastante, y en julio de 1470 no estaba todavía acabada, por lo que el cabildo tuvo que renegociar algunas condiciones más favorables para Delli, aunque parece que finalmente la pudo rematar con la ayuda de Bartomeu Baró.¹⁹⁷⁷

Precisamente el papel de este pintor resulta muy relevante en toda esta etapa. Es posible que Baró fuese el designado por Delli como primer colaborador, y así, además de pintar en la mencionada prueba del Aula Capitular, Baró fue el encargado de de realizar las correspondientes dosificaciones de cal y arena, con proporciones concretas para las diversas capas, un trabajo que, lejos de recaer en manos de un albañil, como sería previsible, se le reserva al pintor por lo delicado de realizar una correcta dosificación en cada uno de los revoques del fresco.¹⁹⁷⁸ Sin embargo, hasta donde sabemos, Baró no era fresquista ni se le conoce mural alguno. Debió ser el propio Delli quien le confiase las proporciones del *arriccio* y el *intonaco*, delegando después en él la tediosa tarea de preparar todo el mortero que se necesitaba para revocar las deterioradas paredes del altar mayor. Posiblemente Baró hubiese aprendido las dosificaciones correctas durante la realización de la muestra, ocupándose entonces de

¹⁹⁷⁷ *Ibidem* 2006: 169-170.

¹⁹⁷⁸ Este hecho queda perfectamente constatado en la documentación. *Ibidem* doc. 74 y 75, p. 401. El hecho de que fuesen siempre los propios fresquistas quienes preparasen los *arriccios e intonacos* ya fue observado por Muraro: "Il pittore stesso, dunque, perché il risultato fosse tecnicamente perfetto, non disdegnava di prepararsi perfino l'arriccio, cioè nil primo strato grezzo di calcina, steso sulla muraglia". MURARO, 1960: 19.

este menester mientras el italiano comenzaba la pintura. Un último dato que nos permite revisar el peso de este pintor local en la obra es que es el único, junto con Delli que da instrucciones para la compra de materiales, concretamente oro y plata.¹⁹⁷⁹

Entre el 2 y el 8 de junio de 1470 Delli debió padecer un aparatoso accidente, tal y como se colige en dos ocasiones en la documentación,¹⁹⁸⁰ y el cabildo manda lavar toda la ropa, toallas y sábanas del pintor, indicando que estaban sucias a causa del mismo, lo que nos hace suponer que debió sufrir importantes heridas, máxime cuando no se le vuelve a mencionar en la documentación hasta el 26 de octubre. Es posible, por tanto, que Niccolò Delli acabase muriendo durante noviembre de aquel mismo año –como sugieren diversos autores–, aunque quizá no por una enfermedad al uso, sino por complicaciones médicas derivadas de aquel accidente.¹⁹⁸¹ Las labores de rehabilitación de los muros y preparación de los morteros se habían detenido en junio de 1470, tal y como confirman las ápoas, por lo que la teoría de que fuese aquel accidente lo que paralizó la obra y no una enfermedad, cobra peso. En cualquier caso, sus ropas y bienes fueron subastados en pública almoneda en marzo de 1471, como pago por sus deudas.

12.2.3. El proyecto de Anthoni Canyiçar y Pere Rexach

Detenidas las obras desde el verano de 1470, el cabildo, vio la necesidad de encontrar nuevos candidatos que pudiesen acometer tan importante empresa. En cierto modo hubiese sido lógico que asumiese la responsabilidad Bartomeu Baró, –un pintor con cierta trayectoria en el ámbito valenciano–,¹⁹⁸² que había concluido con éxito la prueba asignada a Delli, y que conocía la manera de *affrescar*. Sin embargo, no fue así; bien porque el propio Baró no se veía capacitado para acometer tan alta empresa, o porque no contaba con el apoyo del Cabildo, pero sea como fuere Baró desapareció de escena, documentándose más tarde en Murcia.

¹⁹⁷⁹ COMPANY, 2006: 397.

¹⁹⁸⁰ *Ibidem* 2006: 399: *com fos molt bruta per causa de l'accident del dit mestres Nicholau; y la cual roba era molt sutzia per lo accident*. El pintor fue llevado más tarde al hospital del Sorell, donde acabaría muriendo en noviembre de aquel año.

¹⁹⁸¹ BAMBACH, 2005: 79. COMPANY, 2006: 170.

¹⁹⁸² GÓMEZ-FERRER, 2009: 81-90.

Dos nuevos pintores figuran en la primera página del *Segon Libre de la pintura* de Bernat Segú, los oscuros maestros Pere Rexach, y Anthoni Canyiçar. El por qué fueron estos los seleccionados, y no otro cualquier otro con una mayor trayectoria, arroja muchísima incertidumbre, materializada en preguntas bien concretas. ¿Quiénes eran estos maestros, capaces de llevar a término una empresa de la envergadura de aquella? ¿Por qué no tenemos más registros documentales de su actividad como pintores en el territorio Valenciano, si eran valencianos? ¿Por qué no tuvieron que hacer una prueba previa como el resto de pintores? ¿Qué conocimientos acreditaron para poder pintar al fresco? El proceso de su designación al frente de la obra debió ser tan turbio como sus personalidades. En el folio 20 del *Libre d'Obres 1506*, en el encabezamiento del mencionado segundo libro de la pintura, Segú apunta: *la qual pintura fon acomanada per los reverents senyors del capítol als dos mestres, ço és mestre Pere Rexach, pintor de la dita ciutat, e al venerable mossén Anthoni Canyiçar, prevere, (...) a la qual pintura donaren molt mal recapte.*¹⁹⁸³ A lo largo del segundo libro, dedicado a esta etapa, Bernat Segú insistirá en varias ocasiones en que estos dos maestros dieron mal recaudo a la pintura y *eraren* la ejecución técnica. El por qué se puede deducirse desde un punto de vista material y procedimental. Baste examinar, para ello, las compras de materiales que realizaron y los procedimientos que siguieron.

De nuevo se consignan, en primer lugar, compras de cal (4 cahices, unos 800 kg, a cuatro sueldos y medio el cahiz);¹⁹⁸⁴ arena (12 cahices, 6.400 kg, que costaron 2 sueldos); yeso grueso (dos cahices y medio, y cuatro arrobas unos 540 kg), y yeso fino (1 cahiz y medio, unos 300kg).¹⁹⁸⁵ Mientras que el yeso grueso se especifica que es *per lo reparament de la dita capella* del yeso fino se indica que es para mezclar con el *ayguacuyt*. Este apunte es importantísimo puesto que además se conservan las correspondientes compras de *aiguacuyt per al enprimar*.¹⁹⁸⁶ Pero, además de cedazos y tamices, cántaros, ollas, cazuelas, pocillos, lebrillos, porrónes, escobas y capazos y otras *menuderíes* lo más notable de las adquisiciones materiales de este periodo es el

¹⁹⁸³ COMPANY, 2006: 404. Queda claro ya en este comentario, que la obra de estos dos pintores no gozó de mucha estima por parte del cabildo.

¹⁹⁸⁴ *Ibidem* 2006: 405.

¹⁹⁸⁵ *Ibidem* 2006: 405 y 408.

¹⁹⁸⁶ *Ibidem* 2006: 407

aceite de lino, y no poco.¹⁹⁸⁷ Se documentan hasta siete compras de grandes cantidades de aceite (más de 12 arrobas, unos 160 l),¹⁹⁸⁸ que conservaron en la correspondiente *gera gran envernissada*. La motivación de una compra tan copiosa de aceite de linaza está directamente relacionada con el uso que iban a darle en la preparación y con la técnica final que eligieron.

A la luz de estos aprovisionamientos da la sensación de que los pintores o no tenían una idea demasiado precisa de lo que era la pintura al fresco, o más bien tenían claro que pintarían con aceite sobre el muro, una técnica que en la Valencia tardomedieval y protorenacentista no sería, ni mucho menos, frecuente. Más lógico hubiese sido pensar que estos pintores se decantasen por una realizar una pintura mural al temple, técnica de larga tradición durante los siglos del medio evo hispano; pero, a tenor de la elección de algunos materiales parece poco probable que tuviesen mucha experiencia o pericia en pintura mural. Esto se demuestra, por ejemplo en la selección de materias para la confección de pinceles: los pinceles más habituales para la pintura mural eran aquellos elaborados con cerdas –como los que había elaborado Delli para su intervención–, que permitían recorridos más largos y se deterioraban menos con la abrasión del muro. Rexach y Canyçar optan por comprar *tres dotzenes de coes de vanys per fer pinzells*,¹⁹⁸⁹ una especie de colas de ardilla muy comunes para elaborar finos pinceles suaves, muy apreciados para las técnicas al temple y al óleo sobre tabla y papel, que permitían delicados acabados, pero que no resultan los más idóneos para el trabajo en muro por su falta de dureza y por la facilidad con la que se desmochan. Por lo que respecta a los pigmentos se consignan compras de una escasa variedad de ellos: azurita, blanco de Pisa, y azarcón. (**Tabla 14**)

Tan exigua selección cromática podría deberse al hecho de que aún quedase remanente de pigmentos de las partidas adquiridas el año anterior. Aunque no se compra, se menciona también la laca carmín, que los pintores deciden hacer ellos mismos, con el objetivo de ahorrar costos al cabildo.¹⁹⁹⁰ Recordemos que, en aquel

¹⁹⁸⁷ Ya el propio Segú aclara *Conpres de molt oli de linós*. *Ibidem* 2006: 405

¹⁹⁸⁸ *Ibidem*: 406 - 408

¹⁹⁸⁹ *Ibidem*: 406.

¹⁹⁹⁰ *Ibidem*: 408. Los pintores hacen comprar cuatro cargas de sarmiento de la viña de Rexach, con el objetivo de obtener ceniza para preparar lejía y fabricar carmín, *car ell dix que ab lo carmini que ell faria estalviaria molts collós a la dita pintura*.

momento, el procesado de las materias primas y la fabricación de materiales no eran tareas que recayesen habitualmente en los pintores, que solían abastecerse en apotecarios y especieros y que, por lo general, se contentaban con preparar colas o barnices, y moler los colores, aunque lógicamente debía haber excepciones. Pero, ¿cómo es que un *mossén*, como Anthoni Canyiçar, sabía preparar un producto tan complejo y costoso como el carmín? La respuesta a esta cuestión, e incluso a la determinación de usar óleo sobre los muros, podrían encontrarse en un libro: un recetario, como el que se consigna en manos del también *prevere* de la catedral Andreu Garcia, apenas 20 años antes.¹⁹⁹¹

Tabla 14: Pigmentos y colorantes consignados entre las compras del <i>Libre II de la Pintura</i> de 1471				
Denominación	Cantidad	Equivalencia	Precio	Identificación
'atzur d'Allamanyà'	6 libras y 7 onzas	2.337 g	44 sueldos /libra	Azurita
'Blanc de Pisa'	2 'barills' 1 arroba	? 12,8 kg	55 sueldos 22 sueldos, 6 dineros	Albayalde
'cerquo'	1/2 arroba 1 arroba	5.325 g 10.650 g	12 dineros/libros	Minio

Lo cierto es que la elección del procedimiento de preparación y los materiales iba a condicionarles enormemente, y es posible que ellos no fuesen conscientes de lo inadecuado de su metodología, no sólo porque la realización de pinturas murales ya no estaba a la orden del día en la Valencia del último tercio del siglo XV, –en la que los pintores se consagraban al trabajo sobre soportes lígneos, especialmente–, sino porque los resultados, como veremos, debieron ser catastróficos ya desde el principio de la intervención. Ajenos al arte de preparar los estucos, y faltos a la pericia técnica que el fresco requiere, decidieron pintar directamente al óleo sobre los muros.¹⁹⁹² Para

¹⁹⁹¹ Inventario de bienes de Andreu Garcia, en: MONTERO 2013: 811. Se han apuntado diversas hipótesis para la identificación de este '*libre de receptes de pintós*', *De tabula Vocabulis de Jean le Begue, Il Libro dell'Arte de Cennino Cennini, Libro dei Colori, y De arte Illuminandi*. *Ibidem* 2013: 198. De la misma autora, para un mayor desarrollo del tema véase: MONTERO, 2007: 507-517. A propósito de esta receta, véase el subepígrafe: "2.1.4. Carmines (Pigmentos-laca rojos)".

¹⁹⁹² Es cierto que en algunas fuentes se menciona la posibilidad de pintar con aceite sobre muro, ya desde la Edad Media, como sucede con Cennini en su capítulo XC- *Per che modo dèi cominciare a lavorare in muro ad olio*.

ello revocaron las paredes y las vueltas con un 'gesso' a base de yeso y cola orgánica, idéntico al que se utilizaba en las preparaciones de los retablos. A medida en la que el revoque iba endureciendo, el equipo de pintores iba embebiendo de aceite de linaza caliente los muros, prácticamente sin haber esperado el tiempo suficiente para un adecuado secado.¹⁹⁹³ Así transformaban un *gesso magra* en un *gesso grasso*, sobre el que ya sólo podrían pintar al óleo. Al saturar con aceite el revoque del muro –todavía muy fresco–, cortaban la transpiración del mismo y creaban una letal barrera para la humedad, que atrapada tras el estuco de cola, comenzaría a causar tempranos problemas y alteraciones indeseadas. En cualquier caso, tal unte, lejos de ser un acto moderado, debió hacerse de manera bastante descuidada –no sólo por la elevada cantidad de aceite que se gastó, –que en un determinado momento dejó desprovista a la ciudad de Valencia de este material–,¹⁹⁹⁴ sino porque además hubo que confeccionar unos trajes especiales de tela de *Xanbrí* de cáñamo para que los pintores que imprimaban no se manchasen de aceite, así como unos sombreros de palma, para protegerse los rostros, lo que nos da una idea del poco esmero con el que se debió realizar tal intervención.¹⁹⁹⁵ Tras embeber los muros con aceite debieron restregar la superficie de los mismos con trapos de lino muy usados¹⁹⁹⁶ para eliminar el sobrante y *perque mills pregués la dita pintura*. El proceso seguido es muy similar al primer modo de pintar al óleo propuesto por Vasari en el capítulo XXII de su Introducción técnica a *Le Vite* y , en cualquier caso, coincide casi en su totalidad con el que, algo más de un

<http://www.ilpalio.siena.it/5/Personaggi/CenninoCennini?R=90> (1/06/2016).

También algunos autores apuntan que en determinadas fuentes se aconsejaba la adición de una parte de aceite: "*Algunas partes sugieren untar el intonaco con aceite mezclado con cera y almáciga, para quede más brillante*" en GIANNINI; ROANI, 2008: 114. Pero lo cierto es que los diversos experimentos efectuados han dado resultados muy malos. Baste pensar en la *Última Cena* e Leonardo da Vinci, ejecutada con óleo. El propio Vasari, en el comentario pertinente de la vida de Leonardo alude a la ruina inmediata de dicha pintura al óleo, considerándola una práctica aventurada: *Ed imaginandosi di volere a olio colorire in muro, fece una composizione d'una mistura sì grossa per lo incollato del muro, che continuando a dipignere in detta sala, cominciò a colare di maniera, che in breve tempo abbandonò quella, vedendola guastare*". VASARI, 1838: 450. Sin embargo, el propio Vasari describe también diversas maneras de pintar con aceite sobre muro (tres en la edición Giuntina, y dos en la Torrentiana), aunque el aretino fue siempre poco amigo de esta práctica.

¹⁹⁹³ Se consigna una compra de carbón para *escalfar los olis*. COMPANY, 2006: 406. La razón de aplicar el aceite en caliente es sencilla: al aumentar la temperatura se reduce su viscosidad y se aumenta su fluidez, favoreciendo la absorción capilar del mismo por la elevada higroscopicidad el revoque de yeso.

¹⁹⁹⁴ *Anà aquest oli a for de quatorze diners la lliura, quar ya no trobaven oli en tota la ciutat*.

¹⁹⁹⁵ Es curioso la manera en la que Segú lo expone con calificativo *als pintors de fum, per que no's sulasen de l'oli en l'emprimar*'. Al incorporar el calificativo *de fum*, de nuevo nos da una idea de la poca estima que profesa por estos pintores. *Ibidem* 2006: 406.

¹⁹⁹⁶ *Ibidem* 2006: 408.

siglo después, describirá Pacheco como método para ejecutar pintura al óleo sobre muro.¹⁹⁹⁷

No sabemos con exactitud la motivación que provocó que apenas unas semanas después de su comienzo ya se estuviese procesando a ambos pintores por su trabajo;¹⁹⁹⁸ pero intuimos que debieron ser diversas razones, fundamentadas en la disconformidad del cabildo con la técnica, unos malos resultados procedimentales y un trabajo descuidado y sucio, que dejaba en evidencia la falta de pericia de los artífices valencianos con las técnicas murales. Las obras comenzaron el 15 de julio de 1471, con la habilitación de los andamiajes y los primeros aprovisionamientos de materias primas y materiales. El día 23 del mismo mes, el equipo de pintores, integrado por Canyiçar y Rexach, Johan Perech, Johan Aragonés, Leonart Agostí, Lluc Alamany, Martí Paer i Anthoni lo Negre, comienzan las labores de *enprimatura*, que finalizaron el viernes 9 de agosto. Desde entonces se consignan molindas de color, y lijados diversos, hasta el martes 13 de agosto, día en el que Segú anota: *acabam la obra e mallfeta*.

¹⁹⁹⁷ Dice literalmente Vasari: *Quando gl'artefici vogliono lavorare a olio in sul muro secco, due maniere possono tenere: una con fare che il muro, se vi è dato su il bianco o a fresco o in altro modo, si raschi; o se egli è restato liscio senza bianco ma intonacato, vi si dia su due o tre mane di olio bollito e cotto, continuoando di ridarvelo su sino a tanto ch'e' non voglia più bere; e poi secco, si gli dà di mestica o imprimatura, come si disse nel capitolo avanti a questo. Ciò fatto e secco, possono gli artefici calcare o disegnare, e tale opera come la tavola condurre al fine, tenendo mescolato continuo nei colori un poco di vernice, perché facendo questo non accade poi vernicarla.* VASARI, 1838: 135. Cuando se refiere a la imprimatura en el capítulo precedente habla de varias manos de cola a las que se superpone una creta a base de tierras de campaña y secativos plúmbicos (litargirio, minio o creusa). Ciertamente, en términos de materialidad, es bastante similar a aquello que se consigna: minio (azarcón) y albayalde como secativos, mezclado con ocre, abundante aceite de lino hervido y cola. Sin embargo, para entender mejor el proceso resulta más adecuado el texto de Pacheco. Una somera lectura a su pasaje pone de manifiesto una sorprendente coincidencia de materiales y procedimientos entre lo que se ha expuesto aquí y lo que propone el andaluz. *Para pintar a olio sobre pared trataremos, antes, de disponerla y, lo primero, conviene que esté libre de humedad y seco el encalado, de cal o yeso, de muchos días; y, si no estuviere muy limpia, y lisa, sin hoyos ni aberturas, se le podrá dar una mano de cola de retazo de guantes, caliente, con una poca de hiel de vaca, o unos dientes de ajos molidos y, después de seca, plastecer con yeso grueso, muy cernido, todos los hoyos y grietas que tuviere; y habiéndole pasado la lixa, después de seca, se le podrá dar otra mano del mismo yeso cernido, templado con cola caliente y, estando seco, volver a pasar la lixa y, calentando bien la cantidad de aceite de linaza que basta, con una brocha grande bañarla toda, a lo menos el espacio que se pretende pintar; y, habiendo pasado el tiempo conveniente para embeberse en la pared y secarse bien, si es verano como cuatro días y, si es invierno, diez o doce, se podrá dar una mano de imprimación, moliendo con el aceite de linaza el albayalde competente con un poco de azarcón por secante y sombra de Italia, que no quede muy oscura. Háse de dar esta primera mano un poco suelta y corriente, pareja y estirada con brocha cortada y no áspera; la cual pared, después de seca, se puede doblar, dándole otra mano con un poco de más cuerpo y menos aceite de linaza y, estando bien seca, y pasándole un paño áspero, se podrá pintar en ella.* PACHECO, 1649: 382.

¹⁹⁹⁸ COMPANY, 2006: 408.

12.2.4. Las pinturas de Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano

De nuevo en pleno verano, los pleitos contra los pintores habían suspendido el avance de las pinturas, quedando otra vez paralizada la obra, a la espera de una nueva determinación por parte del Cabildo. Pero esta vez la solución llegó directamente desde Roma. En los albores del verano de 1472 desembarcaban en el puerto de Valencia el napolitano Francesco Pagano y el *reggiano* Paolo da San Leocadio, comisionados por el Cardenal Rodrigo de Borja, con quien viajaban, ambos formando parte del séquito de artistas bajo su protección. Su historia es hoy bien conocida, puesto que como se ha apuntado, sobre sus figuras y su obra se ha vertido ya abundante literatura.

De acuerdo con los diversos estudios Condorelli y Company, Paolo era un joven especialista en figuración que había iniciado su carrera trabajando en Pádua y Ferrara con Francesco del Cossa, y podría haber sido presentado a Rodrigo de Borja por Vanozza Cattanei, pues es plausible que éste formase parte del séquito de artistas lombardos cercanos a Cattanei.¹⁹⁹⁹ Posiblemente llegase a Roma en 1471, en el séquito de Borso d'Este, quien encabezando una gran comitiva, marchó aquel año de Ferrara a suelo pontificio para recibir de Paulo II la investidura ducal. Según Condorelli, Pagano, por su parte, el más veterano de ambos, sería un pintor decorativo, eminentemente fresquista que, afincado en Roma, habría trabajado en las estancias de la antigua cancelería del palacio romano de Rodrigo de Borja, entre otras en la famosa *Cámara de las Estrellas*. Pintor dedicado exclusivamente a decoraciones, festones y arquitectura fingidas, no tendría habilidad con las figuras, razón por la que Rodrigo de Borja encontraría en este tándem un equipo equilibrado, lo suficientemente preparado y ducho en el arte del fresco como para acometer una empresa de aquella altura.²⁰⁰⁰

Lo cierto es que individuar la mano de cada artista en lo estilístico y en lo técnico se atisba una labor imposible, pues las pinturas están ejecutadas con una metodología muy homogénea, siguiendo una suerte de *tratteggio*, con el que se soluciona tanto el modelado volumétrico como el cromático. Como ya ha observado Company, el débito

¹⁹⁹⁹ Esto además explicaría los abundantes privilegios que le concedería, más tarde, María Enríquez, nuera de Vanozza.

²⁰⁰⁰ CONDORELLI, 2005: 175-201 y CONDORELLI, 2009: 359-379.

para con las formas ferraresas y paduanas es muy fuerte en el caso de las fisonomías angélicas y, de hecho, una década después de la realización de los frescos de la catedral la tipología anatómica y formal de muchos de sus personajes seguía manteniendo los mismos estilemas (**Figura 163**).²⁰⁰¹



Figura 163: Yuxtaposición de dos detalles de rostros. A la izquierda uno de los ángeles músicos de la Catedral de Valencia de San Leocadio y Pagano (1472); a la derecha un rostro (posiblemente un autorretrato) de Niccolò Pizzolo, en la *Cappella Overtari*, de la Iglesia de los Ermitaños, en Pádua (1452), en la que este pintor trabajaba junto con Andrea Mantegna, Bono da Ferrara y otros artistas. Sin duda el joven Paolo da San Leocadio debió conocer estas pinturas. Fotografías: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida y Wikimedia Commons, respectivamente.

https://it.wikipedia.org/wiki/Nicol%C3%B2_Pizzolo#/media/File:Nicol%C3%B2_pizzolo,_autoritratto.jpg

Tampoco los diversos análisis ejecutados hasta el momento a las pinturas murales catedralicias han arrojado luz en la atribución de unas partes a uno u otro pintor.²⁰⁰²

Conviene, sin embargo apuntar que una observación técnica, objetiva y reflexiva, fundamentada en las diversas evidencias técnicas y procedimentales de figuras como la *Virgen de Gracia* de Enguera, el *San Miguel Arcángel* de Orihuela, o la *Sacra Conversazione* de la National Gallery, avalarían la afirmación de Company de la

²⁰⁰¹ COMPANY, 2006, pp. 256-257

²⁰⁰² LALLI et al., 2006: 326-336. Véase también: CURIEL; MILLÁN; PÉREZ; RIBELLES, 2007-2008.

supremacía cualitativa de San Leocadio. Así estamos de acuerdo en que es a Paolo a debería atribuírsele principalmente el diseño y buena parte de la realización de las figuras del coro angelical, a pesar de la mayor experiencia y edad de Pagano, que no obstante debió ocuparse de otros aspectos del conjunto. En cualquier caso, a modo de síntesis baste recordar que a su llegada a Valencia, ambos pintores, además de un tercer y controvertido maestro llamado Riquart, –cuya identidad no está ni mucho menos esclarecida–²⁰⁰³ se presentaron como candidatos para la ejecución de los frescos; teniendo que realizar, como había sucedido con Delli la correspondiente prueba que acreditase su conocimiento.²⁰⁰⁴ Nada se sabe de la supuesta prueba que ejecutase el tal mestre Riquart, pese a que documentalmente se constata que se le encargó pintar aquella muestra. A diferencia de las otras no se conserva ningún vestigio que avale su existencia, por lo que, como ha apuntado Ximo Company, quizás ni siquiera llegó a realizarse. Pero lo cierto es que se montaron dos andamios, uno *en la cofraria* para Riquart y otro para los italianos en el *capítol*, y se mandó repicar las paredes en las que iban a realizarse las respectivas pruebas.²⁰⁰⁵ Se compraron las correspondientes proporciones de cal y arena; un nuevo tamiz; y *papers de la ma gran* es decir, papeles grandes para preparar los cartones para transferir el dibujo. El ensayo que Paolo y Francesco Pagano realizaron con el tema de la *Adoración*, sí se ha conservado, al menos parcialmente, hasta nuestros días, y da buena fe de la pericia técnica de ambos pintores (**Figura 164**).

²⁰⁰³ CONDORELLI, 2001: 285-291.

²⁰⁰⁴ Conviene ahora plantear varias hipótesis que juzgamos interesantes, por establecer una mínima comparativa con lo que había sucedido en anteriores ocasiones. Delli, como extranjero que era, –y quizá con el agravante de haber causado una mala impresión inicial al cabildo– hubo de ejecutar un ensayo previo a la contratación de las pinturas del Altar mayor. Canyçar y Rexach, en cambio, no. ¿Tan claras verían sus aptitudes pictóricas los miembros del cabildo como para eximirles de tal prueba? ¿Tan famosos y reputados eran? ¿Acaso gozaban del favor del clero o la corporación de pintores de la villa, o es que, entonces aquella prueba no era más que un mero trámite del que se podía prescindir? ¿Por qué dos pintores que venían de la mano del mismísimo cardenal Rodrigo de Borja, llegados exprofeso desde Roma, y que contaban con las credenciales y el favor de un personaje tan poderoso como el futuro Alejandro VI necesitaban acreditarse y demostrar sus más que evidentes conocimientos? ¿Acaso no sería una suerte de concurso lo que aconteció en la catedral aquel mes de julio de 1472 y al que concurren por una parte Francesco y Paolo, y por otra *mestre* Riquart, aunque fuese tan sólo un falso ejercicio de transparencia por parte del Cabildo.

²⁰⁰⁵ COMPANYY, 2006: 412.



Figura 164: *La Adoración de los Pastores*. Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano. 'Mezzo fresco' sobre muro. Catedral de Valencia. La técnica de fresco seguida con abundantes retoques a seco caracteriza esta ejecución, que estilísticamente se acerca a las escuelas emilianas, con particulares similitudes a la de Ferrara. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

A diferencia de las dos ocasiones anteriores, el Tercer libre de la pintura, no contiene pagos detallados de materiales artísticos más allá de los mencionados, y es escasa la

información técnica que nos aporta, aunque arroja otro tipo de datos interesantes que, en general, quedan fuera de nuestro ámbito de estudio. En el notal de Johan Esteve, al margen del antedicho Libre d'obres del archivo catedralicio, se consignan otros documentos que sí resultan especialmente significativos, entre los que destaca, en primer lugar, el contrato que contiene las capitulaciones firmadas por los italianos para la pintura de la capilla del altar mayor.



Figura 165: *Ángel músico.* (Detalle) Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, 1472. Catedral de Valencia. La riqueza cromática y la saturación de los colores se debe al uso de diversas técnicas entre las que se encuentra el '*buon fresco*' para las carnaciones, el '*mezzo fresco*' para algunos toques vigorosos y las técnicas al '*secco*' con diversos aglutinantes –en función del color elegido–, utilizadas para ampliar la gama cromática, y sortear así la limitación cromática que impone el auténtico fresco. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

En este mismo texto, –en el que se detalla el programa iconográfico, el orden que deben seguir en su ejecución y qué tipo de elementos ornamentales deben colocar, –

se consignan también algunos aspectos técnicos que juzgamos cruciales. En primer lugar, se especifica que la pintura debe ser *al fresch*, que deben emplear *belles colors*, utilizando además *or fi de ducat*. Pero especialmente se hace mención de los azules: *e tot lo adzur que entrarà en tota la pintura de la dita capella, la primera mà sia de adzur d'Alamanya e la darrera d'atzur d'Acre, segons és contengut en la mostra de la dita capella.*²⁰⁰⁶ Recordemos, en primer, lugar que las anteriores compras de azul '*de la terra*' habían dado problemas, razón por las que el cabildo, tal y como se constata en la primera entrada del *Tercer libre de la pintura*, ordena su reventa inmediata.²⁰⁰⁷ Con motivo de la restauración, se realizaron diversas estratigrafías de muestras de la pintura, y se analizaron varios puntos de azul.²⁰⁰⁸ Los resultados confirmaron la secuencia estratigráfica especificada en el contrato, en la que sobre una capa de tierras rojas se superpone un estrato de azurita (*atzur d'Alamanya*) y, finalmente un estrato de lapislázuli (*atzur d'Acre*), aglutinados lógicamente *al secco*.²⁰⁰⁹ En los mismos estudios técnicos, otra secuencia estratigráfica, correspondiente a una carnación, reveló el uso del carbonato cálcico, sobre el que se superpuso una capa de tierra verde (*verdaccio*),²⁰¹⁰ y, a continuación tierras ocre y rojas, matizadas con una sutil veladura de negro carbón para acentuar las sombras.²⁰¹¹ La aplicación fue siempre a *tratteggio*, con un rayado suelto y veloz, en una ejecución muy similar a la que

²⁰⁰⁶ Por supuesto esto tenía un doble efecto: en primer lugar, el más obvio era una cuestión de ahorro, en segundo lugar, un recurso tonal. El fresco admite varias capas de color que van siendo absorbidos mientras el *intonaco* fragua y se va carbonatando, y aun cuando se tratase de una aplicación al seco esta superposición de pigmentos seguía teniendo ese doble efecto. Si esta pintura azul sólo se realizaba con el azul de acre, (de por sí bastante transparente, o si se quiere poco cubriente) se requería entonces mucha cantidad de un pigmento potencialmente caro, que era absorbido por el muro y que debía ser aplicado sucesivamente varias veces, para obtener un azul intenso. Los resultados de lapislázuli sólo, aplicados sobre el fresco podían llegar a ser insuficientemente oscuros o intensos, por lo que resultaba recomendable restar luminosidad al blanco del fondo utilizando un pigmento azul más económico que el de ultramar, como es la azurita, superpuesta sobre una preparación rojiza, para que devolviese un matiz violáceo (téngase en cuenta que las variedades de lapislázuli más preciadas tenían un ligero tono morado). Así, la saturación tonal del lapislázuli quedaba apoyada en la base más oscura y pálida de la azurita, aportando cuerpo, intensidad, homogeneidad y poder cubriente al color final.

²⁰⁰⁷ COMPANY, 2006: 412. Véase nota 52.

²⁰⁰⁸ LALLI *et al.*, 2006: 326-336. Véase también: CURIEL; MILLÁN; PÉREZ; RIBELLES, 2007-2008.

<https://metode.es/revistas-metode/monograficos/estudio-analitico.html> (19/04/2017)

²⁰⁰⁹ Esta capa es homogénea y se encuentra en todas las zonas de celaje y, de hecho, es común en las pinturas murales italianas del siglo XV, como sucede, por ejemplo, con el antedicho mural del *Torneo* de Pisanello. De ser así el rojo tendría una función tonal para empujar el azul y corregir su viraje claro hacia un color mucho más intenso.

²⁰¹⁰ Este tipo de mezcla es bastante habitual, comenzando con las tierras oscuras, *verdaccio* para las sombras, que podrían haber sido aplicadas de un modo análogo aquí. El propio Cennini lo describe en el capítulo - *In qual modo si coloriscono i visi, le mani, i piedi, e tutte le incarnazioni*. CENNINI, CXLVII.

²⁰¹¹ LALLI *et al.*, 2006: 330.

presentan las la Capella Ovetari de Pádua (1448-1457) y para el Palazzo Schifanoia de Ferrara (1468- 1470). Se trata de una aplicación muy expresiva, que consigue el efecto cromático por yuxtaposición de pinceladas de colores muy vivos, que van conformadndo los volúmenes al tiempo que modelan el color de las encarnaduras (Figura 166).



Figura 166: *Ángel músico*. (Detalle) Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, 1472. Catedral de Valencia. La manera de extender el color en las carnaciones recuerda el modo de *tratteggiare* (rallar), propio de la técnica del temple. Sin embargo, la ejecución de las carnaciones es predominantemente al fresco. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Sin embargo, las carnaciones se realizaron a *buon fresco*. Carlo Lalli, en su estudio técnico, ya advierte de que la técnica seguida fue el *affresco* para las carnaciones y la mayoría de drapeados, *mezzo fresco* para zonas con mayor corporeidad y sombras de

mayor contraste, y por último *a secco*, con diversos temple para la azurita, la malaquita y los pigmentos de verde cúprico (Figuras 165-168).²⁰¹²



Figura 167: *Ángel músico*. (Detalle) Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, 1472. Catedral de Valencia. Nótese la técnica de dorado con hoja de oro sobre estaño en las partes con pastillaje y relieve, mientras que en las zonas sin relieve se ha utilizado un característico mixtión oleoso. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

En las alas de los ángeles se encontró malaquita y resinato cúprico, acaso por la utilización de un verdigrís, en forma de veladura,²⁰¹³ así como negro de carbón vegetal para las partes ,más oscuras. Los efectos de transparencia, de hecho, están presentes en la obra, así como otros efectos cromáticos. Es muy significativo el majestuoso uso de los tornasolados de las sedas en las vestiduras de los ángeles, un recurso

²⁰¹² LALLI, 2008. 262. Sobre el uso de témperas sobre fresco véanse, especialmente las siguientes referencias: TINTORI, 1987: 67-74; BENSI, 1990: 73-102; BOTTICELLI, 1994: 121-124; TINTORI, 1995. RENZONI, 1997, 2-10.

²⁰¹³ Sobre el resinato cúprico resulta muy interesante: COLOMINA SUBIELA, A.; GUEROLA BLAY, V. "Resinatos de cobre: estado de la cuestión y su debate entre la conservación y la eliminación". *Arché*, 2011, pp. 69-74.

típicamente emiliano y lombardo, y que también desarrollarán Yáñez de Almedina y Llanos en las puertas del Altar Mayor, justo debajo de las pinturas que nos ocupan; un recurso norteño, poco común en otras partes de Italia (**Figura 168**). Mientras que para las partes rojizas de los tornasolados y otros ropajes se utilizaron tierras rojas y posteriormente lacas a secco, las partes verdosas fueron ejecutadas con tierra verde y malaquita.²⁰¹⁴



Figura 168: *Ángel músico.* (Detalle) Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, 1472. Catedral de Valencia. La utilización de los *cangianti* (o tornasolados) de la vesta del ángel constituyen un recurso muy emiliano y lombardo, propio de las escuelas del norte, y que luego va a aparecer también en obras de Los Hernandos. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

El muro condicionó mucho el uso de los materiales para la consecución de este efecto, —que por su carácter transparente y delicado suele ejecutarse en tablas exclusivamente por medio de veladuras de resinatos o acetatos de cobre y lacas—. Precisamente este uso habitual de *cangiante* será uno de los legados estilísticos y

²⁰¹⁴ CURIEL *et al.*, 2007-2008.

<https://metode.es/revistas-metode/monograficos/estudio-analitico.html> (19/04/2017)

técnicos más importantes para los artistas valencianos del siglo XVI; un recurso perpetuado incluso por los epígonos de Joan de Joanes que trascenderá con la diáspora de los Hernandos las fronteras del Reino de Valencia para penetrar incipientemente en Castilla y posteriormente en Andalucía.



Figura 169: *Ángel músico.* (Detalle) Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, 1472. Catedral de Valencia. Ornando la corte angelical se encuentra un abundante despliegue de motivos ornamentales, arquitectónicos y vegetales, que constituyen una de las claves del lenguaje de los fresquistas decorativos romanos. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Cada medio paño se pintó en un número de jornadas diferente, oscilando entre unas 14 y unas 20, a las que luego se dedicó un tiempo indeterminado para la realización de profusos detalles con una técnica al temple. Así, los retoques en seco son abundantísimos, en pequeños detalles, cintas, lazos y guirnaldas, por ejemplo, en los que, además, se han encontrado también otros pigmentos como el blanco de plomo o

el bermellón, que sólo pueden aplicarse mediante técnicas al temple, usualmente de cola.²⁰¹⁵

El profuso uso del oro en esta corte angelical deviene uno de los protagonistas indiscutibles de este conjunto, yendo su rol va mucho más allá de lo estrictamente decorativo. No se trata de una aplicación vacua, anecdótica o superficial, y tampoco es la ostentación su único cometido. A tal altura, y como ya había acontecido para la decoración mural de 1432, el oro desempeña un papel más bien pictórico: gracias a su capacidad de reverberación lumínica produce un efecto de brillo visible desde el suelo, al tiempo que por su color claro recorta a la perfección las figuras, y ayuda a resaltar sus contornos contra su complementario azul. Cada elemento dorado adquiere así un papel único que enriquece el léxico plástico del conjunto en términos de detalle y factura. Al mismo tiempo, por su elevado precio, como sucede con el abundantísimo y tanpreciado lapislázuli, se convierte en testigo del nivel de fastuosidad proyectado por el cabildo para estas pinturas, dando razón de la importancia de tal encargo en una ciudad creciente como Valencia.

Como se ha descrito, por ejemplo, en los ciclos murales pisanellianos como el del *Palazzo Gonzaga* de Mantova, o en el *Monumento Brenzoni* de Verona, el nivel de detallismo conseguido con los efectos del oro, repicado, estofado, y con abundantes incisiones, supera con creces lo esperable para una pintura mural que se supone que ha de ser vista desde la distancia. Se trata de una calidad de factura que, como acontece análogamente en las tablas de Paolo constituye prácticamente un sello identitario, y sólo puede apreciarse a escasa distancia; una labor minuciosa y limpia que da cuenta de la concienzuda ejecución artística de San Leocadio y Pagano, de su escrupuloso trabajo de cada detalle –con total indiferencia de si podían o no apreciarse desde el presbiterio– y, sobre todo, de su voluntad por contentar a tan exigente comitencia. Dan buena fe de todo ello los abundantísimos pastillajes que ornan, en forma de *schiacciati*, las figuras del coro angélico. Se trata de bajorrelieves de algo más de un centímetro de espesor aplicados en diademas, fíbulas, cenefas, nimbos, estrellas y otros elementos, como el arpa del octavo ángel, en cuya la cubeta,

²⁰¹⁵ Estos pigmentos suelen dar muy mal resultado en fresco, ennegreciéndose o alterándose, por lo que su aplicación mural, suele hacerse al temple, al seco, bien de modo unitario o bien sobre los estratos inferiores al fresco. RUIZ, 1992: 70.

flanqueada por grifos, se apoyan tres *puti* atlantes que sostienen la columna del instrumento; una muestra del egregio nivel plástico alcanzado en esta obra, en la que no se escatimaron medios ni materiales (**Figura 170**).



Figura 170: Detalle de los relieves de la cubeta del arpa. antes del proceso de restauración. Obsérvese cómo, bajo el oro mateado y oscurecido aparece una capa de óxido negro, debida al uso de hojas de estaño bajo los panes áureos. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Aún pese a tan generoso uso de los metales preciosos y el azul de ultramar, y pese a que la ejecución cumplió puntualmente con las cláusulas del contrato, surgieron problemas con el antojadizo y exigente cabildo valenciano. En agosto de 1476 la sospecha de fraude con los materiales se cierce sobre Francesco y Paolo y el cabildo determina que se nombre una comisión que inspeccione el trabajo de los italianos, en aras de garantizar el correcto cumplimiento de los términos del contrato. El uso de hojas de estaño, –cuando el contrato especificaba que sólo el oro fino de ducado debía ser utilizado– había motivado quejas en el cabildo. Sin embargo esta era una práctica normal cuando se usaban metales preciosos sobre muro, al menos desde la centuria

precedente como revelan tanto las fuentes escritas como las obras conservadas.²⁰¹⁶ Es cierto que algunos, como ya indica Cennini encolaban sobre el muro hojas de estaño dorado para ahorrar oro, procedimiento que el escritor desaconseja, pero también especifica que es recomendable superponer los finos panes de oro a la lámina de estaño. Así, indica claramente que para hacer pastillajes y otras decoraciones en relieve, como *stelle d'oro fino, o mettere la diadema de' Santi, o adornare con coltellino, come ti ho detto, ti conviene prima mettere l'oro fine in su lo stagno dorato*.²⁰¹⁷ Es esta, por tanto, una práctica habitual, que los pintores debieron ejecutar como algo rutinario, pero que, sin embargo generó dudas entre el receloso cabildo.²⁰¹⁸ Estas sospechas de fraude material se alargaban también a los azules, y parcialmente a la técnica con la que los pintores se encontraban trabajando en aquel momento.²⁰¹⁹ Tras las correspondientes peritaciones, se determinó que no había fraude en la técnica, pero se les recordó la necesidad de utilizar exclusivamente oro. Los análisis metalográficos efectuados con motivo de la restauración evidenciaron que, además de oro fino de ducado, también se había utilizado estaño. Además, se realizaron cromatografías de gases que revelaron las sustancias orgánicas contenidas en la sisa, en la que se localizó cera de abeja, betún, y resina de colofonia. Todos estos materiales identificados en los diversos análisis cualitativos realizados con motivo de la restauración del conjunto mural no distan en absoluto de los documentados en las diversas compras efectuadas con motivo de las pinturas de 1432.

²⁰¹⁶ Entre las fuentes escritas, Cennini dedica los capítulos XCV a CIII a la aplicación de los metales sobre el muro, centrándose especialmente en el oro y el estaño. Por citar algún ejemplo de la centuria precedente, recientes análisis, aún sin publicar, en la *Cappella Guastalla* del Palazzo Ducale di Mantova, datable en la segunda mitad del siglo XIV, pusieron de manifiesto el uso del oro sobre el estaño. Tales resultados fueron obtenidos por la Dra. Paola Artoni del LANIAC de la Università degli Studi di Verona y por el autor de estas líneas, en colaboración con el Dr. Paolo Bertelli del Comitato Scientifico del Palazzo Ducale di Mantova.

²⁰¹⁷ CENNINI, Cennino., Ca. XCVIII. Edición online.

<http://www.ilpalio.siena.it/Personaggi/CenninoCennini/LeggiCapitolo.aspx?cap=98>

[Consultado 23-12-2018]

²⁰¹⁸ Valga recordar que en las decoraciones pictóricas de 1432 se usó ampliamente el estaño, coloreado mediante corlas, conjuntamente con los panes de oro.

²⁰¹⁹ La concepción del 'fresco' debía por fuerza incluir algunos pasajes de *secco* para no limitar en exceso la paleta cromática. Es posible que el propio cabildo, viendo que los pintores usaban aglutinantes impropios de la cal dudasen de los métodos de los italianos.

Para finalizar este análisis material y procedimental, no podemos pasar por alto un documento recientemente publicado, que contiene una información relevante para este estudio. Se trata de un inventario de bienes publicado por Gómez-Ferrer,²⁰²⁰ realizado conjuntamente con el testamento en el que se mencionan una serie de materiales pictóricos en manos de Francesco Pagano, materiales que en este punto ya nos son familiares.²⁰²¹ Reproducimos aquí el fragmento de texto que consideramos más interesante:

Item una capça ab letres de colors²⁰²². Item tres ferrets de obrar e dos punchons e un ganivet. Tres rolls de papers de mostres. Item un libre de paper que feu papaJohan sobre los evangelis. Item un altre libret de paper. Item LXXXVIII querns de paper per a tenir or. Item un saquet d'aluda de verdet. Item un paper ab un poch de judi. Item en miga olla en que havia un paper ab un poch de groch. Item altre paper ab un poch de groch. Item altre paper ab verdet. Item una vixiga ab atzerquo. Item un troç de pa de cera. Item un poch de bolirmini. Item un paper ab blanquet. Item un quern de paper vermell ab trosos fulla d'estany. Item XVII fulls de paper de histories. Item una tauleta de deboxar.²⁰²³

Como se observa, la mención de los pigmentos y materiales consignados entre los bienes de Pagano parece concordar a la perfección con lo que los análisis químicos evidenciaron. Probablemente el *groc* fuese, en realidad un ocre claro. El azarcón, que no se ha evidenciado en los análisis es posible que se encuentre en partes muy puntuales de la pintura, aplicado al seco, puesto que este es un pigmento que, por su naturaleza plúmbica, se altera con facilidad en contacto con las cales. No obstante, su presencia podría también explicarse por ser uno de los componentes habituales en las sisas de preparación para el oro, en las que como se ha explicado actuaba como colorante y secativo al mismo tiempo.

²⁰²⁰ GÓMEZ-FERRER, 2010: 57-62.

²⁰²¹ COMPANY, 2006: 422.

²⁰²² Recordemos que en el punto siete del contrato de 1472 se especifica que los bordones decorativos estarán finamente dorados, y que en la parte frontal del arco principal de la capilla aparecía una decoración de letras clásicas (griegas o latinas), elemento que, como ha observado Company se repite en otras obras italianas, como el palacio ducal de Urbino. Sea como fuese los frisos con letras parecen ser del gusto del Cabildo, puesto que, si recordamos la *Adoración de los Magos* que pintara Nicolás Florentino, esta cinta, con texto decorado con letras aparece también allí. *Ibidem* 2006: 235.

²⁰²³ GÓMEZ-FERRER, 2010: 57-62

Antes de concluir este apartado, y a modo de reflexión final conviene puntualizar que el coro de músicos angélicos representa solamente un fragmento reducido de todo el programa pictórico que ornaba la capilla del altar Mayor, y que fueron sin duda la primera parte que se ejecutó, probablemente, durante los dos primeros años.²⁰²⁴ Con ella debemos hacernos una truncada idea de la calidad, colorido aspecto y acabado del conjunto, pero valga decir que, en términos de superficie representan, como mucho, un cuarto de lo que allí debió pintarse. La ejecución de las pinturas del altar Mayor de la catedral se alargó, como mucho hasta 1478, momento en el que se consigna el último pago, aunque es posible que se finalizasen antes. Como se ha visto, no estuvo exenta de problemas con el cabildo, adversidades, y reyertas entre ambos pintores, que debieron actuar como uno equipo, en el que a buen seguro cupieron también aprendices e incluso oficiales locales, que colaborarían en la ejecución.²⁰²⁵ Parece poco probable que cada uno se ocupase de modo individual de alguna parte, conociendo los ritmos de trabajo propios de la pintura mural, y especialmente tan delicada decoración, que requeriría de varias manos actuando conjuntamente. En ese sentido, difícilmente podrá aislarse el trabajo realizado por cada uno de los maestros, por más que se haya tratado de hacer en más de una ocasión, en primer lugar por lo fragmentario, parcial y sesgado que podría resultar tal propósito, al no poder valorar toda la obra en su conjunto; en segundo lugar porque se desconoce el bagaje anterior de Pagano, que bien pudo haber transcurrido sus días como fresquista en los territorios del norte, incluso haberse formado o y/o trabajado entre Ferrara, Mantova y Padova además de Roma, Valga además recordar que, pese a los débitos con tales cortes, la formación de San Leocadio es igualmente incierta, al menos a nivel documental, aunque, como se verá para el caso de la pintura sobre tabla, su hipotética formación junto con Cosimo Tura, Ercole de Roberti y, especialmente, Francesco del Cossa, parecen probadas. En cualquier caso, a nuestro parecer, es congruente la teoría de Adelle Condorelli que lega el trabajo mayoritario de las figuras a San Leocadio,

²⁰²⁴ Los andamiajes se montaban y se desmontaban para las festividades –como sucedió ya en las pinturas de 1432–, y como se con anterioridad, la pintura se ejecutaba por niveles, generalmente para el caso del Altar mayor de la Catedral de Valencia tres alturas sin contar el plano del suelo.

²⁰²⁵ Es esta una cuestión que a menudo se ha subestimado. Valga apuntar la veintena de hombres que llegaron a trabajar algunos de los días en los andamiajes en las pinturas ejecutadas en 1432. Son demasiadas las tareas auxiliares inherentes al tipo de ejecución llevada a cabo, como para pensar en un tándem actuando en solitario en los andamios.

reservando un trabajo con un carácter decorativista, y no por ello menos relevante a Francesco Pagano, que no obstante sería el verdadero especialista en pintura al fresco del tándem, con mayor experiencia en este tipo de encargos y el responsable del nivel cualitativo del conjunto. Teniendo en cuenta el gusto refinado y exigente de sus comitentes y la concepción misma de las pinturas –cuyo valor se medía por su nivel de fastuosidad y detallismo así como por la riqueza de sus materiales, más que por la capacidad figurativa o imitativa de los pintores–, es una deformación de nuestra óptica, marcadamente figurativista, la que ha empujado a subestimar el trabajo de Pagano que, en lo técnico, debió ser impecable y de la máxima calidad, como correspondería a un experimentado maestro del arte del *affresco*.²⁰²⁶ De tal labor de cornisas, festones, relieves y arquitecturas fingidas siguen quedando abundantes ejemplos evidentes en las partes visibles de la pintura, aunque estos elementos puedan relacionarse también con la escuela ferraresa.

Si a nivel estilístico pueden encontrarse débitos en esta obra con las pinturas de la *Cameradegli Sposi*, que Andrea Mantegna comenzó a pintar hacia 1465 en el *Palazzo Ducale de Mantova*,²⁰²⁷ en lo técnico las deudas se acercan más hacia la llamada sala del *Torneo-battaglia di Louvezerp*, en la *Corte Vecchia* de ese mismo palacio, una pintura mural ejecutada por Pisanello y su taller durante el segundo tercio del siglo XV que nunca llegó a concluirse. Además de que ambas son una combinación de técnicas ad *affresco* con casi primacía de retoques *a secco*, en los dos casos la ejecución es compleja y prevé diversos aglutinantes. La paleta es realmente similar, e incluso algunos pasajes procedimentales parecen repartirse de modo análogo: las carnaciones se ejecutan prácticamente al fresco, con mínimos retoques a ténpera; los verdes se superponen a estratos de negro; bajo las capas de azuritas se encuentra el llamado rojo *morellone*, a base de óxido férrico; ambas contienen pastillajes y detallados motivos incisos, así como un uso de las hojas de estaño y oro nada desdeñable; finalmente en los dos casos las veladuras y corlas son omnipresentes.²⁰²⁸ Las

²⁰²⁶ Como se consigna en su testamento: *pintor al fresch*. GÓMEZ-FERRER, 2010: 61.

²⁰²⁷ Algunos débitos fueron ya observados por COMPANY, 2006: 255.

²⁰²⁸ Se trata de datos que aún no han sido publicados, y que son el resultado de una campaña de diagnosis técnica ejecutada por el LANIAC de la Università di Verona en equipo junto con el CAEM de la Universitat de Lleida y el Comitato Scientifico del Palazzo Ducale di Mantova. Para una aproximación preliminar procedimental y técnica de dichas pinturas véase: WOODS-MARSDEN, Joanna. Observations

mencionadas pinturas del ciclo artúrico se suspendieron en plena ejecución, por lo que muy probablemente el joven Paolo debió de conocerlas, y máxime si se tiene en cuenta que, antes de la ejecución de la llamada *Camera degli Sposi*, tal ciclo constituyó seguramente uno de los conjuntos murales más importantes de la Italia septentrional, por más que hoy su estado de conservación ruinoso no permita apreciarlo como sin duda un día fue. Aún más importantes resultaron el ciclo mural del *Salone dei Mesi* del Palazzo Schifanoia, de Francesco del Cossa, y Ercole de Roberti, entre otros, ejecutados entre 1468 y 1470, en los que muy probablemente debió colaborar también San Leocadio, y que se relacionan directamente con los ciclos murales mantuanas de Pisanello y Mantegna en Mántua.²⁰²⁹

A modo de reflexión final, conviene apuntar que, como se ha visto, los talleres de fresquistas y muralistas eran el resultado de la implantación '*in situ*' de una suerte de *botteghe* que se constituían, específicamente, para la realización de trabajos puntuales. Así había sucedido con aquella sociedad de colaboración profesional, de la que tan pocos datos tenemos entre Bartomeu Baró y Niccolò Delli; un pintor foráneo conocedor de la técnica al fresco y un pintor local, muy capacitado, que a buen seguro debió aprender, en mayor o menor medida, a ejecutar una técnica con la que no estaba familiarizado.²⁰³⁰ De nuevo la asociación temporal entre Anthoni Canyiçar y Pere Rexach repite este mismo esquema. A buen seguro se trataba de pintores que operaban por su cuenta, y de los que como hemos dicho, no se sabe prácticamente nada. La asociación entre Pagano y san Leocadio, repite de nuevo el patrón: dos pintores venidos de Italia, formados en ámbitos diversos –uno en Ferrara, el otro en Nápoles (o quizás en Roma)– a los que la fortuna reúne en dicha ciudad para acabar viajando juntos a Valencia. Jamás antes habían trabajado en sociedad, y jamás volverían a hacerlo después de aquellas pinturas. Pero los talleres efímeros, fruto de sociedades temporales debían ser comunes para grandes encargos y no sólo de pinturas murales como prueba el caso, para finalizar, del binomio que hemos

on fresco technique: Pisanello in Mantua. En (W. Van Os Henk e J.R.J. van Asperen de Boer eds.) *La pittura nel XIV e XV secolo. Il contributo dell'analisi tecnica alla storia dell'arte*. Paris: Comité International d'Histoire de l'Art, 1988, p. 189-210.

²⁰²⁹ Aunque son escasos los estudios dedicados al análisis técnico del conjunto resultan, al menos, interesantes: LIPPINCOTT, 1989; NATALE, 2007.

²⁰³⁰ Es algo similar a lo que planteaba Matilde Miquel sobre la figura de Miquel de Alcanyiç y su relación con Starnina. MIQUEL, 2008: 164.

apellidado "Los Hernandos" y que, a veces injustamente, casi hemos aunado en una única personalidad. Dicho equipo de artistas formados en Italia –Llanos y Yáñez de Almedina–, sólo operó conjuntamente para el caso de las pinturas del retablo del altar Mayor de esa misma catedral, y acaso para otro retablo en Xàtiva del que no tenemos constancia, y que, de haber existido se habría realizado en el transcurso del encargo catedralicio.²⁰³¹ Concluido el trabajo, cada quién tomó su rumbo –como sucedería para el resto de pintores mencionados– y así los talleres efímeros surgían y desaparecían, y en su existencia servían para el intercambio estilístico, ideológico, iconográfico y sobretodo procedimental. Un intercambio que, de no haberse dado, difícilmente hubiese permitido que permeasen nuevas técnicas, materiales y procedimientos, desconocidos en nuestro territorio.

Así, la (re)introducción del fresco resultó un proceso lento y poco homogéneo, en el que el influjo del trabajo directo de artistas italianos resultó necesario, aunque nunca acabó de generar una respuesta definitiva –ni mucho menos una adopción–, entre los artistas de nuestro país. Para cuando el fresco se había popularizado en España y se solicitaba su ejecución, en Italia casi ningún artista pintaba ya con esta técnica de un modo ortodoxo o puro, pese a las constantes reivindicaciones de la tratadística de erigirla como el procedimiento que abanderaba la liberalidad del arte de la pintura. Más bien al contrario, por su complejidad y por sus obvias limitaciones, la hibridación de los procedimientos de la cal con otros propios de la pintura de caballete estaba, cada vez más, a la orden del día; las técnicas mixtas aplicadas sobre el fresco abrían camino hacia otras formas de pintura mural en las que los colores aglutinados con temple iban a acabar dejando paso al óleo sobre muro. Ante un panorama tan complejo y con cambios tan veloces, es comprensible pensar que la asimilación hispana de tales procesos fuese siempre ralentizada, entre la predilección por la contratación de italianos para tales menesteres, la escasez de encargos de ciclos murales y la falta de una tradición fresquista ininterrumpida en nuestro país.

²⁰³¹ GÓMEZ-FERRER; CORBALÁN, 2006: 157-168.

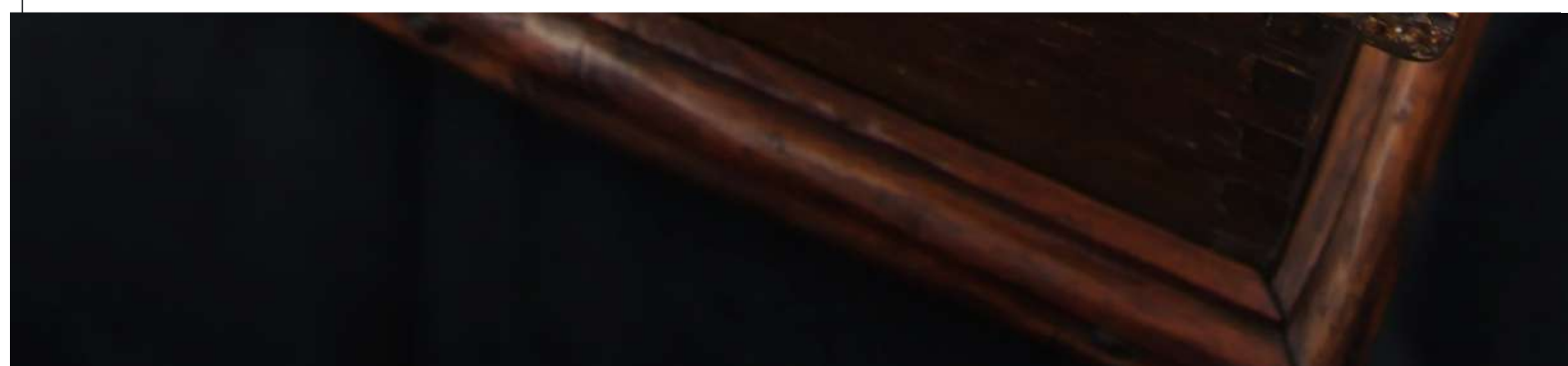


Figura 171: *Alegoría de Calíope*. Cosimo Tura, ca. 1560. La vivísima coloración de los ángeles músicos de la Catedral de Valencia es análoga en la paleta a la que caracteriza, por ejemplo, la *Alegoría* de Cosimo Tura. Fotografía: The National Gallery, Londres.

Aunque los frescos de Pagano y San Leocadio tendrían un escaso impacto inicialmente, no cabe duda de que más allá de suponer un hito en la asimilación del italianismo en la Corona de Aragón, fueron la intervención mural más relevante en tal territorio. Sea como fuere, y salvando puntuales trabajos de menor relevancia, después de las pinturas de Starnina en Toledo, y Delli en Salamanca, las pinturas de Pagano y San Leocadio se erigen como el tercer gran ejemplo de introducción de esta técnica en la península, aunque ya no de un modo puro sino en su forma de fresco mixto. Pero, en cualquier caso, más allá de ostentar el mérito de aquel podio, la realización de tales ciclos inauguró la era de la gran pintura mural española que se avecinaba en la decimosexta centuria, por más que fuera con otros procedimientos que cada vez menos implicarían el uso de cal, como se constata especialmente en Castilla o Andalucía. Para el caso valenciano un buen ejemplo de esta afirmación lo constituyen las pinturas murales de la *Sala Nova* del *Palau de la Generalitat*, pintados al óleo por Francesco Pozzo, Vicente Requena, Joan Sariñena y Vicent Mestre en 1591. Sin embargo, tan sólo cinco años más tarde, en 1596 se comenzaría otro ciclo mural de gran relevancia en la ciudad de Valencia: los frescos del interior de la Iglesia del Real Colegio del Corpus Christi, encargados por Juan de Ribera al genovés Bartolomeo Matarana. El hecho de que nuevamente sea un italiano –como sucedía en los coetáneos proyectos pictóricos de El Escorial– quien tenga que ocuparse de la ejecución técnica *ad affresco* nos permite constatar la nula asimilación de dicha técnica en la Valencia del siglo XVI, que, en cambio, desde entonces florecería con nombres como el propio Matarana, Antonio Palomino o Dionís Vidal.



**13. LA EVOLUCIÓN DE LA PINTURA DE
CABALLETE:
DEL TEMPLE AL ÓLEO**



13.1. La [R]evolución de la pintura al óleo: ¿La verdadera revelación de los primitivos flamencos?

Durante toda la Edad media, fue la témpera el medio predominante en la mayoría de representaciones pictóricas. El término, como se ha visto, cubre un espectro muy amplio de técnicas que utilizaban un conglomerante o aglutinante adhesivo –animal o vegetal– que, pese a que poseían la gran ventaja del brillo y la permanencia, eran complejas de manejar y presentaban importantes limitaciones de manipulación.²⁰³² Las pinturas a la cola, por ejemplo, sufrían particularmente los estragos de la humedad atmosférica, que hacía perder el poder adhesivo del *medium*, deteriorando plenamente su capacidad aglomerante, lo que provocaba prontas pérdidas. Por tal motivo era frecuente que se recubriesen con un barniz graso al aceite, que casi siempre presentaba un color oscuro e intenso y que afectaba directamente a la percepción cromática de los colores, por más que, en ocasiones, los armonizara. Este empleo del barniz se daba también en pintura mural, como se ha visto.

En las técnicas a la témpera, los cambios cromáticos son muy rápidos: algunos colores, sufrían una notable pérdida de intensidad y variaban en tono y luminosidad al secar: así sucedía con los azules o los verdes, que palidec an bastante tras la evaporación del agua. Los blancos devenían *gris-beige* en el momento de la aplicación y, en cambio al secar, se aclaraban completamente. Este tipo de efectos, ligados a una rápida tendencia al secado hacía que trabajar con este medio fuese siempre una labor compleja que requiriese de una gran experiencia, capacidad de previsión y cálculo en la mezcla de color y abundante pericia al superponer un estrato húmedo sobre uno seco, para que, al estabilizarse, las modulaciones fuesen suaves. Precisamente una de las mayores dificultades de la técnica se encuentra en el modelado, que es la capacidad de fusión de los colores y su integración tonal. La témpera –por su rápida evaporación– no permite una buena la fusión cromática, por lo que esta debe conseguirse a través de un efecto de puntillismo o más habitualmente de cruce de trazos, denominado *tratteggio*. Así, por herencia de la pintura medieval de *modelado*

²⁰³² MAROQUER, 1979: 23.

sistemático,²⁰³³ luces y sombras se colocaban sobre una base plana de color. Si se pretendía igualar el tono era preceptivo realizar una veladura de pigmento muy disuelto en agua, que hidratava la capa anterior y permitía seguir trabajando encima.²⁰³⁴ Desde los primeros años del siglo XX, la comprensión del proceso de ejecución pictórica a la témpera generó intentos de reconstruir los procedimientos de los artistas medievales.²⁰³⁵ Sin embargo el gran caballo de batalla de los investigadores ha sido siempre entender en qué punto la témpera dio paso al óleo y cómo se produjo tal transformación.

Conviene apuntar, para entrar en contexto, que en el periodos del gótico lineal y anteriores –al menos desde  poca Bizantina–, la pintura naturalista no proliferó, existiendo en su defecto una serie de convenciones que constituían lenguajes de representación; un determinado modo de concebir lo representado, regido por pautas metodológicas o instrucciones cromáticas, que en ocasiones se encuentran en textos y recetarios.²⁰³⁶ Se ha planteado que tales preceptos sean, en realidad, el resultado de la adaptación al uso continuado de las témperas, y que sus características visuales respondan a la limitaciones de la propia técnica, –algo que nos parece exagerado–. Con mucha frecuencia se trata de un lenguaje constituido por tintas planas superpuestas y líneas cromáticas, en las que el color deviene un complemento de la línea. Los colores fundamentales se simplifican en tonos medios que son resaltados por escalas de oscuros y claros sin gradaciones suaves, como sucede, por ejemplo, en toda la pintura rom nica. Para tales superposiciones de pintura se utilizan temple al agua, que secan de manera rápida y que no permiten una óptima fusión de los colores, pero que en su defecto facilitan el trabajar en capas planas superpuestas.

Pero,  y el  leo? Los artistas medievales conocían la posibilidad de pintar con óleo como aglutinante, y de hecho lo hacían a menudo. El  leo era un medio apreciado como solución pictórica para muchos fines y se le consideraba una pintura resistente, óptima para piezas que habían de estar a la intemperie. No era, sin embargo,

²⁰³³ El término se refiere al método de aplicación del color que se realizaba hasta el siglo XIV. CLARKE, 2001.

²⁰³⁴ MAROQUER, 1979: 25.

²⁰³⁵ THOMPSON, 1936; 1956; ABRAHAMS, 2008: 78-91.

²⁰³⁶ De algún modo el *modelado sistemático* referido por Clarke es el paradigma de estas convenciones.

funcional, para pintar en las mencionadas superposiciones de tintas planas: el lento secado de cada capa –para evitar una miscibilidad no deseada– impondría ritmos de trabajo lentísimos. La transparencia de muchos pigmentos (como la azurita, o el lapislázuli, así como el blanco de plomo, el verdigrís etc.), suponía una reincidencia constante de estratos, lo que sumado a la multiplicidad de tintas planas aún contribuiría a incrementar la cantidad de pasadas de pintura, que exigirían un lento secado antes de poder ser cubiertas de nuevo, de usarse el óleo. Aunque es posible que se conociesen ya las propiedades secativas de algunos materiales, el procedimiento seguía requiriendo un elevado coste de tiempo por lo que resultaba poco funcional si se compara con las técnicas al temple, que consienten una velocidad de trabajo mucho más expeditiva y que permiten un óptimo aglutinado de los pigmentos, por lo general también más opaco. A tenor de lo expuesto no es de extrañar que, como ya han señalado algunos autores, que Teófilo desaconseje el aceite, considerando el tipo de pintura que se realiza en tales fechas.

Quizás sea funcional –para comprender las circunstancias que rodean la aparición de la pintura oleosa– entender qué surgió como respuesta a qué: si la técnica al óleo como solución a una necesidad de representación diferente, o una nueva manera de representar como resultado de la adopción de una técnica diferente. A nuestro juicio la respuesta se atisba obvia: la técnica surgió como respuesta a una nueva necesidad de representación, más naturalista que nunca y fundamentada en una imitación de la realidad visible. Además, el óleo llegó en el momento justo, cuando los temples tradicionales comienzan a revelarse limitados e inoperativos para la materialización y plasmación de unas pretensiones plásticas inusitadas. Así, el denominado *modelado sistemático* fue perdiéndose en pos de otro tipo de soluciones que, por primera vez en siglos, se desprendían de la codificación estereotipada en pos de la transcripción plástica bidimensional de una realidad tridimensional. Es este el punto de partida de la pintura de Moderna.

Durante mucho la invención de la técnica al óleo y su inmediato desarrollo ha sido tradicionalmente atribuida, desde Vasari, a los hermanos Van Eyck, diseminándose primero entre los talleres flamencos y posteriormente en España, Italia y otros territorios europeos. Ha sido una cuestión sobre la que han corrido abundantes ríos de

tinta, y una preocupación para buena parte de los historiadores del arte ocupados en el estudio de los primitivos flamencos y en especial de su técnica, que tanto distaba de los procedimientos medievales comunes en buena parte de Europa hacia comienzos del siglo XV.²⁰³⁷ También se considera tradicionalmente, a partir del texto vasariano, a Antonello da Messina como importador de la técnica en el territorio italiano y desde las aportaciones del siciliano la práctica de esta técnica parece entrar en un auge sin precedentes.²⁰³⁸

Aunque la crítica a los argumentos reduccionistas y, en ocasiones, fantasiosos de Vasari ya ha sido oportunamente realizada por numerosos autores, –ante las evidencias empíricas, tanto científicas como textuales, del uso del óleo como medio desarrollado con bastante anterioridad a la supuesta invención o descubrimiento de los Eyck–, lo cierto es que, por otra parte, la afirmación Vasari encripta un hecho verídico: Hubert y Jan van Eyck se consagraron al estudio del óleo como medio principal, explotando toda una serie de recursos y trucos. En parte, estos eran producto del conocimiento técnico y procedimental de la época y, en parte, fruto de su propia contribución a la investigación de los materiales, sin mayor pretensión que la de conseguir adaptar los pigmentos, colorantes y aglutinantes a la ejecución una pintura ilusoria.²⁰³⁹ En esto consiste la verdadera aportación de los hermanos Van Eyck. No obstante, se ha juzgado, –a nuestro criterio muy oportunamente–, que probablemente algunos de sus trucos y prácticas personales se perdiesen en la discreción que obligaba la gestión de un taller con un componente innovador, que era capaz de ofrecer algo que otros no podían imitar: pero estos secretos debieron ser, en realidad, una minoría. Especialmente la historiografía romántica ha teñido de un cierto halo mítico todo lo derivado de la praxis artística de los Eyck y, en general, de los primitivos flamencos, tratando de explicar casi como prácticas alquímicas e ignotas fórmulas de obrador procedimientos que, por lo general, pudieron no ser tan oscuros y desconocidos como se les ha considerado.²⁰⁴⁰ Algunos autores, especialmente durante el siglo XIX e inicios del XX relegaron todo el éxito de las facturas naturalistas, –de profusos detalles

²⁰³⁷ EASTLAKE,

²⁰³⁸ MAROQUER, 1979: 47-56.

²⁰³⁹ FELS, 2001: 89.

²⁰⁴⁰ En este sentido conviene mencionar las aportaciones de MÉRIMÉE, 1830; EASTLAKE 1960 [1868], o MERRIFIELD, 1967 [1849] y MAROQUER; 1979: 28-44.

y pretendida mimesis formal, textural, lumínica, cromática y atmosférica—, al uso de complejas fórmulas para el tratamiento de los materiales;²⁰⁴¹ recetas que los pintores custodiarían celosamente y que sólo se encontraban al alcance de unos pocos iniciados.²⁰⁴² Aunque esto pudiese ser así para eventuales casos, más bien se trató siempre de pequeñas modificaciones sobre pautas que ya eran conocidas; adiciones de otras materias o elementos que les otorgaban alguna propiedad especial. Para entender las aportaciones eyckianas es necesario entenderlas en un contexto general, como un sistema de preceptos para el trabajo con óleo, más que como un conjunto de trucos aislados. Fels ha señalado las siguientes cuestiones para describir tales contribuciones:²⁰⁴³

- a) El modo de interacción entre los diversos aceites secantes, barnices espirituosos, aceites esenciales y medios 'al agua' (témperas); y los métodos para su combinación o utilización conjunta.²⁰⁴⁴
- b) Las metodologías de trabajo con pigmentos para hacerlos compatibles entre ellos; para optimizar sus capacidades ópticas; para poder superar las limitaciones propias de su interacción química; y, sobre todo, el modo de preservarlos del viraje del color y de otros deterioros cromáticos.²⁰⁴⁵
- c) El rol que lentes, instrumentos ópticos, lupas, espejos, y, en general la física y las matemáticas jugaban en la obtención de determinados efectos visuales.
- d) Los métodos de preparación de los soportes para adaptarse a esta metodología de trabajo y, sobre todo para asegurar la estabilidad de la pintura.

²⁰⁴¹ Véase, por ejemplo, MAROQUER, 1979.

²⁰⁴² Sobre los 'secretos' de taller es muy oportuna la reflexión de MONTERO, 2013: 195-196.

²⁰⁴³ FELLS, 2001: 92.

²⁰⁴⁴ Es esta una premisa fundamental puesto que, en líneas generales la aplicación de los preceptos de trabajo de los Eyck permitió desarrollar este tipo de metodologías a otros pintores, expandiendo un conocimiento efectivo, más que fórmulas concretas.

²⁰⁴⁵ Numerosos autores han observado como gran diferencia entre las obras eyckianas y las de otros contemporáneos unas cualidades de conservación de los materiales inusitadas; una permamenencia del color y una ausencia de alteraciones muy notables. En este sentido destacan los estudios de Price, ocupados en el correcto procesado y aglutinado de los pigmentos. Véase: PRICE, 2017.

El trabajo de Fels demuestra que, ya desde fines del siglo XIV muchos de los preceptos que seguían los van Eyck eran ya conocidos.²⁰⁴⁶ Por ello resulta complejo cifrar un punto de partida para la pintura al óleo. De hecho, la implementación de técnicas mixtas (a caballo entre la témpera y el óleo) en la pintura flamenca, hispanoflamenca e italoflamenca, ha dificultado notablemente el reconocimiento de una fecha que sirva como punto de inflexión para la adopción del aceite como vehículo generalizado. En realidad es más operativo hablar de un progresivo desplazamiento de las técnicas al temple, que poco a poco van perdiendo importancia limitándose casi exclusivamente a las bases cromáticas, mientras que las capas oleosas se reservan, en superficie, para la obtención de determinados efectos.²⁰⁴⁷

Así, el sistema de trabajo de los Eyck pasaba por el éxito de tres factores: en primer lugar el uso de una imprimación blanca de alto poder reflejante que permitía la obtención de efectos lumínicos; en segundo un complejo dibujo subyacente capaz de guiar al pintor e interactuar sobre los estratos de color; y, por último, el uso de capas de pintura cuya transparencia y opacidad eran controlables y que interactuaban entre sí, con el dibujo subyacente y con la preparación blanca, y que permitían generar una ilusión pictórica.²⁰⁴⁸ Más que una revolución debe considerarse como el resultado de una evolución natural, sujeta a nuevas formas de representación, que implicaban una metodología de trabajo bien distinta, con tendencia a la pérdida de unos convencionalismos ya arcaicos y a la supresión de esquemas de representación que no se ajustaban al natural.²⁰⁴⁹ Todo los preceptos de la *praxis* pictórica que habían sido operativos hasta entonces se sometían a una oportuna catarsis de renovación. Pero no fue, desde luego una ruptura abrupta.

A propósito, la cuestión de las técnicas mixtas requiere aquí, antes de finalizar, un ulterior comentario. Desde la década de los '80 la National Gallery ha venido

²⁰⁴⁶ FELS, 2001: 80-119. Ciertamente, fue el uso del vehículo oleoso lo que propició tal riqueza de soluciones en la imitación de lo real, y sería imprudente negar la existencia de los antedichos trucos y fórmulas adaptados a las necesidades de los pintores, a la disposición de determinados materiales, o a la manera particular de trabajar de cada artista. Pero, como se está viendo, poco operativo resultaría también tratar de explicar la revolución que supuso la adopción de la técnica al óleo por parte de los artistas desde un punto de vista exclusivamente técnico, considerando las recetas de taller como punto de partida o como germen de tal acontecimiento.

²⁰⁴⁷ PIVA, 1970: 7-8.

²⁰⁴⁸ FELS, 2001: 108.

²⁰⁴⁹ PIVA, 1970: 7.

realizando análisis químicos a micromuestras para establecer el aglutinante usado en los mejores exponentes de sus colecciones.²⁰⁵⁰ Ya en tablas de Jacopo da Cione, datadas en el último tercio del siglo XIV, el aceite comienza a hacer acto de presencia conjuntamente con el huevo.²⁰⁵¹ Esto implica que, efectivamente el óleo empezaba a usarse en pinturas sobre tabla, especialmente para la consecución de veladuras, al menos medio siglo antes del supuesto 'descubrimiento' de los Van Eyck. Recordemos que ya en Valencia, en fechas tan tempranas como 1402, se constatan ventas a los pintores de *vert ab oli*, aún cuando la técnica imperante era el temple.²⁰⁵² De hecho, el aceite, como aglutinante debió empezar a utilizarse con algunos colores, como el verdigrís, que no toleraba el contenido acuoso de otros *mediums*, por lo que se solía mezclar con vinagres u otros medios acéticos, y debió ser una paulatina explotación de sus posibilidades plásticas la que empujase a los pintores a nuevas pruebas con otros colores. También las propiedades del óleo en la consecución de veladuras debieron comenzar a apreciarse ya desde el siglo XIV, como demuestran los análisis químicos de White y Pilc, en aplicaciones sobre bases de cola o témpera de huevo. Para ello fue clave el perfeccionamiento de los secantes, –que tampoco se desconocían–, el uso de resinas; y, sobre todo, la búsqueda de la aplicación más efectiva de cada pigmento y colorante, según su naturaleza y sus propiedades, lo que permitía optimizar los resultados como nunca antes. Aunque todo ello fue fruto de un nuevo modo de entender la pintura, como se ha dicho, tampoco estamos en condiciones de poder negar que no la condicionase y que no fuese un acelerador de la propia tendencia. En última instancia, la progresiva adopción del óleo permitió la exploración de posibilidades plásticas que se alejaban de las limitaciones que hasta entonces presentaban las técnicas al temple magro, descubriendo así todo un acerbo de innovadoras soluciones a problemas que hasta entonces tampoco se habían planteado. Se trató, en suma, de un conjunto de características plásticas que se mantendrían sin grandes diferencias durante al menos dos siglos. La asunción del naturalismo y el uso del aceite funcionaron como catalizadores en la pretendida emancipación de las artes mecánicas que los pintores reivindicaban para su oficio.

²⁰⁵⁰ MILLS; WHITE, 1981: 66-67; MILLS; WHITE, 1983: 65-67; MILLS; WHITE, 1989: 69-71; WHITE; PILC, 1993: 86-84 y WHITE; PILC, 1995: 85-95.

²⁰⁵¹ WHITE; PILC, 1993: 86.

²⁰⁵² ALIAGA; TOLOSA; COMPANY; 2007; 242

13.2. La tradición Medieval del temple en Valencia

El panorama pictórico valentino del siglo XIV presenta unas características formales que podrían considerarse análogas a las de otros territorios, bajo la hegemonía del denominado Gótico Lineal. Son tan pocos los ejemplos de obras conservados de esta época que sería necesario recurrir a la pintura mural, de la que, en cambio si hay abundantes testimonios que han sido estudiados en profundidad en fechas muy recientes, para poder entender aspectos estilísticos, formales y procedimentales.²⁰⁵³

En esencia, son operativos todavía para esta época los preceptos de la pintura de ascendencia esquemática: colores planos, sombras y luces recortadas a base de franjas, y una linealidad que caracteriza todas las figuras y que hace que el color sea casi una cuestión secundaria. A partir de 1330 y hasta las últimas décadas del trescientos comienza a forjarse una serie de personalidades pictóricas que resultarán claves para la eclosión de una pintura valenciana con identidad propia.²⁰⁵⁴ Se trata del denominado estilo Italogótico que, con las miras puestas en los territorios cisalpinos, no sólo en un sentido estilístico o formal, pero también procedimental.

La primera gran figura que conviene considerar aquí, es la Lorenzo Zaragoza, – personalidad bajo la que cabe, probablemente la producción del llamado Maestro de Villahermosa). Aunque su *corpus* pictórico conocido es relativamente pequeño, lo que limita los resultados que de su técnica pueden colegirse, sí puede realizarse una somera aproximación a la misma, como punto de partida de la que será la gran pintura valenciana del siglo XV. Con su característica manera de transición, a caballo entre los últimos alientos del italogótico y el más incipiente Gótico Internacional, Zaragoza encarna a la perfección el paradigma del artista bisagra.²⁰⁵⁵ Dota su pintura de una cierta expresividad humana, rompiendo con el severo hieratismo que hasta ese momento había caracterizado la pintura hispana de corriente italianizante, por más que algunos de sus estilemas, devuelven todavía rasgos arcaizantes en las facturas de rostros y anatomías.²⁰⁵⁶ Sin embargo, Zaragoza comienza a introducir elementos y que prefiguran tímidamente un naturalismo que se avecina a medio siglo de distancia:

²⁰⁵³ Un buen ejemplo de este *corpus* pictórico mural en el Reino de Valencia en RUBIO; ZALBIDEA, 2019.

²⁰⁵⁴ COMPANY, 2007: 26-29.

²⁰⁵⁵ *Ibidem* 2007: 35.

²⁰⁵⁶ PITARCH, 1979: 21-50.

detalles en el modelado de los volúmenes o en la descripción de las texturas o las calidades materiales que no serán comunes hasta, al menos, el segundo cuarto del siglo XV.²⁰⁵⁷ Al mismo tiempo, en su pintura comienzan a entrecruzarse detalles de una modernidad que le permite introducir, por ejemplo, una incipiente perspectiva caballera, muy en la dinámica del gusto tardo trecentista.

Pese a la escasa producción pictórica conservada de Zaragoza, el conjunto las tablas del *Retablo de San Lucas* depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, y estudiado en profundidad con motivo de su restauración en 2005²⁰⁵⁸ y también en el marco de la exposición *El nacimiento de una Pintura*, en 2010, constituye una piedra de toque para la comprensión del procedimiento plástico utilizado por dicho pintor.²⁰⁵⁹ Es en muchos sentidos una ejecución que no dista en absoluto de las prescripciones técnicas de Cennino Cennini, estrictamente contemporáneo de Zaragoza. En primer lugar utiliza una preparación totalmente análoga al método italiano del momento.²⁰⁶⁰ Pero en realidad todos los pintores de la Corona de Aragón, al menos hasta la llegada de las tendencias flamencas, utilizaron el procedimiento de la secuencia de preparación "aparejo - yeso grueso - yeso fino", como se desprende de los contratos del momento, de las diversas analíticas, y el mismo que ha sido descrito, como el procedimiento de uso por los pintores de Valencia en los primeros años del siglo XV, no solamente para la preparación de retablos, sino incluso para la confección de rocas y entremeses en las entradas reales de 1402 y 1414.²⁰⁶¹

Siguiendo los cánones del dibujo preparatorio de la época –y de manera análoga a lo que sucede para la mayoría de obras conservadas del periodo–, Zaragoza utiliza dos tipos de registro gráfico: por una parte la incisión, de la que se sirve para trazar objetos rectilíneos, mobiliarios y arquitecturas, o bien para delimitar las zonas en las que colocará la hoja de oro, como mantos, vestas y nimbos –como va a ser común en la pintura valenciana durante la totalidad del siglo XV–; por otra parte, se sirve de un medio fluido visible en reflectografía IR, con el que diseña mediante trazos cortos y

²⁰⁵⁷ Para Pitarch, la concepción colorista de la obra de Lorenzo Zaragoza, alejada de las tendencias cromáticas imperantes en las escuelas bajomedievales catalanas, resulta un hecho diferenciador. PITARCH, 1979: 21-50.

²⁰⁵⁸ BENITO ; FRECHINA, 2006.

²⁰⁵⁹ INEBA, 2010: 160.

²⁰⁶⁰ CENNINI, CX–CXXI.

²⁰⁶¹ HERRERO-CORTELL; PUIG, 2017 a: 46.

directos la configuración de caras, manos y otros detalles.²⁰⁶² Aunque nada sabemos de la composición de tal medio, el hecho de que pueda ser tan claramente visible en reflectografía lo presupone una tinta de carbón. El uso de procedimientos mecánicos ha sido también documentado en la obra de Zaragoza, y concretamente el estarcido, un recurso muy italiano vinculado al uso de *cartoni*.²⁰⁶³ En su época era habitual realizar estarcidos para transferir los motivos ornamentales vegetales y de lacería que habitualmente decoran los tejidos con estofas de oro. Sin embargo, los vestigios del uso del *spolvero* en la obra de dicho pintor han sido hallados en rostros de la virgen y los apóstoles del *Retablo de San Lucas*, como ha sido advertido por Ineba, acaso relacionados con el uso de cartones estereotipados para la construcción de las figuras, lo que podría explicar, por ejemplo, la evidente interdependencia de figuras como apóstoles y Vírgenes.²⁰⁶⁴

El uso de la hoja metálica juega un papel crucial en la apariencia visual de los retablos del Gótico valenciano, suponiendo, en realidad un importante componente estético de los mismos. La técnica de aplicación del oro en el *Retablo de San Lucas*, por ejemplo, es la propia de su momento. Se trata de un dorado a base de oro fino, probablemente al agua, aplicado sobre un estrato de preparación rojizo, que puede ser identificado con un bol arménico, aunque a falta de un análisis composicional no puede descartarse que se trate de una sisa o una suerte de mixtión coloreado.²⁰⁶⁵ Esto supondría una particular variante del proceso tradicional que utiliza el aguacola a tal efecto, pero cobra sentido cuando se verifica que el aceite de lino se utilizaba comúnmente para las sisas que permitían la adherencia de la hoja de oro o plata al estrato de preparación. En cualquier caso, el uso de tal sisa coloreada al aceite no implica necesariamente la ausencia del bol, fundamental si debe darse un bruñido al oro, como sucede en este caso. El uso de cincelados, repicados y pequeños pastillajes ornamentales es muy característico en la producción de este pintor, como lo será, a grandes rasgos durante todo el siglo XV. De máximo interés es el uso de tejidos estofaos con rosetas y motivos

²⁰⁶² INEBA, 2010: 63.

²⁰⁶³ Véase: BAMBACH, 1999; HERRERO-CORTELL; PUIG, 2018 a: 8-18.

²⁰⁶⁴ INEBA, 2010: 164-165.

²⁰⁶⁵ HERRERO-CORTELL; PUIG, 2017 a: 47

geométricos, que florecerá en durante las tres primeras décadas de la decimoquinta centuria.

Aspectos de una tímida y embrionaria modernidad pueden entreverse también en su técnica pictórica y en particular del uso que hace del color, aunque la pintura de Zaragoza no se acerca, por ejemplo, a la riqueza cromática y a la factura matizada de los Peris. Zaragoza utiliza exclusivamente –como todos sus contemporáneos– el temple, mayoritariamente de huevo para buena parte de los colores y a base cola proteica o goma para algunos pocos, como los azules, aunque la inexistencia de análisis químicos del aglutinante no permite más que hipotetizar el uso de tales materias. La disposición del color es relativamente plana todavía, con escasas concesiones al modelado volumétrico. Son pocos los matices cromáticos que introduce, y el tratamiento lumínico resulta todavía algo plano, si bien comienza ya a responder a una cierta intencionalidad naturalista. Los colores se aplican en una base plana a la que se le superponen a *tratteggio*, elementos matizados o con volumetría. Sin embargo, no se trata de un rallado profuso y rico, sino de un recurso mucho más sintético que muestra aún profundos débitos con la pintura del Italogótico, en el que resuenan todavía los ecos francos. En algunos puntos trabaja con una escasísima cobertura de la capa de preparación, llegando incluso a no cubrirla intencionalmente en otros, lo que sí es, en cambio, un aspecto un tanto novedoso si se tiene en mente la factura habitual de su época.²⁰⁶⁶ Es muy característico de su estilo el uso de bases terrosas y pardas para las carnaciones, que deliberadamente cambian de color en función del personaje representado, pero que, a menudo se mueven en una línea tonal cercana al *verdaccio* de Siena. En ese sentido el pintor construye en escala ascendente partiendo de la sombra máxima, a la que va superponiendo una capa de albayalde ligeramente manchado con ocre, que se degrada tonalmente en livianas pinceladas hacia las partes sombreadas y se intensifica hasta hacerse matérica en los puntos de máxima luz. Sólo al final, para otorgar cierta viveza a los colores de las encarnaciones, el pintor matiza, con laca y/o bermellón ciertas zonas sonrojadas, conseguidas en un rallado paralelo en las mejillas y otros puntos de la cabeza y manos (**Figura 172**).

²⁰⁶⁶ INEBA, 2010: 160.



Figura 172: *La Duda de Santo Tomás*, Marçal de Sas, Museo de la Catedral de Valencia (detalle).
Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 173: *La Duda de Santo Tomás*, Marçal de Sas, Museo de la Catedral de Valencia (detalle).
Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Si Lorenzo Zaragoza constituyó el principal pintor bisagra, fundamental para el desarrollo de la antedicha pintura valenciana del Gótico Internacional, no menos relevante fue el aporte de dos figuras foráneas: por una parte, Gherardo di Jacopo Starnina (fl. 1395-1401) y Marçal de Saz (fl. 1394-1410).

El aporte técnico de Starnina está todavía por evaluar para el caso de la pintura valenciana, pero obviamente se vincula a la importación de fórmulas y preceptos técnicos propios del entorno florentino del entresiglo. Criado en el ambiente pictórico de Agnolo Gaddi –heredero de las metodologías de Giotto–, Starnina introduce un modo de pintar que por primera vez supone un sutil y determinante esviaje hacia la búsqueda de un cierto naturalismo, visible en sus modelados y coloridos.

Son pocas las obras que con certeza pueden atribuirse a la mano de este pintor, cuya biografía ya recoge Vasari en sus *Vidas*,²⁰⁶⁷ pero es muy posible que sea una factura mayoritariamente suya la del Retablo de los Siete Sacramentos, de 1398, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, cuyo cromatismo y plasticidad están a la altura de las mejores producciones europeas del momento.²⁰⁶⁸ En él parecen converger muchos de los preceptos técnicos y procedimentales enunciados por Cennini, que, además de contemporáneo suyo y condiscípulo de Gaddi, debió ser compañero de formación.

En la obra de Starnina la interpretación del espacio, el volumen, la luz, o el color cobran una nueva dimensión, que prefigura las soluciones que hasta la década de 1440 seguirían teniendo vigencia en Valencia. A diferencia de lo que acontecía en la producción de Zaragoza, los modelados volumétricos y transiciones cromáticas son, en la pintura de Starnina, suaves, diversos y alejados de la idea del estereotipo. Dota a los personajes de una inusitada expresividad, mediante un trabajo fisonómico individualizado para cada uno. Siguiendo la tradición florentina, parte de nuevo de la sombra, efectuada con la tierra homónima, sobre la que va modelando con claros a base de albayalde con bermellón y ocre todas las encarnaciones, que resultan ahora

²⁰⁶⁷ VASARI, 2012: 92-105.

²⁰⁶⁸ COMPANY, 2007: 48

mucho menos sintéticas (**Figura 173**). Atiende a la descripción de arrugas faciales, líneas de expresión y otros detalles en rostros y manos que le permiten un amplio acerbo de soluciones para simular la gesticulación, dotando a sus figuras de un enorme movimiento y de una carga expresiva sin precedentes, sólo superada por la potencia de la conseguida por Marçal de Sas.

A propósito de este autor, tomará en cambio de Starnina un cierto refinamiento en las formas y la factura, suavizando tanto los gestos como la carga expresiva de sus anatomías, como se observa en las figuras del Retablo del Centenar de la Ploma, que se le atribuye en colaboración con Starnina,²⁰⁶⁹ –mueble cuya técnica y materiales están siendo en la actualidad estudiados en profundidad por los miembros del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVAC+R)–. Pero, sin duda la pieza más conocida de Sas es la tabla de la *Duda de Santo Tomás*, de la Catedral de Valencia de la que también se conserva su contrato, fechado en 1400. Dicha obra fue estudiada a nivel pigmentario en ocasión de su restauración (**Figuras 174-175**).



Figura 174: *La Duda de Santo Tomás*, Marçal de Sas, Museo de la Catedral de Valencia (detalle).
Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

²⁰⁶⁹ *Ibíd*em 2007: 58-59.



Figura 175: *La Duda de Santo Tomás*, Marçal de Sas, Museo de la Catedral de Valencia. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Es característico de este autor un dibujo gestual y expresivo –de marcadas líneas negras dadas con pincel–, que, además de prefigurar la composición sobre la preparación sirve también como elemento delimitador de la misma, participando en el resultado visual, pues la gran mayoría de los trazos son perfectamente visibles bajo un fino estrato de policromía y contribuyen, por sus características formales a definir las fisonomías y gestos (**Figura 175**). Precisamente la aplicación pictórica que ejecuta Sas es marcadamente liviana, con un *tratteggio* muy visible, de trazos largos y muy fundidos, casi peinados. Constituye la capa de color casi una acuarela, que solamente se torna más intensa en puntos en los que el autor, para modelar el color reincide superponiendo nuevas tonalidades. A propósito de las mismas, conviene observar que en esta pieza son marcadamente contrastadas, capaces de gradaciones que van de una máxima luz, casi blanca a una máxima oscuridad, determinada por la elección del color local. La paleta de esta obra es manifiestamente reducida siendo los rojos y naranjas los colores predominantes. En este sentido se ha descrito el usos de rejalgar, bermellón minio y laca.²⁰⁷⁰

Las innovaciones de Starnina y Marçal de Sas fueron recogidas y sintetizadas por autores como Jaume Mateu, Pere Nicolau, o Miquel Alcanyis, cuyo estilo y técnica son muy cercanas a las de sus maestros. Esto ha generado no pocas controversias en la identificación y atribución de obras, como sucede, por ejemplo, con el *Retablo de la Santa Cruz* del Museo de Bellas Artes de Valencia, cuyos materiales y técnica fueron profusamente estudiados con motivo de su restauración entre 1995 y 1998. Se trata de un mueble que sintetiza las características técnicas propias de inicios del siglo XV, – se ha propuesto su realización entre 1400 y 1410–²⁰⁷¹ aunque tiene diversas particularidades técnicas y estilísticas que, en nuestra opinión, suelen darse en casos con una cronología más avanzada (**Figuras 176-177**).²⁰⁷² Comenzando por las formales y estilísticas, destaca en primer lugar una cierta búsqueda de un naturalismo plástico y anatómico de gran finura en el dibujo, ayudado de una aplicación cromática suave,

²⁰⁷⁰ JUANES; ROLDÁN, 2008: 143

²⁰⁷¹ Antoni José i Pitarch, por ejemplo, lo considera hipotética obra de Pere Nicolau y avanza su datación hacia 1400. JOSÉ; ALMIRANTE; INEBA, 1998: 4-13. Leandro de Saralegui lo había datado entre 1400 y 1409 y el Barón de San Petrillo entre 1403 y 1409.

²⁰⁷² En cambio, otros autores como Post lo sitúan hacia 1420 y Tormo entre 1410 y 1420, propuesta que además acata COMPANY, 2007: 88.

fundida y muy atenta a la descripción de cada volumen corporal. En segundo lugar, el uso de escorzos en algunas figuras y miembros, que enriquece el haber de soluciones formales del pintor otorgando un movimiento y una expresividad incomparables con otros retablos del periodo en Valencia (**Figura 177**). Más sorprendente aún resulta un empleo de la perspectiva con gran corrección, con edificios de arquillo de medio punto y *loggie* que, pese a no ser todavía fruto de la aplicación absoluta de los preceptos del sistema cónico, se acerca mucho a una perspectiva normalizada, en la que el cono de la visual está bien presente. El tratamiento minucioso de las telas y el uso de estofas de oro con damasquinados anchos son característicos de la segunda, tercera y cuarta década del siglo XV. Pero también en lo técnico hay dos particularidades interesantes: una es el uso de una imprimación de albayalde sobre los estratos de yeso y cola²⁰⁷³ y la otra la presencia del *giallorino*, o genulí, un pigmento que, bajo tal nombre, no se documenta en Valencia hasta 1432, siendo incierta su presencia con anterioridad a esa fecha.²⁰⁷⁴ La asunción de un marcado italianismo –propio del último Gótico Internacional– en algunas de las antedichas soluciones plásticas, prefigura los lenguajes últimos exponentes del gótico en Valencia: Jaume Mateu, Gonçal Peris y, muy especialmente Gonçal Peris Sarrià.²⁰⁷⁵

Al primero de los Peris homónimos se le atribuye la importante tabla de *Santa Marta y San Clemente*, fechada en 1412. Se trata de la pieza central de un retablo dedicado a ambos santos, hoy conservada en el Museo de la Catedral de Valencia. Esta obra encarna a la perfección el paradigma del nivel técnico alcanzado en la representación de los tejidos de Damasco, a base de corlas y veladuras sobre la hoja de oro (Figura). Aún su factura en las anatomías resulta algo arcaica, si bien se entrevén ya aspectos de un incipiente naturalismo. La aplicación del color es en ocasiones algo tosca, y las fusiones se producen mediante rayados largos, que generan habitualmente un importante contraste cromático.

²⁰⁷³ JOSÉ; ALMIRANTE; INEBA, 1998: 19.

²⁰⁷⁴ Véanse Anexos III y IV.

²⁰⁷⁵ COMPANY, 2007: 100. La figura de Gonçal Peris, –y, en general, la saga de los Peris–, ha sido estudiada en profundidad en ALIAGA, 1996.



Figura 176: *Retablo de la Santa Cruz*, Miquel Alcanyís (?) Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle de la escena de la *Crucifixión*). Obsérvese el débito para con las formas de Starnina, y una manera de construir las anatomías todavía muy sencilla, pero de gran poder expresivo. Fotografía: Autor.



Figura 177: *Retablo de la Santa Cruz*, Miquel Alcanyís (?) Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle de la *Muerte del Rey Cosroes*). Fotografía: Autor.



Figura 178: *Santa Marta y San Clemente*, Gonçal Peris, Museo de la Catedral de Valencia. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 179: *Santa Marta y San Clemente*, Gonçal Peris, Museo de la Catedral de Valencia (detalle).
Obsérvese la factura de rayado muy largo, con fusiones cromáticas todavía algo planas y de alto contraste tonal. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 180: *Santa Marta y San Clemente*, Gonçal Peris, Museo de la Catedral de Valencia (detalle). En lo técnico destaca, sin duda, un tratamiento del dorado en la representación de bordados y estofados de telas damasquinadas que hasta entonces nunca se había conseguido. Se trata de estofas de motivos florales de policromía diversa, en las que intervienen tanto procesos aditivos (a pincel), como sustractivos (esgrafiados con palillo). La intensa policromía es fruto del uso de una amplia paleta y la corporeidad de la pintura es producto de la adición de abundantes secativos. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

La de Gonçal Peris Sarrià (ca. 1362 -1423) es una figura particularmente interesante por ser en algunos sentidos un pintor *bisagra* o puente entre una tradición plenamente gótica y una incipiente *ars nova*. Aunque puede considerársele todavía un pintor esencialmente medieval, se entrevén ya –tanto desde un punto de vista estilístico, como especialmente técnico y procedimental–, novedades auspiciadas por ecos foráneos que prefiguran los balbuceos del primer Renacimiento valenciano. Peris es, de hecho, un artífice que aúna, por una parte, un bagaje técnico que lo liga a las escuelas del gótico internacional italiano, y por otra unas cotas de expresividad singular, propias del arte flamenco.

Es además una figura que, salvando algunas distancias, permite ciertas analogías con la de otros contemporáneos suyos, como sucede por ejemplo con Pisanello, o con Gentile da Fabriano, con los que se puede equiparar en el uso de determinadas soluciones técnicas. (De hecho, se trata también figuras que se sitúan, precisamente, a caballo entre las tradiciones pictóricas del Medioevo y las del primer Renacimiento.

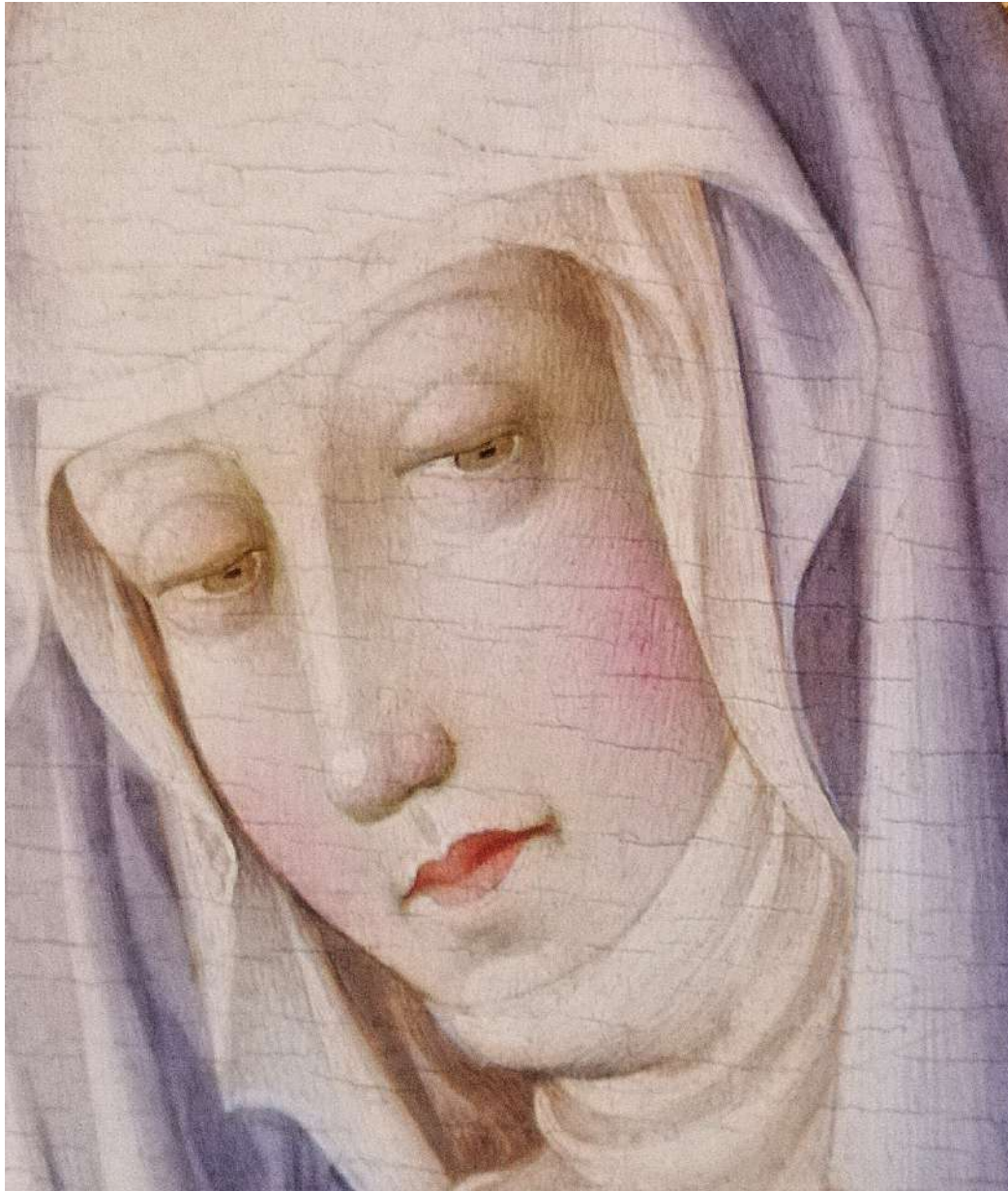


Figura: 181 *Verónica de la Virgen*, Gonçal Peris Sarrià, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle). Obsérvese la factura con un *tratteggio* suave, capaz de modelar los volúmenes de manera sutil. Las fusiones cromáticas resultan delicadas y ricas en matices. Fotografía: autor.

Es característico del *ductus* de Gonçal Peris Sarrià un *tratteggio* de gran finura, que se adapta perfectamente a la voluntad de naturalismo del pintor, permitiéndole transiciones sutilísimas, llenas de matices cromáticos. Lo realiza con trazos muy finos, generalmente cortos, que se entrecruzan a menudo en diagonales oblicuas muy cerradas, algo visible tanto en sus primeras obras atribuidas –como en el caso de la tabla bifaz con la *Verónica de la Virgen* y la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Valencia– (**Figura 181**),²⁰⁷⁶ como en las obras más tardías, –como el *Retablo de San Martín y el pobre, Santa Úrsula y San Antonio Abad*– (**Figuras 182-185**).

Precisamente merece este último conjunto un especial detenimiento, pues se trata de un retablo cardinal, probablemente el mejor ejemplo de transición entre los lenguajes del último Gótico Internacional y las incipientes modas flamencas, algo coherente con una factura de 1440, como es el caso. Por una parte, si en las tres tablas centrales se pueden percibir influjos italianos del Gótico Internacional, ya la figura de San Antonio remite a Flandes, como ha sido pertinentemente observado por Company, aún cuando se factura técnica parece más cercana a las metodologías de trabajo cisalpinas, con colores opacos y fusiones mórbidas.²⁰⁷⁷ Es, a nuestro juicio, en la predela, donde estalla un incontenible flamenquismo (**Figuras 183-184**), presente tanto en el modo de concebir las figuras y la composición de cada escena, como más especialmente en el dibujo y el color. Los drapeados blandos de las figuras titulares se tornan angulosos y almidonados en los santos de la predela, y la solución formal de cada figura pasa por el uso de incipientes veladuras (probablemente dadas todavía con huevo), en la búsqueda de efectos cromáticos de una sutileza nunca antes vista en el ámbito valenciano. También, en las figuras de la predela, el uso del oro en damasquinados y brocados remite casi más a los ejemplos del pujante hispanoflamenquismo que a la tradición del gótico. Los personajes alcanzan aquí una expresividad de singular emotividad y unas cotas de naturalismo que debe vincularse, de nuevo, con los preceptos flamencos. Una manifiesta voluntad de representación de las texturas puede entreverse en todo el retablo, en ocasiones, patente a través de efectos como pequeñas salpicaduras de pintura, –casi aerografiada–, que ayudan a simular la composición heterogénea de la tierra del suelo, mediante estarcidos de rojos blancos y

²⁰⁷⁶ COMPANY, 2007: 105-109.

²⁰⁷⁷ *Ibidem* 2007: 108.

negros (**Figura 185**). El uso de las huellas digitales para realizar manchados redondos en el pelaje del caballo resulta particularmente llamativo. También conforma una suerte de efecto de textura el borde de la pelliza de las vestiduras de San Martín, cuyo rostro además constituye a el mejor ejemplo de la superación de los estilemas del Gótico.

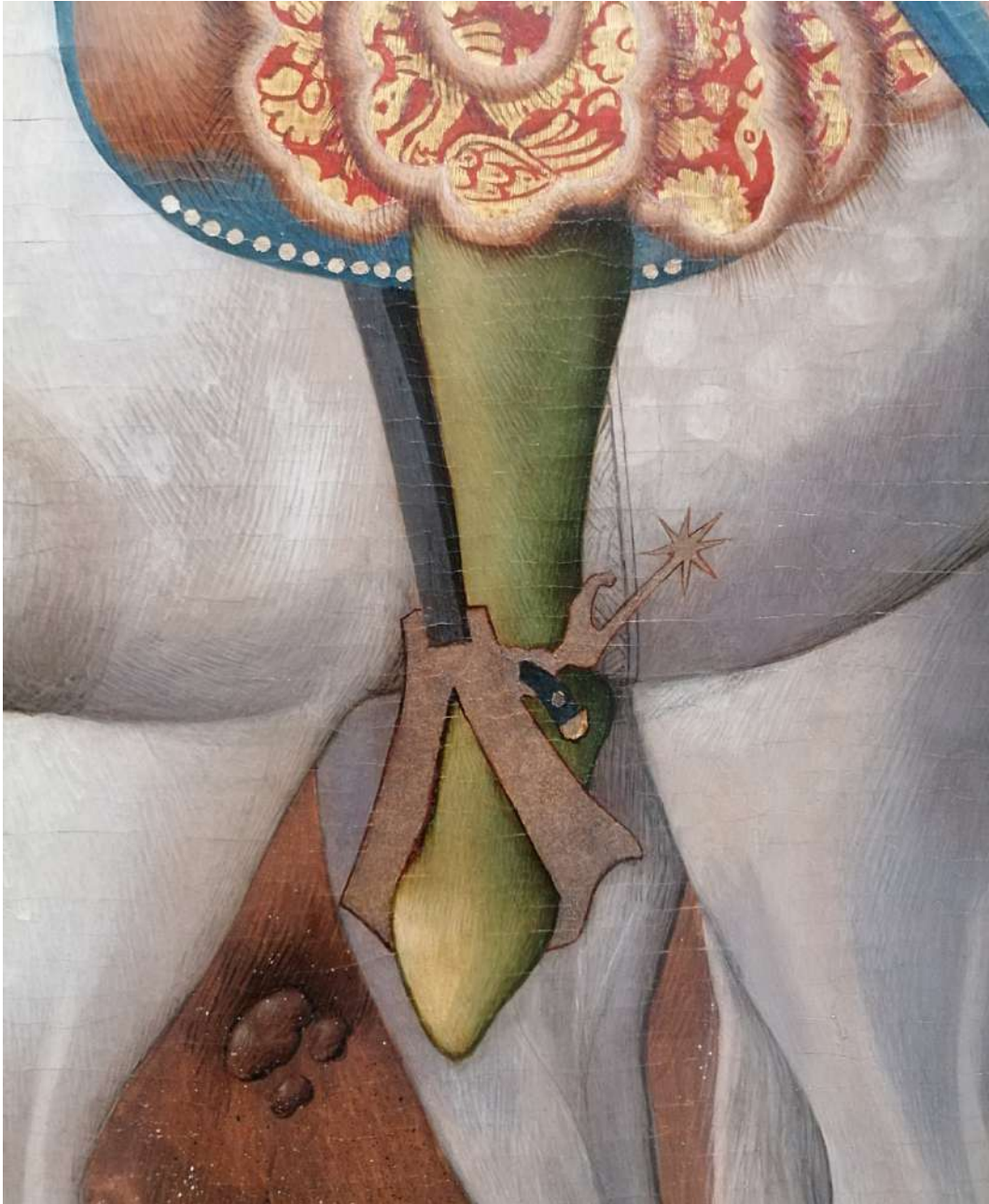


Figura 182: *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Gonçal Peris Sarrià, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle de la tabla central). Obsérvese la factura con el característico *tratteggio* que, en este caso se convierte en una herramienta de modelado capaz de definir volúmenes y conseguir ciertas texturas, como sucede, por ejemplo, en el pelaje del caballo. Fotografía: autor.

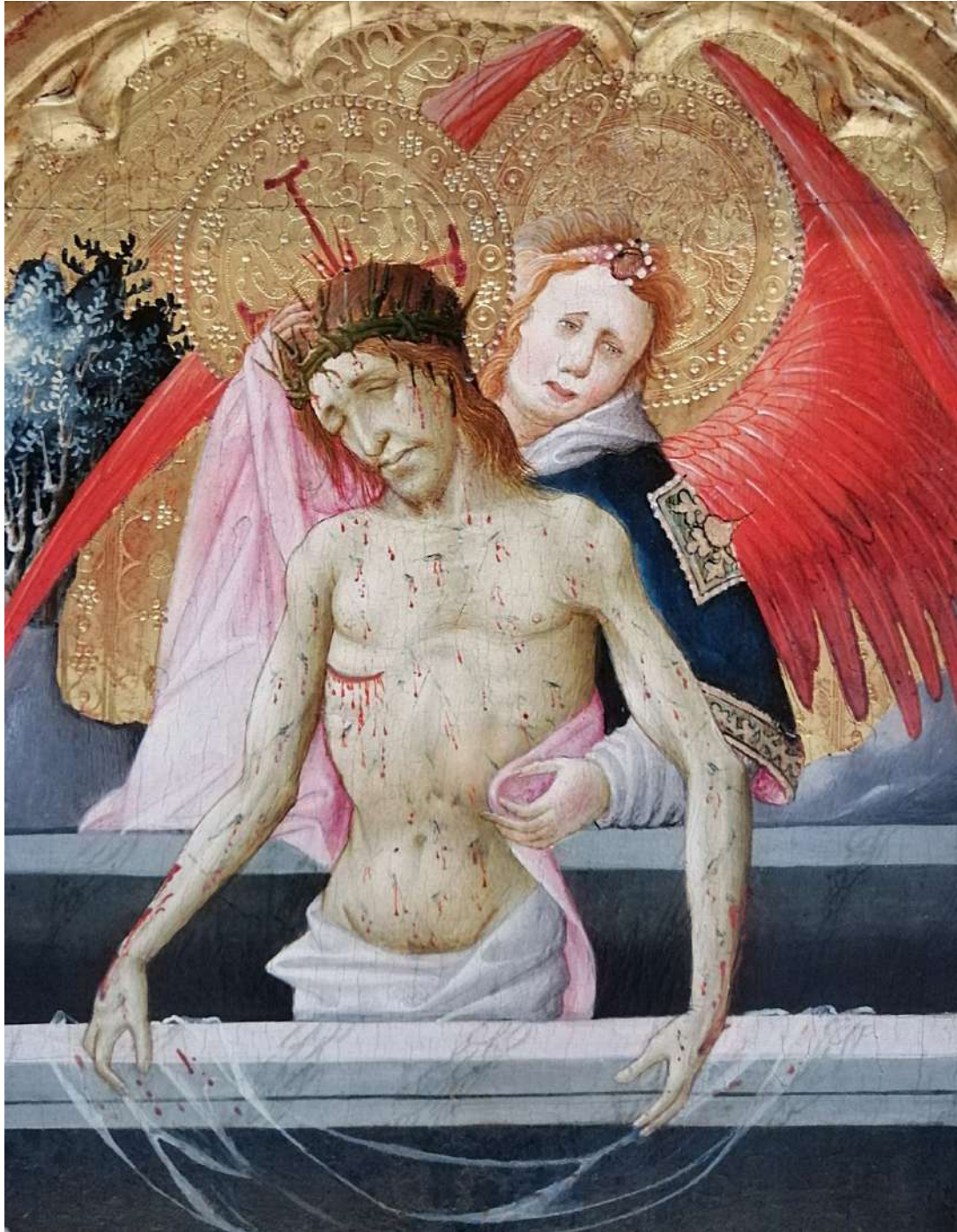


Figura 183: *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Gonçal Peris Sarrià, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle de la escena central de la predela). Nótese el flamenquismo que imbuye la escena: el realismo de la anatomía y las heridas o la carga expresiva de ambos rostros. Técnicamente destaca el uso de lacas en los paños rosados y en las alas del ángel. Obsérvese también el uso de veladuras: sombras en las carnaciones y rasgos fisonómicos mediante tierras; o en las transparencias de blanco en el sudario que pende del sepulcro. También los arbustos de la parte del fondo debieron tener un color mucho más verdoso, conseguido mediante la superposición de una inestable laca amarilla –hoy desaparecida– a los tonos azulados del follaje. El interés por el naturalismo en las texturas puede observarse, por ejemplo, en la consecución de la textura marmórea del sepulcro. Fotografía: autor.



Figura 184: *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Gonçal Peris Sarrià, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle de uno de los santos de la predela). Obsérvese el uso de corlas cobre el oro, y la consecución de efectos de veladuras para dar profundidad y volumen a los drapeados brodados de oro. Fotografía: autor.



Figura 185: *Retablo de San Martín, Santa Úrsula y San Antonio Abad*, Gonçal Peris Sarrià, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle). La voluntad naturalista emerge en la representación del suelo. Un degradado tonal acerca los claros hacia un primer plano, en el que a través de veladuras de tierras muy acuareladas, el artista construye una grieta en el suelo yermo. La heterogeneidad de las partículas del árido ha sido recreada mediante efectos de estarcido salpicado con diversas tonalidades: almagra, blanco y negro, sobre el fondo de color crudo. También en el uso del *tratteggio* en la pata y el casco del caballo puede entreverse la voluntad naturalista en la recreación de lassombras del pelaje y de las inserciones anatómicas. Fotografía: autor.

A modo de síntesis, dos grandes maneras de ejecución técnica conviven la pintura del gótico Internacional en Valencia. La primera, se caracteriza por ser todavía algo sintética, con grandes planos de color, un manchado tonal básico de escaso grosor y una fusión cromática algo dura, con modelados mediante líneas rectas y angulosas. Esta tipología de trabajo es la predominante hasta el fin de la primera década del siglo XV, con la práctica excepción de las obras de Starnina, mucho más refinadas en las transiciones y con un característico *tratteggio* mucho más integrado. Pere Nicolau y Marçal de Sas, encarnan perfectamente esta tendencia, a la que también se suma Gonçal Peris, en obras como la antedicha tabla de *Santa Marta y San Clemente*.

La segunda manera de ejecución va a ser la predominante desde 1410 hasta 1440. Es característica de esta tendencia un uso mucho más natural de la luz, más tamizada y difusa, con un color mucho más rico en matices y con menos contraste. También en el modelado se aprecian significativas diferencias: la película pictórica se torna más compacta y menos aguada; los volúmenes se construyen a través de un *tratteggio* finísimo, mucho más sutil a la hora de representar transiciones cromáticas y lumínicas. El uso de incipientes veladuras en la consecución de efectos de matizado de color, es también una característica formal de esta segunda manera de ejecución, de la que, como se ha visto, es Gonçal Peris Sarrià su máximo exponente. Este modo, que en Italia prevalecerá casi hasta las últimas décadas del siglo XV, no es más que la adecuación de una técnica que comenzaba a revelarse bastante obsoleta para la consecución de efectos plásticos que lograsen dotar a la pintura de un cierto nivel de realismo. Va a ser esta voluntad la que, progresivamente, empuje a los pintores hacia la adopción del vehículo oleoso como medio de expresión, primero conjuntamente con el elenco de técnicas al temple y, posteriormente, de manera exenta.

13.3. El hispanoflamenguismo y el desarrollo de la técnica mixta

Más allá de ostentar el mérito de consolidar un sistema de trabajo con el óleo, –como se ha visto en el primer epígrafe del presente capítulo– la importancia de la influencia eyckiana en Valencia no ha sido todavía justamente ponderada en su verdadera magnitud. La ciudad del Turia debió ser –por diversos motivos en los que a a

continuación ahondaremos–, uno de los territorios en los que los preceptos del maestro flamenco calasen con mayor rapidez y profundidad, lo cual no es, en absoluto una cuestión trivial: de los territorios hispanos fue posiblemente el que desarrolló con mayor celeridad una transición hacia el óleo.

Dejando de lado de la conocida –y hoy ya desacreditada–, hipótesis de una breve estancia de paso por Valencia en 1427, los recientes estudios biográficos de Jan Van Eyck apuntan que fue en realidad durante el otoño-invierno de 1426 cuando el pintor debió estar en la ciudad. Formaría parte de la primera embajada –y no de la segunda, como se había mantenido erróneamente– mandada por Felipe El Bueno para negociar sus nupcias con Eleonora de Aragón, Hermana de Alfonso V.²⁰⁷⁸ Fransen ha subrayado recientemente la importancia del impacto de la visita de Van Eyck. Por una parte el pintor era uno de los preferidos de Alfonso V de Aragón, –que en su residencia de Castelnuovo en Nápoles custodiaba un *Tríptico de la Anunciación* (originariamente realizado para Gianbattista Lomellino); una *Adoración de los Magos*; un *San Jorge* y un mapamundi, todos, de mano de Jan van Eyck–.²⁰⁷⁹ Por otra parte, el gusto por su pintura se alargaba mucho más allá de la corte: parece que incluso a Valencia estribaron obras del de Brujas. En este punto resulta crucial el dato de que Joan Reixach poseyese una *taula de pintura de la historia com Sent Francesc reb les plagues, acabada ab oli de la ma de Johannes*,²⁰⁸⁰ que en su testamento de 1448 lega a Andreu Garcia, que por su parte, en su inventario de bienes de en 1452 poseía también: *una myga ymatge en paper, de ploma de mà de Johannes*.²⁰⁸¹ Como muy acertadamente ha apuntado Fransen se debió tratar de imágenes que sirvieron como estándares cualitativos para otros pintores, y no tanto de imágenes de devoción, –más allá de que fuesen, probablemente obras de taller–.²⁰⁸² La pieza listada entre los bienes de Reixach correspondería a una tercera copia de la tabla homónima de la que se conocen, además dos versiones: una conservada en la la Galleria Sabauda de Turín y otra en el Museum of Art of Philadelphia Museum of Art (**Figura 186**). La obra debió ejercer un importante influjo en el círculo de pintores de Reixach puesto que, además

²⁰⁷⁸ FRANSEN, 2017: 469-493.

²⁰⁷⁹ *Ibidem* 2017: 471.

²⁰⁸⁰ BENITO, 2001: 24.

²⁰⁸¹ MONTERO, 2013: 806-850.

²⁰⁸² FRANSEN, 2017: 471.

de algunas analogías con escenas como el san Francisco de la predela del Retablo de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, del MNAC, se conserva un modelo del Maestro de la Porciúncula claramente basado en la tabla eyckiana (Convento de las Capuchinas, Castellón) además de otro anónimo conservado en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa (**Figuras 186-187**). Por último, la escena inferior de la puerta izquierda del Tríptico de la Virgen de Montserrat, de Bartolomé Bermejo y los Osona muestra un San Francisco en idéntica actitud.



Figura 186: Jan Van Eyck. San Francisco recibiendo los Estigmas. ca. 1430–32. Museum of Art Philadelphia.

Fotografía:https://es.wikipedia.org/wiki/San_Francisco_recibiendo_los_estigmas#/media/Archivo:Saint_Francis_of_Assisi_Receiving_the_Stigmata.jpg [Consultado 23-07-2019]



Figura 187: Yuxtaposición de dos tablas con el tema de San Francisco recibiendo los Estigmas. A la izquierda la del Maestro de la Porciúncula, en el convento de las Capuchinas de Castellón, datada hacia 1460. A la derecha un ejemplar de un anónimo valenciano sin identificar, conservada en el Museo Nacional de Arte Antiga de Lisboa, ambos modelos reelaborados a partir de la composición eyckiana. Nótese que el San Francisco del museo portugués se basa, concretamente en el elaborado por los Osona y para el tríptico de Aqqui Terme, cuya tabla central es de Bartolomé Bermejo.

El uso de los aceites devino crucial, pues cada tipo permitía la consecución de determinados efectos.²⁰⁸³ Van Eyck utilizó prácticamente siempre el aceite de lino, que o bien cocía o bien espesaba al sol. Mientras que las veladuras dadas con aceites de lino naturales podían llegar a preservar las marcas de pincel, por lo general para este tipo de acabados se utilizaba el aceite espesado, pues no dejaba ningún tipo de huella. Esto permitía poder mezclar y fundir los colores en húmedo, difuminando los contornos, lo que ayudaba a una percepción de transiciones cromáticas suaves y mucho más mórbidas. Además, Van Eyck modelaba con las manos el color de las veladuras, a las que eventualmente añadía resinas de pino, como la colofonia,²⁰⁸⁴ o

²⁰⁸³ Véase, por ejemplo, ROY, 2000: 97-100.

²⁰⁸⁴ VANDIVERE, 2017: 418-419.

una parte de barniz líquido, como recomienda Armenini.²⁰⁸⁵ Algunos efectos que utilizaba incluían peinar el color cuando este aún estaba fresco, produciendo marcas de pincel en una dirección (si utilizaba aceite de linaza convencional); retirar pinceladas de color, utilizando un pincel duro; trabajar con una veladura semi-opaca que luego rallaba con el mango del pincel para recuperar el tono inferior, ya seco; tamponar con una muñequelilla de lino, algodón o más frecuentemente o con las palmas de la mano, o con las yemas de los dedos. Todos estos efectos se encuentran presenten en las obras de los pintores hispanoflamencos.²⁰⁸⁶

Precisamente, la importancia de la técnica de Van Eyck está directamente relacionada con el despegue de las metodologías pictóricas de Flandes en nuestro país, y más concretamente con el primer gran hito de la pintura hispanoflamenca en suelo catalanoaragonés: el viaje del valenciano Lluís Dalmau a Flandes, en septiembre de 1431, viaje que debió durar unos cinco años, y que pudo estar seguido de una segunda estancia entre 1438 y 1442.²⁰⁸⁷

También la vinculación técnica con Van Eyck se constata en un segundo hito: el ulterior encargo de la *Virgen de los Consellers*, fechado en octubre de 1443. Se trata de una obra cumbre en la producción del pintor Valenciano y debió ser, sin duda la pintura más importante de la Barcelona de su tiempo y, por ende, una de las más relevantes de toda la Corona de Aragón, en palabras de Company: "la asimilación más rotunda y con una incuestionable calidad de toda la pintura hispanoflamenca de nuestro país".²⁰⁸⁸ Una pieza de excelsa factura que no conoció pintura par –al menos durante varias décadas–, pues no puede compararse en lo técnico y formal con prácticamente ninguna otra pintura hasta la llegada de Bartolomé Bermejo. La pieza fue pertinentemente estudiada a nivel material y procedimental en fechas recientes. De la lectura transversal de los diversos análisis se concluyó Dalmau había utilizado íntegramente la técnica al óleo, pese a que nada figura en el contrato sobre la conveniencia de usar este medio y no el tradicional temple.²⁰⁸⁹ Tanto la manera en la

²⁰⁸⁵ ARMENINI, 2000: 173.

²⁰⁸⁶ Sobre las texturas de Jan Van Eyck, es fundamental: VANDIVERE, 2017: 417- 433.

²⁰⁸⁷ SALVADÓ, *et al.*, 2008: 46.

²⁰⁸⁸ COMPANY, 2007: 139.

²⁰⁸⁹ Véase Anexo documental I.

que el artista utilizaba el medio como el orden de la secuencia de capas, las mezclas cromáticas y los materiales pictóricos, la relacionaban con el modo de producción de Jan van Eyck.²⁰⁹⁰ En primer lugar, cabe mencionar la existencia de una capa sellante de aceite de lino aplicada directamente sobre la preparación –un estrato que, en ocasiones se describe como elaborado con cola, en la producción de otros artífices hispanoflamencos–, pero cuya única función es mitigar la elevada absorción del yeso. La selección cromática y el orden de capas guarda una estrecha relación con la realidad flamenca: por ejemplo, el amarillo de plomo detectado es de tipo I, como el que se describe íntegramente en las pinturas de los obradores de Gante o Brujas, y la secuencia estratigráfica de los azules coincide con la descrita en las vestiduras de la *Adoración del Cordero Místico*: blanco de plomo con azurita, lapislázuli grueso lapislázuli fino. Resulta sorprendente la aplicación del lapislázuli con aceite secante, habida cuenta que, debido a un índice de refracción muy similar en ambos materiales, en este medio el azul pierde cualidades cromáticas y poder cubriente, razón que hacía que con frecuencia se utilizase con cola.²⁰⁹¹ Otras secuencias cromáticas como la de los rojos o los verdes, a base de verdigrís con estañado de plomo guardan analogías con las descritas para otras obras de Jan Van Eyck.

Llegado a este punto cabe subrayar que la *Virgen de los Consellers* constituye un ejemplar de gran rareza en la selección del aglutinante.²⁰⁹² En la práctica totalidad de los casos la adopción de la técnica al óleo no se produjo de una manera tan contundente y, entre 1440 y 1480 el óleo convivió, cuando se utilizó, con estratos de temple de cola y huevo. Esta práctica ha sido bien reportada en el caso italiano y, de un modo análogo, se ha descrito, por ejemplo, para la obra de artífices como Jaume Huguet,²⁰⁹³ que desde 1448 ostentó casi el monopolio de la retratística en Barcelona y para quien se ha presupuesto, a menudo, erróneamente una técnica íntegramente al óleo. De hecho, aún superado el ecuador del 1500 la coexistencia de temple y óleo era

²⁰⁹⁰ SALVADÓ, *et al.*, 2008: 43-61.

²⁰⁹¹ *Ibidem* 2008: 54.

²⁰⁹² Se ha alegado, equivocadamente que se trata de un temple con algunas capas de óleo, en una suerte de técnica mixta. BRANDON, 2018: 64.

²⁰⁹³ SALVADÓ, 2001: 47-58.

habitual en la selección del aglutinante, tanto en Valencia –como demuestran algunas analíticas realizadas a obras del periodo– como en la vecina Cataluña.²⁰⁹⁴

En el panorama valentino de las décadas centrales del siglo XV y, especialmente desde el ecuador de la centuria el temple convive con el óleo en casi todas las obras, predominando el primero sobre el segundo. Dan buena cuenta de ello, por ejemplo, las piezas de Jaume Baçò 'Jacomart' (ca. 1411-1461), y Joan Reixach (ca. 1411-1484), binomio que ha causado no pocos problemas atributivos y al que Company dedica, en nuestra opinión, un tan acertado como conveniente capítulo en su estudio holístico de la pintura valenciana.²⁰⁹⁵ De hecho, pese a la enorme aceptación y éxito que tuvo la pintura de Dalmau, fueron Jacomart y Reixach quienes establecieron los modelos pictóricos que más arraigo iban a tener hasta la década de 1470 en Valencia. Su producción –como ha definido Company– suaviza la violencia del realismo flamenco y se erige como una continuación de la tradición del gótico valenciano, tanto en términos formales –como ya demostrara Company–, como procedimentales, como ahora se verá –aspecto este nada desdeñable puesto que verifica la antedicha relación–. Las figuras de Reixach y Jacomart bien merecen una pausada inmersión, habida cuenta de la complejidad de separar ambas manos en algunas piezas en las que todo apunta a que trabajaron como un binomio.

En 1441, por ejemplo, Jacomart contrató un retablo para la iglesia de Burjassot, dedicado a San Miguel. Su repentina partida, en 1442, a las órdenes del rey Alfonso en Nápoles hizo que la obra se parase y que debiese retomarla su socio Reixach, un par de años más tarde (**Figuras 188-189**).²⁰⁹⁶ Poco se sabe de la producción de Baço antes de la aparición de la figura de Reixach. Se ha propuesto la identificación del Maestro de Bonastre con la personalidad de Jacomart, algo que, si ya ha abierto numerosas dudas en lo estilístico y formal, desde un punto de vista técnico parece insostenible –como más adelante veremos–.

Las hechuras pictóricas de Jacomart revelan una gran capacidad de trabajo con el temple, al que –pese a sus consabidas limitaciones–, pone al servicio de facturas que,

²⁰⁹⁴ PRAT, 2015: 364.

²⁰⁹⁵ COMPANY, 2007: 164-205.

²⁰⁹⁶ *Ibidem*: 170-177.

sin renegar de la tradición plástica del Gótico Internacional, llegan a devenir notablemente efectistas. Esto mismo sucede de forma análoga en la producción de Reixach.



Figura 188: Jaume Baço 'Jacomart' y Joan Reixach (?). *San Miguel, Retablo de San Miguel*, Galleria Parmeggiani, Reggio nell'Emilia. Es la pintura de Jacomart heredera directa de la tradición del temple valenciana, tanto en algunos estilemas de marcada síntesis, como más especialmente en el uso de procedimientos que eran propios de la tradición anterior. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

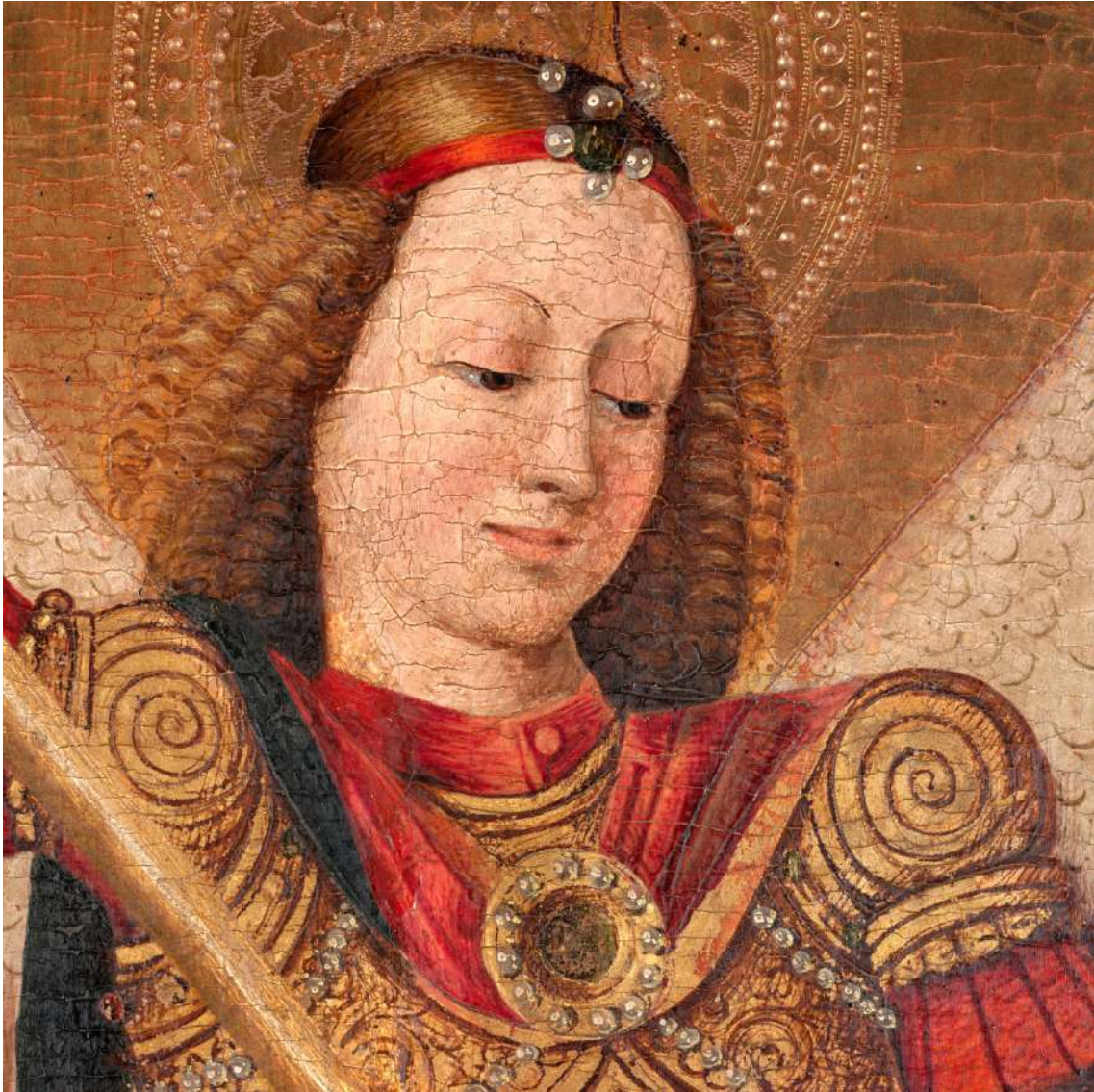


Figura 189: Jaume Baço 'Jacomart' y Joan Reixach (?). *San Miguel, Retablo de San Miguel*, Galleria Parmeggiani, Reggio nell'Emilia (detalle). Obsérvese, por ejemplo, el uso del *tratteggio*, la síntesis de los drapeados, y la preminencia de las corlas sobre la hoja metálica. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

Una visión cercana de obras como el *San Miguel* de Burjassot, más allá del os numerosos repintes en carnaciones y cuerpo –fruto de su discreto estado de conservación–, revela una cierta continuación de estilemas y hechuras que ya se habían visto durante la década anterior en Valencia. Por ejemplo, el uso de corlas diversas para dibujar con trazos oblicuos sobre la armadura, totalmente cubierta de hoja de oro es un recurso propio del Gótico Internacional, como lo es el *tratteggio* –en ocasiones algo duro–, con el que se solucionan pliegues y drapeados (**Figura 189**). Pero

admitamos también que, en esencia, el conjunto de características técnicas y procedimentales de Jaume Baço supone un paso hacia adelante en comparación con el estilo aún algo arcaico de Gonçal Peris Sarrià, que no obstante se erige como un claro referente procedimental en la obra de Jacomart. El pintor asimila las enseñanzas técnicas de la tradición valenciana y trata de integrar las novedades del incipiente flamenquismo que abanderan figuras como Lluís Dalmau, el desconocido Maestro de Bonastre (si es que no son la misma persona), o Lluís Alincbrot.

De 1448, datan dos obras de Reixach que presentan algunos rasgos muy diferenciados: la primera es el *San Benito* del Museo de la Catedral de Valencia, que por su delicado estado de conservación no es de gran utilidad en un análisis de la técnica pictórica, pero que muestra ya, a priori, una construcción a base del característico rayado plástico que define, particularmente, las obras de este maestro. Es cierto que hay un gran problema atributivo a la hora de asimilar este rasgo como un elemento distintivo más de uno que de otro artista, pues se encuentra en obras atribuidas a ambos, como también es cierto que, el hecho de que probablemente trabajasen en sociedad – retroalimentándose mutuamente con estilemas y maneras tan parecidas– complica bastante las cosas. La segunda obra datada ese mismo año es el *Retablo de San Catalina* de la iglesia de Villahermosa del Río (Castellón), que a veces ha sido considerada obra de Jacomart (**Figura 190**). En este punto, se podría tender a pensar que un análisis IR del dibujo subyacente pudiera ayudar a discernir entre una y otra personalidad. Sin embargo, se trata de un esfuerzo baladí e infructuoso pues, como se ha visto en el capítulo dedicado al dibujo sobre tabla, la ausencia de un signo gráfico evidente es característico tanto de uno como de Reixach como de Jacomart. En cambio, son muy comunes las incisiones en todas las tablas, determinando las líneas de fugas, planos y contornos de aureolas, mientras que el dibujo, de existir debe ascribirse casi exclusivamente a los contornos. Probablemente –como ya bien han observado las restauradoras que se encargaron de las tareas de conservación del antedicho *Retablo de Santa Catalina*,– el artífice estructuró directamente el dibujo con el pincel *alla prima*, en un manchado oscuro que le serviría como soporte tonal.²⁰⁹⁷

²⁰⁹⁷ CAÑIZARES; RUBIO, 1999, 27/6.1: 18-19



Figura 190: Joan Reixach. *Retablo de Santa Catalina*, Iglesia Parroquial de Villahermosa del Río (Castellón). Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.



Figura 191: Joan Reixach. *Retablo de Santa Catalina*, Iglesia Parroquial de Villahermosa del Río (Castellón). Yuxtaposición de un detalle del visible y el mismo en IR. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

Aunque no se tienen datos analíticos concretos de los aglutinantes utilizados, según el informe de conservación y restauración la ejecución pictórica se realizó aplicando inicialmente tintas planas al temple "*utilizando, probablemente, también veladuras oleorresinosas en las capas finales, y se consiguen así suaves gradaciones y tonos de gran intensidad.*"²⁰⁹⁸ Esto es bastante posible aunque, en nuestra opinión, tales veladuras debieron ceñirse casi estrictamente a los dorados. En el citado informe se menciona alteración de un azul, pero no se especifica su naturaleza, aunque gracias a las imágenes IR se adivina, por su oscura tonalidad en esa banda del espectro, que se trata de una azurita.

La construcción del rostro (**Figuras 191-192**) presenta la inequívoca factura de Reixach: un manchado inferior que sirve como base tonal, a la que superpone tintas planas que más tarde retoma con tonalidades matizadas, trabajando a *tratteggio* cuando la capa

²⁰⁹⁸ CAÑIZARES; RUBIO, 1999, 27/6.1: 31

inferior aun está parcialmente húmeda y siempre del oscuro al claro. Es posible que, sólo al final, para incrementar la sensación de sombra en algunos puntos trabaje con una veladura parda, de carácter transparente y acaso dada al aceite, similar a la que utiliza para modelar los drapeados en paños de oro –si bien esto no es más que una hipótesis que convendrá confirmar en ulteriores estudios. En esencia, su método de trabajo parece no variar con el paso de los años, como demuestra una fotografía IR de la cabeza de *Santa Úrsula*, del retablo homónimo de 1468 (**Figura 193**).

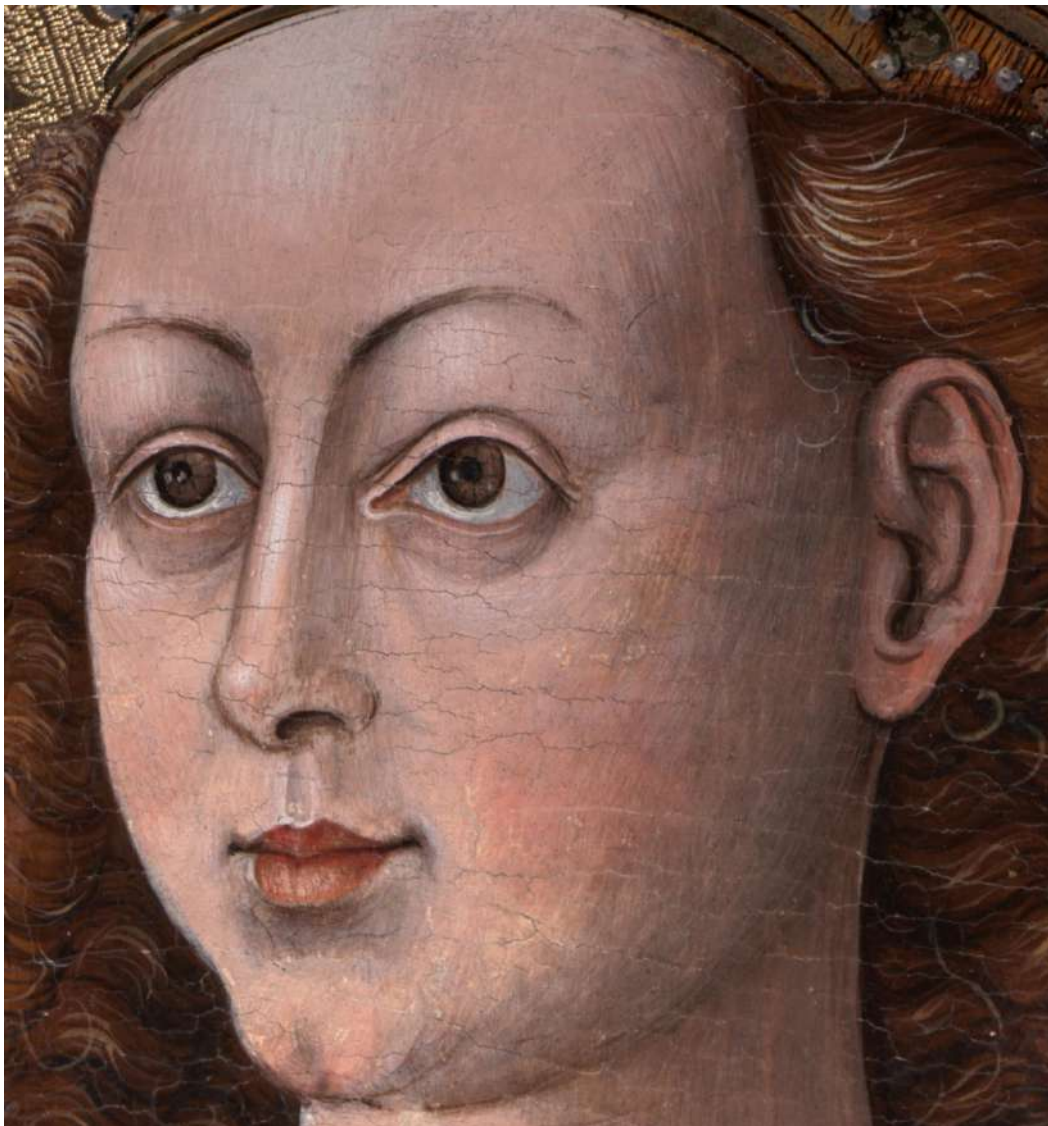


Figura 192: Joan Reixach. *Retablo de Santa Catalina*, (detalle del rostro). Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.



Figura 193: Joan Reixach, *Retablo de Santa Úrsula*, (detalle del rostro, fotografía Infrarroja). Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.

Volviendo de nuevo sobre la cuestión del aglutinante, –verdadero *leitmotiv* de este capítulo, es muy posible que a lo largo de los años que dura la producción de este binomio se dé una progresiva y comprensible evolución a la adopción, cada vez mayor, de técnicas al óleo. Los diversos informes de conservación consultados, de obras como el *Retablo de San Lorenzo y San Pedro de Verona*, de Catí, el *Retablo de San Martín* del Convento de las Agustinas de Segorbe,²⁰⁹⁹ o el *Retablo de la Institución de la Eucaristía*, más conocido como *Retablo de la Santa Cena* en el Museo Diocesano de Segorbe ponen en evidencia que se trata, en todos los casos, de técnicas mixtas.²¹⁰⁰ Incluso algunos autores consideran exclusivamente temple el medio utilizado. Otros especifican que, dentro de una misma unidad –como sucede en las entrecalles las dos tablas superiores del conjunto de la Santa Cena– son temple, mientras que las inferiores estarían ejecutadas con una técnica en la que predomina un aglutinante oleaginoso.²¹⁰¹ En realidad, esta observación, aunque no tenga un fundamento analítico que la sostenga, parece a nuestro juicio bastante acertada. Las figuras inferiores de las entrecalles (*San Lorenzo y San Andrés*) presentan sendas casullas trabajadas con veladuras, en una técnica muy similar a la que ya se ha descrito en otras obras, en las que, no sólo puede que el aglutinante oleoso esté presente en las lacas, sino en cualquier corla sobre la hoja de oro.

Quizás sea operativo, para tender el uso que del aglutinante oleoso hacían tanto Jacomart como Reixach atender a algunos de los contratos de sus obras. Por ejemplo, en una época de un retablo ejecutado por Joan Reixach para el Monasterio de Santo domingo, datada en 1463, se especifica que tal pago es *per pintar e acabar be e abtament de colors al oli lo retaule de la dita Capella*.²¹⁰² Apenas tres años más tarde, en otra época, en este caso de unas piezas de caballería para el rey Juan II, Reixach admite:

²⁰⁹⁹ MONER, 2000 (22/15.1); IRANZO; ALCAÑIZ, 200 (22/15.2); SEBASTIÁN, QUIROGA, 2000 (22/15.3); FERNÁNDEZ; BENAVENT, 2000 (22/15.4); TORRES; ROS, 2000 (22/15.5); BELLEVER, 2000 (22/16).

²¹⁰⁰ MONER, 2001 (22/20); ALCAÑIZ, 2001 (23/10, 23/17); GARCÍA CALVO, 2001 (23/11, 23/12, 23/13, 23/18); FERNÁNDEZ, 2001 (23/15); BENAVENT, 2001 (23/16); QUIROGA, 2001 (23/19).

²¹⁰¹ FERNÁNDEZ, 2001 (23/15): 1. La Virgen de la Porciúncula, por ejemplo, se ha descrito como óleo sobre temple. MONER 2000, 22/20: 2.

²¹⁰² SANCHIS, 1930: 154.

[...] *me son estats tatchats axi per enguixar e aparellar de guix prim unes cobertes de cavall, les quals lo dit Senyor Rey vos trames per mossèn Rocamora per que aquelles faessets pintar, guarnir e acabar al oli obtament*.²¹⁰³

Atendiendo a ambas afirmaciones se colige que el uso del óleo constituía un acabado, más que el aglutinante único de la pintura. Y esto mismo puede deducirse de diversas analíticas e informes de conservación alusivos a piezas tanto de Reixach como de Jacomart.

Un caso muy interesante, que aporta una gran información sobre la técnica de estos autores es el *Santiago Apóstol*, de la Iglesia homónima de la Poble de Vallbona, – atribuido a Reixach–. Con motivo de su restauración se tomaron algunas micromuestras que fueron estudiadas mediante tests histoquímicos y microscopia electrónica de barrido [SEM-EDX], lo que permitió conocer buena parte de los materiales que conformaban la obra. En numerosas muestras se detectó la presencia de material proteico en diversas capas, conjuntamente con materias grasas en estratos superficiales, algo que cuadra bastante bien con la descripción técnica de sus procedimientos pictóricos, como se está poniendo en evidencia, todavía mayoritariamente al temple.²¹⁰⁴

Otro caso que reviste máximo interés son las tablas de san Sebastián y Santa Elena, atribuidas a Jacomart y ejecutadas hacia mediados de la centuria. En el informe de conservación y restauración, efectuado en 2001, se indica que se trata de un temple con un grosor de aplicación entre las 30 y las 50 µm. En las analíticas se detectaron cantidades significativas de aminoácidos, cuyas proporciones se corresponden con las presentes en el huevo. Además se encontró una abundante presencia de cola animal – que la autora de tal informe relaciona con hipotéticas consolidaciones de la película pictórica, pero que a nuestro juicio deben inequívocamente interpretarse vestigios del aglutinante natural usado en algunos colores, como sucede con los azules, como se infiere a partir de las estratigrafías–.²¹⁰⁵ El temple utilizado genera una película traslúcida (algo que debe vincularse especialmente con el uso de clara) que crea un

²¹⁰³ *Ibidem* 1930: 155-156.

²¹⁰⁴ FERRAZZA; JUANES, 2008 (52/2008).

²¹⁰⁵ FERNÁNDEZ ANSUÁTEGUI, 2001 (11/8): 45-46.

cierto efecto de color plano.²¹⁰⁶ La autora apunta que la ejecución pictórica se realiza a partir de esta base de tinta plana, a la que se superponen finas pinceladas que no llegan a fundirse en muchas ocasiones, formando el característico *tratteggio*, en el que cada trazo ayuda a crear el volumen, algo, que, como se está poniendo en evidencia constituye un inequívoco signo plástico del *ductus* Reixach-Jacomart. Las carnaciones – acaso por la presencia de yema– resultan mucho más opacas que otras zonas, como el manto, en el que no puede el uso del óleo. Sin embargo, la incipiente técnica de las veladuras parece ceñirse al uso de lacas, aplicado ya en tintas planas y no en rallado. Los marmoleados de los azulejos están efectuados con blanco de plomo, y son muy abundantes los pigmentos orgánicos. Se indica que el marrón del interior de la capa debe tratarse de un pigmento orgánico.²¹⁰⁷ La aplicación del rojo en laca en la capa está realizada por descargas horizontales simulando un jaspeado de terciopelo. La paleta es muy rica en cálidos, con abundancia de ocres, marrones, rojos y amarillentos. Por lo que respecta a la tabla de Santa Elena hay una sutil aplicación de blanco de plomo en el paño con el que la santa sostiene la cruz. Tal tejido está conformado por una veladura, probablemente de óleo, aunque la ausencia de cualquier analítica al respecto no nos permite más que hipotetizar el uso del medio oleoso.

El último caso con el que concluimos los aspectos de la técnica de Jacomart y Reixach es la tabla conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, *Santiago y San Gil Abad*, de la que hemos seleccionado algunos detalles, por parecernos esclarecedores de la técnica de este binomio, ya que, además, se ha hipotetizado la presencia de ambas manos en el conjunto.²¹⁰⁸ Una observación detenida de la misma nos lleva a pensar en una mayor utilización del óleo en este ejemplar, algo que parece darse de manera análoga en el caso del *Santiago Apóstol Entronizado* del Museo del Prado, atribuido a Jacomart, que figura en la ficha técnica de tal institución como óleo sobre tabla.²¹⁰⁹ Aunque pueda deducirse una mayor uso del aceite en estos casos la ejecución sigue siendo característicamente *a tratteggio* (**Figuras 194-197**).

²¹⁰⁶ *Ibidem* (11/8): 23.

²¹⁰⁷ *Ibidem* (11/8): 36.

²¹⁰⁸ COMPANY, 2007.

²¹⁰⁹ <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/santiago-apostol-entronizado-con-donante/b501632b-e994-4c79-bec4-136ecddf4890> (Consultado el 12/07/2019).



Figura 194: Jaume Baço 'Jacomart' (¿y Joan Reixach?), *Santiago Apóstol y San Gil Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle del rostro del Apóstol). El tratamiento de la barba parece en este caso estar ejecutado mediante una técnica de rallado sobre un fino estrato de óleo. Fotografía: autor.

Sin ninguna analítica química en la que basarnos, parece, por la morbidez que caracteriza las fusiones al óleo, que la presencia del aceite pueda encontrarse en carnaciones y barbas, como sugiere el *ductus* plástico del rostro de Santiago. Por su aspecto, diríase que la barba ha sido realizada con una veladura de óleo con tierras pardas, rallada en fresco con algún instrumento como un palillo de madera, lo que genera el efecto ralo de los cabellos (**Figura 194**).



Figura 195: Jaume Baço 'Jacomart' (¿y Joan Reixach?), *Santiago Apóstol y San Gil Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle de la mano de Santiago). Fotografía: autor.



Figura 196: Jaume Baço 'Jacomart' (¿y Joan Reixach?), *Santiago Apóstol y San Gil Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle de la mano de San Gil). Fotografía: autor.



Figura 197: Jaume Baço 'Jacomart' y Joan Reixach. *San Miguel, Retablo de la Santa Cena*, Museo Diocesano de Segorbe. Obsérvese, cómo frente al modelado suave que permite el óleo, los autores han optado por el uso del un temple a *trattaeggio*, con la particular manera de trabajar del binomio, en la que la direccionalidad del rayado es variable y tiende a cruzarse en muchos puntos. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida.



Figura 198: Jaume Baço 'Jacomart' (y Joan Reixach?), *Santiago Apóstol y San Gil Abad*, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle del pavimento). Obsérvese cómo la consecución del pavimento con las vetas de marmoleados se hace siempre por adición, mezclando los colores cuando aún están frescos, y usando a tal efecto lacas de diversos tonos de rojo. Para el resto de elementos, en cambio, el *tratteggio* sigue siendo la técnica mayormente usada. Fotografía: autor.

Se ha considerado, para concluir este somero análisis de la técnica del binomio, entrar en el problema del llamado maestro de Bonastre, para el que se ha propuesto la identificación con Jacomart, algo que, a nuestro criterio parece poco sostenible, desde un punto de vista técnico-procedimental. Quizás, en este punto, resulte procedente realizar una somera inspección de las claves de la metodología pictórica del anónimo maestro, partiendo de una de las obras que mejor resumen su personalidad pictórica: la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Valencia.

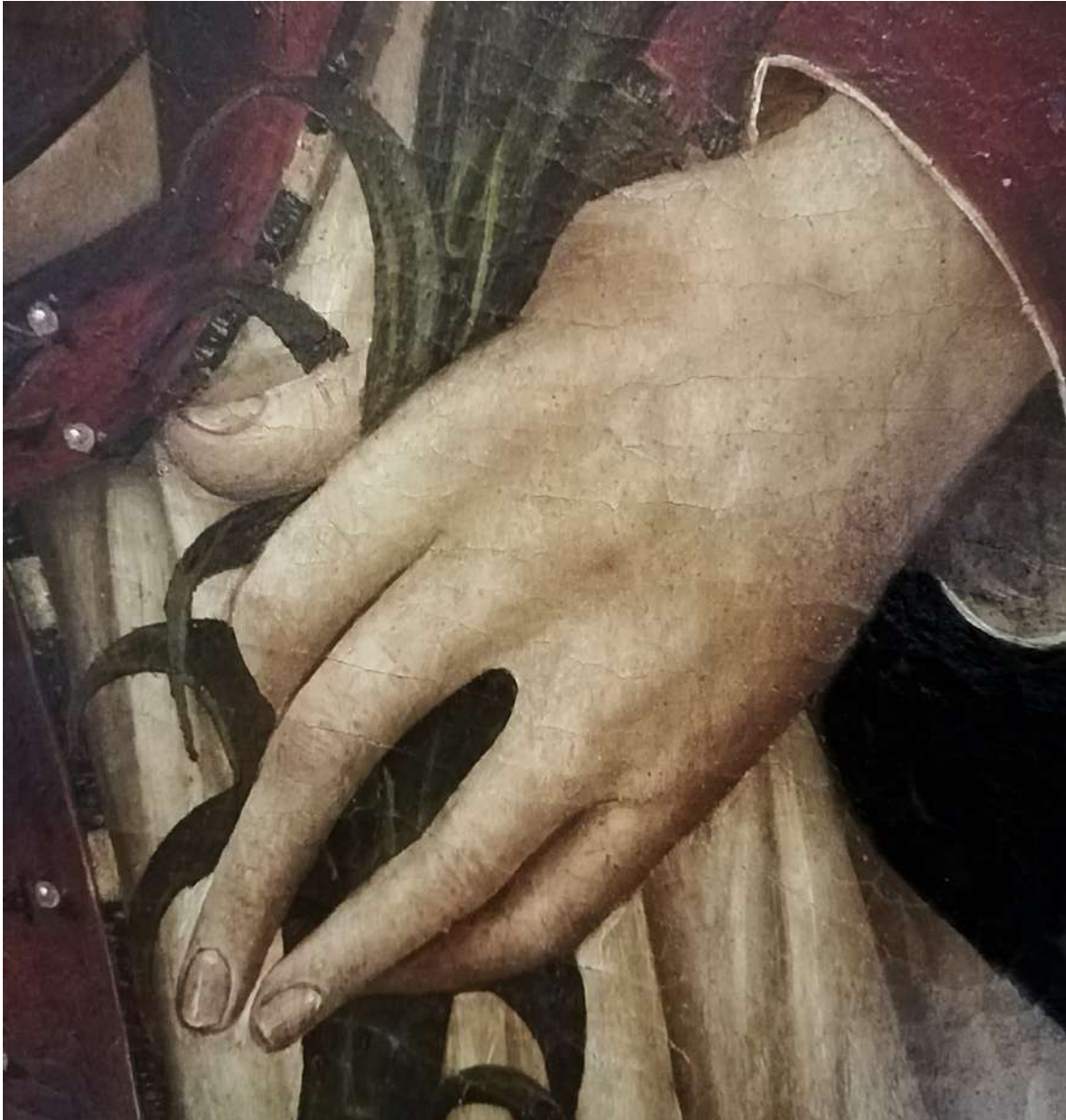


Figura 199: Maestro de Bonastre, *Anunciación*, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle). Obsérvese el esfumado que modela los volúmenes mediante livianas veladuras de pigmentos tierra. Fotografía: autor.

A partir de la observación directa de la obra puede deducirse que el dibujo y el modo de hacer de este pintor parecen vincularse de una manera mucho más estrecha a las escuelas del norte, cuyos usos pictóricos distan notablemente de la tradición tardo gótica. En primer lugar, resulta significativo el uso de una técnica mucho más empastada, menos liviana y totalmente fundida, que debe ponerse en relación con un uso extensivo del óleo (**Figuras 199-201**). No solamente el *ductus* estilístico parece alejarse del resto de la producción conocida de Reixach, como ya ha advertido

Company –lo que generaría un insostenible pastiche de formas–,²¹¹⁰ sino que procedimentalmente nada tiene que ver el modo de trabajar la película pictórica del Maestro de Bonastre con el característico *tratteggio* al que venimos refiriéndonos. De hecho, atendiendo a la producción que, a ciencia cierta, puede atribuirse a Jacomart, basta observar, por ejemplo, el modo de tratar las anatomías. En el caso del Maestro de Bonastre presenta una particular manera de construir las manos, en las que la pintura entra en un estado de fusión que de ninguna manera se podría alcanzar con el temple (**Figura 199**) y que dista, notablemente, de los ejemplos descritos con anterioridad (**Figuras 195-196**).



Figura 200: Maestro de Bonastre, *Anunciación*, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle). Los pliegues de los drapeados son corpóreos, matéricos, como corresponde a una aplicación al óleo. Las transiciones lumínicas son suaves y degradadas, probablemente efectuadas utilizando las yemas de los dedos, como sugieren algunos vestigios. Los puntos de máxima luz, conseguidos mediante sutiles toques de blanco de plomo, describen un tejido de raso de seda de aspecto nacarado. Fotografía: autor.

²¹¹⁰ COMPANY, 2007: 215.

Se trata, en este caso, de una pintura esencialmente efectista, que no rehúsa la utilización de pequeños trucos, como el difuminado con los dedos, o el uso de procedimientos sustractivos –mediante retirada de partes de un estrato de color fresco que deja entrever una capa subyacente de diversa tonalidad cromática–, (**Figura 201**), efectos que hemos descrito en el caso de la producción de Van Eyck, propios de quien usa el óleo de manera integral. Este tipo de procedimientos son visibles en toda la obra, como sucede, por ejemplo, en el pavimento, que, a diferencia del descrito para el caso de la obra de *Santiago Apóstol y San Gil Abad* (**Figura 198**), utiliza, para la consecución de un aspecto de marmoleados y pórfidos con intrusiones, estarcidos y salpicaduras y el recurso remoción parcial de la película pictórica.

En esencia, son tan diversos los modos de ejecución de los que venimos hablando con lo que se conoce del Maestro de Bonastre que, de aceptar la identificación del ignoto artífice con Jacomart, deberíamos atribuir a Reixach todo el resto de la producción que, de un modo u otro se rige por las facturas antedichas, lo cual, en nuestra opinión, resulta tan inoperativo como injustificable.



Figura 201: Maestro de Bonastre, *Anunciación*, Museo de Bellas Artes de Valencia (detalle). El pavimento utiliza recursos como estarcidos y procedimientos sustractivos, propios del óleo. Fotografía: autor.

13.4. La irrupción del óleo en Valencia

13.4.1. De Bermejo a San Leocadio: los inicios del óleo en Valencia

Desde la década de 1460 el óleo va erigiéndose como un procedimiento que sumaba cada vez más adeptos, y como se ha advertido con anterioridad, los contratos comienzan a incorporar cláusulas que estipulan frecuentemente en su uso, aunque en la práctica siga siendo, con frecuencia, sobre bases ejecutadas al temple. Representantes de esta tendencia podrían ser el Maestro de Segorbe, el llamado Maestro de la Porciúncula o Bertomeu Baró en cuyas obras la aplicación del óleo diluye la frontera del hasta hacerlo casi evanescente y como consecuencia, se hace difícil atisbar las partes netamente ejecutadas con uno u otros procedimientos.



Figura 202: Bartolomé Bermejo. *San Miguel*, The London National Gallery. Fotografía: The National Gallery.

Pero para entender en qué términos va a precipitarse la adopción del óleo por parte de los artistas valencianos es necesario recurrir al segundo gran hito –recordemos que el primero fue el viaje de Dalmau a Flandes y la importación de una técnica íntegramente al óleo–. En este caso, fue la llegada de Bartolomé Bermejo (ca.1440-1501) a tierras valencianas la que acabó por revolucionar el panorama pictórico. Pero obviamente no fue la semilla de la pintura del cordobés –por si sola– la que germinó: hubo de ser el abonado campo de cultivo de la pintura valenciana de las décadas de 1470 y 1480 el que permitiese, en su fecundo seno, la adopción y consolidación de una verdadera técnica al óleo, cuyos potenciales recursos empezarían a explorar y explotar los artistas valencianos, que, por primera vez volvían su mirada hacia Italia sin quitar ojo de Flandes. Una encrucijada de caminos, que confluyeron en el obrador de los Osona, fue el epicentro de la fértil acogida del óleo. Por una parte, el sendero de la tradición local, abanderada por los permeables pinceles de los Osona, deseosos de incorporar las novedades italianas y flamencas. Por otra la vía italiana, liderada por un recién llegado Paolo da San Leocadio, que en el punto de despegue de su carrera se encontraba todavía ávido de aprender una técnica al óleo que desconocía –pues se había formado en la más ortodoxa tradición del temple–. Por último, la ruta misma que encaminó el más refinado flamenquismo de Bartolomé Bermejo a Valencia y que le haría entrar en contacto con los antedichos artífices, generando un intercambio técnico y procedimental sin precedentes. Si tal *koiné* no puede explicarse –ni en lo estilístico ni en lo formal– sin esta triple confluencia, mucho menos en lo técnico-procedimental, puesto que la adopción del óleo en Valencia y, en buena medida, en la Corona de Aragón, pasa por la serendipia de tal concurrencia de figuras.²¹¹¹

Es, la de Bermejo, una pintura ilusionista, que llega a cotas nunca jamás antes alcanzadas, en una suerte de preciosismo hiperrealista que supone la culminación definitiva de la potencialidad del óleo; la superación de cualquier atisbo de arcaísmo y la imposición de la verdadera *ars nova*, en palabras de Panofsky.²¹¹² El grado de desarrollo técnico de Bermejo en lo tocante a los procedimientos oleosos no conoce paridad en ninguno de los otros artífices de la segunda mitad de siglo XV: diríase de la

²¹¹¹ Sobre tal tema, resultan indispensables los textos de COMPANY, 1994; COMPANY, 2007: 226-255 y COMPANY, 2009: 13-50.

²¹¹² PANOFSKY, 1969: 165.

calidad de cualquier gran pintor flamenco pues supo obtener una suerte de efectos que hasta entonces, ni el mejor Dalmau ni Pedro Berruguete habían sabido conseguir.²¹¹³ La ficción de bermejo llaga, no sólo a una mimesis de la realidad, sino a una verdadera superación. Un buen ejemplo lo constituye su capacidad de imitación de los materiales: frente al oro –corlado, pero oro, en definitiva, como base– de las armaduras de los arcángeles de Reixach o Jacomart, el aspecto del lustroso metal bruñido pasa a ser una reproducción cromática, una ilusión, prescindiendo así de la dependencia de la auténtica hoja metálica y superando, al fin, un recurso que es todavía propio del Gótico Internacional.

En general se echan en falta estudios físico químicos y procedimentales –en mayor profundidad–, que sirvan para poner la pintura de Bermejo en el podio técnico que merece. Tan sólo eventuales trabajos se han ocupado en su sentido estrictamente analítico de la producción del cordobés,²¹¹⁴ mientras que en los trabajos monográficos y catálogos de exposición del artista sigue echándose en falta una mayor atención a aquello que lo hace diverso del resto de sus contemporáneos y que lo erige –en palabras de Molina–, como el mejor pintor del siglo XV: el modo en el que Bermejo utiliza el óleo para crear según qué efectos.²¹¹⁵

Para comprender tal afirmación basta contemplar sus más insignes piezas, aunque son las de la etapa valenciana las que revisten mayor utilidad para el presente estudio, destacando el *San Miguel* de Tous, –hoy en la National Gallery, pieza que constituye, además su primera obra documentada–; las *Escenas de Cristo Redentor*, –hoy en el MNAC–, *La Virgen de la Leche*, –en el Museo de Bellas Artes de Valencia– y, especialmente, el *Tríptico de la Virgen de Montserrat* de la Catedral de Acqui Terme.

En el *San Miguel* de Tous demuestra su maestría como pintor, en la sabia consecución de las texturas y en la lograda apariencia de los objetos, con tratamientos individualizados de cada superficie. Para ello, Bermejo aplica la película pictórica con un grado de densidad y opacidad diverso, lo que le permite jugar desde las más empastadas y cubrientes capas hasta los barnices apenas coloreados, que le permiten

²¹¹³ MOLINA, 2018: 18-19.

²¹¹⁴ Destaca, por ejemplo: GAYO; JOVER; ALBA, 2013: 71-78; o ACKROYD; TREVES, 2018: 124-128.

²¹¹⁵ BERG-SOBRÉ, 1997; RUIZ I QUESADA, 2003; MOLINA, 2018. Sobre la cualidad que lo distingue de otros pintores españoles de su época véase ACKROYD; TREVES, 2018:128.

efectos de transparencia, de integración cromática, de reflexión lumínica etc. Se trata de su primera obra conocida y documentada –y a tenor de su calidad plástica– una de las mejores de su producción, en la que no escatima el cordobés ni en detalles ni en matices de color y luz. Parece en este punto muy relevante señalar que la obra está ejecutada con secuencias de aplicación del color que en todo resultan flamencas. Por ejemplo, resulta muy relevante la portentosa articulación de los pliegues de una capa al viento de la que el pintor se sirve en un alarde de maestría, para demostrar su dominio de las veladuras con lacas carmín (**Figura 202**). A partir de las reflectografías se colige que el cordobés parte de un dibujo muy elaborado, en el que no escatima en la definición formal de los drapeados y en su valoración lumínica, utilizando, como es habitual en él, un medio fluido, y un signo gráfico a base de rallados paralelos oblicuos, como los grandes maestros flamenecos, que no varía a lo largo de su producción.²¹¹⁶ La radiografía muestra los empastes de blanco de plomo para los principales volúmenes, que confirman las diversas estratigrafías. El modelado de los pliegues se realizó con una tinta espesa, mezcla de albayalde y laca quermes (acaso de grana valenciana), a las que siguieron diversas capas transparentes de esa misma laca, que se llegó a mezclar con proporciones variables de carbón en los pliegues más oscuros y en los recovecos donde el impacto de la luz es menor.²¹¹⁷ El volumen que exhiben las partes más oscuras de la laca demuestran que esta se aplicó en numerosos estratos y que, además, debía contener un secante, como el vitriolo, que con frecuencia espesa la película pictórica, como se ha podido comprobar en la reconstrucción de recetas. El pintor, ya avanzada la construcción de tales drapeados ubicó con precisos y sutiles empastes de blanco de plomo los puntos en los que el brillo del raso de seda devolvía la máxima luz. A continuación, volvió a matizar con veladuras oleosas de laca, integrando tales brillos en los valores tonales de la seda escarlata. El pintor se sirve no sólo del pincel, sino también de los dedos y quizás las palmas, esfumando con precisión, retirando excesos de unas partes y acumulando la laca en otras, con una destreza tal que cuesta imaginarse cuánto tuvo que aprender a sacar partido de los costosos carmines –particularmente difíciles de emplear–, antes de ser ducho con tales efectos. Nunca antes –ni tampoco después, si se me permite– se construyó, en ámbito

²¹¹⁶ GAYO; JOVER; ALBA, 2013: 71-78.

²¹¹⁷ ACKROYD; TREVES, 2018: 128.

valenciano un drapeado de tejido de pareja maestría. Sólo los pinceles de Weyden, Campin o Van Eyck, habían sido capaces de tan sedosas ficciones. Demuestra así, Bartolomé Bermejo que no puede haber un dominio ulterior de las lacas –como de hecho no volvió a haber en suelo hispano–. Pero la aptitud de este pintor se demuestra en la versatilidad al tratar otras texturas: el terciopelo verde se construyó partiendo de una paleta de verdigrís, con ocre y albayalde, al que se le superpusieron capas de verdigrís bastante puro –característicamente traslúcido–, que se modeló con adición de carbón en las partes más oscuras y con toques de genulí en las partes más claras. Una veladura final de resinato sirvió para homogeneizar el aspecto del tejido. La bronceína armadura, en cambio fue ejecutada de un modo mucho más simple y no por ello menos efectista: una base de ocre oscuro sobre la que se aplicó, sin ninguna otra mezcla, amarillo de plomo y estaño, en algo que, aunque se ha definido como una veladura y que, en realidad, no lo es. Se trata más bien empastes arrastrados de genulí sobre la base de tierra. Para que la armadura cobre volumen el pintor aplica laca con carbón –ahora sí, en una finísima veladura–, en los bordes de la panoplia, haciendo reflejar en ella los valores tonales del raso interior de la capa. Del recurso de las veladuras, hace de nuevo gala en la consecución del umbo vítreo del escudo, en la representación de perlas y pedrerías, en el tratamiento de las carnaciones o en los degradados cromáticos de las alas del ángel. Las plantas están descritas con botánica obsesión; el diablo combina fantasiosos miembros que se dirían a veces de insecto, y otras reptilianas y en cuyas texturas demuestran los pinceles de Bermejo una pericia inusitada. Baste comentar, por no extendernos más, la calidad plástica que reviste el tejido de damasco azul grisáceo que cubre a Antoni Joan, elaborado con un sofisticado juego de azurita, carbón y laca carmín, modelada con albayaldes. Como observación final conviene subrayar lo limitado de la paleta: un bermellón –que apenas usa–, ocre oscuro, –rejalgar que incorpora en el broche–, albayalde, carmín, verdigrís, azurita y carbón. El conocimiento del uso del óleo se demuestra en la doble selección del aglutinante oleoso: aceite de linaza en casi todos los colores y un aceite de nuez en zonas del follaje.²¹¹⁸

²¹¹⁸ ACKROYD; TREVES, 2018: 128.

Todos los antedichos efectos, sumados a otros que no se han descrito en esta obra, se observan en otras tablas de calidades análogas, como la *Muerte y Asunción de la Virgen*, de la Gemäldegalerie de Berlín; el Santo Domingo de Silos del Museo del Prado, *Cristo de la Piedad* del Museu del Castell de Perelada; las antedichas *Escenas de Cristo Redentor*, del Museu Nacional d'Art de Catalunya, o en la *Piedad Desplà*, del Museo de la Catedral de Barcelona; y, en menor medida, en otras obras en las que comparte autoría. De hecho, el dominio técnico del óleo que ostentaba Bermejo fue transferido, al menos parcialmente, a diversos seguidores y maestros con los que, con certeza, trabajó codo con codo. En ámbito aragonés fue Martín Bernat quien ostentó tal privilegio, mientras que en ámbito valenciano fueron los Osona los que compartieron pinceles y pocillos con el cordobés y, muy probablemente también Paolo de San Leocadio, por más que no se conozca obra firmada por ambos.

Sin embargo, la colaboración con los Osona si está bien documentada, en el *Tríptico de la Virgen de Montserrat* de la Catedral de Acqui Terme (Italia), cuyas puertas o alas laterales están íntegramente ejecutadas por los valencianos, mientras que la tabla central se adscribe al *corpus* del rúbeo. Se trata esta tabla de una de las máximas cimbras de la pintura europea del siglo XV, en palabras de Berg-Sobré, una pieza que ha sido, a nuestro juicio, muy adecuadamente puesta en valor como uno de los catalizadores más importantes en la consolidación del lenguaje pictórico valenciano de fines de la decimoquinta centuria.²¹¹⁹ Deviene así una pintura fundamental para entender la transferencia procedimental de los Osona y la adopción de la técnica al óleo por parte de San Leocadio.

Comenzando por los Osona, conviene subrayar, en primer lugar que como ha sido pertinentemente expresado pro Company, la saga llega a suplantarse el liderazgo hegemónico del binomio Jacomart-Reixach, con un taller cuya actividad comienza en 1460 y que se extiende casi hasta 1520.²¹²⁰ El primero de los pintores de esta familia, Rodrigo de Osona (1440-1518) –llamado El Viejo–, fue el cabeza de taller. Debió conocer a Bermejo, del que fue estrictamente contemporáneo, a su llegada a Valencia hacia 1460, cuando Rodrigo apenas contaba 20 años. Observando algunas de sus

²¹¹⁹ COMPANY, 2007: 231-238.

²¹²⁰ COMPANY, 2007: 237.

obras, –entre las que, destaca notablemente el *Retablo de la Crucifixión* que contrató el 20 de abril de 1476 para la Iglesia de San Nicolás, en Valencia–, no cabe duda que ni en lo formal ni en lo procedimental se aproxima el pincel de Rodrigo de Osona a las facturas del antedicho binomio. Mucho más fácil resulta, en cambio, acercarlo a la órbita de Bermejo, por más que, ciertamente, sus tipos no son ajenos a los de Jacormart y Reixach, o a los del Maestro de Bonastre. En lo técnico, el uso del óleo de manera integral, el empleo del característico repertorio de recursos propios de este medio (empastes, transparencias, degradados y fusiones etc.), definen las hechuras del cabeza del obrador, que ya a mediados de la década de los setenta del Cuatrocientos proclama con su trabajo la superación de los lenguajes propios de la tradición del temple. Algunas características que permiten ver la influencia de Bermejo en su obra – más allá de de aspectos formales y expresivos– son: la paleta –deliberadamente oscura y adaptada a una representación en la que la luz sí adquiere, por primera vez, una relevancia expresiva–; el elevado contraste de las figuras –cuyos drapeados pasan de la claridad a la penumbra con pocas concesiones; y una plasticidad en la que la pintura traslúcida –de veladuras y lacas–, deviene por fin protagonista. Rodrigo de Osona aprende del cordobés a representar las calidades, las texturas y las particularidades mátericas de las superficies, algo que con la excepción del maestro de Bonastre, no se había dado todavía en ámbito Valenciano antes de la eclosión del talento de Bermejo.

En este punto, para poder resolver el dilema de la implantación definitiva de la técnica al óleo, es necesario añadir un factor definitivo a la ecuación; el de ese tercer componente que es Paolo da San Leocadio (1447-1520), cuyo aporte va a resultar crucial. Paolo, que desde 1472 comenzaría a frecuentar a sus colegas de oficio, debió quedar gratamente sorprendido por la obra de un Bermejo que al inicio de la década de los setenta no tenía parangón en Italia, no sólo por sus hechuras formales –tan flamencas que casi costaría definirlo como hispanoflamenco–.²¹²¹ Como Bermejo, era forastero en Valencia, debía contar a la sazón con una edad similar a la del cordobés – ambos apenas seis o siete años más jóvenes que Rodrigo de Osona–, y como el andaluz era un artista itinerante, de incuestionable calidad, conocedor de una técnica ajena a la tradición Valenciana. También como el rúbeo se encontraba al inicio de su carrera:

²¹²¹ BRANDON, 2018: 65.

es decir, era lo suficientemente joven como para mostrarte receptivo y abierto al aprendizaje de las nuevas tendencias pictóricas. Es tan compleja, rica y poliédrica la figura de Paolo que, pese a la calidad y abundancia de los estudios de Company,²¹²² en lo técnico sigue precisando ulteriores aclaraciones, por lo que en breves nos ocuparemos de él, introduciendo previamente los otros miembros del taller de los Osona, que resultan en este punto, fundamentales. A la llegada de Paolo a Valencia, Francisco de Osona (ca. 1465-1514) contaría con escasos años de edad, y nada sabemos de su otro hermano Jerónimo. Lo cierto es que resulta obvio que Francisco y Jerónimo crecieron en el seno del taller, que aprendieron de su padre, y que en ningún caso fueron ajenos al aporte de San Leocadio, al que, como bermejo, debían tener siempre como referente.

Aunque poco se sabe de la figura del que se ha supuesto el menor de los hermanos, mucho más documentada está la de Francisco, aunque puede que, en este punto, no tengamos los suficientes datos como para poder separar con certeza ambas personalidades.²¹²³ Una mirada atenta y reflexiva a las obras de este obrador pone de manifiesto calidades desigual conviviendo en una misma obra. Individualizar los pinceles de los miembros que lo conformaban resultaría un trabajo casi imposible y, en algunas obras parece percibirse tanto la mano del padre como las de sus hijos. Pero centrándonos, de un modo específico en las características técnicas de la producción de Francisco de Osona, lo primero que se advierte es un cierto esvía hacia un incipiente italianismo que no se había percibido en Valencia con anterioridad a la década de 1470. concretamente hay ecos de las figuraciones de los Ángeles Músicos que ornaban las vueltas de la Capilla del Altar Mayor de la Catedral de Valencia. Lo segundo que se percibe es que, de nuevo, Francisco hace gala de un dominio de la técnica del óleo y de todos sus recursos, que sin duda aprende de su padre. Por ejemplo, en las figuras de *San Lorenzo* y *Santa Ágata*, o en la *Aparición de Cristo en el lago Tiberiades*, conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia puede

²¹²² Destaca aquí sin duda la monografía dedicada al artista: COMPANY, 2006.

²¹²³ En este sentido, Company, por ejemplo, deja abierta la atribución tradicional de algunas obras de Francisco a una colaboración conjunta con su hermano Jerónimo, algo que plenamente suscribimos, a tenor de los mecanismos de producción y colaboración que han sido desarrollados en este trabajo. COMPANY, 2007: 242: 255.

observarse una aplicación de los carmines que sin duda es heredero del modo de trabajar de Bermejo, aunque con resultados diversos.

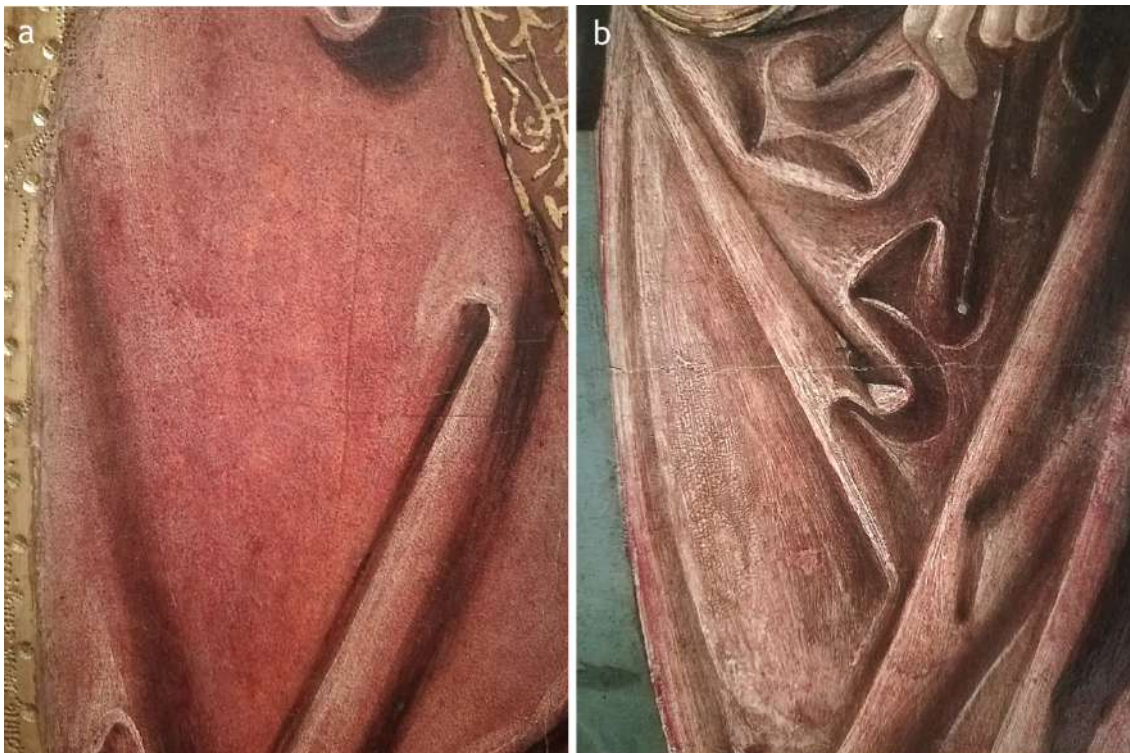


Figura 203: Francisco de Osona y taller. **a)** *San Lorenzo*, **b)** *Aparición de Cristo en el lago Tiberiades*, (detalles), Museo de Bellas Artes de Valencia. Las macrofotografías de las vestiduras de los apóstoles, muestran dos maneras de trabajar, estrechamente vinculadas entre sí, pero a la vez diversas. Fotografía: autor.

En la túnica de *San Lorenzo* (**Figura 203 a**) se hace presente un drapeado mórbido, en el que la laca ha sido aplicada con una muñequilla tamponándose sobre una construcción de carmín y albayalde. Es la propia laca la que, mediante el grosor de su aplicación, intensifica el tono y matiza el valor cromático del drapeado. El resultado es una superficie punteada, consecuencia de la propia textura de la muñequilla, de tela o, más probablemente de gamuza. En cambio, en la túnica de Cristo (**Figura 203 b**) se observa un drapeado algo más anguloso, con una tonalidad menos roja y más escarlata. La laca se deposita en el fondo de los surcos creados por las pinceladas de blanco de plomo, que no debía estar seco del todo cuando se aplicó, extendiéndola con las manos, la veladura de carmín, –algo que, como se ha dicho era habitual– y, por su reología, el blanco subyacente registró las huellas de las palmas. Las veladuras de

laca de reseda y carmín sobre la túnica de amarillo de plomo y estaño se observan también en algunas figuras de Bartolomé Bermejo, como sucede en el sayón de la *Crucifixión del Retablo de Santa Engracia*.



Figura 204: Francisco de Osona y taller. *Aparición de Cristo en el lago Tiberiades*, (detalle), Museo de Bellas Artes de Valencia.



Figura 205: Francisco de Osona. Cristo camino del Calvario. ca. 1500, Colección particular.

Pero, en líneas generales, estas maneras de ejecutar los pliegues y los drapeados van a ser características también de la primera producción pictórica de Paolo de San Leocadio, como a continuación se verá, que combina pliegues suaves de redondeados recodos con otros mucho más angulosos, de clara ascendencia flamenca. A propósito, el carácter histriónico de muchas de las figuras de Francisco de Osona, sus proporciones y su exagerado movimiento, recuerdan algunos tipos de la escuela ferraresa, de manos pequeñas y cabezas pesadas, como sucede, por ejemplo, en figuras de Cosimo Turà o Ercole de' Roberti. El marcado italianismo que profesan sus anatomías –de obvio influjo leocadiano– convive con un legado cromático y lumínico que no puede explicarse –como se está evidenciando–, sin el genoma de Bermejo

Pero quizás en este punto sea necesario ya entrar en el intercambio entre el aporte del italiano a la pintura valenciana, y la transferencia de este ámbito hacia la pintura del de Reggio. *A priori* podría ser lógico pensar que una figura como la de Paolo da San Leocadio, a caballo entre las tradiciones italianas –de clara preferencia por las témperas–, y las hispanoflamencas –imbuidas por la moda del óleo–, experimentase en su trayectoria un viraje técnico de los aglutinantes magros hacia los grasos. Sin embargo, es esta una cuestión mucho más compleja de lo que podría parecer y que admite, como se verá, pocas ideas preconcebidas.

Partiendo del ámbito formativo del pintor, conviene resaltar que en Italia la tradición del temple se perpetúa hasta el tercer cuarto del 1400, y no es prácticamente sino en las últimas tres décadas del siglo que comienzan a darse importantes cambios en lo alusivo a los aglutinantes, con la salvedad de figuras como Colantonio, o Antonello da Messina.²¹²⁴ Se trata de una progresiva asimilación de las técnicas oleosas siempre conjuntamente con temples, como han ido demostrando los abundantes análisis cromatográficos efectuados en diversas muestras de pintura italiana de dicho periodo.²¹²⁵ La escuela ferraresa no constituye ninguna excepción, a tal efecto. De hecho, en el políptico de San Vicente Ferrer de Francesco del Cossa –probable maestro

²¹²⁴ SMITH; REEVE; ROY, 1981: 54.

²¹²⁵ Destacan los publicados con asidua regularidad en en los *National Gallery Technical Bulletin*. Véase: <https://www.nationalgallery.org.uk/search?q=Analysis+of+paint+media>. Véase especialmente: MILLS; WHITE, 1981: 66-67. MILLS; WHITE, 1983: 65-67; MILLS; WHITE, 1989: 69-71; WHITE; PILC, 1993: 86-94; WHITE; PILC, 1995: 85-95; DOOLEY *et al.*, 2013: 4838-4848.

de Paolo—, se ha descrito una técnica de témpera muy cercana en lo visual a las técnicas mixtas y a los óleos: es decir, aunque se trata de una pintura ejecutada con huevo la aplicación y la *stessura* de la capa pictórica tiene mucho que ver con el modo de pintar del  leo. Si bien la proteína del huevo –tanto de yema como de clara, en función de cada pigmento– ha sido descrita para la totalidad de los colores, los autores admiten que en la tabla del políptico Griffoni : '*egg tempera paint has been pushed to the limits of the optical effects of which it is capable*'.²¹²⁶ También la predela ejecutada por Ercole de' Roberti, estaba hecha con témpera tal y como describía el propio Vasari. Del mismo se hizo un profundo análisis técnico ya en 1980, publicado en el National Gallery Technical Bulletin, en el que se precisa que la técnica es íntegramente temple sobre tabla de chopo.

Por otra parte, la técnica pictórica de Cosimo Tura, otra de sus grandes influencias en su etapa formativa, ha sido descrita procedimentalmente como novedosa, porque anticipa soluciones *vincianas*, a través de particulares métodos de modelado en grisalla bajo el color, muy propios de la pintura del siglo XVI con aglutinantes oleosos. Al mismo tiempo las ejecuciones de Tura se han puesto en relación con la pintura flamenca de las décadas precedentes, por el uso de imprimaciones locales coloreadas, siguiendo métodos descritos para Rogier Van der Weyden o Robert Campin.²¹²⁷ También las veladuras ricas en resinas, parecen acercar los procedimientos de Tura a los de los pintores nórdicos europeos.²¹²⁸ En el fondo, el padre de la escuela ferraresa comienza a experimentar con el óleo no antes de 1460 y así, en *La Musa* de la National Gallery –datada precisamente en ese mismo año– se identifica el huevo en las capas subyacentes y también el óleo en las superficiales.²¹²⁹ También en *La Anunciación con San Francisco y San Luis*, de la National Gallery de Washington, datada hacia 1470-1475, el aglutinante hallado es la yema de huevo para la mayoría de pigmentos –especialmente los cálidos–, mientras que aparece mezclado con cola animal para los verdes. En los azules, en cambio, se describe únicamente cola animal, tal y como se

²¹²⁶ SMITH; REEVE; ROY, 1981: 54.

²¹²⁷ DUNKERTON, 1994: 47.

²¹²⁸ *Ibídem* 1994: 47;

²¹²⁹ DUNKERTON; ROY; SMITH, 1987: 31.

sugiere habitualmente en la literatura de época.²¹³⁰ En el *San Jerónimo* de la National Gallery británica, datado en 1475, de nuevo el huevo comparte protagonismo con los aceites, dependiendo de cada pigmento, mientras que *La Anunciación* también en Londres, datada ya hacia 1490-1495, el aceite parece tener un mayor protagonismo generalizado, limitándose el uso del huevo a las capas subyacentes.²¹³¹ En cambio, la ténpera es el único medio encontrado en obras de Ercole de'Roberti,²¹³² estrechamente relacionado con san Leocadio, con quien debió compartir aprendizaje.

Hacia 1472, a la llegada de Paolo a Valencia, coexistían tres grandes facciones técnicas: la de los pintores más veteranos junto con los retardatarios, que todavía preferían la ténpera; el grupo de los que ya utilizaban el óleo conjuntamente con diversos tipos de temple de huevo y cola –aunque muchas veces fuese tan sólo para las veladuras finales, como se ha visto; y eventuales pintores como Bermejo o Rodrigo de Osona que, como había acontecido con Dalmau en el pasado pintaban casi íntegramente al óleo, aunque constituían una restringida minoría. Esto constituye un caso análogo al italiano en el que, por aquellas fechas se seguía pintando abiertamente con ténpera y en el mejor de los casos con técnicas mixtas, mientras que el uso integral del aceite era del todo infrecuente, si bien no desconocido.

Conviene recordar, para contextualizar tal afirmación, que son pocos los contratos que en esas fechas especifican en sus cláusulas el uso del óleo como aglutinante. Ello no entra en contradicción con el hecho de que la técnica ya gozase de cierta dispersión, por más que fuese siempre conjuntamente con otros aglutinantes. Valga recordar, por ejemplo, que el precedente tentativo de proyecto mural para el Altar mayor de la Catedral, dirigido por Pere Rexach y Antoni Canyiçar, fue ejecutado íntegramente al óleo.²¹³³

En las capitulaciones para el dorado y policromía de la clave de madera que remataría la *arcada nuova* de la Catedral de Valencia, con fecha del 13 de febrero de 1484, se aclara que todas las carnaciones –el resto de partes iban a ser doradas–, sean pintadas

²¹³⁰ HALPINE, 1992: 22-38.

²¹³¹ WHITE; PILC, 1994: 47.

²¹³² DUNKERTON; SMITH, 1986: 33.

²¹³³ HEERRERO-CORTELL, 2018 d: 30-59.

al óleo.²¹³⁴ Se trata del segundo contrato del que se tiene constancia, después del de las pinturas murales, realizado al maestro reggiano. Aunque pueda objetarse que tratándose de una policromía es normal que se utilice óleo, nos parece significativo el hecho de que se mencione en el documento. De hecho, desde 1485, los contratos de retablos que especifican este material en sus cláusulas van paulatinamente en aumento: valga recordar como ejemplo, casos como el de Martí Çamora, Pere Cabanes, Martí Torner publicados por Sanchis Sivera.²¹³⁵ El siguiente contrato que se conserva de una obra del pintor que nos ocupa es ya 29 de noviembre de 1501, y es el suscrito con Doña María Enríquez para la pintura del Altar Mayor de la Seu Colegiata de Gandia. En él se estipula que San Leocadio pinte al óleo –y en ningún caso al temple–,²¹³⁶ lo que desde nuestro punto de vista es una afirmación de esta tendencia que podía existir las anteriores décadas de realizar técnicas mixtas. Desde 1500 el solicitar como condición que la pintura se realice al óleo parece una cláusula común, pero lo cierto es que superado el siglo XV también la técnica de la témpera pareció superarse, quedando relegada para otros fines, como la miniatura o las pinturas de cajas y muebles.

Realizado este somero estado de la cuestión conviene objetar, finalmente, que son pocos los análisis de sustancias orgánicas llevados a cabo sobre muestras de la escuela valenciana del periodo, y que, incluso para aquellos que se han efectuado, no siempre ha sido posible identificar otros ligantes además del óleo, aunque se supusiesen presentes, por cuestiones de contaminación en las muestras, presencia de barnices, consolidantes, etc. Hasta la fecha se han realizado análisis a dos conjuntos de Paolo de San Leocadio: la tabla de la *Virgen de Gracia* de Enguera²¹³⁷ y el *Retablo del Salvador*, de Villarreal.²¹³⁸ Si bien no tenemos datos químicos anteriores a 1482, de los resultados cromatográficos puede concluirse que su pronta llegada a España comienza

²¹³⁴ "Ítem més, té de fer lo dit mestre en la següent clau los draps de les ymatges de hor bronit, les cares e mans encarnades a l'oli, los cabells de hor mart lo camper que està entre les dos ymatges de or brocat e atzur. SANCHIS 1909: 528; CERVERÓ, 1956: 120, y COMPANYY, 2006: 456.

²¹³⁵ SANCHIS, 1930: 210-211, 202-205, respectivament.

²¹³⁶ *Primerament, és pactat e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Paulo de Sant Locadio sia tengut e obligat de pintar lo sobredit retaule que ha fet fer sa il·lustre senyoria a mestre Forment, fuster, per a la sglésia col·legiada de la vila de Gandia a l'oli e no trempre e tot son càrrech e despesa en la vila de Gandia".* COMPANYY, 2006: 470

²¹³⁷ FERRAZZA, 2013 (157/2013).

²¹³⁸ SÁNCHEZ; GONZÁLEZ; MAZO; GÓMEZ, 2008 (informe analítico inédito); FERRAZZA; JUANES, 2008 (59/2008).

a pintar al óleo, (bien porque se obliga a adaptarse a una comitencia que ya ha comenzado a exigir el óleo como técnica en sus contratos, o bien porque verdaderamente querría aprender las particularidades de un procedimiento en boga que permitía un refinamiento muy diverso), pero lo cierto es que San Leocadio nunca llegó a pintar con témpera en tierras valencianas.²¹³⁹ No significa, no obstante, que en las obras de la primera etapa valenciana, algunos colores –como los azules o los verdes–, tuviesen bases de témpera, pues las colas o la clara para templarlos compartirían protagonismo en los pocillos de numerosos artistas junto con el aceite de linaza, tal y como ha señalado Company, al suponer técnicas mixtas todas las obras anteriores a su hipotético viaje a Italia.²¹⁴⁰ Lo mismo podría suceder con los espolinados monocromos de los damascos sobre oro, presentes por ejemplo en la *Virgen de Gracia* que, como propone Xavier Ferragut casi con total seguridad se realizaron con temple de cola, una técnica magra de secado rápido, puesto que la nula absorbencia del oro no favorece la aplicación superficial de grasas, a menos que se trate de corlas o veladuras en aplicaciones generalizadas (**Figura 206**).²¹⁴¹ Pero salvo estas excepciones, podría concluirse que, a tenor de los análisis realizados, la técnica de Paolo es óleo en su totalidad. Esto la distingue de la de sus maestros y contemporáneos de la escuela ferraresa, e incluso de una buena mayoría de artistas de la escuela valenciana, especialmente en lo tocante al uso de este aglutinante de manera aislada y no en combinación de otras témperas, lo que lo hace sin duda, uno de los maestros pioneros en este procedimiento y de nuevo lo liga a la vanguardia técnica, encabezada por Bermejo. Aún con ello, en obras como la *Virgen de Gracia* de Enguera, el artista se deja seducir por un uso masivo del oro y sus recursos, un procedimiento que ya desde la década de 1470 comenzaba a resultar algo arcaico. Aún con ello es muy posible que se tratase más de un criterio impuesto por su comitente que de una decisión del artista. Sirva, una reconstrucción visual de la técnica utilizada en la ejecución de tal obra como colofón a los procedimientos de dorados tan del gusto hispano (**Figuras 207-208**).

²¹³⁹ Según consta en la página web del Museo del Prado, las tres obras allí conservadas: *La Virgen del Caballero de Montesa*; *La Dolorosa*, y *el Salvador*, todas ellas anteriores a 1484, están ejecutadas íntegramente con óleo. Desconocemos, no obstante, si tal afirmación se desprende de algún tipo de análisis químico, pero ciertamente su apariencia es de pintura al óleo.

²¹⁴⁰ COMPANY, 2006. p. 258-276.

²¹⁴¹ FERRAGUT, 2015, p. 454-455.



Figura 206: Paolo da San Leocadio. *Virgen de Gracia*, Iglesia Parroquial de San Miguel, Enguera (detalle). La influencia ejercida por los Osona y especialmente por Bermejo se hace bien presente en las carnaciones y en los drapeados, y en las veladuras del paño. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 207: Reconstrucción del proceso de creación de la *Virgen de Gracia*, de Paolo da San Leocadio, ejecutado por el maestro dorador Xavier Ferragut. En la primera fotografía la tabla de madera presenta ya la moldura encolada. La segunda fotografía resresenta la tabla totalmente enyesada; la tercera con el dibujo subyacente y la cuarta con la capa de bol en las partes que van a ser posteriormente doradas. Fotografías: Xavier Ferragut.



Figura 208: Reconstrucción del proceso de creación de la *Virgen de Gracia*, de Paolo da San Leocadio, ejecutado por el maestro dorador Xavier Ferragut. En la primera imagen se aprecia la aplicación del pan de oro al agua; la segunda corresponde al oro ya bruñido, durante el proceso de repicado o cincelado. La tercera contiene los motivos de estofa a la cola espolinados sobre el oro, y la cuarta representa la obra completamente ejecutada al óleo tras realizar los correspondientes dorados. Fotografías: Xavier Ferragut.

Si algo puede decirse característico de la técnica de San Leocadio es el uso sistemático del aceite. Aún con ello, su técnica no siempre es homogénea, descontando la antedicha presencia de discípulos y colaboradores en muchas de sus obras. El estilo de Paolo de San Leocadio es permeable y cambiante, y evoluciona considerablemente entre su llegada a Valencia en 1472 y su hipotética muerte, acaecida no antes de 1520, por lo que es lógico pensar que también su factura técnica y su *ductus* pictórico se desarrollen a la par con su estilo. Ximo Company identifica tres etapas en las que enmarca su producción artística: una primera a su llegada a Valencia, en la que los ecos de su aprendizaje ferrarés y paduano vibran en lo cromático y en lo formal, pero conviviendo con el antedicho aprendizaje en el ambiente de los Osona y teniendo siempre como máximo referente a Bermejo. Esta fase concluye con un hipotético viaje a Italia entre 1484 y 1489;²¹⁴² le sucede una segunda etapa todavía más flamenquizante, caracterizada por un acercamiento hacia soluciones formales propias del gusto hispano, que se alarga casi hasta 1500. Finalmente, una tercera etapa se desarrolla a caballo entre Gandía y Vila-real en la que se incorporan las formas más sinuosas de Lorenzo Costa y Francesco Francia y se retoma el frenetismo de las figuras de Ercole de'Roberti,²¹⁴³ –influencias a las que además cabe añadir la candidez de la última producción Antoniazio Romano, ya imbuida de las soluciones umbras y boloñesas–. A lo largo de dichas etapas el repertorio plástico de métodos y procedimientos varía y su pintura pierde la habitual caligrafía escultórica cuatrocentista de sus primeras etapas en pos de soluciones de tendencia matérica, que ganan en pictoricismo y pierden en dibujo, al tiempo que moderan la vivísima paleta de los primeros años. Todo este proceso es fruto del casi medio siglo de actividad pictórica en tierras valencianas en el que, al compás de los avances y constantes actualizaciones que en materia procedimental se estaban produciendo justo en aquellos días, la técnica de San Leocadio fue avanzando hacia nuevos estadios, sentando las bases de la ejecución al óleo tal y como se practicó en Valencia al menos hasta bien entrada la siguiente centuria.

²¹⁴² Puesto que no se ha tenido acceso a ninguna de las obras que Ximo Company propone para su estancia italiana, y considerando que no apreciamos visualmente diferencias en lo técnico se han considerado para este estudio tres grandes etapas. La primera hasta 1485, momento en el que se le pierde el rastro documental; la segunda hasta 1501, cuando contrata el retablo de Gandía; la tercera desde 101 a 1520.

²¹⁴³ COMPANY, 2006: 298.



Figura 209: Paolo da San Leocadio. *Virgen del Caballero de Montesa*, Museo del Prado. La influencia ejercida por los Osona y especialmente por Bermejo se hace patente en toda la obra, tanto en los rostros como en los drapeados. Fotografía: Museo del Prado.

De hecho, un aspecto de manifiesta importancia en la técnica de Paolo da San Leocadio es el magistral uso de las veladuras –no tanto transparentes sino más bien translúcidas–, a menudo superpuestas a construcciones con grisallas cromáticas, un aspecto común en la técnica de Bermejo pero que además se vincula con otros maestros de la escuela ferraresa.



Figura 210: Paolo da San Leocadio. *Virgen del Caballero de Montesa*, Museo del Prado. La manera de construir los pliegues, velando con el azul sobre una configuración de grisalla cromática para conseguir un efecto de tela raso, recuerda en todo el modo de trabajar de Bartolomé Bermejo. Obsérvese el detallismo de las perlas y los motivos tejidos de la alfombra. Fotografía: Museo del Prado.

De hecho, algunos de estos procesos de construcción plástica se encuentran de manera análoga en la obra de Francesco del Cossa, que no obstante pintaba con temple. Quizás uno de los más singulares, destacado ya por Smith, Reeve y Roy es el uso del índigo mezclado con albayalde en fines capas en partes que debían ser azules. Es esta una mezcla común que ya encontramos, como precepto, en el llamado manuscrito veneciano, que es en realidad un recetario ferrarés de mediados del siglo XV.²¹⁴⁴ Otro ejemplo es el San Vicente Ferrer anteriormente mencionado del políptico Griffoni, en el que se descubrió que, bajo algunas veladuras de azurita dadas progresivamente reduciendo la cantidad de albayalde, se encontraba un estrato de carbonato básico de plomo mezclado con índigo.²¹⁴⁵ De un modo análogo ocurre en el caso del *Retablo del Salvador* de Vila-real. Los diversos análisis de microscopía con SEM-EDX y FTIR de la muestra nº 10, realizados por Arte-Lab,²¹⁴⁶ correspondiente al manto azul del Salvador, demuestran que en dicha zona se aplicó un estrato de albayalde e índigo, a modo de imprimación selectiva. Igualmente, también en la tabla de la *Virgen de Gracia* de Enguera, se ha encontrado un colorante azul –por fuerza índigo, extraído de la planta homónima o bien del pastel–, mezclado con albayalde.²¹⁴⁷

Sin embargo, mientras que en los maestros ferrareses la técnica al temple sigue perviviendo –como acabamos de ver–, tales aglutinantes no se describen para el caso de San Leocadio. Un reciente artículo²¹⁴⁸ ha demostrado la presencia de aglutinantes proteicos detectados por NIR (Reflectancia de Infrarrojo Cercano). Tres de las cuatro pinturas de retablo de Cosimo Tura *La Anunciación con San Francisco y San Luis* de Toulouse (alrededor de 1475) fueron analizadas utilizando una cámara de imágenes hiperespectrales de alta sensibilidad, de exploración lineal. Los resultados mostraron que se utilizó un aglutinante a base de cola de piel animal para los cielos azules y la túnica azul de la Virgen María, mientras que se usó el temple de yema de huevo para las túnicas rojas y el paisaje marrón. Los resultados del *mapping* muestran asimismo

²¹⁴⁴TOSATTI, 1991: 240

²¹⁴⁵SMITH; REEVE; ROY, 1981: 44,55.

²¹⁴⁶SANCHEZ; GONZÁLEZ; MAZO; GÓMEZ, (Informe analítico) 2008: 26.

²¹⁴⁷FERRAZZA, 2013 (157/2013): 19-20.

²¹⁴⁸DOOLEY, *et al.*, 2013: 4838-4848.

evidencias del uso de ambos tipos de aglutinante en las caras de las figuras. La absorción más fuerte asociada con la identificación lipídica de la yema de huevo se correlaciona visualmente con las áreas en las que se han aplicado toques de luz a base de blancos. Estos resultados se comprobaron mediante un análisis previo de aminoácidos, subrayando la sinergia de ambos métodos. El trabajo, –además de evidenciar el uso de temple de diversa naturaleza conjuntamente, demostró que la espectroscopia de imágenes de reflectancia NIR es una técnica útil que puede identificar y mapear los aglutinantes pictóricos basándose en las diferencias en la composición química.

Las obras de Paolo, –como advertíamos–, se caracterizan por un uso de las veladuras que demuestra la asimilación de los preceptos del óleo, acaso combinándolos con el saber y la experiencia acumulada durante su formación con temple. Parece encajar la técnica del reggiano con la que justo un siglo después describe Armenini. De hecho, éste comenta con detalle el fundamento del proceso, indicando cómo se hace necesario ir acercando el color mediante una grisalla cromática u otro color sólido (es decir, no transparente), para después superponer la capa translúcida o transparente.

Pero se debe advertir y poner atento empeño en que los verdes, los azules, cinabrios y lacas, tengan los granos finísimos, sobre todo en las últimas capas de los trabajos. Estos se bosquejan primero con colores sólidos, pero con precaución y, con aquellas tintas que se puedan hacer mejores y más propias, de tal manera que se vea que se acercan a su fin. (...) Los paños que vayan a velarse deben ir más crudos que los demás, y es bueno hacerlos con los mismos colores, menos finos.²¹⁴⁹ Algunos siguen un nuevo modo para hacer paños verdes y toman esmalte grueso con amarillo santo, que mezclados sobre la piedra, dan un verde buenísimo para bosquejar y, una vez secos, los velan con cardenillo mezclados con barniz común, que se suele poner en todos los colores cuando hay que velar los que están debajo.²¹⁵⁰

²¹⁴⁹ Se refiere aquí a pigmentos de un mismo color, pero de menor calidad, no a una cuestión de grosor ni de molienda.

²¹⁵⁰ ARMENINI, 2000: 173.

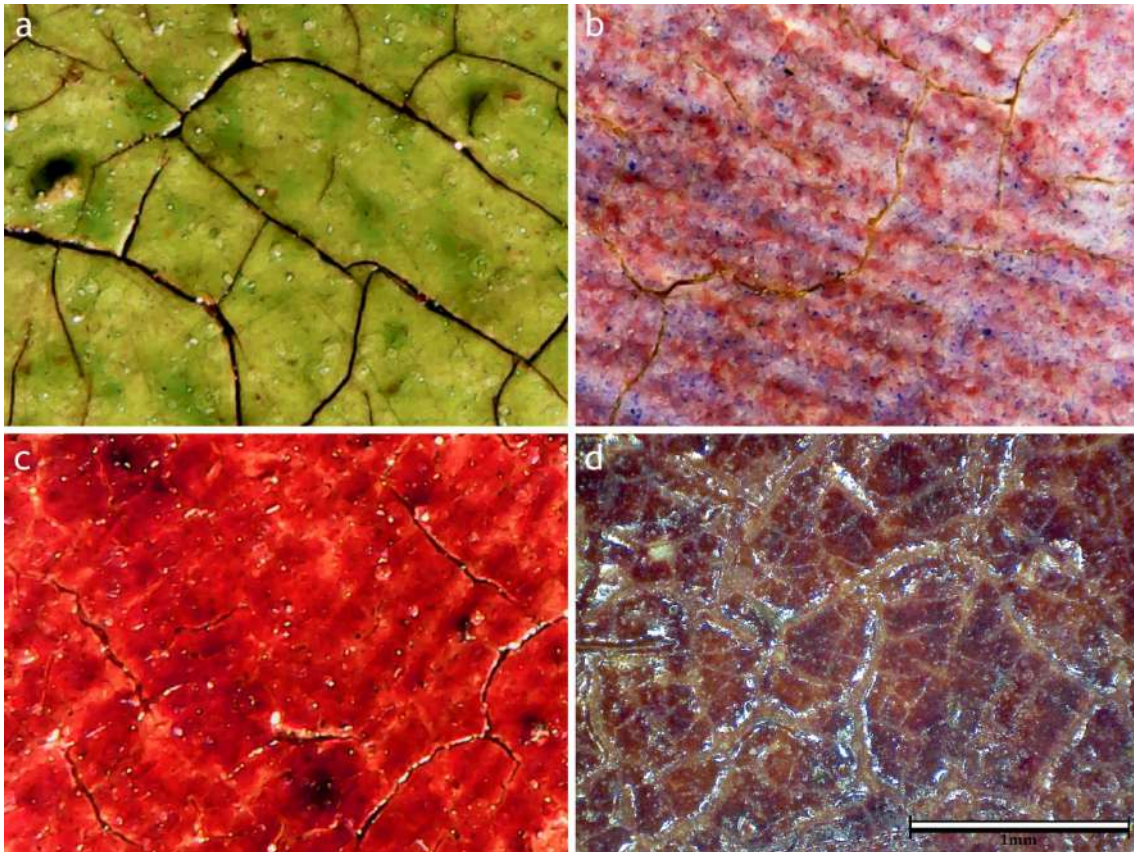


Figura 211: diversas microfotografías de veladuras en obras de Paolo de San Leocadio, halladas en las tablas pertenecientes al *Retablo de las Clarisas*, Museo de Santa Clara, Gandía. En la imagen **a)** se identifica una suerte de resinato de verdigrís, sobre una base de albyalade y ocre, para la obtención de un verde claro. En la imagen **b)**, para la consecución de un tono purpúreo claro se ha mezclado una laca carmín con un poco de azul (esmalte o azurita), aplicándose como una sutil veladura sobre una base de blanco de plomo. Nótese como la mezcla, a la sazón bastante líquida, se acaba depositando en los surcos de las pinceladas. Por su parte **c)** y **d)** son dos aplicaciones de lacas de carmín de formulaciones diversas, la primera sobre bermellón. Fotografías: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

De hecho, en párrafos sucesivos desarrolla Armenini una explicación mucho más detallada del modo en el que se efectúan las veladuras que resulta de tal riqueza e interés que se ha decidido transcribir aquí íntegramente la explicación completa, por más que se trate de un extracto algo largo en comparación con otros que hemos realizado con anterioridad. Tan aclarativo resulta el autor al respecto que, antes de acabar de desarrollar los aspectos alusivos a la adopción del óleo por parte de los pintores valencianos, es necesaria una atenta lectura al fragmento, puesto que se trata de la formulación del principio procedimental que usarán los pintores hasta fines del

siglo XVI. Al hacerlo se pone de manifiesto que, en esencia, el tratadista véneto describe perfectamente las claves del proceso técnico desarrollado por Bermejo, los Osona y San Leocadio:

Finalmente, terminados los bosquejos y bien secos, se va raspando de nuevo el trabajo ligeramente con la espátula, para eliminar lo rugoso y sobrante de los colores que quedarán superpuestos, de modo que una vez limpio se comienza de nuevo a trabajar resueltamente con colores muy firmes, y mientras se trabaja se va haciendo poco a poco la mezcla, pues ahora más que cubrirse, se velan las cosas que estaban bien hechas y especialmente las carnaciones, que se cubren con tonos delicadísimos y vivaces, mejorando en unión y tintas todas las partes con esa destreza y juicio que posee un diligente y esmerado artífice, de suerte que muestren sin dificultad, igual que el natural, la propia carne, con sus tonos lívidos y rosados, dulces, suaves y unidos, y que el resto sea ligero y corresponda bien con aquélla. Para que quede bien débese primero aceitar ese lugar que se quiera cubrir con aceite de nueces claro y fino: se sumergen dos dedos, aplicando enseguida sobre esa zona y, apretando con la palma de la mano, se extiende por igual, hecho lo cual se limpia con pedacitos de paño de lino, porque si queda poco limpio con el tiempo amarillean los colores. Esto ayuda tanto que cualquier tinta o mezcla que se dé, desliza suavemente sin repeler nada, de modo que cualquier cosa difícil se expresa con facilidad. Aquí los expertos emplean sus mezclas con gran moderación y, como he dicho, no cubriendo sino más bien velando sutilmente lo que está debajo, haciendo que carnaciones y paños queden dulcísimos y suaves. Esto es tan fácil que se puede retocar muchas veces, y en un instante darle toda la perfección (...). Mas volviendo a los paños que se han de velar, aunque los valientes los rompen en varios colores,²¹⁵¹ porque muchos les ofende verlos de uno solo, no queremos dejarlos atrás. Si el paño ha de hacerse verde, el modo apropiado será que, después de bosquejar con verde, negro, y un blanco que sea un poco crudo, se añada cardenillo, un poco de barniz común y amarillo santo, y con ello se va velando todo por igual con un pincel de marta grueso, y una vez terminado, se frota con la palma de la mano o con una muñequilla de tela de lino hasta que se vea que el color está dado por igual en todas partes, sin que aparezca señal alguna de pinceladas. Si no quedase bien cubierto a la primera, se vuelve a dar de nuevo cuando esté seco y también se frota del modo que hemos dicho. Si se hace

²¹⁵¹ Se refiere aquí al tornasolao o *cangiante*, un recurso bien presente en la obra de San Leocadio pero que también adoptan otros artífices como los Hernandos o, posteriormente, Joan de Joanes.

*de laca, se sigue el mismo estilo con ella, añadiéndole el mencionado barniz y así se debe hacer con cualquier otro cuando se vaya a velar. Está también el esmalte, color que aunque es finísimo, requiere ser manejado con absoluta destreza y con sus mezclas bien ordenadas, porque si lo que se hace no queda bien terminado a la primera, como debe ser, es muy fatigoso después arreglarlo repintándolo, pues por poco que se manche con los pinceles, rezuma el aceite, le resta vivacidad y lo empaña de tal modo que en breve tiempo amarillea. Los mismo sucede con algunos otros, moliéndolos del modo que te digo, o trabajándolos demasiado líquidos, como los emplean los poco juiciosos. Ahora, habiendo realizado y cubierto limpiamente todos los detalles cuanto sea posible, finalmente se va considerando de nuevo y estudiando con sabio discurso, y se vuelve a mirar cosa por cosa, por si hubiera algún defecto y, si es necesario, se retoca, se unifica, oscurece o resalta, aceitando primero aquellas partes y alisándolas como se ha dicho, hasta que cada una por separado y todo el conjunto quede unidamente bello y admirable.*²¹⁵²

También es característico de la pintura de Paolo da San Leocadio el uso de bases coloreadas, o imprimaciones selectivas. Una de estas imprimaciones, consistente en una mezcla de albayalde con partículas de negro de carbón, fue encontrada en la túnica de san Vicente Ferrer del *Políptico Griffoni*; ²¹⁵³ también parece análoga a la encontrada, por ejemplo, bajo algunas túnicas en las diversas estratigrafías de la *Última Cena de Ercole de'Roberti*.²¹⁵⁴ De un modo análogo este estrato gris claro de albayalde con contenido de carbón ha sido descrito en diversas muestras del *Retablo del Salvador* de Vila-real, siempre asociado a una imprimación, cuando esta no era blanca.²¹⁵⁵ En la *Virgen de Gracia* de Enguera, la imprimación ha sido descrita como una capa de color amarillo ocre, sobre un estrato de *gesso* parcialmente coloreado, rosado.²¹⁵⁶ Esto coincide, de nuevo, con la imprimación ocre descrita para el *San Jerónimo* de Cosimo Tura, conservado en la National Gallery.

²¹⁵² ARMENINI, 2000: 173-174.

²¹⁵³ SMITH; REEVE; ROY, 1981: 56.

²¹⁵⁴ DUNKERTON; SMITH, 1986: 33.

²¹⁵⁵ SANCHEZ; GONZÁLEZ; MAZO; GÓMEZ, 2008 (Informe analítico). Véase También FERRAZZA; JUANES, 2008 (59/2008).

²¹⁵⁶ FERRAZZA, 2013 (157/2013).



Figura 212: Paolo da San Leocadio. *Cristo Salvador*, Museo del Prado. Tanto este ejemplar como su pareja, La Virgen Dolorosa hacen gala de la mejor técnica de San Leocadio, que combine ciertos empastes en las bases con un modelado de veladuras en las carnaciones que definen los volúmenes y matizan las transiciones lumínicas. Este juego traslúcido de efectos precede un caligráfico acabado atento a cualquier detalle. Obsérvese el detallismo de la cinta con caligrafía cúfica, o a magistral resolución e los cabellos y la barba. Fotografía: Museo del Prado.

Ximo Company planteó un hipotético viaje a Italia entre 1485 y 1489 que habría acercado al pintor de nuevo a su tierra.²¹⁵⁷ En nuestra opinión esta hipótesis no sólo es viable sino que puede verificarse. Concretamente Paolo debió de volver, al menos durante un tiempo en ese lapso de años, a los que eran los epicentro creativos y artísticos de su región, esto es: Ferrara y Bologna. ¿A qué pudo volver un consagrado Paolo a su tierra? Los motivos del hipotético viaje no son desconocidos, pero no es difícil suponer que habiendo adquirido maestría con la técnica al óleo volviese para actualizarse sobre las novedades que en la corte ferraresa y en Bolonia acaecían en materia artística.

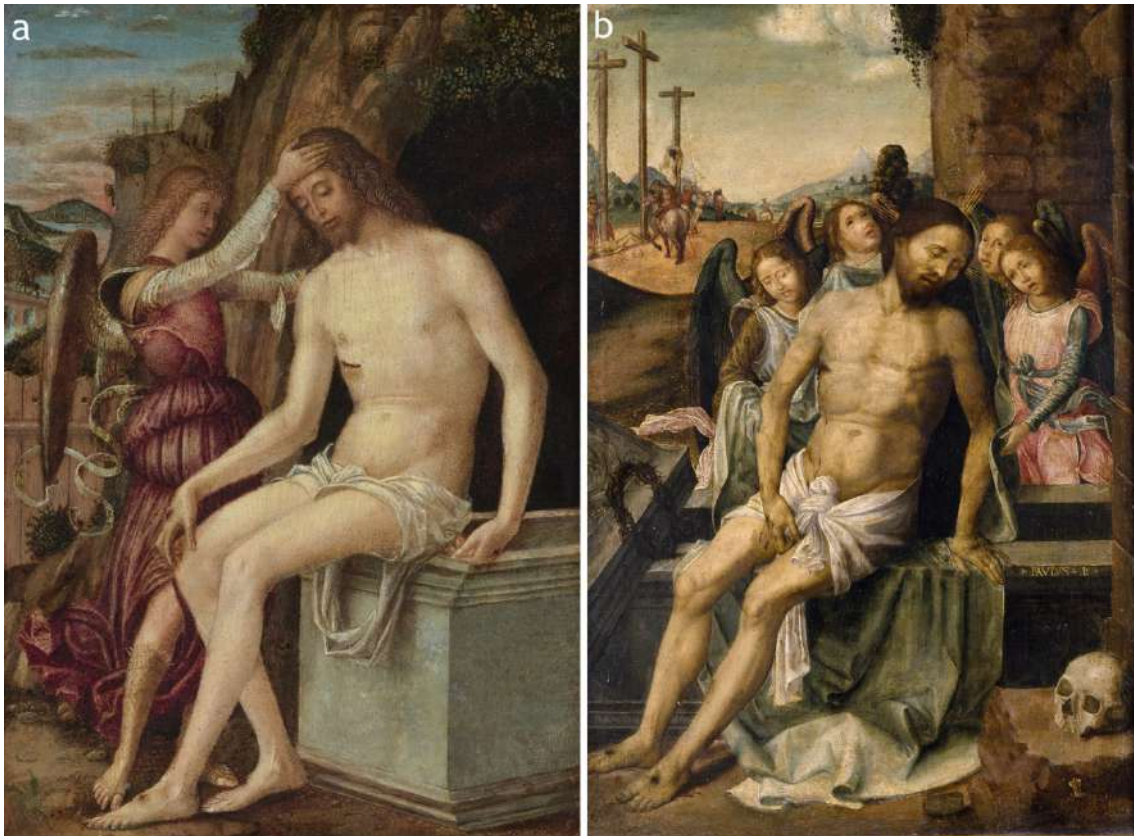


Figura 213: a) Gian Francesco Maineri, *Christus Patiens*, Colección particular. b) Paolo da San Leocadio, *Christus Patiens*, Colección Serrra Alzaga. El parecido formal entre estas dos pequeñas tablas resulta a todas luces evidente. Fotografías: a) Wikimedia Commons; b) Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

²¹⁵⁷ COMPANY, 2006: 298.

Por otra parte, su regreso debió suponerle la admiración de sus compañeros, que todavía no habían adoptado el óleo como vehículo expresivo, por lo que no sería de extrañar que en tierras italianas acaeciese un cierto intercambio, de modelos y técnicas. En Ferrara debió coincidir con Cosimo Tura, con un jovencísimo Gian Francesco Maineri (todavía en periodo formativo) y, de nuevo, con su colega Ercole de Roberti, activos en la corte de los Este; por su parte en Bolonia, –donde apenas unos años antes había muerto su probable maestro Francesco del Cossa debió conocer las novedades Francesco Francia y Lorenzo Costa, pues a su vuelta, desde 1490 serán éstas las influencias más visibles en su obra, algo que, por fuerza no puede explicarse sin un viaje con un propósito de actualización. También algunos ecos de la producción pictórica de Antoniazzo Romano, pintor favorito de Alejandro VI, resuenan a su vuelta a Valencia hacia 1489.

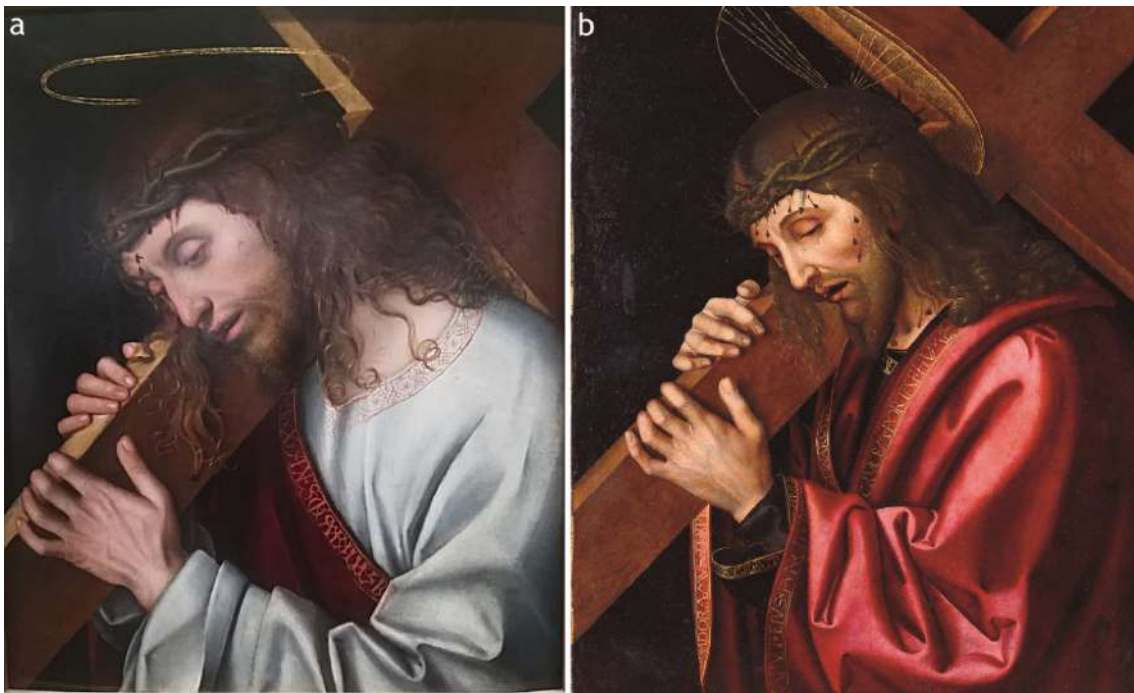


Figura 214: a) Gian Francesco Maineri, *Christo Portacroce*, Galleria degli Uffizzi, Florencia. b) Paolo da San Leocadio, *Christo Portacroce*, Iglesia del santo Cristo del Hospital, Vila-real. El parecido formal entre ambos ejemplares resulta a todas luces evidente. Fotografías: a) Autor. b) Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 215: Gian Francesco Maineri, *Christo Portacroce*, Pinacoteca Ambrosiana, Milán (ejemplar inacabado). Obsérvese que el modo de trabajar es idéntico al seguido por San Leocadio. Destaca la preeminencia de un dibujo muy elaborado –de clara adscripción flamenca–, ejecutado con un medio fluido de tinta sobre el estrato de cola que sella la preparación, que sirve de tinta neutra. A continuación, ya con óleo, el pintor va modelando con blanco de plomo las carnaciones ejecutando una suerte de grisalla subyacente que servirá, finalmente, como base tonal. Fotografía: autor.

La vinculación, por ejemplo, del *Crhistus Patiens* de Paolo da San Leocadio con la tabla homónima ejecutada por Maineri y vendida recientemente en Sotheby's,²¹⁵⁸ tanto en lo compositivo como en lo formal, resulta a todas luces evidente, aunque desconocemos si el ejemplar de Maineri está íntegramente ejecutado con óleo (**Figura 213**). Mucho más llamativa es la dependencia entre los diversos ejemplares de *Cristo Portacroce* que de uno y otro autor se conocen, fieles a un parón compositivo común (**Figura 2014**). Baste decir que los modelos conocidos de Maineri han ido datados entre 1500 y 1520, mientras que los ejemplares de San Leocadio rara vez sobrepasarían por sus estilemas, en nuestra opinión, el horizonte cronológico del 1505. No se sabe con certeza cuál de los dos pintores influyó sobre el otro ni si ambos compartieron un patrón común para dicho modelo. Lo que sí puede observarse, en cambio, es que, la técnica de Paolo y la de Maineri son sorprendentemente coincidentes desde las capas preparatorias hasta la epidermis. A partir de un ejemplar inacabado de *Cristo Portacroce* conservado en la Pinacoteca Ambrosiana de Milán –datado, según la institución, hacia 1510–, puede colegirse que Maineri utiliza un característico dibujo subyacente con medio fluido, a base de trazos oblicuos que se entrecruzan, mucho más cercano a las caligrafías flamencas que a las italianas. Por otra parte utiliza la cola como sellador de la preparación, lo que confiere a la tabla un aspecto ambarino de media tinta que, en ocasiones, incluso oscurece aún más mediante una tintura oscura cuya composición desconocemos. Modela el artista las luces mediante una grisalla de albayalde que le servirá como preparación para un ulterior trabajo a base de veladuras traslúcidas (**Figura 215**). Resulta llamativo observar el parecido objetivo de este procedimiento con los conocidos en la obra de San Leocadio. Valga decir que las primeras noticias que se tiene de Maineri son de 1489 –cuando pasa a trabajar al servicio de Ercole I de Este–, por lo que cuando San Leocadio conoce a Maineri, éste debe ser todavía un aprendiz en el taller de Ercole de' Roberti. No parece, por tanto, descabellado pensar en una hipotética transfusión de modelos y técnicas entre el reggiano y sus colegas ferrareses habida cuenta que el dominio de la técnica al óleo podía constituir una sugestiva motivación para los pintores de una escuela que se

²¹⁵⁸ <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/lot.25.html/2012/old-master-british-paintings-evening-sale> (Consultado el 23-07-2019).

expresaba, eminentemente con témperas y eventualmente, con algunas técnicas mixtas.

Dejando de lado esta hipótesis de la posible transferencia técnica, a su vuelta a Valencia –ya desde 1490–, lo que sí puede verificarse es el influjo de todos los antedichos artistas, siempre operativos en los centros de Ferrara y Bolonia, –con la obvia excepción de Antoniazio Romano–. Precisamente, dos artistas en la órbita de Paolo da San Leocadio mostrarán claros débitos formales con Lorenzo Costa y Francesco Francia: se trata de Nicolás Falcó y de Vicent Macip, cuyas manos –a nuestro juicio– se intuyen como colaboradoras en el *Retablo del Salvador* de Vila-real. Sea como fuere, ni uno ni otro realizan ningún gran aporte en lo técnico,²¹⁵⁹ como tampoco lo hacen otros maestros coetáneos en la transición del siglo XV al XVI, un momento en el que el óleo coexiste plenamente con las técnicas mixtas .

13.4.2. Hacia una consolidación: los Hernandos²¹⁶⁰

Lo cierto es que, pese a las tres décadas de tradición en el uso del aceite, hacia 1500 – como se ha advertido–, el óleo no tenía todavía todos los adeptos que a él se sumarían en el lapso de una década. De hecho, las soluciones a base de témperas con eventuales veladuras aceitosas seguían siendo comunes en el ámbito valenciano. La llegada de Fernando de Llanos (fl.1505-1525) y Fernando Yáñez de Almedina (c. 1475-1536) a Valencia, en 1505 tras su periplo italiano, supuso otro de los grandes hitos en el desarrollo de la técnica pictórica al óleo, especialmente para la consolidación de la misma, pues, a partir de 1510 la témpera y las técnicas mixtas pasan ya a ocupar un plano muy auxiliar en la pintura, reducido casi a policromías de objetos y muebles. En pintura de caballete el óleo se erige como el medio hegemónico. Sin embargo, la aportación de los manchegos –más allá de su obvia contribución modal en el uso del aceite–, fue mucho más allá en lo técnico. Conviene, no obstante, antes de entrar en cualquier suerte de análisis, comprender algunos aspectos sobre la formación de Yáñez y Llanos que pueden resultar aquí relevantes. Sin embargo, hablar de la producción

²¹⁵⁹ No obstante, Macip, en lo estilístico, sí tiene un cierto rol como puente entre la tradición valenciana y los nuevos ecos que llegan de Italia. COMPANY, 2006: 346-348.

²¹⁶⁰ Este epígrafe fue publicado como parte de un artículo dedicado a la técnica de Llanos y al desarrollo de un modelo de *Virgen de la Leche*. HERRERO; PUIG, 2017 b: 53-78.

pictórica del binomio antes de su participación en las *Puertas del Retablo* de la Catedral de Valencia, es conjeturar en un pretérito ignoto, del que por el momento se ha especulado abundantemente en la literatura de nuestra disciplina, con pocas certezas. En cualquier caso, lo que parece evidente es que la presencia de estos dos pintores en la ciudad de Valencia supondrá también la precoz e innovadora asunción de un leonardismo que acercará a la ciudad del Turia a las incipientes novedades pictóricas de Milán y Florencia.²¹⁶¹

La primera referencia documental segura de Fernando Llanos es del 8 de julio de 1506, cuando cobra 10 libras y 10 sueldos a cuenta del retablo de los Santos Médicos de la Catedral levantina. Por su parte, su socio, Fernando Yáñez, aparece el 12 de septiembre del mismo año junto con Llanos recibiendo otras 20 libras a cuenta de la misma obra de la catedral.²¹⁶² Por otro lado, tenemos dos noticias, conocidas desde 1840, en las que un *Ferrando Spagnolo* recibe, el 30 de abril de 1505, 5 florines de oro por unos materiales adquiridos a Leonardo da Vinci para la pintura que se hacía en el *Salón de los Quinientos* del Palazzo Vecchio de Florencia, así como otros 5 florines el 30 de agosto *per depingere con Lionardo da Vinci* en la citada Sala.²¹⁶³

Últimamente se tiende a proponer que fue Fernando Llanos el que estuvo con Leonardo, pues según Fernando Benito hay más razones para creer en ello, “pues sus composiciones y figuras mantienen mayor dependencia ‘leonardesca’ que en Yáñez, llegando a reproducir literalmente algunos modelos de la Batalla de Anghiari a la cual no todo el mundo tenía acceso”.²¹⁶⁴ Es una propuesta ya planteada por María Luisa Caturla, cuando afirmó en 1942 que el colaborador de Leonardo “fue sin duda alguna, Ferrando de Llanos. En cambio, el de Almedina debió hacer su aprendizaje en Venecia, muy próximo a Giorgione”. Caturla cree a Yáñez formándose “probablemente entre los bellinianos, en la proximidad de Carpaccio y de las primeras obras giorgionescas”,²¹⁶⁵ teoría razonadamente invalidada hoy por Pedro Miguel Ibáñez, en su trabajo sobre el almediense, en la que es, hasta la fecha, la aproximación más concienzuda realizada

²¹⁶¹ Resulta fundamental el capítulo dedicado por COMPANY, 2007: 318 -342.

²¹⁶² SANCHIS, 1914: 137.

²¹⁶³ GAYE, 1840: 88-90.

²¹⁶⁴ BENITO; GÓMEZ; SAMPER: 1998, 28-29.

²¹⁶⁵ CATURLA, 1942: 35.

con el objeto de determinar la mano de Yáñez y separarla de la de su socio Llanos.²¹⁶⁶ Benito, por su parte, comenta que en Yáñez "el sustrato leonardesco se ciñe no tanto a los tipos como al espíritu de sus rostros, una especie de aliento vivificador, resultado de un referente ideal llevado a la práctica por elaboración propia. También sus composiciones serán menos dependientes de las invenciones de Leonardo". En este punto siempre nos podremos preguntar cuál de los dos métodos, la mera copia o la asimilación del espíritu leonardesco, es más propio de un maestro. Sobre la formación de Yáñez plantea también Benito que es posible que visitara ocasionalmente la Italia del norte, pero lo que parece claro es que los Hernandos debieron tener un mismo aprendizaje en Florencia, siendo en esta ciudad donde se conocerían.²¹⁶⁷ Incluso se apunta una posible estancia de Yáñez en Roma, a tenor de las influencias en su obra de la capilla Caraffa, donde conocería la capilla Sixtina. Uno de los argumentos más importantes a la hora de identificar al *Ferrando Spagnolo* con Llanos es la plasmación que hace en sus obras de modelos de la *Batalla de Anghiari*. A pesar de todo ello, Pedro Miguel Ibáñez sigue pensando que Yáñez es el pintor "español más bien dotado del siglo XVI. Fernando Llanos, por el contrario, no pasa de ser uno más entre los numerosos practicantes del oficio coetáneos". Continúa opinando que, en la catedral de Murcia, Llanos "se acredita como un oficial de estatura casi provinciano".²¹⁶⁸ Incluso observa que ese "leonardismo de Llanos tan solo tiene lugar cuando reproduce prototipos manidos del maestro", para concluir que "sorprende que el supuesto colaborador no sea capaz de absorber algo más substancial de lo que le ofrece su preceptor artístico", o que "ese leonardismo de Llanos es de carácter periférico y podría ser asimilado, en su pintoquesquismo –jetas desencajadas y ululantes-, por cualquier oficial que tuviera delante una reproducción medianamente legible".²¹⁶⁹

El itinerario de Yáñez por tierras italianas sería de Milán a Roma, pasando por Florencia –según la propuesta de Ibáñez–, pero poco sabemos del de su socio Llanos. En este sentido en un *memorandum* de Leonardo, aparecen unas anotaciones fechadas entre

²¹⁶⁶ IBÁÑEZ, 1999: 61-79.

²¹⁶⁷ BENITO, 1998: 29.

²¹⁶⁸ IBÁÑEZ, 1998: 520.

²¹⁶⁹ *Ibidem*: 74-75.

1490 y 1500, donde se cita a un *Ferrando*,²¹⁷⁰ interpretándose que pudiera tratarse de un ayudante, relacionándose con el posterior *Ferrando Spagnolo* de Florencia. Una fecha que se ha considerado temprana –como mantiene Pedro Miguel Ibáñez–²¹⁷¹ para poderla relacionar con alguno de los Hernandos, aunque nos parece perfectamente plausible, y como veremos no resulta nada descabellado. De todas formas, Ibáñez mantiene la posible estancia de Yáñez en Milán, para después trasladarse a Florencia, pasando acaso por Venecia. Una vez que Leonardo paraliza el proyecto de la *Batalla de Anghiari* y regresa a Milán, el 30 de mayo de 1506, es cuando situamos a Llanos en Valencia, en julio de 1506, y unos meses más tarde, septiembre, a Yáñez.

A partir de este momento compartieron taller, seguramente hasta 1511, por lo que la idea de binomio es operativa, al menos hasta dicha fecha, en la que es posible que firmasen más obras conjuntas.²¹⁷² A pesar de los significativos avances realizados en el esclarecimiento de las biografías de Fernando de Llanos y especialmente de Yáñez de Almedina a fecha de hoy, más allá de la obvia falta de documentación específica, hay que asumir una serie de carencias que aún arrastramos. Un buen ejemplo de estas taras lo constituye la severa dificultad a la hora de diferenciar la mano de cada maestro en las obras en las que trabajan juntos, pues pese a los antedichos avances, resulta todavía muy complejo, puesto que se tiende a asignar el total de la obra a uno de los maestros sin contemplar una participación mucho más mixta en la ejecución. Tal cooperación conjunta puede explicarse por los mecanismos de trabajo propios de los talleres pictóricos del momento en los que las tareas se llevan a cabo según especialidades, pero también según los propios ritmos de ejecución de las obras, contemplando cuestiones como los largos tiempos de secado de aquellos incipientes óleos. Así, en la mayoría de tablas de las puertas del retablo podemos encontrar simultáneamente las manos de los dos manchegos, amén de las de sus ayudantes y colaboradores, encargados de ejecutar partes menores de las obras.

²¹⁷⁰ RICHTER, 1883: 424, n. 1391. Este autor cree que del número de registro 1379 hasta el 1413 se pueden datar antes de 1500 (1490-1500). Otros autores lo sitúan entre 1493-1494 TRUTTY-COOHILL, 1990: 132.

²¹⁷¹ IBÁÑEZ, 1999: 77.

²¹⁷² Buena prueba de ello lo constituye, por ejemplo, un contrato para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511. Véase: GÓMEZ-FERRER; CORBALÁN, 2006: 157-168.

Es obvio que cada uno desarrolla, a partir de un sustrato común hondamente arraigado unos ciertos estilemas personales, pero ¿hasta qué punto son diferenciables, autónomos o individualizables? En lo técnico, procedimental y material es todavía muy difícil identificar la aportación total de cada una de las figuras y, de hecho, existen pocos argumentos formales que puedan esgrimirse en la ardua tarea de discernir entre ambos pinceles en figuras de dudosa autoría, o en piezas en las que ambos intervienen, más allá de identificar, en ocasiones la mayor filiación de la obra hacia uno u otro pincel. Ciertamente los dos comulgan de unos mismos preceptos técnicos y por supuesto estilísticos, poseen dibujos parecidos, dominan los mismos recursos plásticos y, aunque es cierto que desarrollan estilemas individuales, sus facturas resultan siempre, como mínimo, cercanas. Estos rasgos, sumados a la antedicha dificultad de dilucidar la aportación individual de cada uno, acreditan a nuestro parecer la importancia de dos premisas que parecen haber pasado un poco desapercibidas en la literatura técnica sobre estos maestros. En primer lugar, el débito a las formas leonardescas –el uso definitorio del dibujo ondulante, los efectos plásticos de veladuras y transparencias concienzudamente degradadas, la corrección de las perspectivas lineales y aéreas, la recurrencia de los escorzos anatómicos y, especialmente la omnipresencia de los gradientes lumínicos conseguidos con *sfumati*–. Todo este repertorio de recursos demuestra un contundente dominio del lenguaje técnico y estilístico del maestro de Vinci al tiempo que se configura como un bagaje rasgos definitorios demasiado consolidado y evidente como para explicarse con una fugaz colaboración con el maestro. De hecho, a nuestro juicio son rasgos que precisan de una lenta asimilación; máxime si se tiene en cuenta que la hipotética formación de los pintores en la arraigada tradición hispana en poco favorece la adopción de tales recursos –y el hecho de que no se asimilen en la niñez aún ralentiza más tal proceso–. En segundo lugar, se trata de características totalmente comunes para los dos pintores, lo que presupone o bien una formación conjunta o, lo que es menos probable, una consolidada trayectoria de trabajo conjunto antes del encargo catedralicio; de lo contrario cuesta de explicar la dificultad de diferenciación de ambas manos. Así, o asumimos que ambos debieron recibir una formación relativamente análoga que les permitió adoptar modos de hacer muy similares y que favoreció que pudiesen consolidar un repertorio muy similar de soluciones técnicas y estilísticas, o

bien debemos suponer que uno aprendió del otro. Ni siquiera se puede descartar que trabajasen juntos con anterioridad en Italia, pero pese a una cierta diferencia de edad, la segunda hipótesis –la de que uno sea maestro del otro–, parece poco probable, habida cuenta de las antedichas similitudes y de la ausencia de obras adscribibles al tándem con anterioridad a su incursión valenciana. Por todo ello, aunque la mención de los pagos a un *Ferrando Spagnolo pittore* en las labores de afrescado de la *Batalla de Anghiari* del resulta un hecho fundamental para corroborar la relación entre alguno de los manchegos (si no los dos) y el maestro toscano, no puede tratarse como un mero hecho aislado. Una puntual participación de menos de dos años en la realización de tales murales no es suficiente como para asimilar tal repertorio de soluciones comunes entre el grueso de los discípulos y seguidores llamados *leonardeschi*²¹⁷³, que se establecieron en torno a la figura del vinciano durante su prolongada estancia en el Ducado de Milán,²¹⁷⁴ especialmente si tenemos en cuenta que en la técnica mural las soluciones plásticas son bien distintas. En efecto, revisando el corpus de obras de los manchegos, advertimos a su llegada a Valencia un cierto bagaje norditaliano,²¹⁷⁵ –más allá del obvio influjo florentino–, que poco a poco se irá desvaneciendo en pos de soluciones más hispanas. Aún con todo esto, ¿dónde aprendieron Hernando de Llanos y Yáñez de Almedina? Poco sabemos de las actividades formativas de 'Los Henandos' en Italia²¹⁷⁶, desde luego, probablemente por la obvia dificultad de encontrar vestigios

²¹⁷³ Nos referimos a una larga lista de pintores que consolidan en la Lombardía el denominado estilo de Leonardo, algunos como alumnos y colaboradores directos y otros como seguidores o epígonos. Entre los más relevantes destacan: Ambrogio de Predis (1455-1508); Andrea Solario (1460-1524); Giovanni Antonio Boltraffio (1467-1516); Giovanni Agostino da Lodi (1467-1525); Bernardino de Conti (1470-1523); Marco d'Oggiono (1470-1549); Francesco Galli, llamado Francesco Napoletano (1470-1501); Cesare da Sesto (1477-1523); Giovanni Antonio Bazzi, *il Sodoma* (1477-1549); Bernardino Luini (1480-1532); Gian Giacomo Caprotti, *Salai* (1480-1524); Giampietrino (fl. 1495-1549) o Francesco Melzi (1493-1572). El mérito de este grupo de artistas fue la consolidación de un 'lenguaje' propiamente leonardesco y la difusión del mismo hacia otras regiones italianas. Véase: ZUFFI, Stefano: *Il Cinquecento*, Milano, 2005, p. 189.

²¹⁷⁴ Sobre los *leonardeschi* véase: SUIDA, 2001. FIORIO; MARANI, 1991; BORA; BROWN; CARMINATI, 1998.

²¹⁷⁵ Pedro Miguel Ibáñez apunta ya para Yáñez de Almedina “una estancia y no corta en el Ducado de Milán”, previa a 1500: IBÁÑEZ, 1999: 77-79. También Karl Justi, había apuntado hace más de un siglo el probable bagaje “*lombardo-florentino*” que atribuía a los autores del retablo valentino. JUSTI, 1902:29. Lo cierto que el peso de la pintura lombarda pesa sobre la obra de ambos manchegos.

²¹⁷⁶ IBÁÑEZ, 1999, 170-189. El autor apunta una formación para Yáñez en la que el peso de un estilo peruginesco adquiere una considerable importancia. No es este un dato baladí puesto que Llanos, también parece estar sometido a tal influjo, como queda patente en su obra. En cualquier caso, consideramos que es un dato interesante muy oportunamente observado, ya por Berteux en 1907 y Post en 1953, pero especialmente desarrollado por Pedro Miguel Ibáñez. Además, nos parece cierto el hecho planteado de que ambos debieron asimilar, en un cierta itinerancia nómada, influjos muy diversos de

fiables; esto es pinturas completas, plenamente atribuibles al tándem o a alguno de los dos manchegos. En el marco de esta investigación se documentó una ejemplar en la fototeca de la *Fondazione Zeri*, catalogado con nº33391 y descrito como anónimo lombardo del siglo XVI, que, a nuestro parecer, debe adscribirse al corpus de Llanos, de notable parecido, por ejemplo, con la Virgen de la Adoración de los Magos de la Catedral de Valencia, realizada justo a la vuelta de Italia (**Figura 216**).

La primera producción de Llanos y Yáñez en Valencia está muy bien explicada en lo que a la técnica se refiere en el libro que se realizó con motivo de la restauración de las Puertas del Retablo Mayor. En él María Gómez desarrolla las fases de la pintura ahondando en los pormenores de los procedimientos pictóricos.²¹⁷⁷ Se trata de una técnica articulada y muy desarrollada que, en esencia, no dista de la explicada con anterioridad para el caso de Paolo da San Leocadio pero que se diferencia de aquella en un mayor uso de veladuras y en el empleo de del característico *sfumato*.



Figura 216: a) Anónimo lombardo, aquí atribuido a Fernando de Llanos. *Madonna del Latte*, Localización desconocida. Fundación Zeri, cliché núm. 35688. b) Fernando de Llanos. *Virgen de la Adoración de Los Magos*, (detalle), Catedral de Valencia Una comparación entre ambas evidencia las similitudes formales.

artistas de aquí y de allá, además de las consabidas influencias toscanas aprehendidas en Florencia (que también permearon, sin duda, en el bagaje de Llanos).

²¹⁷⁷ GÓMEZ RODRIGO, 1998: 34-50;

Más allá de una clara coincidencia estilística y del modo de solucionar la composición se observa en la figura de la izquierda la repetición de una serie de estilemas (nimbos, anatomías, valores lumínicos, cenefas, etc.), que constituyen un repertorio de recursos plásticos propios de Fernando de Llanos. Fotografías: **a)** Fondazione Zeri, Bologna; **b)** Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Para el caso de la ejecución de las *Puertas del Retablo*, los pontores partieron de una preparación típicamente hispana a base de sulfato de calcio y cola, dispuesta en paneles ensamblados con espigas de hierro internas y juntas de arista viva.²¹⁷⁸ Posiblemente el dibujo se realizó sobre el sulfato y más tarde se aplicó una mano de cola ligera para mitigar la absorción del *gesso* y fijar el diseño, en medio acuoso.²¹⁷⁹ Comenzaron los pintores por pintar los cielos y especialmente los ropajes oscuros, dejando el pertinente hueco para trabajar los espacios claros. Estos recibieron un trabajo subyacente de construcción a base de blancos o bien a base de imprimaciones localizadas. El objetivo era que, al superponer un estrato traslúcido de color sobre una de estas imprimaciones, el resultante tonal diferiría de ambos tonos, creando uno nuevo.²¹⁸⁰ Todo ello permitía simular una paleta mucho más rica de lo que realmente era. Así explicaba Leonardo Da Vinci el efecto en su capítulo CXIII, titulado *De la mutación de los colores transparentes puestos sobre otros diferentes*:

*Cuando un color transparente se pone sobre otro diverso, resulta un color mixto, distinto del uno y del otro que lo componen; como se ve en el humo que sale de una chimenea, que, al principio, que su color se mezcla con el negro de la misma chimenea, parece como azul; cuando se eleva y se mezcla con lo azulado del aire parece con visos rojos. Así pues, sentando el morado sobre el azul quedará de color violeta, y dando el azul sobre el amarillo, saldrá verde.*²¹⁸¹

De hecho, los diversos estudios que se han realizado a la paleta cromática utilizada en esta obra revelan cierta limitación de color.²¹⁸² Los efectos conseguidos en diversos ropajes son una buena muestra de esta técnica: a capas de azul claro (a base de albayalde y azurita) se superpuso una sutil capa de carmín, consiguiendo así un malva claro, perfectamente entonado con otras partes en las que se respetó la tonalidad azul

²¹⁷⁸ INEBA, 1998: 145-158.

²¹⁷⁹ Esto se colige de la observación de las estratigrafías tomadas de diversas tablas. HERNÁNDEZ ANDRADA, 1998: 129-144.

²¹⁸⁰ GÓMEZ RODRIGO, 1998: 36-41.

²¹⁸¹ REJÓN, 1827: 54.

²¹⁸² FERRERO; ROLDÁN; ardid, 1998:

sin cubrirla. Este recurso de jugar con colores de una misma familia para la consecución de nuevos tonos puede observarse en la mayoría de tablas pertenecientes al conjunto.

Un signo característico de la producción pictórica de estos pintores –especialmente de Yáñez– es un magistral uso de las veladuras tostadas sobre las carnaciones, sin necesidad de dibujo subyacente, modelando directamente con veladuras cuando la capa inferior aún no está seca del todo. A tal respecto, Leonardo dedica el capítulo CCCLIII, sobre el orden del colorir, indicando en él el proceso para pintar las carnaciones:

*[...] dibújese la figura, y píntese luego las carnes con pinceles de seda, y estando fresco el color, se irán esfumando o deshaciendo las sombras según el estilo de cada uno. La encarnación se hará con albayalde, laca y ocre; las sombras con negro y un poco de mayrica, y un poco de laca o lápiz roxo. Deshechas las sombras de dexarán secar, y luego se retocarán en seco con laca y goma, que haya estado mucho tiempo en infusión con agua engomada, de modo que esté líquida, lo que es mucho mejor; porque hace el mismo oficio y no da lustre. Para apretar más las sombras, tómese de la laca dicha y tinta (de la China), y con esta sombra se pueden sombrear muchos colores; porque es transparente, como son el azul, la laca y otras varias sombras: porque diversos claros se sombrean con laca simple engomada, sobre la laca destemplada, o sobre el bermellón templado y seco.*²¹⁸³

Precisamente la consecución de carnaciones mórbidas y esfumadas mediante el uso de lacas caracteriza a las figuras del binomio. Se trata de matices muy evanescentes que permiten la transición entre la luz y las medias tintas y entre estas y la penumbra total. La magistral consecución de los efectos de *sfumato* a través de este recurso sirve a los pintores para tres fines: por una parte les permite modelar volúmenes y pequeñas protuberancias que otorgan un aspecto mórbido y complejo a los miembros; por otra parte les permite controlar de un modo muy preciso y pormenorizado la incidencia lumínica, realizando las pertinentes transiciones de las que se sirven para conseguir los efectos de tridimensionalidad y profundidad; y, por último, les permite exhibir un sistemático conocimiento anatómico que –en el caso de Llanos– a veces llega a

²¹⁸³ REJÓN, 1827: 164-165.

perderse en lo anecdótico, descuidando así aspectos globales de composición. La observación de algunas obras mediante fotografía infrarroja de falso color pone de manifiesto el uso de tales transparencias para la obtención de dichos efectos sobre las carnaciones (**Figuras 217-218**).

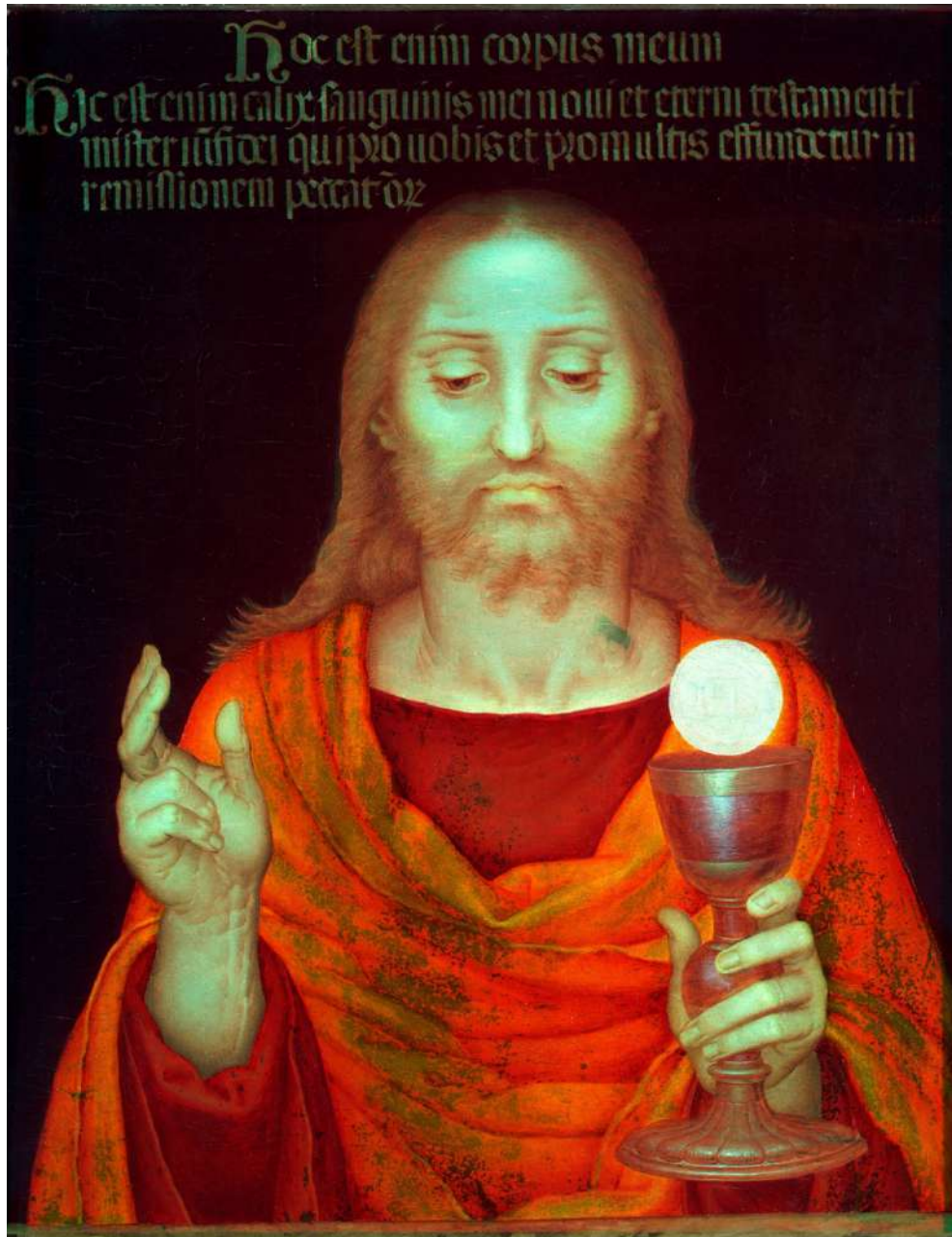


Figura 217: Fernando Yáñez de Almedina, *Cristo Salvador Mundi*, Museo del Prado (Fotografía infrarroja de falso color IRFC). Obsérvese el pormenorizado dibujo de todos los pliegues y protuberancias anatómicas que quedan resaltados al visualizar la pintura a través de esta técnica. Además los halos anaranjados y amarillentos que se observan en las carnaciones atestiguan el uso de finísimas capas de veladura de lacas, que se integran en las veladuras ejecutadas con tono sombra. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 218: Fernando de Llano y Fernando Yáñez de Almedina, *Descanso en la Huida a Egipto* (detalle), Catedral de Valencia. Obsérvese el modelado lumínico de los volúmenes y anatomías del Niño, y la gradación tonal conseguida en frente y mejillas mediante el uso de una laca sutilmente esfumada. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 219: Fernando de Llanos (y Fernando Yáñez?). *Virgen de la Leche*, Colección particular, Zaragoza. Probablemente se trate de una obra ejecutada e durante los primeros años en Valencia. El poso de una formación lombarda resulta aquí claramente fundamental: el tratamiento lumínico y cromático entronca con una tradición más nórdica que mediterránea. Si bien prevalece una marcada influencia flamenca, los ecos del estilo leonardesco subyacen también en esta obra, aunque en menor medida si se compara con otras pinturas de Llanos, aunque son visibles muchos de los estilemas que caracterizarán buena parte de la obra del manchego. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Un recurso que no desapercibido en la producción de los manchegos y que resulta típicamente lombardo y romañano (aunque extendido también en otras regiones vecinas especialmente en Florencia) es el denominado *cangiante*. Se trata de un efecto tornasolado bícromo que caracteriza muchas de las vestiduras pintadas por Los Hernandos y que imita las ricas sedas tornasoladas de moda *quattrocentesca*, y que ya es descrito por Ceninno Ceninni en su Libro del Arte.²¹⁸⁴ Cabe mencionar que en el ámbito valenciano este recurso lo había utilizado magistralmente San Leocadio tres décadas antes en la representación de los ángeles músicos de la Catedral de Valencia. La consecución de estos *cangianti* se realiza casi siempre con pigmentos muy transparentes, como son el verdigrís (o acaso crisocola) y la laca carmín.

Por último es habitual encontrar entre el repertorio de recursos de este binomio el uso de procesos sustractivos de remoción pictórica. Se trata, por lo general de efectos que suelen aplicarse, casi siempre, a pavimentos y a marmoleados. Algunos ejemplos de simulaciones de intrusiones pueden observarse el pavimento de la *Dormición de la Virgen*, en la *Flagelación* del Museo de Bellas Artes de Valencia, o en los casetones del fondo de la *Santa Catalina* del Museo del Prado.

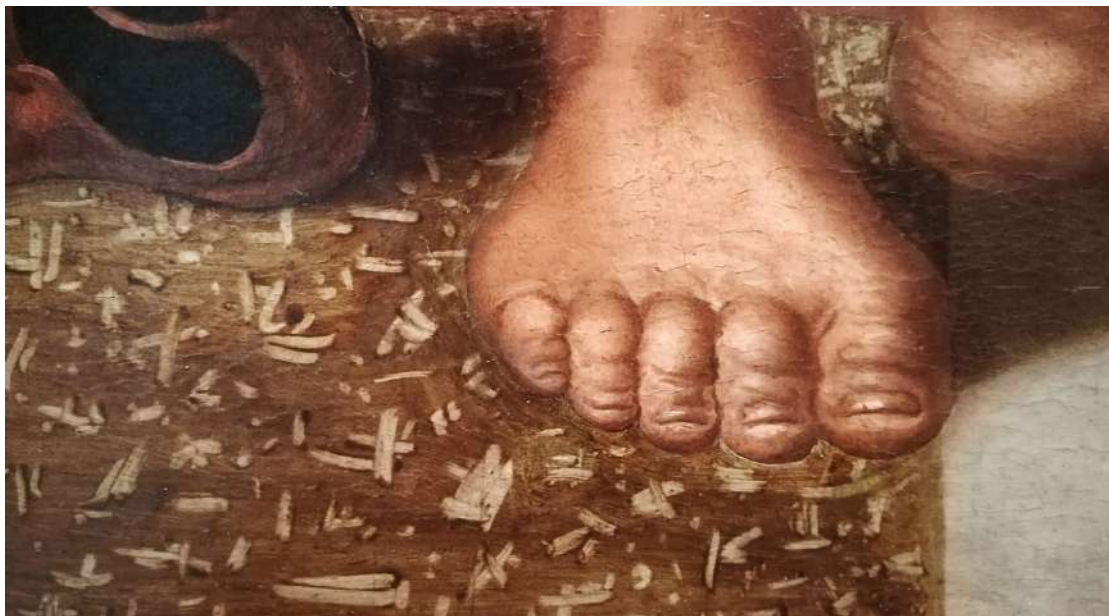


Figura 220: Fernando de Llanos, *la Flagelación* (detalle, Museo de Bellas Artes de Valencia. Obsérvese el modo de simular las intrusiones minerales en el marmoleado, a través de un proceso sustractivo, ya descrito, por ejemplo, para e Maestro de Bonastre. Fotografía: autor.

²¹⁸⁴ CENINNI, LXXVII-LXXX.

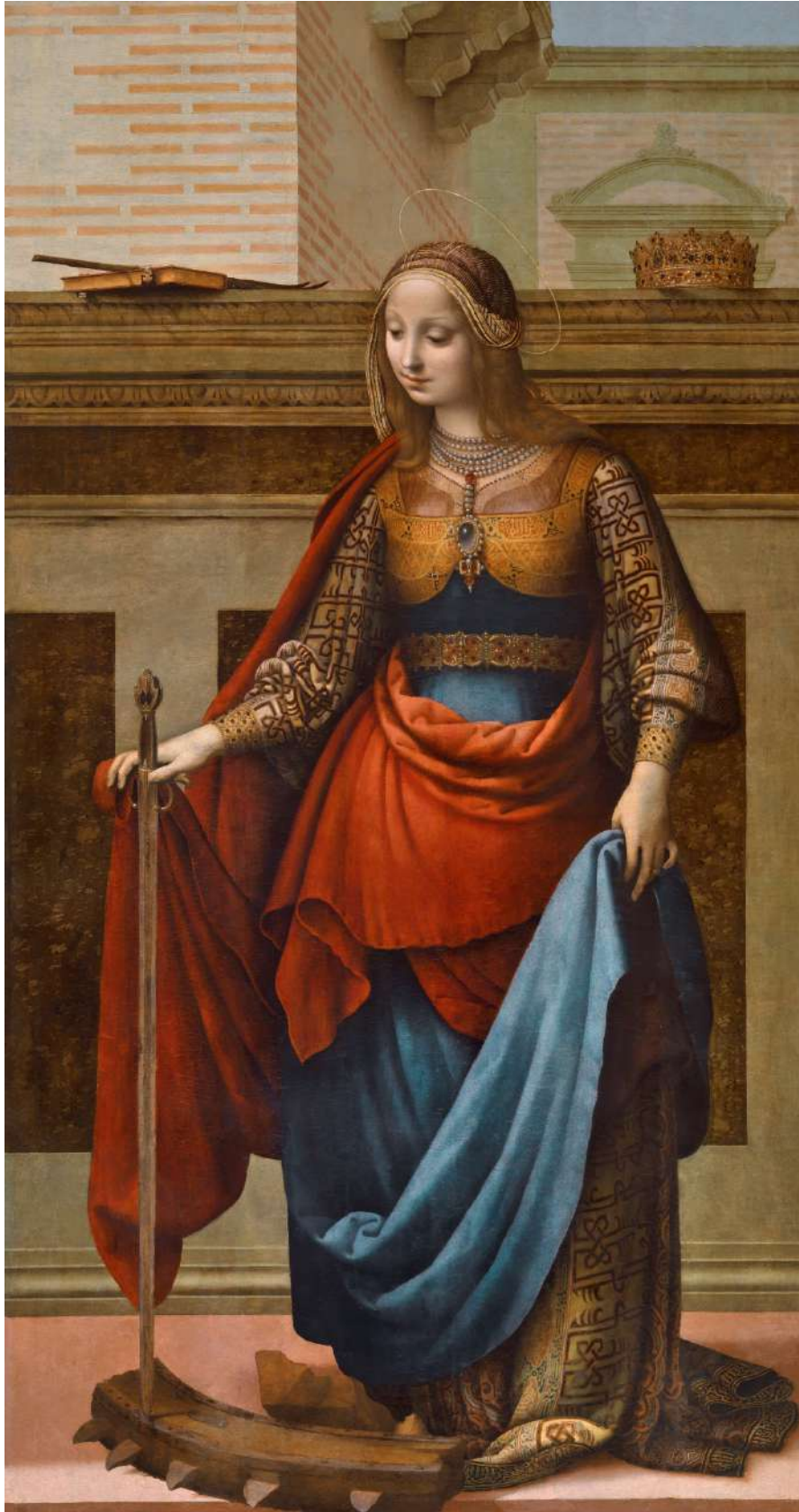


Figura 221: Fernando Yáñez de Almedina, *Santa Catalina*, Museo del Prado La influencia de Leonardo queda bien patente en el modelado anatómico, mientras que los ecos lombardos y umbros se aprecian en la construcción del drapeado. Fotografía: Museo del Prado.

13.4.3. La revolución técnica de Joan de Joanes y el triunfo del óleo

De alguna forma, si se observa el panorama pictórico del primer tercio del siglo XVI en Valencia, los ecos de las figuras de Paolo da San Leocadio y Los Hernandos copan modalmente los retablos y piezas producidas durante esos decenios. Los estilemas del primero, activo hasta 1520, se repiten en autores como Felipe Pablo de San Leocadio, Vicent Macip, Miguel Esteve, Miguel del Prado y Nicolás Falcó, y esos mismos autores comparten estilemas con los Hernandos, si bien algunas figuras como Felipe Pablo, Esteve, o el Maestro de Alzira imitarán abiertamente el estilo de los manchegos. Se trataba de un vivero de talentos relativamente restringido, limitado, y en el que la falta de nuevas propuestas evidenciaba un cierto agotamiento. De hecho, el panorama pictórico Valentino se encontraba algo estancado desde prácticamente 1510, momento en el que la producción de los Hernandos –como binomio– se diluye, al tiempo que en la obra de San Leocadio comienzan a percibirse otras manos –especialmente las de su hijo Felipe Pablo– que, tomando paulatino protagonismo, en mucho distan de sus magistrales hechuras.



Figura 222: Felipe Pablo de San Leocadio, *Adoración de los magos*. La influencia de los Hernandos compete con la herencia plástica aprendida en el taller de su padre. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 223: Vicent Macip. *Adoración de los pastores*, Museo Diocesano de Tarragona. Obsérvese el parecido formal con soluciones de Paolo de San Leocadio, en los ángeles o la Virgen; y de Felipe Pablo de San Leocadio en el rostro de los pastores y San José. n los ecos de los Hernandos son perceptibles en esta obra. Fotografía: Centre de Restauració de Bens Culturals de la Generalitat de Catalunya.

Hacia 1520 sólo sobrevivían epígonos y seguidores del italiano y de los manchegos, y el ambiente bélico del conflicto de Las Germanías (1519-1523), debió agravar más la

situación de carestía creativa, a la que tampoco debió contribuir el frustrado intento de creación de un Colegio de Pintores.²¹⁸⁵ Coincidiendo con ese mismo horizonte cronológico, allá por 1519, una gravísima epidemia de peste asoló Valencia, diezmando su población.

En ese ambiente artístico destaca, sin embargo, Vicent Macip, que actúa como una figura capaz de sintetizar tanto la tradición valenciana hispanoflamenca como las aportaciones de San Leocadio, los Osona y los Hernandos, acercándose progresivamente hacia las tendencias que llegaban de Italia.²¹⁸⁶ Es quizás una figura puente, como la ha identificado Company, si bien en los técnico, como ya advertíamos, son escasas sus aportaciones, siendo su dominio del óleo todavía limitado –en comparación con el que ostentará su hijo–. De hecho, algunos de los análisis efectuados a diversas obras suyas sugieren todavía el empleo de técnicas mixtas, como se ha puesto en evidencia, por ejemplo, en la *Adoración de los Pastores* del Museo Diocesano de Tarragona.²¹⁸⁷ La técnica desarrollada por su hijo supondrá la superación definitiva de este tipo de soluciones.

A propósito de Joan Vicent Macip o 'Joan de Joanes' (1505-1579), conviene volver a apuntar –insistiendo en lo que hemos venido desarrollando en diversos epígrafes del capítulo dedicado al aprendizaje de las técnicas gráficas en el obrador– que su figura no puede explicarse como una mera solución de continuidad con respecto a la de su padre. A nuestro juicio –atendiendo siempre a las características técnicas y procedimentales de su pintura–, negarle un periodo formativo en Italia es del todo incongruente; es más se antoja una solución demasiado cómoda, ante la falta de documentos, que necesita de una honda reflexión.

Si la primera obra en la que, con certeza, sabemos que Joanes trabaja codo con codo con su padre es el *Retablo de la Catedral de Segorbe*, en 1528, y allí se aprecia un 'nuevo' Macip, capaz de descolocar toda su producción anterior, cabe plantearse algunas cuestiones. En primer lugar, ¿qué hace diferente el retablo segorbino al resto de pinturas de Macip? ¿Por qué hasta cierto punto da la sensación de que súbitamente

²¹⁸⁵ BENITO; VALLÉS, 1992: 62-67.

²¹⁸⁶ COMPANY, 2006: 346-350.

²¹⁸⁷ SUÁREZ; SADURNÍ, 2018 (análisis técnico).

se alcanzan cotas de un estilo diferenciado, mucho más vigoroso y sólido, tanto en lo formal como en lo procedimental? ¿Por qué no se tienen noticias anteriores de Joanes? ¿Cómo es posible que si Joanes se hubiese formado con su padre sea esta la primera obra en la que aparecen con certeza muchos de sus estilemas? En nuestra opinión, al atribuir mayoritariamente el retablo de Segorbe a la mano de Macip, muchos historiadores del arte han se han visto arrastrados a tener que admitir una evolución demasiado arriesgada para un artista maduro, lo que les ha comportado colaterales problemas de atribución, que todavía hoy, inexplicablemente, venimos arrastrando.²¹⁸⁸

La hipótesis del viaje a Italia –perfectamente defendida y argumentada por Lorenzo Hernández–,²¹⁸⁹ se erige como una solución que muchos historiadores del arte no admiten, cuando en realidad tiene todos los visos de certeza. No es el objetivo de este epígrafe entrar en una teoría articulada y copada de evidencias, en la que en la actualidad nos encontramos trabajando, pero baste apuntar algunos aspectos que pueden ayudar a esclarecer el *percorso* formativo de un joven, talentoso, culto y bien relacionado Joanes, en tanto esta etapa de aprendizaje lejos de su tierra natal deviene crucial para poder explicar su pintura. A nuestro juicio comienza a ser momento de superar las ideas de un aprendizaje por mera contemplación de obras de arte –algo tan idílico como poco fundamentado, desde un punto de vista procedimental–.

Habida cuenta de las antedichas circunstancias políticas, sociales y artísticas en Valencia, nos parece sensato pensar que un artista ya consolidado, como Macip, decidiese invertir en la formación de su hijo, que sin duda debía haber dado ya buenas muestras de su talento. Encarna Montero explica perfectamente una situación que, probablemente, sintetiza lo que pudo acontecer en el caso de Macip y Joanes:

Entre los profesionales que despuntaron, se puede suponer el desarrollo precoz de un criterio avezado que permitía distinguir un taller con buenas posibilidades para comenzar su formación, para continuarla, o para integrarse

²¹⁸⁸ El intento de filiación de la obra de Macip, en la exposición dedicada a este pintor celebrada en el Museo de Bellas Artes de Valencia es un buen ejemplo. BENITO; GALDÓN, 1997.

²¹⁸⁹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, 2009: 291-325.

*en el mercado laboral local. Resulta claro que por parte de los discípulos, por parte de sus padre, o por parte de sus tutores, era importante elegir bien.*²¹⁹⁰

Así, tras la muerte de San Leocadio en 1520 –con el que Macip indudablemente estaba bien relacionado, pues el italiano debió ser su maestro–; con el éxodo de Yáñez y Llanos; con los estragos del brote de peste; con el intento fallido de creación de un Colegio de pintores; y, especialmente, con el clima bélico que caracterizó la revuelta de las Germanías –en la que de hecho se vieron involucrados los pintores– todo este elenco de dificultades debieron empujar a Macip a mandar a un quinceañero Joanes, lejos de tan poco adecuado ambiente. Los quince años eran la edad idónea para entrar como aprendiz en algún obrador, pero en el caso de Joanes –que debió crecer rodeado de pinceles, pocillos y pigmentos– es muy posible que a tal edad sus conocimientos de pintura no fuesen precisamente pocos. Recuérdese, además, que Joanes debió de recibir una educación singular, y que fue una persona muy bien relacionada, con acceso a la cultura y que hablaba latín.²¹⁹¹

¿Dónde pudo ir, Joanes si, efectivamente marchó a Italia? Sin duda a Roma, pero no sólo. Considerando la relación de su padre con San Leocadio y las noticias que llegaban del ambiente emiliano, Bolonia se erige como ciudad candidata. Una urbe con una importantísima colonia española desde el siglo XIII; que contaba por aquél entonces con un próspero ambiente artístico –en el que habían despuntado figuras como Lorenzo Costa, y especialmente Francesco Francia– (**Figura 224**); una ciudad en la que habían estribado obras de Perugino y Rafael, entre otros. Basta observar atentamente la producción de los hijos de Francesco Francia Giacomo y Giulio, así como la de otros artistas como Il Bagnacavillo, o Inocenzo da Imola (**Figura 225**) entre otros, para observar inmediatas analogías con la producción Joanesca acaecida entre 1528 y 1550. Es muy posible que, como ya ha apuntado Hernández Guardiola el periplo de aprendizaje de Joanes acabase con una estancia en Roma, en el que había sido el taller de Rafael, a las órdenes de Giulio Romano, Perin del Vaga y Marcoantonio Raimondi, quien, por cierto, había sido discípulo de Francesco Francia. En cualquier caso, tras el saco de la ciudad en 1527, el pintor debió volver a su Valencia natal.

²¹⁹⁰ MONTERO, 2013: 58

²¹⁹¹ FALOMIR, 2006: 271-287; HERRERO-CORTELL



Figura 224: Francesco Francia, *La Anunciación con San Juan y San Jerónimo*, (detalle) Pinacoteca Nazionale di Bologna. La morbidez de las carnaciones, y la expresión dulce de las figuras de Francia, – influidas indirectamente por Perugino y Rafael –, son características compartidas en la obra de Joanes. Además, otros estilemas como el modo de realizar los drapeados, la corrección anatómica, el preciosismo en detalles como cabelleras y barbas, el uso de una gestualidad convencionalizada, el empleo de filacterias, la selección cromática, alejan la pintura de Joanes de la de su padre y la acercan a algunos exponentes de la escuela boloñesa. Fotografía: autor.

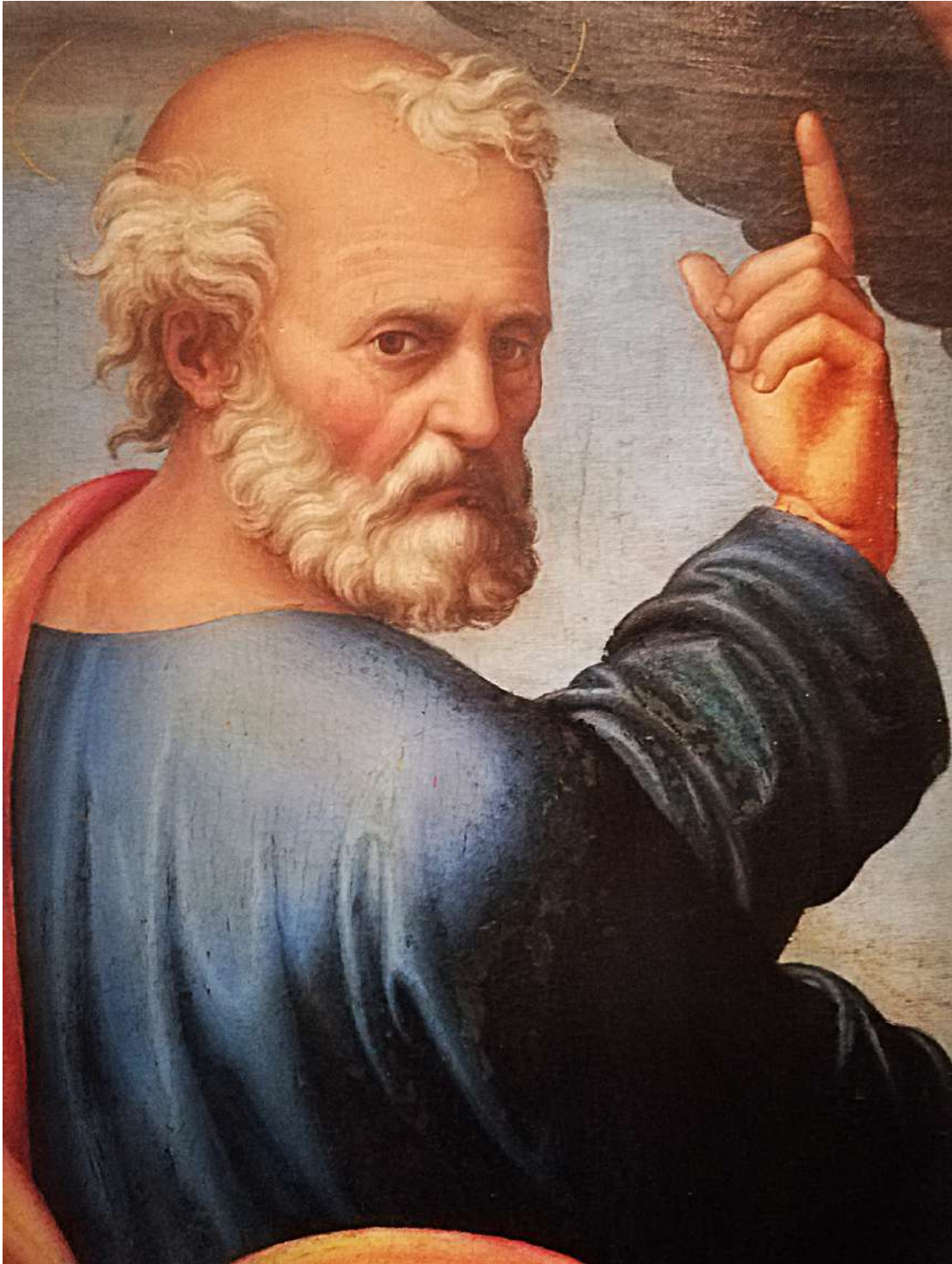


Figura 225: Innocenzo da Imola, *La Virgen entronizada con San Miguel Arcángel, San Pedro y San Benito*, (detalle) Pinacoteca Nazionale di Bologna. El tratamiento de los rostros de Innocenzo da Imola, el vigor de las figuras y el peso de las vestiduras, con drapeados de singular contundencia, se encuentran de un modo análogo en la obra de Joanes. La paleta del pintor valenciano y el tratamiento lumínico también recuerdan obras de este artista boloñés. Se trata de estilemas que no se aprecian en la obra de Macip con anterioridad a 1528. Fotografía: autor.



Figura 226: Anónimo boloñés, *Ecce Homo*, primera mitad del siglo XVI. Fototeca Zeri, nº 38559.
Fotografía: Fondazione Zeri.

Sin la pretensión de ahondar más por –al menos en el contexto de este trabajo– en un periplo italiano de al menos un lustro, que pudo acercarle también a Florencia o Siena, baste decir que, si en lo estilístico la obra de Joanes resulta inconsistente sin las referencias italianas –directas o indirectas–, en lo procedimental, más todavía.

Desde su aparición en el retablo de Segorbe Joanes comienza a contratar retablos. Su padre, no obstante, también seguía contratando y, al menos durante la década entre 1530 y 1540, ambos trabajarían codo con codo en el obrador familiar, con cierta independencia de quién contratase, aunque desde el encargo de Segorbe se percibe que Macip, pese a ser cabeza de taller delega las cuestiones compositivas y formales en su hijo, que actúa como maestro fáctico.

Dejando a un lado estas cuestiones historiográficas para adentrarnos en lo estrictamente estilístico y técnico, conviene comenzar separando las metodologías pictóricas de padre e hijo. Se trata de tendencias perfectamente perceptibles y diferenciables desde Segorbe, si se acepta, –como se ha advertido–, la premisa de que, la responsabilidad formal de buena parte del retablo –en lo compositivo– debió recaer en Joanes y no en Macip.

La del cabeza de taller es –tal y como apuntábamos– una técnica algo arcaica, imprecisa y, sobre todo, dependiente todavía de ciertas soluciones propias del temple. Se trata, por lo general, de una técnica mixta, en la que el óleo, lejos de alcanzar la plenitud de los efectos que permite, es tratado todavía como un revestimiento, como un acabado. Las figuras de Macip incurren en notables desproporciones, no tienen en cuenta el rigor anatómico y, en ellas, el italianismo es tan sólo una suerte de epidermis, pues contienen en esencia un marcado flamenquismo en la composición de sus miembros, en el modo de construir los drapeados y, en general, en la forma resolver las escenas. Esta característica, que es afín a muchos autores del Renacimiento Hispano, –como ya observó Fernando Marías²¹⁹² se invierte notablemente en el caso de la obra de Joanes, en la que el poso flamenco parece ser algo más bien superficial, primando el peso de la tradición italiana. Mientras que Macip trabaja con tintas muy planas, en las que las fusiones volumétricas resultan algo toscas y duras, y en las que el modelado lumínico y cromático es bastante limitado (**Figuras 227-228**), Joanes no escatima en utilizar la potencia del claroscuro para definir volúmenes anatómicos. Trata las figuras con un realismo inusitado, y les otorga presencia y carga emotiva y expresiva, algo que permite diferenciar rápidamente su

²¹⁹² MARÍAS, 1992: 42.

mano de la de su progenitor en obras de autoría compartida, como sucede en el Calvario del Museo de Santa Clara de Gandía (**Figura 227**).



Figura 227: Vicent Macip y Joan de Joanes, *Calvario*. Museu de Santa Clara, Gandia. Mientras que las figuras de Cristo, María Magdalena y san Juan son claramente de mano de Macip, los rostros de las Tres Marías delatan los pinceles de Joanes. Obsérvese el contenido flamenquizado de la composición, con claros ecos de la escuela de Amberes. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.



Figura 228: Vicent Macip. *Santa Ana con la Virgen y el Niño en compañía de María Magdalena*, 1507 (detalle), Monasterio de San Miguel, Llíria. Obsérvese la inequívoca factura de Macip en el tratamiento del rostro, cuya cromía resulta todavía muy plana, con poca atención al verismo anatómico. Fotografía: Centre d'Art d' Època Moderna (CAEM), Universitat de Lleida.

La técnica pictórica de Joan de Joanes supone la culminación de una experiencia que aúna, por una parte, el bagaje de la tradición valenciana y, por otra, una metodología italiana, –totalmente ajena a la el obrador de su padre–. Al contrario que este fundamenta sus figuras en un dibujo muy articulado en el que entra a valorar aspectos lumínicos y volumétricos – como se ha explicado en el capítulo dedicado a las técnicas gráficas y al dibujo subyacente–. Incluso, en ocasiones, hace partícipe al dibujo como elemento de ayuda en la construcción del volumen, al resultar este parcialmente visible, a través de las capas traslúcidas de pintura.



Figura 229: Joan de Joanes. *Tríptico de la Encarnación* (detalle). Convento de las Dominicas de la Consolación, Xàtiva. El modelado lumínico y volumétrico se convierte en uno de los aspectos más característicos de la praxis plástica de Joan de Joanes. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Hasta ahora, los datos que se han publicado sobre la técnica pictórica de Joan de Joanes son limitados y dispersos, mucho más numerosos para el caso del dibujo subyacente.²¹⁹³ Romero e Illán publicaron recientemente un trabajo en el que deban a conocer algunas de las características fundamentales de la técnica de Joanes, a través del estudio de algunas obras.²¹⁹⁴

²¹⁹³ Sí se han publicado, en cambio, algunos trabajos alusivos a su paleta pictórica. Destacan: FERRERO, *et al.*, 2002: 286-293; ARDID; FERRERO; JUANES; LLUCH; ROLDÁN; MARZAL, 2002: [formato digital]. ROMERO; ILLÁN, 2013: 111-127.

²¹⁹⁴ ROMERO; ILLÁN, 2013: 111-127.



Figura 230: Joan de Joanes. *Ángel Custodio*, Catedral de Valencia. El contraste lumínico y la rotunda escultórica de las figuras de Joanes se contrarresta con sus evanescentes paisajes, a los que dota de profundidad al trabajar prácticamente con veladuras. Obsérvese la distancia formal que separa los acabados de Joanes con respecto a los de su padre. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Para poder estudiar la técnica pictórica y procedimental de Joanes se recurrió, – además de a la consulta de bibliografía específica, análisis técnicos y expedientes de conservación y restauración–, al uso de imágenes multibanda de algunas de sus obras, al empleo de la microscopía superficial y a la interpretación estratigráfica. Los resultados completos –que se publicarán próximamente–, permitieron una aproximación a las metodologías plásticas del pintor. Con ello se pudieron, finalmente, reconstruir algunas de las antedichas secuencias creativas de Joanes, lo que redundó en una mayor comprensión de su pintura.

Como acontece con Paolo, Joanes utiliza las preparaciones oleosas, a base de blanco de plomo, e incluso en ocasiones utiliza las imprimaciones selectivas, de tonos ocres, rosados o grises, como bases para construir sus colores. A diferencia de Macip, que es poco ducho en el recurso de la consecución tonal por superposición de estratos pictóricos transparentes, Joanes conoce perfectamente las posibilidades de dicho efecto en el desarrollo de nuevas tonalidades, que amplían los horizontes de su paleta cromática, a la sazón bastante restringida. Durante los primeros años su pintura es más matérica y directa, con las mezclas efectuadas en húmedo y con una menor concesión hacia las veladuras que se limita, sobre todo a aplicaciones de corrección tonal. Se ha reconstruido, por una parte, una figura del *Profeta Zacarías*, que permite entender paso a paso el característico proceso pictórico del artista seguido en las décadas centrales del siglo XVI. A un dibujo con tinta diluida en medio acuoso le sigue una capa muy fina de imprimación amarillenta, que permite todavía la observación del trazado, por su carácter traslúcido. A continuación, se acomete el celaje y el manto rojo, con bermellón y ocre, y con laca y carbón se van elaborando los pliegues. Una mezcla a base de azurita, matizada con albayalde para los claros y con carbón e índigo para los oscuros sirve para la construcción del drapeado de la vesta y las mangas. se trata de una aplicación muy directa que permite entrever siempre la capa de imprimación, lo que contribuye a otorgar una vibración característica. Posteriormente, mediante el uso de una laca matizada con azurita se aplican veladuras para encender el tono azulado claro y volverlo violáceo, y del mismo modo se vela con carmín el manto, y se acentúan los pliegues. Finalmente se acometen las carnaciones y otros detalles, como la filacteria, matizando con veladuras las sombras (**Figura 231**).



Figura 231: Reconstrucción del proceso pictórico de una figura siguiendo la técnica de Joan de Joanes en el *Profeta Malaquías*. Reconstrucción y fotografía: autor/ Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Para un mayor detalle de las carnaciones y el modo de trabajar de Joanes con facciones y rostros se ha elaborado una reconstrucción, basada en la *Virgen de los Dolores* del Ostensorio bifaz del *Ecce Homo* y la *Dolorsa* de la Iglesia parroquial de San Andrés, de la Alcudia de Carlet. Para ello se ha partido, nuevamente de un dibujo muy elaborado, en el que la definición de las sombras deviene crucial, para el acabado final. Se parte nuevamente de una imprimación a base de ocre y albayalde, que cubre parcialmente el dibujo. A continuación se da, en forma de tinta plana, una primera mano de color al fondo, al manto y a la carnaciones. Se trata de una aplicación ligera que permite una sucesiva construcción de luces y sombras, añadiendo, en función del lugar, albayalde, para aclarar y otros pigmentos como negro carbón, tierra sombra o índigo para obscurecer. Las carnaciones se trabajan con albayalde, bermellón y un poco de ocre, incorporando azurita para los quebrados y una tierra sombra con carbón para las partes en penumbra. Esta fusión se hace en húmedo, para retomarla una vez seca. Entonces se aplican nuevas veladuras matizadas de sombras, mediante una dispersión de tierra de Siena tostada y un poco de laca, para acentuar la calidez del color. Por su parte, también en el manto se procede a trabajar con una veladura, que utiliza el índigo en las partes más oscuras, con una cierta proporción de carbón y laca. Con carmín poco concentrado – en estado líquido– se dan algunos toques encarnados en mejillas y barbilla y, posteriormente, en los ojos y los labios, utilizando la laca más concentrada. Finalmente se acometen detalles como las pestañas, la comisura de los labios y los perfiles con tinta y laca. Luego se realizan las lágrimas, utilizando una veladura de albayalde y un poco de tinta o tierra sombra. Finalmente, con oro en concha se pintan las potencias (**Figura 232**).

Todo ese proceso deja estratigrafías bastante sencillas de tres o cuatro capas como máximo, si bien, en algunos puntos en los que la aplicación pictórica es casi unitaria es difícil encontrar más de dos capas de policromía. Se trata por tanto de una pintura muy directa, que necesita poca corrección, pero que con una mínima capa de color consigue el efecto deseado por el artista. Joanes utiliza la pintura con cierto empaste, puesto que después se sirve de las marcas del pincel para hacer penetrar eventuales lavados de color. Por darlo con un estado más líquido, estas ulteriores aplicaciones penetran en los surcos, dejando ver las crestas de la pintura inferior



Figura 232: Reconstrucción del proceso pictórico de una figura, siguiendo la técnica de Joan de Joanes..
Reconstrucción y fotografía: autor/ Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

Aún con ello, en sus diversas etapas su pintura evoluciona y el maestro valenciano acabará por fundamentar su plástica, desde 1550 aproximadamente en una tendencia masiva hacia el empleo de veladuras, en ocasiones de colorantes orgánicos como la reseda o la roseta, que caracterizarán algunos tonos pálidos y pasteles de su última producción. Es una tendencia que, de un modo análogo se describe para otros pintores europeos, tanto italianos como flamencos, desde mediados de la decimosexta centuria.



Figura 233: Joan de Joanes. *Virgen de la Esperanza*, Colección de Casa Barón de Soler (yuxtaposición de imagen visible y fotografía infrarroja de falso color). A través del empleo de esta técnica se pueden hipotetizar los pigmentos utilizados y su aplicación. La vesta de María ha ido elaborada directamente con una construcción e albayalde mezclado con lacas y sucesivas veladuras de carmín. El manto azul es básicamente azurita, con un mínimo contenido de albayalde. Destaca el uso de diversas lacas amarillas en mangas y fondo, así como de índigo en la construcción de las nubes, probablemente mezclado con carmín. El uso extensivo de lacas en forma de sutiles veladuras caracteriza la última producción plástica de Joan de Joanes, desde 1550 hasta 1579. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

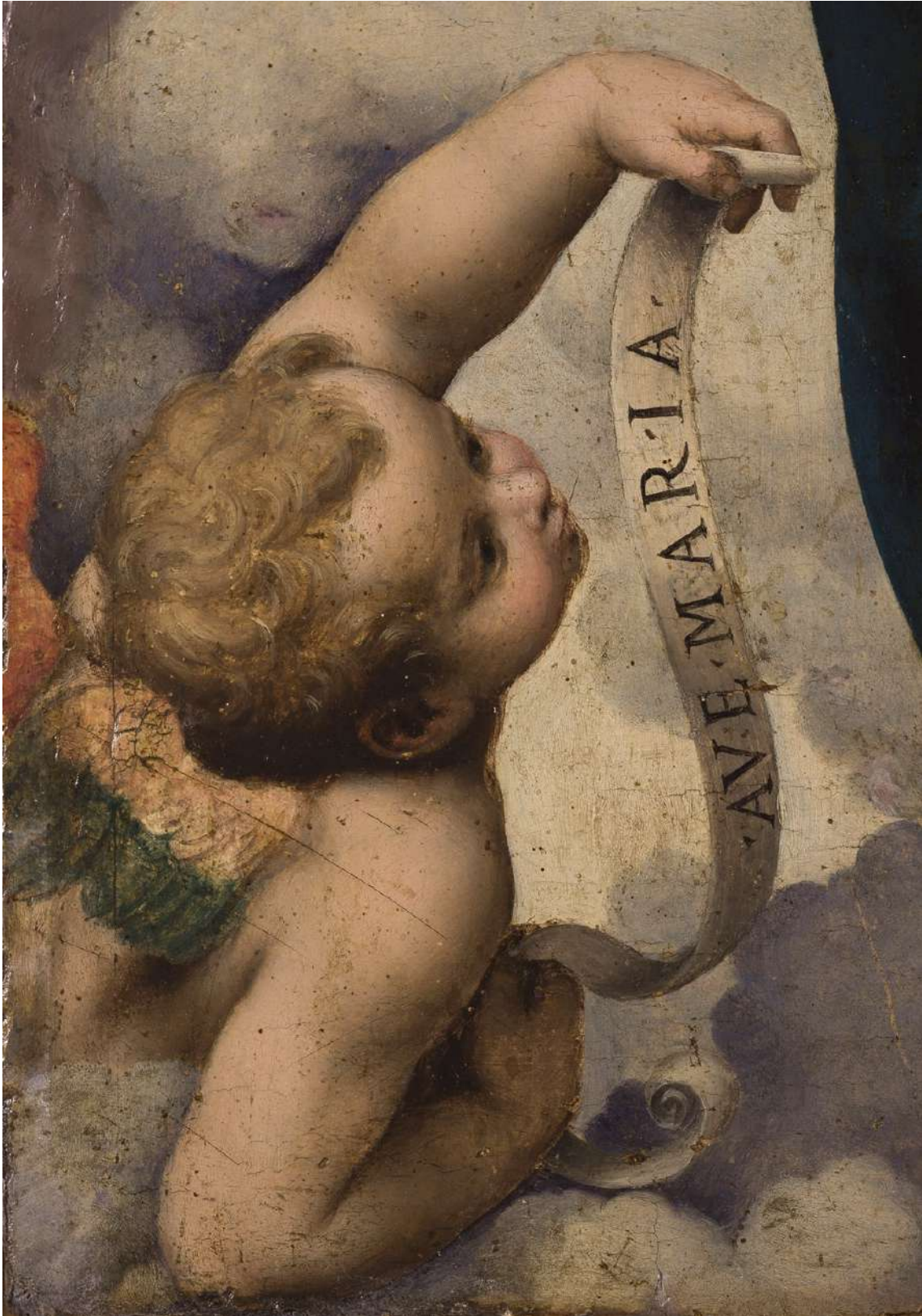
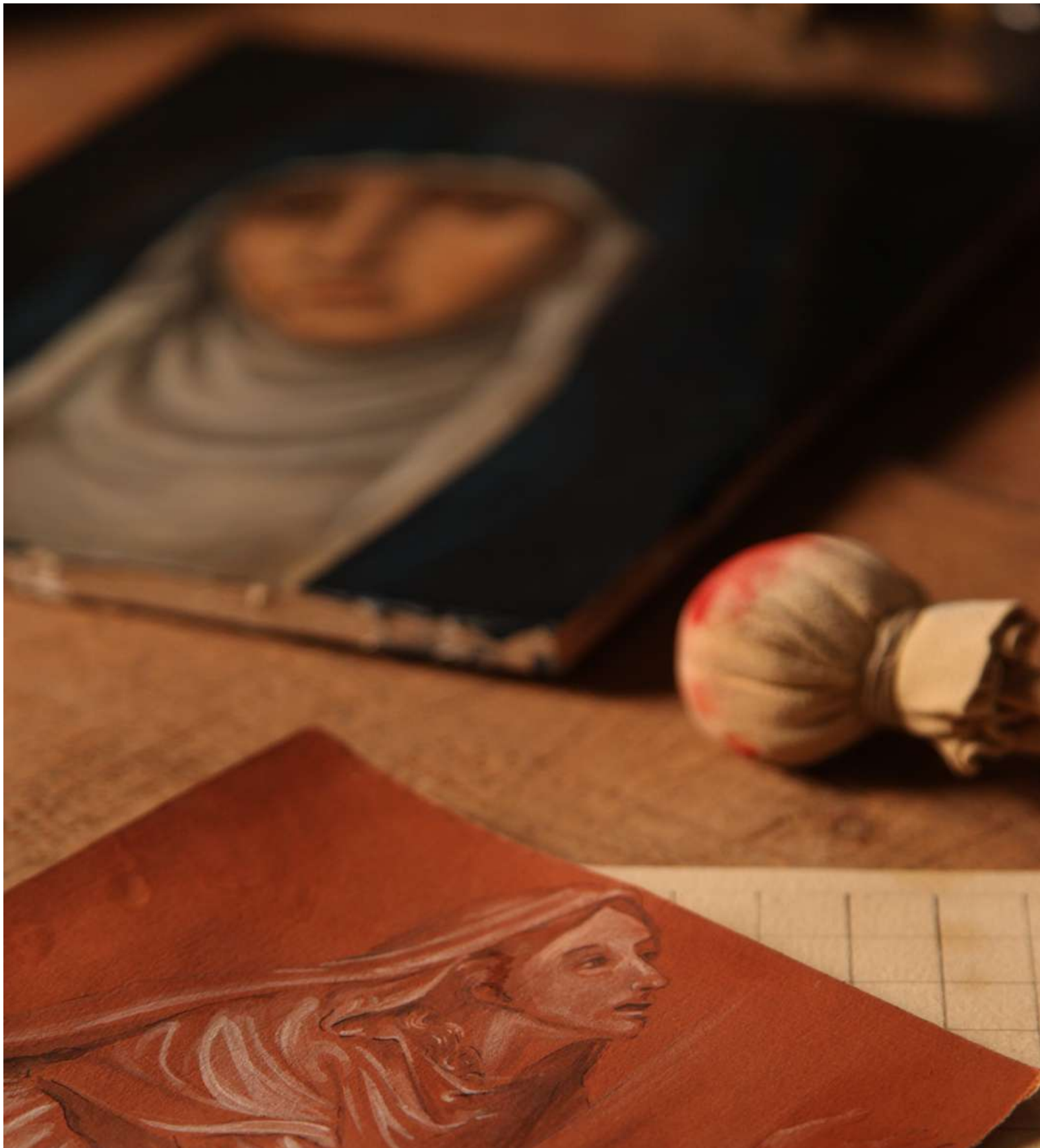


Figura 234: Joan de Joanes. *Virgen de la Esperanza*, Colección de Casa Barón de Soler (detalle). la película pictórica es en realidad muy fina y se modela directamente sobre una imprimación amarillenta, parcialmente visible bajo las carnaciones y los cabellos, que otorga una luz cálida a toda la composición. Fotografía: Centre d'Art d'Època Moderna, Universitat de Lleida.

En general, el modo de pintar de Joanes podría definirse como bastante sistemático. Con frecuencia repite los recursos plásticos con los que trabaja: realiza las carnaciones siempre del mismo modo; recurre a *cangianti* y tornasolados a base de efectos de veladura; matiza los colores superponiéndolos a imprimaciones localizadas; y usa veladuras extensivas de lacas y transparentes, como el oropimente o el verdigrís en capas superficiales, para conseguir efectos cromáticos diversos. Además, –lo que es más importante–, aglutina la entera totalidad de su paleta con óleo, jugando con la densidad de las mezclas y consiguiendo tanto efectos de empastados –en los que la pintura se vuelve muy matérica–, como sutiles veladuras que, en ocasiones deviene casi imperceptibles e incorpóreas.

El modo de ejecución de Joanes sentó escuela en Valencia, lo que hizo que muchos de sus seguidores, además de copiar sus estilemas y las características propias de su lenguaje, imiten también no sólo su paleta, sino su modo constructivo, lo que, sin duda, ha generado más de una importante confusión en la identificación de sus obras y en la separación de las de su hijo y otros miembros de su taller.

Supuso la plástica joanesca la exitosa culminación de la asimilación de la técnica al óleo por parte de los pintores valencianos. Nunca antes se había conseguido un repertorio de efectos tan prolijo, como nunca antes se había dominado una praxis procedimental que distaba mucho de los diversos modos de ejecución a los que obliga el temple. A grandes rasgos, con la irrupción de la figura de Joanes, desde la década de 1530 hasta el horizonte cronológico de 1600, la pintura experimentó muy pocos cambios en las metodologías procedimentales. De hecho, incluso traspasado el umbral del siglo XVII algunos pintores continuaban trabajando según los cánones plásticos de Joanes. Sólo la llegada del naturalismo barroco empujó a los artífices hacia nuevos derroteros en lo que a su práctica se refería, priorizando unos determinados efectos sobre otros, si bien las bases sentadas por Joanes nunca llegaron a cambiar y, en esencia, sus aportaciones técnicas se mantuvieron hasta bien entrado el siglo XVIII.



14. CONCLUSIONES

Conclusioni



14.1. Conclusioni

Durante il XV secolo, la Corona d’Aragona fu, senza dubbio, il vivaio nel quale germinò il Rinascimento spagnolo in termini artistici, e probabilmente Valencia fu il luogo più fertile in tal senso. Una città aperta al mare, con un occhio rivolto verso l’Italia e l’altro alle Fiandre, territori con i quali mantenne delle fluide relazioni commerciali in uno scambio internazionale senza precedenti. Il risultato di una “piccola globalizzazione” del Mediterraneo permise un flusso mai visto prima di allora di materiali, idee e persone che ebbe un suo corrispondente impatto nelle arti. Valencia è uno dei luoghi nei quali, in maniera naturale, le influenze artistiche italiane hanno saputo dialogare con le fiamminghe con un certo equilibrio di forza. Questa caratteristica, sommata allo splendore culturale della città e, in generale, al *boom* socio-economico della Corona d’Aragona durante il XV secolo, favorì l’adozione di una serie di linguaggi autonomi relativamente comparabili a quelli delle altre zone della penisola, laddove entrambi gli influssi stranieri convivevano con l’ambiente pittorico emergente.

I segni identitari della cosiddetta “scuola valenciana del Rinascimento” sono il corollario di detta simbiosi, che si traduce formalmente in un’assimilazione stilistica, procedimentale e tecnica di caratteristiche esterne alle quali si somma la tradizione artistica locale. Il risultato, di una spiccata identità propria, non è stato ancora – a nostro avviso – posto sufficientemente in risalto.²¹⁹⁵ A livello internazionale probabilmente trascinandosi la zavorra della storiografia anglosassone del XIX secolo, che, in gran parte, rinnegò qualsiasi Rinascimento che non fosse fiorentino o fiammingo – quello valenciano è stato giudicato come un Rinascimento di mera imitazione delle tendenze italiane e nordiche. Sono stati fatti pochi sforzi per contestualizzare una realtà artistica come quella della Corona d’Aragona che, invece, aveva avuto un impatto fiorentino su tutte le arti. Nel caso dell’ambito pittorico valenciano – come si deduce da una ostinata omissione di questo capitolo nelle proposte antologiche del Rinascimento europeo –, non sono stati evidenziati i caratteri

²¹⁹⁵ Nonostante questo, vale la pena sottolineare gli sforzi profusi.

di differenziazione che hanno reso la pittura valenciana come un'entità a sé, con i propri linguaggi, stilemi e lineamenti; con proprie materialità e forme autoctone.

Nell'ambito materiale Valencia era all'altezza delle altre grandi città europee. Basti pensare che, dal 1386, le compagnie come quella dei Datini avevano tra le loro principali filiali proprio quelle di Valencia e Barcellona, due città fondamentali nel quadro economico delle città emergenti. Due *enclave* legate alla produzione dei prodotti tintorei e alla tintura tessile che fornivano e importavano delle materie prime utili principalmente a questi scopi ma che venivano utilizzate anche dai pittori. Le liste delle mercanzie all'inizio del Quattrocento già rivelano una varietà e una disponibilità di prodotti artistici non pensabile sino ad allora e che, nonostante il cambio di scenario tra il mercato del Mediterraneo e il commercio globale che sarebbe arrivato nel secolo seguente, variò essenzialmente molto poco. La maggior parte dei pigmenti, coloranti, agglutinanti e materiali ausiliari disponibili nella prima decade del XV secolo a Valencia erano analoghi a quelli che si incontravano nelle città come Bruges o Firenze. Tuttavia, altri territori più lontani dai punti di rifornimento avevano, alla fine, maggiori difficoltà ad ottenere una tavolozza così ampia. I materiali artistici non costituivano una specializzazione per le compagnie che commerciavano con loro, piuttosto si trovavano nel contesto delle mercanzie generali, tra spezie, metalli o farmaci, e per questo alcuni di questi si possono trovare presso gli speziali e nelle farmacie.

I punti di spedizione e origine dei pigmenti furono molto variegati; da Pisa e altre città toscane, come Montepulciano, arrivavano la biacca e il minio, anche se quest'ultimo è stato prodotto localmente, e, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, Venezia divenne il maggior produttore di entrambe le varietà di pigmenti a base di piombo. Il miglior cinabro proveniva dalla vicina Castiglia, più precisamente da Almadén, anche se il vermiglione si produceva, chimicamente, in molte altre città, per solfatazione. È successo qualcosa di simile con il *verdigrís*, che si elaborava a livello locale, anche se spesso veniva portato da Montpellier e da altre città con produzione vitivinicola, indispensabile per la sua fabbricazione. Molto più remota è l'origine dei pigmenti come l'orpimento e il realgar, entrambi di provenienza orientale i quali, nonostante abbiano avuto un impatto enorme durante la prima metà del XV secolo, caddero praticamente in disuso, tranne che nella tavolozza di artisti come Joan de Joanes.

Dalla Giudea arrivava l'*espalto*, o bitume, un pigmento che si utilizzò molto poco nell'ambito valenciano nella forbice temporale contemplata dal presente studio. Dall'inizio del XV secolo veneziani e fiamminghi commerciarono diversi pigmenti, tra i quali spiccavano il giallo di piombo e lo stagno, provenienti dai laboratori del vetro di Sassonia, Boemia e Venezia. Già all'inizio del XVI secolo si documenta l'arrivo di un nuovo azzurro che, principalmente, si fabbrica nella laguna veneta: lo smalto. L'azzurrite si produceva in alcune zone del territorio iberico, nel quale si trovavano delle miniere, anche se di solito arrivava attraverso i mercati fiamminghi da Ungheria, Germania e altre zone dell'Europa centrale.

D'altra parte, spiccava un pigmento senza uguali nell'ambito valenciano, almeno durante il XV secolo: l'azzurro oltremare di lapislazzuli, un pigmento che poteva valere molto più dell'oro. La sua remota origine afgana, la carenza e la difficoltà nell'ottenerlo, giustificavano che si trattasse di una materia preziosa e ad accesso limitato, direttamente collegata al lusso, il cui uso veniva specificato nella stipula dei contratti delle migliori opere d'arte indicando su quali zone dei dipinti sarebbe stato utilizzato. Il lapislazzulo era importato dai veneziani, anche se le migliori varietà venivano lavorate a Firenze. Altri pigmenti come le terre di Siena o di Verona erano commerciate maggiormente dai toscani e dai veneti, mentre dalle Fiandre arrivavano la così detta terra nera e il pavonazzo.

Valencia, d'altro canto, era ricca di pigmenti ocra e terre rosse, che si trovano naturalmente sul territorio, motivo per cui generalmente non ci sono testimonianze del commercio di questo tipo di materie.

D'altra parte, se c'è qualcosa per cui il Regno di Valencia si distingue è la sua produzione di coloranti. Durante tutto il XV secolo la *grana* valenciana, ovvero una varietà di cocciniglia, fu la più apprezzata per le tinte rosse e con questa si coloravano i migliori tessuti in tutta Europa. Anche la robbia si coltivava in area valenciana, e permetteva di ottenere le tonalità rosse. Con questo tipo di materie si realizzavano le cosiddette lacche o il carminio.

L'arrivo della cocciniglia americana alterò enormemente il corso del mercato della grana locale e, per contrastarlo, almeno dal 1536 si introdussero i fichi d'India, con

l'obiettivo di allevare l'insetto del Nuovo Mondo nei territori dove prima si trovava la grana.

Sempre dall'America e dall'Asia arrivarono il legno di Pernambuco e Campeche, chiamati legni del Brasile, anche se le varietà asiatiche di questi erano già importate dalle compagnie italiane, come i Datini, dalla fine del XIV secolo. Anche altre sostanze come la kerria lacca, della famiglia della gommalacca, o il sangue di drago avevano una certa importanza nell'ambito valenciano. La prima era indispensabile per la realizzazione delle lacche carminie, e la seconda invece era un colorante più legato all'ambito della miniatura. Anche la reseda, lo zafferano e il cartamo erano coloranti gialli di una certa importanza nell'ambiente artistico e si coltivavano nel territorio valenciano e nelle altre parti della Corona d'Aragona. Con la reseda, per esempio, si elaborava una lacca gialla molto comune, mentre lo zafferano si usava soprattutto per le meccature dorate, o per modificare il tono di alcuni pigmenti, come il *verdigrís* o il vermiglione.

L'indaco proveniva dal Golfo Persico, trasportato da navi catalane e italiane, e in pittura era più apprezzato del suo omologo europeo, il guado, che si coltivava in Lombardia e a Tolosa e che condivide con l'indago lo stesso principio colorante (l'indigotina).

Alcuni agglutinanti, come la gomma arabica, arrivavano anche dal nord dell'Africa. Erano in competizione con questa resina di acacia le gomme degli alberi da frutto, che si coltivavano localmente. Anche il mastice era un prodotto fondamentale per la realizzazione delle vernici e le migliori varietà arrivavano da Chios, come la colofonia (una resina di conifera) e la pece. Un'altra resina di conifera, la famosa trementina di Venezia, era originaria delle Alpi italiane. Alcuni materiali, come la colla proteica o le uova, si trovavano *in situ*, così come gli olii e le essenze, che si distillavano nelle botteghe del regno. La carta di Xàtiva, che fino alla fine del XVI secolo aveva un'importanza fondamentale in tutta Europa, perse peso con l'arrivo del nuovo secolo, rimpiazzata dagli esemplari italiani che giungevano specialmente dalle Marche, dalla Toscana e dalla Liguria.

Le diverse analisi fisico-chimico, condotte per studiare le opere del periodo, hanno rivelato la presenza di tutte le sopraccitate materie, organiche e inorganiche. Inoltre sembra esserci una corrispondenza tra la loro presenza nelle fonti e la proporzionalità del loro uso. Avendo vagliato con metodo, per esempio, tutte le spese relative alle forniture di materiali artistici nelle diverse fasi corrispondenti all'esecuzione concreta dei progetti, è stato possibile osservarne la varietà.

Nel passaggio dal Quattrocento al Cinquecento si è osservato che la miniatura, – che pure esula dal nostro studio –, subisce un progressivo declino causato dalla diffusione della stampa e delle tecniche dell'incisione, prima xilografiche e poi calcografiche.

La pittura murale a secco (a calce, a base di colla, o mediante emulsione proteica), largamente diffusa nei secoli medievali, si vede parzialmente rimpiazzata dal recupero della tecnica ad affresco, inizialmente contaminandosi con questa e poi differenziandosi sempre più in pittura murale ad olio e pittura a *buon fresco*. Ma anche quella dell'affresco non sarà una tendenza seguita troppo spesso e, come accade in altre zone della Spagna, la pittura a olio su muro finirà per prevalere tra i pittori del Paese.

La tempera all'uovo comincia a cadere in disuso prima dell'incipiente arrivo della tecnica ad olio che, per la realizzazione della pittura figurativa, si adatta molto meglio alla ricerca naturalistica dei pittori. Nascono così delle nuove maniere di concepire l'applicazione pittorica: il tratteggio lascia il passo alle velature, e queste a una pittura sempre più materica. L'oro e l'argento, che sino a quel momento nobilitavano la pittura, vengono utilizzati per le cornici e le strutture dei polittici, perdendo progressivamente la loro importanza. Il supporto ligneo si consolida come quello maggiormente utilizzato e, allo stesso tempo, la pittura su tessuto è sempre più limitata agli interventi di carattere effimero. Tuttavia, già a partire da metà Cinquecento, la tela perde i suoi attributi di supporto transitorio per diventare quello principale, con possibilità di maggiore estensione della superficie d'intervento e facilità di trasporto. In questo *empasse* di cambio di materiali e procedimenti convivono, al tempo stesso, diverse forme di tecniche miste – assimilate attraverso le diverse

influenze –, che disegnano la complessa mappa dello stato della questione al tramonto del Medioevo e all'alba dell'Età Moderna.

Tuttavia questo cambiamento di tecniche e procedimenti non accade in un contesto impassibile. Precisamente, per poter valutare l'impatto di questa evoluzione è necessario comprendere una sintesi del panorama artistico della Valencia del XV e XVI secolo. Qui giunsero, nell'ultimo lustro del XIV secolo, due personaggi che cambiarono il corso dell'arte in questo territorio, in termini stilistici e anche procedurali. Da un lato il sassone Marçal de Sax e dall'altra il fiorentino Gherardo di Jacopo Starnina. Il primo sarebbe stato il responsabile dell'accelerazione dell'assimilazione dello stile e della tecnica del cosiddetto Gotico internazionale. Il secondo, che si sarebbe aggiunto a questa tendenza, avrebbe portato le novità toscane e la maniera di lavorare all'italiana, utilizzando i fondi di verdaccio e realizzando un'esecuzione a tratteggio per modellare con la tempera, introducendo anche la tecnica del buon fresco trecentesco. A queste personalità vanno aggiunti gli altri artisti recentemente documentati come, ad esempio, l'olandese Johan Utuvert presente nel 1399. Valencia riceve anche le novità internazionali che consolidano la pittura gotica nella città, nelle botteghe dei Peris, di Garcia Sarrià o di Miquel Alcanyis. La moda gotica dà impulso al grande progetto murale per la decorazione della Cappella Maggiore della Cattedrale che, in qualche modo, sarebbe stato il canto del cigno di questa stagione.

Sin dall'inizio del suo regno nel 1416, Alfonso V d'Aragona, insediato a Valencia, è affascinato dagli artisti fiamminghi, e riceve di buon grado le novità che giungono dai Paesi Bassi, con una particolare predilezione per le opere degli artisti come Roger Van Der Weyden o Jan Van Eyck, presenti nella sua collezione. A proposito di quest'ultimo, i recenti studi hanno dimostrato la sua presenza a Valencia nell'inverno del 1426, come membro dell'ambasciata mandata da Filippo il Buono per concertare il suo matrimonio con Eleonora d'Aragona. L'impatto della visita eyckiana nella città non è stato sinora indagato né valutato. Sappiamo, ad esempio, che il pittore Joan Reixach nel 1448 aveva fra i suoi beni una tavola di Van Eyck, e anche nell'inventario *post mortem* di Andreu Garcia, datato 1452, è elencato un disegno di sua mano. Forse come conseguenza del contatto con Van Eyck, nel 1431 il pittore di corte valenciano Lluís Dalmau fu inviato nelle Fiandre per assimilare non solamente lo stile ma anche la

tecnica dei pittori fiamminghi, che rompe con la tradizione del gotico internazionale. Al suo ritorno nel 1436 introduce, per la prima volta a Valencia e in Catalogna, le novità dei Paesi Bassi, iniziando così la moda del linguaggio ispano-fiammingo. In effetti, grazie al suo apporto, nella Corona d'Aragona questo linguaggio fiorisce inizialmente con figure come Joan Reixach, Jaume Baço Jacomart, il sopraccitato Lluís Dalmau, o Jaume Huguet, prima che in Castiglia, dove la moda gotica prevale sino al 1440.

Dal ritorno di Lluís Dalmau comincia una lenta assimilazione delle tecniche pittoriche fiamminghe: si usa un'imprimatura isolante alla fine della preparazione; si impiega il caratteristico disegno a inchiostro con tratteggio incrociato, i colori di un'ampia tavolozza sono saturati, vivaci e luminosi e si osserva un repertorio di effetti visivi e illusori e quella apparenza smaltata tipici della pittura dei Paesi Bassi. Tutte queste caratteristiche si combinano con la tradizione locale, che presentava anche delle influenze italiane, dando vita a una pittura che non è propriamente fiamminga ma che ha una propria identità e che mostra una predilezione per l'utilizzo dell'oro.

Il re Alfonso, in sede a Napoli dal 1442, chiamò il pittore valenciano Jacomart alla sua corte italiana, il quale, oltre a portare opere prodotte nella sua città, dipinse per la corte partenopea e lasciò una propria scuola, tenuta attiva dai seguaci come Colantonio, maestro di Antonello da Messina. Cominciava così in Italia meridionale la diffusione dello stile fiammingo e, in particolare, della tecnica mista.

Nel territorio peninsulare della corona di Aragona la moda fiamminga prevale sino al 1470. Si realizza qui un primo punto di inflessione e rottura, con un *virage* progressivo verso l'Italia quando, dopo l'incendio dell'Altare maggiore della Cattedrale di Valencia, si contatta Niccolò Delli (Nicolau Florentí), per mettere mano a un nuovo progetto, con l'esigenza che sia ad affresco. Il caso capriccioso decide che egli non riesca neppure a iniziare, poiché muore poco dopo avere realizzato la prova tecnica che lo accreditava come pittore di affresco, con uno stile tuttavia ancorato alla forma del primo trentennio del Quattrocento. Un secondo progetto pittorico irrealizzato per la cattedrale, condotto da Antoni Canyigà e Pere Rexach, fa sì che da Roma giungano, nel 1472, il napoletano Francesco Pagano e il reggiano Paolo da San Leocadio. L'impatto di questa visita cambia la rotta della pittura valenciana sino a limiti

impensabili. Non solamente questi artisti furono i responsabili della rivitalizzazione della corrente italianista della corona, ma anche divennero coloro che riuscirono a reintrodurre la tecnica dell'affresco dipingendo la volta della cappella maggiore della cattedrale di Valencia, con un intervento di fresco-secco senza precedenti nella penisola.

Tuttavia probabilmente non fu questo il principale apporto del reggiano. Formato nella tradizione della tempera nella Scuola ferrarese, al suo arrivo a Valencia si dovette interessare alla pittura a olio, della quale non sapeva nulla. Un approccio alle figure come a Bartolomé Bermejo o gli Osona deve avere avuto un impatto con una decisa risposta di ritorno. Mentre San Leocadio era intriso di tecnica fiamminga – e, in minor misura, dello stile dei Paesi Bassi –, conduce i suoi colleghi verso un approfondimento formale nel linguaggio italiano, che il duro lavoro dei suoi pennelli e la fortuna delle sue commissioni avrebbero finito per consolidare, creando quella che si può considerare la prima scuola ispano-italo-fiamminga. Ma anche nei procedimenti l'apporto di San Leocadio nella sua incursione sperimentale nell'olio avrebbe generato una nuova tendenza tipica della produzione pittorica insulare del secolo seguente. Nicolás Falcó, Vicent Macip, Miguel del Prado o suo figlio, Felipe Pablo, assimilano gli insegnamenti della tradizione emiliana e sintetizzano dei nuovi linguaggi prodotti dall'interazione stilistica-tecnica. L'arrivo nel 1507 di Fernando de Llanos e Yáñez de la Almedina, meglio conosciuti dalla storiografia come “Los Hernandos”, avrebbe dato la spinta finale a un *virage* all'italiana, con una introduzione di linguaggi meticci tra la tradizione castigliana, la fiorentina e la lombarda. Gli echi degli artisti dell'*entourage* di Leonardo, l'influsso latente di Lippi e Botticelli e l'eredità cromatica e formale di Perugino trovarono una sintesi negli sportelli dell'altare maggiore della cattedrale. Questi ultimi determineranno la tendenza pittorica valenciana, non solamente in termini stilistici o formali, ma anche procedurali e tecnici. Artisti come Miguel Esteve e Miguel del Prado, il già citato Felipe Pablo da San Leocadio o il maestro di Alzira si nutrono di questi apporti, validi almeno sino al 1530.

L'ambiente italiano era predominante, ma il sentire fiammingo era tutt'altro che assente. La pioggia di opere provenienti da entrambi i territori faceva germogliare sul

suolo valenciano dei progetti artistici che, in linea con la tradizione ispanica, scambiavano continuamente gli elementi da una tendenza all'altra.

Un nuovo punto di svolta per la pittura valenciana è rappresentato dalla produzione di Joan de Joanes che si allontana di nuovo dalla tradizione ispanica, specialmente fra il 1530 e il 1560. Dal punto di vista documentario non si sa nulla della sua istruzione e formazione, nemmeno della sua carriera sino a quel punto. In effetti, la questione ha generato un acceso dibattito tra quanti sostengono che abbia compiuto un soggiorno formativo in Italia e i detrattori di questa teoria. Tecnicamente la rottura artistica di Joanes si fa evidente negli aspetti come il disegno soggiacente, la sua tecnica grafica, il modo di intendere le sue composizioni e, in un modo molto particolare, il suo colore; con una padronanza delle velature e degli altri effetti che lo mettono in relazione con la scuola emiliana e romana e con le proposte artistiche che non avrebbe potuto assimilare seguendo la tradizione della bottega di famiglia, né tramite il contatto con i discepoli di Paolo da San Leocadio e Los Hernandos. Joanes guida una bottega prolifica, nella quale sviluppa un'intera scuola, basata sui precetti della correzione anatomica, il naturalismo e la vivacità cromatica, che lo allontana da tutto ciò che lo precede. In sintonia con altri *atelier* di vasta produzione, quello di Joan de Joanes si dedica alla pittura devozionale, incorrendo in ripetizioni abituali, serie e repliche delle sue opere, delle quali vanta un dominio tecnico analogo a quello di tanti pittori che hanno operato a Bologna e a Roma prima del 1530.

In questo senso abbiamo affermato in questa sede l'esistenza di quello che, a nostro parere, è stato un imprescindibile soggiorno di formazione in entrambe le città prima del Sacco di Roma nel 1527, evento che probabilmente lo dovette fare ritornare, ventiduenne, in terra valenciana. L'aggiornamento di Joanes rispetto alle mode tecniche italiane e fiamminghe sembra costante per tutta la sua carriera. Praticamente sino alla sua morte, avvenuta nel 1579, il pittore ostenta un monopolio stilistico e tecnico che lascerà seguaci ed epigoni che perpetueranno i suoi linguaggi e le sue forme sino alla soglia del Seicento.

Fino all'ultimo decennio del secolo suo figlio Vicente Joanes, e probabilmente le sue figlie Margherita e Dorotea, dirigono una scuola di epigoni di *joaneschi*, con autori

come Miquel Joan Porta, Nicolás Borrás, Nicolás Factor, Gaspar Requena o Vicente Requena, anche se quest'ultimo si aprirà rapidamente alle novità imperanti provenienti dall'Escorial.

Praticamente dalla morte di Joan de Joanes, la presenza di Juan de Sariñena – artista di origine aragonese appena tornato da Roma – segnerà un nuovo punto di svolta, con un *virage* verso un naturalismo che, tecnicamente, si trova in sintonia con la realtà italiana della “contro-maniera”, caratterizzata da un notevole oscuramento della *palette*, dall'impiego di imprimiture colorate e scure e da un uso della luce sempre più drammatico. Questo naturalismo si incarna ancora meglio nella figura di Francisco Ribalta di Lleida, documentato a Valencia dal 1599. L'impatto degli apporti di Ribalta finisce per imporre il gusto di un incipiente barocco sostenuto dal sentimento della Controriforma. Tutto questo panorama storico-artistico è il prodotto di un radicale cambiamento nella pittura: nel breve arco di due secoli si passa da una pittura medievale – profondamente stereotipata, sintetica e molto arcaica, che praticamente non si era evoluta in trecento anni – alla complessità visiva e compositiva del barocco. Si introducono e sviluppano concetti come il paesaggio, la proporzione; l'incidenza della luce e i suoi effetti, la figura individualizzata, il ritratto; o l'idea della rappresentazione delle consistenze degli oggetti e le particolarità delle diverse superfici. Si tratta, in definitiva, di un cambio di modello; il crollo di un paradigma che, almeno a partire dal XIV secolo, cominciava a non funzionare e che non è altro che la naturale conseguenza dell'evoluzione di un pensiero, che dall'inizio del XV secolo si articola in nuovi percorsi.

Per la prima volta, e in linea con ciò che accade in gran parte dell'Europa, si assiste alla ricerca di un naturalismo che, fino ad allora, non aveva avuto importanza: il dipinto passa dall'essere un semplice esercizio di sintesi concettuale a diventare il tentativo di plasmare una realtà tridimensionale, di luce e colore variabili, in grado di suscitare una serie di sentimenti nell'osservatore, tutto quanto comporta. Si inaugura così una nuova dimensione nella concezione della pittura, insolita fino ad allora che, come conseguenza di quanto detto sopra, ha due effetti collaterali. Il primo è di natura tecnica, procedurale e materiale: come conseguenza del progressivo cambio di direzione, i vecchi procedimenti pittorici non sono più adatti all'espressione di nuove

idee e si rendono pertanto necessari nuovi materiali e, di conseguenza, metodologie. Il secondo ha a che fare con i risultati diretti di tali contributi tecnici, che rivoluzionano le potenziali capacità espressive della pittura, elevandola a un nuovo livello anche sociale, permettendo la revisione della concezione stessa dell'artefice che, grazie a questo nuovo modo di intendere la pittura, si libera dal suo *status* di artigiano per diventare un artista.

Concentrandosi sul caso valenciano – probabilmente il più ricco e complesso del Rinascimento ispanico -, il presente lavoro ha cercato di spiegare in che cosa sono consistiti i cambiamenti procedurali e tecnici sopra menzionati e in quale quadro si è verificata la sua evoluzione. Sono stati presi in considerazione aspetti quali la diffusione di materiali, la trasmissione di conoscenze tecniche o i contatti con altri artisti e opere straniere nello sviluppo di una pittura propria, con caratteristiche tecniche, formali e materiali ben definite, nel particolare contesto della pittura della Corona d'Aragona e, più in generale, spagnola, durante il XV e il XVI secolo. Per raggiungere gli obiettivi di questa tesi di dottorato è stata utilizzata una metodologia trasversale, a partire da fonti primarie e secondarie, al fine di comprendere la materialità immergendosi nella lettura dello sviluppo tecnico dell'epoca. In alcuni casi sono stati utilizzati i progressi dell'attuale tecnologia ottica per valutare la pittura ben oltre la sua semplice superficie, e comprendere così il suo processo di gestazione. Infine, in un esercizio di mimesi, sono stati ricostruiti gli strumenti e materiali che hanno permesso di riprodurre alcuni aspetti pittorici e procedurali e, grazie alla citata metodologia applicata, hanno consentito di verificare "in pratica" le ipotesi teoriche. In sostanza, è stata affrontata un'analisi della realtà pittorica valenciana che auspichiamo abbia fornito nuove chiavi di lettura; con nuove metodologie che consentono anche nuove interpretazioni. In breve l'esito del nostro lavoro è il risultato di una concezione olistica della pittura come realtà indivisibile tra idea, materia e metodo.

14.2. Conclusiones

Durante el siglo XV la Corona de Aragón fue –en términos artísticos– el vivero en el que germinó el Renacimiento Hispano; y Valencia, sin duda, el punto de mayor fecundidad. Una ciudad abierta al mar, con un ojo puesto en Italia y otro en Flandes –territorios ambos con los que mantenía fluidas relaciones comerciales en un intercambio internacional sin precedentes–. Acontecía esto en un momento en el que se gestaba una ‘pequeña globalización’ del Mediterráneo, que supondría un flujo inusitado de materias, de ideas y personas, con el consiguiente impacto en las artes. Valencia se constituyó en uno de los focos en los que, de una manera natural, las influencias artísticas italianas comulgaron con las flamencas y con la tradición artesana local, en un cierto equilibrio de fuerzas. A esto se le suma el esplendor cultural de la ciudad y, en general, al auge socio-económico de la Corona de Aragón durante el siglo XV. Todo ello favoreció la adopción de una serie de lenguajes autónomos, relativamente análogos a los de otros puntos de territorio hispano en los que ambos influjos foráneos convivían con un ambiente pictórico emergente.

Las señas identitarias de la llamada ‘escuela valenciana del Renacimiento’ representan el corolario de esta simbiosis, que se tradujo formalmente en una asimilación estilística procedimental y técnica de características foráneas, a las que se sumaba la antedicha tradición local. En nuestra opinión, no ha sido aún suficientemente puesto en valor el resultado de esa integración, de marcada identidad propia. Esto es: a nivel internacional –y quizás arrastrando el lastre de la historiografía sajona decimonónica, que se desentendió en buena medida de cualquier Renacimiento que no fuese florentino o flamenco– la pintura valenciana del Renacimiento ha sido juzgada como el resultado de una mera imitación de las tendencias italianas y nórdicas. De hecho, han faltado, en cierta medida, esfuerzos por reconocer una realidad artística como la de la Corona Aragonesa, impulsora en su momento de un floreciente impacto sobre todas las artes. Fruto de esa obstinada omisión en las propuestas antológicas de los Renamientos Europeos, no se han apreciado ni resaltado los caracteres diferenciales que erigen la pintura valenciana como una entidad en sí misma, con sus propios lenguajes, estilemas y rasgos, con su autóctona materialidad y formalidad.

En el ámbito material, Valencia se encontraba a la altura de otras grandes ciudades Europeas. Baste pensar que desde 1386 compañías como la Datini tenían entre sus principales factorías la de Valencia y la de Barcelona, dos ciudades fundamentales en el entramado económico de las urbes emergentes; dos enclaves ligados a la elaboración de productos tintóreos y al teñido textil y que proveían e importaban materias primas en dicho ámbito, de las que se servían análogamente los pintores. Las listas de mercancías en los albores del siglo XV revelan ya una variedad y disponibilidad inusitadas hasta entonces. Y, a pesar del cambio de escenario entre el mercado del Mediterráneo y del *trading* global que se avecinaba en la centuria siguiente, la producción y comercialización de estos productos varió muy poco. La mayoría de pigmentos, colorantes, aglutinantes y materiales auxiliares disponibles en las primeras décadas del siglo XV eran en Valencia análogos a los que podían hallarse en ciudades como Brujas o Florencia. En cambio, territorios más alejados de los puntos de abastecimiento tuvieron, eventualmente, mayores dificultades para surtirse de una paleta tan amplia. Los materiales artísticos no constituyeron una especialización para las compañías que comerciaban con ellos: más bien caían dentro del grupo de las mercancías generales, junto a especias, metales o fármacos; de ahí que algunos de estos productos pudieran encontrarse principalmente en especieros y/o apotecarios.

Los puntos de expedición y origen de los pigmentos fueron muy diversos. De Pisa y otras ciudades toscanas, como Montepulciano, llegaban el albayalde y el minio, aunque este último también se producía localmente. A partir de la segunda mitad del siglo XVI Venecia se convirtió en el mejor productor de ambas variedades de pigmentos plúmbicos. El mejor cinabrio procedía de la vecina Castilla, concretamente de Almadén. Por su parte, el bermellón se producía químicamente por sulfatación en muchas otras ciudades. Algo similar acontecía con el verdigrís que, aunque se elaboraba a nivel local, con frecuencia se traía desde Montpellier y de otras ciudades con industria vitivinícola, indispensable para su fabricación. Origen mucho más remoto tenían otros pigmentos, como el oropimente o el rejalgar, ambos de procedencia oriental, si bien y a pesar de su enorme impacto durante la primera mitad del siglo XV, fueron cayendo en desuso, salvo en paletas de artistas como Joan de Joanes. De Judea llegaba el espalto, o betún, un pigmento que se utilizó muy poco en ámbito valenciano

dentro de la horquilla temporal de este estudio. Desde inicios del siglo XV venecianos y flamencos comerciaron con diversos colores, entre los que destacó el amarillo de plomo y estaño, procedente de los talleres vítreos de Sajonia, Bohemia y Venecia. Ya a inicios del siglo XVI se documenta la llegada de un nuevo azul, que se generaba principalmente en la laguna véneta: el esmalte. La azurita se producía en algunos puntos del suelo hispano en los que se encontraban menas, aunque muy habitualmente llegaba a través de mercaderes flamencos desde Hungría, Alemania y otros puntos de Europa central. Pero si algún pigmento destacó sin igual en el ámbito valenciano –al menos durante el siglo XV–, este fue el azul ultramarino del lapislázuli, un pigmento que llegó a valer mucho más que el oro. Su remoto origen afgano, su escasez y la dificultad de obtención justificaron el altísimo precio de una materia restringida y directamente vinculada con el lujo. Su uso se tipificaba en los contratos de las mejores piezas, indicándose en qué puntos concretos debía ser usado. Pese a que las mejores variedades se procesaban en Florencia, el lapislázuli solían importarlo los venecianos. Otros pigmentos, como las tierras de Siena o de Verona, eran mayormente comercializadas por toscanos y vénetos. De Flandes llegaba la llamada tierra negra y el pavonazo. Valencia, en cambio, era rica en pigmentos ocre y almagras, que de manera natural aparecían en sus territorios, por lo que resulta escaso el comercio registrado de este tipo de materias.

Ahora bien, si por algo destacó el Reino de Valencia fue por su producción de colorantes. Durante todo el siglo XV la grana valenciana fue la más reputada para la consecución de tintes rojos, y con ella se coloreaban los mejores tejidos en toda Europa. También la rubia se cultivaba en suelo valenciano, y permitía la obtención de tonalidades rojas. Con este tipo de materias se confeccionaban las denominadas lacas o carmines. La llegada de la cochinilla americana alteró enormemente el curso de mercado de la grana local y, para contrarrestarlo –al menos desde 1536–, se introdujeron los nopales o higos chumbos, con objeto de cultivar el insecto del Nuevo Mundo en territorios donde antes se cultivaba la grana. También de América llegaron los palos de Pernambuco y Campeche, llamados palos de Brasil, aunque las variedades asiáticas de los mismos ya eran importadas por compañías italianas, como los Datini, desde fines del siglo XIV. Otras sustancias como la *lacca kerria*, de la familia de la

gomalaca, o la sangre de dragón tuvieron también cierta importancia en territorio valenciano. La primera era indispensable para la consecución de lacas carmines; la segunda, en cambio, constituyó una materia colorante más vinculada con el ámbito de la iluminación. La reseda, el azafrán y el alazor, cultivados en tierras valencianas y en otras partes de la Corona de Aragón, fueron también colorantes amarillos de cierta importancia en el medio artístico: con la reseda, por ejemplo, se elaboraba una laca gualda muy común, y el azafrán se utilizaba, mayormente, para corlas en dorados o para regular el tono de algunos pigmentos, como el verdigrís o el bermellón. El índigo llegaba desde el Golfo Pérsico, en naves catalanas e italianas y, aunque compartía con el pastel el colorante (la indigotina), en pintura era más apreciado que su homólogo europeo, que se cultivado en Lombardía y Toulouse.

Del norte de África procedían también algunos aglutinantes, como la goma arábica. Competían con esta resina de acacia las gomas de frutales, cultivadas a nivel local. Las mejores variedades de almáciga o mástique, producto fundamental en la consecución de barnices, llegaban desde Quíos, al igual que la colofonia (una resina de conífera) y la pez. La famosa trementina de Venecia (también resina de conífera) tenía como origen los Alpes italianos. Algunos materiales, como las colas proteicas o los huevos, eran de procedencia local, lo mismo que los aceites y esencias que prensaban en los obradores del Reino. El papel de Xátiva, que hasta fines del siglo XIV tuvo ~~una~~ importancia crucial en toda Europa, fue perdiendo peso con la llegada de la nueva centuria y quedó desplazado por los ejemplares italianos que llegaban, especialmente desde Toscana y Liguria.

Los diversos análisis químicos y físicos aplicados a obras del periodo han puesto de manifiesto la presencia de todas las antedichas materias, orgánicas e inorgánicas. Parece existir, además, una correspondencia entre su presencia en las fuentes y la proporcionalidad de su uso. Por ejemplo, habiéndose vaciado –de manera metódica– todos los gastos relacionados con suministros de materiales artísticos en diversos momentos, en correspondencia siempre con la ejecución de proyectos pictóricos, ha podido observarse la riqueza y variedad de materias que intervinieron.

En el tránsito del cuatrocientos hacia el quinientos la miniatura –aunque fuera del propósito de este estudio–, experimentó un progresivo declive, que acabaría sentenciándola a causa del auge de la imprenta y la difusión de las técnicas del grabado (xilográfico primero y calcográfico después). La pintura mural al seco (a la cal, a base de colas, o mediante emulsiones proteicas), de gran tradición en los siglos medievales, se vio parcialmente desplazada por la recuperación de las técnicas al fresco, hibridándose en un primer momento, para acabar polarizándose entre pinturas murales al aceite y pinturas al *buon fresco*. Pero ni siquiera la del fresco sería una tendencia demasiado seguida y, como sucede en otros puntos de España, la pintura al óleo sobre muro acabó por imponerse entre los pintores del país.

El temple de huevo, predominante hasta mediados del siglo XV, comenzó a ceder ante la incipiente llegada de las técnicas al óleo que, para la realización de pinturas figurativas, se amoldaba mucho mejor a la voluntad naturalista de los pintores. Surgieron así nuevas maneras de concebir la aplicación pictórica: el *tratteggio* dio paso a las veladuras y éstas, a una pintura cada vez más matérica. El oro y la plata, hasta entonces legitimadores de la pintura misma, fueron desplazándose hacia los marcos y mazonerías, perdiendo progresivamente importancia. La pintura sobre tabla se consolidó, mientras que la de sargas y cortinas fue restringiéndose cada vez más hacia intervenciones de carácter efímero. Pero surge un hecho revelador: a partir de 1550 la tela pierde sus atributos de soporte efímero para convertirse en soporte principal, capaz de alterar la superficie plástica, aumentando notablemente el área de intervención y facilitando al mismo tiempo su movilidad. Se introduce, así, finalmente el lienzo que, devaluando progresivamente la utilización de paneles, acaba por establecerse como soporte imperante durante las últimas décadas de la centuria. En este *impass* de cambios materiales y procedimentales conviven, además, distintas formas de técnicas mixtas –asimiladas a través de diversas influencias– que acaban de dibujar el complejo mapa del estado de la cuestión en el ocaso de la Edad Media y la alborada de la Edad Moderna.

Pero este devenir de cambios técnicos y procedimentales no se produce en un contexto impasible. A Valencia llegaron en el último lustro del siglo XIV dos personajes

que cambiaron el curso del arte en dicho ámbito, no sólo en términos estilísticos, también en términos procedimentales. Por un lado Marçal de Sax (sajón), por otro el florentino Gherardo di Giacopo Starnina. El primero precipitaría la asimilación del estilo y la técnica del llamado gótico internacional. El segundo, que se sumaría a dicha tendencia, aportaría las novedades toscanas y la manera de trabajar a la italiana, utilizando los fondos de verdaccio y realizando un trabajo de *tratteggio* para modular con la témpera, introduciendo además la técnica del *buon fresco* trecentesco. Protagonismo con ambos compartirían otros artistas recientemente documentados, como el holandés Johan Utuvert –en 1399–, por ejemplo. Valencia recibía así las novedades internacionales que consolidarían la pintura gótica en la ciudad, en los obradores de los Peris, Garcia Sarrià o Miquel Alcanyis. El gran proyecto mural para la decoración de la Capilla Mayor de la Catedral supuso, de alguna forma, el colofón final a la tendencia del gótico internacional en pintura, tanto en lo formal como en lo procedimental.

En 1426 instala su corte en Valencia Alfonso V de Aragón. Desde el inicio de su reinado sentiría fascinación por los artistas flamencos y recibiría con agrado las novedades que llegaban desde los Países Bajos. Predilección especial mostró por la obra de artistas como Roger Van Der Weyden o Jan Van Eyck. De hecho, en 1431 fue enviado a Flandes el pintor de corte valenciano Lluís Dalmau a fin de asimilar no sólo el estilo sino también la técnica de los pintores flamencos. Rupturista con la tradición del gótico internacional, a su regreso –en 1436– introdujo, en Valencia y Catalunya, las novedades neerlandesas, iniciando así la moda de los lenguajes hispano-flamencos, que florecieron incipientemente en la Corona de Aragón, con figuras como Joan Reixach, Jaume Baço Jacomart, el ya mencionado Lluís Dalmau, o Jaume Huguet, antes que en Castilla, donde prevalecía aún la moda gótica hacia 1440. El rey Alfonso V, instalado en Nápoles desde 1442, hizo llamar a su corte al pintor valenciano Jacomart. Allí llevó Jacomart obras producidas en Valencia, allí pintó para el rey y allí dejaría una cierta escuela, continuada por epígonos como Colantonio, maestro de Antonello da Mesina. Comenzaba así la propagación del estilo flamenco y en especial de la técnica mixta en el sur de la península itálica.

En el territorio de la corona de Aragón la moda Flamenca prevalecería hasta 1470. Se produce entonces aquí un primer punto de inflexión y ruptura, con un viraje progresivo hacia lo italiano. Tras el incendio del Altar Mayor de la Catedral de Valencia, en 1469, se busca a Niccollo Delli (Nicolau Florentí), para acometer un nuevo proyecto de Altar Mayor, con la exigencia de que fuese pintura al fresco. El caprichoso azar determinaría que no se llegase ni tan siquiera a empezar, pues muere Delli apenas realizada la prueba técnica que lo acreditaba como pintor al fresco, con un estilo todavía anclado a las formas del primer tercio del *Quattrocento*. Un nuevo intento frustrado de proyecto pictórico mural para la Seo precipita que desde Roma zarpen hacia Valencia, en 1472, el napolitano Francesco Pagano y el reggiano Paolo da San Leocadio. La circunstancia de esta visita cambiaría realmente el rumbo de la pintura valenciana hasta límites insospechados. Ellos fueron los responsables de la revitalización de la corriente italianista en la Corona de Aragón y ellos serían los encargados de re-introducir la técnica del *affresco* en la bóveda de la capilla mayor de la catedral de Valencia, en una intervención de *fresco-secco* sin precedentes en la Península.

Pero, probablemente, no iba a ser esta la principal aportación del reggiano. Formado en la tradición del temple en la escuela ferraresa, a su llegada a Valencia debió interesarse por la pintura al óleo, que desconocía por completo. Un acercamiento hacia figuras como Bartolomé Bermejo o los Osona produjo un impacto de *feedback*: mientras que San Leocadio se imbuyó de un flamenquismo técnico –y estilístico–, abocó a sus colegas hacia una profundización formal en los lenguajes italianos, que la ardua labor de sus pinceles y la fortuna de sus encargos acabarían por consolidar, creando la que podría considerarse la primera escuela hispano-italo-flamenca. Incluso en lo procedimental las aportaciones de San Leocadio en su experimental incursión en el óleo generarían una nueva tendencia que caracterizaría la producción pictórica peninsular de la siguiente centuria. Nicolás Falcó, Vicent Macip, Miguel del Prado o el propio hijo de Paolo, Felipe Pablo, asimilarían las enseñanzas de la tradición Emiliana y sintetizarían nuevos lenguajes, producto de la interacción estilo – técnica. La llegada en 1507 de Fernando de Llanos y Yáñez de la Almedina, más conocidos por la historiografía como ‘Los Hernandos,’ supondría el empuje final hacia un viraje a lo

italiano, con la consiguiente inclusión de lenguajes mestizos entre la tradición castellana, la florentina y la lombarda. Los ecos de los artistas del entorno de Leonardo, el influjo latente de Lippi y Botticelli y el legado cromático y formal de Perugino encontraron una acusada simbiosis en las Puertas del retablo mayor de la Seo, que marcaría la tendencia pictórica valenciana, no sólo en términos estilísticos o formales, también en los procedimentales y técnicos. Artistas como Miguel Esteve y Miguel del Prado, el antedicho Felipe Pablo da San Leocadio o el maestro de Alzira se nutrieron de estas aportaciones, de dilatada vigencia hasta al menos 1530.

El ambiente italiano era predominante, pero no se hallaba ausente el flamenco. El constante goteo de obras de ambos territorios que estribaban en suelo Valenciano hacía germinar propuestas que acompasaban elementos de unas y otras en línea con la tradición hispana.

Un nuevo punto de inflexión para la pintura valenciana supuso la producción de Joan de Joanes, que en tantos sentidos se aleja de nuevo de la tradición pictórica hispana. Documentalmente, nada se sabe de su educación y formación, ni menos de su trayectoria hasta 1528. De hecho, el asunto ha generado un enroscado debate entre los partidarios de una estancia formativa en Italia y los detractores de tal teoría. Técnicamente, la ruptura artística de Joanes se hace evidente en aspectos como el dibujo subyacente de sus obras, su técnica gráfica, la forma de entender sus composiciones y, de manera muy especial, su color. El dominio de las veladuras y de otros efectos propios del óleo lo emparentan con la escuela emiliana y romana. Se trata de características formales que no pudo asimilar a través de la tradición del obrador familiar, ni tampoco por el contacto con los discípulos de Paolo da San Leocadio ni de Los Hernandos. Joanes lidera un prolífico taller, en el que desarrolla toda una escuela, fundamentada en unos preceptos de corrección anatómica, naturalismo y verismo lumínico y cromático que lo alejan de todo lo anterior. En sintonía con otros obradores de dilatada producción, el de Joan de Joanes se dedica a la pintura devocional, incurriendo en habituales repeticiones, series y réplicas de sus propias obras, en las que hace gala de un dominio técnico análogo al de tantos pintores que operaban en Bolonia y Roma con anterioridad a 1530. En ese sentido

hemos reivindicado aquí una –a nuestro juicio imprescindible– estancia en ambas ciudades antes del Saco de Roma, en 1527, que probablemente debió devolverlo a tierras valencianas cuando contaría con unos 22 años de edad. La actualización de Joanes respecto a las modas técnicas italianas y flamencas parece constante a lo largo de su carrera. Prácticamente hasta su muerte (1579), el pintor ostenta un monopolio estilístico y técnico que dejará seguidores y epígonos que perpetuarán sus lenguajes y formas hasta el horizonte del 1600.

Hasta la última década del siglo su hijo Vicente Joanes –y probablemente sus hijas Margarita y Dorotea– encabezan una escuela de epígonos joanescos, con autores como Miquel Joan Porta, Nicolás Borrás, Nicolás Factor, Gaspar Requena o Vicente Requena, aunque este último se abriría rápidamente a las novedades imperantes que llegaban desde El Escorial.

Tras la muerte de Joan de Joanes sería la presencia de Juan de Sariñena –artista de origen aragonés apenas vuelto de Roma– la que marcaría un nuevo punto de inflexión, con claro viraje hacia un naturalismo que, en lo técnico, se hallaba en sintonía con la realidad italiana de la *contramania*, caracterizado por un notable oscurecimiento de la paleta, la utilización de imprimaciones coloreadas y oscuras y uso cada vez más dramático de la luz. Este naturalismo se encarna todavía mejor en la figura del leridano Francisco Ribalta, que desde 1599 se documenta ya en Valencia. El impacto de las aportaciones de Ribalta acabaría por imponer el gusto de un incipiente Barroco, auspiciado por el sentimiento de la Contrarreforma.

Todo este panorama histórico-artístico es fruto de un cambio radical en la praxis pictórica: en el corto lapso dos siglos se pasa de un concepto medieval de la pintura, – profundamente estereotipada, sintética, muy arcaica y sin apenas evolución a lo largo de 300 años– a la complejidad visual y compositiva del Barroco. Desde el siglo XV se introducen y se desarrollan conceptos como el paisaje o la proporción, la incidencia de la luz y sus efectos, la figura individualizada, el retrato o la idea de textura. Se trata –en definitiva– de un cambio de modelo; representa el colapso de un paradigma que, al menos desde el siglo XIV, comenzaba a resultar inoperativo y que no era sino la natural consecuencia de la evolución de un pensamiento, que desde inicios del siglo XV se

articulaba por nuevos derroteros. Por primera vez, y en sintonía con lo que acontece en buena parte de Europa, se asiste a la búsqueda de una naturalidad que hasta entonces no había importado: la pintura pasaba de ser un mero ejercicio de síntesis conceptual a plasmar una realidad tridimensional, de luz y color variables, capaz de despertar sentimientos, con la consiguiente capacidad de sugestión en el espectador. Se inaugura así una nueva dimensión en la propia concepción de lo pictórico, inusitada hasta entonces, que, como resultado de todo lo anterior, habría de generar dos efectos colaterales. El primero, de carácter técnico, procedimental y material: como consecuencia del progresivo cambio direccional, los antiguos procedimientos pictóricos resultaban inoperativos para la plasmación de las nuevas ideas. Se hacía necesario un nuevo desarrollo material y, por ende, metodológico. El segundo tiene que ver con los resultados directos de los aportes técnicos, que revolucionan las potenciales capacidades expresivas de la pintura y que estaban reclamando una revisión de la propia concepción del artífice, que –liberándose de su condición de artesano– pasaría a tomar rango de artista.

Centrándose en el caso Valenciano –probablemente el más rico y complejo del Renacimiento Hispano–, el presente trabajo ha pretendido solamente explicar en qué consisten los antedichos cambios procedimentales y técnicos, y en qué marco se produce su evolución. Se ha atendido a aspectos como la difusión de los materiales, la transmisión del conocimiento técnico o los contactos con otros artistas y obras foráneas en el desarrollo de una pintura propia, con características técnicas, formales y materiales bien definidas. Para la consecución de los objetivos de la presente tesis doctoral se ha utilizado una metodología transversal, partiendo de fuentes primarias y secundarias, con el fin de entender la materialidad desde una inmersión en el nivel de desarrollo técnico de cada momento. Se han empleado, en ocasiones, los avances de la tecnología óptica actual, que permiten evaluar la pintura mucho más allá de su mera superficie y comprender así su proceso de gestación. Como colofón, en un ejercicio de mimesis, ha sido posible reconstruir ciertos instrumentos, herramientas y materiales usados por los artistas valencianos de los siglos XV y XVI, verificando algunas hipótesis procesuales. Así, se ha abordado un análisis de la realidad pictórica valenciana, que aporta nuevas claves de lectura y nuevas metodologías, sugeridoras también de

nuevas interpretaciones. El presente trabajo no es, en definitiva, sino el resultado de una concepción holística de la pintura como una realidad indivisible entre idea, materia y método.

Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI)
Una aproximación a través del paradigma valenciano.

BIBLIOGRAFÍA

15.1. Bibliografía

ABIZANDA Y BROTO, Manuel. *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón procedentes del archivo de protocolos de Zaragoza: Siglo XVI*. Zaragoza: La Editorial, 1915.

ABRAHAMMS, Philippa. *Beneath the surface. The making of paintings*. Londres: Frances Lincoln Limited, 2008.

ACKROYD, Paul; TREVES, Letizia. "San Miguel triunfante sobre el demonio con el donante Antoni Joan." En: MOLINA, J. (com.). *Bartolomé Bermejo*. Madrid: Museo Nacional del Prado / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018, p. 124-128.

AGRICOLA, Gerorgius. *De re metallica*. Basilea, 1556.

AGUILÓ I AGUILÓ, Estanislau de Kotska. "Industrias mallorquinas. Fábricas de cinabrio y vidrio (1347)". *BSAL*, 1889-1890, nº. 3, p. 318-320.

AILLAUD, Georges-Julien. "Botanique: Les origines du bleu". En: VIATTE, F.; PINAULT, M. *Sublime Indigo*. París: Editions Vilo, 1987, p. 39-58.

AINAUD DE LASARTE, Joan. "Història de la Conservació a Catalunya". *De Museus: quaderns de museologia i museografia*, 1989 a, nº. 2, p. 9.

AINAUD DE LASARTE, Joan. *La Pintura Catalana. De l'Esplendor del Gòtic al Barroc*. Barcelona: Skira, 1989 b.

AL-ABBADI, Hossam Mujtar. *Las Artes del libro en Al-Andalus y el Magreb*. Madrid: Ediciones El Viso, 2005.

ALBERTI, Leon Battista. *Tratado de la pintura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1998.

ALBA GÓNZALEZ-FANJUL, Tamara. *La construcción de los soportes pictóricos de madera en Castilla. Siglos XV y XVI* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.

ALBA GÓNZALEZ-FANJUL, Tamara; DALMAU, Consuelo. "Las cuñas de Madera en la pintura sobre tabla. Presencia y procedencia". En: MIQUEL JUAN, M.; PÉREZ MONZÓN, O.; MARTÍNEZ TABOADA, P. (eds.). *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017, p. 15.

ALBI, José. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.

ALDEA HERNÁNDEZ, Ángela. "La procesión Valenciana del Corpus según las representaciones iconográficas de Fray Bernat Juanera". En: CAMPOS, F. J. (dir). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 2003, p. 753-776.

ALEJOS MORÁN, Asunción. "Figuras, símbolos, alegorías y monstruos en el Corpus Valenciano". En: CAMPOS, F. J. (dir). *Religiosidad y ceremonias en torno a la eucaristía: actas del simposium*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 2003, p. 667-712.

ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1996.

ALIAGA MORELL, Joan; RUSCONI, Stefania. "Nuevas aportaciones a la pintura del gótico internacional: Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)". *Goya: Revista de arte*, 2016, nº. 354, p. 3-19.

ALIAGA MORELL, Joan; TOLOSA ROBLEDO, Lluïsa; COMPANY I CLIMENT, Ximo (ed.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna II. Llibre de l'entrada del rei Martí I*. Valencia: Universitat de València, 2007.

ALMANSA MORENO, José Manuel. *Pintura mural del Renacimiento en el Reino de Jaén*. Jaén: Instituto de Estudios Jienenses, 2008.

ALMELA VIVES, Francisco. *Notas para la historia del papel en Valencia*. Valencia, 1961.

ALMENAR, Javier; FERRAGUT, Xavier; BARGÚES, Ricardo. "Dorados". En: MARZAL, M. (coor.). *La restauració de les Portes del Retaule Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 117-126.

ALOMAR I CANYELLES, Antoni Ignasi. "Dos inventaris d'apotecaria del segle XIV". *Gimbernat*, 2002, nº. 37, p. 83-111.

ALONSO, Miguel Ángel; ALIBERTI, Licinia. "Sobre la práctica mensoria en los tratados de arquitectura españoles. Siglo XVI-XVIII". En: RODRÍGUEZ, N.; TAÍN, M. (eds.). *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Real Academia de bellas Artes de San Fernando, 2015, p. 495-511.

AMBERS, Janet; HIGGITT, Catherine; SAUNDERS, David (ed.). *Italian Renaissance drawings: technical examination and analysis*. Londres: Archetype Publications, 2010.

AMES-LEWIS, Francis. *Drawing in Early Renaissance Italy*. Londres: Yale University Press, 1981.

ANDREOLI, Ilaria. "Heu tu Insidiator. Dürer et le faux". En: NATIVEL, C.; MOUNIER, P. (dir.). *Copier et contrefaire a la Renaissance. Faux et usage de faux*. París: Honoré Champion Éditeur, 2014, p. 383-431.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *A corpus of Spanish Drawings 1400-1600*. Londres: Harvey Miller, 1975.

ANTUNES, Vanessa; SANTOS, Isabel. "Preparação e imprimtura: a matéria invisível". En: URBANO ALFONSO, L. (ed.). *The Materials of the image. As matérias da Imagem*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010, p. 133-146.

ARCINICEGA, Luis. *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia: Biblioteca valenciana, 2001, p. 37-38.

ARDID, Miguel; FERRERO, José.; JUANES, David; LLUCH, José Luís.; ROLDÁN, Clodoaldo. MARZAL, Manuel. "Caracterización por EDXRF de la pintura medieval valenciana. Equipo instrumental, resultados y base de datos". En: *Actas del Primer Congreso del GEEIC. Condervación del patrimonio; Evolución y Nuevas Perpectivas. (Celebrado en Valencia, 25-27 de noviembre, 2002)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2002, [formato digital].

ARGILÉS I ALUJA, Caterina. *Preus i salaris a la Lleida dels segles XIV i XV segons els llibres d'obra de la seu*. Lérida: Servei de Publicacions de la Universitat de Lleida, 1993.

ARGILÉS ALUJA, Caterina. "Notes sobre alguns mestres de la Seu Vella extreptes dels llibres d'obra (1361-1485)". En: BALASCH PIJOAN, E.; BERLABÉ JOVÉ, C.; BURREL, M. *Miscel·lània. Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*. Lérida: Ayuntamiento de Lleida, 1996, p. 233-239.

ARMENINI, Giovanni Battista. *De los verdaderos preceptos de la pintura*. Madrid: Visor libros, 2000.

ARNHEIM, Rudolph. *Arte y percepción visual*. Madrid: Alianza, 2002.

ARROW, Kenneth Joseph. *The economics of information*. Massachusetts: Harvard University Press, 1984.

AURELL I CARDONA, Jaume; RUBIÉS I MIRABET, Joan Pau. "Els mercaders catalans i la cultura, de l'Edat Mitjana al Renaixement". *Anuario de Estudios Medievales*, 1993, nº. 23, p. 221-256.

AVERLINO, Antonio. *Trattato di Architettura*. Milán: Il Polifilo, 1972.

ÁVILA, Ana Victoria. "La imagen de Roma en la pintura hispánica del Renacimiento". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1988, nº. 34, p. 19-72.

AYMAR I PUIG, Antoni. *Ressenya històrica de la confraria i gremi de mestres fusters de Barcelona sots la invocació de St. Joan Baptista i de St. Josep*. Barcelona, 1930.

BAEZ AGLIO, María Isabel; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita. "Azurita y malaquita. Revisión de la historia de su uso y terminología". *Pátina*, 1997, nº. 8, p.78-91.

BÁEZ AGLIO, Maria Isabel; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita. "Las lacas rojas de origen natural (I). Naturaleza composición y terminología". *Pátina*, 1999, nº. 9, p. 122-135.

BÁEZ AGLIO, María Isabel; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita. "Las lacas rojas II: historia de su empleo y preparación". *Pátina*, 2001, vol. 2 nº. 10-11, p. 172-186.

BAIXAULI JUAN, Isabel Amparo. *Els artesans de la València del segle XVII. Capítols dels oficis i col·legis*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2001.

BALDUCCI PEGOLOTTI, Francesco. *Pratica della mercatura. Copiatta da un Codice Manoscritto esostente nella Biblioteca Riccardiana*. Florencia: Giuseppe Bouchard, 1766.

BALMACEDA ABRATE, José Carlos. "Apuntes para el estudio del papel y las filigranas durante el siglo XV en la Corona de Aragón". *Aragón en la Edad Media*, 2008, nº. 20, p. 103-116.

BAMBACH, Carmen. *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

BAMBACH, Carmen. "The Delli brothers: three Florentine artists in fifteenth-century Spain". *Apollo*, 2005, vol. 161, nº. 517, p. 75-84.

BARCELÓ I CRESPI, María; LLOMPART, Gabriel. "Quaranta dades d'art medieval mallorquí". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 1998, nº. 54, p. 85-104.

BAROCCHI, Paola (ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento, tra manierismo e Controriforma*. Bari: Laterza, 1960-62, vol. 1.

BATLLE I GALLART, Carme. "Els apotecaris de Barcelona en el món dels negocis pels volts de 1300". *Cuadernos de historia económica de Cataluña*, 1978, nº. 18, p. 97-110.

BATLLE I GALLART, Carme. "La casa i l'obrador de Pere Sanglada, mestre d'imatges de Barcelona". *D'art*, 1993, nº. 19, p. 85-95.

BATLLE I GALLART, Carme. "Francesc Ferrer, apotecari de Barcelona vers el 1400 i el seu obrador". *Miscel·lània de Textos Medievals*, 1994, nº. 7, p. 515-520.

BATLLE I PRATS, Lluís. "Inventari dels béns de Guillem de Coll apotecari-especier de Girona. 1454". *Estudis Històrics i Documents dels Arxius de Protocols*, 1978, nº. 6, p. 197-214.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

BAXANDALL, Michael. *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica, 1350-1450*. Madrid: Visor Libros, 1996.

BAZZOCCHI, Flavia. "Un boceto inédito para un retablo de Chiva procedente del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli". En: TERÉS, M. R. (coor.). *Capitula facta et firmata: Inquietuds artístiques en el quatre-cents*. Valls: Cossetània Edicions, 2009, p. 281-294.

BENAVENT, Oscar; HERNÁNDEZ, Alicia; MARCH, Ignacio. "Restauración del Retablo de la Virgen de la Leche". En: *Actas del Primer Congreso del GEEIC. Conservación del patrimonio; Evolución y Nuevas Perspectivas. (Celebrado en Valencia, 25-27 de noviembre, 2002)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2002, [formato digital].

BENITO GOERLICH, Daniel. "San Juan de Ribera mecenas del Arte". *Studia philologica valentina*, 2013, nº. 15, p. 49-86.

BENITO, Fernando; VALLÉS, Vicent Joan. "Un colegio de pintores en la Valencia de 1520." *Archivo de arte valenciano*, 1992, nº. 73, p. 62-67.

BENITO, Daniel; FRECHINA, José. *La memoria recobrada. Pintura valenciana recobrada de los siglos XV y XVI*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.

BENITO, Fernando, "Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas". *Boletín del Museo del Prado*, 1993, vol. 14, nº. 32, p. 11-24.

BENITO, Fernando (com). *Joan de Joanes. Una visión del artista y su obra*. (Celebrado en Museo de Bellas Artes San Pio V, del 1 al 26 de marzo de 2000). Valencia: Generalitat Valenciana, 2000 a.

BENITO, Fernando. *Joan de Joanes un maestro del Renacimiento*. (Celebrado en Fundación Santander Central Hispano, del 3 de octubre al 26 de noviembre de 2000). Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000 b.

BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis (coms.). *Vicente Macip (c. 1475-1550). Catálogo de la exposición*. 1997. (Celebrado en Museo de Bellas Artes San Pio V, del 24 de febrero al 20 de abril de 1997). Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.

BENITO, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José (coms.). *La Clave Flamenca en los Primitivos Valencianos*. (Celebrado en Museo de Bellas Artes San Pio V, del 30 de mayo al 2 de septiembre 2001). Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.

BENITO, Fernando; GÓMEZ FRECHINA, José; SAMPER EMBIZ, Vicente (coms.). *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*. (Celebrado en Museo de Bellas Artes de Valencia, del 5 de marzo al 5 de mayo de 1998). Valencia: Consorci di Museus de la Comunitat Valenciana, 1998.

BENITO, Fernando; VALLÉS BORRÁS, Vicente. "Un Colegio de Pintores en la Valencia de 1520". *Archivo de Arte Valenciano*, 1992, nº. 73, p. 62-67.

BENSI, Paolo. "La pellicola pittorica nella pittura murale in Italia : materiali e tecniche esecutive dall'alto medioevo al XIX secolo". En: DANTI, C.; MATTEINI, M.; MOLES, A. *Le pitture murali: tecniche, problemi, conservazione*. Florencia: 1990, p. 73-102.

BERGER, Philippe. *Libro y lectura en la Valencia del Renacimiento*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1987.

BERG-SOBRÉ, Judith. *Behind the altar table 1350-1500*. Columbia: University of Missouri Press, 1989.

BERG-SOBRÉ, Judith. *Bartolomé de Cárdenas "El Bermejo". Pintor errante en la Corona de Aragón, San Francisco*. Londres: International Scholars Publications, 1997.

BERG-SOBRÉ, Judith; KROESEN, Justin. *Staging the liturgy: The Medieval altarpiece in the Iberian Peninsula*. Walpole: Peeters Publishers, 2009.

BERMEJO, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. 2 vols. Madrid: Consejo superior de investigaciones, 1980, vol. 1.

BERMEJO, Elisa. *La pintura de los primitivos flamencos en España*. 2 vols. Madrid: Consejo superior de investigaciones, 1982, vol. 2.

BERRY, Barbara; MATTHEW, Louisa. "Lead white from Venice. A whiter shade of pale". En: SPRING, M. (ed.). *Studying Old Master paintings. Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30Th Anniversary Conference Postprints*. Londres: Archetype, 2011, p. 295-301.

BERTRAN I ROIGÉ, Prim. "La lleuda de Cervera (segle XV)". *Miscel·lània ceriverina*, 1984, nº. 2, p. 49-66.

BESCOBY, Jenny; RAYNER, Judith; RUSSELL, Joanna. "Stylus drawing in the Renaissance workshop: investigating leadpoint and blind stylus in a Leonardo Drawing". En: SAUNDERS, D.; SPRING, M.; MEEK, A. (eds.). *The Renaissance Workshop*. Londres: Archetype Publications, 2013, p. 160-161.

BIMBI, Adriano; RAGIONIERI, Susanna. *Alla luce di un tempo: esercizi di copia, interpretazione e verzione dai maestri del Rinascimento. opere di Annalisa Betella, Mattia Colombo, Roberto Dragoni, Leonardo Magnani, Maddalena Tombarosi, Simone Zaccagnini*. Roma: Polistampa, 2008.

BINSKI, Paul. *Pintores. Artesanos Medievales*. Barcelona: Akal, 2000.

BLUNT, Anthony. *Teoría de las artes en Italia, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1979.

BOCCACCIO, Giovanni; RIDOLFI, Luc Antonio; CARRÈRE, Xavier. *Des dames de renom*. Toulouse: Ombres, 1996.

BOIX, Vicente. *Fiestas Reales. Descripción de la cabalgata y de la procesión del Corpus*. Valencia: Imp. De la Regeneración Tipográfica de Don Ignacio Boix, 1858.

BOLÒS I MASCLANS, Jordi; SÀNCHEZ-BOIR, Imma. *Inventaris i encants conservats a l'Arxiu Capítular de Lleida: segles XIV-XVI*. Barcelona: Fundació Noguera, 2015.

BOMFORD, David et al. *La pintura italiana hasta 1400. Materiales, métodos y procedimientos del arte*. Barcelona: Serbal, 1995.

BOMFORD, David, (ed.). *Underdrawings in Renaissance Paintings: Art in the Making - Catalogue to National Gallery Exhibition, London*. Londres: GSK, 2002.

BONNASSIE, Pierre. *La organización del trabajo en Barcelona a fines del siglo XV*. Barcelona: CSIC, 1975.

BORDINI, Silvia. *Materia e Immagine. Fonti sulle tecniche della pittura*. Roma: Leonardo de Luca, 1991.

BORGHINI, Raffaello. *Il Riposo*. Florencia: Giorgio Marescotti, 1584.

BOSCOLO, Alberto. "Fiorentini in Andalusia all'epoca di Crisoforo Colombo. Studi di storia economica toscana nel Medioevo e nel Rinascimento". En: *Studi di storia economica Toscana nel Medioevo e nel Rinascimento: in memoria di Federico Melis*. Pisa: Pacini Editore, 1987, p. 77-85.

BOSQUE (De), André. *Gli artisti italiani in Spagna dal XIV secolo ai re cattolici*. Milán: Alfieri & Lacroix, 1968.

BOTTICELLI, Guido. *Metodologia di restauro delle pitture murali*. Florencia: Centro Di, 1992.

BOTTICELLI, Guido. "Continuità e innovazione nella tecnica dell'affresco a Firenze". En: *Michelangelo, 3 -Atti del convegno internazionale di studi, Roma, marzo 1990*. Roma, 1994, p. 121-124.

BOUBLI, Lizzie. *L'atelier du dessin italien à la Renaissance. Variante et Variation*. París: CNRS, 2003.

BOUBLI, Lizzie. *Le dessin en Espagne à la Renaissance. Pour une interprétation de la trace*. París: Brepols, 2013.

BRANDON, Carl. "Bartolomé de Cárdenas y el arte europeo". En: MOLINA, J. (com.). *Bartolomé Bermejo*. Madrid: Museo Nacional del Prado / Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2018, p. 61-83.

BROUQUET, Sophie; GARCÍA, Juan (ed.). *Mercados del lujo, mercados del arte: El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. Valencia: Universitat de València, 2015.

BROWN, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. Singapur: Yale University, 1998.

BRUMONT, Francis. "La commercialisation du pastel toulousain (1350-1600)". *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 1994, vol. 106, nº. 205, p. 25-40.

BRUNEL, Clovis. *Recettes médicales alchimiques et astrologiques du XVe siècle, en langue vulgaire des Pyrénées*. Toulouse: É. Privat, 1956.

BRUNELLO, Franco. *L'arte della tintura nella storia dell'umanità*. Vicenza: Neri Pozza, 1968.

BRUNELLO, Franco. *De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica della miniatura medievale*. Vicenza: Neri Pozza, 1993.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío. "Reglas para pintar. Un manuscrito anónimo de finales del s. XVI". *PH: Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, 1998, vol. 6, nº. 24, p. 33-44.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío. *Técnicas y materiales de la pintura de los Siglos de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2002.

BRUQUETAS, Rocío. "Los gremios, las ordenanzas, los obradores". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 a [Soporte digital].

BRUQUETAS, Rocío. "Los tableros de pincel: técnicas y materiales". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 b [Soporte digital].

BRUQUETAS GALÁN, Rocío. "Azul fino de pintores: obtención, comercio y uso de la azurita en la pintura española". En: *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2007, p. 148-157.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío. "Colores de artificio: comercio y producción en España hasta 1800". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S.(coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012 a, p. 69-82.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío. "El bermellón de Almadén: de Plinio a Goya". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012 b, p.171-180.

BRUQUETAS GALÁN, Rocío; PRESA CUESTA, María. "Estudio de algunos materiales pictóricos utilizados por Zuccaro en las obras de San Lorenzo de El Escorial". *Archivo Español de Arte*, 1997, vol. 70, nº. 278, p. 163- 176.

BRUZZONE, Raffaella; GALASSI, María. "Wood species in Italian panel paintings of the fifteenth and sixteenth centuries: historical investigation and microscopical wood identification". En: SPRING, M. (ed.). *Studying Old Master Paintings: Technology and Practice. The National Gallery Technical Bulletin 30th Anniversary Conference Postprints*. Londres: Archetype Publications, 2011, p. 253-259.

BUCHBINDER, Pablo. *Maestros y aprendices: estudio de una relación social de producción (España, siglos XV-XVII)*. Cuadernos de Historia Moderna. Buenos Aires: Biblos, 1991.

BUCKLOW, Spike. *The Alchemy of Paint- Art science and secrets from the Middle Ages*. Londres: Marion Boyars, 2009 a.

BUCKLOW, Spike. "Lapis Lazuli. Moving stones at the Heart of Power". En: ANDERSON, J. (ed.). *Crossing Cultures*. Carlton, 2009 b, p. 468-471.

BURCKHARDT, Jacob. *La Cultura del Renacimiento en Italia*. Barcelona: Iberia, 1979.

BURKE, Peter. *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*. Madrid: Alianza, 1993.

CAFFARO, Adriano; FALANGA, Giuseppe. *Il Libellus di Chicago. Un ricettario veneto di arte artigianato e farmaceutica. (Secolo XV)*. Salerno: Arci Postiglione, 2006.

CALVO, Ana María. "La restauración de la pintura sobre tabla: su aplicación a tres retablos góticos levantinos. (Cintorres-Castellón)". Castelló: Diputación de Castellón, 1995.

CALVO, Ana María. *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2002.

CALVO, Ana María. "Retablos del norte valenciano". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

CALVO, Ana; SANTOS, Sonia; SAN ANDRÉS, Margarita; JOAO, Maria; JOAO, Antonio. "Del Mediterráneo al Atlántico: algunas consideraciones sobre las reparaciones de la pintura sobre tabla en la Península Ibérica.". En: *As Preparações na Pintura Portuguesa. Séculos XV e XVI. Actas do Colóquio Internacional. 28, 29 de Junho*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013 p. 95-106.

CAMÓN, José. *Guía del Museo Lázaro Galdiano*. Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, 1951.

CAMPBELL, Lorne. "The Art Market in the Southern Netherlands in the Fifteenth Century". *The Burlington Magazine*, 1976, vol. 118, p. 188-198.

CANALS, Juan Pablo. *Memorias sobre la purpura de los antiguos, restaurada en Espana*. Madrid: Blas Roman, 1779.

CANTOS MARTÍNEZ, Olga. "Las decoraciones en relieve.: El brocado aplicado. El ejemplo". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

CAPELLÀ GALMÉS, Miquel Àngel. "Las artes suntuarias en el Reino de Mallorca en la segunda mitad del siglo XV: mercados, clientes y gusto artístico". *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, 2014. p. 53-68.

CAPORALETTI, Silvia. "A concorrenta o per fare esperimento quanto potesse avvicinarsi al suo maestro eccellente: la copia di Antonio da Fabriano da uno stendardo processionale da Gentile". En: COSTA, C. (ed.). *Arte tra vero e falso*. Padua: Università di Padova, 2014, p. 67-75.

CARBONELL I BUADES, Marià. "El retablo en Mallorca, del renacimiento al barroco". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

CÁRCEL ORTÍ, María Milagros; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente (ed.). *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna IV: Llibre de l'entrada de Ferran d'Antequera*. Valencia: Universitat de Valencia, 2014.

CARDINALI, Marco; DE RUGGIERI, Maria Beatrice; FALCUCCI, Claudio. *Diagnostica artistica: tracce materiali per la storia dell'arte e per la conservazione*. Roma: Palombi, 2002.

CARDUCHO, Vicente. "Diálogos de la Pintura, Origen, Esencia, Definición, Modas y Diferencias". En: CALVO SERRALLER, F. *La Teoría de la Pintura en el Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 1981.

CARLYLE, Leslie. *The artist's assistant: oil painting instruction manuals and handbooks in Britain, 1800-1900, with reference to selected eighteenth-century sources*. Londres: Archetype Publications, 2001.

CARLYLE, Leslie. "Practical considerations for creating historically accurate reconstructions". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 105-118.

CARRASSÓN, Ana. "Construcción y ensamblaje de los retablos en madera". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 a [Soporte digital].

CARRASSÓN, Ana. "Preparaciones, dorados y policromía de los retablos en madera". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 b [Soporte digital].

CARRÈRE, Claude. *Barcelone, centre économique à l'époque des difficultés, 1380-1462*. París: Mouton, 1967.

CARRERES ZACARES, Salvador. *Ensayo de una bibliografía de libros de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo Reino*. Valencia: Imprenta Hijo de F. Vives Mora, 1925.

CARRILLERO MARTINEZ, Ramón. *Ordenanzas de Albacete en el siglo XVI*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete, 1997.

CASADO ALONSO, Hilario. "Le rôle des marchands castillans dans la commercialisation internationale du pastel toulousain (XVe et XVIe siècles)". En: *Actes du 2e Congrès International 'Pastel, Indigo et autres Teintures naturelles: Passé, Présent, Futur'*. Arnstadt, 1998, p. 65-70.

CASADO ALONSO, Hilario. "Poor colors, rich colors. Spanish clothing in the early Sixteenth century. LIANG, Yuen-Gen; RODRIGUEZ, Jarbel (Eds,) *Authority and Spectacle in Medieval and Early Modern Europe*. Routledge, 2017. p. 19-36.

CASANOVA, Michèle. "Il lapislazzuli nell'Antico Oriente". En: SFRAMELI M (dir.) *et al. Lapislazzuli. La magia del Blu*. Sillabe: Livorno, 2015, p. 45-59.

CASAS, Bartolomé, De Las. *Historia de las Indias*. Madrid: M. Aguilar, 1559.

CASAS, Cristóbal, De Las. *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*. Sevilla: Francisco de Aguilar, 1570.

CASINI, Tommaso. "Falso, copia, riproduzione: lessico e critica". *Annali di Critica d'Arte*, 2015, nº. 11, p. 299-318.

CASSANELLI, Roberto (Coord.) *Talleres del Renacimiento*. Barcelona: Moleiro, 1999.

CASSANDRO, Michele. "Affari e uomini d'affari Fiorentini a Napoli sotto Ferrante I d'Aragona (1472-1495)". En: *Studi di storia economica toscana nel Medioevo e nel Rinascimento*. Pisa: Pacini Editore, 1987, p. 103-123.

CASTAÑÓN, Jaime *et al.* "La Capilla de San Blas en la Catedral primada de Toledo". En: *La Capilla de San Blas de la Catedral de Toledo*. Toledo: Cuadernos de Restauración de Iberdrola, 2005, p. 58.

CASTAÑÓN, Jaime; GIOVANNONI, Sabino; SANCHEZ-BARRIGA, Antonio. "Restauración de la Capilla de San Blas, Toledo". *Restauración y Rehabilitación*, 2005, nº. 97, p. 46-55.

CASTANY SALADRIGAS, Francisco. *Diccionario de tejidos. Etimología, origen, arte, historia y fabricación de los más importantes tejidos clásicos y modernos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1949.

CASTELFRANCHI, Liana. *Italia e Fiandra: nella pittura del Quattrocento*. Milán: Jaca Book, 1983.

CASTELL, María; MARTÍN, Susana; FUSTER, Laura. "Sargas o tüchlein: particularidades técnicas y alteraciones frecuentes." *Arché*, 2006 nº. 1, p. 80-88.

CASTELLI, Ciro. "Tecniche di costruzione dei supporti lignei dipinti". En: CIATI, M. *et al.* (ed.). *Dipinti sutavola. La tecnica e la conservazione dei supporti*. Florencia: Edizioni Firenze, 2004.

CASTELLÓ, Amparo; GUEROLA, Vicente; PÉREZ, Eva; DOMÈNECH, Maria Teresa. "Estudio de los soportes y preparaciones empleadas en la escuela valenciana del Manierismo al Naturalismo barroco, a través de la visión de diversos tratadistas". *Arché*, 2013-2015, nº. 8-10, p. 99-108.

CASTIÑEIRAS, Manuel. "Entorn als orígens de la pintura romànica sobre taula a Catalunya: els frontals d'Urgell, Ix, Esquius i Planes". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2008, vol. 9, p. 9-41.

CASTRICHINI Marcello. *Pisanello. Restauri e interpretazioni*. Perugia: Ediar, 1996.

CATURLA, María Luisa. "Fernando Yáñez no es Leonardesco". *Archivo Español de Arte*, 1942, nº. 49, p. 35.

CAVALCASELLE, Giovanni Battista. *Sulla conservazioni dei monumenti e d egli oggetti d'arte e sulla riforma dell'insegnamento accademico*. Túrín: Tipografia Subalpina di Zoppis e Marino, 1863.

CENNINO, Cennino. *Il Libro dell'Arte o Trattato della Pittura*. Milán: Longanesi, 1984.

CENNINI, Cennino. *El libro del arte*. Madrid: Ediciones AKAL, 1988.

CERASUOLO, Angela. *Literature and artistic practice in sixteenth-century Italy*. Leiden: Brill, 2017.

CERDÀ GARRIGA, Magdalena. "L'inventari de béns de mestre Bartomeu Pol, fuster (1523)". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 2016, nº. 72, p. 265-275.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, 1956, nº. 27, p. 95-123.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Anales del centro de Cultura Valenciana*, 1963, nº. 48, p. 63-156.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Anales del centro de Cultura Valenciana*, 1964, nº. 49, p. 83-136.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, 1966, nº. 37, p. 19-30.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, 1968, nº. 39, p. 92-98.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, nº. 42, p. 23-36.

CERVERÓ GOMIS, Luis. "Pintores valentinos, su cronología y documentación". *Archivo de Arte Valenciano*, 1972, nº. 43, p. 44-57.

CHABÁS, Roque. "Las pinturas del altar mayor de la Catedral de Valencia". *El Archivo*, 1891, nº. 5, p. 376-402.

CHABÁS, Roque. *Antigüedades de Valencia de J. Teixidor*. Valencia, 1895.

CHAMORRO, Alfredo. "Les relacions entre Barcelona i la monarquia mitjançant les entrades reials". *Pedralbes: revista d'història moderna*, 2009, nº. 29, p. 427-437.

CHECA, Fernando. *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*. Madrid: Cátedra, 1983.

CHECA, Fernando; GARCÍA, Bernardo. *El arte en la Corte de los Reyes Católicos. Rutas artísticas a principios de la Edad Moderna*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2005.

CIERI, Claudia. "Polidoro da Caravaggio e Perin del Vaga a Roma: una competizione sull'antico fra invenzione, copia e variazione". *Monumenta e Documenta*, 2012, vol. 1, nº. 4, p. 63-74.

CI FUENTES I COMALA, Lluís; CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. *Tintorería y medicina en la Valencia del siglo XV. El manual de Joanot Valero*. Barcelona: CSIC, 2011.

CLARKE, Mark. *The Art of All Colours: Mediaeval Recipe Books for Painters and Illuminators*. Londres: Archetype, 2001.

CLARKE, Mark. "The context of the 'O Livro de como se fazem as cores': late medieval artists' recipes books (14th - 15th centuries)". En: URBANO ALFONSO, L. (ed.). *The Materials of the image. As matérias da Imagem*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010, p. 45- 74.

CLARKE, Mark. *Mediaeval Painters' Materials and Techniques: The Montpellier Liber Diversarum Arcium*. Londres: Archetype, 2011.

CLARKE, Mark. "Fatto d'Archimia: alchemy and artificial pigments". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 13-24.

COLE, Bruce. "Titian and the Idea of Originality in the Renaissance". En: LADIS, A.; Wood, C. (eds.). *The Craft of Art: Originality and Industry in the Italian Renaissance and Baroque Workshop*. Atenas: University of Georgia Press, 1995, p. 103- 105.

COLINA, Laura, De La; COLINA, Leonor, De La. "Análisis de técnicas y materiales de pintura mural". *Actas del XV Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Murcia, 24 de octubre de 2004*. Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, p.413-426.

COLL CONESA, Jaume. *La cerámica Valenciana. Apuntes para una síntesis*. Valencia: Asociación Valenciana de Cerámica, 2008.

COLL CONESA, Jaume. "Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval". *Anales de historia del arte*, 2014, vol. 24, p. 69-97.

COLOMER I POU, Eusebi. *El pensament als Països Catalans durant l'Edat Mitjana i el Renaixement*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

COLOMINA SUBIELA, Antoni. "La tradición del cartón-piedra en la imaginería festiva valenciana". En: CATALÁN, J. I. (coord.). *Escultura Lígera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, p. 109-119.

COLOMINA SUBIELA, Antoni; GUEROLA BLAY, Vicente. "Resinatos de cobre: estado de la cuestión y su debate entre la conservación y la eliminación". *Arché*, 2011, nº. 6-7, p. 69-74.

COMAS, Mireia. "Una droguería barcelonina del segle XV". *Revista Pedralbes*, 2003, vol. 23, p. 337-346.

COMPANY, Ximo. *Pintura del Renaixement al Ducat de Gandia: imatges d'un temps i d'un país*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 1985.

COMPANY, Ximo. *La Pintura del Renaixement*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1987.

COMPANY, Ximo. *La pintura paduano-ferraresa del Quattrocento y sus relaciones con España, "Espai-Temps" 2*. Lérida: Universitat de Lleida, 1989.

COMPANY, Ximo. *La Pintura*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990.

COMPANY, Ximo. *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600): comportaments socials*. Barcelona: Curial-Ediciones catalanas, 1991.

COMPANY, Ximo (com.). *El món dels Osona, ca 1460 - ca 1540*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, 1994.

COMPANY, Ximo. "Rerefons social de l'artista medieval". En: CARBONELL I CURELL, A.; ABAD I CARILLA, M. *Història, Societat i Cultura dels Països Catalans. La forja dels Països Catalans, segles XIII-XV*. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1996, p. 332-349.

COMPANY, Ximo. *L'Europa d'Ausiàs March: art, cultura, pensament*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 1998.

COMPANY, Ximo. *Il Rinascimento di Paolo da San Leocadio*. Palermo: Edizioni d'arte Kalós, 2006 a.

COMPANY, Ximo. *Paolo de San Leocadio i els inicis del Renaixement a Valencia*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2006 b.

COMPANY, Ximo. "La retabística en el área valenciana. Gótico y renacimiento, siglos XIV, XV y XVI". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 c [Soporte digital].

COMPANY, Ximo. "De España a Italia. Artistas hispanos en la 'koiné' mediterránea de los siglos XV y XVI". En: COMPANY, X.; VILALTA M. J.; PUIG, I. (eds.). *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*. Lérida: CAEM, Garsineu Edicions, 2009, p. 15-50.

COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan; TOLOSA, Lluïsa. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (I). 1238-1400*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2005.

COMPANY, Ximo; FRANCO, Borja; PUIG, Isidro. "«La incognita Llanos». Recuperando el arte de Hernando de Llanos a través de su Virgen con el Niño y dos ángeles de la colección Laia – Bosch". *Archivo de Arte Valenciano*, 2011, nº. 92, p. 21-33.

COMPANY, Ximo; FRANCO, Borja; PUIG, Isidro; ALIAGA, Joan; RUSCONI, Estefania. "Una Flagelació de Joan Reixach de col·lecció particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach". *Archivo Español de Arte*, 2012, nº. 340, p. 363-373.

COMPANY, Ximo; FRANCO, Borja. "Salvador Eucarístico". En: COMPANY, X.; ALIAGA, J. (coms.) *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, (Celebrada en la Casa de Cultura Marqués González de Quirós, Gandía, del 4 de noviembre de 2010 al 9 de enero de 2011). Lleida: Universitat de Lleida, 2010, p. 162-165.

COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro. "El retaule major d'Alcover, obra de Jaume Ferrer II". En: ESPAÑOL, F. *Retaule. Romànic i Gòtic d'Alcover*. Alcover: Centre d'Estudis Alcoverencs, 1996, p.73-91.

COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro. "Una adoración de los Reyes Magos de Miguel del Prado (S. XVI)". *Ars Renovatio*, 2014, no. 2, p. 126-137.

COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro. *Una nueva obra de Joan de Joanes: La Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José y los Santos Juanitos*. Lérida: Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), de la Universitat de Lleida, 2001.

COMPANY, Ximo; PUIG, Isidro. "Sagrada Familia con San Juanito. Joan de Joanes". En: COMPANY, X.; ALIAGA, J. (dirs.). *San Francisco de Borja. Grande de España. Arte y Espiritualidad en la Cultura Hispánica de los siglos XVI y XVII*. Lérida: Universitat de Lleida, 2009, p. 190-193.

COMPANY, Ximo; TOLOSA Luisa. "Nuevos documentos y puntualizaciones sobre los Osona". *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, nº. 69, p.64-68.

CONDE, Rafael. "El tráfico comercial entre la Corona de Aragón y Pisa en 1414 según los libros de la Lezda de Collioure". En: *Studi di storia economica toscana nel Medioevo e nel Rinascimento*. Pisa: Pacini Editore, 1987, p. 125-145.

CONDIVI, Ascanio. *Vita di Michelangelo Buonarroti*. Pisa: Niccoló Capurro, 1823.

CONDORELLI, Adele. "Paolo da San Leocadio". *Commentari*, 1963, vol. 2-3, p.134-150.

CONDORELLI, Adele. "Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino". *Commentari*, 1968, vol. 3, nº. 19, p. 197-211.

CONDORELLI, Adele. "Consideraciones sobre 'Ferrando Spagnuolo' y otros maestros ibéricos". *Archivo Español de Arte*, 1998, vol. 71, nº. 284, p. 345-360.

CONDORELLI, Adele. "La leyenda del «Mestre» Riquart y de Ricardo Quartararo". *Archivo Español de Arte*, 2001, vol. 74, nº. 295, p. 285-291.

CONDORELLI, Adele. "El hallazgo de los frescos de Paolo de San Leocadio en la catedral de Valencia y algunas consideraciones acerca de Francesco Pagano". *Archivo Español de Arte*, 2005, vol. 78, nº. 310, p. 175-201.

CONDORELLI, Adele. "Problemi di pittura valenzana. Il maestro Riquart e Francesco Pagano". En: *Antonello e la pittura del Quattrocento nell'Europa Mediterránea, Atti del seminario internazionale, Palermo 10-11 de octubre de 2003*. Palermo: Kalós, 2006, p. 67.

CONDORELLI, Adele. "El Cardenal Rodrigo de Borja, mecenas de Francesco Pagano y Paolo da San Leocadio". *Revista de l'Institut Internacional d'Estudis Borgians*, 2009, nº. 2, p. 359-379.

CONTRERAS MÁS, Antonio. "Contaminación por cinabrio en Ciutat de Mallorca (1347)". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 2011, nº. 67, p. 125-136.

CONTRERAS, Gemma María. "Componentes inorgánicos de las tintas metalogálicas: su nomenclatura en las fuentes originales y algunas notas sobre su comercio y extracción". *MoleQla: revista de Ciencias de la Universidad Pablo de Olavide*, 2014, nº. 13, p. 24-30.

CONTRERAS, Gemma María. *La tinta de escritura en los manuscritos de archivo valencianos, 1250-1600. Análisis, identificación de componentes y valoración de su estado de conservación* (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat de Valencia, 2015.

CORDELLIER, Dominique; MARINI, Paola (coms.). *Pisanello. Le peintre aux sept vertus*, (Celebrado en el Musée du Louvre). París: Réunion des Musées Nationaux, 1996.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. *La industria medieval de Córdoba*. Córdoba: Obra Cultural de la Caja Provincial de la Caja de Ahorros de Córdoba, 1990.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. "Un recetario técnico castellano del siglo XV: el manuscrito H490 de la Facultad de Medicina de Montpellier". *En la España medieval*, 2005, vol. 28, p. 7-48.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. *Ars mechanicae: ingeniería medieval en España*. Madrid: Gobierno de España, Ministerio de Fomento, 2008.

CÓRDOBA DE LA LLAVE, Ricardo. *Craft treatises and handbooks: the dissemination of technical knowledge in the Middle Ages*. Turnhout: Brepols, 2013.

COVARRUBIAS, Sebastián, De. *Tesoro de la lengua castellana, o espanyola*. Madrid: Luis Sánchez, 1611.

CREIXELL, Rosa Maria. "L'ofici de fuster a la Barcelona del set-cents. Noves aportacions documentals, noves mirades". *Locus Amoenus*, 2008, vol. 9, nº. 1, p. 229-247.

CRIBADO VEGA, Teresa. "Recetas castellanas medievales sobre el trabajo de la cera". *Meridies*, 2011, vol. 9, p. 159-169.

CRIBADO VEGA, María Teresa. *Tratados y recetarios de técnica industrial en la España medieval. La Corona de Castilla. Siglos XV y XVI* (Tesis doctoral). Córdoba: Universidad de Córdoba, 2012.

CRUZ, António João; AFONSO, Luís. "On the date and contents of a Portuguese medieval technical book on illumination: O livro de como se fazem as cores". *The Medieval History Journal*, 2008, vol. 11, nº. 1, p. 1-28.

CURIEL, Jorge; MILLÁN, Juan; PÉREZ, María del Carmen; RIBELLES; Inmaculada. *et al.* "Estudio analítico". *Revista Mètode*, 2007-2008, nº. 56-, [Publicación digital].

CZERNIAK, Virginie *et al.* "Les figures peintes et la polychromie du portail occidental de la cathédrale Saint-Etienne de Cahors: une étude pluridisciplinaire". En: *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*. Toulouse: Conseil Général de la Haute-Garonne, 2007, vol. 67, p. 97-112.

CZERNIAK, Virginie. "Pigments rares, matériaux précieux et procédés techniques élaborés: l'expression d'un raffinement certain dans la peinture murale méridionale du XVI^e siècle". En: BROUQUET, S.; GARCÍA MARSILLA, J. V. *Mercados de lujo, mercados de arte. El gusto de las elites mediterráneas en los siglos XIV y XV*. Valencia: Universitat de Valencia, 2015, p. 299-308.

DACOS, Nicole. *Viaggio a Roma. I pittori Europei nel'500*. Milán: Jaca Book, 2012.

DAVIES Martin. *The National Gallery, London 1 (Les Primitifs flamands. I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux du quinzième siècle, 3)*. Amberes, 1953.

DELANCEY, Julia. "Shipping Colour: Valute, Pigments, Trade and Francesco di marco Datini". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 74-85.

DELANCEY, Julia. "In the Streets Where They Sell Colors: Placing "vendecolori" in the urban fabric of early modern Venice". *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 2011, p. 193-232.

DIAGO HERNANDO, Máximo".Relaciones comerciales de la Corona de Aragón con la Andalucía atlántica durante el siglo XIV y primera mitad del XV". *Historia. Instituciones. Documentos*, 2000, nº. 27, p. 19-54.

DÍAZ BORRÁS, Andrés. *Los orígenes de la piratería islámica en Valencia: la ofensiva musulmana trecentista y la reacción cristiana*. Valencia: Editorial CSIC-CSIC Press, 1993.

DÍAZ BORRÁS, Andrés. *El ocaso cuatrocentista de Valencia en el tumultuoso Mediterráneo. 1400-1480*. Barcelona: CSIC, 2002.

DIJKSTRA, Jeltje. Origineel en kopie: een onderzoek naar de navolging van de Meester van Flémalle en Rogier van der Weyden. Tesis Doctoral. Amsterdam: University of Amsterdam, 1990.

DIODATO, Sergio Paolo. *I buoni colori di una volta: ricettario fotografico per conoscere e fabbricare pigmenti, leganti, vernici e materiali artistici antichi, direttamente dai trattati medievali*. Florencia: Edizioni Menabò, 2012.

DIOSCÓRIDES, Pedacio. *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos*. Madrid: Editorial Arte y Bibliofilia, 1983.

DOERNER, Max. *Los materiales de la pintura y su empleo en el arte*. Barcelona: Reverté, 1998.

DOLCE, Ludovico. *Dialogo della Pittura*. Florencia: Michele Nestenus et Francisco Moücke, 1735.

DOMENGE, Joan; VIDAL Jacobo. *Documents relatifs à la décoration picturale des plafonds dans la Couronne d'Aragon (1313- 1515), Aux sources des plafonds peints médiévaux*. Provenza, 2011.

DOMÍNGEZ, Rafael. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, Residencias, jardines y bosques*. Madrid: Alpuerto, 1993.

DOÑATE SEBASTIÀ, José Maria. "Salarios y precios durante la segunda mitad del siglo XIV". En: *VII Congreso de la Corona de Aragón. Crónica, ponencias y comunicaciones*. Barcelona: Diputación Provincial, 1962, vol. 2, p. 487.

DOÑATE SEBASTIÀ, José María. *Los retablos de Pablo de San Leocadio en Villarreal de los Infantes*. Villareal: Ayuntamiento de Villareal, 1970.

DOOLEY, Kathryn *et al.* "Mapping of egg yolk and animal skin glue paint binders in Early Renaissance paintings using near infrared reflectance imaging spectroscopy". *The Analyst*, 2013, nº. 138, p. 4838-4848.

DUFOURCQ, Charles Emmanuel; GAUTIER-DALCHÉ, Jean. *Historia económica y social de la España cristiana en la Edad Media*. Barcelona: El Albir, 1983.

DUFURNIER, Daniel; FLAMBARD, Anne Marie; NOYÉ, Ghislaine. *A propos de céramique «RMR»: problèmes de définitioet de classement, problèmes de répartition*. Florencia: All'Insegna del Giglio, 1986.

DUNKERTON, Jill. "Cosimo Tura as Painter and Draughtsman: The Cleaning and Examination of his Saint Jerome". *National Gallery Technical Bulletin*, 1994, vol. 15, p. 41-52.

DUNKERTON, Jill; SMITH, Alistair. "Ercole de'Roberti's' The Last Supper". *National Gallery Technical Bulletin*, 1986, vol. 10, p. 30- 41.

DUNKERTON, Jill; ROY, Ashok; SMITH, Alistair. "The Unmasking of Tura's' Allegorical Figure': A Painting and its Concealed Image". *National Gallery Technical Bulletin*, 1987, vol. 11, p. 29- 35.

DURAN I SANPERE, Agustí. *Barcelona i la seva història, vol. II: la societat i l'organització del treball*. Barcelona: Curial, 1973.

DURAN I SANPERE, Agustí. *Barcelona i la seva història, vol. III: L'art i la cultura*. Barcelona: Curial, 1975.

DURER, Albrecht. *Vier Bücher von Menslicher Proportion*. Núremberg, 1528.

EAMON, William. *Science and the Secrets of Nature: Books of Secrets in Medieval and Early Modern Culture*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1996.

ECHEVERRÍA, Inmaculada. "Resurrección". En: En: GARRIDO, María del Carmen; BERTRANI, Duilio (com.). *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. (Celebrado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, de Julio a Octubre de 2010). Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 236-241.

EISLER, Colin Tobias. *New England Museum. Hartford and New Haven, Connecticut, Boston, Cambridge, Williamstown and Worcester, Massachusetts. (Les Primitifs flamands, I, Corpus de la peinture des anciens Pays-Bas méridionaux au quinzième siècle, 4)*. Bruselas: Centre National de recherches "Primitifs Flamands", 1961.

EIXIMENIS, Francesc. *Regiment de la cosa pública*. Barcelona: Els Nostres Clàssics, 1927.

ERLANDE-BRANDENBURG, Alain. *El arte gótico*. Madrid: Akal, 1992.

ESCUREDO, Elena. "Noticias de pintores en la Sevilla de 1526: Documentación inédita de artistas ignorados". *Atrio*, 2015, nº. 21, p. 8-21.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes". En: *Actas del IV Congreso Español de Historia del Arte (Celebrado en Zaragoza, 1982)*. Zaragoza, 1984, p. 107-130.

ESPAÑOL BERTRÁN, Francesca. "Clients i promotors en el gòtic català". En: GUARDIA, M. *et al. Catalunya medieval*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992, p. 217-231.

FABIAN, Daniel; FORTUNATO, Giuseppino. "Tracing white: a study of lead white pigments found in seventeenth-century paintings using high precision lead isotope abundance ratios". En: KIRBY J.; NASH S.; CANNON J. (eds.). *Trade in artists' materials*. Londres: Archetype, 2010 a, p. 426-443.

FAGEL, Raymond Paulus. *De Hispano-Vlaamse wereld: de contacten tussen Spanjaarden en Nederlanders, 1496-1555*. Bruselas: University Nijmegen, 1996.

FAGGIN, Giorgio T. *Tout l'oeuvre peint des frères Van Eyck*. París: Flammarion, 1969.

FAIETTI, Marzia; GALLORI, Corinna; MOZATTI, Tommaso (com.). *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*. Florencia: Gallerie degli Uffizi, 2018.

FALOMIR FAUS, Miguel. *Actividad artística en la ciudad de Valencia, 1472-1522. La obra de arte, sus artífices y comitentes* (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad de Valencia, 1993.

FALOMIR FAUS, Miguel. "El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento". *Ars longa: cuadernos de arte*, 1994 a, nº. 5, p. 121-124.

FALOMIR FAUS, Miguel. "A propósito del Calvario de Rodrigo de Osona". *Archivo Español de Arte*, 1994 b, nº. 265, p. 73-39.

FALOMIR FAUS, Miguel. *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, 1996.

FALOMIR FAUS, Miguel. "Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales". En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante: Universidad de Alicante, 2006, p. 271-287.

FARAUDO DE SAINT-GERMAIN, Lluís. "Vocabulari de la Llengua Catalana Medieval" (en línea). En: <<https://www.iec.cat/faraudo/>>.

FELIU I MONTFORT, Gaspar; MARQUET, Lluís. *Pesos mides i mesures dels Països Catalans*. Barcelona: Curial, 1990.

FELS, Donald C. *Lost Secrets of Flemish Painting. Including the first Complete English Translation of the De Mayerne Manuscript, B.M. Sloane 2052*. Hillsville: Alchemist, Inc., 2001.

FERNÁNDEZ SOMOZA, Gloria. "El mundo laboral del pintor del siglo XV en Aragón". *Locus Amoenus*, 1997, nº. 3, p. 39-49.

FERRAGUT, Xavier. "Dorado y estuco bruñido sobre retablos". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

FERRAGUT, Xavier. *Estudi de les tècniques del daurat i la policromia sobre l'or a l'escola valenciana del segle XV al segle XX. Anàlisi dels materials, tècniques i procediments*. Tesis Doctoral. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015.

FERRER I MALLOL, María Teresa. *Les aljames sarraïnes de la governació d'Oriola en el segle XIV*. Barcelona: CSIC, Institució Milà i Fontanals, 1988.

FERRER I MALLOL, María Teresa. "Curso y piratería entre Mediterráneo y Atlántico en la Baja Edad Media". En: GONZÁLEZ JIMÉNEZ, M. (coord.). *La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico siglos XIII-XV*. Cádiz: Sociedad Española de Estudios Medievales, 2006, p. 255-322.

FERRER I MALLOL, María Teresa. "El comerç català a la Baixa Edat Mitjana". *Catalan Historical Review*, 2012, nº. 5, p. 29-65.

FERRER MORALES, Ascensión. *La Pintura mural: su soporte, conservación, restauración y las técnicas modernas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1995.

FERRER ORTS, Albert; AGUILAR DÍAZ, Carmen. "Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A propósito de Gaspar Requena el Joven". *Archivo español de Arte*, 2009, vol. 82, nº. 326, p. 137-154.

FERRER VALLS, Teresa. "La fiesta cívica en la ciudad de Valencia en el siglo XV". En: *Cultura y representación en la edad media: actas del seminario celebrado con motivo del II Festival de Teatre i Música Medieval d'Elx, octubre-noviembre de 1992*. Alicante: Instituto Alicantino Juan Gil-Albert, 1994. p. 145-169.

FERRERO, José Luis; ROLDÁN, Clodoaldo; ARDID, Miguel. "Análisis de Pigmentos". En: MARZAL, M. (coor.). *La restauració de les Portes del Retaule Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 159-176.

FERRERO, José Luis; ROLDÁN, Clodoaldo; ARDID, Miguel; NAVARRO, Enrique. "X-ray fluorescence analysis of yellow pigments in altarpieces by Valencian artists of the XV and XVI centuries". *Nuclear Instruments and Methods in Physics Research Section A: Accelerators, Spectrometers, Detectors and Associated Equipment*, 1999, nº. 422., p. 868-873.

FERRERO, José Luis *et al.* "Análisis mediante EDXRF de obras de la pintura Gótica y Renacentista Valenciana". En: *Recuperando Nuestro Patrimonio II*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 286-293.

FINALDI, Gabriele; GARRIDO, Carmen (eds.). *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. (Celebrado en Madrid, del 21 de Julio al 5 de Noviembre de 2006). Madrid: Museo Nacional del Prado, 2006.

FIORIO, Maria Teresa; MARANI, Pietro (eds.). *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*. Milán: Electa, 1991.

FRAITURE, Pascale. "Contribution of dendrochronology to understanding of wood procurement sources for panel paintings in the former Southern Netherlands from 1450 AD to 1650 AD". *Dendrochronologia*, 2009, vol. 27, nº. 2, p. 95-111.

FRANCASTEL, Pierre. *Bruegel*. Paris: Fernand Hazan, 1995.

FRANCO LLOPIS, Borja. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*. Lleida: Publicacions de la Universitat de Lleida/ Publicacions de la Universitat de València, 2008.

FRANCO LLOPIS, Borja. "Cultura y espiritualidad en la edad moderna valenciana: Juan de Juanes y el ostensorio bifaz de la iglesia parroquial de San Andrés de L'Alcúdia". *Archivo Español de Arte*, vol. 82, nº. 327, 2009, p. 295-303.

FRANCO LLOPIS, Borja. "Releyendo la obra de Joan de Joanes: nuevas aportaciones en torno al Bautismo de Cristo de la Catedral de Valencia y la conversión morisca". *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, 2012, nº. 25, p. 67-82.

FRANSEN, Bart. "Van Eyck in Valencia". En: CURRIE *et al.* (eds.). *Van Eyck Studies. papers presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels 19-21 September 2012*. París: Peeters, 2017, p. 469-480.

FRAZZONI, Damaso. *Tecnica dell'affresco e encausto*. Milán: Editore Ulrico Hoepli, 1944.

FREEDBERG, David. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra, 1992.

FRIEDLÄNDER, Max. *Early Netherlandish Painting. Dieric Bouts and Joos van Gent [1925]*. Bruselas: Springer, 1967.

GABALDÓN, Araceli; ANTELO, Tomás; VEGA, Carmen "Estudio radiográfico del soporte de obras de dos autores castellanos del siglo XV: Pedro Berruguete y Fernando Gallego". En: *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, p. 134-138.

GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes. *Historia del reinado de Sancho IV de Castilla*. Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1922.

GALASSI, Maria Clelia. "Copies of prototypes of Quentyn Massys from the workshop of his son Jan". En: HERMENS, E. (ed.). *European Paintings from 15th to 18th Centuries*. Londres: Archetype Publications, 2012, p. 12-19.

GALASSI, Maria Clelia. "Visual evidence for the use of 'carta lucida' in the Italian Renaissance workshop". En: SPRING, M.; SAUNDERS, D.; MEEK, A. (eds.). *The Renaissance Workshop*. Londres: Archetype Publications, 2013, p. 130-137.

GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976.

GARCÍA, Ángel. *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Reichenberger, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 1992.

GARCÍA, Greta; ROMÁN, Rosa María. "La imagen original de la Virgen de los Desamparados de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados de Valencia. Una escultura de papelón. Investigación y restauración". En: ROMÁN, R. M.; CATALÁN, J. I. (coor.). *Escultura Ligera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, p. 147-160.

GARCÍA, José Enrique. *Literatura española sobre artes plásticas Bibliografía aparecida en España entre los siglos XVI y XVIII*. Madrid: Encuentro, 2012, vol. 1.

GARCÍA, Noelia. "La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza". *Tonos, revista electrónica de estudios filológicos*, 2004, nº. 8, s/p. En: <<http://www.um.es/tonosdigital/znum8/estudios/7-petrarca.htm>> (Consultado el 3/6/2016).

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. "Notas sobre población y urbanismo en la Valencia del siglo XVI". *Saitabi*, 1975, nº. 25, p. 145-148.

GARCÍA EDO, Vicent (ed.). *El Llibre Verd Major de Perpinyà (segles XII-1395)*. Barcelona: Fundació Noguera, 2010.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *La jerarquía de la mesa: los sistemas alimentarios en la Valencia bajomedieval*. Valencia: Centre d'Estudis d'Historia Local, 1993.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "El poder visible: demanda y funciones del arte en la corte de Alfonso el Magnánimo". *Ars longa: cuadernos de arte*, 1996, nº. 7, p. 33-47.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Producción y comercio de las plantas tintóreas en el País Valenciano bajomedieval". En: CARDON, D. *Actes du 2e Congrès International «Pastel, Indigo et autres Teintures nautrelles: Passé, Présent, Futur»*. Arnstadt, 1998, p. 87-94.

GARCÍA MASILLA, Juan Vicente. "El papel y la seda. Auge y caída de dos industrias mudéjares en la Xátiva medieval". en: VII Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 19-21 de septiembre de 1996. Actas. Centro de Estudios Mudéjares. Teruel: Instituto de Estudios Turolenses, 1999, p.77-82.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)". En: DENJEAN, C. *Sources sérielles et prix au Moyen âge: travaux offerts à Maurice Berthe*. Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, p. 253-290.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *La taula del senyor duc. Alimentació, gastronomia i etiqueta a la cort dels ducs reials de Gandia*. Gandía: CEIC Alfons el Vell, 2010.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Art i societat a la València medieval*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011.

GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "Los colores del textil. Los tintes y el teñido de los paños en la valencia medieval". En: CASTELNUOVO, G.; VICTOR, S.; GUILLERÉ, C. (eds.). *L'Histoire à la source: acter, compter, enregistrer (Catalogne, Savoie, Italie, XII e -XV e siècle) Mélanges offerts à Christian Guilleré*. Saboya: Université Savoie Mont Blanc, 2017, vol. 1, p. 283-316.

GARCÍA MELERO, José Enrique. *Literatura española sobre artes plásticas*. Barcelona: Encuentro, 2002, vol. 1.

GARCÍA SORIA, María; BAYÓN PERALES, María (dir.). *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2015.

GARCÍA-MAHIQUEZ, Jaime. "La cuadratura del círculo: calco y originalidad en la pintura del primer Velázquez". En: NAVARRETE PRIETO, B. (coord.). *El joven Velázquez: a propósito de La educación de la Virgen de Yale: Actas del Simposio Internacional celebrado en el Espacio Santa Clara de Sevilla del 15 al 17 de octubre de 2014*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2015, p. 574-593.

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen. "Consideraciones técnicas sobre las pinturas de Rafael del Museo del Prado". En: MENA, M. et al. *Rafael en España*. Madrid: Museo del Prado, 1985, p. 87-134.

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen: "Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco". *Boletín del Museo del Prado*, 1987, vol. 8, nº. 23, p. 85-108.

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen. "Albert Dürer: deux manières différentes de travailler". En: VEROUSTRATAETE, H.; VAN SCHOUTE, R. (eds.). *Le dessin sous-jacent dans la peinture. Le peinture dans le Pays-Bas au 16e siècle. Colloque XI (14-16 septembre 1995)*. Lovaina-la Nueva, 1997 p. 61-66.

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen. "Aplicación de la metodología científica al estudio de la pintura". En: *Arte: materiales y conservación*. Madrid: Fundación Argentaria, 1998, p. 41-65.

GARRIDO PÉREZ, María del Carmen. "Las técnicas flamencas e italianas en relación con la pintura española de los siglos XV y XVI". En: *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, p. 126-133.

GARRIDO, María del Carmen; BERTRANI, Duilio (com.). *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. (Celebrado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, de Julio a Octubre de 2010). Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 160-165.

GARRIGA, Joaquim. "L'època del Renaixement, s.XVI". En: MIR, E.; SABRIÀ, J.; TRIGO, M. (dir.). *Història de l'Art Català*. 8 vols. Barcelona: Edicions 62, 1986, vol. 4.

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

GAYE, Johann Wilhelm. *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*. 3 vols. Florencia: Presso G. Molini, 1840, vol. 2.

GAYO, Dolores; JOVER, Maite; ALBA, Laura. "The altarpiece of Saint Dominic of Silos by Bartolomé Bermejo: an example of painting practices during the early spanish Renaissance". En: SAUNDERS, D.; SPRING, M.; MEEK, A. (eds.). *The Renaissance Workshop*. Londres: Archetype Publications, 2013, p. 71-78.

GETTENS, Rutherford; STOUT, George. *Painting Materials. A short Encyclopedia*. Nueva York: Dover Publications, 1966.

GETTENS, Rutherford; WEST FITHUGH, Elisabeth. "Malachite and green verditer". *Studies in Conservation*, 1974, nº. 19, p. 2-23.

GETTENS, Rutherford; WEST FITHUGH, Elisabeth. "Azurite and Blue Verditer". En: ASHOK, R. (ed.). *Artist's Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*. Washington: Oxford University Press, 1993, vol. 2, p. 23-33.

GEROLDI, Vincenzo. "Dalle ricette alle preferenze esibizioni della lacca in Emilia nella prima metà del Quattrocento". *Arte a Bologna*, 1997, nº. 4, p. 9-25.

GIANELLI, Matteo. "L'atelier du peintre: l'original múltiple". En: MOENCH, E. (ed.). *Primitifs Italiens: levrai, le faux la fortune critique*. Milán: Silvana Editoriales, 2012, p. 83-117.

GIANFERRARI, Melissa. "Nascita ed evoluzione di un supporto originale: la carta trasparente". *OPD restauro*, 2003, nº. 15, p. 245-254.

GIANNINI, Cristina; ROANI, Roberta. *Diccionario de restauración y diagnóstico*. Madrid: Nerea, 2008.

GIL BAUTISTA, Rafael. *Las minas de Almadén en la Edad Moderna*. Alicante: Universidad de Alicante, 2015.

GINEBRET, Juan. "El pintor Guillem Talarn contrata la manufactura del retablo mayor del templo parroquial de Sant Cebrià de Folgars". *Anales y boletines de los museos de arte de Barcelona*, 1441-1442, vol. 10, p. 267-269.

GINSBURG, Jane. "Proto-Property in Literary and Artistic Works: Sixteenth-Century Papal Printing Privileges". *Colum. J.L & Arts*, 2012, vol. 36, p. 345-458.

GIRALDO, Manuel. "El trabajo del batihoja". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

GLASSER, Hannelore. *Artist's Contracts of the Early Renaissance*. Oxford, 1987.

GLATIGNY, Jean-Albert. "Technique de construction des panneaux flamands". En: *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, p. 42-47.

GOLDER, George; BABMACH, Carmen. *The drawings of Filippino Lippi and his circle*. Nueva York: Abrams, 1997.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Historia del Arte*. Madrid: Alianza, 1988.

GÓMEZ, Marisa. *Estudio analítico de la técnica pictórica. Aplicación a tablas y retablos españoles*. En: *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, p. 148-159.

GÓMEZ, Marisa. "Las técnicas analíticas de estudio de los pigmentos artificiales: identificación e interpretación". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S.(coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 83 -104.

GÓMEZ, Marisa; CHÉRCOLES, Ruth; SAN ANDRÉS, Margarita. "Los azules de cobalto". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 273-292.

GÓMEZ RODRIGO, María. "Estudio y restauración del retablos de Los Hernandos." En: MARZAL, M. (coord.). *La restauració de les Portes del Retaule Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 3-115.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Vicente Joanes". En: BENITO DOMENECH, F. *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Madrid: Fundación Central Hispano, 1996, p.211-212.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Retablo de la Visitación". En: JOSÉ I PITARCH, A. *La Luz de las Imágenes. Sgorbe*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001 a, p. 348- 351.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Prototipos flamencos en las Andachtsbild o imágenes de devoción". En: BENITO DOMÉNECH, F. *La clave flamenca en los Primitivos valencianos*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2001 b, p. 76-81.

GÓMEZ FRECHINA, José. *Los Hernandos, pintores. (1505-1525/c. 1475-1536)*. Madrid: Arco/Libros, 2011.

GÓMEZ ESPINOSA, Teresa. "La policromía de los retablos". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

GÓMEZ GONZÁLEZ, María Luisa. "Los materiales de la policromía: empirismo y conocimiento científico". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

GÓMEZ GONZÁLEZ, María Luisa. *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.

GÓMEZ RODRIGO, María. "Estudio y restauración del retablo de Los Hernandos". En: MARZAL, M. (coord.). *La restauració de les Portes del Retaule Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 3-116.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "El inventario del pintor Miguel de Uruenya". *Ars Longa: cuadernos de arte*, 1994, nº. 5, p. 125-131.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Las almonedas de los libros del Marqués de Zenete en 1529 y 1535 en Valencia", *Lemir*, 2001, nº. 14, p. 231-246.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Aportaciones sobre el pintor valenciano Bartomeu Baró (Doc. 1451-1481)". *Ars Longa*, 2009, nº. 18, p. 81-89.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano". *Ars longa: cuadernos de arte*, 2010 a, nº. 19, p. 57-62.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Pintores Aragoneses en Valencia, (1490-1550)". *Artigrama*, 2010 b, nº. 25, p. 345-361.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "Los Falcó, una familia de pintores en la valencia del siglo XVI". *Locus Amoenus*, 2012 , nº. 11, p. 79-96.

GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN DE CELIS, Juan. "Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la Seo de Xàtiva en 1511". *Archivo Español de Arte*, 2006, vol. 79, nº. 314, p. 157-168.

GONÇALVES, Paula. "Theory vs practice: synthesis of white lead following ancient recipes". En: URBANO ALFONSO, L. (ed.). *The Materials of the image. As matérias da Imagem*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010 a, p. 185 -211.

GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis. "Ut pictura rhetorica: Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia". *Boletín del Museo del Prado*, 1999, vol. 17, nº. 35, p. 21-56.

GONZÁLEZ LÓPEZ, María José. *Estudio de las preparaciones de pintura sobre soportes de tela y tabla, caracterización de sus principales componentes, comportamiento y factores de deterioro* (Tesis Doctoral). Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.

GONZÁLEZ-ALONSO MARTÍNEZ, Enriqueta. *Tratado del Dorado, plateado y su policromía. Tecnología, Conservación y Restauración*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia, 2014.

GRAMATKE, Corinna. "Las dificultades específicas de la terminología". En: *Art Technology: Sources and Methods: Proceedings of the Second Symposium of the Art Technological Source Research Working Group*. Londres: Archetype Publications, 2008, p. 28.

GRANDIN, Cristina; CENTAURO Giuseppe. "Wall Painting Replicas for the Scientific Study of Organic Binders". En: PIQUÉ, F.; VERRI, G. (eds.). *Organic Materials in Wall Paintings*. Los Ángeles: The Getty Museum, 2015, p. 66-75.

GRASSI, Luigi; PEPE, Mario. *Dizionario dei termini artistici*. Turín: Tea, 1994.

GRUNDAMANN, Günter; RICHTER, Mark. "Types of dry-process artificial arsenic sulphide pigments in cultural heritage". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 119-144.

GUAL, David. "La ciudad de Valencia y los toscanos en el Mediterráneo del siglo XV". *Revista d'història medieval*, 1995, nº. 6, p. 79-110.

GUAL CAMARENA, Miguel. "Para un mapa de la industria textil hispana en la edad media". *Anuario de estudios medievales*, 1967, nº. 4, p. 109-168.

GUAL CAMARENA, Miguel. *Vocabulario del comercio medieval*. Barcelona: El Albir, 1976.

GUAL CAMARENA, Miguel. *Primer manual hispánico de mercadería (siglo XIV)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1981.

GUERRA-LIBRERO, Fernando. "Estructuras de retablos". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

GUDIOL I CUNILL, José. *La pintura mig-aval catalana. Els primitius vol I*. Barcelona, 1926.

GUDIOL I CUNILL, José. *La pintura mig-aval catalana. Els primitius vol II. La pintura sobre fusta*. Barcelona, 1929.

GUDIOL RICART, José. *Pintura Gótica (Ars Hispaniae, vol. IX)*. Madrid: Plus Ultra, 1955.

GUERRA-LIBRERO, Fernando. "Estructuras de retablos". V En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

GUERRINI, Olindo; RICCI, Corrado. *Il libro dei colori, segreti del secolo XV*. Bolonia: Comisioni per i Testi di Lingua, 1969.

GUEVARA, Felipe, De. *Comentarios de la Pintura*. Madrid: Gerónimo Ortega, Hijos de Ibarra y Cia, 1788.

GUEVARA, Felipe, De. *Comentarios de la pintura*. Barcelona: Selecciones Bibliófilas, 1948.

GUILLERÉ, Christian. "Le registre particulier d'un marchand de Montepulciano installé à Castelló d'Empúries, Taddeo Brunacini (1336-1340)". *Annales du Midi*, 2011, nº. 236, p. 509-549.

GUINEAU, Bernard. *Glossaire des matériaux de la couleur et des termes techniques employés dans les recettes de couleurs anciennes*. Turnhout: Brepols, 2005.

GUINOT, Enric (coor.). "Fer-se grans. Els joves i el seu futur al món medieval". *Revista d'Història Medieval*, 1994, nº. 5, p. 7-130.

GUZMÁN BAÑOS, Fernando. *Aportación al estudio de la pintura de estilo gótico lineal en Castilla y León: precisiones cronológicas y corpus de pintura mural y sobre tabla*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2005.

GUTIÉRREZ, Alejandra; GERRARD, Christopher. "El análisis de secciones delgadas y la caracterización microscópica de algunas cerámicas medievales encontradas en Aragón". *Boletín del Museo de Zaragoza*, 1988, nº. 7, p. 133-160.

HALPINE, Susana. "Amino acid analysis of proteinaceous media from Cosimo Tura's 'The Annunciation with Saint Francis and Saint Louis of Toulouse'". *Studies in Conservation*, 1992, vol. 37, nº. 1, p. 22-38.

HARLEY, Rosamond. *Artists' Pigments. c. 1600-1835*. 3 ed. Londres: Archetype, 2001.

HAYEZ, Jérôme. "Les correspondances Datini: un apport à l'étude des réseaux archands toscans vers 1400". En: MALAMUT, E.; OUFELLI, M. (dirs.). *Les échanges en Méditerranée médiévale. Marqueurs, réseaux, circulations, contacts*. Provenza: Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 171.

HEALY, John. *Pliny the Elder. Natural History: a selection*. Londres: Penguin Books, 2004.

HEERS, Jaques. *Esclavos y sirvientes en las sociedades mediterráneas durante la Edad Media*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1989.

HENDERIKS Valentine. "L'atelier d'Albrecht Bouts et la production en série d'oeuvres de dévotion privée". *Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, 2009, nº. 78, p. 15-28.

HENDERIKS Valentine. "Aura et standardisation des images flamandes de dévotion au tournant du XVe siècle". En: BARTHOLEYNS, G.; DIERKENS, A.; GOLSENNE, T. *La performance des images*. Bruselas: Universidad de Bruselas, 2010, p. 101-109.

HENDERIKS Valentine. *Albrecht Bouts (1451/55-1549) (Contribution à l'étude des Primitifs flamands, 10)*. Bruselas: KIK-IRPA, 2011.

HERNANDEZ SOBRINO, Angel. "Almadén, 1417" (en línea). En: <
<http://www.lanzadigital.com/news/show/opinion/almaden-1417/113094>> (Fecha de consulta
12/05/2017).

HERNÁNDEZ ANDRADA, Alicia. "Estudio estratigráfico". En: MARZAL, M. (coord.). *La restauració
deles Portes del Retaule Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la
Comunitat Valenciana, 1998, p. 129-144.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Alicante: Diputación de
Alicante: Diputación Provincial de Alicante, 1976.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel. "Las copias en la conservación del legado artístico. La réplica
pictórica documentada". En: BENITO GOERLICH, D. (ed.). *La piel de los edificios: técnicas artísticas y
formas de intervención sobre el patrimonio cultural: la Historia del Arte como reflexión y compromiso*.
Valencia: Universitat de València, 2014, p. 241-250.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel. "Ars geminis pro ars. Las copias y reproducciones patrimoniales:
usos, tendencias, percepción, y repercusión social". *Revista de Museología*, 2016, nº. 67, p.11-20.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel. "De Re Pictorica. Libros, tratados y recetarios en la época de
Joan de Joanes y su posible influencia en la obra del pintor valenciano". En: ALONSO RUÍZ, B. *La
formación artística: Creadores-Historiadores-Espectadores*. Cantabria: Universidad de Cantabria, 2018 a,
p. 1329-1342.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel. "Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias
pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica versus repercusión
práctica". *Revista de Humanidades*, 2018 b, vol. 35, p.81-106.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel. "La imagen del pintor y su taller en las representaciones de San
Lucas en los siglos XV y XVI: paralelismos y divergencias con la documentación valenciana de época". En:
ALBERO MUÑOZ, M.; PÉREZ SÁNCHEZ, M. *"Yngenio et arte": elogio, fama y fortuna de la memoria del
artista*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 2018 c, p. 531-551.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel. "Las pinturas renacentistas del Altar Mayor de la Catedral de
Valencia o la introducción de la técnica *ad affresco* en la Corona de Aragón; una lectura en clave
material y procedimental". En: ALMANSA, J. M.; MARTÍNEZ, N. (eds.). *Pintura Mural entre Andalucía y
América en la Edad Moderna*. Sevilla: E.R.A. Arte, Creación y Patrimonio Iberoamericano en Redes, 2018
d, p. 30-59.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro. "Materials i procediments artístics utilitzats pels
pintors i artesans de valència en la confecció dels entremesos de les entrades del rei Martí i el rei Ferran
(1402, 1414)". *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2017 a, nº. 26, p. 33-50.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro. "Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo
Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de Virgen de la Leche en el
Renacimiento valenciano". *Archivo de Arte Valenciano*, 2017 b, nº. 98, p. 53-78.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro. "Evidencias de procesos mecánicos y
semimecánicos de copia de pinturas de la Edad Moderna: Algunos casos prácticos". *RHA, Revista de
História da Arte*, nº7 2018 a, p. 8-18.

HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro. "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos
subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller. " *Archivo de
Arte Valenciano*, 2018 b, nº. 99, p. 35-58.

HERRMAN, Georgina. "Lapis Lazuli: the early phases of its trade". *Iraq*, 1968, vol. 30, nº. 1, p. 21-57.

HIDALGO BRINQUIS, María Del Carmen. "Técnicas medievales en la elaboración del libro: aportaciones hispanas a la fabricación del pergamino y del papel ya los sistemas de encuadernación". *Anuario de Estudios Medievales*, 2011, vol. 41, nº. 2, p. 755-773.

HILL, Donald. "Ingeniería mecánica del Islam medieval". En: GARCÍA, N. (ed.). *Historia de la técnica*. Barcelona: Prensa Científica, 1994, p. 22-28.

HINOJOSA, José. "Valencia, centro mercantil mediterráneo. Siglos XIII al XV". En: CAVACIOCCHI, S. (ed.). *Atti della 32ª Settimana di Studi: "Fiere e mercati nella integrazione delle economie europee. Secc. XIII-XVIII"*. Florencia: Istituto Internazionale di Storia Economica "F. Datini" di Prato, 2001, p. 597-607.

HOLANDA, Francisco, De. *De la Pintura Antigua*. Madrid: Visor Libros, 2003.

HOSHINO, Hidetoshi. "La tintura di grana nel basso Medioevo". En: HOSHINO, H. *Industria tessile e commercio internazionale nella Firenze del tardo Medioevo*. Florencia: Olschki, 2001, p. 23-39.

HOUSSAYE MICHIEZI, Ingid. *Datini, Majorque et le Maghreb (14^e-15^e siècles). Réseaux, espaces méditerranéens et stratégies marchandes*. Leiden/Boston: Brill, 2013.

HUERTAS, Manuel. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas I: Soportes, materiales y útiles empleados en la pintura de caballete*. Barcelona: Ediciones AKAL, 2010 a.

HUERTAS, Manuel. *Materiales, procedimientos y técnicas pictóricas II*. Barcelona: Ediciones AKAL, 2010 b.

HUICI, Ambrosio. *Colección diplomática de Jaime I, el Conquistador: años 1217 a 1253. Vol I*. Valencia: Taller Tipográfico Hijos de F. Vives Mora, 1919.

IBÁÑEZ, Javier. "Entre 'muestras' y 'trazas'. Instrumento, funciones y evolución de la representación gráfica en el medio artístico hispano entre los siglos XV y XVI. Una aproximación desde la realidad aragonesa". En: ALONSO, B. (coor.). *Arquitectura tardogótica en la Corona de Castilla: trayectorias e intercambios, Sevilla-Santander*. Santander: Universidad de Cantabria /Universidad de Sevilla, 2014, p. 305-328.

IBÁÑEZ, Pedro Miguel. "Algunas consideraciones sobre los Hernandos". En: MARTÍNEZ SORIA, C. J.; CERRILLO TORREMOCHA, P. C.; MORA GONZÁLEZ, L. *El fluir del tiempo (Estudios en homenaje a María Esther Martínez López)*. Cuenca: Universidad de Castilla La-Mancha, 1998, p. 520.

IBÁÑEZ, Pedro Miguel. *Fernando Yáñez de Almedina (La incógnita Yáñez)*. Cuenca: Universidad Castilla La-Mancha, 1999.

IGUAL LUIS, David. "La ciudad de Valencia y los toscanos en el Mediterráneo del siglo XV". *Revista d'història medieval*, 1995, nº. 6, p. 79-110.

IGUAL LUIS, David. *Valencia e Italia en el siglo XV: rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental*. Valencia: Fundación Caixa Castelló, 1996.

IGUAL LUIS, David. "Le marché du pastel dans la Valence médiévale". *Actes du 2e Congrès International «Pastel, Indigo et autres Teintures naturelles: Passé, Présent, Futur»*. Arnstadt, 1998, p. 115-117.

IGUAL LUIS, David; NAVARRO ESPINACH, Germán. "Los genoveses en España en el tránsito del siglo XV al XVI". *Historia. Instituciones. Documentos*, 1997, nº. 24, p.261-332.

INEBA, Pilar. "Las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia; estudio radiográfico y reflectografía de infrarrojos". En: MARZAL, M. (coord.). *La restauració de les Portes del Retable Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 145-158.

INEBA, Pilar. "El conocimiento del soporte y del dibujo subyacente por medio de la radiografía y reflectografía de infrarrojo". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

INEBA, Pilar. "Catálogo." En: GARRIDO, María del Carmen; BERTRANI, Duilio (com.). *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. (Celebrado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, de Julio a Octubre de 2010). Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 160-235.

IRADIEL, Paulino. "Corporaciones de oficio, acción política y sociedad civil en Valencia". En: *Cofradías, gremios y solidaridades en la Europa Medieval*. Pamplona: Gobierno de Navarra, Departamento de Educación y Cultura, 1993, p. 253-284.

IZQUIERDO, Teresa. "La corporación de carpinteros de Valencia: consolidación y construcción de su identidad corporativa". En: SEQUEIRA, J.; MIRANDA, F.; FARIA, D. *Incipit 2. Workshop de Estudos Medievais da Universidade do Porto*. Porto: Universidade do Porto, 2012, p. 105-116.

JUANES, David; ROLDÁN, Clodoaldo. "Fluorescencia de rayos X mediante equipo portátil aplicada al estudio y conservación del Patrimonio Cultural". En: PROUS, S.; DEL EGIDO, M.; CALDERÓN, T. (eds.). *La Ciencia y el Arte. Ciencias experimentales y conservación del Patrimonio Histórico*. Madrid: Instituto de Patrimonio Histórico Español, 2008, vol. I, p. 141-150.

JUNIUS, Franciscus. *The painting of the ancients, in three bookes: declaring by historical observations and examples, the beginning, progresse, and consummation of that most noble art, and how those ancient artificers attained to their still so much admired excellenci*. Londres: Hodkinsonne, 1638.

JUSTI, Karl. "El misterio del retablo leonardesco de Valencia". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1902, nº. 114-116, p. 20.

KÜHN, Hermann. "Verdigris and copper resinate". *Studies in Conservation*, 1970, vol. 15, nº. 1, p. 12-36.

KING, Georgiana. "The Journey of Ferrer Bassa". *The Art Bulletin*, 1934, vol. 16, nº. 2, p. 116-122.

KIRBY, Jo. "Red Lake Pigments: Sources and characterization". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 157-170.

KIRBY, Jo. (ed.). *The diversity of dyes in History and Archaeology*. Londres: Archetype, 2017 a.

KIRBY, Jo. "The price of quality: factors influencing the cost of pigments during the renaissance". In: *Revaluing Renaissance Art*. Routledge, 2017 b, p. 35-58.

KIRBY, Jo; ASHOK, Roy; SPRING, Marica. "The materials of underdrawing". En: BOMFORD, D. (ed.) *Underdrawings in Renaissance Paintings: Art in the Making - Catalogue to National Gallery Exhibition*. Londres, 2002, p. 26-27.

KIRBY, Jo; NASH, Susie; CANNON, Joanna (ed.). *Trade in Artists' Materials: Markets and Commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype, 2010.

KIRBY, Jo; VAN BOMMEL, Maarten; VERHECKEN, André. *Natural colorants for dying and lake pigments: practical recipes and their historical sources*. Londres: Archetype, 2014.

KLEIN, Peter; FARIES, Molly. "Panels and Dendrochronology: Works by Jan van Scorel and other Masters in the Centraal Museum's Collection". En: *Catalogue de la Collection*. Utrecht: Central Museum, 2009, p. 43-53.

KLEIN, Peter; WAZNY, Tomas. "Dendrochronological Analyses of Paintings of Gdansk Painters of the 15th to the 17th Century". *Dendrochronologia*, 1991, nº. 9, p. 184.

KOERNER, Joseph Leo. *The moment of self-portraiture in German Renaissance art*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

KOREY, Alexandra. "Creativity, authenticity, and the copy in early print culture". En: ZORACH, R. (ed.). *Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*. Chicago: Smart Museum of Art, The University of Chicago, 2005, p. 31-40.

KOVÁCS, Lenke. "La ciutat com an escenari: les entrades reials i la festa urbana". *Barcelona quaderns d'història*, 2003, nº. 9, p. 71-82.

KREKEL, Christoph; FUERTES, Helena. "Saffron for purity: raw materials for the production of coloured glazes in 16th-century German recipes". En: EYB-GREEN, S. et al. (eds.). *The artist's process. Technology and interpretation*. Londres: Archetype, 2012, p. 112-129.

KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. Madrid: Cátedra, 1982.

KROUSTALLIS, Stefanos. "Binding media in medieval manuscript illumination: a source research colour in medieval written sources". *Revista de História da Arte: medieval colours. Between beauty and meaning*, 2011 a, vol. 1, p. 112-125.

KROUSTALLIS, Stefanos. "Quomodo decoretur pictura librorum: materiales y técnicas de la iluminación medieval". *Anuario de estudios medievales*, 2011 b, nº. 41, p. 775-802.

KROUSTALLIS, Stefanos. "Artificio y artificial: una breve introducción". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012 a, p. 9- 12.

KROUSTALLIS, Stefanos. "El color de las palabras: problemas terminológicos e identificación de los pigmentos artificiales". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012 b, p. 53-68.

KROUSTALLIS, Stefanos; BRUQUETAS, Rocío; GÓMEZ, María. "In quest of vermilion: production, commerce and use of the pigment in the eighteenth century Spain". En: SPRING, M. (ed.). *Studying Old Master Paintings. Technology and Practice*. Londres: Archetype, 2011, p.277-283.

KROUSTALLIS, Stefanos; BRUQUETAS, Rocío. "Paint it red: vermilion manufacture in the Middle Ages". En: DUBOIS, H. et al. (eds.). *Making and Transforming Art*. Londres: Archetype, 2014, p. 23-30.

KUBERSKY-PIREDA, Susanne. "The Market for Painter's Materials in Renaissance Florence". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 223-244.

KÜHN; Hermann. "Lead-Tin Yellow". En: ASHOK, R. (ed.). *Artist's Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*. Washington: Oxford University Press, 1993, vol. 2, p. 83-112.

LABARTA, Ana; BARCELÓ, Carmen. "Nuevas recetas médicas de moriscos valencianos". *Dynamis: Acta Hispanica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, 1987, vol. 7, nº. 7-8, p. 347-354.

LACARRA DUCAY, María del Carmen. *Primitivos Aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza*. Zaragoza: Institución Fernando el católico (CSIC), 1970.

LACARRA DUCAY, María del Carmen. "Sobre dibujos preparatorios para retablos de pintores aragoneses del siglo XV". *Anuario de Estudios Medievales*, 1983, nº. 13, p. 553-581.

LACARRA DUCAY, María del Carmen. "Nuevas noticias sobre Martín de Soria, pintor de retablos". *Artigrama*, 1985, nº. 2, p. 23-47.

LACARRA DUCAY, María del Carmen. "Miguel Vallés, pintor de Zaragoza, en Estella (1486-1487)". *Príncipe de Viana*, 1990, vol. 51, nº. 190, p. 505-516.

LACARRA DUCAY, María del Carmen. "El pintor en Aragón durante los siglos del gótico". En: YARZA, J.; FITÉ I LLEVOT, F. (coors.). *L'Artista-Artesa Medieval a la Corona d'Aragó: actes*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 1999, p. 145-168.

LACARRA DUCAY, María del Carmen. *Blasco de Grañén, Pintor de retablos*. Zaragoza: Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza, 2004.

LACARRA DUCAY, María del Carmen; BORRÁS GUALIS, Gonzalo; CONDE, Rafael. *Blasco de Grañén, pintor de retablos (1422-1459)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004.

LADERO, Miguel Angel. "La fiesta en la Europa mediterránea medieval". *Cuadernos del CEMYR*, 1994, nº. 2, p. 11-52.

LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve Historia de la pintura Española*. 2 vols. Madrid: Akal, 1987. Vol. 2.

LAIRÓN PLA, Aureliano José (ed.). *Libre de diverses status e ordenacions fets per lo consell de la vila de Algezira*. Valencia: Publicacions de la Universitat de Valencia, 2001.

LALIENA CORBERA, Carlos; LAFUENTE GÓMEZ, Mario. *Consumo, comercio y transformaciones culturales en la Baja Edad Media: Aragón, siglos XIV-XV*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2017.

LALLI, Carlo; CAGNINI, Andrea; GALEOTTI, Monica; LANTERNA, Giancarlo. "Primeros resultados analíticos sobre la técnica de ejecución y sobre el estado de conservación de las pinturas renacentistas de la Catedral de Valencia". En: PÉREZ, C. (dir.). *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 326-336.

LALLI, Carlo. "Indagini sullo stato di conservazione e sulla tecnica di esecuzione delle pitture murali della Cappella Maggiore nella cattedrale di Valencia". En: DANTI, C.; FELICI, A. (eds.). *Il colore negato e il colore ritrovato*. Florencia: Nardini Editore/Opificio delle Pietre Dure, 2008, p. 251-262.

LANFRANCHI, María Rosa. "Federico Zuccari per il completamento della decorazione della cupola del Duomo di Firenze: l'abbandono del colorire in fresco". En: MAZZEO R. (ed.). *Dipinti Muralli dell'estremo Oriente: diagnosi, conservazione e restauro*. Rávena: Longo Editore, 2006, p. 97-104.

LARGUIER, Gilbert. "Narbonne et la voie méditerranéenne du pastel (XVe-XVIIe siècles)". *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 1998, vol. 110, nº. 222, p. 149-167.

LASKARIS, Caterina (ed.). *Il Ricettario Diotaiuti. Ricette di argomento tecnico-artistico in uno zibaldone marchigiano del Quattrocento*. Padua: Il Prato, 2008.

LAURIE, Arthur Pillans. *The technique of the great painters*. Londres: Carroll and Nicholson, 1949.

LE GOFF, Jacques. *Tiempo, trabajo y cultura en el Occidente medieval*. Madrid: Taurus, 1983.

LE GOFF, Jacques (ed.). *El hombre medieval*. Madrid: Alianza, 1990.

LE GOFF, Jacques. *La vieja Europa y el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1995.

LEGRAND, Catherine. *Indigo: The Color that Changed the World*. Londres: Thames & Hudson, 2013.

LE STRANGE, Guy. *The Lands of the Eastern Caliphate: Mesopotamia, Persia, and Central Asia, from the Moslem conquest to the time of Timur*. Londres: Cambridge University Press, 1905.

LENCKER, Hans. *Perspectiva literaria*. Núremberg, 1567.

LLANES DOMINGO, Carme. *L'obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del Gòtic Internacional a València* (Tesis doctoral). Valencia: Universitat de València, 2011.

LLIBRER ESCRIG, Jose Antonio. "La formación de compañías para el tintado de paños. El caso de Cocentaina en el siglo XV". *Anuario de Estudios Medievales*, 2011, vol.41, nº.1, p. 59-72.

LLOMPART MORAGUES, Gabriel. *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*. 4 vols. Palma de Mallorca: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de las Baleares, 1977.

LLOPIS, Jorge; TORRES, Ana. "Tratadística e imagen arquitectónica en el siglo XVI en Valencia". *EGA, Revista de expresión gráfica arquitectónica*, 2011, vol. 16, nº 18, p. 64-79.

LOBATO, María Luisa. "Cronología de los entremeses y bailes de Agustín Moreto". *Criticón*, 1989, nº. 46, p. 125-134.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'arte della pittvra, scoltvra, et architettvra*. Milán: Paolo Gottardo, 1584.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Trattato dell'Arte della Pittura, Scoltura et Architettura*. Florencia: Ciardi, 1974.

LOMAZZO, Giovanni Paolo. *Idea del tempio della pittura*. Milán: Paolo Gottardo, 1590.

LÓPEZ CONDE, Rubén. "A propósito del Crucificado de Bernini en El Escorial: el Crucifijo de Cartapesta del cardenal Sforza Pallavicino". *Archivo Español de Arte*, 2011, vol. 84, nº. 335, p. 211-226.

LÓPEZ PIZCUETA, Tomás. "Los bienes de un farmacéutico barcelonés del siglo XIV. Francesc de Camp". *Acta historica et archaeologica mediaevalia*, 1992, nº. 13, p. 18-73.

LÓPEZ TORRIJOS, Rosa. "Sobre pintores italianos en España (Castello, Peroli y el falso Cesare Arbasia en el palacio del Viso)". En: UNIVERSIDAD DE ALCALÁ. *In sapientia libertas: escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid: Museo del Prado, 2007, p. 198-202.

LÓPEZ ZAMORA, Eva. *Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas: aplicación en las decoraciones de pinturas castellanas sobre tabla*. (Tesis doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 2007.

- LOUMYER, Guy. *Les Traditions Techniques De La Peinture Médiévale*. Lieja: Editions Dynamo, 1943.
- MACCHERINI, Michele. "Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini". *Prospettiva*, 1997, nº. 86, p. 71-92.
- MACÍAS PRIETO, Guadaira. *La pintura aragonesa de la segona meitat del segle XV en relació amb l'escola catalana; dues vies creatives a examen*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2014.
- MACLEHOSE, Louisa; BALDWIN BROWN, Gerard. *Vasari on technique*. Nueva York: Dover Publication, 1960.
- MADURELL I MARIMÓN, José María".El arte en la comarca alta de Urgel. Barcelona". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946 a, vol. 4, nº. 3, p. 272.
- MADURELL I MARIMÓN, José María".El arte en la comarca alta de Urgel. Barcelona". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1946 b, vol. 4, nº. 4, p. 297-416.
- MADURELL I MARIMÓN, José María. *Las ordenanzas del oficio de los maestros de obras barceloneses*. Barcelona: Divulgación histórica, 1948.
- MADURELL I MARIMÓN, José María. "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1949, nº. 7, p. 8-325.
- MADURELL I MARIMÓN, José María".El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1950, nº. 8, p. 9-387.
- MADURELL I MARIMÓN, José María".El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1952, nº. 10, p. 9-365.
- MADURELL I MARIMÓN, José María. *El paper a les terres catalanes. Contribució a la seva història*. 2 vols. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1972, vol. 2.
- MAISON, Karl Eric. *Themes and Variations, Five Centuries of Master Copies, and Interpretations*. Londres: Thames and Hudson, 1960.
- MALTESE, Corrado (coor.). *Le tecniche artistiche*. Milán: Mursia And Co., 1973.
- MANCINI, Giulio. *Considerazioni della Pittura*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, 1956-1957.
- MANCONI, Francesco. "Les Relacions econòmiques i socials de Catalunya amb Sardenya entre l'Edat Mitjana i l'Edat Moderna". *Revista de l'Alguer*, 1990, vol. 1, nº. 1, p. 73-95.
- MANDINGORRA, María Luz. "El libro y la lectura en valencia, 1300-1400: notas para su estudio". *Anuario de Estudios Medievales*, 1991, nº 21, p. 549-569.
- MAÑAS BALLESTÍN, Fabián., "Sistema de trabajo en la escuela de pintura gótica de Calatayud". En: UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA. *Primer Coloquio de Arte Aragonés*. Teruel: Diputación Provincial de Teruel, 1978.
- MARCHI, Andrea, De. *La pala d'altare. Dal paliotto al político gotico*. Florencia: Arti & Libri, 2009.
- MARETTE, Jacqueline. *Connaissance des primitifs par l'étude du bois*. París: Éditions A. & J. Picard & Cie., 1961.

MARÍAS, Fernando. *La Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*. 4 vols. Madrid: CSIC Press, 1983-1986.

MARÍAS, Fernando. *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del Renacimiento español*. Madrid: Taurus, 1989.

MARÍAS, Fernando. "Sobre el Castillo de la Calahorra y el Codex Escorialensis". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, 1990, vol. 11, nº.2, p.117-129.

MARÍAS, Fernando. *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid: Sílex, 1992.

MARÍAS, Fernando. "El lugar de los Sagredos en la tratadística del Renacimiento". En: LOZANO BARTOLOZZI, M.; SÁNCHEZ LOMBA, F.M. (eds.). *Libros con arte, arte con libros*. Cáceres: Junta de Extremadura, 2007, p. 101-121.

MARÍAS, Fernando. "Entre modernos y el antiguo romano Vitruvio: lectores y escritores de arquitectura en la España del siglo XVI". En: RODRÍGUEZ, N.; TAÍN, M. (eds.). *Teoría y literatura artística en España. Revisión historiográfica y estudios contemporáneos*. Madrid: Real Academia de bellas Artes de San Fernando, 2015, p. 199-233.

MARÍAS, Fernando. "El Greco, viejos y nuevos problemas: El Greco y Jorge Manuel Theotocópuli". En: ALBL, S.; AGGUJARO, A. (eds.). *Il metodo del conoscitore: Approcci, limiti, prospettive*. Roma: Artemide, 2016, p. 85-110.

MAROGUER, Jacques. *The secret formulas and techniques of the Masters*. Nueva York: Hacker Art Books, 1979.

MARQUÉS, Benigne. "Arnau Pintor, artista de la Seu d'Urgell durant la segona meitat del segle XIV". En: BALASCH, E.; BERLABÉ, C.; BURREL, M. *Miscel·lània. Homenatge a mossèn Jesús Tarragona*. Lérida: Ajuntament de Lleida, 1996, p.261-273.

MARTENS, Didier. "Die Würde des Kopisten oder Hans Holbein. Die Auseinandersetzung mit einem flämischen Vorbild". *Städte Jahrbuch*, 2001, nº. 18, p. 165-182.

MARTENS, Didier. "De saint Luc peignant la Vierge à la copie des Maîtres: la 'norme en acte' dans la peinture flamande des XVe et XVIe siècles". *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 2005, nº. 74, p. 3-50.

MARTENS, Didier. *Peinture flamande et goût ibérique aux XVème et XVIème siècles*. Bruselas: Le livre Timperman, 2010.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.

MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. (Ed. Elena Manrique) Zaragoza: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008.

MARTÍNEZ JIMÉNEZ, Nuria. "Aprendiz de frescos. Noticia sobre la presencia de Gaspar Becerra en la Estufa de la Alhambra". *Archivo Español de Arte*, 2018, vol. 91, nº. 361, p. 65-69.

MARTÍNEZ-BURGOS, Palma. *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid/ Caja Salamanca, 1990.

MASSIP, Francesc. "Elements teatrals de la procesó del Corpus de Tortosa. (segles XIV-XVII)". En: MASOT I MUNTANER, J. (coor.). *Estudis de Llengua i literatura Catalanes, XXIV. Miscel·lània Jordi Carbonell*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, vol. 3, p. 43- 80.

MASSIP, Francesc. "Actos dramáticos de Pentecostés en la España medieval". En: AUGUSTO NACIMIENTO, A.; ALMEIDA RIBEIRO, C. *Actas do IV Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval* (Celebrado en Lisboa, 1-5 octubre, 1991). 4 vols., Lisboa: Edições Cosmos, 1993, vol. 3, p. 33-37.

MASSIP, Francesc. "Imagen y espectáculo del poder real en la entronización de los Trastámara (1414)". En: GOBIERNO DE ARAGÓN. *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI). Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (Celebrado en Jaca, 20-25 septiembre, 1993). 5 vols. Zaragoza: Gobierno de Aragón, 1996, vol. 3, p. 371-386.

MASSIP, Francesc. *La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses*. Madrid: Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1997.

MASSIP, Francesc. *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume el Conquistador al príncipe Carlos de Gante. Colección Música y Teatro Medieval*. Madrid: Conserjería de las Artes, 2003.

MASSIP, Francesc. "L'entrada valenciana dels primers Trastàmars". *Locus amoenus*, 2013-2014, nº. 12, p. 55-65.

MASSIP, Francesc. *El misteri de l'Assumpció de la catedral de València*. Valencia: Universitat de València, 2014.

MATEO, Isabel. "Unas tablas del Museo de Dublín atribuibles al Maestro de Alcira". *Archivo Español de Arte*, 1984, vol. 57, nº. 228, p. 367-374.

MATILLA TASCÓN, Antonio. *Historia de las minas de Almadén. Volumen I. Desde la época romana hasta el 1958*. Madrid: Edición Admón, 1958.

MATTEINI, Mauro. "L'affresco e altre tecniche di pittura murale". En: Colinart S.; Menu, M. (eds.). *Le materie pitturali. Fresque et peinture murale*. Bari: Edipuglia, 2001, p. 29-46.

MATTEINI, Mauro; MOLES, Arcangelo. *La química en la restauración: los materiales del arte pictórico*. Madrid: Editorial Nerea, 2001.

MATTHEW, Louisa. "Vendecolori a Venezia: The Reconstruction of a Profession". *The Burlington Magazine*, 2002, vol. 144, nº. 1196, p. 680-686.

MATTHEW, Louisa; BERRIE, Barbara. "Memoria de colori che bisognino torre a vinetia: Venice as Centre for the Purchase of Painter's Colours". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 245-252.

MATTHIOLI, Pietri Andrea. *Il Discoride*. Venecia: Vicemzo Valgrisi, 1572.

MAYER, Ralph. *Materiales y técnicas del arte*. Madrid: Ediciones AKAL, 1993.

McDONALD, Mark. *Renaissance to Goya: prints and drawings from Spain*. Londres: British Museum Press, 2012.

McDONALD, Mark. "Il disegno in sapgna. 1500-1600". En: FAIETTI, M.; GALLORI, C.; MOZATTI, T. (com.). *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*. Florencia: Gallerie degli Uffizi, 2018, p. 38-57.

MELERO-MONEO, María Luisa. *La pintura sobre tabla del Gótico lineal: frontales, laterales de altar y retablos en el Reino de Mallorca y los condados catalanes*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

MELIS, Federico. *Documenti per la storia economica dei secoli XIII - XVI: con una nota di paleografia commerciale*. Florencia: Olschki, 1972.

MELIS, Federico. "I rapporti economici fra la Spagna e l'Italia nelsecoli XIV-XVI secondo la documentazione italiana". En: MELIS, F. *Mercaderes italianos en España (Siglos XIV-XVI)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1976, p. 177-199.

MELLI, Lorenza. "Sull'uso della carta lucida nel Quattrocento e un esempio per il Pollaiuolo". *Parangone*, 2001, vol. 52, nº. 36, p. 3-9.

MELO, Maria João; MIGUEL, Catarina. "The making of vermilion in medieval Europe: historically accurate reconstructions". En: MELO, M. J.; CASTRO, R. (eds.). *The book on how to make colours*. Lisboa: Universidad de Lisboa, 2010, p. 181-195.

MELO, Maria João; MIGUEL, Catarina. "The making of vermilion in medieval Europe: historically accurate reconstructions from The Book on how to make colours". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 181- 196.

MELOGRANI, Anna. "Manuscript Materials: cost and the Market for Parchment in Renaissance Italy". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 199-222.

MÉRIMÉE, Jean François Léonor. *De la peinture a l'Huile ou des procédeés matériels employés dans ce genre de peinture, depuis Hubert et Jean Van-Eyck jusq' a nous jours*. Paris: Huzard, 1830.

MERRIFIELD, Mrs. Mary. *Medieval and Renaissance treatises on the arts of painting: original texts with English translations*. Londres: Dover Publications, 1997.

MICHEL, Édouard. *L'école flamande du XVe siècle au Musée du Louvre*. Bruselas: Cercle d'art, 1944.

MICHELANT, H (ed.). *Le Livre des Mestiers: Dialogues franççais-flamands composés au XIVe siècle par un maitre d'école de la ville de Buges*. París: Librairie Tross, 1875.

MICHIEL, Marcantonio. *Der Anonimo Morelliano: Marcantonio Michiel's notizie d'opere del disegna*. Viena: Theodor Frimmel, 1896.

MILANESI, Guido. *Dell arte del vetro per musaico. Tre trattatelli dei sec. XIV e XV*. Bologna: Gaetano Romagnoli, 1864.

MILLS, John; WHITE, Raymond. "Analyses of Paint Media." *The National Gallery Technical Bulletin*, nº. 5, 1981, p. 66-67.

MILLS, John; WHITE, Raymond. "Analyses of Paint Media." *The National Gallery Technical Bulletin*, nº. 7, 1983, p. 65-67.

MILLS, John; WHITE, Raymond. "Paint Media Analyses." *The National Gallery Technical Bulletin*, nº. 13, 1989, p. 69-71.

MINGUELL, Josep. *Pintura mural al fresco: estrategias de los pintores*. Lérida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2014.

MIQUEL JUAN, Matilde. "Starnina e altri pittori toscani nella Valenza Medievale". En: PARENTI, D.; TARTUFERI, A. *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*. Florencia: Sillabe, 2007, p. 35- 43.

MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.

MIQUEL JUAN, Matilde; SERRA DESFILIS, Amadeo. "Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400". *Artigrama*, 2011, nº. 26, p. 333-379.

MIRALPEIX, Marta. "Pintura flamenca al camí de Sant Jaume a Catalunya, in Porticvm". *Revista d'Estudis Medievals*, 2011, nº. 1, p. 142-143.

MIRÓ BALDRICH, Ramon. "Els entremesos del Corpus a Cervera". *Miscel·lània Cerveria*, 1985, nº. 3, p. 73-96.

MOENCH, Esther (ed.). "L'oeuvre et son doublé: le modèle répété". En: MOENCH, E. *Primitifs Italiens: levrai, le faux la fortune critique*. Milán: Silvana Editoriales, 2012, p. 133-163.

MOLINA I FIGUERAS, Joan. "La participació dels pintors en les cerimònies i espectacles quatrecentistes de Barcelona i Gerona". En: MASSIP, F. *Formes teatrals de la tradició medieval. Actes del VII Col·loqui de la Société Internationale Pour l'Étude du Théâtre Médiéval*. Barcelona: Intitut del Teatre, 1992, p. 173-180.

MOLINA I FIGUERAS, Joan. (ed.). *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català*. Gerona: Museu d'Art de Gerona, 2003.

MOLINA I FIGUERAS, Joan. (com.). *Bartolomé Bermejo*. Madrid: Museo Nacional del Prado / Museo Nacional d'Art de Catalunya, 2018.

MOLINE y BRASÉS, Ernest. "Inventari i encant d'una especieria cerverina del segle XIV". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, 1912, vol. 6, nº. 44, p. 195-207.

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. 94, p. 221-254.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. "Recetarios y papers de pintura en la documentación bajomedieval. Valencia, 1452: el ejemplo de Andreu Garcia". En: UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA. *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]*. Mérida: Junta de Extremadura-Consejería de Cultura y Turismo, 2007, p. 507-517.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. "El cuaderno de dibujos de los Uffizi: Un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400". *Ars Longa*, 2013 a, nº. 22, p. 55-76.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, Valencia, 1370, 1450*, (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat de València, 2013 b.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, 2015.

MONTERO TORTAJADA, Encarna. "Noticias sobre la escultura en papel en Valencia y la Corona de Aragón durante la Baja Edad Media". En: ROMÁ, R. M.; CATALÁN, J. I. (coord.). *Escultura Ligera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, p. 99-108.

MONTIAS, John Michael. *Le Marché de l'art aux Pays-Bas (XVe-XVIIe siècles)*. París: Flammarion, 1996.

MONTSERRAT, Vicente Salvador. *Los Gremios de Valencia. Memoria sobre su origen, vicisitudes y organización*. Valencia: Imprenta de la Casa de Beneficencia, 1883.

MORA, Paolo; MORA Laura; PHILIPPOT, Paul. *La conservazione delle pitture murali*. Bologna: ICCROM/ Editrice Compositori, 1999.

MORALES SOLCHAGA, Eduardo, "Cofradías bajo la advocación de San Lucas, especial protector de los pintores, en España. El caso de Navarra". En: CAMPOS, F. J. (coord.), *El culto a los santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*. Madrid: Ediciones Escorialenses, 2008. p. 829-846.

MORAN, Miguel; CHECA, Fernando. *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*. Madrid: Cátedra, 1985.

MORTE, Carmen. "Damián Forment, escultor de la Corona de Aragón". En: FERNÁNDEZ PARDO, F. (coord.). *Damián Forment, escultor renacentista*. Santo Domingo de la Calzada: Catedral de Santo Domingo de la Calzada, 1995, p. 115-176.

MOZZATO, Andrea. "The Pigment Trade in Venice and the Mediterranean in the Second Half of the Fifteenth Century". En: ISRAËLS, M.; WALDMAN, L. A. (eds.). *Renaissance Studies in Honor of Joseph Connors*, vol. II. Firenze: Olschki/ Harvard University Press, 2013, p. 171-179.

MUJTAR AL-ABBADI, Hossam. *Las Artes del libro en Al-Andalus y el Magreb*. Madrid: Ediciones El Viso, 2005.

MÜLLER, Jeffrey. "Measures of Authenticity: The Detection of Copies in the Early Literature on Connoisseurship". En: MILLON, H. et al. *Studies in the History of Art. Symposium Papers VII: Retaining The Original: Multiple Originals, Copies, and Reproductions*. Londres: National Gallery of Art, 1989, p. 141-149.

MÜLLER, Werner. "Le Dessin technique a l'epoque Gothique". En: Recht, R. *Les Batisseurs des Cathedrales Gothiques*. Estrasburgo: Musées de la ville de Strasbourg, 1989, p. 237-254.

MUND, Hélène. "La copie chez les Primitifs flamands et Dirk Bouts". En: SMEYERS, M. *Dirk Bouts (ca. 1410-1475). Een Vlaams primitief te Leuven*. Lovaina: Sint-Pieterskerk-Predikherenkerk, 1998, p. 231-246.

MUNRO, John. "The Medieval Scarlet and the Economics of Sartorial Splendour". En: NEGLEY, H.; PONTING, K. (eds.). *Cloth and Clothing in Medieval Europe: Essays in Memory of Professor E. M. Carus-Wilson*. Londres: Heinemann Educational Books, 1983, p. 13-17.

MUNRO, John. "The anti-red shift-to the 'Dark Side': Colour changes in Flemish luxury woollens, 1300-1550". En: Nethertona R.; Owen-Corcker G. (eds.). *Medieval Clothing and Textiles*. 11 vols. Woodbridge: The Boydell Press, 2007, vol. 3, p. 55-95.

MUÑOZ POMER, María Rosa. "Las cortes valencianas y el cambio de las estructuras fiscales en el tránsito del siglo XIV al XV". *Anuario de estudios medievales*, 1992, nº. 22, p. 463-484.

MURARO, Michelangelo. (com.). *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*. Venecia: Neri Pozza Editore. Fondazione Giorgio Cini, 1960.

MUSCOLINO, Claudia. "Quando un dipinto murale non è a fresco: problematiche conservative". En: MAZZEO R. (ed). *Dipinti Muralli dell'estremo Oriente: diagnosi, conservazione e restauro*. Rávena: Longo Editore, 2006, p. 15-22.

MUTGÉ I VINES, Josefina. "Documents sobre vida ciutadana i urbanisme a Barcelona durant el regnat d'Alfons el Benigne". *Miscel·lània de textos medievals*, 1994, nº. 7, p. 259-323.

MUZIO, Francesca. *Un trattato universale dei colori: il ms. 2861 della Biblioteca universitaria di Bologna*. Florencia: Leo S. Olschki Editore, 2012.

NARBONA, Rafael. "Apreciaciones históricas e historiográficas en torno a la fiesta del Corpus Christi de Valencia". *Revista d'història medieval*, 1999, nº. 10, p. 371-382.

NARBONA, Rafael. *Memorias de la ciudad. Ceremonias, creencias y costumbres en la historia de Valencia*. Valencia: Ajuntament de València, 2003.

NASH, Susie. "The Supply, Acquisition, Cost and Employment of Painter's Materials at the Burgundian Court c. 1375-1419". En: KIRBY, J; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 97-182.

NAVARRETE, Benito. *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998.

NAVARRETE, Benito. *I segni del tempo. Dibujos españoles de los Uffizi*. Madrid: Fundación MAPFRE - Galleria degli Uffizi, 2016.

NAVARRO ESPINACH, German. "Relazioni economiche tra Valenza e l'Italia nel basso Medioevo". *Medioevo. Saggi e Rassegne*, 1995, nº. 20, p. 61-97.

NAVARRO ESPINACH, Germán. *Los orígenes de la sedería valenciana (siglos XV-XVI)*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1999.

NAVARRO ESPINACH, Germán. "El arte de la seda en el Mediterráneo medieval". *En la España medieval*, 2004, vol. 27, p. 5-51.

NAVARRO ESPINACH, Germán. "Los aranceles del peaje de Zaragoza de 1292". En: SESMA, J. A.; LALIENA, C. (coors.). *Crecimiento económico y formación de los mercados en Aragón en la Edad Media (1200-1350)*. Zaragoza: Grupo CEMA, 2009, p. 411-426.

NAVARRO, Miguel. "La cultura del Patriarca Juan de Ribera a través de su biblioteca". *Studia philologica valentina*, 2013, nº. 15, p. 221-243.

NIGRO Giampiero. *Francesco di Marco Datini: l'uomo, il mercante*. Prato: Fondazione Istituto internazionale di storia economica F. Datini, 2010.

NIMMO, Mara (ed.). *Pittura murale. Proposta per un glossario*. Lurano: Associazione Giovanni Secco Suardo, 2001.

NIMMO, Mara; OLIVETTI Carla. "Sulle tecniche di trasposizione dell'immagine in época medioevale". *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 1987, nº. 8-9, p. 399-411.

NUÑEZ, Felipe. "Arte poetica e da Pintura, e symetria, como principios da perspectiva" [1615]. En: VELIZ, Z. (ed.). *Artist Techniques in Golden Age Spain. Six treatises in translation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

OLIVA MELGAR, José María. *Cataluña y el Comercio Privilegiado con América*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1987.

ORELLANA, Francisco Vicente. *Tratado de barnices y charoles, enmendado, y añadido en esta segunda impresion de muchas curiosidades, y aumentado al fin con otro de miniatura para aprender facilmente à pintar sin maestro; y secreto para hacer los mejores colores, el oro bruñido, y en concha*. Valencia: imprenta de Joseph Garcia, plaza de Calatrava, 1755.

ORELLANA, Marcos Antonio de. *Valencia antigua y moderna*. Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1923.

ORLANDI, Angela. *Mercaderies i diners: la correspondència datiniana entre València i Mallorca (1395-1398)*. Valencia: Universitat de València, 2008.

ORSINI, Baldassarre. *Antologia dell'arte pittorica*. Perugia: In Augusta, 1784.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649.

PALET CASAS, Antoni; DE ANDRÉS LLOPIS, Jaime. "The identification of aerinite as a blue pigment in the Romanesque frescoes of the Pyrenean region". *Studies in Conservation*, 1992, vol. 37, nº. 2, p. 132-136.

PALOMINO DE CASTRO, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*. 3. Tomos. Madrid: Aguilar, 1988 a.

PALOMINO DE CASTRO, Antonio. *El Parnaso español pictórico laureado, con la vida de los pintores y estatutarios eminentes españoles*. 3 tomos. Madrid: Aguilar, 1988 b..

PALUMBO, María. *Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna*. (Tesis Doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.

PALUMBO, María. "Riflessioni sul soggiorno di Gherardo Starnina a Valenza". *Materia: Revista internacional d'Art*, 2017, nº. 12, p. 49-69.

PANERA, Francisco Javier. *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*. Salamanca: Centro de Estudios Salmantinos, 1995.

PANERA, Francisco Javier. "Pinturas murales de Nicolás Florentino y su taller en Santa María del Castilla". En: BONILLA HERNÁNDEZ, J. A.; BARRIENTOS GARCÍA, J. (coors.). *Estudios históricos salmantinos: homenaje al P. Benigno Hernández Montes*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1999. p. 225-244.

PANOFSKY, Erwin. "Imago Pietatis, ein Betrag zur Typengeschichte des "Schmerzensmanns" und der Maria mediatrix". En: FESTCHRIFT FÜR, M. J. *Friedländer zum 60. Gebursta*. Leipzig: E.A. Seeman, 1927, p. 261-308.

PANOFSKY, Erwin. *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. 3 ed. Madrid: Alianza Editorial, 1981.

PANOFSKY, Erwin. *Les primitifs flamands* [1971]. París: HAZAN, 1992.

PARRILLA BOU, María Ángeles. *El arte de los pigmentos. Análisis histórico-artístico de su evolución a partir de los tratados españoles de Francisco Pacheco y Antonio Palomino*. Valencia: Universitat de València, 2009.

PASCUAL, Josefa; MARTÍ, Javier. *La cerámica verde-manganeso bajomedieval valenciana*. Valencia: Ajuntament de València, 1986.

PASTOUREAU, Michel. "Vers una histoire de la couleur bleue". En: VIATTE, F.; PINAULT, M. *Sublime Indigo*. París: Musées de Marseille/ Editions Vilo, 1987, p. 19-28.

PASTOREAU Michel. *Blu. Storia di un colore*. Milán: Ponte alle Grazie, 2002.

PENNY, Nicholas. "Pintores y Talleres en la Italia del Renacimiento". En: CASSANELLI (coord.): *Talleres del Renacimiento*. Barcelona: Moleiro, 1999, p. 31-54.

PEREDA, Felipe. *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*. Madrid: Marcial Pons, 2007.

PÉREZ, Olga. "Producción artística en la Baja Edad Media: originalidad y/o copia". *Anales de la Historia del Arte*, 2012, n.º. 22, p. 85-121.

PÉREZ, Eva; VIVANCOS, María Victoria. *Aspectos técnicos y conservativos del retablo barroco valenciano*. Valencia: Editorial UPV, 2011.

PÉREZ-ARANTEGUI, Josefina. "Características tecnológicas de los esmaltes en la cerámica de Teruel: los primeros esmaltes". En: ORTEGA, J. M. *Operis Terre Turolii. La cerámica bajomedieval en Teruel*. Teruel: Museo de Teruel (Diputación Provincial de Teruel), 2002, p. 207-210.

PÉREZ-ARANTEGUI, Josefina. "La palette des couleurs de la céramique glaçurée produite en Aragon (Espagne) pendant la Renaissance: les cas de Teruel et Muel". *TECHNE*, 2004, n.º. 20, p. 77-82.

PÉREZ-ARANTEGUI, Josefina; ORTEGA, Julián.; ESCRICHE, Carmen. "La tecnología de la cerámica Mudéjar entre los siglos XIV y XVI: las producciones esmaltadas de las zonas de Teruel y Zaragoza". En: UNIVERSIDAD DE GERONA. *VI Congreso Ibérico de Arqueometría: avances en arqueometría*. (Celebrado en Gerona, 16 - 19 noviembre, 2005). Gerona: Universidad de Girona, 2005, p. 89-96.

PÉREZ GARCÍA, Carmen. (coor.). *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*. Valencia: Arzobispado de Valencia - Generalitat Valenciana, 2006.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. "Presentación". En: DI GIAMPAOLO, M. (coor.). *Los frescos Italianos del Escorial*. Madrid: Electa, 1994.

PÉRIER-D'ETEREN, Catheline. "Un "Christ couronné d'épines", oeuvre inédite du cercle d'Albert Bouts". *Annales d'Histoire de l'Art et d'Archéologie de l'Université Libre de Bruxelles*, 2002, n.º. 24, p. 27-50.

PÉRIER-D'ETEREN, Catheline. "L'art de Bouts au-delà des frontières". En: PÉRIER-D'ETEREN, C. *Thierry Bouts. L'oeuvre complet*. Bruselas: Fonds Mercator, 2005, p. 222-227.

PICCOLPASSO, Cipriano. *I tre libri dell' arte del vasaio*. Pésaro: Annesio Nobili, 1879.

PIFARRÉ TORRES, Dolors. "La transmissió de la informació i la seva importància en el comerç internacional baixmedieval". En: UNIVERSIDAD DE BARCELONA. *Acta històrica et archaeologica mediaevalia*, 1999, nº. 20-21, p.683- 698.

PIFARRÉ TORRES, Dolors. *El comerç internacional de Barcelona i el Mar del Nord (Bruges) al final del segle XIV*. Barcelona: Publicacionse de l'Abadia de Montserrat, 2002.

PINAULT, Madeleine. "Pastel et Indigo". En: VIATTE, F.; PINAULT, M. *Sublime Indigo*. París: Musées de Marseille/ Editions Vilo, 1987, p. 59-74.

PINTO, Anthony. "Les sources notariales, miroir des cycles d'exportation du pastel languedocien en Roussillon et dans le nord-est de la Catalogne (s. XIV^e-premier quart du s. XV^e)". *Annales du Midi*, 2001, vol. 113, nº. 236, p. 423-455.

PIQUÉ, Francesca; VERRI, Giovanni. (eds.). *Organic Materials in Wall Paintings*. Los Angeles: The Getty Museum, 2015.

PITA, José Manuel. "Pinturas y pintores de Isabel la católica". En: ANES Y ÁLVAREZ DE CASTRILLÓN, G. (dir.). *Isabel la católica y el arte*. Madrid: Real Academia de la Historia y Marquesa viuda de Arriluce de Ybarra, 2006, p. 13-72.

PITARCH, Antonio José. "Llorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia". *Revista del Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona*, 1979, nº. 5, p. 21-50.

PIVA, Gino. *La tecnica della pittura ad olio e del disegno artistico*. Milán: Ulrico Hoepli, 1970.

PLANAS BADENAS, Josefina. "El trabajo de la mujer en la Barcelona del siglo XV: estudio de sus representaciones artísticas en la pintura y miniatura del estilo Internacional". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 1989, nº. 38, p. 95-120.

PLATHER, Unn. "The Trade in painter's materials in Norway in the Middle Ages. Part 2: Materials, techniques and Trade from the Twelfth Century to the Mid-Fourteen Century". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 64-73.

PLENDER, Sophie. "Copies and versions: discussing Holbein's legacy in England; Technical examination of copies of Holbein portraits at the National portrait Gallery". En: Hermens, E. (ed.). *European Paintings from 15th to 18th Centuries*. Londres: National Gallery Publications, 2012, p. 12-19.

PLESTERS, Joyce. "Ultramarine Blue, Natural and Artificial". En: ASHOK, R. (ed.). *Artist's Pigments. A Handbook of their History and Characteristics*. 3 vols. Washington: Oxford University Press, 1993, vol. 2, p. 37-54.

POLDI, Gianluca; VILLA, Giovanni Carlo; BONIZZONI, Letizia. *Dalla conservazione alla storia dell'arte. Riflettografia e analisi non invasive per lo studio dei dipinti*. Pisa: Edizioni della Normale, 2006.

POLDI, Luca. "Esempi di disegno sottostante "alla prima" nella pittura lombarda tra fine Quattrocento e primi decenni del Cinquecento". En: JORI, A.; LASKARIS, K. Z.; SPIRITI, A. (eds.). *Storia e storiografia dell' arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia*. Milán: Bulzoni, 2015, p. 290-291.

POLO, Marco. *The Travels*. Harmondsworth: Penguin, 1987.

POLONIO LUQUE, Gloria. *Exportación e importación en y desde el Mediterráneo en la Baja Edad Media. Mercaderes, mercancías y rutas Comerciales (1349-1450)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1999.

POMARO, Gabriella. *I Ricettari del Fondo Palatino della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Florencia: Giunta Regionale Toscana, 1991.

POMET, Pierre. *Histoire generale des drogues, traitant des plantes, des animaux, & des mineraux*, Paris: Jean-Baptiste Loyson, 1694.

PON, Lisa. "Prints and Privileges. Regulating the Image in Sixteenth-Century Italy". *Harvard University Art Museums Bulletin*, 1998, vol. 6, nº. 2, p. 40-64.

PON, Lisa. *Raphael, Dürer and Marcantonio Raimondi. Copying and the Italian Renaissance Print*. New Haven: Yale University Press, 2004.

PORTIER, Yvain. *Orígenes y difusión del cobalto utilizado en cerámica en época medieval. Estudio preliminar*. Aix-en Provence, 1997.

POZZO, Andrea. *Pospettiva dei pittori e architetti*. Roma: Antonio de Rossi, 1737.

PRAT I GRAU, Núria. *La tècnica d'execució pictòrica en la pintura sobre taula a Catalunya als segles XV i XVI* (Tesis doctoral). Barcelona: Universitat de Barcelona, 2015.

PRETE, Cecilia. "L'insegnamento della copia nell'Accademia di Belle Arti di Firenze e i copisti nella Reali Gallerie". En: PRETE, C.; VARESE, R. *Piero Interpretato*. Ancona: Il Lavoro editoriale, 1998, p. 73-82.

PROCACCI, Ugo. "Introduction: The technique of mural paintings and their detachment". En: METROPOLITAN MUSEUM (ed.). *The Great Age of Fresco: Giotto to Pontormo*. Florencia: Il Fiorino, 1968.

PUIG, Isidro. "Una obra de Joan de Joanes, localizada y revisada iconográficamente". *Ars longa: cuadernos de arte*, 2013, nº. 22, p. 111-117.

PUIG, Isidro; HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel. "Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer Renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I". *Archivo de Arte Valenciano*, 2016, nº. 97, p. 53-65.

PUIG, Isidro; HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel. "Un San Jerónimo de Joan de Joanes". En: COMPANY, X.; REGA, I.; PUIG, I. (eds.). *Miradas a la Pintura de Época Moderna. Entre España e Italia. Nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*. Lérida: Universitat de Lleida, 2017, p. 177-196.

PUIGGARÍ I LLOBET, Josep. "Un dato per la historia del art català". *Revista Catalana*, 1892, nº. 2, p. 407.

PUJOL I TUBAU, Pere. "Notes i documents sobreconstrucció de retaules en l'Alt País d'Urgell, en Homenatge a Antoni Rubió i Lluch". *Miscel·lània d'estudis literaris, històrics i lingüístics*, 1936, vol. 2, p. 481-483.

QUINTEROS, Javier. "Los genoveses, el adelantado Pedro Fajardo y Enrique IV: comercio, fraudes y ambiciones territoriales en el Reino de Murcia (1454-1474)". *Anuario de Estudios Medievales*, 2011, vol. 41, nº. 1, p. 99-123.

QUINTO (de) ROMERO, María Luisa. *Los batihojas: artesanos del oro*. Madrid: Editora Nacional, 1984.

RALLO GRUSS, Carmen. *Aportaciones a la técnica y estilística de la Pintura Mural en Castilla a final de la Edad Media. Tradición e Influencia Islámica* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense, 1999.

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael. "Miscelánea, Ordenanzas de pintores". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, año IX, 1915, nº. 33, p. 29-46.

RAMÓN MARQUÉS, Nuria. *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica. Desde los inicios hasta la muerte de Alfonso V el Magnánimo (1290-1458)*. Valencia: Conselleria d'Educació Cultura i Esport / Biblioteca Valenciana, 2007.

RAMÓN MARQUÉS, Nuria. "El estudio del dibujo subyacente en dos manuscritos de la catedral de Valencia". *Ars longa: cuadernos de arte*, 2013, nº. 22, p. 245-252.

RAMÓN MARQUÉS, Nuria. La peculiaridad de la figura del iluminador de manuscritos a través de los talleres de producción libraria en la Valencia del siglo XV." En: MIQUEL JUAN, M.; PÉREZ MONZÓN, O.; MARTÍNEZ TABOADA, P. (eds.). *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*. Madrid: Ediciones Complutense, 2017,

RAUFAST, Miguel. "E vingueren los officis e confraries ab llurs entremeses e balls. Una aproximación al estamento artesanal en la Barcelona bajomedieval, a partir del estudio de las ceremonias de entrada real". *Anuario de Estudios Medievales*, 2006, vol. 36, nº. 2, p. 651-686.

RAUFAST, Miguel. "¿Un mismo ceremonial para dos dinastías? Las entradas reales de Martín el Humano (1397) y Fernando I (1412) en Barcelona". *En la España medieval*, 2007, nº. 30, p. 91-130.

REBORA, Giovanni. *Un manuale di tintoria del Quattrocento*. Milán: A. Giuffr Editore - Istituto di Storia Economica dell'Università degli Studi di Genova, 1970.

REGIDOR ROS, José Luis; ROJAS MÁRQUEZ, Enrique; ORTEGA VALCÁRCEL, Jose. "El retoque a seco: evolución a través de la historia de la pintura mural al fresco". En: KROUSTALLIS, S. *Art Technology: Sources and Methods: Proceedings of the Second Symposium of the Art Technological Source Research Working Group*. Londres: Archetype Publications, 2008, p. 88-91.

REJÓN DE SILVA, Diego. *El tratado de la pintura por Leonardo Da Vinci y los tres libros que sobre el mismo arte escribió Leon Bautista Alberti*. Madrid: Imprenta Real, 1827.

RENZONI, María. "Sull uso de la tempera nella tecnica ad affresco". *Kermes*, 1997, nº. 30, p. 2-10.

REPULLÉS, Manuel. *Inventario de los libros de Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria*. Madrid: Imprenta y estereotipia de Aribau y compañía, 1875.

REY, Mar. "Primeras ediciones en castellano de los libros secretos de Alejo Piamontese". *Pecia Complutense*, 2005, vol. 2, nº. 2, p. 26-34.

REYNOLDS, Catherine. "Introduction: The European Trade in painter's Materials to 1700". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 3-9.

RICHARDS, John. *Altichiero: an artist and his patrons in the Italian trecento*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

RICHTER, Jean Paul. *Scritti Letterari di Leonardo da Vinci*. Londres: Sampson Low, Marston, Searle y Rivington, 1883.

RICHTER, Mark; HAHN, Oliver; FUCHS, Robert. "Purple fluorite: A little known artists' pigment and its use in late gothic and early renaissance painting in northern Europe". *Studies in conservation*, 2001, vol. 46, nº. 1, p. 1-13.

RICO, Luis. "Pigmenti del XVI secolo tra Venezia e la Spagna. "Tiziano. L'escorial e il comercio con Venezia". *Kermes*, 2000, nº. 37, p. 58-71.

RINALDI, Simona *et al.* *La fabbrica dei colori. Pigmenti e coloranti nella pittura e nella tintoria*. Roma: Il Bagatto, 1986.

RINGBOM, Sixten. *Les images de dévotion (XIIe – XVe siècles)*. Paris: G. Monfort, 1995.

RIUS, Jordi; ELKAIM, Erik; TORRELLES, Xavier. "Structure determination of the blue mineral pigment aerinite from synchrotron powder diffraction data: The solution of an old riddle". *European Journal of Mineralogy*, 2004, vol. 16, nº. 1, p. 127-134.

RODRIGO PERTEGÁS, José. "Boticas y boticarios. Materiales para la historia de la farmacia en Valencia en la Centuria décimoquinta". *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1929, nº. 2, p. 110-153.

RODRIGUEZ PEINADO, Laura. "Púrpura. materialidad y simbolismo en la Edad Media". *Anales de Historia del Artel*, 2014, vol. 24, p.471-495.

ROMERO, Rafael; ILLÁN, Adelina. "Tradición y evolución técnica en la pintura valenciana. De Rodrigo de Osona a Juan de Juanes: nuevos datos a partir de procesos analíticos." En: JUANES, D.; ROLDÁN, C. (coords.) *X congreso Ibérico de Arqueometría*. Castellón: Institut Valencià de Conservació i Restauració IVAC+R / Generalitat Valenciana, 2013, p. 111-126.

ROMERO, Rafael; ILLÁN, Adelina. "El maestro de Perea y el periodo tardo-gótico en Valencia: aspectos de la técnica pictórica y actividad en los obradores." En: MIQUEL, M.; PÉREZ O.; MARTÍNEZ, P. (eds.). *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*. Madrid: Ediciones Complutense 2017, p. 119- 141.

ROMESTAN, Guy. "Les marchands de Limoux dans les pays de la Couronne d'Aragon au XIVE siècle". *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 1964, vol. 76, nº. 68, p. 403-414.

ROMESTAN, Guy. "A propos du commerce des draps dans la péninsule ibérique au Moyen Âge: les marchands languedociens dans le royaume de Valence pendant la première moitié du XIV^e siècle". *Bulletin philologique et historique*, 1972, nº. 1, p. 115-192.

ROJA, Jose Manuel. De La, *et al.* "Obtención de litargirio a partir de la tostación de blanco de plomo Caracterización cromática de los productos obtenidos". *Optica pura y aplicada*, 2008, vol. 41, nº. 3, p. 245-249.

ROSSELLÓ, Ramón; BOVER, Jaume. "Notícies històriques sobre el comerç de les plomes a les Illes Balears entre els segles XIV-XVI". *Bolletí de la Societat d'Història Natural de les Illes Balears, BSHNB*, 2016, nº 59, p. 89 -105.

ROSSI, Sandra. *Giorgione, Sebastiano del Piombo e Tiziano a Venezia. La diagnostica: conoscere per valorizzare*. Mantua: Universitas Studiorum, 2018.

ROSSIGNON, Julio. *Manual del cultivo del añil y del nopal: ó sea Extracion del indigo, educacion y cosecha de la cochinilla, extraccion de los principios colorantes de varias plantas tinctoriales*. Paris: Rosa y Bouret, 1859.

ROSSI-RÒISS, Enzo. *Cartapesta e cartapestai*. Macerata: Libera Università Europea, 1983.

ROY, Ashok. "Van Eyk's Technique: the Myth and the Reality, (I)". En: FOISTER, S.; JONES, S.; COOL, D. (eds.). *Investigating Jan Van Eyck*. Turnhout: Brepols, 2000, p. 97-100.

RUBIO, Auroara; ZALBIDEA, Maria Antònia. *La pintura mural gòtica en territori valencià*. Benicalrò: Onada Edicions, 2019.

RUEDA SABATER, Mercedes. "El florín: un 'dólar' bajomedieval". En *la España medieval*, 1984, nº. 5, p. 865-874.

RUIZ QUESADA, Francesc. "Aportacions al coneixement de la pintura de Lluís Borrassà a la catedral de Barcelona". *Lambard. Estudis d'art medieval*, 1995, nº. 8, p.215-240.

RUIZ I QUESADA, Francesc. *Aproximació a la pintura del taller de Lluís Borrassà a partir de la seva valoració econòmica*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996.

RUIZ QUESADA, Francesc. "Imagen artística y económica de la pintura catalana en los siglos del gótico", En: MANOTE I CLIVILLES, M. R. (com.). *Catalonia. Arte gòtico en los siglos XIV-XV*. Madrid: Fundació La Caixa - Ministerio de Educación y Cultura - Museu Nacional d'Art de Catalunya, 1997, p.67-80.

RUIZ I QUESADA, Francesc *et al.* "La pintura gòtica hispanoflamenca". En: MNAC. *Bartolomé Bermejo y su época*. Barcelona-Bilbao: Museu Nacional d'Art de Catalunya - Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.

RUIZ, Juan. "Restauración de las pinturas murales de Goya de San Antonio de la Florida". En: *Entorno a la Pintura Mural, Actas del II Congreso Internacional de Restauración*. (Celebrado en Aguilar de Campoo, 1991). Valladolid: Fundación Santa María la Real - Centro de Estudios del Románico, 1992, p. 70.

SABATER, Tina. *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2002.

SABATER, Tina. "La movilidad de artistas en el Mediterráneo. Una perspectiva desde la pintura mallorquina del gótico tardío". *Hortus Artium Medievalium*, 2014, vol. 20, nº. 1, p. 372-381.

SALAVERT FABIANI, Vicent L.; GRAULLERA SANZ, Vicent. *Professió, ciència i societat a la València del segle XVI*. Barcelona: Curial, 1990.

SALICRÚ I LLUCH, Roser. *El tràfic de mercaderies a Barcelona segons els comptes de la lleuda de Mediona: febrer de 1434*. Barcelona: Editorial CSIC-CSIC Press, 1995.

SALVADÓ, Nati; SECO, Miquel; VENDRELL, Màrius. "Materials i tècnica en la pintura de Jaume Huguet (segle XV)". *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2001, nº. 5, p. 47-58.

SALVADÓ, Nati; BUTÍ, Salvador; RUIZ Quesada, Francesc; EMERICH, Hermann; PRADELL, Trinitat. "Mare de Déu dels Consellers, de Lluís Dalmau. Una nova tècnica per a una obra singular". *Bulletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2008, nº. 9, p. 44-61.

SAMPER, Vicente. *Miguel Esteve (Xàtiva h. 1485, València h, 1527) y algunas consideraciones más sobre la pintura valenciana de su época*. (Tesis Doctoral). Valencia: Universidad de Valencia, 2015.

SAMPER, Vicente. "Una inédita Oración en el Huerto del Maestro de Alzira y algunas consideraciones más". *Archivo de Arte Valenciano*, 2016, nº. 97, p. 85-95

SAN ANDRÉS, Margarita; SANCHO, natalia; DE LA ROJA, José Manuel. "Alquimia: pigmentos y colorantes históricos." *Anales de la Real Sociedad Española de Química*, 2010. vol. 106, nº 1, p. 58-65.

SAN ANDRÉS, Margarita; DE LA ROJA, José Manuel; SANTOS, Sonia; SANCHO, Natalia. "Verdigris pigment: a mixture of compounds. Input from Raman spectroscopy". *Journal of Raman Spectroscopy*, 2010, vol. 41, nº. 11, p. 1468-1476.

SAN ANDRÉS, Margarita; SANCHO, Natalia; SANTOS, Sonia; DE LA ROJA, José Manuel. "Verdigrís. terminología y recetas de preparación". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012 a, p. 197-234.

SAN ANDRÉS, Margarita; DE LA ROJA, José Manuel; SANTOS, Sonia; SANCHO, Natalia. "Patrones de identificación del verdigrís: elaboración a partir de la reproducción de recetas antiguas". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012 b, p. 235-258.

SANAHUJA ANGUERA, Xavier. *Fabricació i circulació de moneda local a la Catalunya dels segles XIII-XVI* (Tesis doctoral). Lérida: Universitat de Lleida, 2013.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. *Maestre Nicolás Francés*. Madrid: Editorial CSIC-CSIC Press, 1964.

SÁNCHEZ GÓMEZ, Julio. *De minería, metalurgia y comercio de metales*. 2 vols. Salamanca: Instituto Tecnológico Geominero de España, 1989, vol. 1, p. 308-324.

SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel. *Pintores de Morella. Datos para la historia de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV*. Castellón de la Plana: Hijo de J. Armengot, 1944.

SÁNCHEZ GOZALBO, Ángel. Iglesia de Santa María de Castellón. El altar mayor. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 1977, vol. 53, nº. 3, p.144-160.

SÁNCHEZ, José María; QUIÑONES, María Dolores. "Materiales pictóricos enviados a América en el siglo XVI." *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2009, vol. 31, nº. 95, p. 45-67.

SANCHIS SIVERA, José. *La catedral de Valencia*. Valencia: Imprenta de Fco. Vives Mora, 1909.

SANCHIS SIVERA, José. *Llibre de Antiquitats. Manuscrito existente en el Archivo de la Catedral de Valencia*. Valencia: Diario de Valencia, 1926.

SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, nº. 14, p. 3-64.

SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1929, nº. 15, p. 3-64.

SANCHIS SIVERA, José. *Pintores Medievales en Valencia*. Barcelona: L'avenç, 1930.

SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1931, nº. 16-17, p. 3-116.

SANCHIS SIVERA, José. *Dietari del Capellà d'Anfós el Magnànim [S.XV]* (Edición a cargo de Melchor Miralles). Valencia: Acción Bibliográfica Valenciana, 1932.

SANCHO CUBINO, Natalia. *Verdigrís, pigmento histórico de cobre: estudio de su composición y color a partir de reproducciones de de antiguas recetas* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2016.

SANPERE I MIQUEL, Salvador. *Los Cuatrocentistas catalanes: historia de la pintura en Cataluña en el siglo XV, Tomo I: Primera mitad del siglo XV, Tomo II: Segunda mitad del siglo XV*. Barcelona: L'Avenç, 1906.

SANPERE I MIQUEL, Salvador. *La Pintura Mig-Eval Catalana. Els Trescentistes*. Barcelona: S. Babra, Llibreria Antiga i Moderna, 1924.

SANTAMARIA, Ulderico; AGRESTI, Giorgia; PELOSI, Claudia. "Memory and matter of cultural heritage: lead, tin, and antimony based yellow pigments". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S. (coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 145-156.

SANTOS GÓMEZ, Sonia. *Las preparaciones de yeso en la pintura sobre tabla de la escuela española* (Tesis Doctoral). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita. "Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas". *Pátina*, 2001, nº. 10-11, p. 266-285.

SANTOS GÓMEZ, Sonia; SAN ANDRÉS MOYA, Margarita. "La pintura de sargas." *Archivo español de arte*, 2004, vol. 77, nº. 305, p. 59-74.

SANTUCCI, Paola. *La pittura del Quattrocento (Storia dell'Arte in Italia, dirigida per Ferdinando Bologna)*. Turín: Utet, 1992.

SARALEGUI (de), Leandro. "Algunas sargas y sargeros valencianos". *Museum*, 1921, vol. VII, nº. 6, p. 203-214.

SARRIÓ, M^a Francisca; JUANES, David; FERAZZA, Livio. "La imagen de *San Miguel Arcángel* del Ayuntamiento de Valencia. Análisis del sistema constructivo mediante el estudio con tomografía computarizada (TC)". En: ROMÁ, R. M.; CATALÁN, J.I. (coors.). *Escultura Ligera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, p. 9-24.

SAUNDERS, David (ed.). *The Renaissance workshop*. Londres: Archetype, 2013.

SCHLOSSER, Julius. *La literatura artística. Manual de fuentes de la historia moderna del arte*. 3^a ed. Madrid: Cátedra, 1976.

SCHLOSSER, Julius. *El arte de la Edad Media*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

SCHMIDT, Victor. "Tavole dipinte. Tipologia, destinazione e funzioni". En: Piva, P. (ed.). *L'arte medievale nel contesto 300-1300, Funzioni, iconografia, tecniche*. Milán: Jaca Book, 2006, p. 205-235.

SEBASTIÁN, Santiago. *Arte y humanismo*. Madrid: Cátedra, 1978.

SEBASTIÁN, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval. Arquitectura, Liturgia e Iconografía*. Madrid: Encuentro Ediciones, 1996.

SEGURA, Maria Antonia; BARCELÓ, María. "Inventari del botoguer Pere Ylari (1465)". *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana: Revista d'estudis històrics*, 2013, nº. 69, p. 289-310.

SENSERRICH I ESPUÑES, Rosa; FONT I PAGÈS, Lidia. "La planificació del treball al fresc en les pintures que decoren la cel·la de sant Miquel del monestir de Pedralbes". *Revista Quaderns Tècnics del MHC*, 2007, nº. 2, p. 24-43.

SERACINI, Maurizio. *Il disegno sottostante nella pittura di Raffaello: esempi dei periodi fiorentino e romano*. Perugia: Relitalia, 2001.

SERRA DESFILIS, Amadeo. "Modos de producción de retablos en la pintura gótica hispánica: Las fuentes documentales y su interpretación". En: MINISTERIO DE CULTURA. *La pintura europea sobre tabla. Siglos XV, XVI y XVII*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2010, p. 13-19.

SERRANO SANZ, Manuel. "Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV". *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, 1915, vol. 7, nº. 33, p. 147-166.

SERRANO SANZ, Manuel. "Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los siglos XIV y XV". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916 a, vol. 1, nº. 34, p. 455-485.

SERRANO SANZ, Manuel. "Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los siglos XIV y XV". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1916 b, vol. 2, nº. 34, p. 409-428.

SERRANO SANZ, Manuel. "Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los siglos XIV y XV". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1917 a, vol. 1, nº. 35, p. 92-111.

SERRANO SANZ, Manuel. "Documentos relativos a la pintura de Aragón durante los siglos XIV y XV". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1917 b, vol. 1, nº. 36, p. 103-113.

SERRANO SANZ, Manuel. "Inventarios aragoneses de los siglos XIV y XV". *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1921, vol. 25, nº. 1, p. 118-134.

SESMA MUÑOZ, José Ángel. "Las Generalidades del Reino de Aragón: su organización a mediados del siglo XV". *Anuario de historia del derecho español*, 1976, nº. 46, p. 393-468.

SESMA MUÑOZ, José Ángel. "La fijación de fronteras económicas entre los estados de la Corona de Aragón". *Aragón en la Edad Media*, 1983, nº. 5, p. 141-166.

SESMA MUÑOZ, José Ángel. "Zaragoza, centro de abastecimiento de mercaderes castellanos a finales del siglo XIV". *Aragón en la Edad Media*, 1997, nº. 13, p. 125-158.

SESMA MUÑOZ, José Ángel. *Revolución comercial y cambio social: Aragón y el mundo mediterráneo (siglos XIV-XV)*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2013.

SESMA MUÑOZ, José Ángel; LÍBANO ZUMALACÁRREGUI, Angeles. *Léxico del comercio medieval en Aragón (siglo XV)*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", 1982.

SIERRA, Carlos. "Mecánica andalusí: otra faz de nuestra historia secreta". *Revista Universidad de Antioquia*, 2011, nº. 306, p. 40-49.

SIGÜENZA, Fray José, De. *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid: Aguilar, 1963.

SILVA MAROTO, Pilar. "Pintura y pintores flamencos en la corte de Isabel la Católica". En: SILVA MAROTO, P. *La senda española de los artistas flamencos*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, p. 45-62.

SIMÓN, José Manuel; VIVANCOS, María Victoria; GRAFIÁ, José Vicente. "Estudio de las alteraciones y posterior intervención de restauración del carro triunfal 'Roca Diablera'". *Arché*, 2010, nº. 4-5, p. 69-72.

SMEYERS Mauric. "Prière et ostentation. Dévotion et image. XVe-XVIe siècle". En: VAN DER STOCK, J. *La ville en Flandre. Culture et société. 1477-1787*. Bruselas: Crédit communal, 1991, p. 219-236.

SMITH, Stan. *Dibujar y abocetar*. Madrid: Ediciones AKAL, 1994.

SOLA, Emilio. *Un Mediterráneo de piratas: corsarios, renegados y cautivos*. Madrid: Tecnos, 2004.

SOLER, Ramón. "Libros de arte en bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII)". *Locus amoenus*, 1995, nº. 1, p. 145-164.

SOLER, Ramón. *El libro de arte en España durante la edad moderna*. Gijón: Trea, 2008.

SPRING, Marika. "Occurrences of the purple pigment fluorite on paintings in the National Gallery". *National Gallery Technical Bulletin*, 2000, vol. 21, p. 20-27.

SPRONK, Ron. "More than Meets the Eye. An Introduction to Technical Examination of Early Netherlandish Paintings at the Fogg Art Museum". *Harvard University Art Museums Bulletin*, 1996, vol. 5, nº. 1, p. 7-64.

SPRONK, Ron. "Three Boutsian Paintings in the Fogg Art Museum. Technical Examination and Art Historical Implications". En: Cardon, B. (ed.). *Bouts Studies. Proceedings of the International Colloquium*. (Celebrado en Leuven, 26-28 November 1998). Louvain: Peeters Publishers, 2001, p. 423-449.

SPUFFORD, Peter. "Lapis, Indigo, Woad: Artist's Materials in the Context of International Trade before 1700". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 10-28.

SRICCHIA SANTORO, Fiorella; DOMÉNECH BENITO, Fernando. *Ferrando Spagnuolo e altri maestri iberici nell'Italia di Leonardo e Michelangelo*. Florencia: Generalitat Valenciana /Casa Buonarroti, 1998.

STEFANO, (di) Emanuela. "La carta di Fabriano e di Pioraco sui mercati europei: leadership e dispersione fra XIV e XV secolo." En: CASTAGNARI, ed. *The use of techniques and work by papermaker from Fabriano in Italy and Europe*. Ancona: Cartieri Milani Fabriano, 2006, p. 38-42.

STEFANAGGI, M. "Les techniques de la peinture murale". En: COLINART S.; MENU, M. (eds.). *Le materie picturale. Fresque et peinture murale*. Bari: Edipuglia, 2001, p. 29-46.

STEVENS, Kevin; GEHL, Paul. "Giovanni Battista Bosso and the Paper Trade in Late Sixteenth-century". *La Bibliofilia*, 1994, vol. 96, nº. 1 p. 43-90.

STIJNMAN, A. "Artificial black pigment. The case of Frankfurter Schwarz/ Frankfurt Black / Noir de francfort/ Frankfort Zwart / Negro de Frankfurt". En: DEL EGIDO, M.; KROUSTALLIS, S.(coors.). *Fatto d'Archimia. Los pigmentos artificiales en las técnicas pictóricas*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2012, p. 293 - 306.

STOETZER Otto Carlos. "Der mittelamerikanische Indigo und sein Echo in Europa in der Frühen Neuzeit". *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas*, nº. 32, 1995, p. 123-146.

STOLS-WITLOX, Maartje; "'The heaviest and the whitest': lead white quality in north western European documentary sources, 1400- 1900". En: MARIKA, S. (ed.). *Studying Old Master paintings*.

Technology and Practice. The national gallery Technical Bulletin 30Th Anniversary Conference Postprints. Londres: Archetype, 2011, p. 284-294.

STOLS-WITLOX, Maartje; MEGENS, Luc; CARLYLE, Leslie. "'To prepare white excellent...'" reconstructions investigating the influence of washing, grinding and decanting of stack-process lead white on pigment composition and particle size". En: EYB-GREEN, S. *et al.* (eds.). *The artist's process. Technology and interpretation.* Londres: Archetype, 2012, p. 112-129.

STOUFFS, Jean-Marc. "La conservation-restauration des peintures de l'église Notre-Dame-du-Taur". *Mémoires de la Société Archéologique du Midi de la France*, 2005, vol. 65, p. 97-104.

STROLOVITCH, Devon L. "O livro de como se fazem as cores das tintas todas". En: URBANO ALFONSO, L. (ed.). *The Materials of the image. As matérias da Imagem.* Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010, p. 213-236.

STRONG, Roy. *Arte y poder. Fiestas del Renacimiento, 1450-1650.* Madrid: Alianza, 1988.

SUIDA, Wilhelm. *Leonardo und seine kreis.* Vicenza: Neri Pozza, 2001.

SUREDA, Joan. "L'Edat Mitjana. Romànic. Gòtic". En: MILICUA, J. *Història Universal Planeta.* 12 vols. Barcelona: Editorial Planeta, 1988, vol. 4.

TAKAHASHI, Hiroko. "Giorgio Vasari's St Luke Painting the Virgin: A Reconsideration of Its Possible Sources". *Jinbun*, 2006, nº. 5, p. 21-38.

TALAMANTES PIQUER, María del Carmen. *La Roca Valencia: estudio preliminar de la policromía y su limpieza* (Trabajo fin de máster). Valencia: Universitat politècnica de València, 2012.

TASSINARI, Gabriella. "Alcune considerazioni sulla glittica post-antica: la cosiddetta 'produzione dei lapislazzuli'". *Rivista di Archeologia*, 2010, nº. 34, p. 67-146.

TEOPHILUS. *On divers arts.* Chicago: Dover, 1979.

TERÉS I TOMÁS, Rosa. "Pere Sanglada i l'arribada del gòtic internacional a Barcelona". En: PLADEVALL, A. (ed.), *L'Art Gòtic a Catalunya. Escultura.* Barcelona: Enciclopedia Catalana, 2007, p. 36-44.

THOMAS, Anabel. *The painter's practice in Renaissance Tuscany.* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

THOMPSON, Daniel V. *The 'Ricepte d'affare più colori' of Ambrogio di ser Pietro da Siena.* Roma: Leonardo da Vinci, 1933.

THOMPSON, Daniel V. *The practise of tempera painting.* Yale: University Press, 1936.

THOMPSON, Daniel V. *The materials and techniques of medieval painting (Dover Art Instruction).* Nueva York: Dover Publications, 1956.

TIMÓN TIEMBLO, María Pía. *El marco en España, del mundo romano al inicio del Modernismo.* Madrid: Humanes, 2002.

TINTORI, Leonetto. "Tempera colors in mural paintings of italian Renaissance". En: HALL, M. (ed.) *Color and Technique in Renaissance Painting. Italy and the North.* Michigan: J.J. Agustin, 1987, p. 67-74.

TINTORI, Leonetto. *Il legante organico nell'affresco*. Prato: Lalli Editore/Laboratorio per l'affresco di Vainella, 1995.

TOLOSA, Lluïsa; COMPANY, Ximo; ALIAGA, Joan. *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna (III).1401-1425*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011.

TOLOSA, Luisa; VEDREÑO, M^a del Carmen. "Documentos de la fábrica de las Puertas del Retablo del altar mayor de la catedral de Valencia". En: MARZAL, M. (coord.). *La restauració de les Portes del Retable Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat Valenciana, 1998, p. 179-207.

TORMO, Elías. "Los pintores cuatrocentistas: Juan Rexach". *Cultura Española*, 1908, nº. 11, p. 775-788.

TORMO, Elías. *Jacomart y el arte Hispano-Flamenco cuatrocentista*. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1913.

TOSATTI, Silvia Bianca. *Il manoscritto veneziano: un manuale di pittura e altre arti-miniatore, incisione, vetri, vetrate e ceramiche-di medicina, farmacopea e alchimia del Quattrocento*. Milán: CARMAS, 1991.

TOSATTI, Silvia Bianca. *Trattati medievali di tecniche artistiche*. Milán: Jaca Book, 2007.

TRADIGO, Alfredo. *Icons And Saints of the Eastern Orthodox Church, A Guide to Imagery*. Los Ángeles: Getty Publications, 2006.

TRAMOYERES, Luis. *Instituciones gremiales. Su origen y organización en Valencia*. Valencia: Impr. Doménech, 1889.

TRAMOYERES, Luis. "Un Colegio de Pintores en Valencia". En: *Archivo de Investigaciones Históricas*, tomo 2, nº. 4, p. 277-314; tomo 2, nº. 5, p. 446-462; tomo 2, nº. 6, p. 514-536. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1911.

TRAMOYERES, Luis. "La capilla de los jurados de Valencia". *Archivo de Arte Valenciano*, 1919, nº. 5, p. 73-100.

TRAVÉ ALLEPUZ, Esther; PADILLA LAPUENTE, José Ignacio. "Alfares, hornos y producción de cerámica en la Cataluña Medieval y Moderna: una reflexión para su estudio". *Territorio, Sociedad y Poder*, 2013, nº. 8, p. 105-132.

TREPO, Mario, Del. *Els mercaders catalans i l'expansió de la corona catalano-aragonesa al segle XV*. Barcelona: Curial Edicions Catalanes, 1976.

TRUTTY-COOHILL, Patricia. "The Spanish Connection". En: PEDRETTI, C.; STRONG, J.; DA VINCI, L. *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies & Bibliography of Vinciana*. San Francisco: Wittenborn Art Books, 1990, vol. 3.

URBANO ALFONSO, Luis (ed.). *The Materials of the image. As matérias da Imagem*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2010.

UZIELLI, Luca. "Historical Overview of Panel-making Techniques in Central Italy". En: DARDES, K. ROTHE, A. (ed.). *The Structural Conservation of Panel Paintings*. (Celebrado en Los Ángeles, 24-28 abril, 1995). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1998.

VALERO AMAT, Cristina. *Identificación, estudio comparativo y catalogación de filigranas medievales en archivos valencianos: archivo de la Catedral Metropolitana de Valencia y archivo municipal de Valencia* (Tesis Doctoral). Valencia: Universitat Politècnica de València, 2014.

VAN ASPEREN DE BOER, Jan. "The study of underdrawing. An assessment". En: VAN SCHOUTE, R. (ed). *Le dessin sous-jacent dans la peinture*. (Celebrado en Louvain-la-Neuve, 29-30 septembre, 1 octubre 1983). Lovaina: Université Catholique de Louvain, 1985, p. 12-17.

VAN DE PUT, Albert. *Hispano-Moresque ware of the XV. century: a contribution to its history and chronology based upon armorial specimens*. Londres: Chapman and Hall, 1904.

VAN DEN BRINK, Pete. "L'art de la copie, Le pourquoi et le comment de l'exécution de copies aux Pays-Bas aux XVIe et XVIIe siècles". En: VAN DEN BRINK, H. *L'entreprise Brueghel*. Bruselas: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2001-2002, p. 13-43.

VANDIVERE, Abbie. "Surface effect in paintings by Van Eyck". En: CURRIE et al. (eds.). *Van Eyck Studies. papers presented at the Eighteenth Symposium for the Study of Underdrawing and Technology in Painting, Brussels 19-21 September 2012*. París: Peeters, 2017, p. 417-433.

VAQUERO PIÑEIRO, Manuel. "Mercaderes catalanes y valencianos en el consulado de Roma". *Revista d'Historia Medieval*, 1998, nº. 9, p. 155-169.

VASARI, Giorgio. *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*. Tomo 5. Florencia, 1568.

VASARI, Giorgio. "Lettera a Benedetto Varchi" [1547]. En: BAROCCHI, P. (ed.). *Trattati d'arte del Cinquecento, tra manierismo e Controriforma*. Bari: Laterza, 1963, vol 1.

VASARI, Giorgio. *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros días*. Madrid: Cátedra, 2002.

VECCHI, Pierluigi, De; CERCHIARI, Elda. *I tempi dell'arte*. 3 vols. Milán: Bompiani, 1999, vol. 2.

VELA I AULESA, Carles. *L'obrador d'un apotecari medieval segons el llibre de comptes de Francesc ses Canes (Barcelona 1378-1381)*. Barcelona: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2003.

VELA I AULESA, Carles. "Les compravendes al detall i a crèdit en el món artesà. El cas dels especiers i els candelers". *Barcelona Quadres d'Història*, 2007, nº. 13, p. 121-154.

VÉLIZ, Zahira. "Wooden Panels and their Preparation for Painting from the Middle Ages to the Seventeenth Century in Spain". En: DARDES, K.; ROTHE, A. (ed.). *The Structural Conservation of Panel Paintings* (Celebrado en Los Ángeles, 24-28 abril, 1995). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1998, p. 136-148.

VÉLIZ, Zahira. "In Quest of a Useful Blue in Early Modern Spain". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 389-400.

VENTOSA I MUÑOZ, Silvia". *Història dels tints naturals de fibres tèxtils*". *Ciència*, 1983, vol. 3, nº. 24, p. 40-45.

VENTURA, Agustí. "Orígens del paper a Xàtiva". En: BLASCO, R. *La impremta valenciana*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 1990, p. 123-142.

VENTURA, Jordi. "Les equivalències monetàries oficials a Catalunya a principis de l'Edat Moderna". En: UNIVERSITAT DE BARCELONA. *Primer Congrés d'Història Moderna de Catalunya*. Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona, 1984, vol. 1, p. 435-441.

VERBEKE, Werner. "Aragón y Flandes: un reencuentro". En: GARCÍA SORIA, M.; BAYÓN PERALES, M. (coors). *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2015, p. 11-37.

VERDÉS I PIJUAN, Pere. "Una espècia autòctona: el comerç del safrà a Catalunya durant el segle XV". *Anuario de Estudios Medievales*, 2001, vol. 31, nº. 2, p. 757-785.

VERDET GÓMEZ, Federico. *Historia de la industria papelera valenciana*. Valencia: Universitat de València, 2014.

VERGARA, José. *Conservación y Restauración de Material Cultural en Archivos y Bibliotecas*. Valencia: Biblioteca Valenciana, 2002.

VERMEYLEN, Filip. "The Colour of Money: Dealing with Pigments in Sixteenth-Century Antwerp". En: KIRBY, J.; NASH, S.; CANNON, J. (eds.). *Trade in artists's materials. Markets and commerce in Europe to 1700*. Londres: Archetype Publications, 2010, p. 356-365.

VERNET, Juan. "Ingeniería mecánica del Islam Occidental". *Investigación y Ciencia*, 1993, nº. 201, p. 46-50.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Hélène. *Dessin sous-jacent et technologie de la peinture. Perspectives*. Louvain-la-Neuve: Collège Erasme, 1997.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Helène; VAN SCHOUTER, Roge. *Cadres et supports dans la peinture flamande aux 15ème et 16ème siècles*. Heure-le-Romain: Verougstraete y Van Schoute, 1989.

VEROUGSTRAETE-MARCQ, Helène; VAN SCHOUTER, Roge. "Cadres et supports dans la peinture flamande aux XVe et XVIe siècles. Organisation du travail et contexte socio-économique". En: LAMBRECHTS, P.; SOSSON, J.P. *Les métiers au Moyen âge. Aspects économiques et sociaux*. (Celebrado en Louvain-la-Neuve, octubre, 1993). Louvain-la-Neuve: Université Catholique de Louvain, 1994.

VERRIÉ, Frederic-Pau. "Dos contratos trascendentes de aprendizaje de pintor". *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1944, vol. 2, nº. 3, p. 67-76.

VERRIÉ, Frederic-Pau. *La vida de l'artista medieval*. Barcelona: Aymà Editors, 1953.

VIDAL FRANQUET, Jacobo. "Quatre pintors de Tarragona a la ciutat de Tortosa. Algunes notícies d'Arxiu". *Anuario de Estudios Medievales*, 2003, vol. 33, nº. 1, p. 463-485.

VIDAL FRANQUET, Jacobo. *El pintor de la ciutat, Tortosa, segles XIV-XV*. Tortosa: Cossetània, 2011.

VILELLA VILA, Francisca. "El movimiento comercial del puerto de Tortosa, según los 'llibres de lleuda' del s. XV". *Recerca*, 1995, nº. 1, p. 73-88.

VILELLA VILA, Francisca. *La lleuda de Tortosa en el siglo XV: aportación al conocimiento del comercio interior y exterior de la Corona de Aragón*. Tortosa: Arixu Històric comarcal de les terres del Ebre, 2007.

VILLALMANZO CAMERO, Jesús (ed.). *Llibre de Ordenacions de la almoyna e confraria del Offici de fusters*. Valencia: Javier Boronat Editor, 1990.

VILLANUEVA MORTE, Concepción. "Estudio de la producción y comercialización de la cerámica bajomedieval entre los reinos de Aragón y Valencia". *Anales de la Universidad de Alicante. Historia medieval*, 2003-2006, nº. 14, p. 249-287.

VILLANUEVA MORTE, Concepción. "El comercio textil a través de la frontera terrestre entre Aragón y Valencia en el siglo XV". *Aragón en la Edad Media*, 2004, nº. 18, p. 163-202.

VILLARQUIDE, Ana. *La pintura sobre tela II. Alteraciones, materiales y tratamientos de restauración*. San Sebastián: Nerea, 2005.

VINCI, Leonardo, Da. *Trattato della pittura*. Roma: Guglielmo Manzi, 1817.

VINCI, Leonardo, Da. *Aforismos*. Madrid: Espasa-Calpe, 1965.

VINCI, Leonardo, Da. *Tratado de pittura*. (ed. Ángel González García). Madrid: Editora Nacional, 1979.

VITRUVIO POLIÓN, Marco Lucio. *Los diez libros de Arquitectura*. Madrid: Alianza, 1995.

VIU, María. "Información y estrategias comerciales en la Corona de Aragón. La correspondencia de la compañía Torralba (1430-1432)". En: LALIENA, C.; LAFUENTE, M. (coors.). *Consumo, comercio y transformaciones culturales en la Baja Edad Media: Aragón, siglos XIV-XV*. Zaragoza: Grupo CEMA, 2016, p. 126-146.

VIVANCOS, Victoria. "Aspectos técnicos y estructurales de la retabística valenciana". En: *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos (Actas del II Congreso del GEIC; Valencia, 16-19 de noviembre, 2004)*. Madrid: Instituto de Patrimonio Cultural Español, 2006 [Soporte digital].

WACKERNAGEL, Martin. *Il mondo degli artisti nel Rinascimento fiorentino*. Roma: La Nuova Italia Scientifica, 1996.

WADUM, Jorgen. "Historical Overview of Panel-making Techniques in the Northern Countries". En: DARDÉS, K.; ROTHE, A. (ed.). *The Structural Conservation of Panel Paintings* (Celebrado en Los Ángeles, 24-28 abril, 1995). Los Ángeles: The Getty Conservation Institute, 1998, p. 149-177.

WAZNY, Tomasz. "The Origin, Assortments and Transport of Baltic Timber: Historic-dendrochronological Evidence". En: VAN DE VELDE, C.; VAN ACKER, J.; VERHAEGHE, F. (ed.). *Constructing Wooden Images: Proceedings of the Symposium on the Organization of Labour and Working Practices for the Late Gothic Carved Altarpieces in the Low Countries* (Celebrado en Bruselas, Octubre, 2002). Bruselas: VUB Press, 2005, p. 115-126.

WEBSTER, Sandy. *Earthen Pigments: Hand-Gathering & Using Natural Colors in Art*. Pensilvania: Schiffer, 2012.

WHEELER, Jo. *Renaissance Secrets. Recipes & formulas*. Nueva York: Victoria & Albert Museum, 2009.

WHITE, Raymond; PILC, Jennifer. "Analyses of Paint Media." *The National Gallery Technical Bulletin*, nº. 14, 1993, p. 86-94.

WHITE, Raymond; PILC, Jennifer. "Analyses of Paint Media." *The National Gallery Technical Bulletin*, nº. 16, 1995, p. 85-95.

WILIE EGBERT, Virginia. *The Mediaeval Artist at Work*. Nueva Jersey: Princeton University, 1967.

WITCOMBE, Christopher. *Copyright in the Renaissance. Prints and the 'Privilegio' in Sixteenth-Century Venice and Rome*. Boston: Brill, 2004.

WOLFTHAL, Diane. *The beginnings of Netherlandish canvas painting: 1400-1530*. New York: Cambridge University Press, 1989.

WOUDHUYSEN-KELLER, Renate. "Aspects of painting technique in the use of verdigris and copper resinate". *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, Leiden: The Getty Conservation Institute, 1995, p. 65-69.

YARZA LUACES, Joaquín *et al.* (ed.). *Arte Medieval II. Románico y Gótico (Col. "Fuentes y Documentos para la Historia del Arte", 3)*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

YARZA LUACES, Joaquín. "El pintor en Catalunya hacia 1400". *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar*, 1985, nº. 20, p. 31-57.

YARZA LUACES, Joaquín. "Artista-artesano en el gótico catalán". *Lambard*, 1987, nº. 3, p. 129-169.

YARZA LUACES, Joaquín. "El arte de los Países Bajos en la España de los Reyes Católicos". En: YARZA LUACES, J. *Reyes y Mecenas: Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1992, p. 133-150.

YARZA LUACES, Joaquín. "Los lejos en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares". En: CALVO SERRALLER, F. *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 1993 a, p. 29-51.

YARZA LUACES, Joaquín. *Los Reyes Católicos. Paisaje artístico de una monarquía*. Madrid: Nerea, 1993 b.

YARZA LUACES, Joaquín; MELERO, Marisa. *Arte Medieval II*. Madrid: Historia 16, 1996.

ZALAMEA, Patricia. "Del Grabado como estrategia: mediación entre originales y copias". *Revista de Estudios Sociales*, 2008, nº. 30, p. 58-71.

ZALBIDEA, Maria Antònia; RUBIO, Aurora; CASTIÑEIRAS, Manuel. "The Measure of Christ in the Cathedral of Valencia. Unveiling the italian-like technical processes of an extraordinary painted sendal". En: VAZQUEZ, M. L. *et al.* (eds.). *ESRARC 2019. 11th European Symposium on Religious Art, Restoration and Conservation. Proceedings Book*. Valencia: Kermes, 2019, p. 193-196

ZANARDI, Bruno; ARCANGELI, Luca; APPOLONIA, Lorenzo. "Della natura del bianco sangiovanni : un pigmento e la lettura delle fonti". *Ricerche di storia dell'arte*, 1984, nº. 24, p. 63-74.

ZECCHIN, Luigi. *Vetro e vetrai di Murano. Studi di Storia del Vetro*. vol. I, Venecia: Arsenal Venise 1987.

ZARAGOZA, Arturo. "Los moldes de máscaras para disfraces procedentes del Palacio del Marqués de Villores de San Mateo (Castellón)". En: ROMÁN, R. M.; CATALÁN, J. I. (coors). *Escultura Ligera*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 2017, p. 79-84.

ZOZAYA, Juan. "Construcción naval e ingeniería portuaria en el mundo antiguo y medieval". En: MINISTERIO DE OBRAS PÚBLICAS, TRANSPORTES Y MEDIO AMBIENTE. *Puertos españoles en la historia*. Madrid: Centro de estudios históricos de obras públicas y urbanismo, 1994, p. 43-60.

ZUCARO, Federico. *L'Idée de 'pittori, scultori, et architetti*. Roma: Marco Pagliarini, 1768.

ZUFFI, Stefano. *Grande atlante del Rinascimento*. Milán: Mondadori Electa, 2007.

15.2. Informes analíticos y de conservación y restauración

ALCAÑIZ SIERRA, Moisés. *Polseres del Retablo de la Santa Cena de Jacomart, c. 1454*. 2000-2001. Exp. IVACOR 23/17.

ALCAÑIZ SIERRA, Moisés. *San Hugo Lincoln. Retablo de la Eucaristía o de la Santa Cena*. 2000-2001. Exp. IVACOR 23/10.

BELLVER CARDETE, Sabina. '*San Juan Bautista*' y '*Bautismo de San Martín*'. *Retablo de San Martín del Convento de las Agustinas de Segorbe*. 1999-2000. Exp. IVACOR 22/16.

BENAVENT, Óscar. '*La Crucifixión*'. *Retablo de La Visitación*. 2000. Exp. IVACOR 23/5.

BENAVENT, Óscar. *La crucifixión. Tabla cimera del Retablo de la Santa Cena del Museo Catedralicio de Segorbe*. 2000-2001. Exp. IVACOR 23/16.

BORREDÀ, Rosa et al. *Informe técnico del proceso de Conservación y Restauración. Rey Salomón. Catedral de Segorbe, Castellón*. 2000-2001. Exp. IVACOR 23/21.1.

BORREDÀ, Rosa et al. *Informe técnico del proceso de Conservación y Restauración. Retablo de la Vida de Jesús y la Virgen. Catedral de Segorbe*. 2001. Exp. IVACOR 21/35.

BORREDÀ, Rosa; PRIETO, María José; DÍEZ, María Salut. *Informe técnico del proceso de Conservación y Restauración. La Ascensión del Señor. Tabla del antiguo Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe, obra de Vicente Macip*. 2000-2001. Exp. IVACOR 23/21.2.

CAÑIZARES SALES, Ana; RUBIO MISFUD, Aurora. *Memoria de restauración I fase. (Tomo I) y Memoria de restauración II fase. (Tomo II). Retablo de Santa Catalina de Villahermosa del Río, Castellón*. (Memoria 12/99). 2001. Exp. IVACOR 27/6.1. y 27/6.2.

CHAMBÓ, Sergio; REDOLAT, Romina. *Informe técnico del proceso de Conservación y Restauración. Visitación de María a su prima Santa Isabel. Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe*. 2000-2001. Exp. IVACOR 23/21.4.

ESCOLANO, José Vicente. *Talla. Retablo de La Visitación*. 2000. Exp. IVACOR 23/6.

FERNÁNDEZ ANSUÁTEGUI, Carmen. *Restauración de las tablas de San Sebastián y Santa Elena. Memoria del proceso de conservación y restauración de las dos tablas atribuidas al Pintor Jaume Baço, Jacomart, pertenecientes a la Colegiata de Sta. Maria, Játiva*. (Memoria 4/97). 2001. Exp. IVACOR 11/8.

FERNÁNDEZ REDONDO, Inmaculada. *Entrecalles del retablo de la Santa Cena*. 2000-2001. Exp. IVACOR 23/15.

FERNÁNDEZ REDONDO, Inmaculada; BENAVENT BENAVENT, Óscar. '*San Martín entronizado con donante*'. *Retablo de San Martín del Convento de las Agustinas de Segorbe*. 1999-2000. Exp. IVACOR 22/15.4.

FERRAZZA, Livio. *Informe: Análisis de la pintura sobre tabla 'La Virgen de Enguera'*. Exp. IVACOR 157/2013.

FERRAZZA, Livio; JUANES, David. *Informe: Retablo 'Virgen del Rosario'. Iglesia de la Señora de los Ángeles, Corte de Arenoso'*. Exp. IVACOR, 39/2008.

FERRAZZA, Livio; JUANES, David. *Informe: Análisi de la obra San Jaime peregrino'*. Exp. IVACOR, 52/2008.

FORTEA, Alicia. *Informe de Restauración. Santa Catalina de Siena. La Luz de las Imágenes. 2001-2002*. Exp. IVACOR 22/10.

GARCÍA CALVO, María del Carmen. *San Benito y San Antonio Abad. Retablo de la Eucaristía o de la Santa Cena. 2000-2001*. Exp. IVACOR 23/11.

GARCÍA CALVO, María del Carmen. *San Gregorio y San Agustín. Retablo de la Eucaristía o de la Santa Cena. 2000-2001*. Exp. IVACOR 23/12.

GARCÍA CALVO, María del Carmen. *San Martín. Retablo de la Eucaristía o de la Santa Cena. 2000-2001*. Exp. IVACOR 23/13.

GARCÍA CALVO, María del Carmen. *Santa Isabel de Portugal y Santa Isabel de Hungría. Retablo de la Eucaristía o de la Santa Cena. 2000-2001*. Exp. IVACOR 23/18.

GOICOCHEA, Cristina. *'Retablo de la Santa Cena'. Memoria de Restauración de Soportes Lígneos. 2000-2001*. Exp. IVACOR 23/14.

HERNÁNDEZ, Alicia. *'Visitación'. Retablo de La Visitación. 2000*. Exp. IVACOR 23/4.

IRANZO REIG, Mónica. *'Santo obispo y Santa Mártir'. Retablo de La Visitación. 2000*. Exp. IVACOR 23/2.

IRANZO REIG, Mónica; ALCANIZ SERRA, Moisés. *'Milagro de la capa', Retablo de San Martín del Convento de las Agustinas de Segorbe. 1999-2000*. Exp. IVACOR 22/15.2.

JUANES, David; FERRAZZA, Livio. *Informe: Análisis 'Adoración de los pastores, Nicolás Borrás. Parroquia de Santa María, Cocentaina. Exp. IVACOR, 11/2009*.

JUANES, David; FERRAZZA, Livio. *Informe: Análisis del retablo 'Los Tres Reyes' del Maestro de Perea, Exp. IVACOR, PC07/2009*.

JUANES David; FERRAZZA, Livio. *Informe: Adoración de los Pastores', Exp. IVACOR, 11/2009*.

MONER GONZÁLEZ, Mercedes. *'El sueño de San Martín.'* Retablo de San Martín del Convento de las Agustinas de Segorbe. 1999-2000. Exp. IVACOR 22/15.1.

MONER GONZÁLEZ, Mercedes. *Virgen de la Porciúncula, Retablo de la Santa Cena de Jacomart, c. 1454. Informes de restauración del Retablo de la Eucaristía o de la Santa Cena. 2000-2001*. Exp. IVACOR 22/20.

QUIROGA ALAMA, Vicenta. *Tabla de San Miguel. Retablo de la Eucaristía o de la Santa Cena. 2000-2001*. Exp. IVACOR 23/19.

RUIZ, Eva. *Proceso de Restauración de las tablas del Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe, Anunciación y Abrazo de San Joaquín y Santa Ana*. Autor: Vicente Macip. 2000-2001. Exp. IVACOR 23/21.3.

SÁNCHEZ, Andrés; GONZÁLEZ, Ismael; DEL MAZO, Marcos; GÓMEZ, María Jesús. *Informe analítico del Retablo del Salvador de Villareal*. [Informe analítico inédito]. Arte-Lab, 2008.

SEBASTIÁN DE LA CRUZ, Luis; QUIROGA ALAMA, Vicenta. *'Aparición de la Virgen a S. Martín'. Retablo de San Martín del Convento de las Agustinas de Segorbe*. 1999-2000. Exp. IVACOR 22/15.3.

SUÁREZ, Ricardo; SADURNÍ, Ruth. 'Anàlisi: La Nativitat' MDT2999 - 13269, 2018.

TORRES JULIÁN, Teresa; ROS ESPERT, María Dolores. *'Misa de San Martín' y 'Muerte de San Martín'. Retablo de San Martín del Convento de las Agustinas de Segorbe*. 1999-2000. Exp. IVACOR 22/15.5.

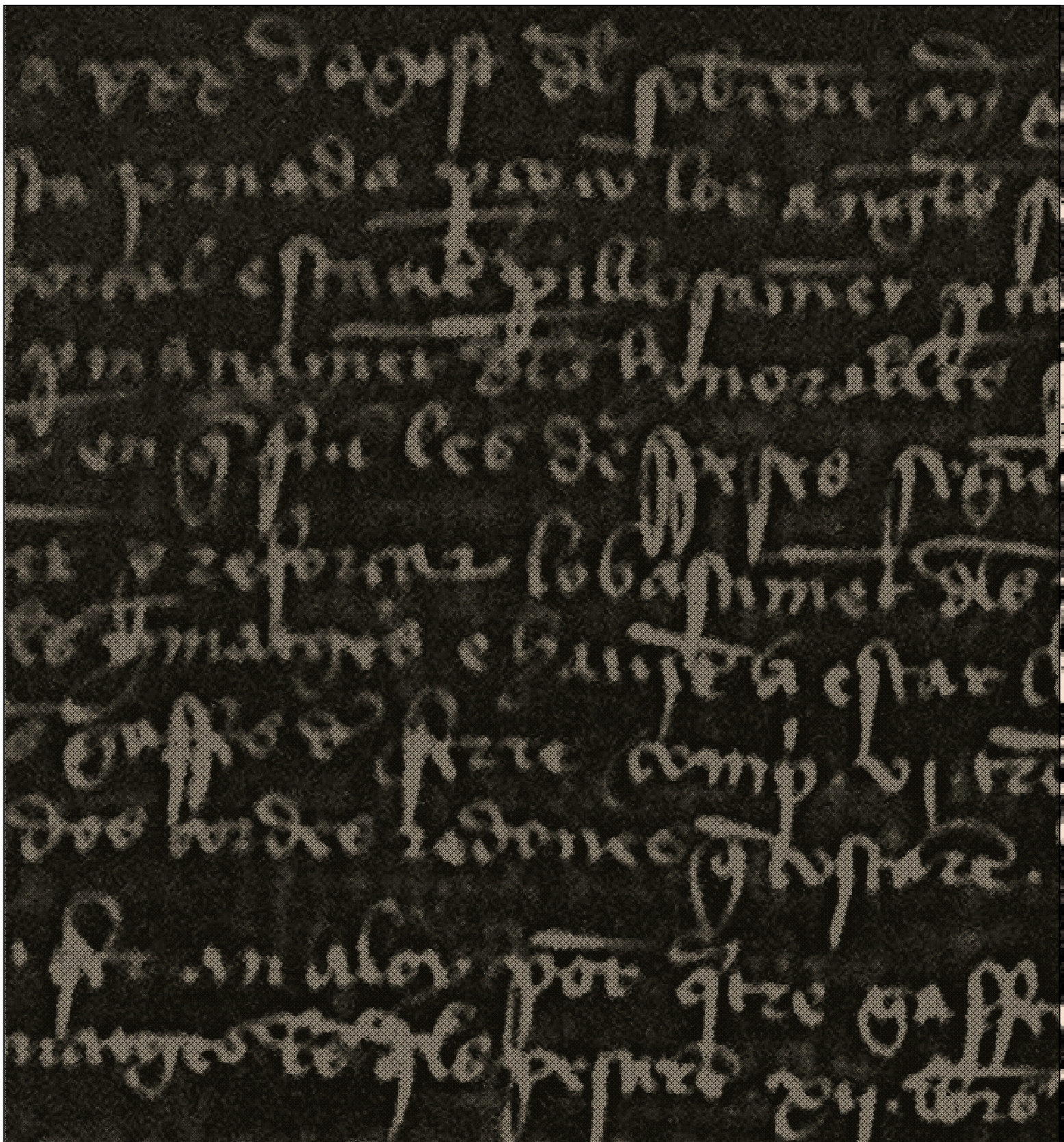
TORRES, María Teresa. *'Calvario' (II fase). Retablo de La Visitación*. 2000. Exp. IVACOR 23/9.

TORRES, María Teresa. *'Predela con Santos' (II fase). Retablo de La Visitación*. 2000. Exp. IVACOR 23/9.

TORRES, María Teresa. *'Predela con Santos'*. Retablo de La Visitación. 2000. Exp. IVACOR 23/3.

VÁZQUEZ ALBALADEJO, Cristina; FERNÁNDEZ REDONDO, Inmaculada. *Informe sobre la restauración de cuatro guardapolvos pertenecientes al retablo de 'San Lorenzo y San Pedro de Verona' de Catí. (Memoria 9/1)*. 1999-2000. Exp. IVACOR 157 (2002) 84/01.

ZUBELDÍA, Blanca. *'San Bernardino de Siena y San Lucas' (Calle izquierda). Retablo de La Visitación*. 2000. Exp. IVACOR 23/7.



ANEXO I

**EXTRACTOS DE DOCUMENTOS EDITADOS
ALUSIVOS A LA PRÁCTICA PICTÓRICA**



Abreviaturas:

- AAV: Archivo Ayuntamiento de Valencia.
- ABM: Archivo de la Basílica de Manresa.
- ACA: Archivo de la Corona de Aragón.
- ACB: Archivo Capitular de Barcelona.
- ACCU: Archivo Capitular de la catedral de Urgel.
- ACP: Archivo del Colegio del Patriarca.
- ACU: Archivo Capitular de la Catedral de Urgel.
- ACV: Archivo de la Catedral de Valencia.
- AGRV: Archivo general del Reino de Valencia.
- AHAM: Archivo Histórico de Arenys de Mar.
- AHCB: Archivo Histórico de la Catedral de Barcelona.
- AHMSGG: Archivo Histórico Municipal de Sant Feliu de Guíxols.
- AHN: Archivo Histórico Nacional.
- AHPB: Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona.
- AHSU: Archivo Histórico Seu d'Urgell.
- AHT: Archivo Histórico de Tarragona.
- AMB: Archivo Municipal de Barcelona.
- AMC: Archivo Municipal Castellón
- AMV: Archivo Municipal de Valencia.
- ANV: Archivo Notarial Valencia.
- APB: Archivo de Protocolos de Barcelona.
- APNZ: Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza.
- APP: Archivo de Protocolos del Patriarca.
- ARM: Archivo del Reino de Mallorca.
- ARV: Archivo General del Reino de Valencia.
- AMVR: Archivo Municipal Villa-Real.
- RCPPM: Recherche sur les Charpentes et les Plafonds Peints Médiévaux.
- Archivo de Curia Fumada de Vich.

29/08/1313- 25/05/1314 Tarragona.

Extracto de cuentas de pagos efectuados para la decoración del castillo real de Tarragona.

ACA, RP, Apèndix General G-78, f. 15r-49r.

DOMENGE VIDAL, 2011: 201-202.

Primerament, despeseren los pintors, entre cantes e escudelles e cellons: XX d.
Ítem, a ll bastays qui scuraren la casa: VI d.
Ítem, una liura de aygua cuyta: VIII d.
Ítem, costaren dues somades d'aygua: II d. e malla.
Ítem, costaren ous: XVIII d.
Ítem, costaren dues liures de blanch: XX d.
Ítem, costaren dues liures d'arcecó: XVI d.
Ítem, costaren dues unçes de bagadell: II s. [...]
Primerament, en lenya: IX d. [...]
Ítem, costaren 25 dues olles: II d. [...]
Ítem, costà mig quintar de guix: XX d.
Ítem, costaren VIII bigues de trer al sol, a hobs d'envernissar: XII d. [...]
Ítem, costà mija unça de aur: XVIII d. [...]
Ítem, costaren bastays, a hobs de les bigue, a trer e a metre: XVI d. [...]
Ítem, despeseren los dits pintors en los dits XIX dies, entre colors, part aquelles qui foren comprades a Barchinona, e aygua cuyt, e ous, e lenya, e bastays a trer e metre la fusta: XXIII s. II d. malla.

05/05/1348, Mallorca.

Inventario de los bienes del boticario Guillem Rubio, ciudadano de Mallorca.

ALOMAR I CANYELLES, 2002: 83-111.

- [5] *Item, cottonum mundatum duas uncias et mediam ad sex denarios.*
- [7] *Item, undecim uncias et mediam sanguinis de drachonis minuti ad duos solidos.*
- [19] *Item, tres libras gumme arabice ad rationem sex denariorum pro libra ad unum solidum sex denarios.*
- [28] *Item, quatuor uncias gale ad tres denarios et tres uncias carabe minuti duos denarios.*
- [29] *Item, tres uncias sanguinis drachonis ad novem denarios*
- [76] *Item, tres libras gomalimi ad rationem trium solidorum pro libra ad novem solidos.*
- [83] *Item, quinque uncias saffrani ad decem solidos*
- [92] *Item, quatuor uncias et mediam d'orpiment pictaci ad sex denarios.*
- [98] *Item, unam libram novem uncias mastici ad rationem sex solidorum pro libra decem solidos sex denarios.*
- [100] *Item, octo libras calafonie ad rationem quatuor denariorum pro libra ad duos solidos octo denarios.*
- [121] *Item, duus libras pulveris de indi ad duos solidos.*
- [126] *Item, duu. libras pulveris de indi ad duos solidos. [sic]*
- [130] *Item, tres uncias grani d'oruga ad tres denarios.*
- [131] *Item, unam libram laque sutil ad X solidos.*

- [132] *Item, decem uncias aluminis zucari ad decem denarios.*
- [138] *Item, tres libras vitriolli de Xibilia ad unum solidum.*
- [158] *Item, unam caxietam cum caxonis parvis per tenendo gomas ad unum solidum.*
- [159] *Item, duas libras gomarum mixtarum ad quatuor solidos.*
- [172] *Item, octo libras gale piccate sutill ad quatuor solidos.*
- [173] *Item, unam libram duas uncias gome d'avet ad duos solidos quatuor denarios.*
- [176] *Item, sex libras coparros ad quatuor solidos.*
- [178] *Item, unam libram gome de cirer ad quatuor denarios.*
- [179] *Item, duus libras de pols de coparrós ad octo denarios.*
- [181] *Item, duus libras alum succari ad unum solidum quatuor denarios.*
- [182] *Item, sex uncias alum de ploma ad unum solidum.*
- [181] *Item, quinque libras sex uncias gomi draganti ad rationem .xviii. denariorum pro libra ad octo solidos tres denarios.*
- [184] *Item, unam libram melle ad .iiii Or denarios.*
- [187] *Item, unuam libram gale piccate sutil ad sex denarios.*
- [189] *Item, sex uncias adrament ad sex denarios.*
- [192] *Item, octo libras vidriolli de Sancto Matheo ad quatuor solidos.*
- [208] *Item, duus libras sex uncias aque ardentis simplicis ad unum solidum octo denarios.*
- [214] *Item, mediam libram trementine ad sex denarios*
- [216] *Item, novem uncias de verdet ad unum solidum sex denarios.*
- [218] *Item, IX uncias gome arabice ad IIII^{or} denarios.*
- [221] *Item, unam libram sex uncias atzercó ad unii [sic.] denarium.*
- [222] *Item, sex uncias litarger gros ad duos denarios.*
- [223] *Item, quatuor libras de vermayló ad rationem viginti denariorum pro libra ad sex solidos octo denarios.*
- [224] *Item, unam libram oley violati ad sex denarios.*
- [225] *Item, unam libram sex uncias de blanquet ad novem denarios.*
- [226] *Item, IIII^{or} libras oley de linós ad duos solidos.*
- [245] *Item, quinque libras ocre ad unum solidum.*
- [267] *Item, duas libras de colradura ad duos. [sic.]*
- [270] *Item, duas libras olei papaver ad unum solidum.*
- [285] *Item, centum quadraginta panys auri pur ad rationem viginti solidos per centum ad unam libram octo solidos quatuor denarios.*
- [305] *Item, unam libram gale modici valoris ad quatuor denario*
- [315] *Item, unam libram sex uncias de pols de màstech ad octo denarios.*
- [330] *Item, mille quinquaginta payns de argent ad rationem IIII^{or} solidorum pro centum ad duas libras duos solidos.*
- [343] *Item, duos quintaria octuaginta libras de litarger gros ad rationem octo solidorum octo denariorum pro quintari ad unam libram duos solidos octo denarios.*
- [344] *Item, unum quintare et sexaginta quinque libras de blanquet Montispissulani ad rationemquadraginta solidorum pro quintare ad tres libras quinque solidos.*
- [358] *Item, octo libras almangana ad octo denarios.*
- [363] *Item, tres uncias de pols gome arabice ad sex solidos sex denarios*
- [366] *Item, viginti libras de pols de bohermini ad duos solidos.*
- [377] *Item, sex quintalia atzercó ad rationem duarum librarum decem solidorum pro quintare ad quindecim libras*
- [379] *Item, X uncias indi de golff ad duos solidos sex denarios.*
- [380] *Item, novem uncias carmini ad novem solidos.*
- [384] *Item, tres uncias azur prim ad rationem quinque solidorum pro uncia ad quindecim solidos.*

- [398] *Item, octo libras de brezil ad rationem quatuor solidorum pro libra ad unam libram duodecim solidos.*
- [399] *Item, unam libram foli ad quatuor solidos.*
- [408] *Item, tresdecim libras novem uncias de asur gros ad rationem sex solidorum pro libra ad quatuor libras duos solidos sex denarios.*
- [417] *Item, decem libras de litarger pruni ad rationem duorum denariorum pro libra ad duos solidos quatuor denarios.*
- [418] *Item, quadraginta libras reyalgar minuti intabulati ad rationem unius solidorum sex denariorum pro libra ad tres libras.*
- [427] *Item, duus libras et quatuor uncias saffrani ad rationem viginti duorum solidorum pro libra ad duus libras undecim solidos quatuor denarios.*
- [429] *Item, unam unciam et tres octavas de ambre ad octo libras quinque solidos*
- [438] *Item, triginta duus libras et mediam virmilioni minuti ad rationem viginti denariorum pro libra ad duus libras quatuordecim solidos duos denarios.*
- [439] *Item, novem libras octo uncias mastichi ad rationem octo solidorum pro libra ad tres libras .xvii. solidos quatuor denarios.*
- [444] *Item, decem novem libras blanqueti de Piza ad rationem octo denariorum pro libra ad duodecim solidos octo denarios.*
- [446] *Item unum quintarem et triginta libras de reyalgar ronech ad rationem decem librarum pro quintarem ad duodecim libras decem et septem solidos octo denarios.*
- [447] *Item, sex quintariam septuaginta duus libras verdetie ad rationem decem librarum pro quintare ad sexaginta sex libras ad decem et octo solidos quatuor denarios.*
- [449] *Item, sex quintaria viginti sex libras blanqueti de Piza ad rationem sexaginta novem solidorum quatuor denariorum pro quintare ad viginti unam libram tresdecim solidos quatuor denarios.*
- [451] *Item, viginti tres libras de pols blanqueti de Montepisullano ad rationem IIII^{or} denariorum pro libra I ad septem solidos octo denarios.*
- [452] *Item, viginti libras amplius de blanqueto Pize ad rationem octo denariorum pro libra ad tresdecim solidos quatuor denarios.*
- [453] *Item, undecim libras alummo de rocha ad rationem .IIII^{or} denariorum pro libra ad tres solidos octo denarios.*
- [454] *Item, sexaginta libras undecim uncias assiver ad rationem duorum solidorum octo denariorum pro libra ad octo libras duos solidos sa denarios.*
- [460] *Item, nonagin tu duus libras gome arabice ad rationem duorum solidorum sex denariorum pro libra ad septem libras.*
- [462] *Item, octo raymes papiri sarf ad rayma modici valoris ad rationem decem et octo denariorum pro rayma quolibet ad XII solidos.*
- [464] *Item, novem quintaria septuaginta quinque libras tres uncias virmilioni ad rationem novem libras et decem solidorum pro quintare ad nonaginta duas libras.*
- [466] *Item, quinquaginta novem libras sanguinis drachonis ad rationem trium solidorum sex denariorum pro libra ad decem libras sex solidos sa denarios.*
- [467] *Item, duas duodenas massapanorum pictorum quolibet unius libram ad rationem duorum solidorum s a denariorum pro quolibet duodena ad quinque solidos.*
- [468] *Item, amplius octuagion octo libras de realgar rubeus ad rationem decem librarum pro quintare ad octo libras novem solidos duos denarios.*
- [471] *Item, sexaginta libras colradure ad ratione unius solidi pro libra ad tres libras.*
- [477] *Item, undecim raymas papiri sarf modici valoris ad rationem trium solidorum pro rayma ad unam libram tresdecim solidos.*
- [480] *Item, unum quintare et quadraginta libras de calaffonia ad rationem IIII^{or} denariorum pro libra ad duas libras octo solidos.*

- [481] *Item, quinquaginta octo libras vitriolli ad rationem trium denariorum pro libra ad duas libras octo solidos.*
- [492] *Item, tria quintaria amplius de virniliono ad rationem novem librarum et decem solidorum pro quintare ad viginti octo libras decem solidos.*
- [493] *Item, quatuor quintaria et octaginta libras verdeti ad rationem decem librarum pro quintari ad quadraginta octo libras.*
- [495] *Item, triginta libras folii ad rationem trium solidorum ad quatuor libras et decem solidos.*
- [501] *Item, unum quintare trementine et septuaginta libras ad rationem sex librarum pro quintare ad decem libras unum solidum.*
- [507] *Item, unam raymam papiri de scribendo ad duodecim solidos.*

05/10/1348, Mallorca.

Inventario de los bienes del boticario Guillem Ros, ciudadano de Mallorca.

ARM, P-138, f. 25r-26v.

ALOMAR I CANYELLES, 2002: 138.

- [4] *Item, octo panes de blanquet in quodam barillo.*
- [7] *Item, aliam cenalliam ab orpiment.*
- [11] *Item, unam raymam papiri.*
- [12] *Item, unum pot de vidrioll.*
- [20] *Item, aliam papirum cum çaffarà.*
- [24] *Item, unam capcietam cum virniliono.*
- [25] *Item, unam capciam cum grana.*
- [31] *Item, undecim uncie de saffrano.*
- [35] *Item, sex ceram alba[m] in quibus computatur una manus cere.*

08/1353, Barcelona.

Inventario de bienes del apotecario Francesc de Camp.

ACB. Notariado, nº 249, protocolo de simón de Forest, 1353.

LÓPEZ PIZCUETA, 1991: 18-73.

Además de numerosas ollas, botellas frascos y recipientes, una alambique o incluso una prensa, se consignan los siguientes elementos utilizados en el arte de la pintura: [...]

Primerament I marsapà en que avie goma aràbiga qui pesa III lliures X unçes. [1r]

Item I marsapà en que avie fige de goma dragant, que pesa VI lliures. [1r]

[...] marsapà de comadragant, VIII lliures. [1v]

Item I marsapà ab ensens, lliures VI unçes. [1v]

Item I marsapà sanch de dragó sotil, lliures VI unçes. [1v]

Item I marsapà de màstech, III lliures. [1v]

Item altre marsapà en que avie sal ermoniach, VI lliures. [2v]

Item I marsapà en que ha cera verda, III lliures. [4r]

Item I marsapà en que ha cera vermella, III lliures. [4r]

Item I anpolla d'aygua ros, I lliura. [9r]

Item aygue ardent, VI lliures. [9r]

Item aloes sigutrí II roves, III lliures. [10v]

Item sanch de dragó sotill, XVIII lliures. [10v]

- Item 1ª bassina de aram en que avie vadrioll , VI lliures VI unçes. [11v]*
Item 1ª bassina de aram en que avie goma aràbigua, III lliures. [11v]
Item 1ª bassina de aram en que avie alum lupay, V lliures. [12v]
Item altre bassina de aram avie alum de rocha, III lliures. [12v]
Item sallgema I ram, I rova XII lliures. [12r]
Item paper prim I rayma XVIII mans. [12r]
Item paper gros I rayma III mans. [12r]
Item safràen 1ª bassina de aram, VI unces. [12r]
Item I caixa en que avie vermelló, XVIII lliures e mige. [12r]
Item I aluda en que avie indi bagadell, III roves II lliures. [13r]
Item I canastell en que ha màstech net, I rova, XXI lliures. [13r]
Item I caixa en que ha polls d'or piment III roves XX lliures. [13r]
Item I caixa hon ha orpiment de bona mena, II roves. [13v]
Item paper de la forma major, II mans. [13v]
Item en la caixa del saffri avia saffrà mercader, I rova X lliures. [13v]
Item rafus de sera, X lliures. [14r]
Item cera nova VI lliures mige. [14r]
Item I marsapà ab verdet, III lliures. [14v]
Item I marsà (sic.) ab atzarcó, I lliura. [14v]
Item I marsapà vermelló molt, II lliures [14v]
Item I barriol de vadriol de evereyó, XIII lliures. [15r]
Item III barrils de blanquet. [13v]
Item I marsapà en que ha ambre, VII unçes mige. [16v]
Item I marsapà en que ha azur dagre VIII lliures. [16v]
Item fill den Palomar, III roves. [18v]
Item I sach en que ha alum, III roves. [18v]
Item VI barrils de blanquet, XVIII roves. [18v]
Item pans de vadrioll en II barrilis, V roves III lliures. [18v]
Item un sach ab cotó mapàs, XXIII lliures. [19r]
Item I barill ab litarga gros , II roves. [19r]
Item I barrill e 1ª sanaya ab litarga prim, III roves, III lliures. [19r]
Item goma dragant sotil, I rova. [19v]
Item reyna de pi en I ganbí, III roves III lliures. [19v]
Item IV pans e mig de çera, XVI roves III lliures. [20v]
Item goma aràbiga en I jambí, VI roves III lliures. [20v]
Item seffrà en II caxes, XXXVIII roves, VI lliures VI unçes. [20v]
Item un jambí en que ha calafònia, II roves V lliures. [21r]
Item II barrils ab bolarmeni, IX quintals III lliures. [21v]
Item II barrils de vadriol, VI quintals e mig. [21v]
Item III odres de verdet, XII arroves VIII lliures. [21v]
Item III sachs de alum de roqua, XXIII arroves XXIII lliures. [22r]
Item lo morter manual de la porta II arroves IX lliures. [23r]
Item I morter major de coure qui pesa XI arroves X lliures. [23r]
Item altre mortery qui pessa VII roves III lliures. [23r]
Item altre morter de coure qui pesa III arroves XV lliures. [23r]
Item VIII mans de morter qui pesaren III arroves e X lliures. [23r]
Primerament 1ª gerra ab tramantina, V roves. [23v]
Item V gerres de oli de linós XVI roves XVII lliures. [23v]
Item I gerra de oli de linós II roves III lliures. [23v]
Primerament paper prim són XVII raymes II balles. [24v]

- Item paper prim, VIII raymes. [24v]*
- Item paper sotill, XIII raymes. [24v]*
- Item paper de Xàtiva, VII raymes. [24v]*
- Item paper esguinsat ho per sguinsar, XV raymes. [24v]*
- Item paper prim, I rayma. [24v]*

23/05/1373, Cervera.

Inventario de bienes del boticario Francesc Ses Cases.

MOLINE Y BRASÉS, 1912: 195-207.

- Altre maçapà ab VIII. onçes e miya de cotó. [...]*
- Altre aludeta de rialgar, V onçes. [...]*
- Altre saquct ab vidriol que pesa I liure. [...]*
- Dues mans e miya de paper tascha.*
- Altres II e miya de paper de exarma.*
- Un maçapanet ab mastech miya onçça*
- Altre poch ab orpiment miya onça. [...]*
- Item fo atrobat al dit obrador cera obrada X liures X onçes. -*
- Item cera gomada IIII. onces. [...]*
- Un maçapà poch on hauie caparos, XIII onçes. [...]*
- Altre maçapà en que havie goma, miya onça.*
- Altre maçapà en que havie vert scur III onçes.*
- Un maçapà ab gales 11. onces.*
- Un saquaç en que havie aygua cuyta VI liures. [...]*
- Una capceta poch de acerqua que'pesa ab la capça III liures. [...]*
- Un saquaç en que havie coto utyll III liures. [...]*
- Altre caxo en que havie un pcch de palo (sic.) d'alum. [...]*
- Miya arova de pegunta [...]*
- Disset liures d'alum de roqua. [...]*

1378-1381, Barcelona.

Libro de cuentas del apotecario Francesc Canes.

VELA, 2003.

- Ítem per III o. de safrà que pragés dilons XII de bril... XV s. [3v]*
- Ítem per II o. de safrà ... X s. [3v]*
- Ítem per I cetril de tinta que pres el dia matex... VI d. [4r]*
- Ítem per II o. de safrà que pragés dilons XIII de bril... X s. [5r]*
- Ítem per I^a mà de paper que pres dimarts XIII d'abril ...Is. VI d. [5r]*
- Ítem per roses, màstech, ensens, sanch de dragó e altres qoses... Is. [6r]*
- Ítem per II o. de safràn mòlt que que pres lo dia matex... X s. [7r]*
- Ítem per I^a II. De oli de generbre qui fon per obs de la leona que pres diluns XIX d'abril... Is. VIII d. [8v]*
- Ítem per miga o. de safrà que pragés dimarts XVII de gost que s'enportà Norat... IIs. VI d. s. [9v]*
- Ítem per X mans de paper que pres dimartz a IIII de mag. Qui a raó de I s. Vi d. la man munte... XV s. [16r]*

- Ítem per I^a mà de paper que pres dimecres a V de mayg qui anà a l'ort d'en Canes... i s. VI. d. [16r]
- Ítem per I man de paper que pres lo dia matex qui anà a la tora de na Godaya... I s. VI. d. [16r]
- Ítem per I citrel de tinta que pres disapte a VIII de matex ... VI. d. [16v]
- Ítem per V mans de paper que pres dimartz a XI de mag. VIII s. VI d. [16v]
- Ítem per I citrel de tinta que pres diluns a XVII de mayg ... VI. d. [16v]
- Ítem per III o. de safrà a la hora matexa XV s. [17r]
- Ítem per III mans de paper a la hora matex III s. IVd. [17r]
- Ítem per I citrel de tinta que pres disapte a XXII de mayg ... VI. d. [17r]
- Ítem per III man de paper a la hora matexaVI d. [17v]
- Ítem per I^a mà de paper que pres diluns XXXI de mayg...Is. VI d. [17v]
- Ítem per III o. de safran mòlt al dia matex ...XV s. [17v]
- Ítem per I citrel de tinta al dia matex ... VI. d. [17v]
- Ítem per mige II. de safrà qui fo del compte que pres digous a XIII de mayg ... VI d. [19v]
- Ítem per III o. de safran mòlt que pres dimarts a VIII de guny...XV s. [27v]
- Ítem per I citrel de tinta que pres lo dia matex ... VI. d. [27v]
- Ítem per X mans de paper que pres diluns a XIII de guny.... XV s. [27v]
- Ítem per III o. de safran mòlt al dia matex ...XV s. [27v]
- Ítem per III o. de safran mòlt lo dia matex ...XV s. [31r]
- Ítem per X mans de paper que pres lo dia matex, qui a raó de Is. VI d. la o. munte XV s. [31r]
- Ítem per III o. de safran mòlt lo dia matex ...XX s. [31r]
- Ítem per V mans de paper que pres dimartz a XX de juliol.... VII s. VI d. [31v]
- Ítem per III o. de safran mòlt lo dia matex ...XX s. [31r]
- Ítem per I^a o. de safran mòlt a la hora matex ...V s. [31v]
- Ítem per II mans de paper a la hora matexa.... III s. [31v]
- Ítem per I^a o. de safran que pragés la hora matex ...V s. [34v]
- Ítem per mige o. de safran que prés digous, a XVI de setembre, que s'enportà Francesch.... IIs, VI d. [34v]
- Ítem per I^a II. de blanquet a la hora matexa... IIs., [35r]
- Ítem per I II. de boli armini la la hora matexa... Is., [35r]
- Ítem per I^a II. de litarge mòlt que pres lo dia matex per ops de la leyona VIs., [35r]
- Ítem per III o. de safrà que pragés dimecres III de gost, qui a raó de V s. per o. munte.... XX s. [39r]
- Ítem per II citrels de tinta que pres dimecres a XI d'egost I s. [39r]
- Ítem per V mans de paper que pres digous a XII de gost VII s. VI d. [39r]
- Ítem per III o. de safran mòlt que pres lo dia matex ...XV s. [39v]
- Ítem per V mans de paper que pres disapte a XXI de gost VII s. VI d. [39v]
- Ítem per I citrel de tinta que pres diluns a XXX d'agost VId. [39v]
- Ítem per III o. de safran mòlt lo dia matex ...XV s. [40r]
- Ítem per X mans de paper que pres lo dia matex a raó de Is. VI d. la mà....XVs. [45r]
- Ítem per I^a satril de tinta que pragès lo dia matex ... VId. [45r]
- Ítem per III mans de paper que pregés lo dia matex.... IIII s. VI d. [45v]
- Ítem per III o. de safran lo dia matex ...XVs. [46r]
- Ítem per III mans de paper que pregé lo dia matex.... IIII s. VI d. [46r]
- Ítem per V mans de paper que pres a XXVIII... VII s. VI d. [46r]
- Ítem per I^a II. de litarge mòlt a la hora matexa VIII s., [48r]
- Ítem per II II. de boli armini la la hora matexa per la leyona... IIIIs., [48r]
- Ítem per I II. d'orpiment mòlt que pres dimartz a XXVIII de setembre [...]VIs. [49r]
- Ítem per miga o. de safrà que prés dimecres a XXIX de setembre que s'enportà Norat... IIs, VI d. [50r]

- Ítem per miga o. de safrà que prés dimecres a IX de vuytubre que s'enportà Norat... IIs, VI d. [50v]
- Ítem per mige o. de safrà que s'enportà Norat dimecres a XXVII de vuytubre... IIs, [50v]
- Ítem per I^a o. de safrà que s'enportà el matex a la hora matexa ...IVs. VI d. [50v]
- Ítem per I^a o. de safran que s'enportà Ffransech divendres XVII de dembre ...IIIs. VI d. [50v]
- Ítem per III o. de safran mòlt que pres al dia matex ...XVs. [55v]
- Ítem per VI mans de paper que pragés lo dia matex ...IXs [55v]
- Ítem per III o. de safrà mòlt que pres digous a XXIX de vuytubre ...XVs. [56r]
- Ítem per II ll. de blanch cruu que pres a xx de vuytubre ...IIIs. [57r]
- Ítem per II ll. de boli armini...IIIs. [57r]
- Ítem per II ll. de litarge polvoritzat ...VIs. [57r]
- Ítem per III o. de màstech polvoritzat ...III s. [57r]
- Ítem per II ll. de trementina de vet...IIIs. [57r]
- Ítem per I o. de boli ermini que pres al dia matex [...]... IIII d. [59r]
- Ítem per mige ll. d'orpiment que pres el dia matex polvoritzat e à-n-i albarà ...IIIs. [61v]
- Ítem per I man de paper que prés dimecres a XIII de noembre.... Is. VI d. [63v]
- Ítem per V mans de paper que pragés lo dia matex.... VIIs. VI d. [64r]
- Ítem per II o. d'horpiment qui fo de la halora de lo dia matex ...IIs. [68r]
- Ítem per mige o. de safran... IIs. VI d. [69r]
- Ítem per I o. de safrà a l'ora matexa qui anà a Teyà ...Vs. . [69r]
- Ítem per I o. de safrà que pres ela matexa, que pres a l'ora matexa...Vs. [69v]
- Ítem per VI mans de paper que pragés dimarts VII dasembre IX s. [39r]
- Ítem per I cetril de tinta que pres siluns a XX del mes de dembre ... VI. d. [71v]
- Ítem per II mans e mige de paper que fon per en Bosagual que pres al dia matex, que-n féu un libre.... IIs. IX d. [72r]
- Ítem per I^a mà de paper que prés dimecres XXIX de dembre.... Is. VI d.. [75v]

1379

- Ítem per III o. de safran mòlt al dia matex ...XVs. [81r]
- Ítem per V mans de paper que pres lo dia matex.... VIIs. VI d. [64r]
- Ítem per una o. de safrà al dia matex que pres el matex...IIIs. i VI d. [81r]
- Ítem per III o. de safrà mòlt que pres al dia matex, a raó de V s. per o., munte ...XVs. [92r]
- Ítem per III o. de safrà mòlt al dia matex,...XVs. [92v]
- Ítem per V mans de paper a la hora matexa.... VIIs. VI d. [92v]
- Ítem per III o. de safrà a l'ora matex,...XVs. [92v]
- Ítem per II ll. de lum al dia matex ... IIs [95v]
- Ítem per II ll. de bol armini qui fo per la leyona qui pres al dia matex, l dia matex IIs. [95v]
- Ítem per II ll. de blanquet al dia matex... IIs. [95v]
- Ítem per mige o. de safrà que prés dimartz a XXIII de gost que s'enportà qui anà a Teyan... IIs. VI d. [96v]
- Ítem per I citrel de tinta al dia matex VI d. [100r]
- Ítem per III o. de safrà mòlt...XVs. [100r]
- Ítem per V mans de paper al dia matex.... VIIs. VI d. [100v]
- Ítem per V man de paper lo dia matex.... VIIs. VI d. [100v]
- Ítem per I citrel de tinta al dia matex VI d. [100v]
- Ítem per IIII mans de paper que pragés disate XIX a raó de Is. VI d. VIs. [100v]
- Ítem per II mans de paper que prés diluns a XXVIII de març. IIs. [101r]
- Ítem per III ll. d'alquena qui fo per la leyona al dia matex VIs., [102r]
- Ítem per I^a mà de paper a la hora matexa...Is. VI d. [104r]
- Ítem per II mans de paper que pragés dimecres a XV de bril...IIIs. [104v]

- Ítem per I citrell de tinta que pres diluns a XVIII de brill Vld. [105r]
- Ítem per VI man de papé que pargés digou XXVIII de bril IXs. [105r]
- Ítem per I^a mà de paper lo dia matex...ls. VIII d. [106v]
- Ítem per I ll. de boli armini qui fo de I mula, V de hotubra... ls. [109r]
- Ítem per III man de paper lo dia matexVls. [109r]
- Ítem per III o. de safran mòlt al dia matex ...XVs. [109r]
- Ítem per I satril de tinta lo dia matex ...VI d. [110v]
- Ítem per III man de paper que pres diluns a XXIII de magVls. [110v]
- Ítem per III o. de safrà lo dia matex ...XVs. [111r]
- Ítem per III o. de safran al dia matex ...XVs. [111r]
- Ítem per I citrel de tinta que pres lo dia matex Vld. [113v]
- Ítem per III o. de safrà a la hora matex ...XVs. [114r]
- Ítem per II mans de paper que pragés dilons a XXVII...llls. [114r]
- Ítem per tinta lo dia matex Vld. [114r]
- Ítem per VI mans de paper que pres al dia matex...IXs. [114v]
- Ítem per II mans de paper d'altre part...llls. [114v]
- Ítem per I o. de màstec qui fo del comtals. [115v]
- Ítem per I citrel de tinta que pres dimartz a XII de juliol ls. [120r]
- Ítem per III mà de paper que pragés lo dia matex ...llls. VI d. [120v]
- Ítem per III o. de safrà picat lo dia matex ...XVs. [121r]
- Ítem per I^a man de paper al dia matex...ls. VI d. [123r]
- Ítem per I^a mà de paper al dia matex...ls. VI d. [123r]
- Ítem per safrà... VI d. [123r]
- Ítem per III o. de safrà lo dia matex ...XVs. [124v]
- Ítem per III o. de safrà lo dia matex ...XVs. [124v]
- Ítem per II mans de paper qui fo fr Joan Gulià lo dia matexllls. [124v]
- Ítem per II mans de paper que pragés XXVII...llls. [125r]
- Ítem per II mans de paper lo dia matex...llls. [125r]
- Ítem per II o. de màstec lo dia matex...lls. [127v]
- Ítem per II mans de paper al dia matex...llls. [131r]
- Ítem per III o. d'horpiment qui foren per aselle a VIII de noebra ...llls. [138r]
- Ítem per I alter o. de màstec que pres el dia matex per ops del senyor comtells. [115v]
- Ítem per III o. de safrà a la hora matexa...XVs. [139v]

1380

- Ítem per mige ll. de sanch de dràgon ... VIII s. [189r]
- Ítem per III ll. de boli armini ...ls. VI d. [189r]
- Ítem per II ll. de blanquet...lls. [189r]

21/09/1396, Xérica.

Contrato para la realización de un retablo em el que se especifica que las partes de azul sean dadas com índigo y en lugar de oro se utilice la plata.

APX Archivo Paroquial de Xérica, Protocol Garcia Pérez de Cella.

COMPANY; ALIAGA; TOLOSA; FRAMIS, 2005: 423-424.

[...] que vos dito maestro lo fagays en obra argentada [...] con lienço en con todo que sea menester [...] dándole fusta al dito maestro pa las ditas polseras, et las colores sean como la obra que conviene e la obra que es argentada, et las polseras sean obradas de ynden gabadellcon sus estrellas [...]

18/08/1400. Barcelona.

Contrato para la realización de un retablo a cargo del pintor Jacme Cabrera, para la Iglesia de Santa María de Montosion.

VICH: Curia Fumada, Manual 1400-1403, del notario Berenguer de Vila

SANPERE I MIQUEL, 1400-1403: 2-4.

Primerament quel dit mestre Jacme faca al dit honrat Miçer Ponç un retaule de bona fusta dalber, apte e sofficiant a retaule a fer, lo qual sia tot una post ben barrada de XII. palms d ample e de XV palms de larch, ab un peu deiús e ab sos guardapols. [...]

Item que lo dit retaule aia a pintar de bones e fines colors e daurar de aur fi de Florenca, e ferhi o bestir la on master será, ymages vestides de fin atzur dAcre, e la deuradura ab fullatges e altres obres pertanyents a obra fina e bona de retaule.

Item que los guardapols sien pintats d'atzur dAlamanya, ab texels o senyals de roses o altres obratges de fulla dargent, sagons es acostumat de fer.

Item en los costats de la dita post o retaule ferá radorxes e capitells daurats de fina aur e ratens rahó a la dita obra, [...]

Item que per preu del dit retaule lo dit honorable Miçer Ponç sia tengut de dar al dit mestre Jacnie vuytanta florins dAragó, qo es, de present vint e cinch florins, e com deurará altres XXV. florins, e com posará lo dit retaule los restants XXX. florins, [...]

16/11/1400, Barcelona.

Contrato firmado por Lluís Borrassà y el párroco Antoni Portella, relativo a la pintura del retablo de San Antonio, de la iglesia parroquial deis Albarells.

AHPB, caja 2, man. años 1400-1401.

VILANOVA ROSELLÓ, 1944.

Primerament, és avengut que'l dit Luys, sia tengut de encolar, endrapar, e enguixar son retaule, lo qual, lo dit Anthoni Portella, li a dona a pintar.

Lo qual retaule és de amplaria de X. palms de cana de Barchinona, e d'alt de .VIIIº. palms e mig menys del bancal, emperò és construyt en tres peces, e banchal, aytal com lo dit Anthoni lo li a aportat ja fet de fusta.

E lo dit Luys, promet que, aquest retaule, ell endreçarà d'endrapar, enguixar, sagons que's pertany a bona obra, e al mills que pugue, a profit de la dita obra. [...]

Item, es emprés, que tota aquesta obra degà ésser d'or fi de florí de Florença, so és, saber, los rampans, e fuyloles, pinyacles, arxets, diademes, campers, aquells que necessaris hi sien; e que sia pintat de asur d'Acre, bo e fi, e de bon carmini, e d'altres bones e finars colors, saguons que en altres bells retaules és acostumat.

Item, és emprés que, lo dit Luys, sià tengut de fer aquí un guardapols, lo qual sia d'argent colrat e de asur d'Alamanye, ab senyals de Porta, lo cal Porta sia d'or e lo camp vermeyll.

4/12/1400, Barcelona.

Contrato entre el pintor Juan Calatui y el mercader Pere Sabiula, para la pintura de dos retablos y de unos estandartes.

AHPB, caja 2, manual años 1400-1401.

DE RELAT, 1400-1401.

[...] *que'm deveu pintar dos retaules de la tenor següent, de finor, e de bones e fines colors, segons les tenors de les istòries que requeren, e uns canfanons. [...]*

Agen de lonch. VII. palms, [e d'] ample .V. palms e mig; e floquats de seda, e fets de fin ore de fines colors.

16/12/1400, Valencia.

Contrato para la realización del retablo de la capilla de santa Catalina de la Catedral, encargado a Pere Nicolau.

Archivo de la catedral de Valencia, vol. 3.667.

SANCHIS SIVERA, 1930: 55-56.

E fara aquell dor fiazur dacre e altres colors bons e fins les polseres les quals fara de argent colrat tant solament.

1/03/1401, Barcelona.

Extracto de cuentas de un pago efectuados al pintor Pere Arcanya para la decoración de la Casa de la Ciudad de Barcelona.

AHCB, Consell de Cent, Clavaria XI-25, f. 177v-178r.

DOMENGE; VIDAL, 2011: 202.

E per cascuna bigada èntegrament acabada, ultra la fusta dels senyals, cayrers abtopetes que aquesta ciutat havia haver, e per or fi, e vermelló, e azur d'Alemanya e per totes altres colors, e per enguixar, e aygua cuyta e totes altres coses necessàries a perfecció de la pintura, sagons serie de la dita carta, devia haver LX sòlidos pagadors a ell en aquesta forma, és assaber: que encontinent e ans que hi començàs li fossen acorregudes e pagades per aquesta ciutat XVI lliures, X sòlidos; e per tot març dejús scrit, XXII lliures; e lo restant com la dita pintura hagués deguda e complida perfecció. E cobre-n albarà dels consallers scrit lo primer jorn de març de l'any MCCCCI, ab àpoca feta en poder del dit notari lo dit jorn: XVI ll. X s.

27/06/1401, Barcelona.

Contrato entre García Ruiz, mercader de Burgos, y Lluís Borrassà para la pintura de un retablo dedicado a Santa Catalina.

AHPB, Caja III; Bernardo Nadal, leg. 38, manual común año 1401, f. 78v°.

MADURELL I MARIMÓN, 1944: 187.

[...] *Ítem, és avengut que, aquesta obre, dèu ésser d'or fi, e de asur de Acre, bo e fi, e de altres bones e fines colors, sagons que en altres bels retaules és acostumat.*

Ítem, és avengut que, en lo gardepols déu fer, lo dit Luys, senyals del dit García Ruis. Lo qual senyal és lo de camp d'esur ab una Stela d'or; e sobre la stela una luna d'argent; e sobre la senyal, una creu vermella. E lo gordepols d'argent colrat e d'asur d'Elamanye.

17/08/1401, Valencia.

Contrato de Pere Nicolau para la realización de un retablo para la Iglesia d'Horta, en el obispado de Tortosa.

ACV Protocolo de Lluís Ferrer, núm. 3.670.

TOLOSA; COMPANYY, 2011: 32-33.

[...] e ses polseres d'argent colrat, lo qual farà e pintarà de fin or, adzur d'Acre e altres colors belles. [...]. Et tot lo retaule sia daurat de fin or e adzur lla on sia mester. Serà la forma segons és ja deboxat en un full de paper toscà.

26/01/1402, Barcelona.

Contrato entre el reverendo Pere Tomás y el pintor Lluís Borrassà, relativo a la pintura de un retablo dedicado a la Virgen, para la Capilla de la Encarnación de Jesucristo, de la iglesia de Santa María de Copons. Carta de pago a cuenta del precio concertado.

AHPB.

MADURELL I MARIMÓN, 1944: 187.

[...] Ítem, és avengut que, lo dit Luis, sie tengut de fer, lo dit retaule e banchal, de bona fusta d'álber, e ben secha e ben barrat, segons que's pertany.

Ítem, és avengut que, lo dit Luis, sie tengut de encolar, enplatar, endrapar, e enguixar, de bon guix, gros e prin, lo dit retaule e banchal, segons qu's pertany a bona obra. [...]

Ítem, és avengut que tota aquesta obra déu ésser d'or fi de florí de Florensa, so és saber, rampans, pinyaclies e fullolles, les quals deuen ésser amples ab images, ço és, verges, ab altres ymages, diademas, e aquells campers qui necessaris hi seran, los quals campers sien pintats.

Emperò és entès que aquelles porpres que y seran, sien d'or partit.

Axi matex és entès que los mantells de madona santa María, sien tots d'asur d'Acre, bo e fi, e algunes altres ymages, axi matex, sían del dit asur.

E lo sobre pus serà pintat de bones e fines colors, axi com de bell carmini, e d'altres bones e fines colors, segons que en altres bells retaules és acostumat.

Ítem, és avengut que lo gardapols deu fer, lo dit Luis, d'argent colrat e d'asur d'Alamanya, ab senyals, so és a saber, alt los senyals del dit loch. Lo qual senyal és una copa, e de la coberta de la copa ixen .III. testes de vibres. L'altre senyal es un mas, e l'altre .1. pi.

25/07/1402, Valencia.

Contrato para la realización del retablo de Onda de dicado al corazón de Jesús, encargado a Llorenç Saragoça.

Notales de Antonio Pascual.

SANCHIS SIVERA, 1930: 24-26.

Item q^e lo dit retaule sia tengut fer de bona fusta seca noguera e q^e no haja costeres ans sia ben sansera e neta segons se pertany.

Item q^e los dits retaule e banch sien obrats o fets de fulla d or fi e atzur dacre fi e els altres colors soen axi bons bells e fins com esser puguen e en aquella cantitat q^e la obra requira.

Item q^e les dites polseres sien obrades en la forma damunt dita exceptant q^e la dauradura sia d'argent colrat e lo atzur sia d alemanya.

08/01/1403, Barcelona.

Contrato para la pintura de un retablo dedicado a San Jaime, entre el pintor Jaume Cabrera y el cirujano barcelonés Francesc Clota. Carta de pago a cuenta del precio de la obra concertada.

AHPB.

MADURELL I MARIMÓN, 1945: 272.

*[...] ymaginem sancti Iacobi, qui maneat de peus cum suo bordono et pilleo, sive capell. In pedibus eius sit sanctus quidam infans indutus vermilio qui maneat de a jonollones. [...]
Et in utroque latere dicte ymaginis sancti Iacobi, sint istorie vocate sancti Iacobi, in unaquaque ipsarum istoriarum sit depicta una ymago auri floreni Florencie et atzur de Acre.*

21/02/1403, Barcelona.

Contrato firmado por Bernat Torn y Lluís Borrassà, para el pintado de un retablo dedicado a san Pedro, para la parroquia de Santa María de Manlleu. Carta de pago a cuenta del precio estipulado.

AHPB.

MADURELL I MARIMÓN, 1944: 187.

*Lo qual retaule promet, lo dit Luys, que farà de bon albre blanch, e ben secha la fusta, e ben barrat e clavat, saguons que's pertany. Axí mateix ab son gardepolis entorn, axí com se pertany. Ítem, és avengut que, lo dit Luys, sia tengut d'encolar, endrapar e enguixar, de guix gros e de guix prim, lo dit retaule, be e complidament, saguons que's pertany a bona obra. [...]
Ítem, promet, lo dit Luys, que tota aquesta obra farà d'or fi de florín de Florensa, so és saber, rampans, pinyacles, fuyloles, diademas, campers, aquels que nessessàris hi sien.
E lo sobra pus, se pintarà, de bones e finas colors, so és saber, de bon azur d'Acre, aquelas images qui's pertanyen, e de bon carmini, e d'altres bones e finas colors, saguons que en altres bels retaules és acostumat.
Ítem, és avengut que, en lo gardepolis, lo dit Luys, sia tengut de fer algunas fulatges senyals, tot d'argent colrat; e lo camper d'asur d'Alemanye.
E los dits senyals deuen ésser de Torn, so és, en cascun senyal un torn.*

05/09/1403, Barcelona.

El pintor Jaume Cabrera contrata la pintura del retablo de la Vera Cruz y de los Siete Gozos de la Virgen, para la iglesia de Sant Feliu de Guíxols.

AHPB.

MADURELL I MARIMÓN, 1945: 273.

*Et de bono et puro auro fino de floreno auri Florencie, et de atzur de Acra fino, et aliis coloribus finis, que pertineant ad dictum opus, et cum suis guardapols embotits qui existant, facti de argento colrato, et quod lo camper dictorum guardapols erunt facti de atzur de Alamanya, et cum signis vestris in illis locis sparce, prout dixerunt et voluerint, prenominati Anthonius de Fornellis et Anthonius Ultzina. [...]
Ad hec ego, dictus Guillelmus Pujades, laudans predicta, promitto vobis, dicto Iacobo Cabrera, dare et solvere, pro salario facturis et laboribus vestris predictorum, centum libras monete barchinonensem de terno, de quibus vos solvere habeatis aurum, atzur, et alios colores in predictis necessarios, [...]*

1403-1404.

Pere Nicolau cobra por pintar, dorar el retablo de la capilla mayor del Monasterio de Portaceli. Junto a el trabajan Vicent Serrano y Marçal de Sas.

AHN, Clero, Fons del Monestir de Portaceli. Comptes, 1404, núm. 7.46970.

Llanes Domingo, 2014, 571.

Ítem, paguí al mestre Marçal per un sent Johan Evangelista que li fiu pintar de blanc e negre per mostra XIII sous.

1403-1406, Valencia.

Contrato de Pere Nicolau para la realización de un retablo para la Iglesia d'Horta, en el obispado de Tortosa.

AHPB.

TOLOSA; COMPANYY; ALIAGA, 2011: 32-33.

[...] e ses polseres d'argent colrat, lo qual farà e pintará de fin or, adzur d'Acre e altres colors belles. Et tot lo retaule sia daurat de fin or e adzur lla on sia mester. Serà la forma segons és ja deboxat en un full de paper toscà.

14/04/1404, Barcelona.

Contrato para la realización de un retablo a cargo del pintor Jacme Cabrera, con tablas de San Juan y Santa María, para la cofradía de San Julián.

Vich: Ctivia Fumada, Manual del notario Galcerán de Vila, 1401-1404.

SANPERE I MIQUEL, 4-5.

Item cum yo son tengut de fer lo dit rereataule de bona fusta dalber, bona he segua, ab redortes he piyades ab espigues he nasses, e son contengut de colar, deu drapar, deu guiyar tot asó de bona aygua cut he de bon drap, he de bo guis que sia bo he fi.

Item cum yo son tengut de fer al dit retaule de daurar, sos asaber. Íes redortes he piyades eyugues he vasses he tot loe hon niia mester de bon hor de Florensa, bo he fi, he bon atzhur d'Acre, bo he fi, en tot loe on si nesesari, ha daltres colós bones he fines.

Itera detz fer lo guardapols del dit rereataule en botitz he dauratz dargent colrat he d atzhur dAlamaia.

Item cum los ditzs promes de Sent Joliá son tengutz de donarme IXX florís dAragó, sos asaber, en tres pagues, la primera xx florís, la segona com lo dit rereataule será en camp de daurar, laytra cant será acabat.

17/08/1404, Valencia.

Contrato para la realización del retablo de Santa María de Orta, (obispado de Tortosa), encargado a Pere Nicolau.

ACV, vol. 3.670.

SANCHIS SIVERA, 1930: 56.

[...] e ses polseres d'argent colrat lo qual fara e pintara de fin adzur dacre e altres colors bells [...] segons es haia deboixat en un full de paper toscha.

27/08/1404, Barcelona.

Contrato entre los mercaderes barceloneses Pere y Jaume Rigolf, y otros, de una parte; y Lluís Borrassà, de la otra, para la pintura de un retablo de la Vida de Jesucristo, destinado al altar mayor de la iglesia parroquial de Guardiola.

AHPB, caja n.º III.

MADURELL I MARIMÓN, 1944: 187.

Primerament, és avengut que, lo dit Luys, sia tengut de endrapar, e enguixar, de bon guix gros e de guix prim, be e complidament, tot aquell retaule, que los demont dits promens li an ja liurat fet de fusta. [...]

E après pintarà lo portal, so és, que daurarà lo bossell del portal, tant com tenc lo banchal; e lo sobra pus del portal pintarà, lo dit Luys, de algunes colors ab alguns fulatges, o alguna altre obre que stiga gentilment.

Ítem, promet, lo dit Luys, que aquesta obra, el farà d'or fi, so és, les redortas, arxets, diademas, e aquels campers que nessassaris hi sien, axí del banchal com del retaule.

Aximatex, lo tabernacle, promet, lo dit Luys, que farà d'or fi, so és, tant com se demostré les tres cares, e de asur de Acre.

E dins pintarà, lo dit Luys, lo dit tabernacle, de vérmelo, ab algunes obres.

Encare promet, lo dit Luys, que en quescuna istòria del dit retaule e banchal, farà una image de asur d'Acre, bo e fi. E les altres images farà de bon carmini, e d'altres bones e finas colors, saguons que en altres bels retaules és acostumat.

27/08/1404, sin lugar.

Contrato para la realización de un retablo a cargo del pintor Lluís Borrassà, para la iglesia de Gordiola.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 5-6.

Item lo dit Luis sie tengut de endrapar e enguixar de bon guix gros e de guix prim bé e complidament tot aquell retaule que los dits promens li han ja liurat, fet de fusta, lo qual a d'ampLe demunt 16 palms de cana de Barchinona e 15 dalt, comprant lo tabernacle e banchal, e lo dit es fet dalt a forma redona retent volta; es empero construit de tres taules e banchal e tabernacle, e ab redorsas al mig e tot entorn, perquè tota aquesta obra promet lo dit Luis que enguixará be e complidament e a profit de la obra, segons que en altres bels retaules es acostumat. [...]

Item promet que aquesta obra el farà dor fi, so es, les redortas, arxets, diademas e aquels campers que necessaris hi sien, axi del banchal com del retaule. Axi mateix lo tabernacle promet que farà dor fi, so es, tant com se demostren les tres cares, e de azur d'Acre, e dins pintarà lo dit tabernacle vérmelo, ab algunes obres, e encara promet que en quiscuna istoria farà una ymage d'azur d'Acre bo e fi, e les altres ymages de bon carmisi e d'altres bones e fines colors, segons que en altres bels retaules es acostumat. [...] E per totes aquestes coses demunt ditas, los demunt dits promens prometen a dar al dit Luis Borrassà, axi per massions com per sos trebayls, setanta florins dor d'Aragó, [...]

29/08/1404, Barcelona.

Contrato firmado por el sastre Ramon Freixenet y Lluís Borrassà, relativo a la pintura de un retablo dedicado a la Virgen María, para la iglesia monasterial de las monjas clarisas de Vilafranca del Panadés. Carta de pago a cuenta del precio estipulado.

AHPB, Bernardo Nadal, leg. 47, manual año 1404, f. 1.

MADURELL I MARIMÓN, 1944: 188.

E tota aquesta obra, promet, lo dit Luys, que farà de bona fusta d'alber, e ben secha, e ben barrat e clavat, saguons que la obra raquer. [...]

Ítem, és avengut que, lo dit Luys, sía tengut de encolar, enguixar, endrapar, be e complidament, tot lo retaule e banchal, be e complidament, axí com la obra raquer, ne en altres bels retaules és acustumat. [...]

Ítem, és avengut que, lo dit Luys, deu fer aquesta obra d'or fi de flori de Florensa, so és saber, les radortas, capitels, vases, rampans, pinyacles, diademas, e aquels campers que nessaris hi sien, axí del

banchal com del retaule.

Ítem, és avengut que, lo dit Luys, age a fer totes les images de madona sancta María, so és lo mantel de cascuna d'asur d'Acre, bo e fi, e tots los dits mantels obras ab algunes obres, a manera de drap brocat d'or.

E lo sobre pus, promet, lo dit Luys, que pintarà, de bonàs e finas colors, so és, de bon carmini, e d'altres bonàs e fines colors, a[t]s, e ab algunes vestaduras de drap d'or, saguons que en altres bels retaules

és acustumat.

Ítem, és avengut que, lo gardepols age a fer, lo dit Luys, d'argent colrat e d'asur d'Alamanya, so és, alguns folatges que stiguen gentilment, saguons que la obra raquer, e ab aquels senyals que le honrada sor Francescha, demont dita, volrà e horderà.

25/11/1404, Valencia.

Papel toscano para muestras.

SANCHIS SIVERA, 1928: 5294.

Magister Marçal de Sas et Gondisalvus Péreç, pictores ymaginúm, sive retabulorum vicini Valencie, gratis et scienter, pacto spetiali inter vos, venerabilis Petrum Torrella, civem civitatem predicte, et nos, initum et hic apositum, promittimus ambo insimul et uterque nostrum insolidum, depingere vobis eidem Petro Torrella presenti et acceptanti, quoddam retabulum de figuris et istoriis designatis in medio folio papiro toschani in posse subscripti notarii. Contecti depictum de auro finis coloribus.

3/12/1404, Santa Coloma de Queralt.

Contrato firmado por el pintor manresano Francesc Feliu, para la pintura del retablo de San Pedro, de la iglesia de Santa Maria de Bell-lloc, similar al de Santa Ana, de Santa Coloma de Queralt.

AHT Archivo Historico de Tarragona - Fondos notariales del archivo de Santa Coloma de Queralt, papel suelto.

MADURELL I MARIMÓN, 1952: 9-365.

Ço és, que lo dit mestre, promet, e ha a fer lo dit retaule, de tres taules encaxades, ab sos fullatges e entretalls, semblant que és lo retaule de madona santa Anna, que és en la sglésia de madona santa Coloma.

E que en la taula del mig del dit retaule, lo dit mestre, ha a fer dues images, ço és, la ymage de monsenyer sent Pere e de sent Johan Evangeliste, ab lurs tabernacles, de pinzel, bons, e bells e ben obrats, ab lurs diademes d'or picades, segons que a la obra se pertany. E que los mantels de les dites ymages, sien d'atzur d'Acre, ab lurs fresadures d'or, e los enversors dels dits mantells, sien d'altra color, a coneguda del dit mestre.

Item, que en la taula que serà a la part de monsenyer sent Pere, lo dit mestre, haia a fer tres istòries de la vida o istòria de monsenyer sent Pere, e que en cascuna istòria, ha ja a fer la ymage de monsenyer sent Pere, ab son mantell d'atzur d'Acre, e les fresadures del mantell d'or. E totes les altres images que seran en cascuna de les dites tres istòries, sien belles e ben obrades, segons que a la dita obra se pertany. [...]

Item, lo dit mestre, promet de fer lo dit retaule, de bona fusta e ben secha, e ab sos entalls, segons és lo dit retaule de madona santa Maria, e be endraparlo ab ayga cuyt e enguixar, segons que a la obra se pertany.

07/03/1405, Valencia.

El pintor Pere Nicolau, contrató con Maciana de Tolsà un retablo para la capilla de san Matías y San Pedro mártir de la Iglesia parroquial de Onda. Se detalla el importe total del trabajo.

APPV, Protocol d'Andreu del Polgar, 23.179.

LLANES DOMINGO, 2014: 578.

Ítem quod sit cum suis polseres depictas d'atzur d'Alamanya et de argento colrat et ab texels embotits.

25/11/1405, Valencia.

Contrato suscrito por los pintores Guerau Gener y Gonzalo Peris, para la pintura del retablo de la capilla de Santo Domingo, de la catedral de Valencia.

AHPV, Luis Ferrer, Vol. 3672: 25 noviembre 1405.

SANCHIS SIVERA, 1909: 322.

Item, faran, en lo dit retaule, polseres, ab ymages daurades d'or fi.

Item, prometen, los dits pintors, que pintaran, lo dit reataule, ab bones e fines colors, e bon azur, e'l dauraran de fin or, e'n metran d'altres retaules semblants a les vestidures principals, seràn d'azur d'Acre fi.

25/11/1405, Valencia.

Contrato para la realización del retablo de la capilla de Santo Domingo, en la Catedral de Valencia, a cargo del pintor Gerardo Gener (60 libras).

ACV, vol. 3.672.

SANCHIS SIVERA, 1930: 74.

Item faran en lo dit retaule polseres ab ymages daurades dor fi. Item prometen los dits pintors que pintaran lo dit retaule ab bones e fines colors e bon azur el dauraran de fin or e [...] les vestidures principals seran d azur dacre fi.

29/08/1406, Barcelona.

Contrato para la realización de un retablo a cargo del pintor Nicolau Verdera, dedicado a San Luis y Santa Lucía para el convento de los frailes menores de la ciudad de Vic.

Vich: Curia Fumada, Manual 1405-1408, del notario Bartolomé Escayó.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 7-9.

Primerament promet lo dit Nicholau Verdera de fer lo dit retaule de bona fusta dalber blanch, bona e ben sequa, de mesura d ample XV palms de cana de Vich, de color, e de XX palms dalt de la demunt dita cana, comprenent hi lo banchal, ab redortes dobles, per semblant forma que aqueles del retaule de Sent Gabriell qui es dins la casa deis frares menors de la ciutat de Vich.

Item promet lo dit Nicholau Verdera de andrepar lo dit retaule de bon canamas nou, so es, de bri de canem de Burgunya, e daurarlo de hor fi de florí de Florensa, e pintar de atzur dAcre bo e fi e daltres colors bones e fines. Axí com es acostumat en altres bones hobres. [...]

Item promet lo dit Nicholau Verdera que farà e pintará lo garde pols ab texels anbutits e senyals dargent colrat e de azur dAlamanya bo e fi.

09/02/1407, Valencia.

Compromís efectuat per Antoni Peris, pintor i imager de retaules, ciutadà de València amb Jaume Tarragona, rector del lloc de Riola, per a la confecció d'un retaule, destinat a l'església de l'esmentat llogaret.

APPV, Protocol de Joan Sapos, 24.706.

Llanes Domingo, 2014, 585.

Anthonius Pérez, pictor sive ymaginario retabulorum, civis Valencia, pacto speciali ac solemne stipulacione vallato, convenio et promitto vobis venerabili et discreto Iacobo Tarragona, presbitero, rectori loci de Riola, diocesis Valencia, quod hinc ad festum Omnium Sanctorum, proxime venturum, depictam sive de pictura faciam et cum effectu vobis tradam quoddam retabulum cum sua poste in pede retabuli constructa ad opus ecclesie dicti loci, prout melius potero cum illis ymaginis inibi iam inter me et vos constructis ut depictum seu ymaginatum fuit per me in quodam folio papirii toscani de la forma mayor et quod erit sich depictatum aut utilius et non peior ut retabulum maius ecclesie beati Bartholomei parrochie civitatis Valencie.

4/04/1407, Barcelona.

Capítulos entre el noble Pere de Queralt y el pintor barcelonés Guerau Gener, para la pintura del retablo mayor de la seo de Monreale, de la isla de Sicilia.

MADURELL I MARIMÓN, 1950: 9-387.

Primo, que, lo dit Guerau, promet fer e construir lo dit reetaula, de fusta de bon alber Blanch, ab son bançal

E sobre lo dit tabernacle, ha a fer una ymatge de madona sancta María, de la dita fusta, qui stiga sobre una represa. [...]

[...] *lo qual sia ben lavorat de mà de bon mestre, segons la mostra que, lo dit Guerau, ha dada al dit mossèn Pere. E que les polseres sien de bona fusta. [...]*

Ítem, que lo dit Guerau, promet de pintar lo dit reetaula, de bones color e fines, e d'azur d'Acre, la on será necessari. E de daurar là on será necessari, de fin aur de florí de florença, exceptat los guardapols, los quals fassa de azur de Alemanyia e de argent colrat. [...]

E com tota la dita obra será enguixada e deboxada per a deurar, [...]

18/04/1407, Barcelona.

Contrato para la pintura del retablo de la iglesia monasterial de Sant Miquel de Fluvià, suscrito por el pintor Lluís Borrassà, anteriormente concertado por su difunto padre Guillem Borrassà I.

Archivo particular del Rvdo. Joaquín Pérez Batlle, Gerona.

MADURELL I MARIMÓN, 1950: 9-387.

E aquesta obra promet lo dit Luys, ferà de bona fusta d'alber, e ben secha, e ben barrat, saguons que's pertany. [...]

Item promet, lo dit Luys, que aquesta obra, el endraparà, e la enguixarà, ben e complidament, saguons que's pertany [...]

En aquesta image sobre l'arnes, tenga abrigat un mantel, lo qual serà de assur d'Acre, bo e fi, brocat d'or.[...]

E aquesta obra promet, lo dit Luys, que pinterà d'or fi de Florensa, so és saber, las redortes capitels, vases, spigues, e los rampans, arxets, claravoya, e les diademes, e campés, aqueles qui nessessari hi seran, axi en lo banchal com en lo retaule [...]

Encare promet, lo dit Luys, que aquest retaule, el pinterà de bonàs e finas colors, e ab porpras o draps d'or, segons que en altres bels retaules és acostumat; e que en cascuna istòria, lo dit Luys, pinterà una imaga vestida de assur d'Acre, bo e fi. [...]

Ítem, promet, lo dit Luys, que en lo gardepols, el farà tot entorn alguns fulatges embotits, los quals seran d'argent colrat en lo camper de les dites gardepols de asur de Alamayne, bo e fi.

01/02/1408, Barcelona.

Carta de pago otorgada por el carpintero Pere de Puig, por el importe del primer plazo estipulado, para la manufactura de un retablo para la Cofradía de San Antonio, de Manresa.

AHPB.

MADURELL I MARIMÓN, 1950: 9-387.

[...] *ego teneor et promisi vobis fabricare quoddam retrotabulum fustis alboris, et bancbale, et guardapols[...]*

30/04/1408, Cardona.

Convenio firmado por el pintor Pere Vall, para la manufactura del retablo de San Blas, de la parroquia de Cardona.

ACA, Manuales notariales de Cardona, n.º 141, manual com. Año 1408

MADURELL I MARIMÓN, 1952: 9-365.

Item, que lo dit retaule síe obrat de bon atzur d'Acre e de fin aur, ço és, totes les ymages que's deuen fer o vestir, e tot l'aire, de bones colors e be lumenants. [...]

Ítem, que lo dit pintor, haye aver obrat lo dit retaule de fusta, en la primer vinent festa de sancta Maria de març; e en la altre festa de sancta Maria de març aye a ésser enguixat e deboxat de tinta; e en la fi del temps, aye a ésser acabat de totes coses, segons damunt és contengut.

1410, Barcelona.

Registro de anotaciones de pago al presbítero Rafel Gregori, del importe de su labor del iluminado de un misal para los concelleres de Barcelona.

AHCB, sótanos, serie XIII, n.º 1, f. 101. V. doc. 645.

Madurell y Marimón, 1952, 9-365.

Ítem, appar en .CXXXII. cartes del segon compte, dat e retut per l'onrat en Miquel Ça Pila, clavari, que ell donà, ab albarà dels honorables consellers, al dit en Rafel Gregori, en acurriment de ço que li serà degut per illuminar d'aur, d'atzur e d'altres colors lo dit missal XVI lliures, X. sous.

250

17/07/1410, Barcelona.

Inventario de bienes del boticario Francesc Ferrer.

BATTLE, 1994, 515-520.

-Ítem I maçapanet poch en què ha entorn I lliura de sanch de dragó [1v]

-Ítem I maçapanet en què ha ~~miga~~ una I onza de màstic [1v]

-Ítem I maçapanet en què ha entorn IIII onzes de endi [1v]

-Ítem I maçapanet en què ha entorn I lliura de vermelló [2r]

-Ítem I maçapà poch en què ha entorn I lliura de verdet [2r]

-Ítem I maçapà en què ha IIII onzes de goma dragant o entorn [4v]

-Ítem I maçapanet poch en què ha ~~pega~~ goma de presaguer I poch [5r]

-Ítem I pot en què ha I poch de tramentina de vet [5r]

-Ítem I pot en què ha entorn VI onzes de tramentina comuna [5r]

-Ítem I pot en què ha III lliures de bola armini molt [5r]

-Ítem I pot en què ha entorn de I onza de orpiment [5v]

-Ítem I pot en què ha entorn de III onzes de grana [5v]

-Ítem I potet en què ha entorn de I onza de vermelló molt [5v]

21/11/1410, Barcelona.

Contrato para la realización de un retablo a cargo del pintor Lluís Borrassá, para el altar de san Antonio, en Manresa.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 9-11.

Ítem: lo dit Luis Borrassa convé pintar lo dit retaule. qui vuy es ja fet de fusta en poder del dit Luis, a fer en aquell e pintar les histories segons e per la forma que son dades o posades en la vida del Sant en la manera que li donaren en scrit en un full de paper; lo qual promet daurar de aur fi de Florensa, e les colors de que vestirà les dites ystories sien de atzur bo e ffi dAcre e de altres colors bones, e lo guardapols dargent colrat o d atzur dAlamanya e d altres bones e fines colors, segons se acostume fer semblants guardapolls; [...]

Item : lo dit Luis sie tengut e age a fer los encarnaments axi com cares, e mans, e peus quis mostren nuus, tots de sa ma [...]

21/11/1410, Barcelona.

Contrato entre los cofrades de la Cofradía de San Antonio, de Manresa, y Lluís Borrassà, para la pintura del retablo de San Antonio Abad, destinado a la iglesia mayor de Manresa.

AHPB, Bernardo Nadal, leg. 3, manual años 1410-1411, f. 16.

MADURELL I MARIMÓN, 1944: 189.

Lo qual retaula, promet daurar de aur fi de Florensa, e les colors, de que vistra les dites istòries, sien de atzur, bo e fi, d'Acre, e de altres colors, bones e fines.

E lo gardapols de argent colrat, e de atzur de Alamanya, e d'altres bones e fines colors, segons se acostumen fer e pintar semblants guardapols. [...]

Item, més, que tota istòria en que's mostré sent Anthoni com abbat, age a vestir lo dit Luys Borrassà, ab capa qui reta drap d'aur metizade de azur d'Acra, e picade.

Item, més, que en les istòries hon age aver rey, semblantment síe vestit de drap d'aur.

Item, més, que en totes altres vestadures hon hage aver brots e perfilis d'aur, que síe fi, axí com damunt és dit, e en açó síe tengut, lo dit Luis, sots la pena davall contengude. [...]

Item, diu, lo dit Luys, que no se custuma de fer les vestadures dels reys, ne capes, ne brots, ne perfilis sino d'aur petit, mas tot los campés e arxets, e altres coses qui y sien, abseptat les dites cosses, tot se fa d'aur fi; e los vestits se fan de aur petit, e diu que ell és prest que no s'stà davant s'is deffayen.

ítem, més, que lo dit Luys Borrassà, síe tengut, que si les vestadures que s'i faran d'aur fi o d'aur petit, que si's descobrien, que tornasen negres, ne d'altre especia, que ell, en aquest càs, hi fos tengut de smanarho, sots la dita pena.

11/07/1411, Valencia.

Contrato para la realización de un retablo a cargo de Gonçal Peris.

AGRV, protocolo de Andrés Julià.

SANCHIS SIVERA, 1930: 75.

Et sic promito etc. Dictum retabulum vibis bene dare acabatum de finis coloribus et de fino auro et de adzur dacre [...]

22/09/1412, Barcelona.

Contrato para la subsanación de errores en un retablo a cargo del pintor Francesc Feliu, para la capilla del santo Espíritu, de la iglesia de Santa Maria de Manresa.

AGRV, documento nº 6.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 11-12.

En nom de Deu. Capitols fets entre los regidors de la Confraria del Sant Esperit, ordenada en la capella del Sant Sperit, situada en l'esgleya de Madona Sancta Maria de Manresa, de la una part, e en Ffrancesch Feliu, pintor, de la ciutat de Manresa, de la altra part, sobre la reparació per lo dit pintor faedora de algunes fenedures e rasures qui son fetes en lo retaule de la dita capella.

Primerament lo dit pintor promet de spolsar lo dit retaule, e de tornar e adobar lo mantell de la ymage de Jesús del Coronament, e après de adobar totes fenedures qui en lo retaule sien dintre les ystories, e de adobar totes blancures de guix qui si apareguen, e axi mateix de posar sisa en les fresedures que no blanqueyen en tot allà on adobar facen, e alguns mantells axi mateix qui blanqueyen de posar un poch de color semblant d'aquella mateixa, qui si es e per semblant de adobar perfectament tota la obra del dit retaule de fines colors, segons la obra qui ja hi es, les quals coses promet haver acabades d'ací a la festa de Omnium-Sauctonim prop esdevenidora. Item promet que si dins sis anys primer vinents los dits adops o algú o alguns daquells venien a menys, que ell a ses propies messions ho tornarà tot llá hon ell hagués adobat. Item los dits regidors prometen donar al dit pintor, per son salari e treballs de les dites coses, VIII florins dor d'Aragó de just pes.

21/03/1413, Valencia.

Gonçal Peris acordó con los mayores de la limosna de los maestros tejedores la realización de un retablo bajo la advocación de Santa Ana. Debe pintar la imagen de la madre de la Virgen y su historia.

El retablo tenía que estar terminado en 1415.

APPV, Protocolo de Domenec Barreda, 6.421.

LLANES DOMINGO, 2014: 602.

Et pulsere sive polses ipsius retabuli sint de adzur de Alamania cum signis ipsius elemosine. Et quod dictum retabulum sit depictum de meliori adzur d'Acre et polseris auri quod inveniri possit et quod dauretur de auro floreni de florença. Ítem, que les polseres sient de adzur de Alamanyaab texells d'argent cum signis dicte elemosine.

11/12/1414, Barcelona.

Contrato entre los palafrugellenses Joan Carreras y Antoni Servia, de una parte; y Lluís Borrassà, de la otra, para la pintura del retablo mayor, del templo parroquial de Sant Martí, de Palafrugell.

AHPB, Bernardo Nadal, leg. 1, manual común años 1414-1415, f. 49.

MADURELL I MARIMÓN, 1944: 191.

E tota aquesta obra promet, lo dit Luys, que farà de bona fusta d'álber, e ben secha, ben barrat, e ben clavat, segons se pertany.[...]

Encare promet, lo dit Luys, que lo dit retaule e bancall el endraperà, e aquel enguixarà, de guix gros e de guix prim, be complidament, seguons que la obra raquer. [...]

E tota aquesta obra promet, lo dit Luys, que farà d'or fi, ço és saber, que deurarà los rampans, pinyacles, arxets, spigues, capitels, redortras, basas, diademas, e aquels campers que nessaçàris hi sien, axí al bancal com en lo retaule.

E que pintarà aquel, de bonàs e finas colors, axí com de bon asur, e fi; e de bel carmini, e d'altres bonàs e finas colors, ab alguns vestits de drap d'or, seguons que en altres, bels retaules és acustumat [...]

E aquestas taulas pintarà de bonàs colors, ab las diademas deuradas de les images. [...]

Item, és emprés, que lo gardepol de gué ésser ab alguns fulatges, enbotits e senyals. Los quals senyals són lo camp vermell, e .i. palau d'argent, ab una garba d'or a cascuna part del palau.

E aquests fulatges seran d'argent colrat, e lo camper de asur de Alamanya.

21/03/1415, Valencia.

Cantidad que cobró el pintor Jaume Mateu por los trabajos de adornar una silla para el Rey. Figuran como tasadores los pintores Joan Moreno y Vicente Saera.

ARV, Batllia, núm 41, (a. s. t. I), p. 404v-405r.

LLANES DOMINGO, 2014: 609.

[...] així per rahó de enguixar, daurar e acabar de pintar de adzur e altres colors necessàries una cadira qui vós havets feta fer per obs de dit senyor Rey i per l'or qui he mes en aquella, la qual de manament vostre he pintada.

17/04/1415, Barcelona.

Contrato entre Pere Sala, hostelero de Gironella, y Lluís Borrassà relativo a la pintura del retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa Eulalia de Mérida, de Gironella.

AHPB.

MADURELL I MARIMÓN, 1944: 191.

E tota aquesta obra promet, lo dit Luys, que farà de bona fusta e ben secha, ben barrat, e entaylat gentilment, seguons altres bels retaules, e axí demunt és specificat.

Item, promet, lo dit Luys, que el endreparà la dita obra, e le enguixerà, de guix gros e de guix prim, be e complidament, seguons que's pertany a bona obra. [...]

E lo mantell de la dita image promet, lo dit Luys, que farà d'azur d'Acre, brocat d'or, e la cota a manera de drap d'or. [...]

Los quals fulatges farà d'argent colrat, e lo canper de asur de Alamanya, axí com en altres bels retaules és acostumat.

E tota aquesta obra dita promet, lo dit Luys, que farà d'or fi de florins de Florença, ço és saber, les redortas, spigas, capitels, basas, rampans, pinyacles, arxets, diademas, e aquels campers qui neçassaris hi sien, axí al hanchal com en lo retaule.

E lo sobre pus pinterà, lo dit Luys, de bonàs e finas colors, e de bon asur d'Acre, e ab alguns vestits de draps d'or, axí com en altres bels retaules és acostumat.

Item, lo tabernacle promet, lo dit Luys, que deurarà d'or fi, ço és, tot ço que's mostré a la part de fora, e ab fulatges picats; e més lo caraper de azur, be e gentilment, axí com se pertany.

27/05/1416, Valencia.

El pintor Antoni Peris contrató un retablo bajo el "advocación de San Juan Evangelista para Massamagrell. El retablo tenía que hacerse en el plazo de un año. En el contrato se indican las medidas totales y Antoni Peris se compromete a hacerlo de madera, pintura y dorado.

APPV, Protocolo de Gerard de Pont, 25.030 .

LLANES DOMINGO, 2014: 612 .

[...] quod que operari et depingere promitto de bono et fino auroet cum adzuro d'Acre ubi in ymaginibus et istoriis necessarium et congruum fuerit juxta qualitate operis et cum suis post, polseres depictis de adzuro d'alamanya et cum rosis escultis et deauratis, prout in similibus es fieri consuetum predictum.

10/12/1416, Barcelona.

Contrato entre el pintor Jaume Cabrera, y el mercader barcelonés Berenguer Gual, para la pintura de un retablo de los santos Juanes, Bautista y Evangelista, y Narciso. Nota de cancelación y carta de pago de finiquito de cuentas del precio concertado.

ACB, Gabriel Canyelles, man. 16, año 1416..

MADURELL I MARIMÓN, 1950: 9-387.

[...] faciam vobis unum retrotabulum, de bona fusta de alber ben secca, bene endrapatum, et enguixatum, et barratum, de tribus peciis, et de mensura, longitudinis et latitudinis cuiusdam retrotabuli, quod est in capella sanctorum Iohannis Bapstiste et Iohannis Evangeliste, et cum suo banchali. [...]

Et dictum retrotabulum deaurabo de auro floreni Florencie, et de adzur de Acra, et aliis bonis coloribus, pulcris et finis; et bene picatum et perfecte lavoratum; et cum suo guardapols de argent colrat, et adzur de Alamanya, cum illis signis a tot quot vobis placuerit, cum radortis, et pinaculis deauratis de auro predicto.

9/08/1417, Barcelona.

Compromiso firmado por el pintor Joan Mates, para la pintura del retablo de San Sebastián, para la capilla del refectorio de la "Pia Almoina", de Barcelona.

ACB, Julián Roure, man. 12, años 1416-1418.

MADURELL I MARIMÓN, 1952: 9-365.

[...] unum retrotabulum bone fuste, amplitudinis duodecim palmorum, et altitudinis quindecim palmorum ad canam Barchinone, cum suo guardapols et suo banchal, in quo retrotabulo depingam bene et perfecte, ac bonis et debitis coloribus et uno bono deauramento auri fini Florencie ymaginem beati Sebastiani et vitam ac pascione eiusdem, prout ibi decente fuerit.

11/08/1417, Barcelona.

Anotación de pago al pintor Joan Mates, por el importe de la labor pictórica practicada sobre un paño mortuorio para el aniversario del traslado de los restos de los canónigos de la capilla de san Martín, de la catedral de Barcelona.

ACB, BRABL, 6 (1911-12), 253.

MADURELL I MARIMÓN, 1952: 9-365.

item, deu que a .XI. del dit mes, paguí lo senyor en Johan Mates, pintor, per .XI. taxelles, e.XII. cayrons ab les armes de la església, les quals feu per lo drap d'asur, lo qual serví per lo anniversari de la translació dels canonges, los quals foren trasladats de la capella de Sant Martí en lo Capítol nou .VII. lliures .III. sous."

16/04/1418, Valencia.

Inventario de bienes del pintor Bartolomé Salset.

ACB, Notal de Bartolomé Martí.

SANCHIS SIVERA, 1930: 88.

Una pedra de molre color ab dues coletes (sic.).-Molts papers ab imatges deboxades del ofici del dit difunt de poch valor.-Tres pedres de bonir.

16/04/1418, Valencia.

Inventario de bienes del pintor Bartolomé Salset.

APPV, Notal de Bertomeu Martí, núm. 68.

MOCHOLÍ, 2012: 528.

[...] un parell de còfrens de sis palms pintats ab faxes enbotides, ab una pintura de una dona que fila e un cavaller que li està davant. Ítem, tres caxes sens panys sotills. Ítem, un arcibanch de dos caxons sens panys. Ítem, dues taules e dos banchs. Ítem, quatre adargues de xop sens pintar de fust. Ítem, dos posts sotills de pi, la una de XII palms, l'altra de sis palms. Ítem, deu donapaus de fust enguixades. Ítem, una cadira de fust entretallada fustenya. Ítem, un paner de vergua ab cuberta. Ítem, sis espills fustenys. Ítem, dos coxins de daurar. Ítem, un parell de pintes. Ítem, un breç sotill. Ítem un lit de posts ab sis posts de poch valor. Ítem, una caldera d'aram de cànter i mig. Ítem, una paella e giradora. Ítem, dos llançols de tres palms, de poch valor. Ítem, deu lliures de fill de li e de stopa. Ítem, una pedra de molre colós ab dies colents. Ítem, molts papés ab ymatges deboxades de l'ofici de dit difunt de poch valor. Ítem, tres pedres de bonir i tres quexals.

16/04/1418, Valencia.

Inventario de bienes del pintor Bartolomé Salset.

Archivo del Colegio del Patriarca. Notal de Bartolomeu Martí.

MOCHOLÍ, 2012: 528.

Una pedra de molre color ab dues coletes (sic.).-Molts papers ab imatges deboxades del ofici del dit difunt de poch valor.-Tres pedres de bonir.

21/06/1418, La Seo de Urgell.

Capitulaciones entre los representantes del cabildo de Santa María de Urgel, y el escribano Guillem Roger, para la confección e iluminado de un libro titulado "Legender Sanctoral".

ACU, vol. 4.

MADURELL I MARIMÓN, 1946: 297-416.

*Primo, a .XXV. d'abril prop passat, fò convingut, entre les parts, que lo dit mestre Guillem, scriuríe lo Legender Sanctoral, al preu de quatre solidos la carta del patró; e que lo dit maestre Guillem, l'aye iluminar a ses propries despeses, e floreyar d'atzur, e vermeylló [...]
ítem, que lo honorable Capítoll, ne li sia tengut de donar sinó solament pergamins, vasos e paper lo del ligar.
ítem, que segons lo patró que lo Capítoll li darà, sie tengut de ajudao a corregir, e esmanar, si mester hi serà.
ítem, que si per falta de pergamins, o de patró, ell covenie de vagar, que lo dit honorable Capítoll li haye star.*

10/02/1419, Valencia.

Contrato entre Antoni Peris y Maria Ferrández, viuda, para confeccionar un retablo en el que se deben representar los Siete Gozos de la Santísima Virgen María; en el plazo de un año y medio que empieza el mismo día que le fuera entregado el retablo de madera.

APPV, Notal de Bartomeu Martí, núm. 68.

LLANES DOMINGO, 2014: 619.

[...] totum retabuli en coloribus de adzur d'Acre et de aliis coloribus [roto] in opisbus perfectis et pint de auro florenis de floren[roto] [...]

17/02/1419, Barcelona.

Capítulos entre el canónigo Ferrer dez Pujol, y el pintor Lluís Borrassà, para la pintura del retablo de los Santos Lorenzo, Hipólito y Tomás de Aquino, con destino a la capilla de San Lorenzo de la catedral de Barcelona.

ACB, man. 19, V.: doc. 224.

GABRIEL CANYELLES, 1419: 224.

Primerament, és avengut, que aquell retaula, lo qual temps hà que lo dit Luís te en casa fet de fuste, lo qual fou fet per la damunt dita capella, lo dit Luis, haie aquell encolar, e endrepar, e enguixar de guix gros e de guix prim, be e complidament, segons que's pertany [...]

Item, és avengut que en la taula principal, ço és, la taula de mig, la qual ha .III. spays per fer les tres ymatges de aquelles invocacions dessús dites, lo dit Luis sia tengut de fer al mig sant Lorenç, vestit com a diacha, ab sa bella dalmàtiga de atzur d'Acre, brocat d'aur, e tinent en la .Ia. mà les graselles, e en Faltre .1. brot de palma. [...]

E de l'altre part, sent Thomàs d'Equí, predicador, tinent en la .1. mà, la esgléya, e de l'altre mà, prossaesquen raygs qui vagen a la esgléya, e la sua capa plena d'estelas d'aur. [...]

Item, és avengut que en lo gardepols del dit retaule, lo dit Luis, haia a fer fulatjes embutits de guix, e senyals si n'i volran, los quals fulatjes, sien d'argent colrat, e lo camper de bon atzur de Alamanya. ítem, és avengut que aquesta obra, lo dit Luis, haia a deurar d'or fi de flori de Florença, ço és a saber, los rampans, pinyacles, spigues, capitells, vasas, arxets, orles, diademes, redortes, e aquells campers

qui necessaris hi seran, axí al bancal com al retaule.

Item, promet, lo dit Luís, que les ymatges pintarà de bonàs e fines colors, segons que's pertany, e que en cascuna istòria farà, lo dit Luis, una ymatge o dues, segons que's meraxerà, vestides de atzur d'Acre; e altres ymatges vestides de drap d'or, axi com en altres bells retaules és acostumat, axi en lo bancal com en lo retaule.

15/06/1421.

Contrato para la realización de un retablo a cargo del pintor Ramón de Mur, dedicado a San Miguel, para la iglesia de la Guardiola. Cobra 33 florines de Aragón.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 13-14.

Item promet lo dit pintor de fer lo dit retaule de bona fusta de pi, bona e secha. [...]

Item promet de daurar lo dit retaule de bon or de flori de Fiorença e de bon adzur d'Acre bo e fi, e totes les colors bones e fines.

8/08/1423, Santa Maria de Palau.

Contrato suscrito por el pintor Lluís Borrassà, para la manufactura del retablo mayor de la iglesia de Sant Esteve de Palautordera. Carta de pago a cuenta del precio concertado.

Archivo Histórico de Arenys de Mar, Severo Miquel de Montclús, vol. 10, man. 400, ff. 17-18. V.: docs. 265 y 266.

MADURELL I MARIMÓN, 1952: 9-365.

E aquest reataula farà lo dit Luys, de bona fusta d'alber ben secha, ab redortes dobles, archets, capitells, bases, spigues e a compas, pujantles gentilment, [e] entellar així com se pertany. [...]

[...] ítem, és convengut que, lo dit Luys, sie tengut de endrapar de bon canyamás, tots los plans del reataule e bancals; e aprés, de engixar de guix gros e de guix prim, així ben e solempnament, com se pertany a bona obra. [...]

E tota aquesta obra, axí del banchal com del tabernacla, promet, lo dit Luys, que daurarà de or fin de florins de Florença, ço és, saber, les redortes, capitells, spigues, bases, arxets, rempons, piyacles, diademas e los campers qui necessaris hi sien, així en los banchals com en lo tabernacla.

Item, promet, lo dit Luys, que lo dit reataula ell pintarà de bones e fines colors, així com en altres bells reataules és acostumat; e que en cascuna ystòria farà, lo dit Luys, una ymage o dues d'azur d'Acre, bo e fin, així com se pertany.

Item, es convengut que los campers del reataula e banchal e les diademas sie tengut lo dit Luys de pintar gentilment e bé.

E és avengut que, lo dit Luys, sia tengut de fer tot entorn son gardapols, ab bells fulatges enbutits de guix, e aquells fer d'argent colrat, e lo camper de azur d'Alamanya, així com en altres bells reataules és acostumat.

12/05/1424, Valencia.

Contrato de un Retablo de Miquel de Alcanyís.

ARV, Protocolo de Nadés Puigmiga.

SANCHIS SIVERA, 1930: 92.

Ítem que sia daurat tota la taula e lo camper la on mester serà de fin or de florí de floreça e de bon adzur fi e altres colors fines necessàries per al dit reataule.

09/12/1424, Valencia.

Jaume Mateu se compromete con el presbítero Martín Fernández para obrar y pintar un retablo para la ciudad de Cañete al reino de Castellano. Debe ser dedicado a la Virgen.

APPV, Protocol de Lluís Guerau, 27.184.

LLANES DOMINGO, 2014: 619.

[...] lo qual reataule sia de bona fusta e ben obrat de talla et que en lo dit reataule haura huit istories de la madonna Santa Maria, ço és tres a cada part e dues enmig, lo qual reataule sia ben enguixat e ben endrapat de drap nou e que sia ben acabat de pinzell e de fines colors e de fi or de florí de Florència en los llochs que mester serà et de fin adzzur d'Acre en maanera que-l reataule sia ben acabat que haurà un banc ab set cases en que sien pintades set imatges e que en la lo banch del dit reataule dalt haurà los dits onze pams [...]

01/01/1425 - 01/06/1425, Valencia.

Extracto de cuentas del libro de Obras de la Sala del Consell (o del Àngels) de la Casa de la Ciudad.

AMV, Varia de Sisas, vol. 2-5.

DOMENGE; VIDAL, 2011: 205 -216.

Libre e memorial fet per lo honorable mossèn Matheu Lançol, jurat en l'any present, e escrit de mà de mi, Domingo Albert, de totes les messions e despeses per lo dit mossèn Matheu adminestrades, en la cuberta e porche de la sala de la dita çitutat, començant a XXVIII del mes de jener, any MCCCCXXV, e és axí de reebudes com de dates, segons aval és contengut. [...]

Ítem, doní e paguí lo dit dia deu sòlidos, sis diners, per dotze liures de blanquet, les quals comprí d'en Rana, a raó de X diners, mealla la lliura, per ops de pintar los capçals de la fusta del dit porche, que pujaria a la dita quantitat: X s. VI.

Ítem, doní e paguí aquell matex dia, per dues lliures de groch comprades del dit en Rana, a rahó de dos sòlidos, quatre diners la lliura, per la dita rahó, que pujaria quatre sòlidos, huyt diners: III s. VIII.

Ítem, doní e paguí lo dit dia al dit en Rana, per dues lliures de adzercó que de aquell foren comprades, a rahó de hun sòlidos, dos diners la liura, dos sòlidos, quatre diners: II s. IIII.

Ítem, doní e paguí lo dit dia al dit en Rana, per dues lliures de vermelló que d'aquell foren comprades, a rahó de quatre sòlidos per lliura, [...] huyt sòlidos: VIII s.

Ítem, doní e paguí lo dit dia hun sòlidos, deu diners, per mija lliura d'ocre que [de]l dit en Rana fon comprada per la dita rahó, a rahó de tres sòlidos, quatre diners la lliura: I s. X.

Ítem, doní e paguí lo dit dia, per una lliura d'almànguena, quatre diners: s. IIII.

Ítem, paguí lo dit dia per mija liura de lor de [tina], per obs de pintar la dita fusta, a rahó de quatre sòlidos e mig la lliura, que puja dos sòlidos, tres: II s. III.

Ítem, doní e paguí lo dit dia al dit en Rana, per tres onces d'indi bagudell, a rahó de dotze diners la onça, per pintar los capçals de la dita fusta, que puja tres sòlidos: III s.

Ítem, doní e paguí lo dit dia al dit en Rana per sis alnes de canemaç que de aquell foren comprades, a raó de hun sòlido, hun diner l'alna, per a obs dels dits capçals, sis sòlidos, huyt diners: VI s. VIII.

Ítem, doní e paguí lo dit dia per tres onces de carmini de laqua, les quals foren comprades del dit en Rana a rahó de hun sòlido, sis diners la onça, que pujaria quatre sòlidos, sis diners per obs dels dits capçals: IIII s. VI.

Ítem, doní e paguí aquell matex dia a-n Johan Stheve, pintor, quatre sòlidos, huyt diners, per huyt lliures d'aygua cuyta que d'aquell fon comprada, a rahó de set diners la38 lliura, per obs de engrutar los capçals de la fusta del dit porche: IIII s. VIII. [...]

Ítem, comprí lo dit dia dos diners de ous per obs de destemprar les colors necessàries a pintar los capçals de la dita fusta: s. II. [...]

Ítem, comprí de casa de n'Alpanyés, una lliura de verniç, tres sòlidos: III s. [...]

Ítem, comprí miga lliura de vert aram de casa d'en Ponç Guillem, [hun] sòlido, sis diners: I s. VI.

Ítem, comprí una lliura d'adzur d'Alamanya de casa d'en Rana, una onza, tres sòlidos: III s. [...]

Ítem, comprí una onza de marciçot de casa d'en Johan Stheve, deu diners: s. X.

Ítem, comprí oli, hun diner: s. I. [...]

Ítem, comprí una onza de marciçot de casa d'en Johan Stheve, deu diners: s. X. [...]

Ítem, comprí d'en Pere Eximénez una dotzena e miga de trenyelles, dos sòlidos, nou diners: II s. VIII. [...]

Ítem, comprí tres càrregues de calç de n'Anthoni Lópiç de Torrent, a rahó de tres sòlidos, deu diners la càrrega: XI s. VI.

01/01/1425 - 01/06/1425, Valencia.

Extracto de cuentas del libro de Obras de la Sala del Consell (o del Àngels) de la Casa de la Ciudad.

RCPPM, 2011, p. 177-217, doc. 14, p. (p. 207).

DOMENGE; VIDAL, 2011: 207.

Ítem, comprí d'ell mateix una lliura de vermelló, quatre sòlidos, quatre diners: IIII s. IIII.

Ítem, comprí miga lliura de vert aram, hun sòlido, quatre: I s. IIII.

Ítem, comprí de casa de n'Alpanyés miga de verniç, hun sòlido, sis diners: I s. VI.

Ítem, comprí ous per destemprar les colors, hun sòlido: I s.

31/10/1427, Valencia.

Inventario de los bienes del pintor de Jaume del port.

ARV, Notal de Berenguer Cardona.

SANCHIS SIVERA, 1930: 90-91.

[...] Ítem un manoll de plomes pera fer pincells. -Ítem mols papers de mostres. [...] Ítem una capsa de colors. Ítem quatre capsas sotils ab fresques. Ítem un tallant de ferre per fer platons de lauto per als pavesos. Ítem dos coltells vells pera l'aygua cuita. Ítem hunes pinses de fust per a pendre or e argent. Ítem dues caraçes enguixades. Ítem huns ganchos. Ítem dos molles de fust per a fer salvatges. [...] Ítem dues gerres chiques en les quals ha tro a sis roves de formatges per a fer engrut. Ítem un caudovre de banyes de cervo ab huna ymatge de Sancta Caterina. [...] e moltes fresques de poca valor. Ítem pedaços per a endrapar paveses. [...] m Ítem quatre loses per a moldre colors. Ítem una caxeta de moletes per a molre colors. Ítem dues posts ab papers de mostres.

31/10/1427, Valencia.

Ápocas a Lluís Dalmau.

Archivo del Ayuntamiento de Valencia, claveria Comuna, núms 66 a 71.

SANCHIS SIVERA, 1930: 121.

[...] per II mil d pans dor fi, a raho de xv liures lo miller, xxx liures; ítem, per c pans del dit or a la dita raho per obs de daurar la vibra que va sobre la bandera [...] Ítem xv solidos per c pans dor partit per obs de daurar la lança de dita bandera. Ítem per dos onzes, dos quartes dor fi, xvi liures, v solidos [...]

4/11/1427, Barcelona.

Contrato entre el pintor Jaume Cabrera y Guillem Isalguer, de Sant Joan de les Abadesses, para la manufactura de un retablo. Carta de pago del importe del primer plazo a cuenta del precio concertado.

AHPB, Guillermo Jordà (mayor), leg. 1, man. 1, años 1425-1428.

MADURELL I MARIMÓN, 1945: 271.

Primerament, lo dit Jacme Cabrera ha fer lo dit retaula de bona fusta d'alber bell e ben sech, qui sia e hage ésser de .III. posts, lo qual ha ésser be enguixat.

Ítem, que en lo dit retaula, fassa e sia tangut de fer les images contangudes en una mostra posada en un full de paper, segons en aquella són deputades, la qual lo dit Jacme Cabrera ha liurada al dit Guillem Isalguer.

Ítem, que en cascuna cara del dit retaula, qui són vuyt cases, hage a fer una ymage de fin atzur blau; e en lo banchal, dues del dit atzur.

Ítem més, sia tangut daurar e metre fin or e bó.

21/04/1428, Valencia.

Inventario de Bienes del pintor Joan Vicent.

ARV. Protocol d'Andreu Julià, núm. 1.268.

MOCHOLÍ, 2012: 615-616.

Ítem, un oratori de pinzell ab la Pietat e ab la figura de la Verge Maria ab seSpolseres.

Ítem, hun crucifix de fust.

Ítem, la imatge de la Verge Maria e son Fill de fust petita.

Ítem, una Verònica de drap.

Ítem, una tobollola obrada damunt lo dit retaule

Ítem, un caxó de mostres de papers.

Ítem, dues pedres de molre colors, la una gran e l'altra petita.

Ítem, un artibanch de quatre caxons lo hun caxó ab mostres de papers, los altres caxons buyts.

19/08/1429, Valencia.

Inventario de los bienes del pintor Bartolomé Avella.

ARV, protocolo de Vicente Çaera.

SANCHIS SIVERA, 1930: 35-40.

Primo un parell de cofrens vermells brocats ab faxes, acabat de la forma major nous. –Ítem dos parells de cofrens de la forma major que son començats de pintar e centellats ab obres d'artgent nous. –Ítem hun parell de cofrens de la forma major enguixats. –Ítem hun parell de cofrens de la forma major fustenys. –Ítem un parell de cofrens enguixats de sis palms. –Ítem un mig cofre de quatre palms endrapat. –Ítem miga dotzen descabeigs fustenys. –Dos parells de cofrens de sis palms fusteny que no son acabats car solament hi ha los costats e les capçanes. –Ítem sis taules de tretze palms de larch cascuna e dos palms e mig dample. –Ítem sis fulles ço es les quatre de tretze palms de larch e les dues de dotze palms de larch e totes sis de dos palms e mig dample. –Ítem tres taules de quatorce palms de larch e de dos palms dample. –Ítem tres costers de dos palms e una ma dample e de tretze palms de larch. –Ítem una fulla de post de setze palms de larch e de dos palms dample. –Ítem huyt taules per a cobertors de quatorce palms de larch de palm e mich dample. –Ítem dues taules per a peus de cofrens de quinze palms cascuna e de palm e mig dample. –Ítem dos troços de taula per a peus de cofrens de deu palms de larch cascun e de hun palm e mig dample. –Ítem set costers de tretze palms de larch e de dos palms dample. –Ítem quatre costers, los dos de quinze palms de larch cascun e de palm e mig dample e los dos de deu palms de larch cascun de hun palm dample. –Ítem una post de colrar. –Ítem dos quartons de fust de XX palms cascun. [...] –Ítem un artibanch de dos caxons vells. –Ítem tres pedres de molre. –Ítem huyt molons de molre. –Ítem un caxo de tenir colors. –Ítem sis olletes de tenir colors. –Ítem dues escudelles de tenir verniç. –Ítem dues dotzenes de scudelletes de tenir colors. –Ítem dos parells de semalers. –Ítem dos coxins de tallar argent. –Ítem un parell

*de pinces. –Item quatre troços de costers que estan en bastiments ab sos petges vells e sotils per a tenir cofrens. –Item tres sperons vells. –Item una cadira vella. –Item un hun cedaç de cendre algepç vell. –Item hun cabaç de tenir algepç. [...] –Item huns alambins de plom ab la caçola daram ab son foguer. [...] –Item un morter de coure migancer ab sa ma. –Item una caixa de pi ab mostres vella en la qual atrobam los bens e coses següents: Primo moltes e diverses mostres pintades e igurades en diverses papers. –Item un paneret ab quinze pedres de brunir guarnides e per guarnir e dos quexals de brunir e una limeta.
–Item una ampolla ab hun poch de adzur. –Item hun paper ab una onza datzur. –Item set pichadors de ferre e un pichador dors. –Item quatre macetes de pichar. –Item tres caxons de tenir mostres. –Item dos cofrens enayrats e enlandats vells. –Item dues balancetes de ferre per a pesar. [...] Item unes ores de Sta Maria ab cobertes vermelles ab los gafets e scudets dargent daurat. –Item hun llibre apellat Tobies scrit en paper. –Item unes notes de gammatica scrites en paper. –Item un llibre apellat Moss assan. –Item una dialeticha ordenada per mestre dordes. –Item un Cato e contentus scrit en aper. –Item hun altre Cato scrit en paper. Item un saltiri en pla scrit en paper ab cobertes bordes de fust.*

21/08/1428, Valencia.

Inventario de los bienes del Pintor Joan Vicent.

ARV, protocolo de Andrés Juliá.

SANCHIS SIVERA, 1930: 103.

Un drap de pinzell ab la figura de Sent Jordi. Ítem un oratori de pinzell ab la pietat e ab la figura de la verge maria ab ses polseres. Ítem hun crucifix de fust. Ítem la imatge de la verge Maria e son fill de fust petita. Ítem una veronica de drap. Ítem una tovallola obrada damunt lo dit retaule. Ítem un caxo de mostres de papers. Ítem dues pedres de molre colors la una gran e l'altra petita. Ítem un artibanch de quatre caxons lo hun caxo ab mostres de papers los altres caxons buyts.

26/11/1430, Valencia.

Contrato para la realización del retablo de Santo Tomás en el monasterio de predicadores de Xàtiva, por Gonçal Peris Sarrià.

ARV, protocolo de Berenguer Cardona.

SANCHIS SIVERA, 1930: 108.

[...] fer hun retaule de fusta e pintat dor adzur e tals semblants colors en lo qual sia de la devoció e historia de sent Thomas.

1431, Valencia.

Compra de Gonçal Peris Sarrià, de papel de 1431.

Libre de Obras de la Catedral Fol.6.

SANCHIS SIVERA, 1930: 111.

[...] una ma de paper de la forma major pera devoixar los patrons de les images que se havien de fer en les polseres del altar major [...]

7/04/1431, La Seo de Urgel.

Contrato para la obra del retablo de Santa Tecla, en su capilla de los claustros de la catedral de Urgel, entre el cabildo y los albaceas testamentarios de Ramón y Joan Cervera, de una parte, y el pintor de Lérida, Pere Teixidor, de la otra.

Archivo Capitular de la Catedral de Urgel, pliego de contratos.

PUJOL TUBAU, 1936: 478-479.

[...] ítem, promet més lo dit Pere de fer la dita obra de bona fusta e bé entalada, axí com és redortes, filóles, e rampans arxets al departamento de les ystòries, segons en la mostra per ell donada, e tota aquella obra ben daurada, de fin or de Florença, e adzur d'Acre, una ymage en quada ystòria, e pus si pus se'n hi requerrà; la qual mostra se atura lo dit en Bernat Cervera. [...] ítem, més, promet de fer lo dit mestre en lo banquetl ço que per lo honorable Capítol de la dita seu serà deliberat, de les quals istòries aga a fer lo dit Pere les porpres d'or partit, e de argent, e totes les altres colors bones e fines, axí com és carmini,vermell e vert. E totes les altres colors bones e fines, segons que a bona obra se pertany [...]

22/04/1433, Valencia.

Contrato para la realización del retablo de Santo Tomás en el monasterio de predicadores de Xàtiva, por Gonçal Peris Sarrià.

Archivo del Colegio del Patriarca, protocolo de Jaume Vendrell.

SANCHIS SIVERA, 1930: 109-110.

[...] Item quod tenera depictare unum Retabulum bene et de bonis coloribus videlicet istorias de auro fino et de adzur dacre ubi fieri necessarium e en los guardapolsos de adzur dalamanya.

07/07/1436, Valencia.

Ápoca a Lluís Dalmau.

ARV, registro de épocas de la bailía, t. 5.

SANCHIS SIVERA, 1930: 102.

Com per algunes despeses per mi fetes per la dita raho ço es en compra de guix adzur Adzerque e altres colors com en compra de mil doents pans de or.

01/09/1436, Valencia.

Ápoca a Lluís Dalmau.

ARV, registro de épocas de la bailía, t. 5.

SANCHIS SIVERA, 1930: 102.

[...] per raho així de salari e treballs meus de mans de pintar e debojar la salutació de la Verge Maria en un davant altar en un troç de drap de tela gostança burela... que es stat fer per a obs del altar de la Capella del Castell de Xativa.

09/02/1437, Valencia.

Ápoca pagada a Pedro Navarro por dorar y pintara y barnizar dos señales reales.

SANCHIS SIVERA, 1930: 121.

[...] *per treballs de pintar e acabar així com argent colors dulla destany vernís oli de linos dos senyals Reials grans damunt lo portal major del reyal [...]*

13/05/1437, Valencia.

Ápoca pagada a Pedro Navarro.

ARV, registro de épocas de la bailía, t. 5.

SANCHIS SIVERA, 1930: 122.

[...] *perpunter, per VI liures aygua cuyta VIII liures verniç dues onses de çafra per obs de colar (sic) envernçar e çafranar la cambra de la tenda [...]*

23/06/1439, Valencia.

Inventario de bienes del iluminador Jaume del Calbo.

ARV, protocolos, nº3235, Jaume Ferrando, 1439.

MONTERO TORTAJADA, 2013: 216-219.

Primo confes haver trobat en la cambra on lo dit defunt solia il-luminar e fer faena de son ofici de il-luminador dins lo alberc en lo qual la noble madona Alamanda Carroç de [viventis] vivia solia estar e habitar en la Parroquia de Sant Martí de la dita ciutat prop la taverna apellada del gall los bens mobles e coses següents

Primo un estudiet de fusta petit per il-luminar ab son pany e clau dins lo qual foren atrobats alguns querns scrits en paper qui...enats de pergami de l'art del[...ompot] de poca valor [...]

Item un taulellet de fusta sotil sobre lo qual il-luminava e fehia fahena lo dit defunctcubert o forrat ab cuyr negre vella ab un banquet e estoreta redona per tenir lospeus

Item tres [cornichells] lo un de stany e los dos de vidre per destembrar adzur e vermelló [...]

Item un rahor sotil ab lo mànec vermell

Item un [regle] de ferre e un tallaplomes

Item unes tisoires sotils

Item un compàs de ferre vell [...]

Item un morter de coure miganter ab sa ma de ferre

Item una ampolleta de [vidre]

Item un artibanch nou ab tres caixons buits ab sos panyes e claus

Item dos retaullets o oratoris petits lo u ab la figura de la Verge Maria l'altre ab la Pietat Item un [...] de lautó morisc [...]

Item dos [...] blancs ben... e dins ampolletes de vidre [...]

Item un banque... de fust ab quatre peus

Item un retaulet ab una figura de cavall

Item una capsas ab unes balances ab son marchs [...]

Item una caixa de fusta de pi ab son pany e clau en la qual foren atrobades les coses següents

Item alguns querns de paper scrits sotils [...]

Item un cofre vermell ab un titol qui diu [lunior servi] sens tancadura dins lo qual foren atrobades les coses següents

Primo moltes pe...res [pedres] per destembrar colors

Item alguns papers de mostres e una [...] sotil [...]

Item alt en la cambra on solia dormir lo dit defunt s'atropa les coses següents

Primo una caixa vella corquada sens tancadura ab tres talladors de fust miganets [...] dos [...]
Item un palustre e una [...] de ferre sotils
Item un caxonet sotil buit
Item una serra sotil e un [...]
Item un altre caixonet ab tres caixonets dins lo dit caixonet dins los quals foren atrobades les coses següents
Primo nou scarprets set barrines tres migancetes e quatre xiques
Item quatre tenalles
Item unes tisores de tallar ferre e algunes altres ferres sotils
Item una altra serra e dos martells
Item dos limes sotils
Item una [axa] e unes [mordaces] vermelles [...]
Item una barrina grossa e una pignola
Item unes altres [mordaces] e un [rieller] de ferre [...]
Item una guitarra sens tapa [...]
Item un altre taulellet sotil per a il·luminar e fer fahena ab son banquet
Item dos [cornichols] de vidre ab son tenydor de fusta ab algunes colors de atzur e vermelló
Item dos parells de ulleres negres sens stoig
Item una banqueta redona [...]
Item un altre taulellet ab algunes [...] de fusta vella e un ganivet sotil
Item una capsa dins la qual atroba dos saquets d'aluda ab un poc d'atzur e vermelló e un clau de porc senglar
Item un ca...et petit ab sa clau dins la qual atroba les coses següents
Primo una [...] de vori ab una lima de spill e algunes [barretes] de ferre per fer feynes
Item una pedra de smolar
Item una pedra apellada porfir per moldre colors
Item un caixonet per tenir colors
Item una caixeta corcada ab son pany e clau dins la qual atroba les coses següents
Primo alguns papers de mostres sotils
Item un martell
Item alguns motles de terra per empreptar algunes figures
Item un drap de cànem ab son bastiment encolat [...]

20/02/1440, Valencia.

Capitulaciones firmades por el pintor Bartolomé Pérez con la señora Maria Ferrández.

Archivo del Colegio del Patriarca, protocolo de Bartolomé Martí. Sig. 10.

SANCHIS SIVERA, 1930: 128.

Totum retabulum cum colore de azur de acre et aliis coloribus [...]

16/03/1440, Valencia.

Contrato para la realización del retablo de San Antonio y San Agustín en el, por Gonçal Peris Sarrià.

ARV, protocolo de Vicente Çaera.

SANCHIS SIVERA, 1930: 10.

[...] *cum suis polseris depictis cum rosis et figuris et cum camperio de azuro videlicet in tabula mediocrei cum imaginibus sacti Anthonij et sacti Augustini [...] bene depictum et daureatum cum bonis coloribus et bonis fayçonis et bono atzuro [...]*

10/05/1440, Valencia.

Ápoca pagada a Pedro Navarro.

ARV, pergaminos comprobantes de cuentas de la Bailía.

SANCHIS SIVERA, 1930: 122.

Primerament CX sous per lo cost del or fi e argent e per mes treballs de daurar dos penons [...] Item CLXXXVII sous VI diners per pintar los dos pals talladors e lo cost de or argent atzur vermelló e guig [...] Item XVI sous VI diners per tornar a daurar dor fi brunyiten torn les vores de la clau de la cambra de fust on stava pintada la ymatge de Sent Miquel [...]

12/07/1440, Valencia.

Ápoca firmada por Juan Pérez por los diverso trabajos realizados en el retablo Mayor de la Catedral de Valencia.

ACV, Libro de Obras , folios 24 y 25.

SANCHIS SIVERA, 1930: 110.

[...] *pintar los costats del retaule major ço es colrar de fulla de stany e porprar en tal manera com les polseres del retaule [...]*

03/04/1441, Valencia.

Contrato para la realización del retablo de la Trinidad para el portal homónimo, por Nicolás Querol.

Archivo del Ayuntamiento de Valencia, Clavería Comuna. Sig. 48 7.

SANCHIS SIVERA 1930: 117.

[...] *e les polseres que sien d'adzur, e los cantells e fulles dor fi, e dins les polseres haia Jhs Xptus per letres dor fi ab senyals de la dita dona, tants com ni haurà menester. Item, que ell acabarà lo dit retaule be e aparellat, daurat dor fi e bones colors, [...]*

17/04/1441, Valencia.

Ápoca pagada a Gabriel March.

ARV, registro de épocas de la Bailía.

SANCHIS SIVERA, 1930: 126.

[...] *per raho e preu de XXXIII lires doli de linos per obs de emblanquir de blanc ab lo dit oli lo caragol que es estat fet en la torre que ses obrada nova sopra la cambra dels angels en lo qual dit caragol sta lo penell [...]*

27/04/1441, Valencia.

Capítulos del pintor Jacomart para la realización de una tabla para el portal de la Almoyna con tantos pobres como quepan.

SANCHIS SIVERA, 1930: 134.

[...] acabat de bones colors al mils que pora. Item que ell haja aparellar la dita taula [...] que sia tengut de daurar la copada que va en tot dor fi [...]

30/12/1441, Valencia.

Contrato para la factura de un retablo de Joan Reixach, dedicado a santa Bárbara, de la Iglesia de San Juan del hospital.

Archivo del Colegio del Patriarca, protocolo de Jaime Vinader.

SANCHIS SIVERA, 1930: 150-151.

Quoddam retabulum de fusta bona et noba de pi ben barrat clavat et obrat [...] Et sic promitto ut supra quod dictum retabulum erit be e endrapat enguixat deboxat daurat dor fi e pintat de colors fines e bones[...]

3/03/1442, Barcelona.

El pintor Guillem Talarn contrata la manufactura del retablo mayor del templo parroquial de Sant Cebrià de Folgars.

AHPB Archivo histórico de Protocolos de Barcelona.

GINEBRET, 1441-1442: 267-269.

Quesiquidem ymages erunt depicte de bono atzur et auro.

11/04/1442 - 04/01/1445, Valencia.

Extracto de cuentas del libro de Obras de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad. Figuran diversas compras de oro y plata.

AMV, Clavaria Comuna, 0-104.

DOMENGE; VIDAL, 2011: 207-209.

Compte retut per l'onorable en Galceran d'Exarch de la obra que precedent ordinació dels honorables jurats e Consell és stada feta en la cuberta de la Cambra Daurada qué-s al pujant de la sala, en l'any MCCCCXXXII.

Comptes de or de argent

Ítem, paguí a XXVII de jener a-n Luis Queralt, batifulla, per quatre-cents pans d'or, a raó lo centenar de vintquatze sòlidos, fan: LXXXXVI s.

Ítem, paguí al prop dit en Luis Queralt, a VII de ffebrer, per sis-cents pans d'or, a la dita rahó: CXXXVIII s.

Ítem, paguí a XXVIII de ffebrer, al dit en Luis Queralt, per cinch-cents pans d'or, al dit for: CXX s.

Ítem, paguí lo prop dit dia, al dit en Luis Queralt, per una molada de pans d'argent, en què hac cent cinquanta pans, a raó la molada de cinch sòlidos, sis diners: V s. VI.

Ítem, XXII de ffebrer, paguí al dit en Luis Queralt, per cinch-cents pans d'or, a raó de XXIII sòlidos lo cent, fan: CXX s.

Ítem, paguí a XXVI de ffebrer, al dessús dit en Luis Queralt, batifulla, per una molada d'argent en què hac CL pans, al dit for: V s. VI. Ítem, paguí lo prop dit dia, al dit en Luis Queralt, per D pans d'or, al dit for: CXX s.

Ítem, paguí a VII de març al damunt dit en Luis Queralt, batifulla, per una molada d'argent en què hac CL pans, a la dita raó: V s. VI.

Ítem, paguí a VIII de març, al dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, al dit for de XXIII sòlidos lo cent, fan: CXX s.

Ítem, paguí a X de març, al dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, al prop dit for: CXX s.

Ítem, paguí a XXIII de març, al prop dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or al dit for de XXIII sòlidos lo cent: CXX s.

Ítem, paguí lo dessús dit dia, al dit en Luis Queralt, per una molada de argent en què hac CL pans, a raó la dita molada de V sòlidos, VI: V s. VI.

v Ítem, paguí al dit en Luis Queralt, a II de abril, per D pans d'or, al dit for: CXX s.

Ítem, paguí lo dit dia al dit en Luis Queralt, per una molada d'argent, en què hac CL pans, a raó de V sòlidos, VI: V s. VI.

Ítem, paguí a VI de abril, al damunt dit en Luis Queralt, per una molada de argent, al dit for: V s. VI.

Ítem, paguí al XI de abril, al dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or al dit for de XXIII sòlidos lo cent: CXX s.

Ítem, paguí a XVI de abril, al dessús dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, a raó de XXIII sòlidos lo cent, fan: CXX s.

tem, paguí a XVIII de abril, al dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, al dit for: CXX s.

Ítem, paguí a XXI de abril al dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, al dit for de XXIII sòlidos lo cent: CXX s.

Ítem, paguí al dit en Luis Queralt lo dit dia, per una molada d'argent en què ha CL pans, a raó la molada de V sòlidos, VI: V s. VI.

Ítem, paguí a VII de juny al dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans de or al dit for de XXIII sòlidos lo cent: CXX s.

Ítem, paguí a XIII de juny, al dessús dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, a raóe XXIII sòlidos lo cent, fan: CXX s.

Ítem, paguí a XXVII de juny, al prop dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, a raó de XXIII sòlidos lo cent: CXX s.

Ítem, paguí a V de julioll, al dit en Luis Queralt, per D pans de or, al dit for: CXX s.

Ítem, paguí lo dit dia al dit en Luis Queralt, batifulla, per una molada de argent, en què ha CL pans, a raó de V sòlidos, VI la molada: V s. VI.

Ítem, paguí a XVI de julioll, al dessús dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, a raó de XXIII sòlidos lo cent: CXX s.

Ítem, paguí a XX de julioll, al damunt e prop dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, al prop dit for: CXX s.

Ítem, paguí lo dit dia al dit en Luis Queralt, batifulla, per una molada de argent en què són CL pans, a raó la molada de V sòlidos, V: V s. VI.

Ítem, paguí a XXX de julioll, al dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, a raó lo cent de XXIII s.: CXXs.

Ítem, paguí a VIII de agost, al dit en Luis Queralt, batifulla, per una molada de argent, que és CL pans, a raó de V sòlidos, VI diners: V s. VI.

Ítem, paguí a XVI de agost, al damunt dit en Luis Queralt, batifullar, per D pans d'or, a raó de XXVIII sòlidos lo cent: CXX s.

Ítem, paguí a XXVII de agost, al dit en Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, al dit for.

Ítem, paguí divendres, [a] XXXI de jener [1444], a-n Berthomeu Carbonell, batifulla, per CC pans d'or, a rahó de XXVIII sòlidos lo cent: XXXXVII s.

Ítem, paguí dimecres, a XII de ffebrer, per [ous e cotó, ratllat] sis pans d'argent: s. III.

Ítem, paguí dilluns, a XXVIII de ffebrer, a-n Berthomeu Carbonell, batifulla, per D pans d'or, a rahó de XXVIII sòlidos lo cent: CXX s.

Ítem, paguí lodit dia, al dit en Berthomeu Carbonell, per una molada d'argent, que són CL pans: V s. VI.

Ítem, paguí dilluns, a XXVII de julioll [1444], a-n Luis Queralt, batifulla, per D pans d'or, a rahó de XXVIII sòlidos lo cent: CXX s. Ítem, paguí dimarts, primer dia de deembre, a-n Luis Queralt, per D pans d'or, per: CXX s.

Ítem, paguí dimarts, a XXVIII de deembre, per XXV pans d'argent: I s.

Ítem, paguí a-n Pomar, per XII pans d'argent: s. VI.

Ítem, paguí dilluns, a III de jener [1445], a-n Luis Queralt, batifulla, per CCCC pans d'or, a raó de XXVIII sòlidos lo cent: LXXXVI s.

Ítem, li paguí més lo dit dia, per tres molades de argent, a rahó de V sòlidos, VI diners la molada: XVI s. VI.

11/04/1442 - 04/01/1445, Valencia.

Extracto de cuentas del libro de Obras de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad. Figuran diversas compras de oro y plata, así como diversos pigmentos y otros materiales.

AMV, Clavaria Comuna, 0-104.

DOMENGE; VIDAL, 2011: 209 -213.

Ítem, paguí a XXVII de juny, a-n Bernat Ametler, botiguer, per XV lliures de aygua cuyta de Girona, a raó de XII diners la lliura: II. XV s.

Ítem, paguí a-n Johan Vidal, botiguer, per dos lliures de blanch, a raó de VIII diners la lliura: II. I s. VI.

Ítem, paguí al dit en Johan Vidal, per una onza e miga d'ndi bagadel, a raó de XII diners la onça: II. I s. VI.

Ítem, paguí al damunt dit en Johan Ramayo, per una alna de tella gstança: II. II s. X. [...] Ítem, paguí per una sàrria de carbó, ab lo port: II. VI s. VIII.

Ítem, paguí a XXVIII de juny, Álvaro del Toro, per dues aroves de peçes de pregamins, per ops de fer aygua cuyta, ab lo port: II. III s. III.

Ítem, paguí lo primer dia de julioll, per un foguer: II. s. VII.

Ítem, paguí per dos mànechs per ops dels griolets: II. s. VI.

Ítem, paguí a III de julioll, a-n Johan Vidal, per dos onzes de vernell: II. s. X.

Ítem, li paguí més per VI onzes de vert d'aram, a raó de III diners la onza: II. II. s.

Ítem, li paguí més per III onzes de oli de linós: II. s. VI.

Ítem, paguí a-n Johan Torres, per uns ferres per ops de la caldera; pesaren VIII lliures, a raó de VIII diners la lliura: II. VI s. VIII.

Ítem, paguí a V de julioll, a n'Albert, per una barcella de algeps: II. s. V.

Ítem, paguí per ous: II. s. III.

Ítem, paguí de VIII de julioll, per cotó e ous: II. s. VI.

Ítem, paguí per fer esmolar les tisoires e per canelles de çera: II. s. III. [...]

Ítem, paguí a XII de julioll, per dos càrregues de lenya: II. VI s. [...]

- Ítem, paguí a XVIII de julioll, a-n Pere Martí, algepcer, per un cafiç de guiz blanch: Il. XVIII s.
- Ítem, paguí a XX de julioll, per portar fusta obrada a la basa, per lavar e escaldar, e tornar: Il. I s. VII.
- Ítem, paguí a n'Anthoni Flor, senyor de la basa, per son loguer de la dita fusta: Il. II s. V.
- Ítem, paguí a-n Johan de Sogóvia, qui ajudà a lavar e escaldar la dita fusta obrada: Il. III s. VI.
- Ítem, paguí a XXVI de julioll, a-n Pere Penyafel, per una lliura de boli ermini i: Il. III s.
- Ítem, paguí per escudelletes de terra, xiques: Il. s. VIII. [...]
- Ítem, paguí a V d'agost, a-n Johan Ramayo, per IIII alnes de burch de cànem, a raó l'alna de XVI diners: Il. V s. IIII. [...]
- Ítem, paguí a XXII d' agost, a-n Jacme Folcea, per un sedaç: Il. I s. VI. [...]
- Ítem, paguí a XXXI d'agost, a-n Lorenç Huguet, per una lliura de borra de grana ina: Il. III s. VIII.
- Ítem, paguí a XXXI d'agost, a-n Ffrancesch Garcia, seller, per VIII dotzenes de nirvis, a raó la dotzena de picar de XVIII diners: Il. XIII s. VI. [...]
- Ítem, paguí lo dit dia [14-10] a n'Alpanyés, per una lliura de verniç: Il. III s. [...]
- Ítem, paguí dijous, a XIII de noembre, a-n Johan Vidal, botiguer, per una mà de paper de la sort mayor: Il. II s. VI. [...]
- Ítem, paguí dimecres, a XX de noembre, per ous, il, agulles e carbó: Il. s. VI. [...]
- Ítem, paguí dilluns, a II de deembre, a-n Bellido, corder, per dos lliures de cànem, a rahó de VIII diners la lliura: Il. I s. IIII. [...]
- Ítem, paguí lo dit dia, per a casoles e per graveres: Il. s. IIII.
- Ítem, paguí dilluns, a XXX de deembre a-n Pere Martí, per mig cafís de guix prim, a rahó de III sòlidos la ffanecà.: Il. VIII s. [...]
- Ítem, paguí divendres, a III de jener, a-n Vallès, corder, per dos lliures de bri de cànem: Il. I s. VI.
- Ítem, paguí lo dia mateix [8-1], per hun librell, olles e caçoles, ab lo port: Il. II s. II. [...]
- Ítem, paguí lo dia mateix, per una lliura e dos onzes de cerdes a n'Antich, botiguer: Il. III s. VI.
- Ítem, paguí dilluns, a XIII de jener, a-n Çavall, botiguer, per CCCC tatxes grans, a rahó de X diners lo cent: Il. s. IIII s. [...]
- Ítem, paguí dissapte, a XVIII de jener, per ops de canelles de cera: Il. s. VI. [...]
- Ítem, paguí dimarts, a XXI de jener, a-n Ffrancesch Garcia, seller, per miga lliura de nirvis picats: Il. II s. VI.
- Ítem, paguí lo dit dia, a-n Johan Carles, per tres dotzenes de nirvis, a rahó de II sous, VIII diners la dotzena: Il. VIII s. III.
- Ítem,40 paguí més a-n Ffrancesch Garcia, seller, per picar les damunt dites tres dotzenes de nirvis, a rahó de XVIII diners la dotzena: Il. IIII s. VI. [...]
- Ítem, paguí dissapte, primer dia de ffebrer, a n'Alpanyés, botiguer, per miga lliura de blanch: Il. s. V.
- Ítem, lo dit dia, per una onça de vermelló mòlt: Il. s. VI.
- Ítem, paguí lo dia matex per ocre al dit n'Alpanyés: Il. s. II. [...]
- Ítem, paguí dissapte, a XXI de març, a-n Johan Vidal, botiguer, per dos onzes de vert d'aram: Il. s. VIII.
- Ítem, paguí dissapte, a XI de abril, per sis onzes de virniç, a rahó de III diners la onza: Il. II s. VI.
- Ítem, paguí lo dit dia, per una onza de màstech: Il. s. IIII. [...]
- Ítem, paguí dimecres, a XXVIII de abril, per dos cordes d'espart: Il. s. IIII. [...]
- Ítem, paguí lo dit dia, per loguer de talles e exàrcia, de tres jorns: Il. IIII s. VI.
- Ítem, paguí de portar les dites [corrons] e de tornar: Il. s. VIII.
- Ítem, paguí divendres, a XV de maig per dos cordes redones d'espart: Il. III s. [...]
- Ítem, paguí per una trunyella d'espart: Il. s. II.
- Ítem, paguí per port de una càrrega de serradura: Il. s. IIII.
- Ítem, paguí dissapte, a XVI de maig a-n Johan Guasch, que tirà arena ab hun rocí: Il. III s. [...]

Ítem, paguí lo dita mateix a Juceff, moro de Mislata, per dos mília cinch-centes rajoles esmolades, a rahó de L sous lo miller: ll. CXXV s. [...]

Ítem, paguí lo dit dia a-n Bernat Almenara, de Albal, per XVI càrregues de calç en què hagué XIII caissos, III barcelles, a rahó, lo cafís, de V sous lo cafís, abatut dos diners per càrrega, per les pedres: ll. LXVIII s. [...]

Ítem, paguí divendres, a XXII de maig, per loguer de quatre jorns de hun garbell: ll. s. IIII.

Ítem, paguí lo dit dia a-n Jacme Gallèn, per loguer de VI jorns de una corriola e corda: ll. I s. [...]

Ítem, paguí [23-5] a-n Vinyals e a-n Nicolau Blasco, per adobar lo bastiment: ll. III s. [...]

Ítem, paguí lo dit dia per cotó, cogues, per a pincels e il: ll. s. VII. [...]

| Ítem, paguí lo dit dia [18-7], per quatre fulles de stany, a n'Alpanyés: ll. s. VIII. [...]

Ítem, paguí lo dit dia, per dos canalobres xichs: ll. s. VIII. [...]

Ítem, paguí dilluns, a VIII de noembre, a la muller d'en Valero, specier, per dos onçes de oli de sisa: ll. II s. [...]

Ítem, paguí dimecres, a XVIII de noembre, a-n Perpinyà, per una sponga: ll. s. X. [...]

Ítem, paguí dissapte, a XXI de noembre, per una onza de [luqua] de la botiga d'en Carbonell: ll. I s. VI. [...]

Ítem, paguí dijous, a XXXI de deembre, per XII pans d'argent: ll. s. VI.41 [...]

Ítem, paguí a X de març, a-n Manuel Lópiç, pintor, per XV lliures, III quarts d'onza d'adzur i d'Alamania, a rahó de LIII sòlidos, VIII diners la lliura. E aví àpoca en poder del discret en Pere Amorós, notari: ll. DCCCVIII s. VIII.

29/10/1443, Barcelona.

Contrato para la realización del retablo de la Virgen dels Consellers, del pintor Lluís Dalmau.

AMB, papel suelto.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 14-16.

E primerament lo dit Luis Dalmau convé e en sa bona fe promet ais dits honorables Consellers e ais honorables successors lurs en la Consellaria, que de la ferma deis presents capitols a j. any primer vinent e continuament seguidor ell haurá fet, més he posat lo dit retaula dins la dita capella ab tot son degut acabament, sots la talla, forma, masura e manera de la paret interior de la dita capella vers lo altar, e sots lo exemplar ja mostrat ais dits honorables Consellers, lo qual retaula e lo guarda pols farà e haie esser de bona fusta de roure de Flandres, ben endrapat e enguixat segons de sumptuós retaule se pertany.

Item lo dit en Luis Dalmau pintará en deguda proporció e mesura en lo mig del dit retaula la imatge de noslra dona Sta. Maria seent en una surnptuosa cadira, ab linfant Jhn. al braç, elligiada e vestida de varietat de colors vives altes e ben exints, pero lo mantell sie e haie esser colorat de adzur dAcre lo pus fi ques puxe trobar, ab sollepná fresadura dor fi de Florenca sembrada en semblanca de perles e pedrés. [...]

E serán los dits Consellers effigiats segons proporcions e habituts de lurs cossors, ab les facs axi proprias com ells vivents les han, formades vestits de sengles samarres e caperons de color vermella, axi bella que aparega esser de grana, ab les portes e les lengues aparents esser folrades de bells vays. [...]

E après en la dita part esquerra matexa sien pintats e effigiats los dos Consellers, co es, mossen Ramón Savall e mossen nAn- lhoni de Vilatorta, axi proporcionats com son e segons les habituts de lurs cossors, e ab lurs samarres e caperons, e stants agenollats en e per la forme e manera que es dit dessus deis dits mossen Johan Lull, mossen Ffrancesch Lobet e mossen Johan de Junyent. [...]

Item es avengut que tot lo camper del dit retaule, exceptáis los lochs hon serán pintades les dites imatges e altres pintures propries a les dites imatges, sie iot daurat de hona e bella dauradura de or fi de flori de Florença.

26/03/1444, Valencia.

Gonçal Peris de Sarrià se compromete con los mayores de la cofradía de Sant Blai d'Alpont para obrar y pintar un retablo con la advocación de San Blas.

APPV, Protocol de Joan Calaforra, 13.613.

LLANES DOMINGO, 2014: 648.

Lo qual retaule sia tengut de fer d'or fi e d'atzur d'Alamanyia. E així és concordat. Ítem, és convengut entre les dites parts que les polseres sien ab roses e lo camper d'atzur e les roses colrades. E així és concordat.

06/04/1446, Valencia.

Contrato para la factura de un retablo de Joan Reixach, dedicado a Santo Domingo, del Convento de las Magdalenas.

ARV, protocolo de Berenguer Cardona.

SANCHIS SIVERA, 1930: 152.

[...] lo qual les dites sors li han a donar fusteny en lo qual en la taula del mig serà la figura del benaventurat sant domingo [...] lo qual retaule banch e polseres serà daurat de fin or e lla on seran mester colors fines de adzur e altres segons que serà necessari ben acabat a coneguda de persones expertes [...]

06/04/1446, Valencia.

Contrato para la factura de un retablo de Joan Reixach, con la crucifixión como tabla central, y a los aldos san Juan y la Virgen para el gremio de la Almoyna dels carnicers, del Convento de las Magdalenas.

ARV, protocolo de Juan García.

SANCHIS SIVERA, 1930: 153.

[...] en lo qual retaule se ha ffer un stoig en lo qual sera stocat locorpus en les octaves de la festa de corpore xpti lo dit stoig ha esse dintre tot pintat d azur ab steles daurades dor e que lo dit retaule sia daurat dor fi tot e lo adzur que si metra sia fi e les colors fines [...]

13-18/11/1452, Valencia.

Inventario de bienes de Andreu García.

APPV, nº1107, Ambrosi Alegret.

MONTERO; 2013: 806-850.

Item un troç de pedra de moldre colors ab un petit moló de largària de [...]

Item altre trocet de pedra de moldre colors de largària de un palm [...]
Item en dues cabres un punchó, tres [...] e algunes frasques de no alguna valor o
Poca [...]
Item una prempseta de largària de palm e mig e poch més
Item un feristol baixet
Item una pedra marbre de largària de palm e mig poch més e de [...] una mà ab dos
vesos de letres en aquella sculpides
Item una petita acheta [sic] de largària [...] de dos palms e mig [...]
Item un pom de vidre [...]
Item la ymatge de la Verge Maria ab lo Fill al braç en drap deboxada
Item una taula de fust on pintada la ymatge [...] Verge Maria ab lo Fill al braç
Item un oratoriet de fusta en que [...] la ymatge de la Verge Maria embotida
Item un drap de pintura en que [...] de Jesuchrist de peus e la Verge Maria a la una
part e Sanct Joan [...]
Item una algavera vermella de cuyro
Item dues tovalletes de re [...] una stora de junch vella
Item altra estora despart
Item dins [...] capça un moló de porfi de moldre colors
Item qüernets en paper scrits de [...] en plà
Item un coxí çò és posteta en cuyro per a tallar or
Item alguns qüerns scrits en paper en forma de full cosits en una cuberta de
pergamí on se mostren formes de lletres e ab aquelles complegats molts papers e
qüernets, los quals no són de alguna valor [...]
Item un libre de receptes per a pintors de diverses colors intitulat [...] de receptes
Item tres troços de una pedra
Item altre drap en lo qual és pegat paper pintat de molta gent
Item altre drap de largària de dos palms e mig en lo qual és pintat una testa d'ome epits [...]
E subsegüentment dimarts comptat quatorze dia del dit mes de novembre del dit
any MCCCCLII
Item en lo [...] del studi en lo apartament pus secret que es dins la dita cambra:
Item un libre en pergamins de letra formada nostrada apellat papari ab ymatges [...] de
pintura en diverses parts ab cubertes de fust e aluda vermella ab dos scudets [...] gafets
e sens correigs e en la primera cuberta és scrit aquest libre es del monestir e
convent [...] Sant Sperit [...]
[...] en lo dit caixonet dos ganivets e un punchó en una bayna chica en [...] per a
altre ganivet
Item una ungleta que par d'argent
Item vint diners de monedes falsos
Item, en un altre caixó, una bosa blanca e dins aquella vint reals d'argent, nou
timbres e nou diners e un petit albaranet continent [...] almonedes dels béns den
Goçalbo Pereç de Sarrià pintor
Item en un altre caixó un petit cabacet de ferres vells
Item tres pinces
En après dimecres ques comptava quinza dia del dit mes de novembre e any Milquatrecents
Cinquanta dos
Item uns baynots ab ganivet e puncho e bossa e olleta e un canó de baynot ab dos
punchonets, un de ferre e altre de llautó
Item dos ganivets en un correig [...] en sengles baynetes vermelles
Item altre petit canó de baynot e altre petit canó per [...] a manera de baynot
Item altres baynots de pintor

Item dos ganivets ab mànech [...] en una baina e altre ganivet
Item sis ganivets de temprar [...] e una alena en una capseta largueta ab molts ferres
Item un canalobre [...]
Item un calfador de ferre encaxat en fust
Item dues agulles saqueres
Item un martell e scarpre e tesores
Item un petit canalobret petit [sic] de llautó
Item [...] una capseta, cordonets, troços de fermes e anelletes de cordar de poca Valor
Item [...] una capseta petita pedres petites de cristal cinch
Item un tancaador o scudet d'argent de libre e XII clavets per a clavar lo dit tancador d'argent e dos anellet [...] petites que paren de llautó [...]
Item grafis per a deboxar un d'argent e cinch ab los caps d'argent dins un canó de Baynot
Item una cullereta de fust obrada de [...] a la coha
Item quatre pinzells dins un canó de canya
Item sis pinzells dins altre canó
Item un salpaser de sedes [...] gran e altre chiquet
Item en una tauleta cubertada una figura o ymatge cap e cos fins a davall [...] de dona
Item dues postetes deboxades
Item una capseta quadrada e dins aquella una posteta on és pintada imatge de un Infant e rags provehints del cap çò és testa e pits e una mà
Item un libre de forma de full ligat e un paper ligat ab aquell de mà de mossèn Andreu Garcia és scrit Aquest libre de pintura e una myga ymatge en paper, de ploma de mà de Johannes, e les quatre [taules] ligat ab les testes pintades me prestà en Berenguer Mateu [...] pintor, germà d-en Jacme Mateu. És veritat que yo li prestí sis florins etc e ne cobrats los tres florins etc és intenció mia que lo dit libre sia tornat a son germà o als seus de qui és [...] etc
Item un stoyg de cuyro empremtat e dins aquell postetes primes de fust a manera de cartes de libre
Item altra capseta quadrada e dins aquella una posteta en la qual és pintada ymatge de cap coll e pits de dona e partida dels dits de les mans de aquella, molt bella, ab diadema
Item altra capseta quadrada e dins aquella una posteta ab pintura de ymatge de cap d'om ab caperó vestit de manto fronzit que-s mostra fins als pits e partida dels dits de les mans
Item altra capseta quadrada e dins aquella dues postetes, en la una és pintada ymatge de cap e pits de hom vestit ab capuchó e fermall de perles [...] als pits, e altra pintura de cap e cos fins a la cinta e de una mà de dona
Item dues postetes juntes a manera de libre en la una de les quals és pintada ymatge de cap e pits de [...] vestit
Item altres dues postetes pus chiques juntes a manera de libre e en la una és [...] ymatge de un rey e altres entorn de aquella
Item una de toch negra
Item quatre taulettes juntes a manera de libre en les quals són pintades cinch ymatges de caps de homes una de cap [de dona]
Item tres taules juntes a manera de libre en la mygana dels quals son pintades ymatges [...] la una part de cap de Infant e en la altra de cap de vell
Item una altra pedra de toch [...] na quadrada ab un forat al cap ab un fil

Item una altra pedra de toch ampleta ab [...] al cap
Item dos salpasers e un mànech de salpaser
Item una bochacaa de canemaç blanch [...] quatre boses [...]
Item un cofret ferrat e [dins] aquell un gra gros de ambre [...]
Item una capsas de fust pintada copada ab cubertor e dins aquella moltes frasques [...]
Item en la entrada del dit retret foren trobades les coses següents:
Primerament un calfador de lautó redó ab son pom
Item un tinter d'estany
Item una ampoleta de [...]
Item altre libre en pergamins de forma de full apellat Flors Sanctorum
Item dos caxonets ab poqueta ora e dins aquells ganivets de temprar, unes tisores,
un compàs, un punchó, dos pedres de toch [...]
Item un [drap ...] largària de quatre palms o poch més pintat de ymatges del
crucifixi e de altres [...]
Item un spil redó e un compàs e altre spil ab cuberta redó
Item un stoig de cuyro [...] parells de ulleres [...]
En lo menjadorete fon atrobat çò que-s segueix:
Primo un artibanch de tres caxons de largària de XVI palms poch més o menys e
dins aquells çò és [...] hu vint madeixes d'estopa e un poch de llí per filar e en lo
segons caxó molts troços de per[...] de poca valor e en lo tercer molles de terra de
yimatges [...]
En la cambra maior de la carrera foren trobades les coses següents:
[...] una taula enguixada de largària de dos palms e mig
En après dijous[...] dia de novembre del dit any MCCCCLII [...] en la sala de la casa del dit mosen
Andreu les coses següents:
Primerament un drap de pincell vell en lo qual és la història de Job
Item una cortina de finestra
Item altre drap de pincell en lo qual és pintada la història de la Passió [...]
En lo porche sobre la cambra fon trobat lo deiús scrit:
Primerament dues selles de rosí
Item un [...]
Item tres tests quadrats pintats alfabegues
Item una poch de llana en una saqua rota
Item una vela de canemaç ab [...] la qual se diu que és del cel per al estiu per lo sol
en la cambra de miga escala:
Item dos llibres del art apellats tractats [...]
En la entrada del dit alberch fon trobat çò que-s segueix:
Primerament un [...] encaxat
Item una caldereta de pou ab sa cadena
Item una post pintada de ymatges de Jesuchrist ab lo Christòfol
En la botiga maior fou atrobat çò que segueix:
Primo un stoig de fust enguixat de largària de tres palms poch més o menys ab ses
peus preparat per a oratori
Item una post per a altar ab sos seus a manera de seus de taula [...]
En lo estudi o scriptori que stà [...] de la scala foren atrobades les coses davall
inventariades:
Item papers de pintura ab una petita caixeta sotil los quals se diu que són de la
[marmessoria] den Goçalbo Sarrià
Item dos caixons a manera de caxons d'argenter e en aquells [...] de canya e
canyetes primes

19/09/1453, San Feliu de Guíxols.

Contrato para la pintura de una tabla y de la manufactura y policromado de diferentes elementos arquitectónicos del retablo mayor de la iglesia de Sant Feliu de Guíxols, suscrito por el pintor gerundense Honorat Borrassà.

ACA. Manual de acuerdos.

SANPERE I MIQUEL, 1906.

Item, més, que sobre tot la dita taula s'age a fer un gardepols, lo qual sia d'argent colrat e corcat lo camp de colós de atsur o de carmín, o de aquelles colors qui al dit pintor semblen ésser belles, ab lo gardepols.

Item, més, que sobre tot la dita taula hage ésser los camps embotits e daurats d'or fi, e totes les coses necessàries ésser daurades, que sien d'or fi, de fines colors, e de bon atsur de Llamaye, e les ymages ben riques vestides [...]

19/09/1453, San Feliu de Guixols.

Contrato para la realización de una pieza para completar el hueco de un retablo del monasterio de Sant Feliu de Guixols, contratado al pintor Honorat Borrassà, con el tema de San Felipe.

AHMSGG. Documento X.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 17-18.

Item mes que sobre tot la dite taule sage a ffer un gardepols, lo qual sia d'argent colrat e corcat lo camp de colós de atsur o de carmín, o de aquelles colors qui al dit pintor semblen ésser belles ab lo gardepols.

Item mes que sobre tot la dita taula hage ésser los camps embotits e daurats dor fi, e totes les coses necessaries ésser daurades que sien dor fi de fines colors e de bon atsur de Llamaye, e les ymayes ben riques vestides. [...]

Item que lo dit pilar sia semblant com los altres que ja son, co es, tan gran e tal matex.

27/05/1455, La Seo de Urgel.

Contrato para la pintura del retablo mayor del Plà de San Tirs, entre los concellers y los prohombres de aquel lugar, y el pintor de la Seo de Urgel, Ramón Gonzalbo.

ACCU. Pliego de contratos.

PUJOL TUBAU, 1936: 480-481.

Item, aximateix que totes les redortes e les altres talles e diademes sien daurades de bon or fi, axi com de bon retaula se pertany.

Aximatex que en cada instòria hage haver una ymage brocada d'or e altra de bon atzur fi, e la resta de bones colors, axi com de bon retaula se pertany.

26/11/1455, Barcelona.

Contrato para la realización de la predela del retablo de Santa María de Ripoll, contratado al pintor Jaume Huguet, con el tema de San Felipe.

APB. Manual de Antonio Vinyes. Documento XII.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 20-21.

Mes avant es convengut entre los dits mossen lo Abbat e Jacme Huguet promet en tots los campés e diademes de les imatges qui necessari hauran de les dites ystories totes aquelles embotirà de guix edaurará dor fi com se pertany, E per semblant deura dor fi tota lobra de taula qui acompanyará lobra de les dites ystories. E mes promet fer es quiscuna ystoria una imatge vestida de fin atzur d'Alamanya e mes fi mester será. [...]

E, per tant, que les dites sinch cases, ab les dites sinch mitges ymatges, isquen, e si mostran millor sie pintada la obra de talla qui las sinch dites cases acompanyen al detrás del dit bancal de groch perquè don semblanza dor e perquè la (blanco) isque deis campers.

28/02/1456, Barcelona.

Contrato para la pintura de un retablo “el cual lo ha hecho Jacme Reig, imaginero, de madera, para la iglesia de Sadao, sobre la invocación de San Donato”, contratado al pintor Guillem Martí.

APB. Manual de Juan Anthoni. Documento XIII.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 21-22.

Primo que los dits jurats e prohoms han a donar al dit Guillem lo retaule acabat ab tot son compliment, tant com toque la fusta.

Item lo dit Guillem Martí promet pintar la imatge de Sanct Donat, ço es, tota la casulha de or fi brunit he la crossa he mitra, he ia hon menester será, e lo camis blanch los enversos de la casulha datur d'Alamanya; lo restant de la dita imatge, segons se partany a la fresadura, sinó entallada, aya embotir e metre daurar dor fi, e lo dit Guillem ha pintar la casa de la dita imatge vermella e verda brocada dor fi. [...]

Item promet e obliga lo dit Guillem daurar lo tabernacle e los portáls e laspiga, tubes, pilas, xampanyes e tota lobra entretallada e campés e diademes, e allá on menester será, dor fi brunit, axi com se acostuma en retaulas, e fóra en cascuna istoria una imatge datur d'Alamanya, e totas les altres colós fines, e totes los camps embotits en tot llá hon serán menester e picats. Item mes farà los guardapolvos embotits e argentats e colrats segons la costuma en retaulas.

28/02/1456, Barcelona.

Capítulos entre el pintor Guillem Martí y los prohombres de Sadaó y Riber, para la pintura del retablo mayor de la iglesia de Sant Donat de Sadaó.

AHPN. Antonio Joan. Leg. 4, man. 7.

SANPERE I MIQUEL, : 22-24.

[2]. *ítem, lo dit Guillem Martí promet pintar la image de sent Donat, ço és, tota la casulla d'or fi bronit, e la crossa he mitra alà hon mester será, e lo camis blanch, los envesos de la casulha, d'atzur d'Alamayha lo restant de la dita himatge, segons se pertany. E la fresadura si no és tallada, aya enbotir e metre daurar d'or fi.*

[3]. *E lo dit Guillem ha pintar la casa de la dita imaga vermella o verda brocada d'or fi.*

[4]. *ítem, farà lo cel d'or bronit fi, la clau d'or bronit ab los verduchs.*

[5]. *ítem, pintarà en los costats del dit retaule, ço és, a saber e[n] los espays de cada part, tres istòrias de mosenyer sent Donat, aquelles que los dits promens deliberaran, pero los campés seran d'or fi. [...]*

[7]. *Ítem, pintarà en les portes del dit retaule, dos images, ço és, a saber, en la una mosenyer sant Pere ab les claus, e'n l'altra mosenyer sent Pau ab l'aspaya. Las campés d'or fi e las campés embotides.*

[8]. *Ítem, promet e s'obliga lo dit Guillem, daurar lo tabernacle e los portals e l'aspiga, tubes, pilas, xampaynes e tota la obra entretallada, e campés e diademes, e allà on mester serà, d'or fi bronit, axi com sa acostuma en retaulas.*

E farà en cascuna istòria una image d'atzur d'Alamayha, e totes les altres colós fines, e tots los campés enbotits en tot Uà hon serà mester e picasts.

[9]. *Ítem, més farà los gardapolsos enbotits e argentats he colorats, segons s'acostuma en retaulas. [...]*

[15]. *Ítem, com lo retaula serà enguixat e deboxat e aparellat per a deurar, li haien a dar .XXX. florins.[...]*

Et in .Vllo.: los campés d'or fi, e los campés enbotits.

22/11/1457, Zaragoza.

Capítulos para la pintura del retablo de la Villa de Guilón, concordados entre Joan Rius y Martín de Soria, pintores, y pedro de Gurrea, procurador de la Villa.

APNZ. Legajo de Grabiél Giner.

LACARRA DUCAY, 2004: 257-259.

Item que sian tenidos los ditos pintores de fazer toda la dita hobra alla do necesario sera calafatada e bien entrapada e bien endridada devant e de çaga, a todo proveyto de la dita obra.

Item que los ditos pintores sian tenidos de fazer e de meter oro fino en toda la entalla e no de otro oro, e que sian tenidos de meter en cada ystoria e campares do necesario sia oro fino con que la obra sia mas rica e solepne.

Item que sian tenidos de en cada ystoria de fer una ymagen de azur fino, e mas si necesario sera en la ystoria.

Item mas que sian tenidos los ditos pintores en cada ystoria una imagen de brocado de oro fino e si mas n'i requerira, mas.

Item mas que sian tenidos los ditos pintores de enbutir diademas y fresaduras y arreamientos alla do necesario en lo dito retablo a hornament e belleza de aquel.

Item mas que sian tenidos los ditos pintores en los camperes que costumbran de lexar lisos, picar y enbotir en forma que sia riqueza de la dita obra.

Item mas que sian tenidos los ditos pintores de meter buen carmesí e buenos verdese vermellosde los mas finos que trobarse poran e requiere la belleza del dito retablo.

Item que los ditos pintores sian tenidos de pintar e fazer todas aquellas estorias segund son notadas en la muestra por ellos dada, de la qual muestra los ditos pintores tienen una, e los de la dita villa, otra concordant.

Item por quanto el dito retablo pora seyer pintado por algunos aprendices, es concordado que todas las cosas que por mayestros se devan acabar, que aquellas que se ayan de pintar y acabar por los ditos pintores e no por otra persona alguna, es a saber, todas las ymagenes e otras cosas que pertenecen a mayestros segund dito yes.

18/09/1458, Barcelona.

Ordenanzas de la villa de Barcelona sobre la constitución de los consulados de gremios de pintores, con capacidad para examinar a los aprendices.

AMB.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 63-64.

Die sabati XVIII Septembris anno a Nativitate Domini Millesimo CCCCL" Bernardus Cadireta preco publicus et juratus Civitatis Barchinone dixit quod ipse de mandato honorabilis Johannis abastida militis regentis vicaria Barchinone preconizavit palam et publice per loca assueta ipsius civitates e a los Banyes Nous e al carrer Ampia sonó duarum tubarum per eum primum emisso preconizazione sequentem:

Ara hoiats tot hom generalment per manament deis honorables Regent la Vagueria e batle de Barchinona, ço es, de quascun dells tant con se pertany a sa jurisdicció, ordonaren los honorables Consellers e promens de la dita Ciutat, per utilitat de la dita Ciutat e per cessar fraus e inconvenients qui en e per les coses devall contengudes se porien seguir si no y era provehit, ço es, que de present e per avant, una vegada e moltes, e tantes quantes se volran, ab licencia, empero, primer demanada e obtenguda, del honorable vaguer de Barchinona o regent la vagueria de aquella, los dits pintors se puxen aiustar e congregar en tots e sengles lochs licits e honests, e a ells plasents per comunicar e contrectar de totes e sengles coses tocants e contenents lo bé, utilitat de llur art o offici. E no resmenys que cascun any en lo sendemá de la festa de Cinquogema haien facultat e poder los dits pintors e sien tenguts de elegir de sí mateix quatre persones de les millors e pus aprovats e de mayor subtilitat de la dita art a llur coneguda, los quals quatre prohomes serán presentats ais honorables Consellers, qui daquells ne elegirá dos per esser consols lany prop següent e per regir e governar aquell any lo dit art o offici. E axí sien elegits los dits consols quascun any, los quals quant serán elegits sien tenguts de jurar en poder del honorable Mostaçaf de la dita ciutat que be e leyalment se hauran en lo dit offici e aquell del dit offici o art qui no complirá la dita ordinatió encorregua per quascuna vegada que será contrafet en ban de cinquanta sous, E no resmenys los dits consols sien tenguts e strets per virtut del sagrament que hauran prestat que tota vegada que sabrán o trobaran esser fets fraus per algú o alguns del dit art o offici en les coses devall expressades aquells denunciaran e haien a denunciar al dit Mostaçaf qui de consell deis dits Consols e daltres del dit offici que lo dit Mostaçaf si volrá aplicar haie aiutiar lo dit Mostaçaf sobre los dits fraus e punir pecuniariament aquells qui hauran comesos los dits fraus e faca fer esmena e restitució a aquells a qui serán fets los dits fraus e dampnatges daqui seguits.

Item ordonaren los dits consellers e promens que daqui avant algú jove pintor dymatges, retaules, cortines, panons e ganfanons no gos emparar alguna obre ni comencar a teñir obredor del dit art o offici fins a tant que sia examinat de les dites coses per los consols del dit art o offici, e trobat abil e sufficient en aquelles de les dites coses que ha acostumades de fer e usar del dit art o offici, sots ban de cent sous, en lo qual encorregua quascun dells per quascuna vegada que farà lo contrari. Empero en lo dit examen no y sien enteses ne compreses sino aquells qui hauran stat ab pintor.

Item ordenaren los dits Consellers e promens que qualsevol pintor ciutedá de la dita ciutat de Barchinona vuy casa tinent no sia comprés ne obligat en lo dit examen, sino solament los qui per anavant serán sdevenidors.

Deis quals bans, en cas que sien comeses, sien fetes tres parts eguals, de les quals la una part sia de la cort qui ferá la exequió, e laltre terça part de les obres deis murs e valls de la dita ciutat, e la restant terça part del dit offici, la qual servescha en despeses e necessitats del dit offici.

Retenense, empero, los dits Concellers e promens, poder de interpretar, declarar, corregir e smená tot ço qui en les dites coses apparará esser scur e dubtós, tota vegada quels será ben vist fahedor.

4/12/1458, La Seo de Urgel.

Contrato estipulado entre los parroquianos de San Vicens de Montferrer y el pintor de la Seo de Urgel, Ramón Gonsalbo, para la obra del retablo mayor de aquella parroquia.

ACCU. Pliego de contratos.

PUJOL TUBAU, 1936: 481-483.

Et primo, jo dit Ramón Gonsalbo promet de fer lo dit retaule tant alt com és, del banquall de guix fins al cap de la cúpela, he que tingue tota la capella d'ample.

Item, que lo dit retaule sia fet de bona fusta de moll, ben barrat, ben clavat, axí com de bon retaule sei merex. [...]

Item, que totes les redortes e arxets ho diademes sían daurats de bon or e fi, axí com de bon retaule se merex.

Item, que en quada istòria age huna himage, broquada de bon or fi, hi altra de bon atzur hi fi. Tota la resta de bones colors, com de bon retaule se merex.

Item, que en lo banquall age hun tabernacle ben entretayllat, he ben daurat de bon or fi, hi de sà hi de là, sia compartit en sis miges himages, a la huna part dues, en Taltra part quatre.

12/05/1459, Valencia.

Precio del oro en 1459.

Indocumentado. Época pagada a Jaume Fillol.

SANCHIS SIVERA, 1930: 124.

[...] per II mil pans dpr fi, a raho de XV liures lo miller, XXX liures; item, per C pans del dit or per obs de daurar la vibra que va sobre la bandera, i liura, quatre solidos, com los sobredits II mil pans dor fossen necessaris a daurar les barres de la dita bandera; item per dos onzes, dos quartes dor fi XVI liures, V solidos[...]

02/07/1459, Valencia.

Contrato firmado por el pintor Joan Lluís, para la capilla de Isabel Martorell.

Indocumentado. Documento XLI.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 59-63.

E primerament lo dit mestre sie tengut de endrapar e encolar tota la fusta que hi es del dit retaule, lá on mester será ab perfecció. Item que sie tengut de enguixar de guix prim e gres lá on requerrá, e raure e fer la obra ab tota perfecció.

Item que sie tengut daurar [...] tota la obra de tall ja ffeta, e totes les diademes, specialment de la Maria, en cascan loch e ystoria on será, de bon or e ffi, lo dit mestre donant lo dit or e totes les altres colors bones e fines e ab perfecció.

[...] e açó farà de colors vives, bones e ab tota perft'ecció.

31/07/1459, La Seo de Urgel.

Contrato para la pintura del bancal del retablo de san Vicente Ferrer, para la iglesia dominicana de la ciudad de Urgel, firmado por el pintor urgelense Ramón Gonsalbo.

ACU. Legajo de contratos.

PUJOL TUBAU, 1936: 481-483.

Item, que lo dit Ramón Gonzalbo promet pintar en cada una de aquestes istòries, una o dues ymages brocades de bon or fi, e axí mateix una ho dues de azur fi. La resta tot acabat de bones colós, axi com de bon retaule se merex, o pertany.

Item, més promet, lo dit Gonzalbo, daurar de bon or fi, tots los pilàs e arxets, e diademes, e per tot là hon se pertany de bon or fi.

Item, promet, lo dit Gonzalbo, aver acabada tota da dita obra d'aquí per tot lo mes de nohembre.

23/01/1460, Valencia.

Contrato para la factura de un retablo con la crucifixión.

ACP. Protocolo de Jaime Vinader.

SANCHIS SIVERA, 1930: 142.

[...] faciam unum Retabulum cum suis polseris de bona fusta e be obrat e acabat descarpenteria [...] et posquam endrapavero de panno lli et enguixavero de bono guix dictum retabulum dictas polseres cum suo debito estansio illud promitto deboxare videlicet in spiga [...] et etiam promitto facere de bona fusta unum stanum en inferioli (sic) parte dictim retabuli cum spetem casis et cum fuerit endrapat et enguixat promitto deboxare [...]

Et postquam dictum retabulum deboxavero ipsum promitto suis debitis locis daurare de fino auro et illud depingere de bonis et finis coloribus hoc est de bono adzur et de virnilio et de aliis coloribus[...]

23/01/1460, Valencia.

Contrato para la factura de un retablo de Santa Catalina, con fecha 23 de enero 1460.

ACP. Protocolo de Jaime Vinader.

SANCHIS SIVERA, 1930: 142-143.

[...] aixi per fer un retaule de fusta ab ses polseres e sotabanch tot acabat de talla ab archets e ab sa tuba de talla en lo mig de aquell e per enguixar aparellar aquel e encara per deboxar e acabar lo decors al olli ab la ymatge de Santa Caterina en lo mig de aquel e ab les istories de aquella daurat tot dor ffi e picat segons se pertany molt abtament acabat [...]

26/02/1460, Barcelona.

Contrato para la pintura de un retablo para la Iglesia de sant Miquel de Ordeig, contratado al pintor Jacme Mesquero.

Vich: Curia Fumada, Manual 1459-1461, del notario Juan Sellés.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 25-26.

Primo lo dit Jacme Mesquero promet de fer fabricar e pintar un retaula de fust de larch e altura de deu palms e de ampia de vuyt palms de cana, ab son bancal e tabernacla de tres taules, ab pilars deurats, guardapols e altres coses necessarias, sots invocacio de Sant Miquel, de bona fusta e secha, bo e rebedor.

Item que lo dit Jacme Mesquero hage e sie tengut pintar e levorar lo dit retaula de bones colors e ymatges, segons la mostra que lo dit Jacme ha liurada ais dits parroquians, [...]

Item que lo dit Jacme Mesquero hage metra en totes les diademas de les ymages or fi, e en lo tabernacle, e en la entalla o merlers hage metra e daurar dor ffi; e en lo camp del retaula bones cólors. [...]

Item es convengut e concordat entre les dites que si ans mig any del dia que lo dit retaula sia post comptador exien malfeynatures en lo dit retaula o la fusta se torsia e les pintures jornrien en fore, que lo dit Jacme Mesquero hage aceptar e adobar les dits malfeynatures a ses messions e despeses.

26/04/1460, Zaragoza.

Capítulos firmados por Tomás Giner para la realización de un retablo dedicado a San Fabián y San Sebastián para la Encinacorba.

APNZ. Notal de Juan Garín.

MACÍAS PRIETO, 2014: 636-637.

Item que el dito retaulo haya de seyer e sia de buena fusta e bien varado e calafatado e enbrinado e bien aparellado segunt buen retablo deve estar.

Item que en todo el dito retaulo, asi ntalla como ropas e diademas e polseras, todo quanto oro sera en el dito retauloque sea de buen oro fino a vista de maestros e que el dito retaulo sia bien acabado e las colores del dito retaulo ayan a ser finas e todas buenas a vista de maestros.

06/07/1463, Valencia.

Ápoca de un retablo de Joan Reixach, del Monasterio de Santo Domingo.

AGRV. Registro de épocas de la Bailía, t. XI.

SANCHIS SIVERA, 1930: 154.

[...]per pintar e acabar be e abtament de colors al oli lo retaule de la dita Capella, e daurar tot de or ffi [...]

22/05/1465, Zaragoza.

Capítulos firmados por Tomás Giner para la realización de un retablo dedicado a la Virgen de la Misericordia para la Iglesia de Zuera, Zaragoza.

APNZ. Notal de Juan Garín, 1465, folios 109-111.

MACÍAS PRIETO, 2014: 640-641.

Item que el dito retaulo aya de ser de buena fusta bien seca e bien endrapado e bien enbrinado en manera que tenga buen fundamento que por causa de aquello no salga ni crebace ni demuestre ninguna falta en la obra. [...]

Item que todas estas istorias de suso ditas, me obligo de las facer, con sus brocados de oro e con su atzul tan bien como sera menester e pertenscer a la dita obra.

13/03/1466, Zaragoza.

Capítulos firmados por los pintores Jaume Romeu y Johan Rius, para la realización del retablo para la iglesia parroquial de Lécera (Zaragoza).

SERRANO Y SANZ, 1921: 136-139.

[...] ítem, en la tirada de medio, contando de ensomo del piet, tres estatges o casas, segund esta divisado en la dita muestra que por los sobreditos maestros fue fecha e ordenada, la qual queda signada por mano dell notario que los presentes capítulos testifico, la qual muestra fue livrada en poder de maestre

Jayme Romeu por tal que justa la dita muestra oviese de fazer el dito retaulo en la orden e compartimiento de llas ystorias e maçoneria que en la dita muestra esta divisado, e que el sobre dito retaulo aya de fazer fer, hobar, de buena fusta e bien hobrada, justa la orden de aquella muestra.

[...] e que los angeles ayan de seyer dorados de oro fino bronido, e todo lo que en aquella ystoria sera, tan riquament como millor se pueda divisar, justa el buen saber de llos ditos maestros.

[...] ítem, por tanto como los ditos maestros cada uno este en su libertat, e cada uno sepa lo que es tenido de fazer, fue concordado entre los sobreditos maestre Jayme Romeu e Johan Rius, quel Jayme Romeu aviesa deboxar e faxer las caras por su part, et el Johan Rius aya a enbotir, daurar los planos, pisar e vestir e fazer de colores fasta fazer las caras, e que apres aya a cobrar las taulas el Jayme Romeu por fazer las caras; et en la fusta e maçoneria, se aya a fazer a costa de entramos, e el engesar et daurar, cada uno lo que le venrá a su part, salvo en las colores que serán necesario poral vestir o las otras cosas, las quales aya a dar el Johan Rius a su costa, salvo los adzurs, que ell Jayme Romeu aya de pagar la mitat del adzur, enpero que ell Johan Rius se llo aya a posar e acabar.

13/06/1466, Valencia.

Ápoca para la factura de unas piezas de caballería pintadas al óleo por Joan Reixach, para el rey (Juan II?).

AGRV. Registro de épocas de la Bailía, t. XII.

SANCHIS SIVERA, 1930: 155-156.

[...] me son estats tatchats axi per enguixar e aparellar de guix prim unes cobertes de cavall, les quals lo dit Senyor Rey vos trames per mossèn Rocamora per que aquelles faessets pintar, guarnir e acabar al oli obtament b les divides e lo camp de adzur e franjes en torn de aquelles d'or e seda [...] E les quals dites cobertes de cavall son huit peçes, ço es, dos spallars e una peça dels pits, dos frontals, la gropa, la sobregropa e lo baticul, en cascuna de les quals peçes son pintades de la divisa que ya primerament en aquelles era pintada, ço es, un carro triunfal ab quatre rodes e barres largues, tot d'or, ab una dama aseyta alt dins un dosser, e lo camp d'atzur fi e certes altres pintures e fullatges picats, molt altament acabades [...]

19/07/1466, Valencia.

Ápoca pagada a Pedro Navarro, con fecha 19 de julio de 1466 por dorar y poner azul en una lanza.

AAV. Registro de épocas de la Bailía. Tomo XII.

SANCHIS SIVERA, 1930: 119.

[...] per pintar e daurar manament del senyopr Rey ina lança grossa darmes a barres dor fi e de adzur [...]

21/04/1467, Valencia.

Contrato para la factura de un retablo de Joan Reixach, dedicado a San Pedro, San e la Catedral.

ACV. Protocolo de Juan Esteve. Números 3.680/3681.

SANCHIS SIVERA, 1930: 158.

Primerament, que en la taula principal serà pintada la ymatge de sent pere de peus, així com apaostol, tenint en les mans les claus e lo libre, vestit ab manto de brocat, tan ricament vestit e acompanyat com per vos se puxa fer, e tal retaule requir a fer, vos es llargament ofert dient que tot lo retaule fareu en manera molt singular subtil rica e bella, com vos mateix confesseu que lo loch requer. Item que en les altres taules sien pintades [...] e sien acompanyades de perspectiva e altres embelliments en aquella pus bella forma e rica que vos sabreu fer [...] tots temps dient que tot lo or sia fi e les colors així com adzur e altres colors sien les pus fines que se acostumen e tal obra requer, Item les polseres sien acabades molt ricament ab ses ymatgens e senyals, totes daurades de or fi, e no pas partit e ab colors pus fines [...] Item que en lo dit retaule noy haia per ninguna via or partit per costats de piles ne en negun loch, ans sia tot de or fi e color fines e atzur fi e del millor.

01/11/1468, Mallorca.

Inventario de los bienes del pintor Rafael Monells.

Documento 318.

LLOMPART, 1980: 182-187.

- 2 draps de pinzell vells de diversos sants pintats;
- 2 sedassos;
- 1 llibrell;
- 1 taula gran ab dos petges ab molts papers deboixats;
- 1 aixxa petita (instrument per a desbastar la fusta);
- 1 martell poch;
- 1 caixó de tenir or;
- 1 pot de plom;
- 1 coixí de tallar or;
- 7 pans d'or e mix;
- 1 plec de papers deboixats;
- 3 talladors de fusta;
- 1 morter de terra;
- 1 morter de pedra;
- 1 serra vella;
- 1 bastiment de fusta per metre un drap encerat;
- 1 tros de ciri pintat;
- 1 carabassa vella per tenir vi;
- 1 bacinet de llautó;
- 3 retaules petits, encara no acabats;
- 1 drap d'obra de Flandes ab dues dones que es banyen;
- 1 Verge Maria pintada ab pergami;
- 1 Maria de guix;
- 1 pergami gran, pintat e deboixat;
- 1 caixó ab molts pinzells de pell e altres frasques de poca vàlua.
- moltes escudelles petites per metre colors;

- 3 capsas ab moltes frasques;
- 1 compàs de ferro gran;
- 1 servidora de fusta amb algunes llimes e punxons d'os;
- 2 regles grans de fusta.

03/11/1468, Valencia.

Contrato para la factura de un retablo de Joan Reixach, dedicado a san Nicolás, San Francisco y Santa Úrsula, para la Iglesia de San Agustín.

AGRV. Protocolo de Jaume Piles.

SANCHIS SIVERA, 1930: 156.

Per lo qual vos me prometeu hem siau tengut donar e pagar sexanta liures moneda reals de Valencia en esta forma, ço es, de continente vint liures, e quant lo dit retaule sera deboxat, enguixat e mes de sisa altes vint liures, E les restants vint liures a compliment de totes les dites sexanta liures quant lo dit retaule serà de tot acabat e mes en la dita Capella.

07/01/1469, Valencia.

Contrato para la factura de un retablo de Joan Reixach, dedicado al cicló de la Pasión.

AGRV. Protocolo de Jaume Piles.

SANCHIS SIVERA, 1930: 157.

[...] lo qual retaule en la dita forma ha de esser de bona fusta, fina, daurat de or fi e de fi azur e de colors fins [...]

25/09/1470, Valencia.

Un pintor llamado Martín Páez, *molitor colorum*, que cobra época el 25 de septiembre de 1470.

ACV. Número 3681.

SANCHIS SIVERA, 1930: 178.

[...] ratione molendi colores ad opus pingendi rexatum sive cancellum capelle Sti. Petri [...]

20/12/1470, Barcelona.

Contrato para la pintura de un retablo para la Iglesia de Santa Coloma, contratando al pintor Jaume Huguet.

APB. Manual de Antonio Palomeras. Documento XVI.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 26-27.

Primerament es stat convengut e concordat entre les dites parts que lo dit Jacme Uguet sie tengut de pinctar un retaule ja fet y acabat de fusta nova de XXII (?) palms daniple e XVII. dalt, lo cual li será liurat per lo dit mossen Coloma a ses despeses dins casa la habitació den Jacme Uguet e acabador e degudament segons se pertany axí dor et'datzur e de altres colors, e de guix [...], e tots los guarda polsos e obres de talla e diademas, pilans e altres coses sobre passades serán deurades e acabades dor fi.

1470-1472. Valencia

Libro de la administración de la pintura del Altar Mayor de la Catedral de Valencia. El primero dedicado a la pintura de Nicolás Florentino; el segundo a la de pere Rexac y Antoni Cañizar, y el tercero a la de Paolo de San Leocadio y Francesco pagano.

ACV, *Llibres d'obra*, núm. 1506, F.

COMPANY, 2006: 395-414.

[f. 4]

Compres de calç, arena e ragola e algepç

[Al margen:] *Albarà.*

[13] *Primo, pos en compte de data LXXXVII sous, sis diners, los quals doní e paguí al venerable mossén Splugues, procurador de la almoyna de la Seu de València e regidor de la obra de l'hostal fondo, per preu dels quals de aquell comprí vint e hun caffíç de cal freda com tal fos mester per al reparar de la dita capella a for de quatre sous, dos diners caffíç, dels quals tinch albarà de mà de aquell LXXXVII ss. VI*

[14] *E més, pos en compte de data dos sous per una dotzena d'arena que comprí per al dit mester II ss.*

[Al margen:] *Àpoqua.*

[15] *Ítem més, pos en data XXII sous per preu dels quals comprí de Alleli, moro de Picaçent, dos caffíços de algepç prim, a for de onze sous caffíç, los quals féu comprar mestre Nicholau, pintor florentí, avi àpoca rebuda per lo discret en Johan Stheve, notari, divendres a VI de abril any mil CCCC LXX XXII ss.*

[16] *Ítem, pos en data que a XIII de abril doní e paguí hun sou, sis diners, per preu del qual comprí quatre barçeles de algepç e açò per fer los gruxos dels croers de la dita capella, com n'i hagués molts de trencats I ss. VI*

[17] *Ítem més, pos en data que a XVI de abril doní e paguí a hun traginer qui ab hun rocí torna les grançes de la calç que sobrat havia al dit hostal e féu-ne nou camins que, a for de dos diners camí, pren suma de hun sou, sis I ss. VI*

Suma CXIII sous VI //

[f. 6]

Or e argent

[Al margen:] *Albarà.*

[18] *Digous, a XII de abril doní e paguí e pos en compte de data XII sous per preu dels quals comprí d'en Claramunt, batifulla, cinquanta pans d'or, los quals me féu comprar mestre Nicholau, pintor, per daurar la mà drete de la Maria del Capítol de la Seu e en çerta part del mantell e lo Jesús e altres lochs necessaris de daurar, dels quals tinch albarà de mà de aquell XII ss.*

[19] Ítem més, pos en data quatre sous per preu dels quals comprí al dit en Valls cent pans de argent, los quals serviren per les letres que són en lo entorn de la istòria dels tres reys en lo dit capítol e més paguí per hun ganivet que comprí per tallar l'or e argent, sis diners IIII ss. VI

[Al margen:] Albarà.

[20] Ítem més, pos en data que a dos de juny doní e paguí a-n Johan Claramunt, batifulla, dotze sous per preu dels quals de aquell comprí cinquanta pans d'or per obs de tornar a daurar les letres de la dita istòria dels tres reys, com les que primer foren fetes, féu desfer lo magnífich mossén Macià Mercader, arthiacà major de la dita Seu, per quant foren errades, dels quals tinch albarà de mà de aquell XII ss.

[21] Ítem, a cinch de juliol a suplicació del magnífich mossén Johan Pelegrí, canonge de la dita Seu, qui suplica los magnífichs senyors de capítol plaguès a llurs magnificències cobrassen lo dit mestre Nicholau, pintor, qui acabàs la dita istòria per que no restàs axí inperfeta, la qual suplicació admesa ab pacte e condició que a càrrech del dit mestre Nicholau vingués lo acabar la dita pintura de mans tan solament e que ara ho fes en poch temps, ara en molt li donarien certa quantitat estallada donant-li totes les altres coses necessàries per obs de la dita pintura e axí fonch concordat, en la qual jornada doní e paguí a-n Johan de Claramunt, batifulla, per cinquanta pans d'argent que de aquell comprí, de manament del dit mestre Nicholau, dos sous e per sisa nou diners, lo qual argent e sisa serví per argentar los reys II ss. VIII^o.

[Al margen:] Albarà.

[22] Ítem més, pos en data VIII sous per los quals lo dia mateix del dit en Claramunt comprí, de manament del dit mestre Nicholau, vint e cinch pans d'or per obs de daurar los reys, dels quals hi ha albarà de mà de aquell VIII ss.

Suma XXXVIII^o sous III //

[f. 6v.]

[Al margen:] Albarà.

[23] Ítem més, pos en data XXV sous tres diners per preu dels quals comprí de manament del dit mestre Nicholau, pintor, del dit en Claramunt, batifulla, cent pans d'or e trenta d'argent, e açò per redaurar e reargentar la dita pintura e recorrer aquella per tant com los dits senyors de capítol per algunes erres que-y havia ho feren retornar e axí en les letres gotigues com en altres parts de la dita pintura, e avi albarà de mà de aquell, digous a XXX de agost XXV ss. III

[Al margen:] Albarà.

[24] Ítem més, pos en data quatre sous, sis diners, per preu dels quals mestre Baró me féu comprar d'en Jacme Morell, batifulla, XVIII pans d'or, dels quals tinch albarà e serviren per acabar la dita pintura IIII ss. VI

[Al margen:] Albarà.

[25] Ítem més, pos en data set sous e mig, los quals doní e paguí al dit en Claramunt per XXV pans d'or e cinquanta d'argent que de aquell comprí per a obs de la dita pintura, avi albarà de mà de aquell VII ss. VI

Suma XXXVII sous IIII^o // [f. 9]

Colors

[26] *E primo, pos en compte de data XII sous, los quals doní e paguí a la viuda muller d'en Pere Matheu, pintor, per preu dels quals de aquella comprí, present mestre Baró, pintor, e consellant-ho, huyt lliures de vert terror, a for de hun sou sis diners la lliura, del qual hagué gran mercat com se acostume de vendre a dotze sous la lliura XII ss.*

[Al margen:] Àpoqua

[27] *Ítem més, pos en compte de data CLXXII sous VI diners per preu dels quals a XII de abril any LXX comprí d'en Johan de Lorqua, castellà, sis lliures cinch onzes de adzur de la terra, ço és les cinch lliures e una onza a for de trenta sous la lliura, que pren suma set lliures, dotze sous, sis diners, e lo restant adzur que seria una lliura quatre onzes a for de quinze sous lliura per quant era de pus baja ley, que seria la suma de vint sous, los quals acomulats ab los dessus dits pren la dita suma dels dits CLXXII sous VI diners, la qual compra se féu present lo magnífich mosén Goncalbo de la Cavalleria, canonge de la Seu e arthiacà de Algezira, lo qual per los magnífichs senyors de capítol tenia càrrech de entrevenir en les dites compres de grossa suma, e avi àpoqua rebuda per lo discret en Johan Stheve, notari, los dits dia e any CLXXII ss. VI*

[28] *Ítem més, pos en compte de data cinch sous, los quals doní e paguí a hun hom de Vilafamés per preu dels quals, a XI de abril, de aquell comprí, present mestre Nicholau, pintor, e ordenant-ho aquell, una arrova e miga de ocre per obs de la dauradura que-s deu fer en la dita capella, del qual s'en hac gran mercat V ss.*

[29] *Ítem, pos en compte de data que a XII de abril doní e paguí hun sou per una lliura de blanch del de Pisa, que de manaments dels pintors comprí per obs de la pintura del capítol I ss.*

[30] *Ítem més, pos en data hun sou, dos diners per los quals comprí sisa per obs de daurar la dita pintura, la qual me féu comprar lo dit mestre Nicholau, com fos acabada la que aquell tenia I ss. II*

[Al margen:] Albarà.

[31] *Ítem més, pos en data X sous, dos diners, los quals a XVIII^o de juliol doní e paguí a-n Bernat Vidal per preu de dos onzes de atzur que de aquell comprí per al mantell de la Maria de la dita istòria, e una onza de atçerco, del quals tinch albarà de mà de aquell X ss. II*

Suma CCI sous X //

[f. 9v.]

[32] *Ítem més, pos en compte de data tres sous per preu dels quals comprí miga onza de vert terror, d'atzur de mena per obs de la dita pintura, manant-ho axí lo dit mestre Nicholau, e per una onza de blanch de Pisa que de aquell comprí, per tot III ss.*

[33] *Ítem, pos en compte de data que lo XVIII dia de juliol present lo magnífich mossén Goçalbo de la Cavalleria, canonge de la dita seu e volent-ho, doní e paguí al dit mestre Nicholau, pintor,*

quatre sous, deu diners, per una onza de carmini molt alt de color que aquell tenia e en dies passats havia comprada, lo qual se compra per obs de la dita pintura III ss. X

[Al margen:] *Albarà.*

[34] *Ítem més, pos en data que a XXVII de julol comprí per manament del dit mestre Nicholau, pintor, hun quart de adzur alt de color per mesclar ab l'altre adzur per fer-lo més alt de color, costà dos sous, aví albarà II ss.*

[35] *Ítem més, pos en data hun sou per lo cost de sisa blanch de Pisa, adçerco e altres frasques que los dits pintors cascur dia demanaven, Déu que-ns quarts de pintors I ss.*

Suma X sous X //

[fol 12]

Menuderies e ferro, e despeses extraordinaries

[Al margen:] *Albarà.*

[36] *E primo, comprí huna caixa gran de noguer en públich encant per preu de setze sous e açò per manament dels senyors de Capítol per tenir tancat e guardat l'or, argent, colors e altres coses necessàries per obs de la pintura del dit cap de l'altar major de la dita Seu, e més paguí a hun traginer de port del mercat fins a la Seu tres diners, e més paguí a mestre Leonard Leó, manyà, per hun pany per a la dita caixa e tres claus molt soptilment lavorades quinze sous, dels quals tinch albarà, los quals acomulats ab los XVI sous, III diners de prima compra prenen suma de XXXI sous, III, en axí que si a vosaltres senyors de Capítol paria ésser cara, lo dit Bernat Segú, las retura per lo dit for XXXI ss. III [...]*

[f. 20]

Rebudes Segon libre de la pintura any LXXI

[97] *Libre de rebudes fetes per mi, Bernat Segú, prevere e aministrador de aquelles per lo reverent capítol, ço és per lo cremament del cap de l'altar de la capella de la Verge Maria de la Seu, ço és a saber en la pintura, la quall pintura fon acomanada per los reverens senyors de capítol als dos mestres, ço és mestre Pere Rexach, pintor de la dita ciutat, e al venerable mossén Antohni Canyçar, prevere, aquells menasen la pintura e yo conpràs tot lo necessari per ells a mi manat, segons yo e fet, a la qual pintura donaren molt mal recapte comencant a XV de joliol any LXXI e fenint a XV de joliol any LXXII.*

[98] *Primo, reby a XVII de joliol any LXXI del molt magnífic micer Jaume Exarc, canonge de la Seu e tauleger dels diners de la Perdonança vint lliures, dic XX liures, açò per la despesa qui havia a fer en la desús dita pintura de la dita capella, axí en fusta com en colós, en molts necessitats per a la dita pintura fiu hun albarà de la mia mà XX ll. [...]*

[f. 22]

Çalç, arena, algepch

[110] *Conptes de calç e d'arena e de algepch per lo reparament de la dita capella del primer bastiment en avall apillàs e molts altres menuderies:*

[111] *Primo, a XXVII de joliol comprà lo mestre en Francesch Builaygua, mestre de villa de la dita obra, quatre cafiços de callç, a for de quatre sous e mig lo cafiç, encamarada, la qual servi per al dit reparament, qui prenen suma los dits quatre cafiços deuyt sous XVIII ss.*

[112] *Ítem, doní e pagí lo dia matex per una dozena d'arena e per loger d'un carbell per fer la mescla en lo dit reparament, per tot dos sous e mig II ss. VI*

[Al margen:] *Albarà.*

[113] *Ítem, a IIII de agost doní e pagí en presència del dit mestre Francesch Builaygua deu sous a l'honrat n'Anthoni Ferizech, algepcer, açò per compra qui lo dit mestre féu de dos cafiços e mig per lo reparament de la dita capella, costaren deu sous X ss.*

[114] *A VIII de agost prengeren los dits pintós mig cafiç de allgepch del dit en Ferizech, algepcer, açò per mesclar ab l'auyguacuyt, costà dos sous II ss.*

Suma I lliures XII sous VI //

[f. 23]

Compres de atzur per a a dita pintura

[Al margen:] *Àpoca.*

[115] *Digous a VIII de agost, segons costa ab àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari de capítol, los honrats senyors de pintors, ço és mestre Rexat e mossén Antohni Canicar, mestres de la dita pintura, ab mi endesemus, conpram de l'honrat en Ferando Diech, apotecari, sis lliures e set onzech e tres cuarts de atzur de Allamanyà, a for de quaranta quatre sous la lliura, qui pendria en suma tot lo dit atzur XIII lliures, X sous, IIII diners, lo qual atzur a servit enja encara als tres reys de la casa dell capítol, e venut que se'n a singulàs per manament de allsguns senyors de capítol
..... XIII lliures X ss. IIII*

[f. 24]

Oli de linós e molts menuderies

[116] *Compres de molt oli de linós qui malalvenie de molts menuderies pertanyens a la dita pintura conprades per los dits pintós e yo pagava:*

[117] *Disabte a XX de joliol lo venerable mossén Anthoni Canyçar, mestre de la dita pintura, comprà, present mi, dos lliures e dos onzes de cerdes per fer pinzell per a la dita pintura, costaren cinch sous e mig II. V ss. VI*

[118] *Lo dia matex comprà lo dit mossén Antohni Canyçar e yo pagí dos cabdells de fil de corda de bolenti per ligar los dits pinzells, costaren dos sous, deu diners II. II ss. X*

[119] *Ítem, dimats a XXIII de joliol any, ut supra, los dos senyors de pintós feren comprar una saria de carbó, açò per escalfar los olis per a la inprimadura, costà ab lo port II. VII ss. VI*

[Al margen:] *Àpoca.*

[120] *Lo dia matex enquera compraren los dits pintós ab mi endesemmus e yo pagí a l'honrat n'Alpanyes, candeller, una rova de olli de linós a for de trenta dos sous e mig la rova per a la dita capella, avi àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, a XXIII de joliol trenta dos sous, sis diners I ll. XII ss. VI*

[Al margen:] *Albarà.*

[121] *Ítem més, compraren e yo pagí los dits pintós, lo dia matex, seze alnes de drap qui és canem qui s'apella Xanbri, açò per fer quatre robes per als pintós de fum per què no-s sulasen de l'oli en l'enprimar, costà a rahó de doze diners l'alna, qui muntari tot seze sous, avi albarà ll. XVI ss.*

[122] *Ítem, pagí de custures per les dites quatre robes per alls dits pintós nou sous a mestre Gabirell, sastre. Ítem més, pagí per alls dits quatre pintós quatre capells de soll de palma per que no-lls donàs en la cara la callch ni l'agellpch a l'obrar, un reall, suma per tot deu sous, sis diners ll. X ss. VI*

Suma III lliures XIII sous X //

[f. 24v.]

[123] *Ítem, me feren comprar més los dits pintós una gera gran envernçada per a tenir l'olli de linós e una dozena d'escudellats xiques e tres escudelles blanques grans, e de port del mercat a la Seu, per tot quatre sous e mig, e més quatre capells de palma per als qui enprinaven que no-s sulasen ll. III ss. VI*

[124] *Ítem més, conprí lo digous hon ana a mi mestre Rexach, pintor, totes les misereries e menuderies segent per a la dita pintura: primo, una olla molt gran ho coren les imprimadures, d'altra part conpran miga dozena d'olles xiques, dues grans caçoles més miga dozena de caçolets xiques, més una dozena d'escudelles grans, dos grans librells, dos fogés, dos cantés, lo port ab una bestia del mercat a la Seu, per tot set sous e mig ll. VII ss. VI*

[125] *Ítem, conpran un sedaç nou de la sedaceria per a pasar l'algepch e la mescla de la calç, costà dos sous. Ítem més, conprà dos capdells grosos de fill de letres per fer pronxetes, dos graneres, dos cabacos nou, dos sous, suma per tot quatre sous ll. III ss.*

[126] *Ítem, lo dia matex me féu donar mestre Rexac a un jove dels seus, al qual denyen Johan Aragones, dos sous e quatre diners, açò per a plomes d'oca e plomes de volter, açò per fer molts pinzells per a la dita obra e a fill de letres ll. II ss. III*

[Al margen:] *Àpoca.*

[127] *Ítem, a XXIII de joliol any, ut supra, compraren los dits pintós e yo pagí dos aroves d'olli de linós per a la dita pintura, lo qual oli prenguem de l'honrat en Pere Allpanyes, a for de trenta dos sous e sis diners la rova, suma les dites dos aroves de olli sexanta cinch sous, avi àpoca per lo dit damunt notari. Ítem, rebé lo dit notari l'àpoca de la plana della de una arova d'oli del dit Alpanyes, a XXIII de joliol III ll. V ss.*

[128] *A XXVI de joliol féu portar mestre Rexat, pintor, de casa sua fins a la Seu a un traginer ab un rocí dos grans loses de moldre collós. Ítem, porta més lo dit tragines ab lo dit rocí de casa del*

mercader hon conbran un barill de blanch de Pisa fins a la Seu, per tot quatorze diners ll. I ss. ll

Suma llll lliures llll sous VI //

[f. 25]

[129] *Lo dia matex mestre Rexat, pintor, féu conprar a un jove dels seus tres dozenes de coes de vanys per fer pinzells a la dita pintura, e dos diners de fill per a ligar los dits pinzells, costà tot vint diners ll. I ss. VIII*

[130] *Doní a-n Perich, esparter, per sis trenelles e tres cabaços vells per restrenyer los bastimens, les quals trenelles e cabacos près Luc Colomer del dit esparter devyt diners ll. I ss. VI*

[131] *Ítem, doní e pagí de manament del magnífich micer Exarc al reverent mestre Melxior, sotssagristà, dos sous, los quals serviren a un libre qui lo dit micer Exarc féu fer per tenir sos comtes de les dates dels diners de la Perdonanca, pagí dos sous. Ítem més, doní lo dia matex a-n Johan Perech, pintor, per manament de mestre Rexac un sou per compra de olis més per a la dita pintura, suma per tot tres sous ll. III ss.*

[Al margen:] *Àpoca.*

[132] *Disabte a XXVII de joliol any, ut supra, segons consta ab àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, doní e pagí a l'honrat en Johan Vidall, mercader, cent e trenta sous, açò per un quintar d'oli de linós, lo qual conprà lo venerable mossén Caniçar, mestre de la dita pintura, a for de trenta dos sous e sis diners la rova, avi àpoca, pren en suma la dita cantitat, quar ya no trobaven olis VI ll. X ss.*

[Al margen:] *Àpoca.*

[133] *Lo dia matex, ab àpoca rebuda per lo dit en Johan Esteve, féu conprar més olli de linós lo dit mossén Caniçar, pintor, dos aroves de l'honrat en Pere Alpanyes, candeller, a for de trenta dos sous e mig la rova, açò per a la dita pintura per l'enprimar de la dita capella, qui pendrien en suma les dos aroves sexanta cinch sous III ll. V ss.*

[Al margen:] *Àpoca.*

[134] *Ítem, lo dia matex enquera més, ab àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, doní e pagí al magnífich n'Alfonso Sentangel, mercader, cinquanta cinch sous, açò per un barill de bllanc de Pisa qui lo dit mossén Caniçar conprà per a la dita pintura com a mestre ll. XV ss.*

Suma XII lliures XVI sous II //

[f. 25v.]

[Al margen:] *Àpoca.*

[135] Ítem més, encara conprà en lo dia matex lo dit mossén Antohni Caniçar, mestre de la dita obra de pintura tot lo infrasegent del qual i-a àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, de totes les partides especificuades en la dita àpoca, doní e pagí a l'honrat en Vidal Ferandiç, mercader, per una arova de més blanch de Pisa qui d'ell près lo dit mossén Caniçar, pintor, per a la dita pintura anà a nou diners la lliura qui pendria en suma la dita arova vint e dos sous, sis diners l ll. ll ss. VI

[Al margen:] Àpoca.

[136] Ítem, lo dit dia matex pagí de manament del dit mossén Antohni Caniçar quinze sous al desús dit en Vidal Ferandich, mercader, açò per conpra a ell feta de miga arova de cerquo, açò per la dita pintura, a for de doze diners la lliura, aví àpoca ll. XV ss.

[Al margen:] Àpoca.

[137] Ítem més, lo dia matex conpram del dit en Vidal Ferandiç, mercader, miga arova de auyguacuyt per al enprimar qui ya ella no-y fos venguda, costà cinch sous e mig, aví àpoca ll. V ss. VI

[Al margen:] Àpoca.

[138] Més li pagí al desús dit en Vidal Ferandiç de manament del dit mossén Antohni Caniçar, pintor, sis diners per una aluda qui d'ell prengem perquè l'acerquo fos gurdar, aví de tot àpoca ll. ss. VI

[139] Ítem, conprí cantés, librells e porons, graneres, cabaços grans per al reparar de entorn de la capella davall lo bastiment major, costaren tots aquests misèries, dos sous, deu diners ll. ll ss. X

[140] Darer dia de jollioll doní e pagí a-n Perech, esparter, més dos sous, açò per conpra de huyt trenells qui mestre Luc Carabaca avia près e tres cabaços grans per als bastiments e a dar als picapedrés qui repicaren los pilàs de la capella ll. ll ss.

Suma ll lliures VIII sous IIII //

[f. 26]

[141] Lo dia matex doní e pagí de manament de mestre Rexat al seu negre dos sous e dos diners, açò per conpra de doze anpoletes e per mig almut de sal d'escuma per apurar l'oli de linós, açò per a la dita pintura ll. ll ss. ll

[142] Ítem, lo digous a ll de agost mestre Rexac ab mi endesems anam al mercat, açò per conprar plats més de Melliqua per quant aserenaven l'oli de linós ab molt plats e ab ollets e ab anpolets, conpram plats e olles e librells, costà tot dos sous e mig ll. ll ss. VI

[143] Ítem, lo dia matex doní e pagí a l'honrat en Jaume Valls, boter, cinch sous sis diners, los qualls li doní per sis cèrcolls qui mès en dos miges botes qui tenien en la dita obra, açò per tenir auygua e algepch prim per al obs de la dita pintura, hoc enqara per un fons nou de fag qui mès en la una bota, per tot cinch sous e mig ll. V ss. VI

[Al margen:] Àpoca.

[144] Ítem, lo dia matex a II de agost any LXXI doní e pagí a l'honrat en Pasquall d'Erolles, especier, segons consta ab àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, setanta sous, açò per compra a ell feta de dos aroves d'olli de linons per a la dita pintura en que fon en la compra lo dit mossén Canyçar, anà aquest oli a for de quatorze diners la lliura quar ya no trobaven oli en tota la ciutat, pren en suma les dos aroves setanta sous III ll. X ss.

[145] Ítem, a III de agost en presència de mestre Baldomar e de mestre Luc Colomer qui metien les vedriers de la capela de la Verge Maria de la dita seu, doní e pagí a mestre Leó, manyà, cinch sous, açò per sis verges de fere e quatre gafes qui féu a la vidriera de la Asumsió, qui feren los senyors tornar qui era cremada e vidres qui fallien açò per refermar en los manynelles e metre la vidriera en segur ll. V ss.

Suma IIII lliures V sous II //

[f. 26v.]

[146] Ítem, lo dia matex lo dit mestre Rexac féu comprar uns draps de lli molt usats, açò per fregar lo reparat dells dits vollts perquè mills prengés la dita pintura, costaren ll. I ss.

[Al margen:] Albarà.

[147] Ítem, a V de agost doní e pagí al dit mestre Rexac, pintor, segons costa ab albarà de sa mà, quaranta sous, açò per compra per ell feta per la pintura per un cafiç de gig prin e per quatre aroves de mes gig per a la dita pintura, costà per tot quaranta sous ll. II.

[148] Ítem, lo dia matex mestre Arnau dell Morer, qui féu belles les vedrieres de la capella de la Verge Maria, féu fer un bastiment de fusta per a les dites vedrieres, pagí fusta, clavo, cordes, açò per muntar en segur les dites vedries, costà ll. II ss.

[149] Ítem, digous a VIII de agost comprà mes la fegugeria de mestre Rexac qui many fenya sinó fer comprar més plats, açò per apurar lo blanch de Pisa e per olles més a metre les colós molts, per tot dos sous e mig ll. II ss. VI

[150] Ítem, a VIII^o de agost mossén Antohni Canyçar féu comprar quatre careges de sarments, açò per fer cendra per fer lexiu per fer carmini, quar ell dix que ab lo carmini que ell faria estalviaria molts collós a la dita pintura, axí com vist aveu, doní per les quatre careges deu sous, los qualls rebé mestre Rexac crech les samens vengeren de la sua vinya ll. X ss.

[Al margen:] Albarà.

[151] Ítem, doní e pagí a mestre Arnau del Morer per aquella vedriera qui levà e tornà bona e neta, e tornà vidres trenta set sous e mig, ço és la vedriera de la Asomsió de la Verge Maria del cap de l'altar major, avi albarà de la mà de mossén Canyçar qui féu lo preu ab ell d'ell denegar e tornar qui estava cremada I ll. XVII ss. VI

Suma IIII lliures XIII sous //

[f. 27]

[Al margen:] Àpoca a XI de setembre.

[152] A XII de agost doní e pagí a l'honrat en Johan Vidall, mercader, per compra feta a ell de una rova d'oli per lo dit mossén Canyçar, olli de linós per la dita obra a for de trenta dos e mig, aví àpoca rebuda de la dita arova d'oli de linós per lo discret en Johan Esteve, a XI de setembre ab tot yo és veritat la prengi a XII d'agost más l'àpoca se féu a XI de setembre I ll. XII ss. VI

[Al margen:] Àpoca.

[153] A III de setembre doní e pagí de manament dels dits pintós segons costa ab àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, a-n Johan Ferandich, mercader, per una arova de acerquo per a la dita pintura a for de deu diners la lliura, vint e cinch sous I ll. V ss. [...]

[f. 33]

Rebudes e dates del tercer libre de la pintura /Any LXXII

[187] Libre tercer de la dita pintura, la qual pintura en part a fet despesa la Seu als pintós venguts novament ab lo senyor cardenall e bisbe de València en Rodrigo de Borga, lo qual senyor mena los dits pintós per fer e revenir lo cap de la capella de la Verge Maria de la Seu, ço és de pintar al fresc alls qualls pintós dien mestre Francisco e all altre mestre Paullo, hoc encara, un altre qui vench ab ells qui dien mestre Riquart, lo quall mestre Riquart no-s mete en rebuda la dita pintura, e açò per ensays qui feren fer a la u e a l'altre qui mills faria la dita pintura, an se'n ensegit algunes mesions e són les rebudes lo segent per obs de la dita pintura any M CCCC LXXII.

[188] Ítem, a II de joliol any M CCCC LXXII rebí yo Bernat Segú, prevere, aministrador de la obra de la dita pintura, cinquant[a] lliures, dic L lliures, dels molts magnífics senyors canonges de la dita Seu, aministradós e taulegés dels diners de la Perdonanca, ço és micer Jaume Exarc e mossén Gillem Sera, açò en compres e despeses fets per manament dells dits senyors L lliures

[189] Ítem, pos en rebuda quatre onzes de azur de la terra qui vení de manament dells reverens senyors de Capítol al magnífic mossén Francesch Corts, canonge e pabordre de la dita seu, açò de aquell atzur qui compraren per a la capella de la Verge Maria de la Seu, lo qual doní al preu qui costa, preu per quatre onzes XV sous, a for de tres sous e VIII diners la onza. Ítem més, près los dit mossén Francesch Corts, canonge del dit atzur, lo qual met en rebuda cinch onces de més atzur al desús dit for, qui aquest costà XVIII sous, VIII^o diners, que pendrien abdups les partides trenta tres sous e nou diners I lliura XIII ss. VIII^o

[190] Ítem, pos en rebuda sis onces del dit atzur de la cera del sobre dit atzur, lo qual los reverens senyors me feren vendre a mossén lo degà Villarasa al desús dit for, qui pren en suma XXII sous I lliura II sous

[191] Ítem, pos en rebuda tres onces de atzur matex qui en molts partides e venut a mestre Mari, lo inluminador, al desús dit for, qui sumen XI sous lliura XI sous

Suma LIII lliures VI sous VIII^o //

Dates / Any LXXII

[f. 34v.]

[196] *Ítem, a XVIII de joliol conprí dos careges de callch per a els pintós per fer l'ensag axí all capítol com a la confraria de la Verge Maria e tanpoc se féu tanttost feta la mesió rat d'estorp, costaren dos careges de calc encamarades, nou sous*

[197] *Ítem, doní e pagí a un jove de mestre Baldomar, qui féu un jornal e mig en repicar la paret dell capítol hon s'és fet l'ensag, doní quatre sous e mig. Ítem, una dozena de arena per al dit ensag per mesclar, dos sous, suma ll. VI ss. VI*

[198] *Ítem, a XVIII^o de joliol fere la mescla de la calch e de la arena lo pare de mestre Franc Builanyga, açò per fer los ensag en la Seu, e mig jornal qui féu més lo dit Builanyga en fer mescla a la casa de la confraria per al Ricart, suma cinch sous e mig ll. V ss. VI*

[199] *Ítem, me feren conprar un garbell per pasar la arena e la callch e més quatre fulles de paper de la gran mà per fer les mostres ans no entrasen en la obra de la capella, costà tot un sou, sis diners ll. I ss. VI*

18/05/1474, Valencia.

Depósito de bienes del pintor Miquel Atzuara, 18 de mayo de 1474.

ACP. Protocolo del notario Gavisa.

SANCHIS SIVERA, 1930: 126.

Item una pedra de molrre colors apellada porfi ab una mola pera molrre ab un banquet de quatre peus. Item moltes mostres de art de illuminador e cinch libres de paper de algunes coses de art de illuminador.[...]

Item un facistol pera escriurer e plomes e moltes altres fresques de illuminar.

06/10/1475, Valencia.

Inventario de bienes del apotecario Francesc Ferrando.

RODRIGO PERTEGÁS, 1929: 150.

-Ítem lapis lazuli;

-Ítem litargiri;

-Ítem pulv. acool;

07/03/1476, Valencia.

Inventario de la madera del primer andamio para pintar los ángeles de la pintura de la capilla. La madera se encuentra en la casa del Capítol.

ACV. Protocolo Joan Esteve. Número 3682.

COMPANY, 2006.

Die VII marcii.

Inventari de la fusta del cadafal de la pintura, ço és del primer cadafal prop los àngels, la qual fusta stava dins la casa del capítol, és la següent:

Primo, en lo banch davall la trona havia XVII taules de sa largaria de XXX palms e altres de XXVII.

Ítem, em lo banch davall lo propdit ha onze taules de XXX palms de larch e XXVII los caps tallats.

Ítem, em lo banch mateix ha X troços, entre taules e costés.

Ítem, em lo sol de terra davall lo dit segon banch ha VIII costés.

Ítem, en lo sol de terra davall lo dit segon banch ha VIII costés qui han de trenta palms e XXV palms.

Ítem, en lo banch primer entrant per la porta del dit capítol a la mà squerra ha VIII taules de dos dits de gros e de XX palms de larch e dos palms d'ample e havi una esquadada al cap. //

Ítem, en lo segon banch, baix davall, lo propdit ha VI taules de XXX palms ab una que ha XXVII palms.

Ítem, en lo banch davant lo sepulcre ha XV taules pulgas de XXX palms de lonch e havi algunes que no basten a XXV palms.

Ítem, tres bigues largues de XXX palms de sis de madero.

Ítem, XII peus dels banchs grans que han XX palms d'alt, poch més o menys.

Ítem, tres banchs grans de XXX palms de larch e mig palm de gros.

Ítem, VII banchs chichs ab sos peus despetjats.

Ítem, X troços de bigues, curts.

[f. 14]

[Al margen:] Albarà.

[40] *Ítem més, pos en compte de data hun sou, sis diners, los quals doní a-n Tristany, sparter, per miga dotzena de trenelles que de aquell comprí per ligar los bastiments, e miga dotzena de cabaços de spart per servir de morter I ss. VI.*

[60] *Ítem més, pos en data que a XXVI de octubre per manament dels dits senyors de capítol doní e paguí al dit mestre Nicholau, pintor, XXIII sous per dos ymatges de Sent Berthomeu que pintà e debojà per dar mostres als argenters qui devien fer lo retaule major d'argent e tants li3n foren tachats per mossén Johan Riudaura, prevere, XXIII ss.*

[68] *Ítem més, pos en data XVIII^o sous, sis diners, los quals doní e paguí de manament dels magnífichs micer Jacme Exarch e del cabistol a la dona na Yolant Peret, vídua, per preu dels quals de aquella, present mestre Luch, comprí quaranta lliures de corda de bri de lli, la qual ha a servir a restrenyer lo bastiment de la dita capella per què pus segurament vagen sobre aquell los de la pintura, aví albarà testimonial de mà de mossén Roselló, prevere XVIII^o ss. VI*

[130] *Doní a-n Perich, esparter, per sis trenelles e tres cabaços vells per restrenyer los bastimens, les quals trenelles e cabacos près Luc Colomer del dit esparter devyt diners II. I ss. VI*

[140] *Darer dia de jollioll doní e pagí a-n Perech, esparter, més dos sous, açò per compra de huyt trenells qui mestre Luc Carabaca avia près e tres cabaços grans per als bastiments e a dar als picapedrés qui repicaren los pilàs de la capella II. II ss.*

[f. 25v.]

[139] *Ítem, conprí cantés, librells e porons, graneres, cabaçòs grans per al reparar de entorn de la capella davall lo bastiment major, costaren tots aquests misèries, dos sous, deu diners ll. ll ss. X*

[f. 25v.]

25/06/1476, Valencia.

A continuación del testamento escrito con fecha de 25 de junio de 1476, inventario de los bienes del maestro Francisco Pagano pintor.

ACV. Signatura 3691. Notario Jaume Esteve. Papeles sueltos.

GÓMEZ-FERRER, 2010: 57-62.

Inventari dels bens mobles que foren atrobats dins la casa de mestre Francesco pintor los quals son los següents:

Primo una taula de menjar la qual stava dins la cambra sobre la qual foren atrobades les coses següents:

- primo una ymatge de cera negra vestida de stamenya.*
- Item una capça ab letres de colors.*
- Item tres ferrets de obrar e dos punchons e un ganivet.*
- Tres rolls de papers de mostres.*
- Item un libre de paper que feu papa Johan sobre los evangelis.*
- Item un altre libret de paper.*
- Item LXXXVIII querns de paper per a tenir or.*
- Item un saquet d'aluda de verdet.*
- Item un paper ab un poch de judi.*
- Item en miga olla en que havia un paper ab un poch de groch.*
- Item altre paper ab un poch de groch.*
- Item altre paper ab verdet.*
- Item una vixiga ab atzerquo.*
- Item un troç de pa de cera.*
- Item un poch de bolirmini.*
- Item un paper ab blanquet.*
- Item un quern de paper vermell ab trosos fulla d'estany.*
- Item XVII fulls de paper de histories.*
- Item una tauleta de deboxar. [...]*
- Item un saquet de aluda en que ha verdet.*
- Item un saquali ab atzur.*
- Item altre saquali ab atzur.*
- Item un bolich de atzur.*
- Item una bossa de en que un poch de atzur.*
- Item un bolich de retals.*
- Item un capot de anar.*
- Item un spill gran.*
- Item un bolich de paper de full en que y ha full d'estany.*
- Item un caxo dins lo qual hi havia deu plechs de full d'estany [...]*
- Item alguns papers e saquet ab atzur e altres colors e coses de la dita pintura (en una hoja delantera: Presents foren per testimonis lo reverent mestre Melchior Miralles e Melchior Lorenzo presbiter de la Seu)*

20/08/1476, Valencia.

Protección de un fresco.

ACV. Libro de obra. Número 1483. Libro 7, f.14.

COMPANY, 2006.

Para proteger la pintura al fresco del polvo se coloca una cortina:

Bernat Segú, administrador de les obres de la fàbrica de la catedral de València, ratifica el pagament d'una cortina de tela alemanya amb tots els seus accessoris que es comprà per protegir de la pols la pintura al fresc feta en el capítol.

[Al margen:] Ceda.

*Ítem, del magnífich mossén Francesch Corts, canonge, fon manat, avent comisió dels reverents senyors de capítol en que fon present e vent una cortina de tel-la alamanca blava ab una verga de fere, claus, ganxats, veta, menuderies, segons en una ceda trobaren, trenta set sous e tres diners, la qual cortina serví a la pintura del fresc feta en lo capítol per rebut per rahó de la pols
XXXVII ss. III.*

04/06/1479, Valencia.

Àpoca firmada por Antoni Bertí, mercader florentí, en la cual reconoce haber recibido 105 libras 16 sueldos y 8 dineros del precio de 20 onzas de azul d'Acre para la pintura de la Capilla Mayor de la Catedral de València, que Paolo da San Leocadio, pintor, reconoce haber recibido.

ACV. Protocolo Joan Esteve. Número 3682.

COMPANY, 2006.

Eadem die.

Anthonius Berti, mercator florentinus, Valencie degens, firmavit apocam reverendis dominis de capitulo sedis Valencie, licet absentibus, de centum quinque libris, sexdecim solidis, octo denariis regalium Valencie, sibi debitis ratione precii viginti unciarum atzuri de acre ad rationem V ducatorum pro uncia ad rationem XXI solidos, II denarios pro ducado, solutis per manus discreti Martini Fuster, presbiteri, regentis fabricam dicte sedis et cetera, quot atzurum Paulus, pictor capelle maioris sedis, confessus fuit recepisse in presencia notarium et testium.

Testes inde sunt Michael Iohannis, scriptor, et Iohannes Pineda, lapiscida.

04/06/1479, Valencia.

Bernat Segú, encargado de los colores para la pintura de la Capilla Mayor de la Catedral de València, restituido a Martí Fuster, administrador de las obras de la fábrica de la Catedral, una caja con colores.

ACV. Protocolo Joan Esteve. Número 3682.

COMPANY, 2006.

Die IIII iunii.

Bernardus Segu, presbiter, beneficiatus in sede, tanquam ministrator colorum ad opus picture capelle maioris, restituit tecacium in quo erant colors sequents quod tecacium erat in domo fabrici dicte sedis, quod tecacium restituit discreto Martino Fuster, presbitero, regenti fabricam dicte ecclesie.

Et primo.

04/06/1479, Valencia.

Carta de Paolo de San Leocadio a los Jurados y Consejo de Vila-real sobre el retablo que ha de pintar para la villa.

A. M. Vila-real. Cartas. Número 3663.

COMPANY, 2006.

[Al dors:] Als molt manifichis senyós los senyós jurates de Villa reall.

Molts manifichis senyós jurates. Asi tramet tres caretes ab tres sises de migia carega cada huna que a da servir per la grayella e lo incasament del vostre retaule, asi en Valencia fans los plans e tuta la tallya de fusta vellya molt bona, si que vostre magnificenze gia sabente come per a San Jouan aveu a fer compliment a la primera terza per que yo puga fer e conplir con tut e fer lo que yo són obligat e asi fare plaen a Deu, que nos i ajudara, e asi tinge speraza que ab la suua gracia restareu ben content de mi. Agia resposta que és lo que delibereu, se voleu que yo vagia pasat San Johan o se vostre magnificie trametera a pagua a Valencia. La fusta que yo tramet sta segnada de esto segno al cap, so tirante de mader de XXXVIII palmes, molt bona fusta. Posase en cubert que non se bagna.

Lo que sta prest al hondra vostra, Paulo de Sancto Locadio.

[Signo representando una esquemática fachada de iglesia, coronada por la Cruz, y flanqueada por las iniciales P a la izquierda y L. a la derecha.]

09/10/1479, Vich.

Contrato para la pintura del banco del retablo de Sant Miguel en la Seu de Vic, contratado el pintor Domingo Sanç.

Vich: Curia Fumada, Manual del notario Juan Selles, 1478-1480. Documento XVII. Folio 193.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 28-29.

[...] e que lo camp sia tot dor allá hon se pertanyara haver or brunit, e picat allá hon se pertanyara. E mes sia tengut ha obrar tot lo bancal fins a les claravoyes be e complidament ab colors bones, pertanyents segons es acabat lo bancal del retaule de Sancta Maria de la Mar de Barchinona.

Item mes es concordat entre les dites que ans que lo dit mestre Domingo Sanç procehesque en fer lo dit retaule, hage a ffer un Noli me tangere ab tota aquella perfectió que pora e aquella sia mostrada al dit mossen Alamany [...]

12/11/1479, Vich.

Contrato para la pintura del banco del retablo de Sant Miguel en la Seu de Vic, contratado con anterioridad al pintor Domingo Sanç, y vuelto a contratar a Pere Girarà.

Vich: Curia Fumada, Manual del notario Juan Selles, 1478-1480. Documento XVII. Folio 208.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 30-31.

[...] segons la mostra es stada feta, la qual es en poder del dit mossen Alamany, en la qual es pintat lo Noli me tangere.

18/02/1480, Valencia.

Capitulaciones del pintor Martí Torner, mallorquín, para pintar una santa Cena para el monasterio de Santa Clara de Valencia, encargada por su abadesa y descrita profusamente con todo lujo de detalle.

ANV. Protocolo de Pedro Rubiols.

SANCHIS SIVERA, 1930: 202-204.

Primerament, promet lo dit mestre Marti Torner, de ffer la dita cena per al desús dit Reffetor e de posar hi tant fines colors com puga esser, així pera vestir lo deu com per vestir los apòstols segons la diversitats de les colors pera cascuna color fina, e de atzur ffi.

Primo lo deu que tingué lo manto de atzur e la gonella de morat fi e los enveços de atzur e los fresos de or ffi, e fornit de pedres e perles. [...] e si millor pot fer que sia millor, però que la Senyora Abbadesa lo do lo bastiment ffet e lo drap pera fer la dita pintura a despesa de la dita Senyora abbadesa, [...]

24/04/1480, Valencia.

Martí Fuster, administrador de las obras de la fábrica de la catedral de València, ratifica el pago a Antoni Bertí, mercader florentí.

ACV. Libros de obra. Número 1483, f.22.

COMPANY, 2006.

Ítem, a XXVIII de abril del dit any, ex mandato dominorum de capitulo, doní e paguí a micer Anthoni Bertí, mercader florentí, trenta huyt liures, dos sous, nou diners per set onzes e miga e una octavade atzur de Acre que haveunt als dits reverents senyors de capítol per obs de la pintura de la capella major, lo qual ha liurat ab hun paper al reverent mestre Melchior Miralles, sotssacristà, qui-l té en custòdia, al qual dit micer Anthoni doní per la dita quantitat mil nou reals de argent, los quals pesaren set marchs e miga onça batents la dita quantitat, avi àpoca rebuda per lo discret en Johan Steve, notari, los dits dia e any ...DCCLXII ss. VIII del qual adzur los dits pintós confessaren haver rebut de mi e.m fermaren àpoca, la qual rebé lo discret en Johan Steve, notari a XXI de agost any mil CCCC LXXX.

[150] *Ítem, a VIIIº de agost mossén Antohni Canyçar féu conprar quatre careges de sarments, açò per fer cendra per fer lexiu per fer carmini, quar ell dix que ab lo carmini que ell faria estalviaria molts collós a la dita pintura, axí com vist aveu, doní per les quatre careges deu sous, los qualls rebé mestre Rexac crech les samens vengeren de la sua vinya ll. X ss.*

[f. 26v.]

21/02/1481, Barcelona.

Contrato para la realización del mueble del retablo de San Antonio, en la Iglesia del monasterio de San Agustín de Barcelona, contratando al carpintero e imaginero alemán Miquel Longuer.

Sin procedencia. Documento XXI.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 32.

Primerament: lo dit mestre Miquel Longuer, alemany, e fuster, ciutedá de Barchinona, [...] farà e construirá un retaula de bona fusta dalber neta, barres e pilans. E lo restant pilars, tubes e altres obres de talla farà de bona fusta de pi de quarente, [...]

27/09/1481, Valencia.

Inventario de bienes del pintor Bartomeu Baró. APPV, notario: Cristóbal Fabra, signatura: 24276.

APPV. Notario: Cristóbal Fabra. Signatura 24276.

GÓMEZ-FERRER, 2009: 81-89.

Primo en la casa e habitacio hon lo dit defunt vivia e solia star e habitar foren atrobats los bens següents:

- Una spasa e hun maneres (sic) ab ses vahines vell,*
- una taula de pi ab sos peus plegadisa usada,*
- un banch de ras vell,*
- unes premses de fer oli de linos vella ab tot son forniment,*
- un broquer de Barcelona vell,*
- una banqueta de pi de quatre peus vella,*
- dos petges de taula de pi vells,*
- una caldera de aram que cap tres canters poch mes o menys usada,*
- uns alambins,*
- la caçola de aram, -*
- la caixa de plom usats [...]*
- Deu troços de biguetes de pi velles,*
- hun morter de pedra migancer [...]*
- hun cofre e mig cofre vells,*
- hun artibanch de pi de tres caixons vell,*
- un caixo de tenir colors vell,*
- 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,*
- Un drap pintat de la historia de la nativitat de Nostre Señor Deu Jesucrist vell,*
- Item un drap pintat ab la figura de Sant Jordi vell,*
- una capsa gran sens cuberta vella,*
- item una pedra verda per molre colors,*
- item una altra pedra o losa per moldre colors,*
- item una altra pedra chiqua per moldre colors*
- e dos molons,*
- item dihuyt bigues de fusta de pi noves de sis de la sisa de larch de vint e nou fins en trenta pehus obrades de axa.*
- Item una taula pintada ab lo Sant Esperit,*
- item una altra taula pintada ab una testa de home encapironat,*
- item una caixa de pi vella,*
- una cadira de barber vella,*
- dos gayates de lidoner,*
- sis pedres e dos quexals de bronyr,*
- cinch picadors*
- e hun compas,*
- sis gerres vinaderes de quaranta cinch canters cascuna, una altra de dihuyt canters, sis gerretes de huyt canters, tres gerretes de huyt canters les dos e la terça de quinze canters [...]*

15/01/1483, Valencia.

Capitulaciones para la factura de un retablo de Pere Cabanes, sufragado por Lluís Caldes, en la Iglesia de los Agustinos, con fecha de 15 de enero de 1483.

ACV. Protocolo de Cristóbal Fabra. Signatura 1755.

SANCHIS SIVERA, 1930: 194-197.

Ítem es mes pactat, convengut e concordat que la ymatge de la dita gloriosíssima Verge maria sia vestida de mantell de broquat dor fi, broquet de adzur ab una bella fresadUra guarnida de pintura de pedres e perles, e la gomella siade broquats dor fi, broquat blanch e al cap una corona dor fi ab ots esteles, e la ymatge del Jhesus vestit ab broquet dor fi, broquet blanch [...] stant los baraso de broquet carmesí e ab corona de Emperador al cap, al coll una cadena dor fi molt ben guarnida ab pintura de hun bell vermell.

13/02/1484, Valencia.

Firmados entre el administrador de la fábrica de la catedral de València y Paolo de San Leocadio, pintor, para dorar una clave de madera para la arcada nueva de la catedral.

ACV. Protocolo Joan Esteve. Número 3683.

SANCHIS SIVERA, 1909: 528; CERVERÓ, 1956: 120.

Primo, lo dit mestre té a daurar la dita clau en la forma següen, ço és la copada de les fulles ab los tronchs tot daurat de or fi brunit, E lo ton de la copada d'atzur fi e lo bocell que departeix lo camper on estan les ymatges e la copada de fulles de hor bronit.

Ítem més, té de fer lo dit mestre en la següent clau los draps de les ymatges de hor bronit, les cares e mans encarnades a l'oli, los cabells de hor mart lo camper que està entre les dos ymatges de or brocate atzur.

Ítem més, té de fer lo dit mestre d'aparellar e d'enguixar la desús dita clau de bon guix, prim, a manera que quant sie enguixada e aparellada de bon aparell que no trenque ni surta e que sia ben ras, de manera que les fulles e tronchs resten en la matexa perfecció ab totes les menbradines segons està de fusta que no-y haja cosa ninguna emboxada e açò reste a coneguda de mossén Johan Barba sotsobrer de la Seu e de mestre Anthoni Pereç fuster mestre de la Seu. E açò sia tengut lo dit mestre Paulo de mostrar an que done bolo ni daure.

Ítem més, lo dit mestre té de daurar lo bocell de pedra d'or fi segons la desús dita obra demanara que sita tot següent e pintar la troçada de la clau e de fer en cascun cruer un cap de diach, e tot açò pintat al fresch, e tota aquesta pintura si feta a consulta del venerable capítol.

Ítem més, té de fer lo dit mestre tota la desús dita fahena, així en la fusta com la pedra per preu de vint e dues liures, e açò promet donar e pagar lo venerable capítol. E lo dit mestre se obliga a acabar la desús dita fahena per lo sobredit preu, segons aquesta forma dels desús dits capítols de manera que lo venerable capítol no és tengut sinó de donar e pagar lo desús dit preu. E tot lo restant mester a càrrech del dit mestre.

20/MM/1486, Zaragoza.

Capítulos concordados entre Fray Fernando de Estella y el pintor Miguel Vallés para la obra de un retablo con la advocación de San Pedro Mártir para la Orden de los Predicadores de Estella.

APNZ. Notal de Pedro la Lueza.

LACARRA DUCAY, 1990: 505-516.

Ítem el dicho retablo sea obrado de muy buenas colores y muy buen azul donde quiera que se perteneciera poner, y estas colores sean obradas all olio porque esta es la perfección de la obra. Las dichas polseras sean obradas de colores, aquellas que mejor parecerán al maestro, con las

armas del señor Santo Domingo, el cual retablo sea obrado de muy buena fusta y sea bien ingessado e aparellado segunt pertenece para un retablo.

03/07/1487, Valencia.

Pergaminos comprobantes de cuentas de la bailía. Época del pintor Francisco Juan, por pintar un retablo para la Bailía de Valencia.

AGRV.

SANCHIS SIVERA, 1930: 209.

[...] hun retaule que he pintat en lo qual es la imatge del deu ab los dos Evangelistes en drap guarnit de ffusta ab sos bocells per obs de la vostra cort [...]

26/10/1487-31/10/1487, Zaragoza.

Extracto de cuentas de pagos efectuados para la decoración de la Aljafería.

ACA, MR, Reg. 2631.

VIDAL, 2011: 201-202.

Ítem, costó una carga de lennya para cozer el agua e para exugar los colores, II sueldos, VIII dineros. [...]

Ítem, huna mano de paper para los senyales, XVI dineros. [...]

Ítem, costó una mano de paper para fazer sennyales en los scudetes, XVI dineros. [...]

Ítem, pagué a March de Sancta Creu de en Jayme Dezpuch, mercader de Barçalona, CXXVII sueldos, X dineros, los quales yo le devía al dit March por razón de vermellón, paper e otras colores que fueron necessarias para la obra de l'Aljaffaría, segunt paresce por scriptura de la dita botiga e seilla con el siello de la rahón de aquella que scrivi.

Ítem, díe a Johan Sans, factor de la botiga de Espeluch de Lana, CXLVI sueldos, IX dineros, por razón de vermellón e otras colores que yo pris de la dita botiga para la obra de l'Aljaffaría, e tiene de sennyal e de paga.

03/12/1488, Zaragoza.

Bienes tomados por Franci de Valera, apotecario.

APNZ. Notal de Pedro la Lueza.

SERRANO SANZ, 1921: 118-134.

Las aynas, maneficios, dogras, species simples, conpuestas et otras cosas que Frnaci de Valera, apotecario, toma en la dita et suso contenida arrendación y que son las que se siguen: [...]

2. *Unas balanças.*
3. *Un tamiciquo de cerdas.*
4. *Una escala de la botigua.*

5. Unos tendillos
6. Quince docenas de potes grandes
7. Seys potes chicos
8. Quatro burinas [...]
13. Un mortero de piedra
14. Un mortero de doze libras seys onzas.
15. manos de fierro, treinta y tres libras.
16. Una romana con un pilon.
17. Unas balanças grandes.
18. Unas balanciquas marquales, chiquas.
19. Otras balanciquas.
20. Un tintero de plomo. [...]
25. Un spatulero con cinco spatulas.
26. Un pilon de fusta del mortero. [...]
36. Nuebe terraças de Teruel, de tener olio[...]
75. Un alambich grande[...]
88. Lo belermini, una libra. [...]
93. Çafran d'orto, quatorze onças.
94. Coton, tres libras, filado.
95. Confectio ferraginis, quatro libras
102. Dia laqua, dos libras. [...]
130. Lapis sanguinalis. [...]
166. Olium de plomo [...]
175. Çafran bort [...]
207. Bolormini, tres onzas....]
241. Un cantaro de tinta.

30/05/1489, Barcelona.

Ordenanzas de la villa de Barcelona sobre la constitución de los consulados de gremios de pintores, con capacidad para examinar a los aprendices.

AMB. Años 1481-1499. Fol. 101V.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 64-65.

Dissapte, a 30 de Maig del any MCCCCLXXXVIIIº, los honorables Concellers e concell ordinari de XXXII promens de la ciutat de Barchinona, a supplicació e instancia deis Consols e offici deis pintors de la dita ciutat, delliberaren, faeren e extatuhiren les coses següents:

Que com entre los altres officis daquesta ciutat, en loffici deis pintors haie mester persones de molta disposició e subtil ingeni per ben exercir aquell, a ffi que les obres lurs no sien trobades males, fraudulentoses e ffalsificades segons diverses vegades son judicades, per la qual reho se segueixen grans dans a la cosa publica. Per tant, los honorables Consellers e promens de la dita ciutat, per apartar tots dampnatges e posar lo dit offici en degut ordre, aiustant e en millor conmutant les coses en lo passat ordonades sobre lo exhamen deis dits pintors, ordonaren e statuhiren : Que daqui avant tots e qualsevols pintors, o altres persones qui del dit offici volran usar e parar o teñir botigua o obredor en la dita ciutat, e en qualsevol manera haien après quell, se haien e sien tenguts exhaminar en poder dels Consols del dit offici, e de aquells qui per ells hi serán deputats, daquelles obres o coses que sabrán exercir e ffer, e demanat los será per dit exhamen. E si serán trobats abils e sufficients, lavors puixen parar e teñir obrador de aquelles obres de que serán stats exhaminats e trobats aptes e experts e no en altre manera. E que no

puixen e haien a pagar per reho de dit exhamen quescú mes avant de trenta sous, ans si els dits consols de dit offici será vist puixen passar aquells per menys quantitat, havent squart a la possibilitat de quescú dels qui exheminar se volran a la bona coneguda. Les quals quantitats haien esser convertides e distribuïdes per dits Consols en les coses pies e necessaries del dit offici. E axí la dita ciutat será poblada e fornida de bons e aptes mestres pintors, a gran honor de aquella e benefici del public e endreça del dit offici.

Mes avant ordonaren los dits Concellers e promens que daquí avant algú dels dits pintors no poixe esser elegit en Consol del dit offici si donchs primer no será stat exhaminat com dit es e haut per sufficient en dit exercici, per tant que millor sapia judicar les obres quels serán portades o mostrades si serán bones o males e en altre manera. Exceptats, empero, aquells pintors, los quals ja per altres ordinacions per la ciutat fetes de dit exhamen son stats fets exems e quitis. Item ordonaren los dits Concellers e promens que daquí avant quiscuna vegada que los pintors serán demanats o appelats per part de dits Consols a consell per coses tocants dit offici haien a venir e esser en aquell.

Totes les altres coses per altres ordinacions statuhides e ordenades sobre dit offici de pintors, les quals no sien vistes contrariaran aqüestes stants e romanents en lur força, efficacia e valor.

12/10/1490, Valencia.

Contrato del pintor Martín Çamora para la realización de un retablo con el motivo de la Resurrección en la tabla central, para el monasterio de la Çaydia.

AGRV. Protocolo de Ausías Sanz.

SANCHIS SIVERA, 1930, 210-211.

Primo que lo dit mestre marti çamora tingué e sia tengut de enguixar lo dit retaule segons es acostumat de be enguixar retaules; Item, que lo dit mestre çamora sia tengut de daurar lo dit retaule de or fi e singular; Item, que lo dit mestre marti çamora sia tengut e obligat de pintar aquell dit retaule al oli e de bones collors e fines [...]

03/02/1491, Barcelona.

Contrato para la finalización del mueble del retablo de San Antonio en la Iglesia del monasterio de San Agustín de Barcelona, contratado al carpintero e imaginero Johan de Alemania, y coomenzado por Miquel Longuer.

Sin procedència. Documento XXIII.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 34-35.

[...] segons la mostra que dada li será, a conexensa del honorable en Berenguer Palau, mestre argerter, de bona fusta de alber, e de Granesa, que lo dit camper del dit retaule sie fornit.

07/02/1491, Barcelona.

Contrato para la pintura de la predel·la del retablo de la Capilla Redonda de Vic, firmado por Ferrando Camargo, "maestro de retablos".

Vich: Curia Fumada, XI-XII, Manual del notario Benito de Prat, 1490-1494. Documento XXIV.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 35-36.

E lo dit bancal pintarà, e acabarà, e daurarà, e picarà, e vestirà les ymages de bones colors ab fresadures e brocadures dor, [...]

07/02/1491, Barcelona.

Contrato para la pintura de la predela del retablo de la Capilla Redonda de Vic, firmado por Ferrando Camargo, "maestro de retablos".

Vich: Curia Fumada, XI-XII, Manual del notario Benito de Prat, 1490-1494. Documento XXV.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 37-38.

E primerament lo dit mestre Fferrando, tostemps que per los dits obrers dit bancal li serà aportat, o fet aportar en la ciutat de Barchinona, promet pintar, daurar e acabar dit bancal, co es, en quascuna casa la istoria que per los dits obrers li serà tremesa escrita e continuada en un tros de paper on stan deboxades les cases del dit bancal. E lo dit bancal pintarà, daurarà e acabarà, e picarà, bruñirà e vestirà les ymages de bones e condecents colors, ab fresadures e brocadures dor, [...]

Axi entés e declarat que per quant lo dit bancal es ya enguixat e en alguna part daurat, que del dit preu de XVI lliures X sous barchinonesos se hage a defalcar e levar lo que degudament per persones espertes serà declarat pertanyer, e deure haver per dit enguixament e daurament fet en dit bancal.

18/04/1491, Barcelona.

Contrato para la pintura de la predela y puertas del retablo de la Capilla de San Bartolomé de Vic, firmado por Ferrando Camargo.

Vich: Curia Fumada, Libro de Sentencias Arbitrales del notario Benito de Prat. Documento XXVI.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 38-39.

E la resta daurarà e picarà com millor porà, e que tot acó ell donarà acabat e pintat de qui a XV del mes de agost primer vinent. E dit bancal ell metrà, posarà e clavarà en lo dit retaule, e aquell de si sen aportarà a Barchinona, e de Barchinona lo farà tornar e portar en Vich a ses messions, despeses e a risch e perill seu.

21/02/1492, Barcelona.

Contrato para la pintura del retablo de la Capilla Redonda de la Virgen María de Vic, firmado por Pere Alemany y Rafael Vergós, pintores.

Vich: Curia Fumada, Manual XI-XII, del notario Benito de Prat, 1490-1494. Documento XXVII.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 39-40.

[...] ço es, que ells primerament pintaran lo dit retaule, co es, la taula insana qui es devers lo portal que ix al palau pintaran la ymage de Nostra Dona del Roser, de la mostra per los dits pintors donada. [...]

E tot pintarà de aquelles millors colors ques porà, competint aquelles, e dauraran, e vestirán los personatges ab brocadures, fresadures e dauradures e picadures, [...]

04/09/1492, Valencia.

Capitulaciones del pintor Martí Torner, para pintar un retablo para el pueblo de Cárcer.

AGRV. Protocolo de Ausías Sanz.

SANCHIS SIVERA, 1930: 204-205.

Primo que lo dit mestre marti pinte e sian tingut pintar lo dit retaule de bones colors ffines e ab loli e or fi.[...]

Item mes es pactat que lo dit mestre marti enguixe e sia tingut enguixar lo dit retaule així com es necessari.

1493, Barcelona.

Contrato para la pintura del retablo del monasterio de San Agustín de Barcelona, firmado por Pau Vergós, pintor.

APB. Manual de Bartolomé Costa. Número 16. Documento XXX.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 43-45.

[...] ben fornides de imatges e ben acompanyadas, e ben endrapat e ben enguixat, diademas, fressadures, campers, brochats en los lochs pertanyents, e que sie tot dor brunit e picat de belles colors, ço es, datzur, carmesí e altres colors fines, així com se pertany de retaules. Mes que les tubes de dit banchal, e pilars retorxats e revestits, e vases copades pertanyents, tot sia dor fi bronit.

Item mes es concordat que en la casa del mig, ço es, en la de Deu, tot lo detras sie de enbrochat dor e datzur, e totes les guies e claus e la vora del portal hont sia Sent Anthoni e perany del Deu e tabernacle e diadema del Deu, fressadures, e unes carxotfes dor fi en lo suari del Deu, allà hont mester será e de bons colors pintat.

Item mes es concordat que totes les sis imatges del guardapolvo sien ben arresades dor embotit en lo loch hont seguirá o será mester, e les cares ben diferenciades la una del altre, debuxats divisats de colors, e per lo semblant dites imatges e tabernacle e tubeus e pilars e tota la obra de tall, e campers, diademas, fressadures, brocats, tot dor fi com dit es, e de bons colors. [...]

E totes les dites coses per los dits administradors largament expresades, promet Pau Vergós fer ab aquella perfecció que ferse porá, donant en aquell bon esperit, fornint aquell com per dits administradors es demanat, axi lo banchal com tot lo retaule, de bo e fin or, ab tota aquella perfecció que la obra requer, e que tots los brocats sien fets segons lo retaula de Sent Agusti major.

27/11/1493, Barcelona.

Ordenanzas de la villa de Barcelona sobre la constitución de los consulados de gremios de pintores, con capacidad para examinar a los aprendices.

AMB. Años 1481-1499. Fol. 150.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 65-69.

Divendres, a XXVII de Noembre del any MCCCCLXXXIII, los honorables consellers, ab lo Consell ordinari de trenta, aiustats dins la casa del Consell de la Ciutat de Barchinona, en lo apartament de trenta, a la suplicació e instancia deis consols del offici dels pintors, en nom lur e de tot lo dit offici, delliberaren, faheren e ordonaren les coses següents :

Primerament per quant ab les ordinacions en lo passat per la dita Ciutat fetes e al dit offici de pintors atorgades, es disposat que les quantitats que prehexen dels exhamens d aquells qui volen usar e teñir casa en la dita Ciutat haie a servir en les coses necessaries del dit offici, corregint, smenant e en millor aquells conmutaint, ordenaren los dits Consellers e promens que d aquí avant de les quantitats dessús dites qui precehirá dels dits exhamens e judicis sien fetes dues parts eguals, les quals sien la una de la caixa de dit offici, qui servescha a les coses pies e necessaries d aquell, e l altre part sia deis consols qui serán del dit offici, compartidora entrells per eguals parts per lurs treballs. Item com diverses vegades se seguesca que los jovens pintors, stant ab los del dit offici, sien indisposts de malalties, no han manera de esser axí ajudats e socorreguts com menester seria pera prevehir a semblants necessitats, ordonaren los dits Consellers e promens que daqui avant tot jove o obré que stará a soldada de pintor e será fora de aprenedic, haie a pagar quascun dissabte un diner als consols del dit offici o al qui deputat hi será de rebuts, la qual quantitat sia conservada e guardada per servir a les malalties e necessitats deis dessús dites deis dits jovens e obrés, e que en altres usus nos puixen convertir en manera alguna. E que los dits consols haien e sien tenguts de dites quantitats teñir compte axi d aquelles com altres que rebrán e liurerán, e retrán lo dit compte en poder dels consols qui elegits serán dins .VIII. dies après lur elecció, comptadors sots ban de .XX. sous e de la infricció del dit jurament. Entés, empero, e declarat que los fills dels pintors no sien en la present ordinació compresos, ço es, en pagar lo dit diner ne de la dita quantitat esser en dit cas socorreguts. E si per inadvertencia o en altre manera se seguirá que dits jovens o obrers no pagaran com dit es lo dit diner, que llurs mesters ab que obressen los se haien a teñir de la soldada e liurarlos après el dit censal, e, si farà lo contrari, que ho haie a pagar del seu propi.

Item com alguns jovens e obrers pintors qui serán afiermats o hauran promés star per obrar ab pintor o pintors per algún temps, e durant aquell leixen e desempre la dita obra en gran dan del pintor a qui haurá feta la dita promesa, per çó ordenaren los dits consellers e promens que d aquí avant tot jove o obrer qui haurá promés d estar o obrar ab algún pintor no gos lexar o desempeñar lo exercici que començat haurá en alguna manera ffins a tant que lo temps offert o de paraula en qualsevol manera ho haurá promés sia integrament complit, sots ban de perdre la soldada que promesa li será stade, ne algún pintor no l gos pendre per obrar ne donar los feyna, sots ban de .C. sous. E si cas será que la dita promesa o per la dita causa se seguirán defferencies algunes que los cónsols del dit offici haien esser conexedors d aquelles, applicanthe, si vist los será, aquells promens quels semblará del dit offici.

Més avant ordonaren los dits consellers o promens per ço que les coses pies del dit offici sien augmentades, que d aquí avant tot pintor qui entrevindrà en judicaments alguns tocants lo dit offici, a voluntat de les parts d aquí será lo interés, e d acó reebrá alguna quantitat de diners, que dit pintor sia tengut liurar aquella als cónsols del dit offici sens dilació alguna, e los dits consols haien a metre aquella en la dita caixa per servey de les coses pies del dit offici, donant compte d acó semblantment de les altres, com dit es.

E per que les quantitats qui ha a servir per acorriment e adjutori deis jovens malalts com dessús es mencionat e no esser convertides en altres usos, sino en la caritat dita, ordenaren, per tant, los dits consellers e promens, que tota vegada e quant los dits consols hauran a donar e distribuir alguna quantitat per la dita causa, que no la puixen donar sino presents quatre pintors e que y aie un jove o obrer del dit offici, affi que tot frau o pensament mal sie foragitat sots los ban e jurament dessús dits, e que co que haurien donat contra la dita forma no ls sie pres en compte.

Dels quals bans, en cas que sien comesos, ne sien fetes tres parts: la una sia del official qui n farà l'execució, e la segona de la dita caixa, e la terca part dels consols del dit offici.

Les altres ordinacions fetes per la dita Ciutat sobre lo dit offici, les quals no sien vistes derogar periudicar an aquèstes, sien c remanguen en lur força e efficacia e valor.

Rubrica de Bruniquer:

Cap. XCIII: «CoUegis, confraries, officis y arts, y ordinacions de ellas». Pág. 268: «A 31 de Maig 1499, perquè los Pintors y altres officis no tenien bosses de Concell de Cent, de hont se havien de traure los promens, per ço deliberaren los fossen fetes bosses per traure los promens.»

07/12/1493, Valencia.

Contrato de un retablo para la capilla de la Generalitat, pintado por Pere cabanes.

AGRV. Protocolos. Legajo 330.

SANCHIS SIVERA, 1930: 198.

Les quals dites formes fara al oli e perfectament a coneguda de mestres [...]

10/03/1494, Valencia.

Capitulaciones de Pere Guillem, Mayoral del oficio de pintores de cajas, para blindar de manera gremial la pintura de cajas y artibancos a los pintores de esta especialidad, sin que iluminadores, pintores de imágenes ni cortineros puedan hacerlo.

ACP. Protocolo de Juan Monfort.

SANCHIS SIVERA, 1930: 207-208.

Die mercurii x Martii / anno anat. Dni M. Cccc / lxxxiii.

En ffrances passavnt, majoral e clavari del ofici dels fusters e membre de aquell; en Thomas Gombau, majoral en lany pasat del dit ofici de fuster; en pere guilem, majoral del ofici dels pintors caxer; en johan lança... e majoral del dit ofici dels pintors caxer en lany passat; en jaume valero, en Marti girves, en Marti arderols, en Johan valero, elets per lo dit offici de fusters, e havent plen poder de aquells ab escriptura scrita de ma del scriva del dit ofici de vii del present mes de mars, tots ajustats en la casa dels fusters de la ciutat de Valencia per rellevar algunes questions e differencies que entre los dits oficis e los pintors de retaules e cortiners tots dies se segueixen, fem e ordenam los capítols següents, presents Johan Rexach e en pere cabanes, pintors e en Miquel Bonora, illuminador, e en Johan sanç, cortiner.

Item ordenam e fem capítol que los pintors de retaules e il-luminadors e cortiners puxen pintar e pinten qualsevol coses que vullen e sapient pintar exeptat cofres e artibanchs moresch, si ja en aquels cofrens e artibanchs no si havien de pintar imatges o animals, e en lo dit cas los dits pintors il-luminadors e cortiners ho puxen fer.

15/11/1494, Barcelona.

Contrato para la pintura del retablo de Nuestra Señora de la Piedad de Vic, firmado por Pedro Vello, pintor.

Vich: Curia Fumada, Manual XIII -XIV, del notario Benito de Prat, 1494-1497. Documento XXXI.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 46-47.

E primerament que lo dit mestre Pedro Vello promet que ell pintará e acabará dit retaule bé, complidament e deguda ah oli de linos. [...]

E daurarà ab brocats, fresadures e picadures, e ab aquelles insignies que los dits perso- natges requeren. E daurarà tot lo dit retaule de or per totes aquelles parts aon será necessari.

09/03/1495, Castellón.

Talleres ubicados en las casa de los pintores, como el ejemplo del que tenía Paolo de San Leocadio en la Villa de Castellón: Acuerdo del Consejo de la villa de Castellón en la que coinciden con Miquel Alberit, nuevo propietario de la casa donde está y pinta Paolo de San Leocadio.

AMC. Libros de Consejos. Número 84. Documento XXXIX.

SÁNCHEZ GOZALBO, 1977: 383-384.

[...] e per la dita rahó fos en la present vila lo honorable mestre Paulo, lo mestre del dit retaule, qui diu que si la casa li tolen no pot obrar en aquell e per la dita rahó era convocat lo dit consell a fi que sobre lo dit fet fos feta tal provisió que la vila ni la fàbrica del dit retaule no rebesen dan ni lesió alguna.

09/03/1495, Castellón.

Capítulos firmados entre el Capítol de la catedral de Valencia, de una parte, y los maestros pintores Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, de otra parte, para pintar la Capilla Mayor de la Madre de Dios de la dicha catedral.

ACV. Notario Joan Esteve. Número 3590.

SANCHIS SIVERA, 1909: 151.

E primerament, los dits mestres prometem, se obliguen pintar al fresch a estall lo cap de la dita capella dalt a baix en la forma següent, ço és que pintaran la clau de la dita capella, la qual los ha ésser donada de fust e pintaran aquella tant ornadament com ells sabran fer e entorn de aquella pintaran un tron de seraphins ornat d'or fi molt bell.

Ítem, que en cascun pany de les cruets pintaran dos àngels, ço és, un àngel en cascun pany, vestits a voluntat del dit honorable capítol ab ses ales sembrades d'or fi e de belles colors. [...]

Ítem, que les finestres sien pintades d'or fi de ducate atzur, del qual la darrera mà sia de atzur d'acre, e tot lo adzur que entrarà en tota la pintura de la dita capella, la primera mà sia de adzur de Alamanya e la darrera de atzur d'Acre, segons és contengut en la mostra de la dita capella.

Ítem, que en lo enfront davall les finestres sia pintada una història e en los altres spays sien pintats los apòstols, a voluntat del dit honorable Capítol.

Ítem, que los capitells dels pilars sien pintats d'or fi de ducat ab sos bells fullatges a voluntat del dit honorable capítol, ço és, aquella part que's sguarda dins la capella que huy se mostra ésser pintada. [...]

Ítem, que la darrera mà d'atzur que daran en tota la pintura de la dita capella sia d'atzur ultramarí, ço és, d'Acre segons ja damunt és dit.

Les quals coses los dits pintors prometen e se obliguen fer bé e perfetament segons art e magisteri de pintura feta al fresch per preu de tres milia ducats d'or de cambra de pes, los quals tres milia ducats los dits senyors de capítol prometran pagar en tres terces, ço és, la primera terça en lo principi de la obra o magisteri, la segona terça al mig de la dita obra, la tercera terça, acabada la dita capella o pintura de la dita capella.

Ítem, los dits mestres se obliguen fer totes les despeses de la dita capella, axí com e(l)s bastiments, repicar les parets, emblanquinar e reparar la dita capella per necessitat de la dita pintura e donar totes les colors e or fi e atzur e totes les colors necessaries per ha tota la dita pintura.//

02/02/1497, Barcelona.

Capítulos para la realización de un retablo, por Pere Alemany y Rafel Vergós, para la iglesia de Sant Martí de Teià.

APB. Manual de Marcos Busquets. Número 5.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 48-50.

Primo: en la pastera stará h ymage de Nostra Dona de Althaya, e que sie separada en la cara e mans, e allí ont será mester que la dita pastera sie pintada ab aquesta forma, co es, daurada e enporprada de atzur e carfoxas dor los arquets, e la volta daurats d or fi. E los pandents de la volta de atzur, ab stellas d or fi. E los carapells d or brunyit.

En lo banchal, en lo qual ha sinch cases en la care del mig, la Pietat ab les armes de Jesuchrist en lo camper d atzur, e les armes dor tuat. E lo moniment jaipiat de carmini.

En la segona cara al costat de la Pietat a part dreta, ha de haver miga ymaige de Sanct Hieronim un cardenal e mig leó. E que la ymatge de Sant Hieronim hage la capa de carmini ab la labradura d atzur. E lo camper d or fi.

En l altra cara, a part sinestra, al costat de la Pietat, mige ymaige de Sanct Agusti, com a bisbe, ab la capa a brocat. E lo camper d or fi.

En la casa forana, a part dreta, es la ymaige de Sanl Lop, com a archebisbe, ab la capa de brocat e lo camper d'or fi.

E en la forana, a part sinestra, Sánela Barbera ab lo camper d or fi.

En la casa del retaula baixa a part dreta, la imatge de Sancl Sebastia, com aflagellat ab los sarjants qui asagetan ab lo camper d or fi, e que les images sien de bones colors qui satisfassen segons lo retaule. [...]

E sobre lo Sanct Esperit. E allí ont satisfirá dos gerobins, tota obra de talla, ço es, sembranas, pilars, tubes, arxets d or fi brunyit. Los campers, fresadures e diaderaes embotits d or fi allí ont se pertany, guarda polvos de or fi enbotits e picats; les quals coses demunt dites totes e sengles prometen fer los demünt dits Pere Alemany e Rafael Vergós [...]

04/02/1497, Valencia.

Áporca a Pere Cabanes por pintar los escudos reais en el retablo del Portal de la Trinidad.

AMV. Número 88.

SANCHIS SIVERA, 1930: 201.

[...] les barres reyls de color vermell e stany groch en lo camper del enfront del retaule que sta damunt lo dit portal de la Trinitat a les spatles del cruciffici [...]

11/02/1497, Barcelona.

Contrato para la pintura del retablo de Nuestra Señora de la Piedad de Vic, firmado por Pedro Vello, pintor.

APB. Manual de Marcos Busquets. Número 5. Documento XXXIII.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 48-49.

[...] e allí ont será mester que la dita pastera sie pintada ab aquesta forma, co es, daurada e enporprada de atzur e carfoxas dor los arquets, e la volta daurats dor fi. E los pandents de la volta de atzur, ab stellas dor fi. E los carapells dor brunyit.

En lo banchal, en lo qual ha sinch cases en la care del mig, la Pietat ab les armes de Jesuchrist en lo camper d atzur, e les armes dor tuat. E lo moniment jaipiat de carmini.

En la segona cara al costat de la Pietat a part dreta, ha de haver miga ymaige de Sanct Hieronim un cardenal e mig leó. E que la ymatge de Sant Hieronim hage la capa de carmini ab la labradura d atzur. E lo camper dor fi. [...]

En la casa alta del dit retaula la Anunciació de Noslra Dona, vestida d atzur lo mantell, e la roba de carmini, e langell que hage lo manto de carmini, ab lo cetre ab Iliris, segons se pertany. [...]

E allí ont satisferrá dos gerobins, tota obra de talla, ço es, sembranas, pilars, tubes, arxets dor fi brunyit. Los campers, fresadures e diademes embotits dor fi allí ont se pertany, guarda polvos de or fi enbotits e picats;

04/01/1498, Vich.

Contrato, firmado por Berenguer de Gurea y Joan del Pont para la realización de la predela del retablo para el monasterio de la Mercé de Vic.

Vich: Curia Fumada, Tomo de Capítulos Matrimoniales y Concordias del notario Benito de Prat. Documento XXXV.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 52-55.

Mes avant es stat concordat que dit mestre Gurea sia tengut e obligat pintar a totes ses despeses axi de or, colors, e inclusivament de totes altres coses dites set istories, ab los gordallpos ab alguns profetes e ah lo senyal de dita confraria. E promet metre en aquelles axi en los campers com pilars, com personatges, com de or, e de collors quant milor no menys justa forma, e modo que stá lo retaule vell qui era de dita Confrerie. Le qual fforma e modo es aquesta:

En le primera taula de ma dreta en le estorie es com Sant Aloy es nat en le segada. Son los personatges, le mare e lo inffant qui mama, dos seguadors que seguen, lo Rey ah corona, ah dos scuders a caval qui casan portan t cans, efalcons, ah una aguilla. Los ahilements son le mare vestida de atzur, lo Rey ah un ahilemeni de atzur ab flors de lir de or, lo caval del Rey ab le celia daurada, lo inffant ab diadema (...), la reyna vestida de carmini o vermell, ab ffulles dor pel vestit.

15/02/1498, Barcelona.

Contrato, firmado por Pere Alemany y Rafael Vergós, para la realización del retablo de san Miguel de Calella.

APB. Manual número 2, de Carlos Mir. Documento XXXIV.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 50-51.

Primerament: los dits Rafael Vergós y Pere Alemany prometen pintar e fer pintar al dit Bernat Roger un retaule del qual ell los hage donar lo fust, e açó dins la present ciutat de Barchinona en aquesta forma, [...]

Los campers del dit retaule e les diademes e fressadures embotides e daurades, los pilars e xambrans, tubes e crohers, tots daurats dor fi brunyit. Les polseres de argent colrat, ab los senyals que lo dit Bernat Roger volrá. E acó prometen de pintar los dits Rafael Vergós e Pere Alemany a tot llur cost e méssions e despeses, axí de or com dargent, e altres colors bé e complidament [...]

19/06/1499, Vich.

Contrato para la realización de dos tablas con cuatro historias de la Virgen María, firmado por Antoni Honiell en la capilla de la Virgen Maria de la Gleva.

Vich: Curia Fumada, Manual del notario B. de Prat, 1499-1502. Documento XXXVI.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 55-56.

E les dites quatre istories pintarà de bones colors, daurarà, fresará, parará bé e complidament, e com los personatges requieran axí e en la manera com están en lo retaule de Nostra Dona de la capella rodona de la Verge Maria de la present ciutat, e a ses propries messions e despeses,

07/03/1500, Zaragoza.

Capítulos para la pintura del retablo de Magallón dedicado a San Martín, entre Martín Soro y Miguel Ximénez.

APNZ. (Jayme Malo.-Lig. 2. E. 31) Fol. 18.

ABIZANDA Y BROTO, 1915: 3-4.

Primo. Que el dicho pintor ha de facer vn retablo de diciocho palmos y medio de alto y quatorze de ancho, en el qual retablo a de estar pintado en esta manera: Primerament; en la pieza denmedio la ymgen de senyor Sanct Martin con su capa de broquado de oro; en las fresaduras ymagenes, con sucaia en la mano, dorada e vna cadira do este assentado, dorada de horo mate segunt que pertenece a la dicha hobra.

[...] y que todo del dicho retablo, diademas, fresaduras y maçoneria sea todo dorado de oro fino y azul fino y todas las colores finas acabadas al olio a juicio de maestros.

14-24/09/1501, Manresa.

Contrato firmado por Gabriel Guardia para la confección y pintura del retablo de la capilla de la Santa Trinidad de la Seu de Manresa.

ABM. Pliego de Capitulaciones de obras. Documento XXXVIII.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 57-58.

Item es concordat que en la dita obra del dit retaula lo dit mestre Gabriel Guardia haya e sia tingut de metre entre tota dita obre, allí hon mes conxerá, [...] en la cadira de Deu lo pare e en les diademas e canipes e freseduras mil panys dor.

Item es contengut que en totes les altres parts del retaula hon no haurá a posar panys dor, haya a vestir les himages e istories de bonas colós, so es, assur, carmini, verts, blancs, que sian bons, de pisa, massicot, vérmelo e com millor los pora haver.

Item es convingut que lo dit mestre Gabriel Guardia haya e sia tengut haver a tot son carrech tota fusta que sia bona de pollancre e claus e totas altres cosas necessaries a dit retaula, axí com drap, aygua cuit, guix.

24/09/1501, Barcelona.

Capítulos para la realización de un retablo para la capilla de Isabel Martorella encargado al maestro Joan Lluís.

AMB.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 68-70.

Capítols fets, inftormats entre la honorable Madona Isabel Martorella e maestre Johan Luys sobre la obra del retaule fahedora en la capella de la dita honorable Madona Isabel e deis seus:

E primerament lo dit mestre sie tengut de endrapar e encolar tota la fusta que hi es del dit retaule, lá on mester será ab perfecció. Item que sie tengut de enguixar de guix prim e gres lá on requerrá, e raure e fer la obra ab tota perffecció.

Item que sie tengut daurar tots los pincolls e tubes, e tota la obra de tall ja fleta, e totes les diademes, specialment de la Maria, en cascan loch e ystoria on será, de bon or e fii, lo dit mestre donant lo dit or e totes les altres colors bones e fines e ab perffecció. [...]

En la segona ystoria pintarà la resurrecció e totes les dites ystories, pilars, tubes e pinacles, acabarà de or fii, de atzur e de totes les altres colors ab tota perffecció.

29/11/1501, Gandía.

Capítulos firmados entre Maria Enríquez, viuda de Joan de Borja, duque de Gandía, y el maestro Paolo da San Leocadio para pintar y dorar el Altar Mayor de la colegiata de Gandía.

AHN. Osuna. Protoolo Lluís Erau. Llig. 1171-1.

SANCHIS SIVERA, 1930: 186.

XIII. Ítem, és pactat e concordat que la dita il·lustre senyora duquesa en lo dit nom sia tengu--/da e obligada de donar e pagar al dit mestre Paulo per lo pintar hi per los col.lors, guix, or, tela, aigua cuyta e altres coses que són necessàries per a poder bé pintar dit retaule trenta milia solidos moneda reys de València

[7] *E primerament, divendres a XXX de març any M CCCC LXX doní e paguí e pos en compte de data cent cinquanta sous, los quals doní a-n Bernat Portales, fuster, per preu dels quals de aquell present mestre Luch Colomer havia comprat una carrega de fusta per als bastiments de la capella de la Verge Maria e una sisa per als dits bastiments [...]. (Llibre d'Obres 1506, F)*

[15] *Ítem més, pos en data XXII sous per preu dels quals comprí de Alleli, moro de Picaçent, dos caffços de algepç prim, a for de onze sous caffç, los quals féu comprar mestre Nicholau, pintor florentí, avi àpoca rebuda per lo discret en Johan Stheve, notari, divendres a VI de abril any mil CCCC LXX...*

XXII ss. (Llibre de Obres 1506 F (F4))

[Al margen:]Albarà.

[18] *Digous, a XII de abril doní e paguí e pos en compte de data XII sous per preu dels quals comprí d'en Claramunt, batifulla, cinquanta pans d'or, los quals me féu comprar mestre Nicholau, pintor, per daurar la mà dreta de la Maria del Capítol de la Seu e en çerta part del mantell e lo Jesús e altres lochs necessaris de daurar, dels quals tinch albarà de mà de aquell XII ss.*

[19] *Ítem més, pos en data quatre sous per preu dels quals comprí al dit en Valls cent pans de argent, los quals serviren per les letres que són en lo entorn de la istòria dels tres reys en lo dit capítol e més paguí per hun ganivet que comprí per tallar l'or e argent, sis diners III ss. VI*

[Al margen:] *Albarà.*

[20] *Ítem més, pos en data que a dos de juny doní e paguí a-n Johan Claramunt, batifulla, dotze sous per preu dels quals de aquell comprí cinquanta pans d'or per obs de tornar a daurar les letres de la dita istòria dels tres reys, com les que primer foren fetes, féu desfer lo magnífich mossén Macià Mercader, arthiacà major de la dita Seu, per quant foren errades, dels quals tinch albarà de mà de aquell XII ss.*

[21] [...] *en la qual jornada doní e paguí a-n Johan de Claramunt, batifulla, per cinquanta pans d'argent que de aquell comprí, de manament del dit mestre Nicholau, dos sous e per sisa nou diners, lo qual argent e sisa serví per argentar los reys II ss. VIII^o (Libre d'Obres 1506, F6)*

[Al marge:] *Àpoqua.*

[21] *Ítem, a cinch de juliol a suplicació del magnífich mossén Johan Pelegri, canonge de la dita Seu, qui suplica los magnífichs senyors de capítol plaguès a llurs magnificències cobrassen lo dit mestre Nicholau, pintor, qui acabàs la dita istòria per que no restàs axí inperfeta, la qual suplicació admesa ab pacte e condició que a càrrech del dit mestre Nicholau vingués lo acabar la dita pintura de mans tan solament e que ara ho fes en poch temps, ara en molt li donarien certa quantitat estallada donant-li totes les altres coses necessàries per obs de la dita pintura e axí fonch concordat, en la qual jornada doní e paguí a-n Johan de Claramunt, batifulla, per cinquanta pans d'argent que de aquell comprí, de manament del dit mestre Nicholau, dos sous e per sisa nou diners, lo qual argent e sisa serví per argentar los reys II ss. VIII^o*

[Al margen:] *Albarà.*

[22] *Ítem més, pos en data VIII sous per los quals lo dia mateix del dit en Claramunt comprí, de manament del dit mestre Nicholau, vint e cinch pans d'or per obs de daurar los reys, dels quals hi ha albarà de mà de aquell VIII ss.*

Suma XXXVIII^o sous III //

[f. 6v.]

[Al margen:] *Albarà.*

[23] *Ítem més, pos en data XXV sous tres diners per preu dels quals comprí de manament del dit mestre Nicholau, pintor, del dit en Claramunt, batifulla, cent pans d'or e trenta d'argent, e açò per redaurar e reargentar la dita pintura e recorre aquella per tant com los dits senyors de capítol per algunes erres que-y havia ho feren retornar e axí en les letres gotiques com en altres parts de la dita pintura, e avi albarà de mà de aquell, digous a XXX de agost XXV ss. III*

[Al margen:] Albarà.

[24] Ítem més, pos en data quatre sous, sis diners, per preu dels quals mestre Baró me féu comprar d'en Jacme Morell, batifulla, XVIII pans d'or, dels quals tinch albarà e serviren per acabar la dita pintura III ss. VI

[Al margen:] Albarà.

[25] Ítem més, pos en data set sous e mig, los quals doní e paguí al dit en Claramunt per XXV pans d'or e cinquanta d'argent que de aquell comprí per a obs de la dita pintura, avi albarà de mà de aquell VII ss. VI

Suma XXXVII sous IIII^o //

(F)

[28] Ítem més, pos en compte de data cinch sous, los quals doní e paguí a hun hom de Vilafamés per preu dels quals, a XI de abril, de aquell comprí, present mestre Nicholau, pintor, e ordenant-ho aquell, una arrova e miga de ocre per obs de la dauradura que-s deu fer en la dita capella, del qual s'en hac gran mercat V ss.

[30] Ítem més, pos en data hun sou, dos diners per los quals comprí sisa per obs de daurar la dita pintura, la qual me féu comprar lo dit mestre Nicholau, com fos acabada la que aquell tenia I ss. II

[f. 24]

[114] A VIII de agost prengerren los dits pintós mig cafiç de allgepch del dit en Ferizech, algepcer, açò per mesclar ab l'auyguacuyt, costà dos sous II ss.

[119] Ítem, dimats a XXIII de joliol any, ut supra, los dos senyors de pintós feren comprar una saria de carbó, açò per escalfar los olis per a la imprimadura, costà ab lo port II. VII ss. VI

[Al margen:] Àpoca.

[120] Lo dia matex enquara conpraren los dits pintós ab mi endesemmus e yo pagí a l'honrat n'Alpanyes, candeller, una rova de olli de linósa for de trenta dos sous e mig la rova per a la dita capella, avi àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, a XXIII de joliol trenta dos sous, sis diners I ll. XII ss. VI

[Al margen] Àpoca.

[127] Ítem, a XXIII de joliol any, ut supra, conpraren los dits pintós e yo pagí dos aroves d'olli de linós per a la dita pintura, lo qual oli prenguem de l'honrat en Pere Allpanyes, a for de trenta dos sous e sis diners la rova, suma les dites dos aroves de olli sexanta cinch sous, avi àpoca per lo dit damunt notari. Ítem, rebé lo dit notari l'àpoca de la plana della de una arova d'oli del dit Alpanyes, a XXIII de joliol III ll. V ss.

[131] Ítem, doní e pagí de manament del magnífich micer Exarc al reverent mestre Melxior, sotssagristà, dos sous, los quals serviren a un libre qui lo dit micer Exarc féu fer per tenir sos comtes de les dates dels diners de la Perdonanca, pagí dos sous. Ítem més, doní lo dia matex a-n Johan

Perech, pintor, per manament de mestre Rexac un sou per compra de olis més per a la dita pintura, suma per tot tres sous ll. III ss.

[Al margen:] Àpoca.

[132] *Disabte a XXVII de joliol any, ut supra, segons consta ab àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, doní e pagí a l'honrat en Johan Vidall, mercader, cent e trenta sous, açò per un quintar d'oli de linós, lo qual comprà lo venerable mossén Caniçar, mestre de la dita pintura, a for de trenta dos sous e sis diners la rova, avi àpoca, pren en suma la dita cantitat, quar ya no trobaven olis VI ll. X ss.*

[Al margen:] Àpoca.

[133] *Lo dia matex, ab àpoca rebuda per lo dit en Johan Esteve, féu comprar més olli de linós lo dit mossén Caniçar, pintor, dos aroves de l'honrat en Pere Alpanyes, candeller, a for de trenta dos sous e mig la rova, açò per a la dita pintura per l'enprimarde la dita capella, qui pendrien en suma les dos aroves sexanta cinch sous III ll. V ss.*

[Al margen:] Àpoca.

[137] *Ítem més, lo dia matex conpram del dit en Vidal Ferandiç, mercader, miga arova de auyguacuyt per al enprimar qui ya ella no-y fos venguda, costà cinch sous e mig, avi àpoca ll. V ss. VI [f. 25v.]*

[141] *Lo dia matex doní e pagí de manament de mestre Rexat al seu negre dos sous e dos diners, açò per compra de doze anpoletes e per mig almut de sal d'escuma per apurar l'oli de linós, açò per a la dita pintura ll. II ss. II [f. 26]*

[142] *Ítem, lo digous a II de agost mestre Rexac ab mi endesems anam al mercat, açò per comprar plats més de Melliquaper quant aserenaven l'oli de linósab molt plats e ab ollets e ab anpolets, conpram plats e olles e librells, costà tot dos sous e mig ll. II ss. VI [f. 26]*

[Al margen:] Àpoca.

[144] *Ítem, lo dia matex a II de agost any LXXI doní e pagí a l'honrat en Pasquall d'Erolles, especier, segons consta ab àpoca rebuda per lo discret en Johan Esteve, notari, setanta sous, açò per compra a ell feta de dos aroves d'olli de linons per a la dita pintura en que fon en la compra lo dit mossén Caniçar, anà aquest oli a for de quatorze diners la lliura quar ya no trobaven oli en tota la ciutat, pren en suma les dos aroves setanta sous III ll. X ss. [f. 26]*

[Al margen:] Albarà.

[147] *Ítem, a V de agost doní e pagí al dit mestre Rexac, pintor, segons costa ab albarà de sa mà, quaranta sous, açò per compra per ell feta per la pintura per un cafiçh de gig prin e per quatre aroves de mes gig per a la dita pintura, costà per tot quaranta sous ll. II. [f. 26v.]*

[Al margen:] Àpoca a XI de setembre.

[152] A XII de agost doní e pagí a l'honrat en Johan Vidall, mercader, per compra feta a ell de una rova d'oli per lo dit mossén Canyçar, olli de linós per la dita obra a for de trenta dos e mig, aví àpoca rebuda de la dita arova d'oli de linós per lo discret en Johan Esteve, a XI de setembre ab tot yo és veritat la prengi a XII d'agost más l'àpoca se féu a XI de setembre I ll. XII ss. VI

[f. 27]

03/04/1503, Barcelona.

Contrato firmado por Antoni Marques para la pintura del retablo del altar mayor de la Iglesia de la Virgen de la Merced de Barcelona.

APB. Manual de Pedro Triter. Número 17.

SANPERE I MIQUEL, 1906: 61-62.

[...] ço es, que la obra de talla promet be encolar de bona ayguacuyta e be e degudament enguixar de guix bo e prim, e ben raura e metre de bollo per lo semblant he; e degudament axí com de bona obra e de bon mestre se pertany.

Item que tota la obra de talla, co es, pilars, tubes, amortiments e tabernacles, axí lo tabernacle del mig ahont stá la imatge de la Verge Maria Senyora Nostra com lo tabernacle de la part dreta ahont stá Sant Johan Batista, com lo tabernacle de la part sinestra ahont stá la ymage de Sant Joan Evangelista, be e degudament promet daurar dit pintor dor fi e be e degudament bronir, com de bona obra e de bon mestre se pertany.

Encare mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General, que pintará totes les ymatges de tots los dits tres tabernacles de bones e fines colors, co es, de or fi, carmesí, e de vert de fines colors, com millor pora star, E les cases o pasteres de les dites tres tabernacles ahont stan dites imatges pintará de brocat dor e de carmesí e atzur, e dits colors e or compartirá de manera que trague molt les dites tres imatges cada una per sí, compartint lo un ab lo altre be e degudament, com de bone obra se pertany e de bon mestre.

E mes promet al dit senyor Mestre General que totes les taules del dit retaula calafatará be e degudament, e encerará los claus e encolará de ayguacuyta, e empastrirá de guix gras ab paleta, e endrapará a part devant cascuna taula, e lo detras de aquella totes les pintures e grops de bons draps ab aygua-cuyta fort e degudament, e tornera empastir e enguixar de guix prim, e daurarà degudament com de bone obre e de bon mestre se pertany.

Item mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que en les polseres del dit retaula pintará sis imatges, co es, tres imatges en cascuna part, grans e ben proporcionades, segons les porá comportar lo spay de cascuna polcera, vestides de or fi e de fines colors, ab paviments e campers dor fi, embotits e pichats, e fregadures per les robes embotides e daurades d'or fi. Les quals imatges pintará, co es, aquelles que per lo dit senyor Mestre General li serán ordenades e manades de pintar. [...]

E mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que les dites ystories pintará de la forme seguent, ço es, de bones e fines colors e de brocat dor fi, de carmesí de atzur e altres fines colors, e totes les imatges de les dites l'istories farà frizades totes les coses de les robes de or fi embotit e pichat de alguna bona obra, com se pertany de bon mestre.

E mes promet lo dit pintor al dit senyor Mestre General que totes les coses qui serán necessaries per fer la dita pintura del dit retaula, ço es, de or fi, colors carmesí et atzur, guix, aygua-cuyta e totes les altres coses per la dita pintura de tot lo dit retaula, fins sia acabat be e degudament necessaries, com se pertany de bona obre e de bon pintor, pagarà de pecunies suas propias.

1/03/1505, Valencia.

Contrato para la realización de las puertas del retablo de plata de la Catedral de Valencia, acordado entre el Capítulo y los pintores Fernando de Llanos y Fernando Yáñez de Almedina.

ACV, Legajo 673, 16

SANCHIS SIVERA, 1909: 180-182

E primerament és stat pactat [...] que los dits mestres e pintors pintaran les dites portes e dauraran los pilars de aquelles e totes les dites parts de les dites portes que s'hauran a daurar, dins e de fora, de or fi,[...]

Item és stat pactat e concordat per e entre les dites partse los dits pintors prometen e s'obliguen als dits reverendssenyors de capítol pintar les dites porte, segons dit és en lo capítol presedent, quan millor poran, segons lur saber e magisteri e de fines colors e a l'oli, e lo adzur sia ultramarí e la lacqua de Florença [...]

14-23/10/1505, Valencia.

Testamento, inventario de bienes y almonedas del pintor García de Carcastillo.

APPV. Gabriel Puig. 22913.

GÓMEZ-FERRER, 2010: 345-361.

Com per a esquivar dol e frau... apres mort de aquell es estat publicat a vint y tres del present mes e any en lo dit nom faç e ordene inventari e memorial e repertori de bens o drets atrobats en la dita ciutat de Valencia e recahents en la heretat del dit en Garcia de Carcastillo prechint tot temps lo senyal de la vera creu en la forma seguent.

E primerament en la casa e habitació que es situada e posada en la present ciutat de Valencia en la parroquia de San Marti en lo carrer vulgarment appellat devant lo corral del monestir del glorios Sant Francesc en lo qual lo dit defunct estava e habitava foren atrobats los bens següents:

En la entrada, una tauleta xiqua ab son trabuquet e una losa gran per a bruïir les pells, una lença, sis barres de bastiment, quatre rodelles, tres blanques e una pintada, una taula encaxada ab una caxeta chiqua ab negre molt, una pedra de porfi trencada ab sos molos, dos loses ab quatre molons per a molre colors, unes cabeçades de roci vells molt sotils, quatre posts de pi e una post per a portar lo pa al forn, dos sitis de bona nous, una regla per a reglar les pells e dos pesos molt sotils e vells, en lo galliner que esta en la entrada foren atrobats, quatre gallines e una paga,

en lo estudiet sobre la dita entrada fonch atrobat hun llit ab cinch posts e dos posts e dos peus molt corcat, una caxeta chiqua, una stora vella,

Item en la cuyneta fonch atrobat una caldera de aram chiqua e foradada, item una paella de ferro e uns ferros e una giradora, una olla, una caçoleta migancera de aram, un poal de fusta molt vell

en lo mengador que esta al cap de la scala de la dita casa foren atrobades les coses següents, un retaulet de tela hon esta pintat la ymatge del glorios sant Cristofol, un devantaltar ab listes grogues, dos antorcheres de lento chiques e un canelobre de lento chic, un spalrador e hun ventall de ploma de pago, una tauleta redona ab son peu pintada, una taula de noguer sens peus vella, quatre cadiretes de costelles velles, un banch encaxat de pi, dos scabeigs de pi vells, una copa de aram miganceret

per a tenir foch e un foguer de ferro, dos cresols, un pages de fusta, una rodella de fusta enguixada, un morter de pedra ab sa ma de fusta, un despengador, una lanterna chica, un drap de peus molt sotil e vell una flaçada blanca chica molt usada, un caxo de pi de tres caxons en lo primo del qual son estats atrobats los bens següents: quatre manilles de lento daurades, un parell de pintes de pentinar, un peset ab ses valencies de lanto, un talega e un drap de mostres.

En la cambra de la casa foren atrobats los bens següents, quatre cortines de lens pintades de pinzell molt sotils, dos cortines de llens pintades del romano, hun llit ab quatre posts ab sos peus de pi, tres matalafs blanchs plens de llana etc Una caxa

*Una cortina de pinzell an Francesc Marti corredor de orella
Una altra cortina de pinzell en Johan Tallada pintor
Una altra cortina de pinzell molt sotil an Pere Socarrats armer
Unes hores grans e mes chiques de empremta francesa a mestre Carles
Una cortina de pinzell del romano a Alvaro de la Vegua
Un retaule de Sant Cristofol ab un peu de altar a Alvaro de Vegua
Set peces de pell blaves bronydes a mestre Johan de Borgunya pintor
Un parell e mitg de oripell a mestre Johan de Borgunya pintor
Item un paper de la mostra del romano a Johan Corço pintor
Una cortineta vella al romano an Joan Trilles cotamaller
Item un molo a mestre Johan de Borgunya pintor
Una losa ab son molo a Alvaro de Vegua, tapinerius
Diversos papers buydats a mestre Pere Pintor
Diversos papers per a deboixar a mestre Johan de Borgunya
Una lliura e mitga onza de atzur a mestre Torres pintor
Dos lliures de adzur a Joan Marti lo cofrener
Item una llosa gran a mestre Johan de Borgunya*

17/04/1506, Valencia.

Contrato para la terminación del retablo de Nuestra Señora de Jesús, acabado por Pere Cabanes.

AAV. Manuel de Concells. Número 52. Fol. 20v.

SANCHIS SIVERA, 1930: 199-200.

[...] promes netechar lo pla del retaule e los carmesins reglotats ab oli, verts e atzuls i envernçats [...]

10/02/1507, Gandía.

Capítulos firmados entre Maria Enríquez, duquesa de Gandía, en su nombre y como tutora de su hijo, duque de Gandía, de una parte, y Paolo da San Leocadio, pintor, para pintar dos retablos, uno para la capilla de la casa ducal y el otro para la iglesia de Santa Clara de Gandía, y de otras tablas.

AHN. Protocolo Francesc Pérez de Culla.

SANCHIS SIVERA, 1930: 187-191; COMPANYY, 1990: 87.

Primerament, la dita il-lustre senyora duquesa en son nom principal e enquara en lo dit nom de curadora, promet al dit mestre Paulo de Santo Locadio, pintor, por mudar son domicili en Gandia e tenir allí sa habitació de vida del dit mestre Paulo, [...] [La duquesa le obliga a vivir en

Gandía de por vida, abandonando valencia e instalándose en Gandía, eximiéndole de impuestos y de algunas obligaciones]

VII. Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que per dos retaules que lo dit mestre Paulo, pintor, ha de fer, hu per a la capella de la casa de l'il·lustre senyor duch de Gandia e l'altre per a la esglèsia de Santa Clara e certes taules devall scrites, la dita il·lustre senyora duquesa, axí en son nom propi com en nom de curadriu del dit son fill, promet pagar en nom de preu per la pintura, segons se són concordat, trenta milia sous reals de València, los quals sa senyoria és tenguda de carregar-los en los dits noms e per los dits trenta milia sous a respondre cascun any al dit mestre Paulo de Sancto Locadio, pintor, a cent lliures de renda de la mateixa moneda, començant a correr les pensions del dit censal desde el dia de sent Johan del mes de juny primer vinent en avant, començant la primera paga en la festa de sent Johan de juny aprés següent de l'any mil cinchcents e huit, specialment sobre la baronia e loch de Almunient que la dita il·lustre dona Maria Henriquez de Borgia, duquesa de Gandia té e poseheix en lo regne de Aragó, e generalment sobre tots los bens de sa senyoria e de l'il·lustre senyor duch son fill, prometent enquera sa senyoria si menester fos, fer-ho decretar al magnífich governador del present regne de València, o pagar sa senyoria de sos propis bens a tota segoritat del dit mestre Paulo. Returant-se emperó sa senyoria segons en lo carregament del censal que al dit mestre Paulo promet fer, més larch se deduira que pagant al dit mestre Paulo, pintor, o sos hereus e succesors quant se vulla que sia, los dits trenta milia sous, preu del dit censal carregat per lo preu dels dits dos retaules e altres taules e pintures poguesen sa senyoria e lo senyor duc e sos succesors quitar aquell, e sien tenguts los dits mestres Paulo o sos hereus e succesors de fermar-ne quitament o fer-ne revenda e transportació per la qual lo dit mestre Paulo o succesors de aquell no sien tenguts de evicció, sinó tan solament per fets seus propis.

VIII. Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que per aquest preu de trenta milia sous que la dita senyora duquesa en los dits noms dona al dit mestre Paulo, pintor, lo dit mestre Paulo se oblique, axí com ab lo present capítol se obliga, a fer los dos retaules e altres infraseqüens: primerament proment e s'obliga pintar un retaule per a l'altar major de Sancta Clara de Gandia ab les imatges que la dita senyora duquesa elegirà e tantes com volrà. Ítem, promés pintar ab la semblant condició un altre retaule per a l'altar major de la capella de la casa del senyor duch en la vila de Gandia, axí mateix li pintarà les imatges que la dita senyora duquesa ordenarà. Ítem, promet lo dit mestre Paulo pintar una taula per a l'oratori de la dita il·lustre senyora duquesa, lo qual està en les cambres de l'apartament de sa senyoria en la dita casa de Gandia que i xen an l'hort, la qual taula ha de ser tan gran com és tot lo spay que té la capella del dit oratori e de la història e imatges que sa senyoria volrà. Ítem, ha de fer lo dit mestre Paulo un cubertor de la pintura que sa senyoria manarà per a la taula de la imatge de Jesúcríst que lo dit mestre Paulo ha pintat a sa senyoria. Ítem, és concordat que lo dit mestre Paulo pintarà una taula en que estarà lo baptesme de Jesúcríst. Ítem, ha de pintar una taula de la Adoració dels Reis. Ítem, promet pintar lo dit mestre Paulo altres dos taules, la una de la Nativitat de Jesúcríst, l'altra de com Jesúcríst aparegué a la Verge Maria quant resucita.

IX. Ítem, és acordat entre les dites parts que la dita il·lustre senyora duquesa sia tenguda pagar la fusta olrada que serà menester per als dits dos retaules e taules, e mestre Paulo pague solament l'or e les colors de la dita pintura, possant en aquella tots los treballs necessaris.

X. Ítem, és concordat entre les dites parts que lo dit mestre Paulo no puga pendre altres obres per a pintar durant lo temps d'aquesta obra en ninguna manera.

XI. Ítem, per més fermetat de la present capitulació e porque lo dit mestre Paulo, pintor sia segur ultra de la paraula de sa senyoria, vol la dita senyora duquesa ser obligada, axí com voluntariament ab lo present capítol se obliga en pagar tresents ducats d'or de penes si per causa sua los presents capítols se rompesen e no s'haguesen de observar en tot o en part del que sa senyoria promet, los quals dits tresents ducats d'or puga rebre de sa senyoria lo dit

mestre Paulo per pena e nom de pena.

XII. Ítem, és concordat que la carta de carregament de censal dels dits trenta milia sous, preu de la sobredita pintura, siga estesa e feta per lo notari davall scrit e secretari de la dita il·lustre senyora duquesa, ab totes les clausules, cauteles, obligacions e renunciacions a utilitat del dit mestre Paulo, substància no mudada.

Et ideo renunciando excepcioni dictorum capitulorum sic ut promittimur non conventorum et dolo, malo omnique alii iuri his obvianti nos dicte partes de certa scientia et consulte convenimus et promittimus una pars nostrum alteri et nobis ad invicem quot predicta capitula et omnia ac singula in eis contenta prout utramque partem nostri concernunt. Attendemus, tenebimus, complebimus et observabimus iuxta eorumdem capitulorum seriem pleniorum sive aliqua videlicet dilacione, excusacione et absque omni damno, misione et interesse utriusque partis super quibus expensis damnis et interesse vedatur partes ipsas et ipsa iuramenti pleno et simplici verbo nullo alio probationum genere requisito et pro his attendentis firmiterque complendis nos dicte partes obligamus nobis ad invicem, videlicet, nos dicta Maria Enriquez de Borgia, ducisa Gandie, dictis nominibus, et utroque eorum vobis dicto Paulo de Sancto Locadio, pictori, omnia bona nostra et pro firmitate capitulorum volumus incidi penam trecentorum ducatorum in dictis capitulis insertam pro pena et nomine pena et interesse vestro pro dicta pictura iniciata pacto manente. Ego quoque Paulus de Sancto Locadio, pictor predictus, sub pena ducentorum ducatorum superius specificatorum promitto predicta quantum ad me pertinere videantur complere, tenere et observare et in nullo contrafacere vel venire aliquo iure causa vel etiam ratione. Hec igitur omnia et singula que et prout dicta sunt facimus, pasciscimur, convenimus et promittimus una pars nostrum alteri et nobis ad invicem.

Actum est in capella domus et palatii ducalis ville Gandie die dominica decima mensis ianuarii anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo septimo. Sig[creu]num nostri Marie Henriquez de Borgia, ducisse Gandie, tutricis et curatricis predicta. Sig[creu]num mei dicti Pauli de Sancto Locadio, pictoris, qui hec laudamus, concedimus et firmamus.

Presentibus testibus reverendis dominis Ferdinandus Gomez, ecclesie colegiate ville Gandie decano, et Alfonso de Villa Teruel, archidiacono de Triascastella, diocesis legionensi in provincia Castelle.

18/06/1508, La Seu d'Urgell.

Contrato para la obra del retablo de Canilleu. Valle de Andorra, realizado por Joan Llobet, pintor de la Seu.

AHSU.

PUJOL Y TUBAU, 1936: 483-484.

Item, los dits habitants deCanilleu prometen, ultra les dites .xxx. lliures e despesa, donar al dit Lobet colors, or y casa, y totes coses sien necessaries, tant per sonviure y star com per lo retaule, exceptat scudeletes y losa y altres aynes del dit offici.

02/08/1510, La Seu d'Urgell.

Contrato realizado entre los prohombres de Canilleu y el pintor Joan Llobet para la obra del retablo mayor de aquella parroquia.

AHSU.

PUJOL I TUBAU, 1936: 484-485.

Et primo, dit Lobet a de cabar dit retaule complidament dins la ciutat d'Urgell a dits promens e jurats de Canilleu, aportador dins dita parròquia; lo qual retaule dit Lobet ha a donar acabat de assí a la festa de Paschua primer vinent, ab salut que Déu li do, ab totes ses despeses ; entés empero que dits promens e jurats hagen a donar al dit Lobet les colors que vuy tenen comprades, lo restant que sobrara hage haver sguart a dits promens; e si hi mancave, que dit Lohet hi age donar recapte a ses despeses. E més dits promens sien tenguts donar argent e sinc cents pans de or fi, lo qual ja'l tenen al dit Lobet; e après si res hi mancave del dit or dit Lobet hi ha de donar recapte a ses despeses

14/02/1511, Valencia

Capítulos firmados entre mestre Miquel Esteve y el obispo de Tortosa referentes a un retablo.

APPV, Protocolos, Gaspar Martí, 19.267.

GÓMEZ-FERRER 2004: 25.

Primerament que lo dit mestre Miquel Steve ha de pintar peral dit senyor bisbe lo retaule que li esta ja donat a pintar, ab aquelles histories que en cada Hun tabernacle estan intitulades en la mostra, axi en lo peu com en les taules del dit retaule, e banch, e polseres, les quals histories pintara al oli, de colors fines e bones, e posara or fi, axi en les cortapizes, frizos, brocat, e diademes e tots los altres liochs hon la dita pintura requerra haver hi or, lo qual or perque extea millor en dita pintura 'nara de posar que sia or mat, que sia bo e que aquest dit or mat senten tan solament en la pintura de les histories com en los pilars, tubes, talla de polseres, chambranes e pilars de banch, vases y entaulament e mol lures de polseres y en tot altre loch hon requerra esser posat or bronnyt sia tengut posar or bronnyt que sia bo e fi. E la dita pintura feta e acabada del dit retaule sia a coneguda de dos pintors, la hu posat per part del senyor bisbe e altre posat per lo dit mestre Miquel Steve, los quals ab jurament haren a dir si dit retaule es acabat ab tota perfeccio, axi de colors com daurat, com de totes les altres coses que res no manque ab tot compliment de esser perfectament acabat e ab totes les damunt dites condicions.

07/05/1512, La Seu d'Urgell.

Contrato del retablo de sant March

Contracte del retaule de sant March para el servicio de la cofradía de maestros zapateros de La Seu d'Urgell, realizado por Joan Guardiola, pintor de la villa de Cervera.

AHSU.

PUJOL I TUBAU, 1936: 486.

*Primo, fara tota la talla, pilars, sembranes e bossells, e les roses de gordapolses, de or fi, ben daurat e brunyt, los campés de la talla del banchal de atzur perfillat, a conexença del mestre. E axí mateix los campés de dins los pilars per folrar la talla de carmani o de atzur fi. [...]
Item, a la hun costat del dit sant March una ymage aximateix gran e vestida de sent Crespí, e a l'altra part de forma una semblant de sant Crespinia; e endós campés que resten del retaule, alt dessa e dela seran les ystories de sant March, aquelles més de essencia e devotes que's trobaran, fara en quiscuna de les ystories, segons los presonatges, dues vestidures de brocat, les altres fines colors com es vermelló, carmani, atzur, diademes daurades, segons se pertany.*

1514-1515, València.

Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515.

ACV. Libros de obras. Número 1489. Libro 6. F. 36-42.

COMPANY, 2006.

[1] *Primo, a l'III del mes de maig, comprí una sarria de carbó costa ab lo port ... VI ss. II.*
(Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515. ACV., Llibre d'obres, núm. 1.489. llibre 6, f. 36-42.)

[2] *Ítem, comprí dos dinés de vinagre, consta d'estes dues partides ab sotascrit de mossén Andreu Texidor en cartes LXXXXII ... II d.*
(Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515. ACV., Llibre d'obres, núm. 1.489. llibre 6, f. 36-42.)

[5] *Ítem, comprí dos dinés de aygua cuyta ... II d.*

[6] *Ítem, pose en data LXXXVII sous VI los quals he despés en esta forma ço és, a Pere Sanchiz, manchador quatre ducats per los mesos de maig e juny e tres sous e mig en portar les ymatges, aygua cuyta e olles y caçoles, consta ab albarà testimonial de mà de Felip Abellà, notari en cartes LXXXXII ... LXXXVII ss. VI.*

[9] *Ítem, pose en data VIII sous los quals doní a mestre Paulo de Sanchto Lochadio, per a comprar sis onces de atzur per a l'orgue, consta ab escrit de la sua mà.*

[13] *Ítem, pose en data I sous VIII los quals doní a mestre Sancho, esparter, per XIII trenlles per a fer lo cadafal o bastiment, consta ab albarà de la sua mà en cartes LXXXIII ... I ss. VIII.*

[15] *Ítem, pose en data XVIII sous los quals doní a mestre Jaume Vicent, mestre de talla per obs de comprar un ciprer per a la peanya de l'orgue nou, consta ab albarà de mà de Felip Abellà, en cartes LXXXIII XVIII ss.//*

[16] *Ítem, pose en data XXVII sous III los quals he pagat a n Vicent Sancho, fuster, per un ciprer que d'ell comprí, consta ab albarà de mà de mossén Pascual Puig, prevere, en cartes LXXXIII ... XXVII ss. III.*

[26] *Ítem, pose en data III sous X, les quals paguí a n'Erasm Ribes, corder, per una corda d'espart per al quinal del bastiment de l'orgue ensemps ab lo port, consta ab albarà de mà de mossén Miquel Lobregat, prevere, en cartes LXXXVI ... III ss. X.*

[28] *Ítem, pose en data III sous I, los quals he pagat per les coses següents, ço és, per dos lliures de aygua cuyta II sous II; ítem, tres dinés de blanquet; ítem, per estogar lo ciprés nou dinés; ítem, per un foguer e quatre dinés de carbó deu dinés; ítem, per lo port de una rova de aygua cuyta, quatre dinés que tot pren dita suma, consta ab albarà de mossén Fabra en cartes LXXXVI ... III ss. I.*

[29] *Ítem, pose en data VII sous VIII los quals paguí a Luís Pomar, per blanquet que dell comprí per a l'orgue, consta ab albarà de la sua mà en cartes LXXXVI ... VII ss. VIII.*

[30] Ítem, pose en data VII sous que paguí a Johan de Çamora, algepcer per dos cafficos de algepç que serví per a l'orgue, consta ab albarà de mà de mossén Andreu Martí, en cartes LXXXXVII ... VII ss.//

[31] Ítem, pose en data XI sous VI, los quals he pagat a Pedro Navarro, droguer, per les coses següents, primo, per VI lliures de blanquet, III sous; ítem, per II lliures goma aràbiga II sous III; ítem, per I lliura pedra sanguina I sou VIII; ítem, per VI onzes acerco, sis dinés; ítem, per més blanquet sis dinés; ítem, per olles per a les dites colors II sous VI, les quals partides prenen dita suma, consta ab albarà de la sua mà e ab sotascrit de mà del discret en Felip Abellà, en cartes XXXXVII ... XI ss. VI. (Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515. ACV., Llibre d'obres, núm. 1.489. llibre 6, f. 36-42.)

[32] Ítem, pose en data V sous VI, los quals he pagat a Pedro Navarro, droguer, per VI onzes de atzur que d'ell he comprat a rahó de XI sous la lliura, consta ab albarà de la sua mà en cartes LXXXXVII ... V ss. VI.

[34] Ítem, pose en data XXVI sous VII los quals paguí al criat de mestre Ferrando de Almedina, pintor, per les coses següents: [...], per dos onces de carminí, XIII sous; [...]

[35] Ítem, paguí I sous VI a un home per devallar l'estany e lo plom en lo celler nou, està l'altre estogat I ss. VI. (Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515. ACV., Llibre d'obres, núm. 1.489. llibre 6, f. 36-42.)

[37] Ítem, pose en data XXXVIII sous III, les quals doní e paguí a Dieguo de Maya, criat de mestre Ferrando de Almediana, pintor, per atzur e altres coses per a la pintura de les espatles de l'orgue següents, appar per un albarà de mà de Felip Abellà, en cartes de meu manual LXXXXVIII XXXVIII ss. III.

[38] Ítem, pose en data I sou VII los quals paguí al dit Diego de Maya, ço és, I sou III per dos lliures de blanquet e tres dinés a un home perquè hajudàs a dreçar una escala, consta ab albarà de mà de mossén Fabra, en cartes LXXXXVIII ... I ss. VII.

[41] Ítem, pose en data I sou III los quals he pagat als dits pintors per una liura de blanquet e miga de goma, consta ab albarà de mà de mossén Lobregat en cartes LXXXXVIII ... I ss. III.

[42] Ítem, pose en data V sous VI los quals he donat a Diego de Mayorqua, pintor, per a miga lliura de atzur per a les portes de l'orgue, consta ab albarà de mà de mossén Fabra, en cartes LXXXXVIII ... V ss. VI.//

[44] Ítem, pose en data III sous I, los quals he pagat, ço és, a mestre Ferrando, pintor, quatre lliures de aygua quyta e una liura de candeles, que val III sous I, e a mossén Andreu per a vellar, dos lliures de candeles, per XI dinés, consta ab albarà de mà de mossén Fabra, en cartes LXXXXVIII ... III ss. I.

[45] Ítem, pose en data XXI sous, los quals he pagat a mestre Luís Munyoç, per lo que ajuda a pagar les portes de l'orgue a mestre Paulo, consta ab albarà de la sua mà en cartes LXXXXVIII ... XXI ss. (Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515. ACV., Llibre d'obres, núm. 1.489. llibre 6, f. 36-42.)

[48] Ítem, pose en data XI sous X los quals he pagat, ço és, X sous X per una sarrià de carbó per a mossén Andreu e un sou de altra part per pega, volo e una ampolla, [...]

[55] Ítem, pose en data XX sous V per les coses següents que he pagat: primo, per huyt lliures de aygua cuyta, a deu dinés la lliura, [...]

[55] Ítem, pose en data XX sous V per les coses següents que he pagat [...], e per miga onça de carminí llll sous, [...]

[55] Ítem, pose en data XX sous V per les coses següents que he pagat: pe per set lliures de blanquet llll sous VIII, [...] e per una liura de goma I sou, VI, [...] (Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515. ACV., Llibre d'obres, núm. 1.489. llibre 6, f. 36-42.)

[60] Ítem, pose en data, VII sous que he pagat per dos caffijos de algepç, consta ab albarà de mà del dit mossén Fabra a cartes CI VII ss.

[63] Ítem, pose en data V sous, VI, que he pagat, ço és, I sou, VI, per una liura de candelas; ítem per sis lliures de aygua cuyta a rahó de huyt dinés la liura llll sous, consta ab sotascrit de mà de mossén Andreu en cartes CII V ss. VI //

[64] Ítem, pose en data XXXIII sous, llll, los quals he pagat, ço és, VIII sous II per una sarria de carbó per a mossén Andreu, e XXII sous VI pe dues posts de alber per a fer una taula de bronysir e I sous VIII per una liura de candelas de cera, consta ab escrit de mà de mossén Andreu en cartes CII XXXIII ss. llll. (Gastos de las obras del órgano mayor de la catedral de valencia.1514-1515. ACV., Llibre d'obres, núm. 1.489. llibre 6, f. 36-42.)

[65] Ítem, pose en data III sous, VIII, los quals he pagat, ço és, per dos lliures de aygua cuyta I sou, llll, [...].

2/03/1517, Betxí.

Capítulos firmados entre Blanca de Cardona y Vicent Macip, para la confección de un retablo que debe realizar al óleo para la iglesia de Betxí.

APPV, Protocolos, Miquel Vicent, 16.614.

SAMPER, 2015: 249.

E primeramente, es estat pactat e concordat entre les dites parts que lo dit mestre Vicent ha de pintar hun retaule ab tres ymatges, ço és de sent Josef, Sent Joachin e de Santa Anna, les quals tres ymatges han de estar dins lo pla del retaule ab los campes d'or daurats y pintats. E axí mateix en lo banch hi ha de haver cinch histories, ço és, en la d'en mig de les ànimes de purgatori a la part dreita de les ànimes: sent Pere y al costat de sent Pere, sent Francesch, y de l'altra part de les ànimes de purgatori, que és la part squerra, ha de pintar sancta Maria Magdalena y al costat de sancta (Maria) Magdalena, Sent Onofre, la qual p(in) // tura ha de fer a l'oli, y tot molt ben acabat. Tot lo restant del dit retaule ha de esser daurat de or de ducata coneguda de bons menestrals.

17/03/1518, La Seu d'Urgell.

Contrato celebrado por cofrades del Roser com Joan de Brusseues, en la iglesia de frailes Predicadores de La Seu d'Urgell.

AHSU.

PUJOL I TUBAU, 1936: 487-488.

E tates aquestes obres promet fer al oli; a la qual obra promet posar tot aquell or y colors fines sien necessaries. E fer dita obra ab tot compliment, com de bon mestre y pintor se pertany, a conexensa de bons pintors.

9/02/1525, Valencia.

Contrato para la realización de un retablo al óleo con la figura de santo Domingo para el altar mayor de la iglesia del convento de los frailes Predicadores de Valencia encargado al pintor Felipe Pablo de San Leocadio.

ARV, Protocolos, Pedro Cherta, 668, 09, 02, 1525.

SAMPER, 2015: 255-256.

Scienter et gratis, cum presenti publico instrumento, et caetera, confitemur, una pars nostrum alteri et altera alteri ad in vicem presentibus et acceptantibus, que sub opera picture et deaurationis facienda in retabulo altaris maioris ecclesie dicti monasterii his proxime lapcis diebus ex et de lignis facto et fabricato fuit inter nos, dictas partes, pactatum et concordatum in hunc qui sequitur modum. Videlicet, quod ego, dictus magister Philipus Paulo de Sancta Lauquadia, teneat et sum obligatus depingere oleo sive al oli dictum retabulum ponereque aurum et colores et omnia necessaria ad ipsum retabulum depigendum cum omni perfectione [...]

15/09/1537, Valencia

Capítulos firmados entre Vicent Macip y su hijo Joan de Joanes, de una parte, y Jaume Barranco, presbítero, y Martí Guilles, zapatero, sobre las pinturas que estos han de realizar en los guardapolvos del retablo del altar mayor de la iglesia de San Bartolomé de dicha ciudad.

APPV, Protocolos, Joan Guimerà, 2.696m

SAMPER, 2015: 252-253.

E, primerament, és pactat, avengut e concordat entre les dites parts que los dits mestre Vicent Macip e Johan Macip, fill de aquell, pintors, pintaran, si e segons ab los presents capítols se obliguen pintar, les polceres del reatule del altar major de la dita sgleya parrochial del gloriós Sant Berthomeu apóstol al oli, molt be e magistralment, a coneguda de bons mestres pintors. En les quals polceres prometen e se obliguen pintar en los repartiments de aquelles les figures que-ls seran donades e dites per los dits mossèn Jaume Barranquo e Martí Guilles, y en la manera e forma que aquells diran. E, així mateix, pintar en lo spigó del dit reatule la Verge Maria, en la forma que se acostuma pintar, en la Sacratíssima et Inmaculada Concepció, molt be e solempnement e qui estigua ab tota la devoció que fer-se porà. E, per lo semblant, dalt en lo replà de les dites polceres sobre lo dit spigó, Déu lo pare ab lo Sperit Sant be e acabadament, segons de bons mestres pintors se spera e-s deu fer. E, no resmenys, prometen e se obliguen pintar y daurar les dites polceres la Concepció e Déu lo pare e Sperit Sant e figures [que] los eran

donades de molt bones colors e al oli, com dit és e segons forma y stil de bons pintors, e daurar lo que farà daurar, així de les dites polceres com imatges que, com dit és, los se daran e diran per a pintar en dites polceres, tot, com dit és, a coneguda de bons pintors.

Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que los dits pintors pinten e hajen de pintar e daurar, així com ab los presents capítols se obliguen pintar e daurar, dos àngels que tinguen e han de tenir les dites polceres be acabadament, segons de bons mestres se pernaty y spera, e a coneguda de bons mestres pintors. [...]

Ítem, és pactat e concordat entre les dites parts que totes les despeses necessàries, així de guix, colors, olis, or e altra qualsevol spècie de despesa que se farà en la desús dicta obra, vinga e sia a càrrech dels dits mestres pintors. Emperò, los dits mossèn Jacme Barranquo e lo dit mestre Martí Guilles paguen e hajen de pagar la despesa que se farà e causarà en lo assentar de les dites polceres e obra, en lo qual assentar de dita obra sols los dits mestres pintors y hajen de posar ses mans, e no altra cosa [...]

1540, La Seu d'Urgell.

Nuevo contrato del retablo del Roser estipulado con el pintor portugués Pere Nuñez, establecido en Barcelona.

E primerament, lo dit mestre Pedro Nuyez promet que de Pascha primer vinent a dos ayns, e d'aquí avant comptadors, si abans no, donara lo dit retaule bo y acabat y pintat e posat, a totes ses propies missions e despeses, axí de colors, or e totes altres coses sien menester per dar compliment a dit retaule. Lo qual retaule és tengut y obligat lo dit mestre Pedro de pintar de molt bones y riques y acabades collors y or, al oli, ah tanta perfecció y acabament com fer lo pugue, a conexem;a de bons pintors [...]

13/04/1578, Valencia.

El inventario del pintor Miguel de Uruenya.

APP. Notario: Pere Villacampa, Sig. 11982.

GÓMEZ-FERRER, 1994: 125-131.

Primerament en la casa hon mori lo dit diffunct la qual esta situada e posada en la present ciutat de valencia en la parroquia de Sanct Stheve en lo carrer den Neve foch atrobat lo seguent com la dita casa hon recay la dita herencia. Primo, en la entrada de dita casa hon mori lo diffcunt fonch atrobat lo seguent:

-Primo ua taula de frontises ab dos peçes usada.

-Item un cofre ferrat molt vell

-Item una capsa molt vella sens cuberta per a tenir algeps

-Item un taulell molt usat per a tenir les lloses per a moldre ab son calaix

-Item dos lloses una gran y altra chica ab sos molons de pedra castellana

-Item una altra llosa de prophirio michancereta ab son mollo [...]

-Item una prenseta de noguer usada per a fer oli de anous [...]

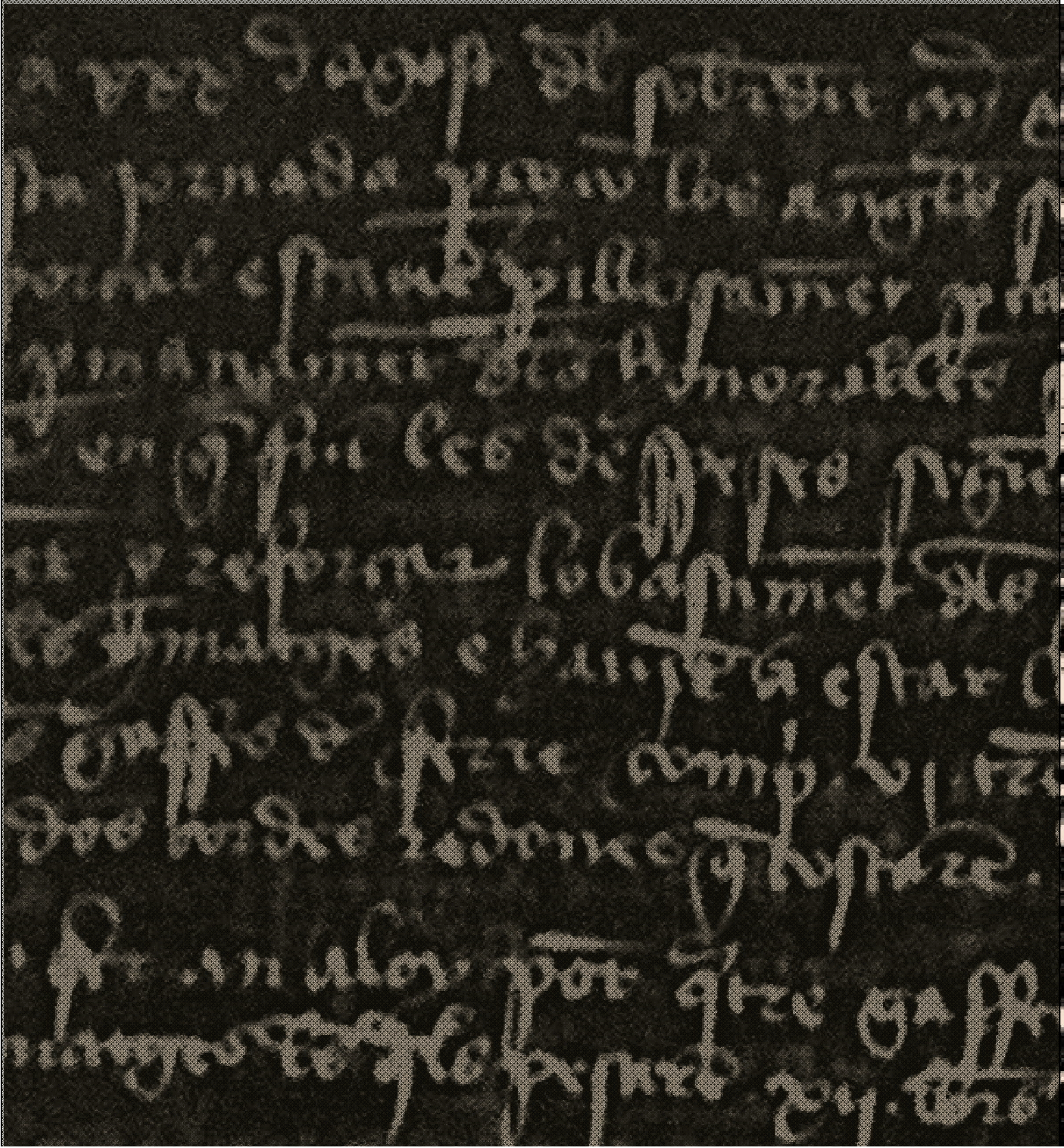
-Item un scriptori de pi de color de noguer per fora ab tres calaxos larchs. Item dins lo scriptori fonch atrobat lo seguent:

-Primo unes capsetes ab un poch de blau blanquet de pisa carmi de Indies y de pilotetes y altres colors totes de molt poch valor

-Item molts paperets de stampes y punchats de poch valor [...]

- Item quatre pedres de brunyr entre grans y chiques [...]
- Item una caixa ab pany e clau molt vella dins la qual hi havia molts punchots per esgrafiar de molt poch preu [...]
- Item uns modelos de algeps de poch valor
- Item un rastre de Nostra Senyora ab son bastiment daurat sense acabar
- Item un Ecce Homo en paper pintat al oli
- Item un quadret en paper guarnit de fusta de una peça
- Item un Sant Francesc en paper guarnit de fusta [...]
- Item una caixa com a fecistol depi ab sa clau e pany usada dins la qual fonch atrobat lo seguent:
- Primo cinquanta stampes fines usades
- Item molts papers punchats de mostres de poch valor [...]

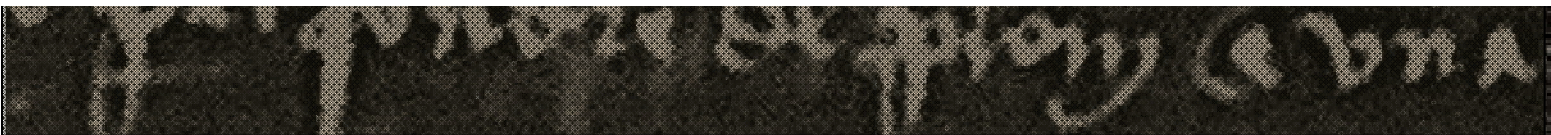
Materiales, soportes y procedimientos utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (siglos XV y XVI)
Una aproximación a través del paradigma valenciano.



ANEXO II

DOCUMENTACIÓN MERCANTIL INÉDITA DE LA COMPAÑÍA DATINI

ALUSIVA AL COMERCIO DE PRODUCTOS DE USO ARTÍSTICO



VALUTE DI VALENZA

Valencia, del 1382 al 1403, del número 1 al número 6, y número 7 (sin fecha)

Siglatura: d. 1171/1, nº 23.

Doc. 9301362 (Doc. inédito)

Valencia, diciembre 1382. Valuta di Carica. Compagnia Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 23.

Charicha

(...)

verzino colobino lb. 200

verzino (.....) lb. 120

laca matura lb. 90

(laca) acerba lb. 80

Robia di Fiandra lb. 12

Robia di (.....) lb. –

Robia di Castela lb.–

Pastelo lb. 6^{1/1}

allume di roca lb. 6

(allume) di Porto lb. 7^{1/1}

(allume) lupay lb. 3 (allume) d'altro luogho lb. 2 s. 15

(allume) minuto lb. 2

ghala grosa lb. 10

(ghala) minuta lb. 6

Cotone di malta lb. 18

Alesandrino lb. 22

(...)

Ciera Sapagnola lb. 29

(ciera) barberesca lb. 28

(...)

grana lb. 168

Quintale piccolo

(...)

tartaro lb. 2^{1/1}

(...)

Indaco di gholfo lb.–

(indaco) bachadeo lb. 45

verdet lb. 1^{1/1}

(...)

ghomarabica lb. 5

ghoma draghat lb. –

(...)

mastico lb. 48

(...)

verde rame lb. 17

(...)

cinabro? lb. 30

(...)

biaccha di pisa lb. 3

Quintale grosso

Zafiore lb. –

(...)

A libra

(...)

azuri lapis s. 33

Zafferano orto s. 32

(zafferano) balighieri s. 28

(zafferano) mercadieri s. 28

(...)

aloe fino s. 100

(...)

cafara s. 4

sague di draghoni s. 10

Doc. 9301363 y 930164 (Doc. inéditos) son dos copias del mismo documento, con idéntica fecha.

Valencia, 18 de febrero de 1394.

Valuta di mercatura in Valenza, a d. 18 di febraio 1394. Compagnia Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 23.

A carica di lib. 360

(...)

+ robia di fiandra lb. 18

+ pastelo

(...)

+ alume di rocha lb. 3 s. 15

(...)

+ ciera di spagna lb. 34 s. 10

+ (ciera) barberesca lb. 33 s. 10

(...)

+ lacha lb 110- 115

(...)

A quintale di lib. 120.

(...)

+ tartaro lb. 55

(...)

+ copparossa lb. 12

(...)

arroba di lib. 30

+ grana di valenza lb. 10 s. 10 - lb. 11

+ barberes. lb. 8 s. 5

(...)

+ zafflore lb. 30 - 40

(...)

a lib

+ *zafe orta s. 18*

+ *belaghe s. 16*

Doc. 9391365 (Doc. inéditos)

Valencia, 23 de febrero de 1394.

Valuta in Valenza, a di. 23 di febraio 1394. Compagnia Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 23.

A carica di lib. 360

(...)

+ *alum di rocha lb. 3 s. 10*

(...)

+ *ciera bar(beresca) lb. 33 s. 10*

(...)

A quintale di lib. 120.

(...)

+ *tartaro lb. 55*

(...)

a lib

+ *zafe orta s. 18^{1/2}*

+ *belaghe s. 16*

Doc. 9301366 (Doc. inédito)

Valencia, 10 de diciembre 1395. Valuta di Carica. Compagnia Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 23.

ciera barberesca lb. 32

(ciera) spagnuola lb. 33

(...)

allume rocha lb. 88

minuto lb. 70 -75

ghalla romania lb. 10

(...)

arzicha lb. 90

(...)

robia di fiandra lb. 9 - 9^{1/2}

guadi lombardi lb. 8 - 9

ghomarabicha lb. 7^{1/2}

verzino colobino lb. 120 senai almeri lb. 90

a quintale

indaco lb. 50 - 75

argento vivo lb. 20

cinabro lb. 25
masticho lb. 40
(...)
orpimento lb. 24
(...)
verderame lb. 16
(...)
grana da vermini lb. 50
(...)
risalghallo
(...)

A libra
(...)
(aloe) socholtrino s. 6^{1/2}

Doc. 9301367 (Doc. inédito)
Valencia, septiembre de 1403 Compagnia Datini
Siglatura: d. 1171/1, nº 23.

Valute di mercantie in valenza a di 17 di settembre 1403
Charicha di lb. 360

(...)
laca matura lb. 61
(...)
alume di roca lb. 4 s. 15
(alume) minuto biancgo lb. 3
(...)
ciera barberes. lb. 20 - 26
(...)
ghomarabicha lb. 8

a quintale di lb. 120
indacho bachadeo lb. 55
(indacho) di gholfo lb. 18 -20
(...)
vermini di grana lb. 3^{1/2}

a quintale di lib. 144
tartar vermiglio lb. 65
(...)

a roba di lb. 30
grana de la terra lb. 9 s. 5
(grana) berberescha lb. 6 s. 5

a lib.

(...)
zaferà d'orto s. 44
(...)

Doc. 9301368 (Doc. inédito)
Valencia, sin fecha. Compagnia Datini
Siglatura: d. 1171/1, nº 23.

(...)
+ lacha matura lb. 125 -128
+ ciera barberesica lb. 42 - 42^{1/2}
+ alume di rocha lb. 5^{1/2} - 6
+ ghala di romania lb. 14
(...)
+ robia di (...) lb. 15
(...)

a quintale
(...)
masticho lb. 70
indacho bachade lb. 80
(...)

VALUTE DI BARCELLONA

Barcelona, del 1382 al 1400, del nº 1- 9
s.d del nº 10 -18.
Siglatura: D. 1171/I, nº 3

Doc. 9301250 (Doc. inédito)
Barcelona, 30 de marzo de 1383. Compañía Datini
Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barcellona, ad. 30 di marzo 1383. A charica
(...)
lacha matura lb. 78
(lacha) acerba lb. 75
verzino colonbino lb. 160
(...)
ciera barberesca lb. 26
(ciera) di romania lb. 27
alume di rocha lb. 95

(alume) di sorta lb. 60

(alume) minuto lb. 48

(...)

tartaro lb. 6

(...)

glassa lb. 16

(...)

A quintale

(...)

Indi Bachadeo lb. 53

(indi) sachafe lb. 39

(indi) di gholfo lb. 30

(...)

masticho lb. 42

grana da vermi lb. 25

verdetto lb. 11

argento vivo lb. 17 s. 10

vermiglione lb. 30

(...)

zafrore di valenza lb. 5 s. 10

A libra

(...)

sangue di drago s. 8

(...)

Zafferano orta s. 40

(zafferano) belangheri s. 38

(zafferano) chontado s. 31

(zafferano) merchader s. 26

Doc. 93012549 (Melis. Documenti per una storia economica di Firenze, p. 312-313)

Barcelona, diciembre de 1383. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, a di (...) diciembre 1383. A charica

(...)

grana di Valenza lb. 150

(grana) di berberia lb. non c'è

verzino colonbino lb. non c'è

lacha matura lb. 75

(lacha) acerba lb. 72

ciera di romania lb. 38 non c'è

ciera barberesca lb. 35

(...)

ghoma arabicha lb. 13

alume di rocha lb. 5^{1/2}

(alume) di sorta lb. 2 s. 15

ghala di Romania lb. 9

(...)
tartaro lb. 2 s. 5

A chitale

(...)
Indi Bachadeo fine lb. 60
(indi) di gholfo lb. non c'à
masticho lb. 42

(...)
grana da vermi lb. non c'à

(...)
verdetto lb. 11
argento vivo lb. 18
vermiglione lb. 30

(...)
orpimento lb. 20

(...)
zafrore di valenza lb. 6

(...)
choparossa lb. 10

A libra

(...)
sangue di drago s. 8

(...)
Zafferano orta s. 38
(zafferano) belangheri s. 34
(zafferano) chontado s. 29
(zafferano) merchader s. 24

Doc. 9301248 (Doc. inédito)

Barcelona, 3 de octubre de 1382. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, ad. (...) 1382.

A charica

(...)
+ lacha matura lb. 80
+ (lacha) acerba lb. 75
+ grana di valenza lb. 164

(...)
+ ghoma rabicha lb. 14
+ ghala di romania lb. 11
+ alume di rocha lb. 5
+ alume (símbolo sin descifrar) lb. 2 s. 5
+ tartaro lb. 6
+ ciera di romania lb. 29

+ *ciera barberesca lb. 28*^{1/2}

(...)

+ *robia di Fiandra s. 11*

(...)

A quintale

(...)

+ *Indiacho Bacchado lb. 40 s. 5*

+ *mastico lb. 44*

(...)

+ *grana da vermi lb. 24*^{1/2}

(...)

+ *verdetto lb. 11*

+ *zafrore di valenza lb. 6*

+ *orpimento fine lb. 20*

(...)

+ *argento vivo lb. 19*

+ *vermiglione lb. 25*

(...)

A libra

+ *zafferano orta s. 37*

+ *(zafferano) belangheri s. 35*

+ *(zafferano) merchader s. 24*

+ *sangue di drago s. 12 – 20*

(...)

Doc. 9301251 (Doc. inédito)

Barcelona, 4 de octubre de 1392. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, a di 4 ottobre 1392.

(...)

verzino cholonbino lb. 88

lacha matura lb. 66

(lacha) acerba lb. 63

grana di valenza lb. 120

(grana) spagnola lb. 115 – 120

(grana) barberesca lb. 105

ciera di romania lb. non c'è

(ciera) spagnola lb. 26

(ciera) barberesca lb. 24 – 25

(...)

alume di rocha lb. 43

(...)

ghalla di romania lb. 8

robia di Fiandra fina lb. 5

ghoma rabicha lb. 18

A chintale

Indacho Bacchadeo lb. 40 s

(indacho) di gholfo lb. 16

masticho lb. 40

(...)

orpimento fino lb.30

(...)

cinabrio lb.30

(...)

allume di piuma lb. non c'à

A libra

(...)

sanghue di drago lb.

(...)

zafferano orta s. 36 – 37

(zafferano) belangheri s. 34

(zafferano) chontado 29

(zafferano) merchader s. 24

Doc. 9301252 (Doc. inédito)

Barcelona, de 1393. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, a di ~~XXV di setembre~~ vii ottobre 1393.

A charica

(...)

verzino cholonbino lb. 150 non c'à

(...)

lacha matura lb. 70

(lacha) acerba lb. 68

grana di valenza lb. 140

(grana) spagnola lb. 125

(grana) barberesca lb.96 -100

ciera berberesca lb. 29

(...)

ghoma rabicha lb. 10

alume di rocha lb. 3^{1/4}

(alume) minuto bianco lb. 2 s. 4

(...)

ghalla di romania lb. 9 non c'à

(...)

robia di Fiandra fina lb. 12

A chintale

indacho Bacchadeo lb. 42

(indacho) di gholfo lb. 20

masticho lb. 41
(...)
argento vivo lb. 22
(...)
grana da vermi lb. 32
(...)
orpimento fino lb.26
(orpimento) mezzano lb.1 8 –20
(...)
litargirio in foglie lb.– s. 15
(...)
alume di piuma lb. 6 non c'è

A libra
(...)
aloe socholtrino s. 6^{1/2}
aloe paticho s. 3^{1/2}
sanghue di drago s. 8 – 9
(...)
zafferano orta s..
(zafferano) belangheri s.
(zafferano) chontado s.
(zafferano) merchader s.
(...)
cinabro s. 5 d. 8

Doc. 9301253 (Doc. inédito)
Barcelona, 2 de noviembre de 1394 Compañía Datini
Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, a di II novembre 1394.
A charica

(...)
lacha matura non c'è lb. 125 / o meglio
(laccha) acerba lb. 115
verzino cholonbino lb. 150
(...)
alume di rocha lb. 3
(alume) di piuma (...) lb. 20 – 30
alume bianco minuto lb.20
ghalla di ro(mania) lb.10
(...)
ciera berberesca et spagnola (...) lb. 34 o 35

A chintale
indacho Bacchadeo lb. 45 - 60
(indacho) di gholfo lb. 20
masticho lb. 41

(...)
argento vivo lb. 22
(...)
cinabrio lb. 20 -22
(...)
risalgallo lb. 7^{1/1}
(...)
ghomerabicha lb. 10
(...)
masticho lb. 40
trementina di vinegia lb.5^{1/1}
chopa rossa lb. 6 s.5 d. 10
(...)
orpimento di buona mena lb.26

A libra
(...)
sanghue di dragone s. 8 d. 15
(...)
zafferano orto s. 24
(zafferano) belangheri s.20
(zafferano) merchader s. 15 - 16
(...)

Doc. 9301254 (Doc. inédito)
Barcelona, 2 de enero de 1394. Compañía Datini
Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, ad. Il di gennaio 1394.
A charica di 312

(...)
+ grana di valenza-
+ barberesca-
+ verzino cholobino lb. 150 non c'è
+ (verzino) senai -
+ (verzino) Almeri lb. 100
+lacha matura lb. 115 -120
+ (lacha) acerba lb. 115
+ciera romania-
+(ciera) barberesca lb.33 - 33^{1/1}
(...)
+ allume di rocha lb.64
+ alume minuto lb. 2^{1/1}
(...)
+ ghomarabicha lb. 7
+galla di romania lb.
(...)

+tartaro lb.8^{1/1}

(...)

A quintale

(...)

+ indacco Bacchado lb. 60 s

+ (indaco) di gholfo lb. 20

+ mastico lb. 42 non c'à

(...)

+ zaflore-

(...)

+verdetto lb. 17

+ariento vivo lb. 20

+vermiglione lb. 25

(...)

+orpimento fine lb.20

(...)

+coppa rosa lb. 6 s. 6

(...)

+minio pisano lb. 5

(...)

A libra

(...)

+ sangue di dragho s. 11

(...)

+ aloe patico s. 3

+ (aloe) secotrino s. 6

+ boracie pietra s. 10

+(boracie) pietra e pasta s. 6

(...)

+ zafferano orta s.

+ (zafferano) belaghero s. 18

+ (zafferano) contaïdo s.

+ (zafferano) merchader s.

(...)

+ risalgallo s. 3^{1/1}

(...)

a onca

(...)

+ vermiglione s. 16

Doc. 9301256 (Doc. inédito)

Barcelona, 4 de noviembre de 1400. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, a di 4 di novembre di 1400.

(...)

lacha matura pochà lb. 60
(...)
verzino colonbino fino lb. 100 non c'è
(...)
alume di rocha lb. 3 s.6
(alume) lupano lb. 2 s. (...)
(alume) rosetto lb.2 s. 4
(...)
tartaro [...] lb. 7 s. 10
(...)
robia (chupra?) lb. 8
(robia) romania lb. 7^{1/1}
(robia) grossa lb. 6
(...)

A chintale
indacho fino bacchadeo lb. 68
indacho Sinai(?) non c'è lb. 60
(indacho) di gholfo fine 30
(...)
masticho lb. 43 pocho
orpimento di buona mena lb.
(...)
risalgallo lb.9

A libra
(...)
aloe paticho s. 3
(aloe) socholtrino s.
zafferano orta s. 51 - 52
(zafferano) belagheri 50
(zafferano) chontado 48
(zafferano) merchaderi s. 39 - 40
(...)
borace pasta e pietra s. 8

Doc. 9301257 (Doc. inédito)

Barcelona, a 22 de noviembre (ca. 1400-1406?). Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, a di 22 di novembre di 1400.
(...)
verzino colonbino face lb. 140
verzino zenai lb. face lb. 90
verzino (...) face lb. 70
lacha matura lb.70
la acerba lb. 65
alume di rocha lb.2

alume lupay bianco lb.1 s. 15
(alume) vemeglio lb. 1 s. 10
(...)

A chintale
indacho bacchadeo lb. 35
indacho di gholfo lb. 15
(...)
orpimento lb. 16
(...)

A libra
(...)
safiore s. 5
(...)
zafferano (...) s. 8
(...)

Doc. 9301258 (Doc. inédito)

Barcelona, Compañía Datini (Fecha ?)

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona, (fecha ilegible?)

A charica

(...)
lacha matura lb. 60
(...)
alume di rocha lb. 3
(...)
ciera berberesca
prima lb. 27
grossa 25 - 25^{1/2}
grana di valenza lb.
berberesca lb.
(...)
verzino sinai fine lb. 80
(verzino) cholonbino (non c'è) lb.
(...)

A chintale

indacho Bacchadeo fine lb. 55 pocho
altri lb. 50 -52
(...)
masticho lb. 46
argento vivo non c'è lb. 24
orpimento di buona mena lb. 13
(...)
bianchetto di pisa lb. 48 - 50

(...)

A libra

(...)

sanghue di dragone s. 7 -10

(...)

zafferano orto s. 48

(zafferano) bellaghieri s.50

(zafferano) chontado 45

(...)

(zafferano) merchadier e. 15 - 16

Doc. 9301259 (Doc. inédito) Barcelona, Compañía Datini (Fecha ?)

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta in Barzalona di spezie e merchature ad

a charicha

(...)

verzino colonbino fino 160

(verzino) almeri 120

lacha matura pochá 90

(lacha) acerba –

grana di valenza

spagnola

barberescha

ciera barberescapochá 31- 32

spagnola–

(...)

alume di rocha lb.

(alume) minuto bianco lb. 3 s. 17

(alume) lupano lb.

(...)

azaflore di valenza 6

ghala di romania lb. 12

tartaro–

(...)

A chintale

argento vivo 19

Solimato 7 d.

vermeglio s. 5 d.

(...)

indacho fino bacchadeo lb. 60

(indacho) ~~sachafe~~

(indacho) ~~di gholfo~~

(...)

risalgallo lb.1 s. 8
verdetto di provenza?
vermini di grana lb. 15
ghomarabicha 7^{1/2}
bianchetto in barili lb. 65
(...)
orpimento di buona mena lb.20
(...)
chopa rossa lb 6^{1/2}
masticho lb. 50
trementina~~lb.~~

A libra di barzalona

(...)
ghoma draganti s. 20 -30
(...)
sangue di draghone lb. 8
(...)
minio s. 2 d. 4

A libra

azuro de la magna
(...)
zafferano orta s. 24
(zafferano) contado s.19
(zafferano) belangheri s.21
(zafferano) merchadere s. 16
(...)

a onça

(az)uro orltra marino fine ?
(...)

a chossa di 16 lb.chasa

papiere grande s.70
papiero grande
(...)

Doc. 9301260 (Doc. inédito)

Barcelona, Compañía Datini (Fecha ?)

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta di mercature in Barzalona a di

a charicha

(...)

verzino cholonbino fine lb.125

(verzino) Sani e almeri lb. 60

lacha matura lb. 70

(lacha) acierba lb. 67-68

grana di valenza lb. 145 - 150

(grana) spagnuola lb. 130-135

(grana) barberescha lb. 125

ciera di romania lb. non c'è

(ciera) spagnuola lb. 24^{1/2}-25

(ciera) barberesca lb. 24^{1/2}-25

(...)

ghomarabicha lb. 12

arzicha lb. 4

pastello tolosano fine non c'è

pastellolonbado lb.

(...)

alume di rocha lb. 4 s. 8

(alume) minuto bianco lb. 3

(alume) lupano lb. 2 s. 8

ghalla di romania lb. 7 s. 10

robia di fiandra fine lb. 6 s. 10

(...)

A chintale

argento vivo lb. 19

indacho bacchadeo lb. 38 - 40

(indacho) di Gholfo lb. 25

masticho lb. 35

(...)

argiento vivo lb. 20 s. 5

(...)

granalla di vermini lb. 20

orpimento fine lb. 35

(orpimento) mezano lb. 25

cinabro lb. 28

(...)

(...)

A libra

(...)

aloe socholtrinio s. 5b -6

(...)

sangue di dragho fine s. 9 -10

ghoma draganti s. 20 -30

(...)

(...)

minio s. 2 d. 4

A libra
azuro de la magna
(...)
çaferano d'orto s. 37
(çaferano) beleghier s.33
(çaferano) contado s. 28 - 29
(çaferano) merchadieri s. 24
(...)

Doc. 9301261 (Doc. inédito)
Barcelona, Compañía Datini (Fecha ?)
Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta di mercature in Barzalona ad

a charicha

(...)
verzino cholonbino lb.85 - 90
(verzino) seni e almeri lb. 50
lacha mature lb. 64
(lacha) acierba lb. 62
grana di valenza lb. 120
(grana) spagnuola lb. 108
(grana) barberescha lb. 95
ciera di romania lb.
(ciera) spagnuola lb.
(ciera) barberesca lb. 25
(...)
alume di rocha lb. 30
(alume) minuto bianco lb. 13
(alume) lupano lb. 3
ghalla di romania lb. 7
robia di fiandra fine lb. 7

ghomarabicha lb. 12
arzicha lb. 4
pastello tolosano fine non c'à
pastellolonbado lb.

A chintale
indacho bacchadeo lb. 42-44
(indacho) di Gholfo lb. 20
masticho lb. 40
(...)
argiento vivo lb. 21
(...)
granelli di virmini lb. 24
orpimento fine lb. 26

(orpimento) mezano lb. 18
cinabro lb. 30
(...)
litargirio in foglia lb. 3 s. 5
(...)
minio lb. 15

A libra
(...)
aloe socholtrinio s. 5 -6
(...)
sangue di dragho s. 7
(...)
(...)

(...)
zafferano orta s. 36
(zafferano) beleglieri s.33
(zafferano) contado s. 29
(çaferano) merchadieri s. 24
(...)
risalgallo s. 3

Doc. 9301262 (Doc. inédito)
Barcelona, Compañía Datini (Fecha ?)
Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta di mercature in Barzalona ad

a charicha

(...)
+ ciera di romania lb. 28
+ (ciera) barberesca lb. 27
(...)
+ verzino colonbino lb. 25 -25+
+ (verzino) seni e almeri lb. 50
+ laccha matura lb. 77
+ (laccha) acierba lb. 71
+ grana di valenza lb. 160
+ (grana) barberescha lb. 120
(...)
+ ghalla di romania lb. 7 s. 5
(...)
+ ghomarabigha lb. 12
+ vermini in grana lb. 157
(...)
+ alume di rocha lb. 5
+ (alume) di ponto lb. 3 s. 5

+ *(alume) l minuto lb. - 18 s.*

(...)

+ *tartero lb. 7*

+ *robia di fiandra fine lb. 11 s. 10*

+ *(robia) della terra lb. 10*

A chintale

(...)

+ *indi bacchadeo lb. 75*

+ *(indi) di Gholfo lb. 20*

(...)

+ *argiento vivo lb. 17*

+ *cinabro lb. 30 -31*

+ *biaccha pisana lb. 3*

+ *minio lb.*

+ *vertriolo lb. 7*

+ *trementina di valingia? lb. - s. 8*

(...)

+ *chofolo lb. 1 s3*

(...)

+ *zafflore di valenza lb. 5 s. 20*

(...)

+ *masticho lb. 43*

(...)

+ *draganti lb. 10*

(...)

+ *verdetto lb. 14*

A libra

(...)

+ *sangue di dragho s. 8*

(...)

+ *indi s. 4*

(...)

+ *orpimento grosso s.4 d. 8-9*

+ *(orpimento) minuto s. 3*

+ *grana di vermini s. 9*

(...)

+ *aloe socholtrinio s. 10*

(...)

+ *mumia s. 14*

(...)

+ *azuro della magna s. 6*

(...)

+ *zafferano orta s. 39 - 40*

(zafferano) beleghieris.36 -37

(zafferano) contado s. -

(zafferano) merchadiere s. 27

Doc. 9301263 (Doc. inédito)

Barcelona, Compañía Datini (Fecha ?)

Siglatura: d. 1171/1, nº 3.

Valuta di mercature in Barzalona ad

a charicha

(...)

+ *ciera di romania lb. 28*

+ (*ciera*) *barberesca lb. 27*

(...)

+ *verzino colonbino lb. 23 -25*

+ *laccha matura lb. 77*

+ (*laccha*) *acierba lb. 71*

+ *grana di valenza lb. 160*

+ (*grana*) *barberescha lb. 120*

(...)

+ *goma rabiga lb. 12*

+ *vermini in grana lb. 15*

(...)

+ *alume di rocha lb. 6 - 6 s. 5*

+ (*alume*) *di pontolb. 3 s. 5*

+ (*alume*) *l minuto lb. - s. 18*

(...)

+ *tartaro lb. 7 s. 5*

+ *ghalla di romania lb. 7 s. 5*

+ *robia di fiandra fine lb. 11 s. 10*

+ (*robia*) *della terra lb. 10*

A chintale

(...)

+ *indi bacchadeo lb. 75*

+ (*indi*) *di Gholfo lb. 35*

(...)

+ *argiento vivo lb. 17*

+ *vermiglione lb. 30 -31*

+ *biaccha pisana lb. 3*

+ *minio lb.*

+ *vertriolo lb. 7*

+ *trementina di valenza? lb. - s. 8*

(...)

+ *cofolo lb. 1 s.3*

(...)

+ *zafflore di valenza lb. 5 s. 20*

(...)

+ *masticho lb. 43*

(...)

+ *draganti lb. 10*

(...)

+ *verdetto lb. 14*

A libra

(...)

+ *sangue di dragho s. 8*

(...)

+ *indi s. 4*

(...)

+ *orpimento grosso s.4 d. 14*

+ *(orpimento) minuto s. 3*

+ *grana di vermini s. 9*

(...)

+ *aloe socholtrinio s. 10*

(...)

+ *mumia s. 14*

(...)

+ *azuro della magna s. 6*

(...)

+ *zafferano orta s. 39 - 40*

(zafferano) belegghieri s.36 -37

(zafferano) contado s. -

(zafferano) merchadiere s. 27

VALUTE DI MAIORCA

del 1393 al 1398, del nº 1- 8

s.d del nº 9 -12.

Siglatura: D. 1171/I, nº 13.

Doc. 9301316 (Doc. inédito)

Mallorca Compañía Datini 9 de Julio 1393

Siglatura: d. 1171/1, nº 13.

8 luglio 1393

(...)

+ *v.zino colo. 100 (lb.?)*

+*(verzino) almeri sinai s.*

+ *indacho bachadeo lb [...] s. qt*

+ *ciera bar. 26 (lb.) non c'è*

+ *spagnuola 26 (lb.) 5 (s.?)*

+ *laccha matura (lb). 72 c'è*

+ *(laccha) aceba (lb.) 65 70*

+ *tartaro s. 60 qt. bar.*

+ *robia lb. 12 car. fina 16*

+ *mondiglia di verzino s.*
(...)
+ *risalgallo s. 2^{1/2} lb.*
(...)
+ *virmini di grana s. 55 qt.*
+ *vetriolo R^o s.*
+ *(vetriolo) barberi. s. 12 qt. (...) s. 60*
+ *galla lb. (...) 9^{1/2} car. min. lib. 7*
(...)
+ *grana di V^a (lb.?) 10*
+ *(grana) di Spagn^a*
+ *(grana) barberescha (lb.?) 8 s. 10*
(...)
+ *vdetto lb. 26 qt.*
+ *gomarabica s. ~~60 qt.~~ lb. 9 car.*
+ *minio s. 90 qt.*
+ *biacha s. 70 bar.*
(...)
+ *zaflore s. 78 Va.*
(...)
+ *cinabrio s. 5 .lb*
+ *masticho lb. 38 qt.*
(...)
+ *allume di R^a s. 66 ca.*
+ *(alume) min. bianco*
+ *(alume) min. rosso s. 55*
(...)
+ *zaf. orta s. 28 lib.*
+ *(zafferano) belegher s. 25 lib.*
+ *(zafferano) merchade s. 23 lib.*
(...)
+ *carta raima grossa lb. 20 cas. d. 16 R.*

Doc. 9301317 (Doc. inédito)

Mallorca, 18 de agosto de 1395. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 13.

valuta in Maiolica a car. di lib. 300 di 10 d'aghosto 1396

(...)
+ *grana di vermiglio lb. 138*
+ *(grana) di Rabat lb. 115*
+ *lacha ma. grossa l. 130*
(...)
+ *alum di Rocha lb. 5*
+ *ghalla di Romania*
+ *(ghalla) di Fia. grossa (...) spano. lb. 14*
+ *ghomarabigha lb. 15*
(...)
+ *tartaro di pisa lb. 8 s. 4 d. 10*

(...)
+ *Robia di crapa?* lb. 15 s. 19
(...)
+ *pasteli di 6 -8 lb. 8; lb. 9 - 10^{1/2}*
(...)
+ *arzicha lb.5*

a qt. de lib. 100
(...)
+ *indacho bachadi fine lb 50*
+ *masticho non c' à lb. 70*
+ *argento vivo lb. 26*
+ *vermiglio lb. 45 non*
(...)
+ *virmini grana lb. 5*

a lib.
(...)
+ *zaf. orta s. 30*
+ *(zafferano) belagheri s. 28*
+ *(zafferano) chontado s. 25*
+ *(zafferano) minuto s. 22*
(...)

Doc. 9301318 y Doc. 9301318 (Docs. inéditos)
Mallorca, 2 de octubre de 1395. Compañía Datini
Siglatura: d. 1171/1, nº 13.

valuta in Maiolica a di 2 ottobre 1395
a carica
(...)
+ *grana di campello lb. 130 -132*
+ *(grana) di rabat; di valenz. luoghi di barz (...) lb. 120-122*
+ *(grana) di valenza lb. 210*
+ *(grana) di spagna 180*
(...)
+ *lacha matura grossa lb. 120 - 125*
(...)
+ *ciera prima lb. 41^{1/2}*
+ *ciera grossa lb. 39*
(...)
+ *allum di Rocha lb. 4^{1/2} 5 s.*
+ *galla di Romania grossa non c' à*
spano e barberes lb. 14
+ *(ghalla) di Fia. grossa (...) spano. lb. 14*
+ *gomarabica lb. 15*
(...)

+ tartaro di pisa lb. 8^{1/2}
(...)
+ Robia di crappa? lb. 15^{1/2}
(...)
+ pastelli di 5 -6 pani? . (valenza?) lb. 9 - 10^{1/2}
+ alchena lb. 5^{1/2}
+ arzica
(...)
+ arzicha lb.5

a qt. barberi de lib. 117
(...)
+minio lb. 3 s. 15
a qt. de la terra di lib. 100
(...)
+indacho bachadi fine lb. 50
(...)
+ verdetto di Monple. lb. 22
(...)
+ argento vivo lb. 26
+ vermiglione lb. 45
+ orpimento grosso lb. 20
(...)
+ zaf. orta s. 28
+ (zafferano) belagheri s. 26
+ (zafferano) chontado s. 24
+ (zafferano) minuto s. 21
(...)

Doc. 93013122 (Doc. inédito)

Mallorca, 24 de enero de 1395. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 13.

valute di mercature in Maiolica di 24 di gennaio 1395
a carica di qt. lib. ccc
(...)
+ grana di campello lb. 130 -132
+(grana) di rabat o d'altri luoghi di barba(...) lb. 120-122
+ (grana) di valenza lb. 210
+(grana) di spagna 180
(...)
+ lacha min. e grossa lb. 124 -128
(...)
+ciera grossa lb. 38^{1/2}- 39
+ ciera prima lb. 40^{1/2}- 41
(...)
+ allume di Rocha lb. 4^{1/2} 5 s.
+ galla di Romania lb. 14

(...)
+ *robia di crappa lb. 15*
+ *pastelli di 5 -6 pani? . lb. 9^{1/2} - 10*
+ *(pastelli) di pani lb.11*
+ *alchena lb. 5^{1/2}*
+ *arzica*
(...)
+ *arzicha lb.5*

a qt. de la terra di lib. 100
(...)
+ *indacho bachadieo lb. 50*
+ *masticho lb. 70*
(...)
+ *verdetto. lb. 22*
(...)
+ *argento vivo lb. 26*
+ *vermilglione lb. 45*
+ *orpimento grosso (casi ilegible) lb. 20*
(...)
a lib.
+ *zaffe. d'orta s. 28*
+ *(zafferano) beligheri s. 26*
+ *(zafferano) chontado s. 24*
+ *(zafferano) minuto s. 21*
(...)

Doc. 93013120 (Doc. inéditos)

Mallorca, 30 de octubre de 1395. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 13.

valuta in Maiolica a di 30 ottobre 1395
a carica di qt. lib. 300
(...)
+ *grana di capllo lb. 130*
+ *(grana) di rabat lb. 115*
+ *lacha matura lb. 125 -128*
(...)
+ *allume di Rocha lb. 5^{1/2} - 6*
+ *galle di Romania lb. 14*
(...)
+ *robia di crapa lb. 15*
+ *pastelle fini. lb. 12 s. 10*

a qt. de la terra di lib. C
(...)
+ *indacho bachadi lb. 50*
+ *masticho lb. 70*

(...)
+ *verdetto*. lb. 22
(...)
+ *argento vivo* lb. 28
+ *vermilglio* lb. 40
(...)
a lib.
(...)
+ *zaffe. d'orta s.* 28
(...)

Doc. 93013123 (Doc. inéditos)

Mallorca, 18 de marzo de 1397. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 13.

valuta in Maiolicha a di 18 di marzo 1397
a carica di III qt.

(...)
indacho bachadeo lb.
(...)
lacha matura d'alesandria lb. 100-104
(lacha) di domascho lb.95-100
(...)
robia di fiandra (...) lb. 12
vermine di grana lb.
(...)
risalgallo lb.
vetruolo lb.
grana barberescha (...) lb.155
(grana) d'altri luoghi lb. 120 -130
alume di rocha lb. 6
(...)
ghomerabicha lb.
(...)
alume di piuma lb. ^{1/2}. 13 -14
(...)

a quintale

(...)
cinabro lb.
(...)
minio pisano lb. 5 ^{1/2}
(...)

Doc. 93013124 (Doc. inéditos)

Mallorca, 20 de diciembre de 1398. Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 13.

valute di merchantie in Maiolicha a di 20 di diciembre 1398
(...)

charica
masticho lb. 70 -75
(...)
A charicha di 3 qta. della terra
(...)
ciera barberesicha lb. 3
alume di piuma lb. 13-20
alume di rocha lb. 6 s. 10
laccha (...) lb. 105
guado di gienova di 6^{1/2} - 7 pani
grana barberesca buonalb. 140
(...)

merchantantie finendono a numero?
(...)
biaccha di pisa a barile lb. 4
dossi di vaio la pezza s. 1 d. 4
(...)

Doc. 93013125 (Doc. inéditos)

Mallorca, 4 de agosto. (Sin año) Compañía Datini

Siglatura: d. 1171/1, nº 13.

valuta di 4 d'agosto
(...)
+ arzicha lb. 5
(...)

a quintale
(...)
+ indacho bachadi lb. 50
+ masticho lb. 70 non c'è
(...)
+ verdetto lb. 22 non c'è
(...)
+ orpimento grosso lb. 20
(...)
+minio pisano lb. non cè

a charicha
(...)
+ grana di campielo lb. 138
+ (grana) di Rabat lb. 110-115
+ (grana) di valenza lb. 180
+ lacha m. lb. 130
+ verzino cholobino lb. 180
+ ciera prima lb. 39 - 41
+ ciera bar. grosa 39 - 40
(...)
+ alume di rocha lb. 5

+ *ghalla di Romania lb. 14*

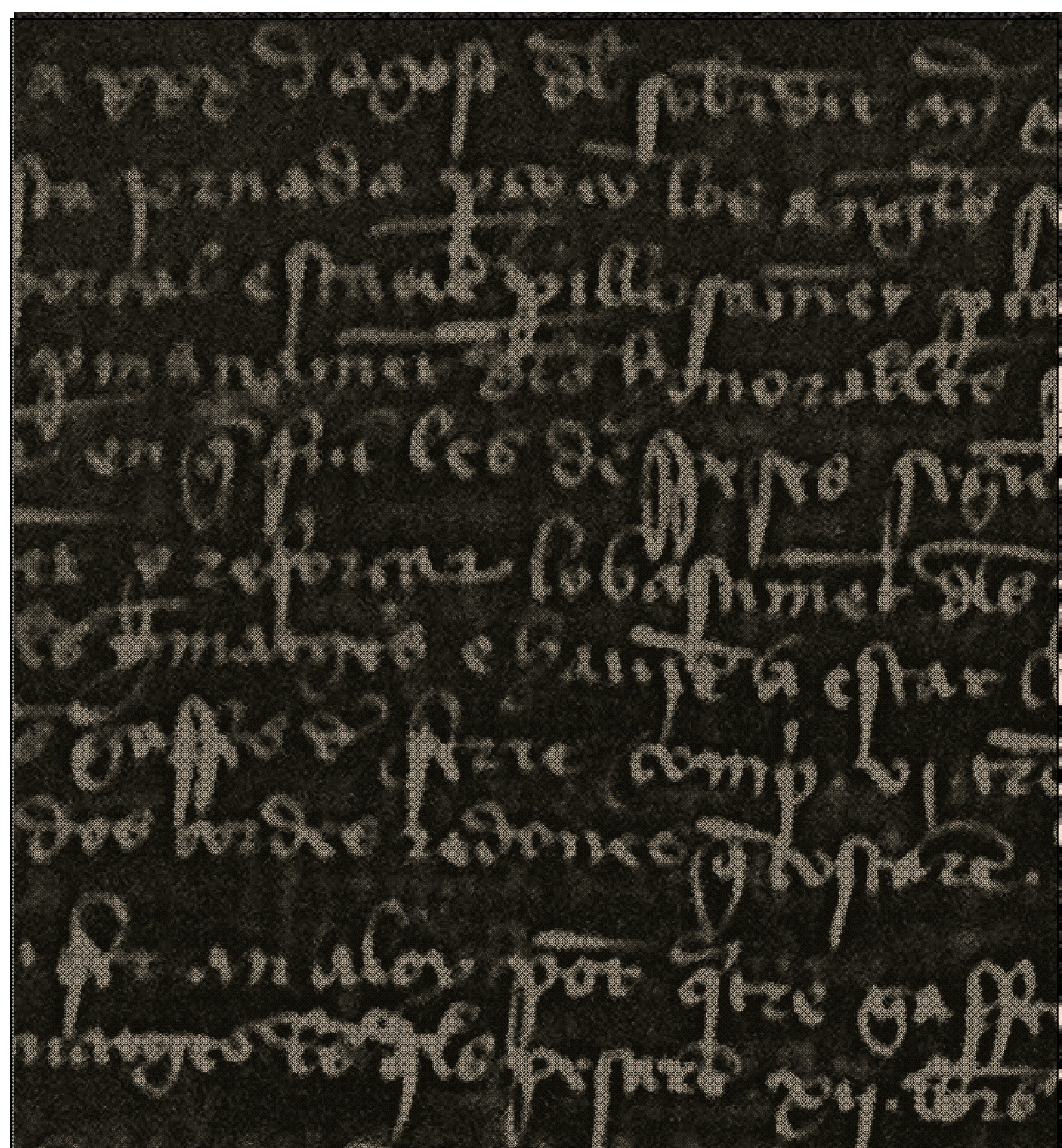
+ *ghomarabicha lb.15*

(...)

+ *robia di Crapa lb.15 s. 10*

+ *(robia) mezana lb.14*

(...)



ANEXO III

GASTOS ALUSIVOS A LA PINTURA DEL ALTAR MAYOR DE LA CATEDRAL DE VALENCIA

LIBRO DE OBRAS Nº 1479, AÑO 1432. TRANSCRIPCIÓN INÉDITA



I. Relación de gastos del Libre d'Obres 1479, de 1432, alusivos a la pintura mural de la Capilla Mayor de la Catedral Valencia

(f. 37 r.)

JhS

(Aci apparen les messions del pintar del cap dela capella maior dela Seu fetes en lo sobredit any de M·CCC·trentados)

En lo beneyt nom de JHS salvador nostre e dela sua gloriosa mare verge madona sacta Maria. En lo mesde ginerde l'any 1432, per los honorables senyors del capitol fou concordat que lo cap de la Seu, ço és la Capella majorde la verge Maria per embellir tota se pintàs de pintura d'angels alt en la cuberta de la dita Capella, e après tota la Capella se embellís e pintá, segons per ells se acordara, per la qual obra e pintura convench a fer les següents despesses a la obra

E primerament en lo beneyt nom de JHS, principiant la dita obra, per a que ahgués fusta per a fer bastimemts en la dita Capella

Dijous a V de juny del sobredit any de 1432, per manament dels honorables denyors del Capítol trametí a-n Burjassot los Mastres davalldits per a levar la fusta que alla era mesa en verde perque és per rahó de la guerra que era estada, la qual fusta era de la obra e havien-la mester pera bastiments per a la dita obra

[...]

(f. 37 v.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la seu, dilluns, a XXX de juny del sobredit any de 1432, obraren a levar les vidrieres del cap, pr a passar les entenes per a bastiments.

[...]

Ítem comprí aquesta jornada algeps e dos càrregues de terra per a metre alt en a cuberta de la capella, per a obrir-hi hun foratque era mester per a fer lo dit bastiment. Costà 1 s.

Ítem comprí tres parells de cardes velles per a raspar les parets que costaren III s.

Ítem comprí d'en Berthomeu [...] dos zestes d'espart per a la dita obra, que costaren 9 s.

Ítem comprí ·L· tronyelles que costaren 6 s.

Suma de Plana lxxVIII^{os}.

(f. 38 r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dimecres a II de juliol del sobredit any de 1432, obraren per a bastiments fer:

(...)

Compram aquesta jornada fusta Johan Amorós per a lo bastiment. Primo de Bernard Margraner, fuster VIII quarterons, que a raó de V s. lo quart. fan XXXX s.

Ítem compram de Manuel bages V bigues que costaren XXXIII s.

Ítem compram de Pere de Castre quatre taules que costaren XXI s.

Ítem comrí · M· claus grans e dos libre de claus de trenta costaren IIII s. III d.

Dijous a III de juliol del sobredit any, obraren per fer lo bastiment

(...)

Comprí aquest jornada XVII libres de claus, que costaren IIII s.

Ítem comprí quatre graneres que costaren IIII d.

Ítem comprí quatre parells de cardes velles per a raspar, costaren III s.

Suma de plana CCVII s. VII d.

(f. 38 v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap, divendres a quatre a II de juliol del sobredit any 1432, obraren a fer lo bastiments:

(...)

Comprí aquesta jornada dos assertadors per a deneiar les vidrieres, que costare II s.

Comprí aquesta jornada, d'en Guillem Corrella, fuster del maestrat quatre taules per obs del dit bastiment que costaren XXII s.

Ítem comprí libra e miya de claus que costà I s. III d.

Dissabte a V de juliol del sobredit any obraren per a raspar les parets e la cuberta de la capella ab cardes velles, e reparar ab algeps çò que's feya mester a reparar

(...)

Comprí aquesta jornada dos llibrells, que costaren IIII d.

Ítem paguí per adobar la portadora de la paesta per a tenir aygua en lo bastiment VIII^o d.

Suma de plana LXXXVII S. IIII d.

(f. 39 r.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dilluns a Vii de juliol del sobredit 1432, obraren al raspar e reparar de la capella major de la seu

(...)

Dimarts a VIII de juliol del sobredit any no obraren la dita obra (...) com anarem ab en Johan Amorós e ab mi a la taraçana a inventariar la fusta que havia mester per al sobredit bastiment per a la dita capella (...)

Ítem aquesta mateixa jornada comprí per als pintors que havien a pintar la capella ·V· mans de paper de la forma real, per a fer los patrons deboxats dels àngels de la cuberta que costaren a raó de ·III· s. la ma fan per tot

Dimecres a VIII^o de Juliol del sobredit any, obraren al raspar e repara de la capella major de la Seu

(...)

E aquesta jornada sobredita començaren a obrar pintors en lo capítol, per traçar e deboxar angels en papers

Primo en Miquel Alcanyis, pintor VI s.

Ítem en Philip Porta, pintor VI s.

Ítem en Berenguer Matheu pintor VI s.

Comprí aquesta joranada quatre llibres e miya de serdes de porch per a fer pinzells grossos per a enguixar, que costaren XVI S. VI d.

Ítem comprí un capdell de corda de trompa per fer los dits pinzells VII d.

Ítem paguí per una carretada de taulons que vench de la taraçana I s. VI d.

Ítem comprí per an Filip Porta quatre mans de paper de la forma real, que digué que volia deboxar a casa sua XII s.

Suma de plana LXII s. 4 d.

(f. 39 v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dijous a 10 a de juliol del sobredit 1432, obraren per a l'embotar d'algeps al raspar e reparar de la capella major de la seu e rahure los crehers e archs.

(...)

E aquesta Jornada obraren pintors al capítol per a estanyar papers e fer pinzells grossos per enguixar, e altres coses per a la dita obra

Primo en Miquel Alcanyic, mestre VI s.

Ítem en Phelip Porta, mestre VI s.

Ítem en Berenguer Matheu, mestre VI s.

Ítem en Miquel d'Alforja III s.

Ítem Gaspar Gual, mig jornal II s.

Comprí aquesta jornada per fer ayguacuyta tres roves de peces de pergamins, que costaren a raó de I s. VI d. la rova III s. VI d.

Ítem tres càrregues de lenya de mara grossa, per a fer l'ayguacuita x s.

Ítem comprí una sàrria de carbó per a la dita obra que costà X s.

Ítem costí dos quarteres de terra e un quartol. Costà amb lo port V s. VI d.

Ítem comprí III dotzenees d'escudelles de menjar per a les colors. Costaren II s.

Ítem una dotzena d'escudelles grans qu costaren X d.

Ítem sis terracers de terra per a obs de la dita obra, costaren VI d.

Ítem X olles entre grans e xiques per a la dita obra que costaren I s.

Ítem comprí un llibrell pa la dita obra que costà VI d.

Ítem comprí quatre dotzen d'escudelles xiques. Costaren I s. III d.

Ítem una sàrria d'espart e sis cabassos grans que costà tot III s. VI d.

Ítem compra'm en Johan Amorós e yo, de Bernard Ametler, especier de la Bossia? un plech e mig de fulla d'estany blanca a raó de VIII s. lo plech, costà XII s.

Item comprí de Joahn de Penyaranda, mercader, sis plechs de fulla d'estany blanca, que a raó de V s. VIII^o d. lo plech, fan XXXIII s. VI d.

Suma de plana CXXXVIII s. III d.

(f. 40 r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Divendres a 11 a de juliol del sobredit 1432, obraren per a l'embotar d'algeps e rahure les parets e crohers

(...)

E aquesta Jornada obraren pintors en la dita obra

Primo en Goçalbo Sarrià VI s

Ítem en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Comprí aquesta jornada farina e engrut que costà Xd.

Ítem paguí a hun hom que ab hun ase portà pedres dels pintors per a moldre colors III d.

Ítem comprí mes dos mans de paper de la forma major per a obs de la dita obra que costaren a raó de III s. la ma

Suma de plana LXXXVII s. II d.

(f. 40 v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dissabte a 12 a de juliol del sobredit 1432, obraren per a l'embotar d'algeps rahure los crohers e archs.

(...)

E aquesta Jornada obraren pintors

Primo en Goçalbo Sarrià, mestre VI s

Ítem en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Aquesta jornada prenguí de casa de Guillem de la Torre XVI llibres , quatre oz. de oli de linós que a raó de VIII^o e mealla la libra fan XII s. XI d.

Item costà de portar lo cetrill en que venia lo dit oli a la seu II d.

Item comprí tres llibres de claus per al bastiment que costaren II s. VI d.

Ítem comprí més VI mans de paper de la forma major, costà XVIII s.

Ítem comprí farina per a engrut, que costa III s.

Ítem costaren de portar dos pedres de moldre colors II d.

Ítem prenguí més del sobredit Guillem de la torre altre cetrill de oli de llinós en que han XVI llibre quatre oz. que al dit for fan XII s. XI d.

Ítem costaren canyes per al deboxar dels angels alt en la cuberta de la capella II d.

Ítem costaren plomes d'oqua e fil de palomar VI d.

Suma de plana CXVII s. V d.

(f. 41 r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dilluns a 14 a de juliol del sobredit 1432, obraren pintors

Primo Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Berthomeu Canet mig jornal II s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Comprí aquesta joranda hun capdell de fil cloure letres per a fer bronchetes i costà VI d.

Ítem comprí més VI olles per a les colors, que costaren X d.

Ítem prenguí d'En Guillem de la Torre un cetrill d'oli de llinós en que han XI llibres III oz que al dit for fan XII s. XI d.

Dilluns a 15 a de juliol del sobredit any, obraren en la dita obra del pintar del cap, pintors

Primo Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Comprí un centrill d'oli de llnos d-en Guillem de la Torre en qu han XVI llibres III oz. que al sobredit for fan XII s. XI d.

Item costà un forellat per a meter ab sis [...]a la porta de per dins dels terrats perquè la gent no es torbas I s. VI d.

Suma de plana CLVIII^o s. II d.

(f. 41 v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dimecres a 16 de juliol del sobredit 1432, obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Ramonet de la Ala II s.

Aquesta jornada prenguí hun cetrill d'oli de llinós de casa d'en Guillem de la Torre en que han XI llibres III oz que al dit for fan XII s. XI d.

Ítem paguí a-n Angulo Brunater per VIII^o [...] de canemaç que feu fer per als mosos dels pintors, los quals los senyors del capítols los manaren donar per lo moldre de la imprimadura XII s. XI d.

Ítem aquesta jornada prenguí del honrat en Johan de Penyaranda, mercader, sexanta plechs de fulla d'estany blanca per a obs de la dita pintura, que a raó de V s. VIII^o d. lo plech, fan per tots CCCXXXV s.

Ítem comprí aquesta jornada per al bastiment VI taules de pi de Guillem Andreu, fuster del mercat, que a raó de VIII^o sous cascuna taula fan ab lo port LIII s.

Item comprí tres llibres de claus que costaren II s. VI d.

Ítem un almut de segó per a deniar les moles del moldredel oli de llinós II d.

Ítem més aquesta jornada prenguí mes de casa d-en Gulliem de la Torre dos cetrills d'oli de llinós en los que ha XXXII llibres VIII oz, que al sobredit for fan XXV s. X d.

Ítem aquesta jornada comprí hun artibanch per a que tanquas les coses que fahia atanquar, les quals s'havia mester per a la dita obra, lo qual costà XIII s. III d.

Ítem més aquesta jornada prenguí hun altre cetrill de oli de llinós de casa d'en Guillem de la Torre en lo qual han XI llibres III oz d'oli que al sobredit for fan XII s. XI d.

Suma de Plana DXXXVIII s. XI d.

(f. 42 r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dijous a 17 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

Obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem doní a hun ase que portà posts de colrar de casa del Guillem de la Torre a la Seu, e hun d. de gleda, e per tot III d.

Ítem paguí de Johan Natera, specier, que està en l'alberch d' equalada, hun cetrill d'oli de llinós en que ha XVI lib. III oz. que a raó de VIII d. ~~libra fan per tot~~ e mealla/ libra fan per tot XI s. VI d.

Ítem comprí més, la sobredita jornada, una libra dos oz. de cerdes de porch per a fer pinzells per a la dita obra, que a raó de III s. libra fan III s. VIII d.

Ítem comprí hun capdell de fil per a fer los dits pinzells III d.

Ítem comprí hun capdell de fil de cloure letresque costà VI d.

Item comprí hun garbell que costà X d.

Item comprí una llibra de claus de quaranta X d.

Suma de Plana LXXXVI s. V d.

(f. 42 v.)

E continuant del pintar del cap. Divendres a 18 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Item Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Pere Navarro IIII s.

Ramonet de la Ala II s.

Comprí aquesta jornada de Batle fuster qu està al mercat? quatre taules de pi per al bastiment, que costaren ab lo port XXXII s. VI.

Item comprí de Manuel Bajés, fuster del mercat dos fulles posts per al colrar de la fulla que costaren ab lo port XXX s. VI d.

Ítem comprí dos almuts de seguó per a la fulla colrada d'estany IIII d.

Ítem comprí hous per a fer temple que costaren IIII s. VI d

Ítem comprí saffrà I d. e oli comú I d. II d.

Ítem paguí a en Thomas Ferriol per lo loguer del seu carrató que tinguem quatre jorns I s. VI d.

Ítem comprí gleda que costà per al colrar de la fulla d'estany IIII d.

Ítem comprí una llibra de draps de lli vells per al colrar, costà IIII d.

Ítem comprí tres llibres de claus que costaren II s. VI d.

Ítem cera per a encerara linyols, miya libra qu costà IIII d.

Ítem costaren ·C· marquins de dos dits e mig per a obrar les post per al colrar de la fulla d'estany, que costaren I s. IIII

Suma de plana CXXXII s. I d.

(f. 43 r.)

E continuant del pintar del cap. Dissabte a 19 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren fusters [sic.]

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ítem Johan Miravalls IIII s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Item Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Pere Navarro IIII s.

Ramonet de la Ala II s.

Comprí aquesta jornada mija llibra de colradura per a colrar la fulla d'estany blanca que costà II s.

Ítem comprí dos roves de peces de pergamins per a fer ayguacuyta, que costaren III s.

Item compram trossos de pergamins rasos e rahedures de pergamins [...] de moltó com de cabrit, per a fer ayuguacuyta fina per a metre adzur en lo camper del angels de la cuberta IIII s. III d.

Ítem comprí aquesta jornada saffrà e cera gomada IIII s.

Ítem paguí aquesta jornada a la muller de ~~Domingo~~ Pere Ynanyes que està davant la escola del cant per lo loguer de dos qnals seus que tingueren per a fer lo damunt dit bastiment XV jorns IIII s. VI d.

Suma de plana LXXVII s. VII d.

(f. 43 v.)

E continuant del pintar del cap. Dilluns a 21 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem Cosme Estopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Prenguí aquesta jornada de casa d'en Guillem de la Torre hun cetrill d' oli de llinós en que hach XI llibres III oz que a raó de VIII^o d. mealla la libra fan XII s. XI d.

Ítem prenguí hun altre cetrill d' oli de llinós de casa de Johan Natera, especier, en que hac XVI llibres III oz., que a raó de VIII d. mealla libra XI s. VII d.

Ítem comprí una libra de colradura a ·en Guillem de la Torre que costà III s.

Ítem comprí sabó moll que costà II d.

Ítem comprí hous que costaren aquesta jornada per ala dita obra I s. VI d.

Ítem comprí un almut de segó gros que costà II d.

Ítem comprí aquesta jornada sobredita, de la botiga de Rana, especier, en Ffrancesch Mayso, pintor d'aquesta pintura, cinch llibres d'adzur d'alamanya, per a la primera ma del camper dels àngels de la cuberta, que a raó de XXXVIII s. VI d. llibra, fan CLXXXXV s. VIII^o d

Suma de plana CCXXXVII s. VII d.

(f. 44 r.)

Dimarts a 22 de juliol del sobredit any no se obra res en la dita obra, per com fou festa solemne de madona Sancta Maria Magdalena

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dimecres a 23 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Item Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Pere Navarro IIII s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem Cosme Stopinyà IIII s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Comprí aquesta jornada una llibra d'ayguacuyta de Jerona I s.

Item comprí orchella per a fer marsiquot, que costà II d.

Ítem vert d'aram, mija libra que costà III s.

Ítem comprí blanch, una libra, per ço com lo que havia agut d'en Ponç Andreu, no semblava bo per a ço que havien mester los pintors XI d.

Ítem alum una libra; orchiqua dos llibres, costà tot I s. I d.

Ítem almàngena, dos llibres costaren I s.

Ítem comprí olles e pots de terra que costaren I s.

Ítem hun almut de seguó e hun d. d'agulles I s. III d.

Ítem prenguí d'en Guillem de la Torre hun cetrill d' oli de llinós en que hach XI llibres III oz que a raó de VIII^o d. mealla la libra fan XII s. XI d.

Suma de plana LXXXIII s. I d.

(f. 44 v.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dijous a 24 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesch Mayso mig jornal III s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual IIII s.

Ítem Johan Miravalls IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Item Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Pere Navarro IIII s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Comprí aquesta jornada perols caçoles e escudelletes que costaren VIII^o d.

Ítem comprí hun almut de seguó gros que costà II d.

Ítem draps de lli sqinçats per al colzar de la fulla, que costaren III d.

Ítem aquesta jornada sobredita prenguí de Johan Naterra, specier, una gerra de oli de llinós, en que hac net V roves e mija que a raó de XX s. la rova fan per tot CX s.

Ítem li paguí per part especial més al tot, per l'oli de la sobredita gerra com la [...] al for que a ell hi havia costat de prima III s.

Ítem comprí una gerra envernissada per a tenir lo dit oli, la qual ab lo port costà VIII s.

*Divendres a XXV de juliol del sobredit any non obrà nengú en la sobredita obra, per çò com fou festa solemne del benaventurat apòstol monsenyor Sant Jachme Major
Suma de plana CLXXX s. IIII d.*

(f. 45 r.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dissabte a 26 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu mig jornal III s.

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual IIII s.

Ítem Johan Miravalls IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Ítem Pere Navarro IIII s.

Item Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ramonet de la Ala II s.

Comprí aquesta jornada dos lliures de claus per al bastiment que costaren I s. VIII d.

Ítem prenguem aquesta jornada sobredita d'en Miquel Alcanyic una olla de sisa d'oli per al daurar del àngels a les cabelleres e fresadures e per a les repeses per a tot quant s'havia en la sobredita obra de daurar, en la qual olla hi hac, de la sobredita sisa d'oli, net VI llibres, que a raó de XI s. la libra fa per tot LXVI s.

Ítem més prenguem d'ell mateix per a obs de la dita obra, una olla de dessecatius de caparrós per a misclar ab l'emprimadura e ab les altres colors per tal que l'oli de llinós eixiugues, en la qual olla, ço que hi era dels sobredits dessecatius fou estimat per los altres pintors que valia los quals per la dita yo li pagui XXII s.

Suma de plana CLIII s. IId.

(f. 45 v.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dilluns a 28 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual IIII s.

Ítem Johan Miravalls IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem Pere Navarro III s.
Item Pere Stopinyà III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ramonet de la Ala II s.

Comprí aquesta jornada d'en Johan Natera, specier deu llibres de verniç, que a raó de hun S. VIII d. la llibra fan per tot XVII s. VII d.
Ítem comprí una olla que costà II d.
Ítem comprí aquesta jornada hous per a fer tempre, que costaren I s. VI d.
Ítem comprí cotó per al daurar, tres oz. que costaren VI d.
Ítem comprí un tros de cuyr per a fer coxins per al daurar, costà I s.
Ítem comprí carbó de vern per a deboxar, que costà I s.
Ítem comprí taches per a fer los coxinets per al daurar del àngels de la cuberta, que costaren VI d.

Suma de plana LXXXIII s. VIII d.

(f. 46 r.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dimarts a 29 de juliol del sobredit 1432, obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.
Ítem en Phelip Porta VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s
Ítem en Francesch Mayso VI s.
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem Gaspar Gual III s.
Ítem Johan Miravalls III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem Pere Navarro III s.
Item Pere Stopinyà III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ramonet de la Ala II s.

Ítem aquesta jornada sobredita rebí d'en Vicent Boni batifulla quatre cents panys d'or fi del gran cayre, per a obs de la dita obra; ço és per a daurar dels angels de la cuberta; a les diademes, fresadures e ço que ha mester daurar, lo qual daurar començaren aquesta jornada. E los quals sobredits CCCC panys d'or fi, a raó de XXVII s. lo centenar fan per tot CVIII s .
Ítem comprí per obs de la dita obra L claus barquerols, que costaren I s. II d.
Ítem comprí una fulla post ampla de casa d'en Manuel Bajés, fuster que està al mercat, per al colzar de la fulla d'estany, la qual fulla post costà XV s.
Ítem costà de portar del mercat [...] a la seu II d.

Suma de plana CLXXXIII s. IIIId.

(f. 46 v.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dimecres a 30 de juliol del sobredit 1432, obraren fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Phelip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Martí Girbés III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s.

Ítem aquesta jornada comprí hun parell de lançols per cloure entorn d' allà hon dauraren los pintors, que costaren XVIII s.

Ítem comprí aquesta jornada de mossèn Guillen Bermiç? VI dotzenes de fulla d'estany verda e mitja dotzena de fulla d'estany vermella, que costaren entre tot: la fulla verda a raó de V sous la dotzena e la mija de la vermella II s, XXXII s

Ítem aquesta jornada sobredita rebí d'Arnau Sanç, batifulla, CC panys d'or fi del xic cayre, que costà a raó de XXIII s. lo centenar, que fan XXXXVI s.

Suma de plana CLXXII s.

(f. 47 r.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dijous a 31 de juliol del sobredit 1432, obraren ffusters

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem Martí Girbés III s. VI d.

Ítem Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.

Comprí aquesta jornada L marquavins, que costaren VIII d.

Ítem aquesta jornada prenguí per a obs de la dita obra, ço és per al daurar del àngels d'en Arnau Sanç, batifulla, CC panys d'or fi del xic cayre, que a raó de XXIII s. lo centenar fan XXXXVI s.

Ítem comprí troços de draps de lli esquinçats que costaren I s.

Ítem comprí hous per a fer tremps III s. VI d.

Ítem aquesta matexa jornada prengí d'en Arnau Sanç, batifulla, CC panys d'or fi del xic cayre, que a raó de XXIII s. lo centenar fan XXXXVI s.

Ítem comprí una oz. de indi baguadell que costà X d.

Suma de plana CLXXX s.

(f. 47 v.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Divendres primer dia d'agost del sobredit 1432, obraren ffusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Martí Girbés III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.

Comprí aquesta jornada una nlibra de colradura que costà VI d.

Ítem aquesta sobredita jornada rebí de Vicenti Boni, batifulla, per a obs de la dita obra, CCCCL panys d'or fi del gran cayre, que a raó de XXVII s. lo centenar fan CXXI s.

Ítem comprí de casa de Manuel Baies, fuster que està al mercat, una taula de pi per a fer taules per a colrar la fulla, la qual costà XV s.

Ítem comprí IIII libre de draps vells de lli, que costeren I s.

Suma de plana CCXXI s.

(f. 48 r.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dissabte a 2 d'agost del sobredit 1432, obraren ffusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyíç VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Martí Girbés III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem Pere Miró III s. VI d.

Comprí aquesta jornada II llibres de verniç que costaren III s.

Ítem aquesta jornada, de Vicent Boní, batifulla, per a obs de la dita obra CCCCL panys d'or fi del gran cayre, que a raó de XXVII s. lo centenar fan per tots CXXI s. VI d.

Comprí més aquesta jornada, de casa de Johan Natera, specier, XII llibres e mija de verniç, que a raó de hun s. VIII^o d. la libra fan XXI s. XI d. .

Suma de plana CCXXXII s. XI d.

(f. 48 v.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dilluns a 4 d'agost del sobredit 1432, obraren ffusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d., V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyíç VI s.

Ítem Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem Pere Miró III s. VI d.

Comprí aquesta jornada papers engrutats e taches per a obs de la dita obra, que costaren I s. V d.

Ítem comprí cera gomada II d.

Ítem comprí una libra de colradura que costà I

Suma de plana LXXVII s. VII d.

(f. 49 r.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap. Dimarts a 5 d'agost del sobredit 1432, obraren ·Pintors·

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem Pere Miró III s. VI d.

Comprí ho prenguí aquesta jornada sobredita de Arnau Sanç, batifulla, CC panys d'or fi del xic cayre, que a raó de XXIII s. lo centenar fan LXVIII^o s.

Ítem aquesta sobredita jornada prenguí de mossén Guillem Bernuç, prevere, sis dotzenes de fulla d'estany grogua, que a raó de V s. la dotzena fan XXX s.

Ítem comprí una libra de ayguacuyta de Jerona de costà I s. II d.

Ítem prenguí més del dit mossén Guillem Bernuç, un plech de fulla d'estany blanca, que costà V s.

Suma de plana CLXXVIII s. VIII d.

(f. 49 v.)

Dimecres a V [sic.] d'agost del del sobredit MCCCCXXdos, fou festa solemne del Jhesus, salvador nostre, vulgarmentt apellada Sant Salvador.

E jacsia fos aquesta jornada festa solemne, per necessitat de la dita obra, per ço com la gloriosa festa de la Assumpció de la Senyora Verge Nostra Madona Sacta Maria, vulgarment apellada Sancta Maria d'agost sobretingués de prop, per ço que la dita obra la primera bastimentada fos acabada per a la dita festa, e fos levat lo bastiment e les entenes que ocupaven la capella per manament de l'honorable Mossén Anthoni Ponç, Canononge obrer

major de la seu en lo present any, obraren la sobredita jornada de Sant Salvador los següents pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual IIII s.

Ítem Johan Miravalls IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Ítem Pere Navarro IIII s.

Item Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Berthomeu Çacoma IIII s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas IIII s. VI d.

Ítem Pere Miró IIIIs. VI d.

Comprí aquesta jornada una libra de verniç e hun d. d'engrut II s. I d.

Suma de plana CCXXII s. XI d.

(f. 50 r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dijous a 7 d'agost del sobredit 1432, obraren ffusters al bastiment

~~*Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.*~~

~~*Ítem Joan Garcia II s.*~~

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual IIII s.

Ítem Johan Miravalls IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Ítem Pere Navarro IIII s.

Item Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Martí Girbés IIII s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma IIII s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas IIII s. VI d.

Ítem Pere Miró IIIIs. VI d.

Ítem, mossen Stheve Gil, prevere III s.

Comprí aquesta jornada estany per a fer soldadura per adobar les vidrieres, costà una lliura II s.

Prenguí aquesta jornada de Arnau Sanç, batifulla, per a obs de la dita obra, CC panys d'or fi del xic cayre, que a raó de XXIII s. lo centenar fan LXVIII^o s.

Ítem aquesta sobredita jornada prenguí de Vicent Boni, batifulla, per a obs de la dita obra CCC panys d'or fi del gran cayre, que a ró de XXVII s. lo centenar fan LXXXI s.

Ítem comprí escudelles de menjar e escudelles per a les colors, costaren VI d.

Ítem comprí una barzella d'algeps que costà VI d.

COMprí més aquesta jornada de Miquel Abat, fuster que està al mercat, tres fulles posts per al acabar de les fullers per als crohers, que costaren a raó de XIII s. la fulla, fan per tot, amb lo port XXXVIII^o s. V d.

Ítem costaren ·C· marquavins per a obrar les dites fulles I s.

Suma de plana CCXXLI s. XI d.

(f. 50v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Divendres a 8 d'agost del sobredit any de 1432, obraren. Ffusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada sobredita obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Martí Girbés III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem Pere Miró III s. VI d.

Ítem, mossen Stheve Gil prevere, III s. VI d.

Item mossen Miquel Çolivella III s. VI d.

Comprí aquesta jornada lexiu del çaboner e olles per a fer caminin, que costa I s. II d.

Ítem prenguí de Guillem de la Torre VIII^o llibres II oz. de verniç, que a raó de 2 s. la libra fan

Prenguí de Arnau Sanç, batifulla, per a obs de la dita obra, CCCCL panys d'or fi del xic cayre, que a raó de XXIII s. lo centenar fan CIII s. VI d.

Ítem més prenguí aquesta jornada de Vicent Boni, batifulla, per a obs de la dita obra, CCCCL panys d'or fi del gran cayre, que a raó de XXVII s. lo centenar fan CXXI s. VI d.

Ítem comprí una libra de colardura que costà II s. VI d.

Suma de plana CCCXXXVIII^os. VI d.

(f. 51r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dissabte a 9 d'agost del sobredit any de 1432, obraren. Fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada sobredita obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Johan Miravalls III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Martí Girbés III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem Pere Miró III s. VI d.

Ítem, mossèn Stheve Gil prevere III s. VI d.

Item mossèn Miquel Çolivella prevere III s. VI d.

Ítem Vicent Desat III s. VI d.

Comprí aquesta jornada hous per a fer temple que costaren II s.

Ítem comprí cinch llibres de vernicç per a la dita obra, que costaren 10 s.

Ítem prenguí aquesta jornada de Vicent Boni, batifulla, per a obs de la dita obra, CCC panys d'or fi del gran cayre, que a raó de XXVII s. lo centenar fan LXXXI s.

Ítem més prenguí aquesta jornanda sobredita d'Arnau Sanç, batifulla, per a obs de la dita obra, CCL panys d'or fi del cayre xich, que a raó de XXIII s. lo centenar fan LVII s. VI d.

Suma de plana CCXXXVI s.

(f. 51v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap, la sobredita jornada de 9 d'agost de l'any 1432, per a obs de la dita pintura comprí les coses següents, e despreguí sengons se segueix

E primerament comprí de la botiga di Rana cinch de adzur d'alamanya lo qual me costà a raó de XXXVIII s. VI d. la libra, que faria per totes les sobredites V llibres CXXXII s. VI d.

Ítem paguí a en Pancho Villaba, pintor que està prop lo fossar de Sant Andreu al trabuquet per lo colrar de CXXV panys de fulla que es colrara, ^{e fou verda,} per ço com los que eren en la dita obra de la pintura no's podien destorbar a fer vert la dita fulla ne colrar-ne, que pujaren per tots los sobredits CXXV panys ho fulls de fulla, que feren dos plechs, de la que el fer vert se pagà V s, per plech, axí que doni-li per tot XXII s. III d.

Ítem comprí mija alna de canemaç per a colrar lo carmini que havia fet per a la dita obra

Ítem paguí a-n Johan Roig, pintor, que està davant de les repenedides, per lo colrar de tres plechs de fulla grogua que colrà, a raó de III s. lo plech fan per tots tres XII s.

Ítem prenguí dilluns a 11 d'agost del sobredit any, del honrat en Joahn de Penyaranda, mercader, cinquanta plechs de fulla d'estany blanca, que a ráo de V s, XIII d. lo plech muntaren tots CCLXXXVII s. VI d.

Suma de plana DXVs.

(f. 52r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dilluns a 11 d'agost del sobredit any de 1432, obraren. Fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada sobredita obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Item Pere Stopinyà III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Martí Girbés III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma mig jornal II s. III d.

Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem Pere Miró III s. VI d.

Ítem, mossèn Stheve Gil prevere III s. VI d.

Item mossèn Miquel Çolivella prevere III s. VI d.

Ítem Vicent Desat III VI d.

Ítem Bethomeu Andreu fuster III s. VI d.

Ítem Guillem Andreu, fuster II s. VI d.

Prenguí aquesta jornada d' Arnau Sanç, batifulla, per a obs de la dita obra, CCC panys d'or fi del xich cayre, que a raó de XXIII s. lo centenar fan LXVIII^o s.

Ítem rebí aquesta jornada de Vicent Boni, batifulla, per LXXX panys d'argent que d'ell prenguí per a obs de la dita obra, a raó de dos panys a d. fan III s. VIII^o d.

Ítem comprí dos llibres de colradura que costaren V s. VI d.

Suma de plana CCXV s. Vld.

(f. 52v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap, la sobredita jornada matexa de dilluns 11 d'agost del any 1432, en la nit següent per manament de mossen lo obrer major, lo Canonge, per tal que lo bastiment se pugues levar per a la festa de Santa Maria d'Agost, primerament feren fahena en la dita nit los següents, dels quals cascú prenguí son jornal axí com si fos de dia. Fusters al bastiment

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta jornada sobredita obraren pintors

Ítem en Francesch Mayso VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem Gaspar Gual IIII s.
Item Pere Stopinyà IIII s.
Ítem Anthoni Carbonell IIII s.
Ítem Pere Navarro IIII s.
Ítem Miquel d'Alforja IIII s.
Ramonet de la Ala II s.
Ítem en Berthomeu Çacoma IIII s.VI d.
Ítem en Martí Girbés IIII s.VI d.
Ítem Pere Miró IIII s. VI d.
Ítem en Domingo Thomas IIII s. VI d.
Ítem, mossèn Stheve Gil prevere III s.VI d.
Ítem Vicent Desat III VI d.
Comprí aquest vespre pera a la veladad caneles de seu [...] que valen I s. VI d.
Ítem comprí caneles de cera que costaren VIII^o d.
Ítem aquesta nit, per tal com no's fallís lo verniç per a verniçar l'arch e los crohers, en çò que fahien a untar lo verniç per lo metre e peguar de la fulla, aguí de casa de Guillem de la Torre una ollada de verniç, en que hac net XII llibres IIII oz., que a raó de IIs. la libra fan XXIII s. VIII d.
Suma de plana LXXXVIII^o s. Vd.

(f. 53r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dimarts a 12 d'agost del sobredit any de 1432, obraren. Ffusters

Primo Maestre Math Lobet II s. VIII^o d.
Ítem en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI
Ítem en Berthomeu Andreu, fuster IIII s VI d.
Ítem en Guillem Andreu II s. VI d.
Ítem Joan Garcia II s.
E aquesta jornada sobredita obraren pintors
Primo en Miquel Alcanyíç VI s.
Ítem en Felip Porta VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s
Ítem en Francesch Mayso VI s.
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem Gaspar Gual IIII s.
Ítem Anthoni Carbonell IIII s.
Ítem Berthomeu Canet IIII s.
Ítem Pere Navarro IIII s.
Item Pere Stopinyà IIII s.
Ítem Miquel d'Alforja IIII s.
Ramonet de la Ala II s.
Ítem en Martí Girbés IIII s.VI d.
Ítem en Berthomeu Çacoma mig jornal II s.III d.
Ítem en Domingo Thomas IIII s. VI d.

Ítem Pere Miró IIIIs. VI d.

Ítem, mossèn Stheve Gil prevere III s.VI d.

Ítem Vicent Desat III VI d.

Comprí aquesta jornada dotze panys d'argent que costaren I s.

Ítem me costà un alibra d'estany per a fer soldadura per a les vidrieres II s.

Ítem comprí aquesta jornada hous per a fer temple III s.

Ítem paguí a-n Villalba, pintor, per lo colrara de dos plechs de fulla de estany e hun plech que feu de vert XIII s.

Ítem comprí una libra de caneles de seu per a la nit vinent que costaren III s.

Suma de plana CXX s. IIIId.

(f. 53v.)

E continuant la dita obra de la pintira de la capella la sobredita jornada de dimarts a 12 d'agost del sobredit any de 1432, en la nit següent per manament de l'honorable monsenyor Sanç, Canonge obrer major en lo sobradit any, per tal que los bastiment se pogués levar per a la festa principal vinent de Santa Maria d'Agost, feren fahena en la dita nit los següents, cascu dels quals prenia son jornal axí com si fos jornal de dia obraren.

Fusters al bastiment

Ítem en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem Joan Garcia II s.

E aquesta nit sobredita obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Felip Porta VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Gaspar Gual IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Ítem Pere Navarro IIII s.

Item Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ramonet de la Ala II s.

Ítem en Martí Girbés IIII s.VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma IIII s. VI d.

Ítem en Domingo Thomas IIII s. VI d.

Ítem Pere Miró IIIIs. VI d.

Ítem, mossèn Stheve Gil prevere III s.VI d.

Ítem Vicent Desat III VI d.

Suma de plana LXXXVII s. VIId.

(f. 54r.)

E continuant la dita obra de la pintura de la capella. Dimecres a 13 d'agost del sobredit any de 1432, obraren. Fusters

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu, fuster IIII s VI d.

Ítem en Guillem Andreu II s. VI d.
Ítem Joan Garcia II s.
E aquesta jornada sobredita obraren pintors
Primo en Miquel Alcanyis VI s.
Ítem en Felip Porta VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s
Ítem en Francesch Mayso VI s.
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem Gaspar Gual III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem Pere Navarro III s.
Item Pere Stopinyà III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ramonet de la Ala II s.
Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI
Ítem en Martí Girbés III s. VI d.
Ítem en Domingo Thomas III s. VI d.
Ítem Pere Miró III s. VI d.
Ítem, mossèn Stheve Gil prevere III s. VI d.
Ítem Vicent Desat III VI d.
Comprí aquesta jornada una dotzena de fulla colrada VI s.
Ítem comprí plomes per a espolçar que costaren III d.
Ítem comprí VII llibres de draps de lli esquinçats que costaren I s. VI d.
Suma de plana CII s. X d.

(f. 54v.)

E continuant la dita obra de la pintura de la capella. Dijous a 14 a d'agost del sobredit any de 1432, obraren a levar lo bastiment de la capella, com ja fos acabada la primera bastimentada, e feren fahena los fusters e obrers de la vila següents
Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI
Ítem en Berthomeu Andreu, fuster III s VI d.
Ítem en Guillem Andreu II s. VI d.
Ítem Joan Garcia II s.
Ítem Francesch Gil III s. VI d.
Ítem Miquel Peçonada III s.
Ítem Jordi Leonis III s.
Ítem Johan Daroqua III s. VI d.
Ítem Jachme Vinader III s.

Comprí aquesta jornada una libra de claus que costà X d.
Ítem paguí a hun hom ab hun ase per tornar un carrech de fusta II d.
E aquesta jornada feu fahena Ramonet de la Ala a lavar escudelletes II s.
Item paguí als dos mossos de Johan Stheve porque en dos jorns passats de festa me havien conreada la fulla que romania en las posts, colrada, en los terrats de la Seu II s.
Ítem paguí a-n Villaba, pintor, per tres plechs que havia colrats de fulla la setmana passada. E per XXXVIII plechs que feu de fulla verts. És per tot XVIII^o s. XI d.
Ítem paguí a-n Thomas Ferriol, del mercat, per dos costers e una taula que d'ell tenia al bastiment que havia prestat. E per ço com se guastaren, aguiles-hi a pagar, que costaren XV s.

*Ítem paguí a-n Johan Roig, pintor, per colrar dos plechs de fulla grogua VIII s.
Divendres, a 15 del sobredit més d'agost del sobredit any de 1432 fou festa solemne de la
Gloriosa Assumpció de la beneyta verge nostra dona Sancta Maria, e no se obrà res en la dita
obra.*

Suma de plana LXXX s. XI d.

(f. 54 BIS r.)

Dissabte 16 d'agost del sobredit any 1432, no se obrà res en la dita obra de la pintura.

*Dilluns a 18 d'agost del sobredit any , ne dimarts a 19, ne dimecres a 20 ne dijous a 21 del
sobredit mes d'agost del dit any no se obrà res en la dita obra del pintar de la capella.*

*E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la Seu, divendres a 22 d'agost del
sobredit any de 1432, per al retornar de fer lo bastiment en la dita capella, per tal que
continuàs la pintura feren fahena los següents*

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu, fuster III s VI d.

Ítem Bernad Font III s. VI d.

Ítem Nicholau Thomas, III s. VI d.

Ítem Ffrancesch Montprat III s. VI d.

Ítem Miquel Peçonada III s. VI d.

Ítem Anthoni Rojals III s. VI d.

ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

*Item aquesta jornada paguí a-n Johan Martí, carreter, que ens portà una carretada de fusta
que haviem mester de la taraçana, II s.*

Ítem comprí L tronyelles per al bastiment que costaren VI s.

Suma de plana XXXXV s. VI d.

(f. 54 BIS v.)

*E continuant la dita obra de la pintura del cap; Dissabte 23 d'agost del sobredit any 1432, per
a fer lo bastiment de la capella. E per a colrar fulla per avançar-ne, dementres fahia bon sol
obraren los següents ffusters*

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu, fuster III s VI d.

Ítem Bernad Font III s. VI d.

Ítem Nicholau Thomas, III s. VI d.

Ítem Ffrancesch Montprat III s. VI d.

Ítem Miquel Peçonada III s. VI d.

Ítem Anthoni Rojals III s. VI d.

ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

·Pintors a Colrar·

Primo en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Item Pere Stopinyà, mig jornal II s.

Comprí aquesta jornada una libra de claus grans que costà d. X

Item comprí una libra de colradura que costà ab dos altres de pego 2 s. X d.

Dilluns a 25 d'agost del sobredit any 1432, obraren al fer del sobredit bastiment per al pintar

del cap los següents fusters

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu, fuster III s VI d.

Ítem Bernad Font III s. VI d.

Ítem Nicholau Thomas, III s. VI d.

Ítem Ffrancesch Montfrat III s. VI d.

Ítem Miquel Peçonada III s. VI d.

Ítem Anthoni Rojals III s.

ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors a colrar fulla

Primo en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Item Pere Stopinyà, III s.

Comprí aquesta jornada quatre llibres de claus per al bastiment que costaren III s. III d.

Item comprí una libra de colradura e un almut de sego, costà tot II s. VIII d.

Suma de plana LXXXXVIII^o s. II d.

(f. 55 r.)

E continuant la dita obra de la pintura del cap; Dimarts 26 d'agost del sobredit any 1432, per a

fer lo bastiment e colrar fulla obraren

ffusters

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu III s VI d.

Ítem Bernad Font III s. VI d.

Ítem Miquel Peçonada III s. VI d.

Ítem Anthoni Rojals III s. VI d.

ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors al colrar

Primo en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Item Pere Stopinyà, III s.

Comprí aquesta jornada una libra de claus que costà d. X

Ítem comprí un almut de pego e saffrà III d.

Item comprí una libra de colradura que costà III s.

Dimecres a 27 d'agost del sobredit any 1432, obraren al fer lo bastiment fusters

Primo en Johan Amorós, mestre fuster Vs VI d.

Ítem en Berthomeu Andreu, V s.

Ítem Bernad Font III s. VI d.

Ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors a colrar fulla d'estany

Primo en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Item Pere Stopinyà, III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Comprí aquesta jornada quatre llibres de claus que costaren III s. III d.

Item comprí un almut de sego, costà tot II s.

Suma de plana LXXXV s. VIII d.

(f. 55 v.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella; Dijous 28 d'agost del sobredit any 1432, a fer lo bastiment de la capella obraren fusters

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu, fuster V s.

Ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Bernad Font III s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors per a colrar e moldre colors

Primo en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Item Pere Stopinyà, III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Aaquesta jornada comprí quatre^{dos} almut de segó, que costaren

Divendres a 29 d'agost del sobredit any 1432, obraren a reparar e adobar les parets de la dita capella, per a la pintura que hic fahia a fer

al fer lo bastiment fusters

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.

Ítem en Johan Martí, mestre d'obra de la vila III s. IV d.

Ítem en Berthomeu Andreu, III s. VI d.

Ítem Bernad Font II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors a colrar fulla e moldre colors

Primo en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Item Pere Stopinyà, III s.

Ítem Pere Navarro III s.

E aquesta jornada sobredita paguí a la muller d'en Matí Nyanyes per lo loguer de dos quinals sus que tingerem al diffor del bastiment en com lo tornam a fer II s.

Suma de plana LXXVIII^o s. III d.

(f. 56 r.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella; Dissabte 30 d'agost del sobredit any 1432, al blanquinar de les parets de la capella major de la seu, obraren

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.

Ítem Bernad Font III s. VI d.

Ítem Johan Martí, mestre d'obra de la vila III s. IV d.

ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

E aquesta jornada obraren pintors per a colrar e moldre colors

Primo en Domingo Thomas III s. VI d.

Ítem en Berthomeu Çacoma III s. VI d.

Item Pere Stopinyà, III s.

Ítem Pere Navarro III s.

E aquesta jornada sobredita doní e paguí a-n Jachme Gil, mestre de fer obres i vidrieres, per lo levar e tornar les vidrieres de la capella, e per adobar-hi e tornar molts troços que y fallien en molts lochs que y era mester, de que li paguí per tot LXXXVIII s., los quals li doní per manament de l'honorable mossen Anthoni Sanç, obrer major. Haví albarà de la mpa del dit en Jachme Gil, LXXXVIII s.

Dilluns, primer dia del mes de Setembre del sobredit any, obraren al repara de les parets de la capella de la seu

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.

Ítem Bernad Font III s. VI d.

Ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

Ítem comprí aquesta jornada ccl marquavins per obs de la dita obra, los quals costaren III s.

Suma de plana CLI s. VI d.

(f. 56 v.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella; Dimarts a II de setembre del sobredit any 1432, al reparar la dita capella per al pintar e a obrar los morells pera empaliar obraren ffusters e obrers de la vila

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI

Ítem en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.

ítem Guillem Andreu II s. VI d.

Ítem Johan Garcia II s.

Dimercres a 3 de setembre del sobredit any obraren en la dita obra

Primo en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.

ítem Guillem Andreu II s. VI d.

E aquesta jornada sobredita obraren pintors

Primo Pere Stopinyà, III s.

Ítem Bernard Portoles III s.

Comprí aquesta jornada CC marquavins per als dits morells, que costaren III s. III d.

Dijous a 4 de setembre del sobredit any, obraren en la dita obra obra fusters

Primo en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.
ítem Guillem Andreu II s. VI d.

E aquesta jornada obraren pintors
Primo en Miquel Alcanyis VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s
Ítem en Johan Stheve, mig jornal III s.
Ítem Pere Stopinyà, III s.
Ítem Bernard Portoles III s.

Dijous a 5 de setembre del sobredit any, obraren en la dita obra obra fusters

Primo en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.
ítem Guillem Andreu II s. VI d.

E aquesta jornada obraren pintors
Primo en Miquel Alcanyis VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s
Ítem en Johan Stheve, VI s.
Ítem Miquel d'Alforja, III s.
Primo Pere Stopinyà, III s.
Ítem Bernard Portoles III s.
Ítem Pere Navarro, III s.

Aquesta joranda prenguí d'en Sentceloni ·XXX· alfordons de marull de coure per a les poliges dels capirells per al empaliar-los que'ls ·XXX· alfordons pesaren XII lib. II onzes, que costaren a raó de II s. VI d. llibra, que fan per tot XXX s. V d.

Ítem comprí d'Aloy Pont, manyà, XXX perns de ferre per a les dites poliges, qu costaren XII s. VI d.

Suma de plana XXXXV s. VIII^o d.

(f. 57 r.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella; Dissabte a 6 de setembre del sobredit any 1432, obraren ffusters

Primo en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.
ítem Guillem Andreu, fuster II s. VI d.

E aquesta jornada sobredita obraren pintors
Primo en Miquel Alcanyis VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s,
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Pere Navarro III s.
Ítem Stheve Pla III s.

Aquesta joranda comprí de Johan Natera, specier, una gerra d'oli de llinós en que hac net ·V· roves ·XII· lliures, que a raó de VIII diners libra. fan ab dos reals que li done més al tot, com la [...] per çò que li costava CXI s.

Ítem aquesta sobredita jornada rebí de casa d'en Johan de Penyaranda, mercader, sexanta set plechs de fulla d'estany blanca per a obs de la dita obra, que a ró de ·V· s. · VIII^o d. fan per tot CCCLXXXVIII s. I d.

*Ítem comprí una ma de paper per a obs de la dita obra que costà I s.
Ítem comprí plomes per al deboxar e per a fer pinzells que costaren III s. VI d.*

Dilluns a VI de setembre del sobredit any fou festa solemne de la Nativitat de la Gloriosa Verge Maria e no s'obrà res en la dita obra.

*Dimarts a 9 de setembre del sobredit any, obraren en la dita obra pintors
Primo en Miquel Alcanyic VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s,
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Pere Navarro III s.
Ítem Stheve Pla III s.*

Suma de plana DLXXXII s. VIId.

(f. 57 v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dimecres a 10 de setembre del sobredit any 1432, obraren pintors

*Primo en Miquel Alcanyic VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s,
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Pere Navarro III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Ítem Bernard Portolés III s.*

E aquesta jornada obraren fusters

*Primo en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.
ítem Guillem Andreu, fuster II s. VI d.*

Paguí a hun hom que ab hun ase deneià la casa de la obra e lançà la broça a la rambla I s. VI d.

Dijous a 11 de setembre del sobredit any obraren en la dita obra ffusters

*Primo en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.
ítem Guillem Andreu, fuster II s. VI d.*

E aquesta jornada obraren pintors

*Primo en Miquel Alcanyic VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s,
Ítem en Francesch Mayso, mig jornal III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Pere Navarro III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Ítem Bernard Portolés III s.*

Comprí aquesta jornada dos granere, que costaren II d.

Ítem comprí un sedaç per a passar lo guix, que costà 1 s. VI d.

Ítem fiu fer un clau de ferre ab los claus açerats e temperats per a raïar les ymagtges que costà VIII^o d.

Suma de plana LXXXVIII s. XId.

DSCN7294 (f. 58 r.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Divendres a 12 de setembre del sobredit any 1432, obraren ffusters

Primo en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.

ítem Guillem Andreu, fuster II s. VI d.

E aquesta jornada obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyç VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Ítem Pere Stopinyà III s.

Comprí aquesta jornada mija libra de claus per a fer una banquà per a que obràs Garcia Sarrià V d.

Ítem comprí olles e quoriols per als pintors q costaren VIII^o d.

Dissabte a 13 de setembre del sobredit any obraren en la dita obra ffusters

Primo en Berthomeu Andreu, fuster III s. VI d.

ítem Guillem Andreu, fuster II s. VI d.

E aquesta jornada sobredita obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyç VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem en Francesch Mayso VI s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Pere Navarro III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Ítem Pere Stopinyà III s.

Ítem Bernard Portolés III s.

Comprí aquesta jornada carbó per a cremar II d.

Suma de plana CXI s. III d.

(f. 58 v.)

E continuant la dita obra del pintar del cap. Dilluns a 15 de setembre del sobredit any 1432, obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyç VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Stopinyà III s.

Ítem Auziàs pintor III s.

Ítem Stheve Pla, mig jornal II s.

Comprí aquesta jornada de Johan Stheve una libra de ginolí, com no en tingués en Ponç Andreu de bo, de hon prenia les colors, la qual libra costà VIII s.

Ítem comprí dos sàrries de carbó per a obs d e la dita obra, que costaren ab lo port XIII s. X d.

Ítem comprí ·VIII^o· llibres de guix prim per als morells d'empaliar, que a raó de V d. libra fan III s. VIII^o d.

Ítem comprí hous per a fer temple que costaren II d.

Ítem comprí de Johan Natera,specier, una gerreta de verniç, en la qual hac net XXXVIII llibres de verniç, que a ró de hun s. V d. la llibra fan per totes XXXXVIII s. II d.

Ítem comprí més dos gerretes xiques enverniquades per a metre lo dit verniç I s.

Ítem doní e paguí al discret en Jachme de Montfort, notari, per lo contracte que reebí en la sobredita jornada pels CCL sous de cens que la obra carreguà e vené als hereus del honrat en Pere d'Ariés per preu de ·MCCCL· sous per a obs de la dita obra del pintar XXXVIII s. VI d.

Dimarts a 16 de setembre del sobredit any obraren en la obra pintors

Primo en Miquel Alcanyíç VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Auziàs pintor III s.

Ítem Stheve Pla, mig jornal II s.

Suma de plana CLXXXVI s. V d.

(f. 59 r.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la Seu. Dimecres a 17 de setembre del sobredit any 1432, obraren

Primo en Miquel Alcanyíç VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Stopinyà III s.

Ítem Auziàs pintor III s.

Ítem Stheve Pla, III s.

Comprí aquesta jornada mija ma de paper per a obs de la dita obra, VI d.

Ítem comprí hous per a fer temple III d.

Dijous a 18 de setembre del sobredit any obraren en la obra pintors

Primo en Miquel Alcanyíç VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem Miquel d'Alforja, mig jornal II s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere stponyà, mig jornal II s.
Ítem Auziàs pintor III s.
Ítem Stheve Pla, mig jornal II s.

E aquesta sobredita jornada, per tal com en Garcia Sarrià e en Miquel Alcanyic, cascú per sí volia fer carmini per verure qual exiria pus bell per a la dita obra convench me comprar per al dit carmini les coses següents

*Primo comprí dos llibres de laqua que costaren XII s.
Ítem comprí tres llibres d'alum que costaren I s. VI d.
Ítem comprí grana ·VII· oz. que costaren VI s. VII d.
Ítem doní a·n Garcia per a comprar alguns materials los quals no me volch dir I s. VI d.
Ítem comprí VI palms de drap d'estopa per a colar lo carmini, costaren II s.
Ítem comprí IIII olles e dos caçoles per a fer lo dit carmini que costaren XI d.
Ítem comprí per a obs de la obra quatre quanters de terra que costaren I s. III d.
Ítem comprí una dotzena de pots de terra per a metre colors, que costaren VIII^o d.
Ítem comprí IIII scudelles grans de terra per a les colors, costaren IIII d.
Ítem costaren sarments per a fer lo lexiu per al dit carmini I s. VIII^o d.*

Suma de plana CXIII s. VI d.

(f. 59 v.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la Seu. Divendres a 19 de setembre del sobredit any 1432, obraren

*Primo en Miquel Alcanyic VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem en Ffrancesch Mayso, mig jornal III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Pere Stopinyà III s.
Ítem Auziàs pintor III s.
Ítem Stheve Pla, III s.
Comprí aquesta jornada paper, per obs de la dita obra III d.
Ítem més comprí paper mija ma VI d.
Ítem més comprí sucre candí per al argentar del capçals III d.
Ítem costaren VI caçoletes per a tenir lo blanch III d.*

Dissabte a 20 de setembre del sobredit any obraren pintors

*Primo en Miquel Alcanyic VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem en Ffrancesch Maysó, VI s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.*

Ítem Pere Stopinyà IIII s.

Ítem Auziàs pintor IIII s.

Ítem Stheve Pla, IIII s.

Aquesta sobredita jornada reebí de Vicenti Boni, batifulla, CCCL pays d'argent per argentar los capitells pus altres per al empaliar, que a raó de V s. VI d. la motlada, fan XVI s. VI d.

Suma de plana CXIII s. VIIIº d.

(f. 60 r.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la Seu. Dilluns a 22 de setembre del sobredit any 1432, obraren

Pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem en Ffrancesch Mayso, mig jornal III s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Pere Navarro, mig jornal II s.

Ítem Auziàs pintor IIII s.

Ítem Stheve Pla IIII s.

Ítem Berthomeu Çacoma IIII s.

Comprí aquesta jornada ·IIII· libres ·III· oz. de blanch per tal com lo que lo havie agut de casa de Ponç Andreu, de hon prenia les colors, no era bo per ço que el volien los pintors, lo qual blanch costà a raó de I s. libra, IIII s. III d.

Dimarts a 23 de setembre festa solemne de Santa Tecla, e no se obra res en la dita obra

Dimecres a 24 de setembre del sobredit any obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem en Ffrancesch Mayso, mig jornal III s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Pere Navarro, mig jornal II s.

Ítem Auziàs pintor IIII s.

Ítem Stheve Pla IIII s.

Ítem Berthomeu Çacoma IIII s.

Comprí aquesta jornada una libra d'acerquo que costà I s. II d.

Ítem comprí hous per fer temple VI d.

Ítem comprí una Libra de draps de lli esquinçats III d.

Suma de plana CVIIIº s. II d.

(f. 60 v.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la Seu. Dijous a 25 de setembre del sobredit any 1432, obraren

Primo en Miquel Alcanyis VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Johan Stheve VI s.
Ítem en Ffrancesch Mayso VI s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, mig jornal II s.
Ítem Auziàs pintor III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Ítem Berthomeu Çacoma III s.
Ítem Berthomeu Canet III s.

Comprí aquesta jornada hous per a fer temple X d.
Ítem comprí una ma de paper per a obs de la dita obra
Ítem comprí VI dotzenes d'escudelles xiques per a colors III s.
Ítem una aluda que era mester per a la dita obra que costà VIII d.

Divendres a 26 de setembre del sobredit any obraren pintors
Primo en Miquel Alcanyis, mig jornal III s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Ffrancesch Mayso, mig jornal III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro III s.
Ítem Auziàs pintor III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Ítem Berthomeu Çacoma III s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem comprí aquesta jornada hous per fer temple VIII d.
Suma de plana CX s. II d.

(f. 61 r.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la Seu. Dissabte a 27 de setembre del sobredit any 1432, obraren
Primo en Miquel Alcanyis, mig jornal III s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Ffrancesch Mayso, mig jornal III s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, mig jornal II s.
Ítem Auziàs pintor III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Ítem Berthomeu Çacoma III s.
Ítem Berthomeu Canet III s.

Dilluns a XXVIII^o de setembre del sobredit any fou festa solemne del gloriós archangel Sant Miquel, e no se obrà res en la dita obra

Dimarts a XXX de setembre del sobredit any obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve, mig jornal III s.

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Ítem Berthomeu Çacoma IIII s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Pere Navarro, mig jornal II s.

Ítem Stheve Pla IIII s.

Ítem Johan, moço d'Alcanyis IIII s.

Auziàs pintor IIII s.

Comprí aquesta jornada paper ·II· d. e ous ·VIII· d. es per tot X d.

Suma de plana CV s. X d.

(f. 61 v.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la Seu. Dimecres, primer dia del mes d'octubre del sobredit any 1432, obraren

Pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Ítem Berthomeu Çacoma IIII s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Pere Navarro, mig jornal II s.

Ítem Stheve Pla IIII s.

Auziàs pintor IIII s.

Ítem Johan, moço d'Alcanyis IIII s.

Dijous a 2 d'octubre del sobredit any obraren en la dita obra

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet IIII s.

Ítem Berthomeu Çacoma IIII s.

Ítem Miquel d'Alforja IIII s.

Ítem Anthoni Carbonell IIII s.

Ítem Pere Navarro, mig jornal II s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan, moço d'Alcanyic III s.

Comprí aquesta jornada una liura de gleda e hun d. de goma arabica V d.

Ítem comprí hous, ·VIII· d. e mija libra de coladura I s. III d., és per tot I s. XI d.

Ítem comprí agulles de cosir I d.

Ítem comprí una libra de genolí que costà XII s.

Suma de plana CXXXVIII s. V d.

(f. 62 r.)

E continuant la dita obra del pintar de la capella major de la Seu. Divendres a 3 d'octubre del sobredit any 1432, obraren

Pintors

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan, moço d'Alcanyic III s.

Comprí aquesta jornada hous per a fer temple VIII d.

Item més comprí glassa, que costà III d.

Dissabtes a 4 d'octubre del sobredit any obraren en la dita obra

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan, moço d'Alcanyic III s.

Comprí aquesta jornada hous ·viii· diners. escudelles · IIII diners. És per tot I s.

Ítem comprí una libra de gleda que costà III s.

Suma de plana CXXVI s. IIII d.

(f. 62 v.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Dilluns a 6 d'octubre del sobredit any 1432, obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan, moço d'Alcanyis III s.

Comprí aquesta jornada blanch per a la dita obra dos llibres, com lo que tenia Pons Andreu d'on prenien el colors no fos bo. Cotà aquest a I s. la libra, II s.

Item comprí hous per a fer temple que costaren VIII d.

Dimarts a 7 d'octubre del sobredit any obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan, moço de carbonell-Alcanyis III s.

Comprí aquesta jornada dos libre sde draps de lli esquinçats VI d.

Item comprí hous per a fer temple VIII d.

Item comprí XII llibres de gleda per a la dita obra, que costaren I s. VIII^o d.

Suma de plana CXXVIII^o s. VII d.

(f. 63 r.)

E continuant la dita obra del pintar de la Capella major de la Seu. Dimecres a 8 d'octubre del sobredit any 1432, obraren

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Auziàs pintor III s.
Ítem Johan, moço d'Alcanyic III s.
Comprí aquesta jornada hous per a fer temple que costaren I s.
Item comprí tres llibres de corladura que costaren VII s. VI d.

Dijous a 9 d'octubre del sobredit any obraren en la dita obra
Primo en Miquel Alcanyic VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Johan Stheve VI
Ítem n· Arnau Gassiés VI s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem Berthomeu Çacoma III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Auziàs pintor III s.
Ítem Johan, moço d'Alcanyic III s.
Comprí aquesta hous per a fer temple que costaren I s.
Item comprí I libra de vermelló per a la dita obra, que costà V s. III d.
Aquesta jornada sobredita prenguí del Vicent Boni, batifulla per a obs de la dita obra mil
panys d'or fi del gran cayre que a raó de XXVII s. lo centenar fan CCLXX s.
Suma de plana CCCCVIII^o s. III d.

(f. 63 v.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Divendres a
10 d'octubre del sobredit any 1432, obraren
Primo en Miquel Alcanyic VI s.
Ítem en Garcia Sarrià VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Johan Stheve VI
Ítem n· Arnau Gassiés VI s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem Berthomeu Çacoma III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Auziàs pintor III s.
Ítem Johan, moço d'Alcanyic III s.
Comprí aquesta jornada per a fer patrons per als archs de la capella per rahó de la pintura
que·y fahya fer una ma de paper de la forma real que costà III s. VI d.

Item prenguí aquesta jornada de Vicent Boni, batifulla, L panys d'argent per a obs de la dita obra que costaren I s. X d.

Item més prenguí d'ell XII panys d'argent que costaren VI d.

Dissabte a 11 d'octubre del sobredit any obraren en la dita obra

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan, moço d'Alcanyis III s.

Comprí aquesta jornada per a obs de la dita obra tres onzes mija d'adzur d'alamanya que a rahó de VI s. la onza fan per tot XXI s.

Suma de plana CL s. X d.

(f. 64 r.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Dilluns a 13 d'octubre del sobredit any 1432, obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyis III s.

Comprí aquesta jornada hous per a fer temple que costaren 1 s.

Dimarts a 14 d'octubre del sobredit any obraren en la dita obra

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, III s.
Ítem Stheve Pla III s.
Auziàs pintor III s.
Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyic III s.

Suma de plana CL s. X d.

(f. 64 v.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Dimecres a 15 d'octubre del sobredit any 1432, obraren

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI s.

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyic III s.

Comprí aquesta jornada hous per a der temple I s. VI.

Item comprí sponges per a obs de la dita pintura, que cosatren VIII^o s.

Dijous a 16 d'octubre del sobredit any obraren en la dita obra

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyic III s.

Comprí aquesta jornada tres llibres de blanch que lo primerament de casa de pons andreu no era bo per açò que los pintors havien mester, lo qual costà a for d'un sou la libra, que fan III s.

Item comprí per a obs de la dita obra dos almuts de seguó, costaren III d.

Item paguí a en Johan Amoros, mestre fuster per un troç de doblera que d'ell havia pres per a fer obrar de nou ·XX motells per a met en la capella per a empaliar, los quals fiu fer de nou per manament dels honorables senyors del capítol per tal que com los altres XX vells que y eren, eren vells e podrits. Costà lo dit troç de doblera XII s.

Suma de plana CXXXXI s. VII d.

(f. 65 r.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Divendres a 17 d'octubre del sobredit any 1432, obraren

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Garcia Sarrià VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Ítem Stheve Pla III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyic III s.

Comprí aquesta jornada de la botiga d'en Rana una libra d'adzur d'Alamanya per a obs de la dita obra, la qual libra costà LX s.

Item comprí hous, que cosatren I s.

Dissabte a 18 d'octubre del sobredit any 1432^{no} obraren la dita obra car fou festa soletne del beneyt Sant Luch evangelista

Dilluns 20 d'octubre del sobredit any obraren la dita obra

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyic III s.

Comprí aquesta jornada per a fer sisa d'alls per al fresar de les ymatges dels apòstols primo goma arabica VIII^o d.

Item aygua xarch I s.

Item comprí un braç d'alls per a la dita sisa que costà VIII^o d.

Suma de plana CLXXXIII s. VI d.

(f. 65 v.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Dimarts a 21 d'octubre del sobredit any 1432, obraren pintors

Primo en Miquel Alcanyic VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Francesc Mayso VI s.
Ítem n· Arnau Gassiés VI s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem Berthomeu Çacoma III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, III s.
Auziàs pintor III s.
Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyç III s.
Comprí aquesta jornada hous per fer tempre que costaren VI d.

Dimecres a 22 d'octubre del sobredit any obraren la dita obra
Primo en Miquel Alcanyç VI s.
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Johan Stheve VI
Ítem en Francesc Mayso mig jornal III s.
Ítem n· Arnau Gassiés VI s.
Ítem Berthomeu Çacoma III s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, III s.
Auziàs pintor III s.
Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyç III s.
Comprí aquesta jornada cotó per al daurar II d.
Item + costaren aquesta jornada en diverses partides [que] reebí de Vicent Boni, batifulla, per a obs de la dita obra del pintar de la Capella major, mil panys d'or fi del gran cayreque a rahó de XXVII s. lo centenar, CCLXX s.
Suma de plana CCCLXXXIII s. VIII d.

(f. 66 r.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Dijous a 23 d'octubre del sobredit any 1432, obraren
Primo en Miquel Alcanyç VI s.
Ítem en Johan Stheve VI
Ítem en Berenguer Matheu VI s.
Ítem en Francesc Mayso VI s.
Ítem n· Arnau Gassiés VI s.
Ítem Berthomeu Canet III s.
Ítem Berthomeu Çacoma III s.
Ítem Miquel d'Alforja III s.
Ítem Anthoni Carbonell III s.
Ítem Pere Navarro, III s.
Auziàs pintor III s.
Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyç III s.
Comprí aquesta jornada per a la vetlada següent 5 llibres de canelons de seu que costaren I s. VIII^o d.
Item comprí [hous] per fer tempre que costaren 1 s.

E aquesta sobredita jornada de dijous a 23 d'ottobre del sobredit any, per tal com la festa de tots sants era de prop esdevenidora e los honorables senyors del Capítol volien que per a la dita festa lo bastiment fos levat en que se obraren los apostols que son pintats en la dita Capella fossen acabats per a la dita festa, e per ço com lo temps era poch, per manament de l'honorable mossen Anthoni Sanç, obrer major en lo dit any, fiu vetlar en la dita fahena en la nit següent los menestrals davall scrits cascú dels quals prenia tan com si obras de dia jornal

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyis III s.

Suma de plana CXII s. VIII^o d.

(f. 66 v.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Divendres a 24 d'octubre del sobredit any 1432, obraren

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyis III s.

Comprí aquesta jornada hous per a fer temple que costaren VIII d.

Item comprí quatre llibres de seu per a la vetlada següent que costaren I s. VIII d.

E la nit següent per la damunt dita raho e per manament feren fahena los següents menestrals dels quals cascú prenia tant si fahia jornal de dia

Primo en Miquel Alcanyis VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Item Francesch mayso VI s.

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyç III s.

E aquestajornada sobredita rebí per a obs de la dita obra de Vicent Boni, batifulla DCCL panys d'or fi del gran cayre, que a raó de XXVII s. lo centenar fan CCII s. VI d.

Suma de plana CCCXX s. Xd.

(f. 67 r.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Dissabte a 25 d'octubre del sobredit any 1432, obraren

Primo en Miquel Alcanyç VI s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Canet III s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyç III s.

Comprí hous aquesta jornada per a fer tempre que costaren VI d.

Paguí aquesta jornada al discret Johan de Montfort, noter, per lo conracte del carregament que es feu a dobles e anniversaris de CL s. censals sobre la obra per preu de III^M sous XVII s. VI d.

Dilluns a XXVII d'octubre del sobredit any obraren en la dita obra en la nit precedent, començant a mija nit com que la dita obra se desempachas per a la festa de tots sants obraren los següents pintors

Pirimo en Johan Stheve, de mija nit avall III s.

Item en Berenguer Matheu idem III s.

Ítem Miquel d'Alforja idem II s.

Ítem Anthoni Carbonell idem II s.

Ítem Pere Navarro idem II s.

Ítem Berthomeu idem II s.

Comprí aquesta poca matinada una libra de caneles de seu que costà V d.

Suma de plana C s. Vd.

(f. 67 v.)

*E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Dilluns a 27 d'octubre del sobredit any obraren
ssabte a*

Primo en Garcia Sarrià mig jornal III s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem n· Arnau Gassiés VI s.

Ítem Berthomeu Çacoma III s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyis III s.

Comprí aquesta jornada hous per a fer temple que costaren I s. VI d.

Item comprí aygua cuyta que costà I s. VI d.

Aquesta jornada reebí de Vicent Boni batifulla per obs de la dita obra de la pintura ·CCCC· panys d'or fi del xich cayre, que arahó de XXIII s. lo centenar fan per tot LXXXII s.

En la nit seguent apres del sobredit dia dilluns a XVII d'octobredel sobredit any, per tal que se acabas la dita obra de pintura per a la festa de Tots Sants vetlaren e feren fahena la dita nit los pintors següents cascun dels quals prenia tant si fes jornal de dia

Primo en Garcia Sarrià mig jornal III s.

Ítem en Berenguer Matheu VI s.

Ítem en Johan Stheve VI

Ítem en Francesc Mayso VI s.

Ítem n· Arnau Guassiés VI s.

Ítem Miquel d'Alforja III s.

Ítem Anthoni Carbonell III s.

Ítem Pere Navarro, III s.

Auziàs pintor III s.

Ítem Johan Julià, moço d'Alcanyis III s.

Comprí aquesta vetlada caneles de seu V llibres que costaren II s. I d.

E en aquesta vetlada se acabà de pintar la bastimentada segona de la pintura de la capella major de la seu, en la qual bastimentada se acabaren los XII apostols segons huy se mostre

Suma de plana CLXXXXVIII s. I d.

(f. 68 r.)

E continuant la dita obra de la pintura de la Capella major de la Seu. Dimarts a 28 d'octubre del sobredit any fou festa soletne dels beneyts apostols Sant Simó e Sant Judes e en aquesta jornada no se obra res en la dita obra de dia. Mas en la nit seguent per a deffer lo bastiment que era en la capella major per rahó nde la dita obraren los següents, los quals cascún prenia tant com si obras jornal de dia.

Primo en Johan Amorós mestre fuster V s. VI d.

Item en Berthomeu Andreu fuster V s.

Item en Bernard Bithem III s. VI d.

Item n·Alfonso Martí III s. VI d.

Item Johan Carbonell II s. VIII d.

Item Pere Navarro II s.

Item Johan ferra II s. VIII d.

Item Johan Garcia II s.

Dimecres a 29 d'octubre del sobredit any obraren per a deffer lo sobredit bastiment

Primo en Johan Amorós mestre fuster V s. VI d.

Item en Berthomeu Andreu fuster V s.

Item en Bernard Bithem III s. VI d.

Item n·Alfonso Martí III s. VI d.

Item Johan Carbonell II s. VIII d.

Item Pere Navarro II s.

Item Johan Garcia II s.

Item Johan ferra II s. VIII d.

Suma de plana LVII s. VIII d.

(f. 68 v.)

E continuant la dita obra de la pintura de la pintura [sic.] de la Capella major de la Seu. Dijous a 30 d'octubre obraren a deffer lo bastiment de la dita capella e a denejar les places e fossars de la [sic.] per rahó de de la festa de tots sancts

Primo en Johan Amorós mestre fuster V s. VI d.

Item en Berthomeu Andreu fuster V s.

Item en Bernard Bithem III s. VI d.

Item n·Alfonso Martí III s. VI d.

Item Johan Carbonell II s. VIII d.

Item Johan Garcia II s.

Item Johan Royo II s. VI d.

Item Garcia de Morvedre II s. III d.

Item Abraham Çæt moro II s. III d.

Item Thomas Gaçó II s. VI d.

Item Joahn Runió II s. VI.

Item en Johan Garcia II s. III d.

Paguí aquesta jornada per loguer de dos legons que loguí per a raure los fossars ·III· diners e comprí graneres per ·III· diners. És per tot VIII d.

E aquesta jornada sobredita obraren per a pintar les barres d'empaliar de la capella major per a fer les vestes, pintors

Primo Pere Navarro III s.

Item Anthoni Carbonell III s.

paguí aquesta jornada a la muller de Martí Yvanyes per loguer de dos quinals que tinguerem seus per a deffer lo bastiment VIII^o d.

Divendres a 31 d'Octubre obraren per traure fusta fora la seu, les entenes del bastiment e arreglar lo lenyam de posts que de ell era exit, e a fer altres coses necessaries per a la dita obra los següents

Primo en Johan Amorós mestre fuster V s. VI d.

Item en Berthomeu Andreu fuster V s.

Item en Bernard Bithem III s. VI d.

Item n·Alfonso Martí III s. VI d.

Item en Iopis III s.

Item n·Alfonso lo tort III s.

Item Johan Carbonell II s. VIII d.

Item Johan Garcia II s.

Item Item Johan Sancho II s. VIII d.

Item Anthoni Guerau II s. VI d.

Item Johan Serra II s. VI d.

Item Pere Sanahuja II s. VI d.

Suma de plana LXXXX s. V d.

(f. 69 r.)

E la sobredita jornada de divendres a XXXI d'octubre del sobredit any 1432, per affers de la dita obra paguí les coses següents

Primo homens qui ab tres asens tiraren a la rambla totes les pedres e la broça que isqueren de les places V s. I d.

Item per tal com al fer d'aquesta segona bastimentada haguí a fer levar les vidrieres de la capella major, convech que levat lo bastiment les fes tornar per lo que el tornar de les dites vidrieres e per adobar hi moltes coses que si eren guastades e trenquades doní e paguí a-n Christofol Alamany, mestre de vidrieres XXII s.

Item doní e paguí als escolans de la seu per rahó del vetlar que havien fet cascuna nit de les passades en la dita capella major per guardar, la qual guardà e vigilia començà a dos de juliol del sobredit any 1432 e durà fins a la sobredita propera jornada per la qual cosa fou tachat als dits escolans per los honorables senyors del capítol que aguessen de la vetlà de cascuna nit dos sous per tots. E foren de vetlà de la dita jornada de 2 de juliol fins a la dita jornada de XXXI d'octubre levats ·VIII· jorns del dit temps que en lo mes d'agost no vetlaren, per com les vidrieres foren closes per rahó de la festa de Sancta Maria d'agost, així que los dits escolans han vetlat la dita capella per tot levats les dites ·VIII· nits d'agost" Cent e onze nits· que a rahó de II s. cascuna nit segons dessus es dit CCXXII s.

E aquesta jornada sobredita de divendres a 31 d'octubre del dit anyn obraren al pintar de les bartes de la capella sobredites

Primo Pere Navarro IIII s.

Comprí saffrà per mesclar ab lo vert d'aram V d.

Dissabte prim dia de noembre fou festa soletne de tots sants e no se obrà res en la dita obra Dillns a III de noembre· ne dimarts a IIII de noembre del sobredita any no se obrà en la dita obra

Dimecres a V de noembre del sobredita any obraren per a deneiar los terrars de part de fora del cap, allà on havien obrat e pintat e talat molta fusta que era romasta de part de fora e per deffer la barraqua hon molien les colors feren fahena los següents

Primo Johan Carbonell II s. VIII d.

Item Johan Nicholau II s. VI d.

Item en Johan Bonet II s. VIII d.

Item en Johan Garcia II s.

Duma de plana CCLXIII s. IIII d.

(f. 69 v.)

E continuant la dita obra de la pintura de la capella major de la Seu

Dijous a VI de noembre del sobredita any 1432 obraren per a fer bastiments

Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.

Item en Berthomeu Andreu fuster, V s.

Item en Jachme Roda mestre d'obra de la vila IIII s. VI d.

Item en Pere Farizes mestre d'obra de la vila IIII s. VI d.

Item Johan Carbonell II s. VIII d.

Item Johan Nicholau II s.

Item Anthoni Pich II s. VI d.

Item Johan Garcia II s.

Comprí aquesta jornada per al dit bastiment de casa de Alegret, fuster, qui era al portal dels Serrans quatre bigues per a repehons que costaren a VIII s. VI d. cascuna, que fan per totes ab lo port XXX s. VIII d.

Item comprí claus larchs, libra e mija que costaren I s. II d.

Item comprí ·L· tronyelles per al bastiment que costaren VI s.

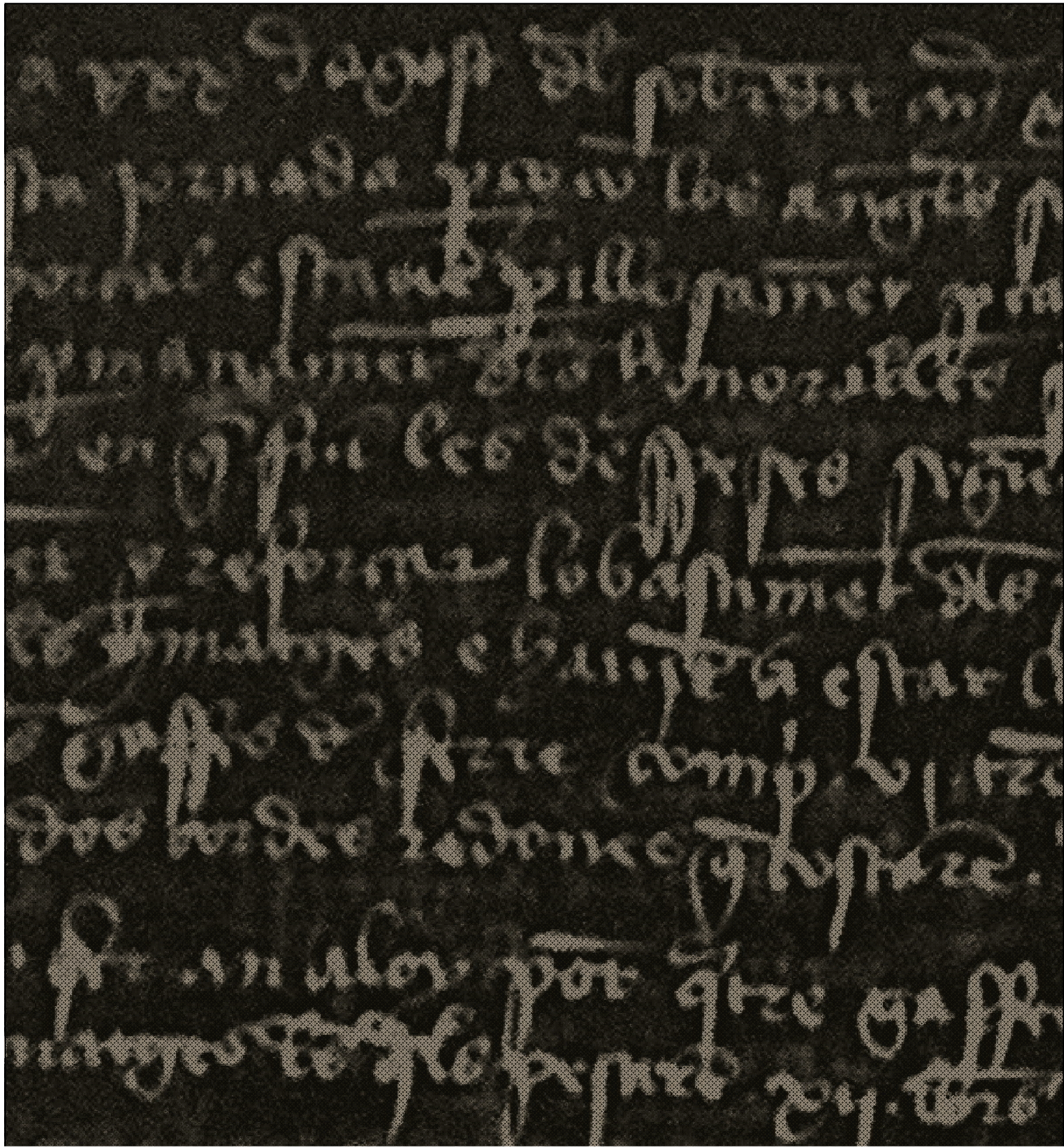
Tres bigues per a repehons que ab lo port costaren XXXIII s.
Item comprí aquesta jornada dos dotzenes e tres cabaçets d'esspart per a la obra que costaren a raó de VI d. dotzena, fan per tot II s. I d.
Divendres a VII de noembre del sobredit any obraren per a fer lo bastiment
Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.
Item en Berthomeu Andreu fuster, V s.
Item en Jachme Roda III s. VI d.
Item en Pere Farizes III s. VI d.
Item Johan Carbonell II s. VIII d.
Item Johan Nicholau II s.
Item Anthoni Pich II s. VI d.
Item Johan Garcia II s.

Suma de Plana CLVIII s. XI d.

(f. 70 r.)

E continuant la dita obra de la pintura de la capella major de la Seu
Dilluns a X de noembre del sobredita any 1432 obraren per a fer bastiments e ab cardes e graneres denejar los pilars
Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.
Item en Berthomeu Andreu fuster, V s.
Item en Bernard Bithem III s. VI d.
Item en Jachme Roda III s. VI d.
Item en Johan Bonet II s. VIII d.
Item en Guillem Andreu II s. VI d.
Item Johan Garcia II s.
Comprí aquesta jornada an Johan Estheve una ma de paper per fer mostres que costà I s.
Dimarts a XI de noembre del sobredit any no se obrà res en la dita obra per ço com fon festa soletne de monsenyor Sant Martí.
Dimecres a XII de noembre del sobredit any obraren a raspar la capella major ab cardes
Primo en Johan Amorós, mestre fuster V s. VI d.
Item en Berthomeu Andreu fuster, V s.
Item en Bernard Bithem III s. VI d.
Item en Johan Bonet III s. VIII d.
Item en Jachme Roda III s. VI d.
Item en Martí lo roig II s. VI d.
Item Guillem Andreu II s. VI d.
Item Johan Garcia II s.
Comprí aquesta jornada dos lebrells per a obs de la dita obra que costaren X d.
Item comprí unes manches xiques per a netejar e traure la pols de les repeses dels pilars de la dita capella que costaren III s.
Aquesta jornada sobredita de dimecres a XII de Noembre del any 1432 se donà la obra restant de la dita capella, ço és la pintura a estall solament de les mans de Johan Estheve e an Berenguer Matheu, pintors, per preu solament de lurs mans e dels menestrals que hi fan mester de LXXV sous moneda de reals de Valencia. E la obra los ha a donar fulls d'estany, or e argent, colors e tot ço e quant han mester per a la dita pintura segons costa ab carta [...] feta la dita jornada en poder del discret en Johan de Monfort, noter, per ma del honorable Capítol

Suma de Plana LXII s. VIII d



ANEXO IV

**REGISTROS DE COMPRAS DE MATERIALES DE
USO ARTÍSTICO EN LA CORONA DE ARAGÓN**



Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
08.11.1309	AHM Llib. Belver 1309 RP1192	LLOMPART,1980, T. IV: 39	Mallorca	-	Francesch Cavaler, Perpiñà, Anthoni Abraham,	Decoraciones murales del Castillo de Belver	guix prim	3 barceles	2 s.	8 d.	-	yeso fino
08.11.1309	AHM Llib. Belver 1309 RP1192	LLOMPART,1980, T. IV: 39	Mallorca	-	Francesch Cavaler, Perpiñà, Anthoni Abraham,	Decoraciones murales del Castillo de Belver	carbó	-	2 d.	-	-	carbón
08.11.1309	AHM Llib. Belver 1309 RP1192	LLOMPART,1980, T. IV: 39	Mallorca	-	Francesch Cavaler, Perpiñà, Anthoni Abraham,	Decoraciones murales del Castillo de Belver	pellotxes	-	10 d.	-	-	pieles para cola
15.11.1309	AHM Llib. Belver 1309 RP1192	LLOMPART,1980, T. IV: 39	Mallorca	Llorens Safont	Francesch Cavaler, Perpiñà, Anthoni Abraham,	Decoraciones murales del Castillo de Belver	guix prim	4 barceles	3 s. 4 d.	10 d.	-	yeso fino
22.11.1309	AHM Llib. Belver 1309 RP1192	LLOMPART,1980, T. IV: 39, 40	Mallorca	Pere Salvat	Francesch Cavaler, Perpiñà, Anthoni Abraham,	Decoraciones murales del Castillo de Belver	pellotxes	-	7 d.	-	-	pieles para cola
20.05.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1309	LLOMPART,1980, T. IV: 37	Mallorca	-	Francesch Cavaler	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	ous e pellotxes	-	4 s. 8 d.	-	-	Huevos y pelos para pinceles
20.05.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1309	LLOMPART,1980, T. IV: 37	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	orpiment	-	10 s. 10 d.	-	-	oropimente
28.07.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1309	LLOMPART,1980, T. IV: 37	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	indi	-	6 s. 4 d.	-	-	indigo
02.08.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1309	LLOMPART,1980, T. IV: 37	Mallorca	-	Francesch Cavaler	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	ous e pellotxes e fils	-	18 s.	-	-	Huevos, pelos e hilos
10.10.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 38	Mallorca	-	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	taules d'oveta	4	-	-	-	tablones de abeto
17.10.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1309	LLOMPART,1980, T. IV: 38	Mallorca	-	Francesch Cavaler	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	ous e draps e aygua cayta	-	2 s. 6 d.	-	-	Huevos, trapos y cola
28.10.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1309	LLOMPART,1980, T. IV: 38	Mallorca	-	Francesch Cavaler	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	guix pastat	-	1 s. 4 d.	-	-	yeso
28.10.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1309	LLOMPART,1980, T. IV: 38	Mallorca	-	Francesch Cavaler	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	aygua cayta	-	1 s. 8 d.	-	-	cola
19.09.1310	AHM, Libre de l'Almudaina, 1309	LLOMPART,1980, T. IV: 38	Mallorca	-	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	aygua cayta, safra e draps	-	-	-	-	cola, azafrán y trapos
06.02.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 39	Mallorca	-	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	aygua cayta,	-	-	-	-	cola
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	vermeló	2 libras	12 s.	6 s.	6 s.	bermellón
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	grach	2 libras	2 s. 4 d.	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	oropimente?
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	adzercho	4 libras	2 s. 4 d.	7 d.	7 d.	minio
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	oli llimós	13 libras	7 s. 7 d.	2 d.	2 d.	aceite de linaza
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	blauet	10 libras	6 s.	7 d.	7 d.	azul indeterminado
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	adzercho	6 libras	3 s. 4 d.	7 d.	7 d.	minio
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	verdèt	1/2 libra	3 s. 6 d.	7 s.	7 s.	verdigrís
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	carmini	1 libra, 5 onzas	17 s.	1 s./onza	12 s.	laca carmin
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Bernat de Munter	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	carmini	2 libras, 10 onzas	34 s.	1 s./onza	12 s.	laca carmin
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Bernat de Munter	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	aur	3 libras, 3 onzas	39 s.	1 s./onza	12 s.	oro
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Bernat de Munter	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	aur	10 onzas	8 s. 6 d.	10 d. / onza	10 s.	oro
14.12.1311	AHM, Libre de l'Almudaina, 1310	LLOMPART,1980, T. IV: 40	Mallorca	Abraham Ben Auhac	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	almibruena	3 quintales	17 s.	2 s. 6 d.	-	almiagra

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio/ unidad	Precio/libra	Identificación
24.01.1312	AHM, Libro de l'Almudaina, 1310	LLOMPART, 1980, T. IV: 40	Mallorca	Francesch Cavaler	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	oil llinós	3 quintales, 10 libras	107 s. 9 d.	67 s./quintal	7 d.	aceite de linaza
14.03.1312	AHM, Libro de l'Almudaina, 1310	LLOMPART, 1980, T. IV: 40	Mallorca	Pere Boter de Perelada	Francesch Cavaler, Ramon Pintor y Pere Valentí	Decoración de la capilla del castillo de la Almudaina	carmini	3 libras, 8,5 onzas	48 s. 2 d.	1 s. 1 d./onza	13 s.	taca carminí
29.08.1313	ACA, RP, Apèndix General/G-78,	DOMENGE; VIDAL, 2011: 195	Tarragona	-	Nicholau, Bertomeu Colom, Guillem Ramon et al.	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tarragona	aguacuita	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
29.08.1313	ACA, RP, Apèndix General/G-78,	DOMENGE; VIDAL, 2011: 195	Tarragona	-	Nicholau, Bertomeu Colom, Guillem Ramon et al.	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tarragona	blanch	2 libra	20 d.	10 d.	10 d.	albavalde
29.08.1313	ACA, RP, Apèndix General/G-78,	DOMENGE; VIDAL, 2011: 195	Tarragona	-	Nicholau, Bertomeu Colom, Guillem Ramon et al.	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tarragona	arrecó	2 libras	16 d.	8 d.	8 d.	minio
29.08.1313	ACA, RP, Apèndix General/G-78,	DOMENGE; VIDAL, 2011: 195	Tarragona	-	Nicholau, Bertomeu Colom, Guillem Ramon et al.	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tarragona	bagadell	2 onzas	-	-	-	indigo
29.08.1313	ACA, RP, Apèndix General/G-78,	DOMENGE; VIDAL, 2011: 195	Tarragona	-	Nicholau, Bertomeu Colom, Guillem Ramon et al.	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tarragona	guix	1/2 quintal	20 d.	10 d.	-	yeso
29.08.1313	ACA, RP, Apèndix General/G-78,	DOMENGE; VIDAL, 2011: 195	Tarragona	-	Nicholau, Bertomeu Colom, Guillem Ramon et al.	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tarragona	aur	1/2 onza	18 d.	3 s.	36 s.	oro
09.07.1328	ACM, Libro de fábrica, 1327-39	LLOMPART, 1980, T. IV: 49	Mallorca	Joan Loert, pintor	-	-	azur	2 libras	2 libras 40 s.	20 s.	20 s.	Azurita?
01.01.1365	ACA, MR, 2473 Obreria Tortosa	MADURELL, 1952: 201	Tortosa	Nicolau Molina	Domènec Valls y Nicolau Molina	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tortosa	verniz	1/2 libra	1 s. 6 d.	3 s.	3 s.	barniz
11.01.1365	ACA, MR, 2473 Obreria Tortosa	MADURELL, 1952: 201	Tortosa	Nicolau Molina	Domènec Valls y Nicolau Molina	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tortosa	verniz	2 libras	5 s.	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	barniz
17.04.1369	ACA, MR, 2438 Obreria Tortosa	MADURELL, 1952: 202	Tortosa	Nicolau Molina	Domènec Valls y Nicolau Molina	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tortosa	vermelló	1 libra	5 s.	5 d./onza	5 s.	bermón
17.04.1369	ACA, MR, 2438 Obreria Tortosa	MADURELL, 1952: 202	Tortosa	Nicolau Molina	Domènec Valls y Nicolau Molina	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tortosa	orpiement	1/2 libra	3 s.	6 s./onza	6 d.	oropiement
17.04.1369	ACA, MR, 2438 Obreria Tortosa	MADURELL, 1952: 202	Tortosa	Nicolau Molina	Domènec Valls y Nicolau Molina	Pintura de artesanos del Castillo Real de Tortosa	indi	3 onzas	2 s. 9 d.	7 d./onza	7 s.	indigo
00.11.1387	ACA, MR, Reg. 2631.	SARASA, 2004: 201-202	Zaragoza	-	-	Pintura de los plafones del artesano de la Aljaferia	huevos para los colores	-	12 d.	-	-	huevos
00.11.1387	ACA, MR, Reg. 2631.	SARASA, 2004: 201-202	Zaragoza	-	-	Pintura de los plafones del artesano de la Aljaferia	paper	1 mano	16 d.	-	-	papel
00.11.1387	ACA, MR, Reg. 2631.	SARASA, 2004: 201-202	Zaragoza	March de Santa Creu d' en Jayme Dezpuch, mercader	-	Pintura de los plafones del artesano de la Aljaferia	vermellón, paper e otras colores	-	127 s. 10 d.	-	-	bermellón, papel y otros colores
00.11.1387	ACA, MR, Reg. 2631.	SARASA, 2004: 201-202	Zaragoza	Johan Sans, factor de la botiga de Espeluch de Lana	-	Pintura de los plafones del artesano de la Aljaferia	vermellón, e otras colores	-	146 s. 9 d.	-	-	bermellón, papel y otros colores
12.08.1394	AMV, Sotob. de Murs e Valls d'6	COMPANY et al., 2005: 379	Valencia	-	Jaume Domínguez, pintor	Pintura del escudo real sobre el Portal de Serranos	oil de llinós	-	14 s.	-	-	aceite de linaza
12.08.1394	AMV, Sotob. de Murs e Valls d'6	COMPANY et al., 2005: 379	Valencia	-	Jaume Domínguez, pintor	Pintura del escudo real sobre el Portal de Serranos	azur d'Azre	2 onzas	48 s.	24s./o	288 s.	lapislàzuli
12.08.1394	AMV, Sotob. de Murs e Valls d'6	COMPANY et al., 2005: 379	Valencia	-	Jaume Domínguez, pintor	Portal de Serranos	pans d'or	600 panes	126s.	100 s/C	100 s./C	pan de oro
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 53	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper de la mà major	1 mano	4 s.	4 s.	-	papel formato grande
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 53	Valencia	Pere Llobera	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper de la mà chica	26 libras	18 s. 4 d.	18 s. 4 d.	8 d.	papel formato pequeño
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 53	Valencia	Pere Llobera	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	mà major	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	papel formato pequeño
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 55	Valencia	Domingo del Port, pintor	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pregami per fer angua cuyta	2 piezas	4 s.	1 s.	1 s.	pergamino para cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 55	Valencia	Pere Galvany	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	flor de pastel	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 56	Valencia	Johan Borel	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	violeta	2 onzas	1 s. 6 d.	9 d.	9 s.	comp. desconoc.

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio/ Unidad	Precio/libra	Identificación
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 56	Valencia	Domingo del Port, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>pregami per fer aygua cuyta</i>	-	3 s. 8d..	-	-	pergamino para cola
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 56	Valencia	Cassa	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>carmini</i>	15 onzas	10 s. 9 d.	8 1/2 d.	8 s. 6 d.	laca carminí
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 56	Valencia	Almalrich, specier	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>vert terrer</i>	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	tierra verde
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 57	Valencia	Domingo del Port, pintor, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>atzur d'Alamanya</i>	1 libra	22 s.	22 s.	22 s.	azurita
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 57	Valencia	Johan Maynes, pintor, tapinero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>atzur d'Aure</i>	2 onzas	24 s.	12 s.	144s.	lapislázuli
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 57	Valencia	Jacme Pàmies	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>ocre</i>	1 libra	9 d.	9 d.	9 d.	ocre
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 57	Valencia	Almalrich, specier	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>vert terrer</i>	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	tierra verde
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 57	Valencia	Almalrich, specier	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>papper de la gran forma</i>	1 mano	4 s.	4 s.	-	papel grande
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 59	Valencia	Nadal Leopot	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>algeby</i>	4 cahices	28 s.	7 s.	-	yeso
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 60	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>ous</i>	-	2 s.	-	-	huevos
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 60	Valencia	Guillem Arnau, pintor imaginero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>sisa</i>	11 onzas	6 s.	8 d.	6 s. 8 d.	sisa (composicion desconocida)
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 60	Valencia	Nadal Leopot	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>algeby</i>	1 cahiz	7 s.	7 s.	-	yeso
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 61	Valencia	Matheu Simó, batifla	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>or partir</i>	1 hoja	-	-	-	pan de oro allado
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 61	Valencia	Matheu Simó, batifla	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>argent</i>	2 hojas	-	-	-	pan de plata
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 62	Valencia	mestre Girardo, floreñti, pintor,	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>atzur de acre</i>	1/2 onza	8 s.	16s.	192s.	lapislázuli
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 62	Valencia	Domingo del Port, pintor, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>guix</i>	30 libras	15 s.	6 d.	6 d.	yeso
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 62	Valencia	Domingo del Port, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>aygua cuyta</i>	9 d.	-	-	-	cola
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 62	Valencia	Domingo del Port, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>boiermini</i>	1 libra	7 d.	7 d.	7 d.	bol de Armenia
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 62	Valencia	Domingo del Port, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>guix</i>	2, 5 libras	1 s. 3 d.	6 d.	6 d.	yeso
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 63	Valencia	Domingo del Port, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>adarcó</i>	3 onzas	-	-	-	minio
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 63	Valencia	Domingo del Port, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>vermelló</i>	3 onzas	-	-	-	bermelló
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 63	Valencia	Domingo del Port, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>sisa ab oli</i>	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	sisa a base de aceite
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 64	Valencia	Anthón Sánchez, batifla	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>argent</i>	19 <i>moialdes</i>	110 s.	6 s.	-	pan de plata
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 64	Valencia	Anthón Sánchez, batifla	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>argent</i>	20 <i>moialdes</i>	120 s.	6 s.	-	pan de plata
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthón Soler, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>vermelló</i>	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	bermellón
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthón Soler, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>adarcó</i>	3 libras	3 s.	1 s.	1 s.	minio
00.00.1401 00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthón Soler, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	<i>verdet</i>	1 libra	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	malaquita? verde cúprico?

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ocre	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	ocre
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	oropimente
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	6 libras	6 s.	1 s.	1 s.	albayalde
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	boleirini	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	bol de Armenia
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	almagena	2 libras	8 d.	4 d.	4 d.	almagra
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	tinta	2 d.	-	-	-	tinta metalúrgica
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma aràbiga	4 d.	-	-	-	goma aràbiga
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	carmini	2 onzas	6 d.	6 s.	6 s.	laca carmin
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ocre	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	ocre
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	2 onzas	3 d.	3 s.	3 s.	bermellón
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma aràbiga	4 d.	-	-	-	goma aràbiga
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma aràbiga	4 d.	-	-	-	goma aràbiga
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper toscà	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	-	papel
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	5 s. 6 d.	5 s. 6 d.	5 s. 6 d.	5 s. 6 d.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper toscà	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	-	papel
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	albayalde
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	2 libras	2 s.	2 s.	1 s.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper toscà	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	-	papel
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	-	papel
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma aràbiga	4 d.	-	-	-	goma aràbiga
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma aràbiga	4 d.	-	-	-	goma aràbiga
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	2 s. 4 d.	4 s. 8d.	4 s. 8d.	4 s. 8d.	oropimente
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma aràbiga	6 d.	1 s.	1 s.	1 s.	goma aràbiga

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio/ unidad	Precio/libra	Identificación
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	safrà	1/8 de onza	8 d.	5 s. 4d.	64 s.	azafrán
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 65	Valencia	Anthoni Soler, especiero	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	4 onzas	1 s. 10 d.	1 s. 10 d.	5 s. 6 d.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 68	Valencia	Johan Malandis, bathoja	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pans d'or fi	3.667 panes	421 s. 6 d. /100	40 s. /100	-	pan de oro
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 68	Valencia	Johan Malandis, bathoja	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pans d'or partir	1.150 panes	61 s. 6 d. /100	20 s. /100	-	pan de oro aleado
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 69	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	plomes de voltor	12 plumas	1 s.	1 d.	-	plumas de buitre para pinceles
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 69	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper d'Exativa	5 libras	2 s.	5 d.	5 d.	papel
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 70	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	coes de vanys	-	4 d.	-	-	colas de ardilla para pinceles
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 70	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per los pintors	3 docenas	2 s.	8 d. / docena	-	huevos
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 70	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per los pintors	4 docenas	2 s. 8d.	8 d. / docena	-	huevos
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 71	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	carmini	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	4 1/2 d.	9 s. 4 d.	laca carmín
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 72	Valencia	Jacme Pamies	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	groch	1/2 libra	1 s. 10 d.	3 s. 8 d.	3 s. 8 d.	geniul? oropimente?
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 72	Valencia	Ramon Vals, pintor	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	violata	1/2 libra	3 s.	6 s.	6 s.	se desconoce la composición
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 72	Valencia	Mercer	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orgela	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	orchilla
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 72	Valencia	Jacme Pamies	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	groch	1/2 libra	1 s. 10 d.	3 s. 8 d.	3 s. 8 d.	geniul? oropimente?
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 74	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vert terrer	-	6 d.	-	-	tierra verde
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 74	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	alum de roca	-	4 d.	-	-	alumbre
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 75	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	1libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 75	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	bolermeni	-	6 d.	-	-	bol de Armenia
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 75	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	1/2 libra	4 d.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 76	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pergamins per aygua cuyta	1libra	1 s. 6 d.	-	-	pergamino para cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 76	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per los pintors	-	1 s. 6d.	-	-	huevos
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 76	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper d'Exativa	6 libras	2 s.	4 d.	4 d.	papel
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 77	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	plomes per fer pinzells	-	3 d.	-	-	plumas para hacer pinceles
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 77	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 77	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	oil de lins	-	2 d.	-	-	aceite de lino
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 77	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vert terrer	-	6 d.	-	-	tierra verde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 77	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 78	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta fort	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 78	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	oli	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	aceite de lino
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 78	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vert d'azur	-	5 d.	-	-	verdigrís
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 80	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 78	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	adzeró	-	3 d.	-	-	minho
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 80	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 80	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	1 libra	5 d.	5 d.	5 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 81	Valencia	Loís Carverà, tintorero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	flor de pastel	2 libra	8 s.	4 s.	4 s.	añil
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 81	Valencia	Almalich, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermeló	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	bermelón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 81	Valencia	Almalich, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	atzeró	3 libras	3 s.	1 s.	1 s.	minho
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 81	Valencia	Almalich, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	verdet	1 libra	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	malaquita? verde cúprico?
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 81	Valencia	Almalich, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ocre	1 libra	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	ocre
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 81	Valencia	Almalich, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	Soler, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	6 libras	6 s.	1 s.	1 s.	albayaide
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	bolermiri	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	bol de Armenia
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	almbigena	2 libras	1 s.	6 d.	6 d.	almagra
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	tinta	-	2 d.	-	-	tinta metalogálica
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma arábica	-	4 d.	-	-	goma arábica
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma arábica	-	4 d.	-	-	goma arábica
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	Soler, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayaide
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	Soler, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	carmini	2 onzas	2 s.	1 s.	12 s.	laca carmín
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 81	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ocre	1 libra	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	ocre
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermeló	2 onzas	9 d.	4 1/2 d.	4 s. 6 d.	bermelón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma arábica	-	4 d.	-	-	goma arábica
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	papar de la ma menor	1 mano	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	papel
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	obrador d'en Bou,	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayaide
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	Almalich, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermeló	1 libra	5 s. 6 d.	5 s. 6 d.	5 s. 6 d.	bermelón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	Almalich, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper	1 mano	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	papel

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	albayalde
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	Ramon Vals, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	violeta	1/2 libra	3 s.	6 s.	6 s.	se desconoce la composición
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 82	Valencia	Jacme Pàmies	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	groch	1 s. 10 d.	1 s. 10 d.	3 s. 8 d.	3 s. 8 d.	genull? oroplamente?
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 83	Valencia	Mercer	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orgela	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	orchilla
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 83	Valencia	Jacme Pàmies	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	groch	1 s. 10 d.	1 s. 10 d.	3 s. 8 d.	3 s. 8 d.	genull? oroplamente?
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 84	Valencia	Jaohan Maynes, pintor, tapinero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper	2 libras	1 s. 2 d.	7 d.	7 d.	papel
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 120	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	almagra	-	-	-	-	almagra
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 120	Valencia	Llobet	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	cerres per fer pincels grocs	2 libras	3 s.	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	cerdas para pincels
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 120	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua caya	4 arrobas	48 s.	12 s.	5 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 129	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper de Xàtiva	8 manos	8 s.	1 s.	-	papel
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 131	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	carmini	1 libra	8 s.	8 d.	8 s.	laca carmin
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 131	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	algeps	1,5 cahices	11 s. 3 d	7 s. 6 d.	8 s.	yeso
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 131	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	guix	7 libras	5 s. 10 d	7 d.	7 d.	escayola?
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 132	Valencia	Brancha	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vernís	2 libras	4 s.	2 s.	2 s.	barrit (comp. desconocida)
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 132	Valencia	Guillem Valldarosa, bathoja	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pons	1.300 panes	52 s.	6 s.	-	pan de plata
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 135	Valencia	Malendic, bathoja	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pons d'or fi	1.000 panes	400 s.	40 s.	-	pan de oro
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 135	Valencia	Malendic, bathoja	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pons d'or fi	500 panes	200 s.	40 s.	-	pan de oro
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 135	Valencia	Malendic, bathoja	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pons d'or partir	1.000 panes	110 s.	11 s.	-	pan de oro aleado
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 135	Valencia	Malendic, bathoja	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pons d'or partir	500 panes	55 s.	11 s.	-	pan de oro aleado
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 135	Valencia	Malendic, bathoja	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	pons d'argent	100 panes	4 s.	4 s.	-	pan de plata
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 137	Valencia	-	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanch	25 panes	1 s.	4 s.	-	pan de plata
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 137	Valencia	Ramon Vals, pintor	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	roseta	3 libras	1 s. 6 d.	6 d.	6 s.	laca de brasil
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ocre	2 libras	3 s.	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	ocre
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	carmini	4 onzas	4 s.	1 s.	12 s.	carmin
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermel molt	4 onzas	2 s. 8 d.	8 d.	8 s.	bermelón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	adzur	1/2 onza	1 s.	2 s.	24 s.	azurita

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	almànquena	1 libra	3 d.	3 d.	3 d.	almangra
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	orpiment	1 libra	9 s.	5 s. 5 d.	5 s. 5 d.	oropimente
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	indi bagadell	6 onzas	2 s. 8 d.	18 s.	18 s.	indigo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	carmini	1 libra	12 s.	12 s.	12 s.	laca carmin
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	vermelò molt	1 libra	8 s.	8 s.	8 s.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	adzur d'acre	1/2 onza	4 s.	8 s.	96 s.	lapislàzuli
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	blànquet	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	blànquet	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	verdè	2 libras	6 s.	3 s.	3 s.	malaquita? verde cúprico?
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	indi bagadell	6 onzas	2 s. 8 d.	18 s.	18 s.	indigo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 139	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	vermelò	3 onzas	2 s.	8 d.	8 s.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	adzur	1/2 onza	4 s.	8 s.	96 s.	lapislàzuli
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	adzerco	6 onzas	6 d.	1 s.	1 s.	minio
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	acre	6 onzas	9 d.	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	ocre
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	carmini	6 onzas	6 s.	12 s.	12 s.	laca carmin
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	orpiment	6 onzas	2 s. 6 d.	5 s.	5 s.	oropimente
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	indi	2 onzas	3 s.	1 s. 6 d/o	18 s.	indigo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	adzur	1/2 onza	4 s.	8 s.	96 s.	lapislàzuli
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	blànquet	3 onzas	4 s. 6 d.	1 s. 6 d/o	18 s.	indigo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	blànquet	6 onzas	5 d.	10 d.	10 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Jacme Roures, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	blànquet	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 140	Valencia	Pere Pelegrí, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	pega	1 arroba	4 s.	4 s.	-	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	atzerquó	4 libras	1 s.	1 s.	1 s.	minio
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	blànquet	11 libras	7 s. 4 d.	8 d.	8 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	blànquet	11 libras	7 s. 4 d.	8 d.	8 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	bolermí	3 libras	1 s.	4 d.	4 d.	bol de armenia
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	vermelò	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martin	ayguacuyta	30 libras	22 s. 6 d.	9 d.	9 d.	cola

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ocre	4 libras	8 s.	2 s.	2 s.	ocre
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	almibaguera	1 libra	1 s. 4 d.	1 s. 4 d.	1 s. 4 d.	almagra
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	carmini	1 libra	8 s.	8 s.	8 s.	laca carmin
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 239	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ocre	1 libra	2 s.	2 s.	2 s.	ocre
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	oropimente
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vert d'oram	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	verdigris
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ayguacueta	30 libras	20 s.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ayguach	6 onzas	5 s.	10 d./o.	10 s.	cola vegetal
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ayguacueta	30 libras	20 s.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	atzur	6 onzas	11 s.	1 s. 10 d./o.	22 s.	azurita
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	6 libras	4 s.	8 d.	8 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	atzur	6 onzas	11 s.	1 s. 10 d./o.	22 s.	azurita
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	atzerquó	1/2 libra	6 d.	1 d./o.	1 s.	minio
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	4 libras	2 s. 8 d.	8 d.	8 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ayguacueta	15 libras	10 s.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	1/2 libra	2 s.	4 s.	4 s.	oropimente
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ayguach	2 onzas	1 s. 8 d.	10 d./o.	10 s.	cola vegetal
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma	2 onzas	4 d.	2 d./o.	2 s.	goma arábica
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	bolermi	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	bol de Armenia
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	1/2 libra	2 s.	4 s.	4 s.	oropimente
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	groch	1/2 libra	2 s.	4 s.	4 s.	amarillo de plomo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuya	15 libras	10 s.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	atzerquó	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	minio
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	albayalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 240	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starinna, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	orpiment	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	oropimente

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	1/2 libra	2 s. 6 d.	5 s.	5 s.	bermellón
00.00.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	4 libras	2 s. 8 d.	8 d.	8 d.	albayaalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	carmini	3 onzas	2 s.	8 d./o	8 s.	laca carmin
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	atzerquó	1/2 libra	6 d.	1 s.	1 s.	minio
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	10 libras	6 s. 8 d.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	almibiguera	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	almagra
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	indi bagadell	1.5 libras	22 s. 6 d.	15 s.	15 s.	indigo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta	15 libras	10 s.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	bermellón
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	groch	1/2 libra	2 s.	4 s.	4 s.	amarillo de plomo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	blanquet	3 libras	2 s.	8 d.	8 d.	albayaalde
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	atzerquó	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	minio
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Bernat Andreu, especiero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	guix amortat	15 libras	5 s.	4 d.	4 d.	yeso
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Rotlan, sastre	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	oli de llinós cuyt	7 libras, 2 onzas	9 s. 6 d.	1 s. 4 d.	1 s. 4 d.	aceite de linaza cocido
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Rotlan, sastre	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermiz	5 libras	10 s.	2 s.	2 s.	barñiz (composi. desconocida)
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	Rotlan, sastre	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	coladura	2 onzas	9 d.	4 d.	4 s. 6 d.	coladura (comp. desconocida)
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 241	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	violeta	2 onzas	1 s. 4 d.	8 d.	8 s.	violeta (comp. desconocida)
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 242	Valencia	Samxo Vilalba, especiero?	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	oli de llinós	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	aceite de linaza
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 242	Valencia	Domingo del Port	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vert ab oli	3 onzas	1 s. 6 d.	6 d./o	6 s.	verde con aceite
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 242	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ayguaxarch	-	-	-	-	cola vegetal
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 242	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma arábiga	-	-	-	-	goma arábiga
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 242	Valencia	Samxo Vilalba, especiero?	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermiz	1 libra	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	1 s. 6.	barñiz (composi. desconocida)
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 242	Valencia	Guillem Arnau, pintor	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	guix amortat	12 libras	4 s.	4 d.	4 d.	yeso de espejuelo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 242	Valencia	Guillem Arnau, pintor	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	guix amortat	7.5 libras	2 s. 6 d.	4 d.	4 d.	yeso de espejuelo
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 248	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma arábiga	-	-	-	-	goma arábiga
00.00.1401	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 250	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma arábiga	-	-	-	-	goma arábiga
27.02.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 250	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper de Xàtiva	1 mano	10 d.	10 d.	-	papel

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio/ unidad	Precio/libra	Identificación
28.02.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 250	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	algep per fer motles	1 fanega	1 s. 4 d.	-	-	yeso grueso
02.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 251	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	oli de llinós	1/2 libra	5 d.	10 d.	10 d.	aceite de linaza
03.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 252	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	6 d.	-	-	huevos
03.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 252	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper tosqua	10 manos	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	-	papel toscano
06.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 253	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper de Xàtiva	5 manos	2 s. 6 d.	6 d./m.	-	papel
06.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 253	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper tosqua	6 manos	6 s.	1 s.	-	papel toscano
06.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 253	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s.	-	-	huevos
09.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 254	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s.	-	-	huevos
10.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 254	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s.	-	-	huevos
10.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 255	Valencia	Leopard, yesero	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	algep per fer motles	2 cahices	14 s. 8 d.	7 s. 4 d.	-	yeso grueso
13.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 255	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	2 s. 6 d.	-	-	huevos
15.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 256	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	peces de pergamins	-	1 s. 4 d.	-	-	pergamino para cola
15.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 256	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s.	-	-	huevos
16.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 257	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper tosqua	2 manos	2 s. 4 d.	1 s. 2 d.	-	papel toscano
16.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 257	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	algep per fer motles	1/2 cahiz	3 s. 8 d.	7 s. 4	-	yeso grueso
16.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 257	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s.	-	-	huevos
16.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 257	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	cera gomada	-	6 d.	-	-	lacre
16.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 257	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	goma	7 onzas	1 s. 11 d.	7 d. meiall/ o.	-	goma arábica
17.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 257	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper de Xàtiva	6 manos	3 s.	6 d./m.	-	papel
17.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 258	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	3 s. 6 d.	-	-	huevos
18.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 258	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s. 8 d.	-	-	huevos
20.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 259	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
21.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 259	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s. 8 d.	-	-	huevos
22.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 260	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	2 s.	-	-	huevos
22.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 260	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	aygua cuyta de Gerona	1 libra	9 d.	9 d.	-	cola fuerte
23.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 261	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
23.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 261	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper tosqua	2 manos	2 s.	1 s.	-	papel toscano
24.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 263	Valencia	-	Gherardo Starnina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
24.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 263	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper	3 manos	3 s. 6 d.	1 s. 2 d.	-	papel toscano
25.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 264	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
25.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 264	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	tinta	-	4 d.	-	-	tinta metalagálica
25.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 264	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	paper	4 manos	4 s. 8 d.	1 s. 2 d.	-	papel toscano
27.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 265	Valencia	Leopard, yesero	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	algepaz per fer moles	2 cahices	14 s. 8 d.	7 s. 4 d.	-	yeso grueso
27.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 265	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s. 2 d.	-	-	huevos
27.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 267	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
29.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 270	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	2 s.	-	-	huevos
29.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 270	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	ous per a les colors	-	1 s.	-	-	huevos
29.03.1402	AMV, Claveria Comuna O-113	ALIAGA et al. 2007: 271	Valencia	-	Gherardo Starmina, Marçal de Sas, Gonçal Peris et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Martín	vermelló	-	6 d.	-	-	bermellón
22.01.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 250	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per aygua cuyta	1 carga	10 s. 8 d.	10 s. 8 d.	-	pergaminos para cola
22.01.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 250	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per aygua cuyta	1 carga	8 s. 10 d.	8 s. 10 d.	-	pergaminos para cola
22.01.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 253	Valencia	muller de Johan Montó	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepaz	1 cahiz	8 s.	8 s.	-	yeso
22.01.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 255	Valencia	muller de Johan Montó	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepaz	1 cahiz	6 s. 8 d.	6 s. 8 d.	-	yeso
01.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 255	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ocre	3 libras	2 s. 9 d.	11 d.	11 d.	ocre
01.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 255	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	2 libras	5 s. 6 d.	2 s. 9 d.	2 s. 9 d.	albayalde
01.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 255	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzerchó	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	minio
01.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 255	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi bagadell	2 onzas	3 s.	1 s. 6 d./o	18 s.	indigo
01.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 255	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	groch	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 9 d.	genull? oropimente?
01.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 255	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
03.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 256	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1/2 libra	6 s. 6 d.	13 s.	13 s.	laca carmin
03.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 256	Valencia	Bernat Martorell	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepaz	1 cahiz	7 s.	7 s.	-	yeso
03.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 256	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	2 libras	12 s.	6 s.	6 s.	bermellón
03.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 256	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çafra	1/4 de libra	10 s.	3 s./o	36 s.	azafrán
04.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 257	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	fulis de paper tenyt vert	92 hojas	53 s. 8 d.	7 d.	-	papel tejido de verde
04.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 257	Valencia	Bernat Martorell	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepaz	1/2 cahiz	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	-	yeso
04.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 257	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guama arábica	-	4 d.	-	-	goma arábica
04.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 258	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	flor de pastell	1,5 libras	4 s. VI	3 s.	3 s.	añil

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
04.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 258	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzerchó	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	minio
04.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 258	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almibngena	1 libra	3 d.	3 d.	3 d.	almagra
04.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 258	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oli	1/2 libra	2 d.	4 d.	4 d.	aceite de linaza
04.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 258	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1 royma	24 s.	24 s.	-	papel
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi	1 onza	1 s. 6 d./o 18 s.	18 s.	18 s.	indigo
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	cafrà	1 onza	3 s.	36 s.	36 s.	azafrán
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous	-	1 s.	-	-	huevos
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s. 6 d.	6 s. 6 d.	6 s. 6 d.	bermellón
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1/2 libra	4 s.	8 s.	8 s.	laca carmin
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verdet	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	malaquita? verde cúprico?
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	albayalde
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiment	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	oropimente
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ocre	1 libra	9 d.	9 d.	9 d.	ocre
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	3 manos	3 s. 6 d.	1 s. 2 d.	-	papel
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuaya	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
06.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 259	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuaya	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
07.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 260	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guoma arábica	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
07.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 260	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colars	-	3 s.	-	-	huevos
07.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 260	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	2 libras	12 s.	6 s.	6 s.	bermellón
07.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 260	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzerchó	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	minio
08.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 261	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verdet	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	malaquita? verde cúprico
08.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 261	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
09.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 262	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colars	-	2 s.	-	-	huevos
09.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 262	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuaya	-	4 s. 6 d.	-	-	pergamino para cola
10.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 263	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per fer clara	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos (para hacer clara)
10.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 263	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuaya	3 s. 3 d.	-	-	-	pergamino para cola
10.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 263	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	cafrà	2 onza	6 s.	3 s.	36 s.	azafrán

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
10.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 263	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almàngana	3 libras	9 d.	3 d.	3 d.	almàgra
10.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 263	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzerchó	5 libras	5 s.	1 s.	1 s.	minho
11.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 264	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	for de pastell	2 libras	6 s.	3 s.	3 s.	añil
11.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 264	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colars	-	5 s.	-	-	huevos
11.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 264	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
11.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 264	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1 royona	24 s.	-	-	papel
15.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 267	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuaya	-	4 s. 6 d.	-	-	pergaminos para cola
15.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 267	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çofrà	2 onza	6 s.	3 s.	36 s.	azafrán
15.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 267	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	2 libras	1 s. 10 d.	11 d.	11 d.	albayalde
15.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 267	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vert d'aram	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdigrís
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 268	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	22 libras	22 s.	1 s.	1 s.	albayalde
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 268	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ocre	10 libras	8 s. 4 d.	10 d.	10 d.	ocre
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 268	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verdet	9 libras, 2 onzas	22 s. 1 d.	3 s.	3 s.	malquita? verde cúprico
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 268	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzerchó	10 libras	10 s.	1 s.	1 s.	minho
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 268	Valencia	Almalich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	comini	1,5 libras	12 s. 6 d.	9 s.	9 s.	laca carmín
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 268	Valencia	Almalich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almàngana	6 libras	1 s.	2 d.	2 d.	almàgra
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 268	Valencia	Ramona, de la Buatella	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara per els pintars	-	15 s.	-	-	huevos (para clara)
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 268	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 269	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepç	1/2 cahiz	3 s. 6 d.	7 s.	-	yeso
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 269	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuaya	4 libras	2 s. 8 d. s	8 d.	8 d.	cola
16.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 269	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuaya	1 carga	5 s. 4 d.	5 s. 4 d.	-	pergaminos para cola
17.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 270	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çofrà	1/2 onza	1 s. 6 d.	3 s.	36 s.	azafrán
17.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 270	Valencia	Miquel Vives, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1/2 royona	12 s.	24 s.	-	papel
18.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 271	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almàgra	6 libras	1 s. 3 d.	2 d.	2 ^{3/2} d.	almàgra
18.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 271	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1/2 libra	3 s.	6 s.	6 s.	bermellón
20.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 272	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
20.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 272	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almàngana	2 libras	6 d.	3 d.	3 d.	almàgra
20.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 272	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oli	-	2 s.	-	-	aceite de linaza

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
20.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 272	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guama aràbica	1 libra	11 d.	11 d.	-	goma aràbica
20.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 272	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çafra	1 onza	3 s.	3 s.	-	azafrán
21.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 272	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1 rayna	24 s.	-	-	papel
21.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 273	Valencia	Almalrich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	6 libras	4 s.	8 d.	8 d.	cola
22.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 273	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara per els pintors	-	3 s.	-	-	huevos (para clara)
22.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 273	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuyta	1 caga	6 s. 3d.	6 s. 3d.	-	pergamino para cola
22.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 273	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	origita (orgilla)	3 libras	1 s. 3 d.	5 d.	5 d.	orchilla
22.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 273	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiament	2 libras	8 s.	4 s.	4 s.	oro plomamente
22.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 273	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	origita picada (orgilla)	3 libras	3 s.	1 s.	1 s.	orchilla
22.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 274	Valencia	Berthomeu Martorell	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algeps	1/2 cahiz	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	-	yeso
23.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 275	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara per els pintors	-	12 s.	-	-	huevos (para clara)
23.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 275	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
23.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 276	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1/2 rayna	12 s.	24 s.	-	papel
23.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 276	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guama aràbica	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	goma aràbica
23.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 277	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte
27.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 278	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guama aràbica	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	goma aràbica
28.02.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 279	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara per els pintors	-	6 s.	-	-	huevos (para clara)
01.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 280	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuyta	1 caga	6 s.	6 s.	-	pergamino para cola
01.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 280	Valencia	Domingo Aduara, pintor iluminador	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	grasol	1/2 libra	6 s.	12 s.	12 s.	folium
01.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 280	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte
02.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 281	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çafra	1/2 onza	1 s. 6 d.	3 s.	36 s.	azafrán
02.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 281	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algeps	1/2 cahiz	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	-	yeso
02.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 281	Valencia	Vicent Valls, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	10 s.	10 s.	10 s.	laca carminí
02.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 281	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
02.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 281	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	6 libras	5 s. 6 d.	11 d.	11 d.	albayalde
03.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 282	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1 rayna	24 s.	24 s.	-	papel
03.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 282	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuyta	-	3 s. 3 d.	-	-	pergamino para cola
03.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 282	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	-	4 s.	-	-	pergamino para cola

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
04.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 282	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiment	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
03.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 282	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vert d'oram	2 libras	4 s.	4 s.	4 s.	verdigrís
06.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 284	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guoma	2 onzas	1 s. 8 d.	10 d.	10 s.	goma aràbiga
06.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 284	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
06.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 284	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	5 s.	-	-	huevos
07.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 284	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuuya	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte
07.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 284	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuuya	-	3 s. 9 d.	-	-	pergaminos para cola
08.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 285	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çofrà	1/2 onza	1 s. 6 d.	3s.	36 s.	azafrán
08.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 285	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	groch	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	genuif? oropimente?
08.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 285	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuuya	-	4 s. 9 d.	-	-	pergaminos para cola
09.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 285	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
09.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 285	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde
09.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 286	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vert d'oram	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdigrís
09.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 286	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	3 s.	-	-	huevos
10.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 287	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çofrà	1/2 onza	1 s. 6 d.	3s.	36 s.	azafrán
10.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 287	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
10.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 287	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paus d'or	200 panes	40 s.	20 s. /C <2 1/2 d/u	-	pan de oro
11.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 288	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1/2 royma	12 s.	24 s.	-	papel
11.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 288	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	10 s.	10 s.	10 s.	laca carmin
13.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 288	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	6 s.	-	-	huevos
13.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 288	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepç	1/2 cahiz	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	-	yeso
13.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 288	Valencia	Martí Maestre, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	12 libras	4 s.	4 d.	4 d.	yeso fino
13.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 288	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	flor de pastell	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
14.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 289	Valencia	Martí Maestre, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	4 libras	1 s. 4 d.	4 d.	4 d.	yeso fino
14.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 289	Valencia	Vicent del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	12 libras	4 s.	4 d.	4 d.	yeso fino
15.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 290	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çofrà	1/2 onza	1 s. 6 d.	3s.	36 s.	azafrán
15.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 290	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vert d'oram	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdigrís
15.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 290	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
15.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 290	Valencia	Gopalbo Sarriá, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	12 libras	4 s.	4 d.	4 d.	yeso fino
15.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 290	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per aygua cuyta	1 caga	8 s.	8 s.	-	pergamins para cola
16.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	3 s.	-	-	huevos
16.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1/2 rayma	12 s.	24 s.	-	papel
16.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	Berthomeu Avellà, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	12 libras	4 s.	4 d.	4 d.	yeso fino
16.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	Felemir, tirater	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	brasil	1/2 libra	6 s.	12 s.	12 s.	brasil
17.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	indi	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
17.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzerchó	6 libras	6 s.	1 s.	1 s.	minio
17.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	6 libras	6 s.	1 s.	1 s.	albayalde
17.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	çofra	1 onza	3 s.	3s.	36 s.	azafrán
17.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	6 s.	-	-	huevos
17.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 291	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paus d'or	200 panes	40 s.	20 s./C <2 ^{1/2} d/u	-	pan de oro
17.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 292	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara per les pintas carmini	-	4 s.	-	-	huevos (para hacer clara)
18.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 292	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmin
18.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 292	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verd d'oram	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdigrís
18.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 292	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	bolhermini	-	8 s.	-	-	bol de Armenia
18.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 293	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
18.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 293	Valencia	Montserrat Avinyó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper	1 rayma	24 s.	24 s.	-	papel
20.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 293	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiment	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
20.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 293	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	6 s.	-	-	huevos
20.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 293	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuyta	-	3 s.	-	-	pergamins para cola
20.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 293	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	2 s.	-	-	huevos
20.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 293	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta forts	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte
21.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 294	Valencia	Johan Pérez, bruneter	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper de Xàtiva	10 libras	2 s. 10 d.	3 ^{1/2} d.	3 ^{1/2} d.	papel
21.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 294	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	groma aràbica	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	goma aràbica
21.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 294	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	flor de pastell	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
21.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 294	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepç	1/2 cahiz	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	-	yeso
21.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 294	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paus d'or	200 panes	40 s.	20 s./C <2 ^{1/2} d/u	-	pan de oro

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
21.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 294	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	4 s.	-	-	huevos
22.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 295	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carminí
22.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 295	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verd d'aram	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdigris
22.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 295	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	12 libras	4 s.	4 d.	4 d.	yeso fino
22.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 295	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	2 s.	-	-	huevos
23.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 296	Valencia	Vicent martorell	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepç	1/2 cahiz	3 s. 6 d.	7 s.	-	yeso
23.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 296	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiment	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
23.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 296	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	9 s.	-	-	huevos
23.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 297	Valencia	Jacme Pàmies, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	bolemnini	2 libras	1 s. 4 d	8 d.	8 d.	bol de Armenia
23.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 297	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	400 panes	40 s.	10 s. /C	-	pan de oro aleado
23.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 298	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	500 panes	100 s.	20 s. /C $-2^{1/2}$ d/u	-	pan de oro
23.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 298	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carminí
23.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 298	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guana arabiga	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	goma aràbiga
24.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 299	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiment	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
24.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 299	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde
24.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 299	Valencia	Vicent martorell	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	algepç	1 cahiz	6 s. 8 d.	6 s. 8 d.	-	yeso
24.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 299	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carminí
24.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 299	Valencia	Pete Pla, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	15 libras	5 s.	4 d.	4 d.	? yeso fino?
24.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 299	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	2 s.	-	-	huevos
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 300	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carminí
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 300	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiment	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 300	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 300	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 300	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	300 panes	60 s.	20 s. /C $-2^{1/2}$ d/u	-	pan de oro
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 300	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	50 panes	9 s. 9 d.	19 s. 6 d/C.	-	pan de oro
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 300	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	50 panes	5 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 301	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verd d'aram	2 libras	8 s.	4 s.	4 s.	verdigris
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 301	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	3 s.	-	-	huevos

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 301	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or</i>	200 panes	40 s.	20 s./C <2 1/2 d/u	-	pan de oro
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 301	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guama arabica</i>	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	goma arábiga
27.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 301	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>çafrà</i>	2 onzas	6 s.	3 s.	36 s.	azafrán
28.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 302	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'argent</i>	8 motlades 1.200 panes	48 s.	4 s./C	-	pan de plata
28.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 302	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>indi</i>	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	indigo
28.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 302	Valencia	apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>orpiment</i>	2 libras	9 s.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
28.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 302	Valencia	Ramona, ouatera	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	12 s.	-	-	huevos
28.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 302	Valencia	mercader de la Porta Nova	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>fula d'estany blanca</i>	3 libras, 3onzas	11 s. 6 d	3 s. 4 d.	3 s. 4 d.	hoja de estanho
28.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 303	Valencia	Domingo del Porto	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pergamins per aygua cuyta</i>	1 canga	4 s. 4 d.	4 s. 4 d.	-	pergamino para cola
28.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 303	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or</i>	200 panes	39 s.	19 s. 6 d/C.	-	pan de oro
28.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 304	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or pertit</i>	500 panes	50 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
29.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 304	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>orpiment</i>	2 libras	9 s.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	oropimente
29.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 304	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	6 libras	6 s.	1 s.	1 s.	albayalde
29.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 304	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>vermelló</i>	1 libra	6 s. 6 d.	6 s. 6 d.	6 s. 6 d.	bermellón
29.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 304	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guama arabica</i>	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	goma arábiga
29.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 304	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or</i>	150 panes	29 s. 3 d.	19 s. 6 d/C.	-	pan de oro
29.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 304	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or pertit</i>	300 panes	30 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
30.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 305	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verd d'oram</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	verdigrís
30.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 305	Valencia	apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guama arabica</i>	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábiga
30.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 305	Valencia	Jacme Spina, entretallador	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>carmini</i>	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmín
30.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 306	Valencia	Guillem Escola	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>paper de Xàtiva</i>	10 libras	2 s. 11 d.	3 d.	3 d.	papel
30.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 306	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or</i>	300 panes	58 s. 6 d.	19 s. 6 d/C.	-	pan de oro
30.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 306	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or pertit</i>	400 panes	40 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
30.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 306	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or</i>	50 panes	10 s.	20 s./C.	-	pan de oro
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 306	Valencia	Barberà Nadal, carpintero	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>adzur de Alamanya</i>	1 libra, 1 onza y 3/4 de onza	55 s.	48 s. 4 s./o	48 s.	azurita
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 307	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or</i>	20 panes	40 s.	20 s./C.	-	pan de oro
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 307	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guama arabica</i>	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábiga
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 307	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or pertit</i>	400 panes	40 s.	10/C.	-	pan de oro aleado

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 307	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	panis d'or	20 panes	29 s.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 307	Valencia	Roda	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verniz	2 onzas	6 d.	1 d./o	1 s.	barritz (comp. desconocida)
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 307	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara	-	4 s.	-	-	huevos
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 307	Valencia	Andreu Barceló	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	flor de pastel	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 308	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	plomes de baytre	2 docenas	1 s.	6 d./docena	-	plumas para pinceles
31.03.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 308	Valencia	Domingo del Porto	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacyuta	-	3 s. 4 d.	-	-	pergamino para cola
01.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 308	Valencia	Berthomeu Avellà	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	coladura	-	1 s. 6 d.	-	-	cola (comp. desconocida)
01.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 308	Valencia	Gonçal Sarià	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacyuta clara	1 arroba	8 s.	8 s.	-	cola suave
01.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 308	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	panis d'or	20 panes	29 s.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
01.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 309	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carminí
01.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 309	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	panis d'or perit	400 panes	40 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
01.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 309	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	panis d'argent	3 matlades 459 panes	18 s.	4 s./C	-	pan de plata
01.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 309	Valencia	Pete Pla	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	20 libras	6 s. 8 d.	4 d.	4 d.	yeso fino?
01.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 309	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara	-	3 s.	-	-	huevos
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 310	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	panis d'or	350 panes	70 s.	20 s./C <2 ^a d./u.	-	pan de oro
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 310	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacyuta	1 libra	8 d.	8 d.	-	cola
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 310	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	3 onzas	3 s.	1 s.	12 s.	laca carminí
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 310	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oil de linas	-	6 s.	-	-	aceite de linaza
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 310	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	caparrós (...)	-	2 s.	-	-	caparrosa
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 310	Valencia	Vicent Almalrich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzur de Alamanya	1 libra	39 s.	3 s. 3 d./o 39 s.	39 s.	azurita
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 311	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carminí
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 311	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	goma aràbiga	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma aràbiga
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 311	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	panis d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 311	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	6 libras	6 s.	1 s.	1 s.	albayalde
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 311	Valencia	Andreu Barceló	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	flor de pastel	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 311	Valencia	Ferrer, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	2 onzas	2 s.	1 s.	12 s.	laca carminí
03.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 311	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	panis d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 311	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonçal Peris, Berthomeu Avellà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	panis d'argent	200 panes	8 s.	4 s./C	-	pan de plata

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 312	Valencia	Vicent Almalfrich, escudero	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 312	Valencia	Pere Pla	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	10 libras	3 s. 4 d.	4 d.	4 d.	yeso fino
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 312	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 312	Valencia	Pere Collvella	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuyta	-	2 s. 1 d.	-	-	pergaminos para cola
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 312	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara	-	6 s.	-	-	huevos
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 312	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 312	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	200 panes	39 s.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Domingo del Porto	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or perit	100 panes	10 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pergamins per ayguacuyta	1 carga	5 s. 4 d.	5 s. 4 d.	-	pergaminos para cola
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
04.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayalde
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmin
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 313	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 314	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 314	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	450 panes	18 s.	4 s./C	-	pan de plata
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 314	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guoma arábica	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 314	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 314	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	450 panes	18 s.	4 s./C	-	pan de plata
05.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 314	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	100 panes	19 s. 6 d.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 315	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	200 panes	20 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 315	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	3 libras	3 s.	1 s.	1 s.	albayalde
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 315	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	100 panes	19 s. 6 d./C.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 315	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 315	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta fors	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 315	Valencia	Berthomeu Avella, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix	2 libras, 3 onzas	9 d.	4 d.	4 d.	yeso
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 315	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	100 panes	19s. 6d.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 315	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	450 panes	18 s.	4 s./C.	-	pan de plata
06.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 316	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C.	-	pan de plata
07.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 316	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayaide
07.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 316	Valencia	apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guoma arábica	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
07.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 316	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	20 s.	6 s. 8 d./C.	-	pan de plata
07.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 317	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara	-	3 s.	-	-	huevos
07.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 317	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	20 s.	4 s./C.	-	pan de plata
07.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 317	Valencia	Pere Pla, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix	10 libras	3 s. 4 d.	4 d.	4 d.	yeso
07.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 317	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	cormini	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmín
07.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 317	Valencia	Andreu Barceló	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	flor de pastel	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 317	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	300 panes	30 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 318	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	200 panes	39 s.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 318	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C.	-	pan de plata
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 318	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayacuayta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 318	Valencia	Pere Pla, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verniç	1 libra	2 s.	2 s.	2 s.	barniz (comp. desconocida)
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 318	Valencia	Pere Pla, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix	10 libras	3 s. 4 d.	4 d.	4 d.	yeso
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 318	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C.	-	pan de plata
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 319	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	cormini	1 libra	8 s.	8 s.	8 s.	laca carmín
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 319	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara	-	3 s.	-	-	huevos
08.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 319	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	900 panes	36 s.	4 s./C.	-	pan de plata
10.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 319	Valencia	Guillem Rotllà	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ollí de linds per fer sisa	2 libras	3 s.	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	aceite de linaza
10.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 320	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or	200 panes	39 s.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
10.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 320	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C.	-	pan de plata
10.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 320	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per clara	-	3 s.	-	-	huevos
10.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 320	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C.	-	pan de plata
10.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 320	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avella, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guoma arábica	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábica

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/ libra	Identificación
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 320	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	100 panes	10 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 321	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'argent</i>	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 321	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or</i>	100 panes	19 s. 6 d./C.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 321	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'argent</i>	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 321	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	3 libras	3 s.	1 s.	1 s.	albayaide
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 321	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacyuta forts</i>	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 321	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>orpiment</i>	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	orpimente
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 321	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	100 panes	19 s. 6 d./C.	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 321	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	200 panes	40 s.	20 s./C.	-	pan de oro
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 322	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	400 panes	80 s.	20 s./C.	-	pan de oro
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 322	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	300 panes	30 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
11.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 322	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>carmini</i>	1 libra	9 d.	9 d.	9 d.	laca carmín
12.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 322	Valencia	Domingo del Porto	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pergamins per ayguacyuta</i>	1 carga	4 s. 10 d.	4 s. 10 d.	-	pergaminos para cola
12.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 322	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
12.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 323	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	100 panes	10 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
12.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 323	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	50 panes	10 s.	20 s./C.	-	pan de oro
12.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 323	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guoma aràbica</i>	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma aràbica
12.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 323	Valencia	Andreu Barceló	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>flor de pastell</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
12.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 323	Valencia	Ramón vallès	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>adzur de Alamanya</i>	1 onza	4 s.	4 s./b 48 s.	48 s.	azurita
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 323	Valencia	Vicent Almalrich, especiero	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>adzur de Alamanya</i>	4 onzas	13 s.	3 s. 3 d.	39 s.	azurita
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 324	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	29 s. 3 s	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 324	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 324	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guoma aràbica</i>	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma aràbica
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 324	Valencia	Gabriel Sunyer	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	1/2 libra	6 d.	1 s.	1 s.	albayaide
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 324	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	29 s. 3 s	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 325	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 325	Valencia	Vicent Almalrich, especiero	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>vermelló</i>	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
13.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 325	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	29 s. 3 s	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 325	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	29 s. 3 s	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 325	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	100 panes	10 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 325	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guoma arábica</i>	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 325	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>adzerchó</i>	3 libras	3 s.	1 s.	1 s.	goma arábica
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 326	Valencia	Pere Pla, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guix prim</i>	10 libras	3 s. 4 d.	4 d.	4 d.	yeso fino
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 326	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>paper blanch (forma major)</i>	3 hojas	6 d.	2 d.	-	papel grande
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 326	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	29 s. 3 s	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 326	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	29 s. 3 s	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 326	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per clara</i>	-	3 s.	-	-	huevos
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 326	Valencia	Vicent Almalirich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>vermelló</i>	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermelión
14.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 326	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verniç</i>	1/2 libra	1 s. 6 d.	3 s.	3 s.	barniz (comp. desconocida)
15.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 327	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guoma arábica</i>	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
15.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 327	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	100 panes	19 s. 6 d	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
15.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 327	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
15.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 327	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verniç</i>	1 libra	48 s. 6 d	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
15.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 327	Valencia	Alpanyés	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verniç</i>	1 libra	1 s. 10d.	1 s. 10 d.	1 s. 10 d.	barniz (comp. desconocida)
15.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 327	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Vicent Almalirich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>vermelló</i>	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermelión
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Rotlà	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verniç</i>	1 libra	2 s.	2 s.	2 s.	barniz (comp. desconocida)
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	6 libras	6 s.	1 s.	1 s.	albayalde
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>grach</i>	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	genul? oropimente?
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Vicent Almalirich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guoma arábica</i>	2 libras	1 s. 8 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>cornini</i>	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmin
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Vicent Boni, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Vicent Almalirich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>adzur de Alamanya</i>	5 onzas	16 s. 3 d.	3 s. 3 d.	39 s.	azulita
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
17.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 328	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
18.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 329	Valencia	-	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per clara</i>	-	3 s.	-	-	huevos
18.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 329	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
18.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 329	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	300 panes (*)	30 s. (*)	20 s./C.	-	pan de oro
18.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 329	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta forts</i>	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte
19.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 330	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>grach</i>	1 libra	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	4 s. 6 d.	genioli? oropimente?
19.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 330	Valencia	Perè Pla, pintor	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guix prim</i>	10 libras	3 s. 4 d.	4 d.	4 d.	yeso
19.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 330	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
19.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 330	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	300 panes	60 s.	20 s./C.	-	pan de oro
19.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 330	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>indi</i>	1/2 libra	9 s.	18 s.	18 s.	índigo
20.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 330	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta</i>	3 lebrillos	4 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	cola
20.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 331	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
20.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 331	Valencia	-	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per clara</i>	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
20.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 331	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
22.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 331	Valencia	-	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
22.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 331	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta</i>	2 lebrillos	3 s.	1 s. 6 d.	-	cola
26.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 332	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	6 libras	6 s.	1 s.	1 s.	albayalde
26.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 332	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	100 panes	20 s.	20 s./C.	-	pan de oro
26.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 332	Valencia	Andreu Barceló	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>flor de pastell</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
26.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 332	Valencia	-	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	3 s.	-	-	huevos
26.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 332	Valencia	Vicent Boni, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	100 panes	19 s. 6 d	19 s. 6 d./C.	-	pan de oro
27.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 332	Valencia	Jacme Spina, especiero	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>carmini</i>	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmin
27.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 332	Valencia	-	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	2 s.	-	-	huevos
27.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 332	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
28.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 333	Valencia	Jacme Pàmies	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>bolhermini</i>	1/2 libra	5 s.	10 s.	10 s.	bol de Armenia
29.04.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 333	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	150 panes	30 s.	20 s./C.	-	pan de oro
02.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 334	Valencia	-	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>cafra per pintar</i>	-	1 s.	-	-	azafrán
04.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 334	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta forts</i>	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola fuerte
04.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 335	Valencia	Vicent Annalrich, especiero	Gonzál Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>adzur de Alamanya</i>	2 onzas	6 s. 6 d.	3 s. 3 d.	39 s.	azurita

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
04.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:335	Valencia	Andreu Barceló	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>flor de pastel</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
05.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:335	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta</i>	2 cántaros	3 s.	1 s. 6 d.	-	cola
05.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:335	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
05.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:335	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	100 panes	20 s.	20 s./C.	-	pan de oro
06.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:335	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	100 panes	20 s.	20 s./C.	-	pan de oro
06.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:336	Valencia	Vicent Almalrich, vicent	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>vermelló</i>	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
06.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:336	Valencia	Vicent Almalrich, vicent	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>adzur de Alamanya</i>	2 onzas	6 s. 6 d.	3 s. 3 d.	39 s.	azurita
08.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:336	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>carmini</i>	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmin
08.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:336	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	3 s.	-	-	huevos
09.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:336	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayaide
08.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:336	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta</i>	1 cántaro	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	cola
10.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:337	Valencia	Andreu Barceló	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>flor de pastel</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
10.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:337	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta</i>	1 lebrillo	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	cola
11.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:337	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta</i>	1 lebrillo	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	cola
11.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:337	Valencia	na Ruberta	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>carmini de laqua</i>	1 onza	1 s. 4 d.	1 s. 4 d.	16 s.	laca carmin
11.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:337	Valencia	Bernat Mantorell	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>algepç</i>	1 fanega	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	-	yeso
11.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:337	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	3 s.	-	-	huevos
12.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:338	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verd d'aram</i>	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdigrís
12.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:338	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	150 panes	15 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
12.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:338	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta</i>	2 lebrillos	3 s.	1 s. 6 d.	-	cola
13.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:338	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	4 libras	4 s.	1 s.	1 s.	albayaide
15.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:338	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'argent</i>	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
15.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:338	Valencia	Pere Pla, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guix prim</i>	10 libras	3 s. 4 d.	4 d.	4 d.	yeso fino
16.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:338	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	3 s.	-	-	huevos
17.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:338	Valencia	Pere Pla, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>flor de pastel</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
19.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:339	Valencia	Rotlà	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verniç</i>	1 libra	1 s. 10 d.	1 s. 10 d.	1 s. 10 d.	barniz (comp. desconocida)
20.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:339	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacuyta</i>	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola
22.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013:340	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per les colors</i>	-	3 s.	-	-	huevos

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
22.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 340	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verd d'oram	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdlgrís
22.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 340	Valencia	Bernat Martorell	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	alpeps	1 fanega	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	-	yeso
23.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 340	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oyguacuyta	1 cántaro	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	cola
23.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 340	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oyguacuyta fort	4 libras	2s. 8 d.	5 d.	5 d.	cola fuerte
24.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 340	Valencia	Pere Pla, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	5 libras	2 s. 8 d.	6 ^{1/2} d.	6 ^{1/2} d.	? yeso fino
24.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 340	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayaide
24.05.1413	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 340	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oyguacuyta	3 onzas	2 s.	1s. 6 d.	8 s.	cola
12.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	6 d.	-	-	huevos
13.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almàngena	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	almagra
13.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	albayaide
13.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	Alpanyés	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiment	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	oropimente
13.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oyguacuyta	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola
13.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	balhermini	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	bol de Armenia
14.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayaide
14.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	orpiment	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	oropimente
14.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	Pere Guillem, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	for de pastell	5 onzas	1 s. 3 d.	3 d./o	3 s.	añil
14.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 343	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	6 d.	-	-	huevos
15.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 344	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guama arábica	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
15.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 344	Valencia	Vicent Almalrich, especiero	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or fi	100 panes	20 s.	20 s./C.	-	pan de oro
15.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 344	Valencia	Francesch batle	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1/2 libra	3 s.	6 s.	6 s.	bermellón
16.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 344	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	10 s.	10 s.	10 s.	laca carmin
16.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 344	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzur d'Alamanya	1 libra	16 s. 6 d.	16 s. 6 d.	16 s. 6 d.	azurita
16.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	8 d.	-	-	huevos
17.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	15 panes	15 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
17.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oyguacuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
17.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	9 d.	-	-	huevos
17.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	15 panes	15 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
17.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verd d'oram	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdlgrís

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
17.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oli de linds	1/2 libra	6 d.	1 s.	1 s.	aceite de lino
19.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayaide
19.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
19.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 345	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	fulles d'estany	2 hojas	8 d.	4 d.	-	estaño en hoja
19.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 346	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
20.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 346	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	4 d.	-	-	huevos
20.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 346	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	fulles d'estany colrades	4 hojas	1 s. 4 d.	4 d.	-	estaño colrado en hoja
21.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 346	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	4 d.	-	-	huevos
22.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 346	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	carmini	1 libra	10 s.	10 s.	10 s.	laca carmin
22.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 346	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayaide
22.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 346	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per les colors	-	8 d.	-	-	huevos
23.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 347	Valencia	Johan Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	25 panes	2s. 6 d.	10 s./C	-	pan de oro aleado
23.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 347	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous per fer clara	-	4 d.	-	-	huevos (para clara)
23.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 347	Valencia	Domingo del Porto, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
23.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 347	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzur	1 libra	16 s. 6 d.	16 s. 6 d.	16 s. 6 d.	azurita
23.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 347	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous freschs	-	2 d.	-	-	huevos
23.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 347	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	fulles d'estany colrades	1 hoja	5 d.	5 d.	-	estaño colrado en hoja
26.02.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 347	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ous freschs	-	4 d.	-	-	huevos
19.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 352	Valencia	Vicent Almalrich, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola
23.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 353	Valencia	Johan Caera,	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	cola
24.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta	6 libras	4 s.	8 d.	8 d.	cola
24.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almàngena	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	almagra
24.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guoma arabica	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
26.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	ayguacuyta de Gerona	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	cola
26.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Marti Mestre	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guix prim	2 libras	8 d.	4 d.	4 d.	yeso fino
26.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Berthomeu Simó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	fulles d'estany colrades	6 hojas	2 s. 6 d.	5 d.	-	estaño colrado en hoja
26.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Vicent Anarlich, especier	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
26.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	cafro	-	1 s.	-	-	azafrán

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
26.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>flor de pastel</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
26.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>fulles d'estany corades</i>	12 hojals	4 s.	5 d.	-	estaño cortado en hoja
27.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Porcar, especiero	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verd d'aram</i>	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdigrís
27.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	Porcar, especiero	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>orpiment</i>	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	oropimente
27.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous freschs</i>	-	4 d.	-	-	huevos
27.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 354	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>bolhermini</i>	1/2 libra	6 d.	1 s.	1 s.	bol de Armenia
28.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 355	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>paus d'or partit</i>	150 pañes	15 s.	10/C.	-	pañ de oro aleado
28.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 355	Valencia	Berthomeu Simó, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>fulles d'estany corades</i>	12 hojals	5 s.	5 d.	-	estaño cortado en hoja
29.11.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 355	Valencia	Martí Mestre	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guix prim</i>	2 libras	8 d.	4 d.	4 d.	yeso fino
01.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 355	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>carmini</i>	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmin
01.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 356	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayalde
01.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 356	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous freschs</i>	-	4 d.	-	-	huevos
01.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 356	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacyta de Granada</i>	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	cola
03.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 356	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>vermelló</i>	1 / 2 libra	3 s.	6 s.	6 s.	bermellón
03.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 356	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>paus d'or partit</i>	150 pañes	15 s.	10/C.	-	pañ de oro aleado
03.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 357	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacyta</i>	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola
03.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 357	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per fer clara</i>	-	2 d.	-	-	huevos
04.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 357	Valencia	Andreu Barceló	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>flor de pastel</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
04.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 357	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per fer clara</i>	-	4 d.	-	-	huevos
04.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 357	Valencia	Johan Sánchez, bathoja	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>paus d'or partit</i>	150 pañes	15 s.	10/C.	-	pañ de oro aleado
05.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 357	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacyta</i>	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola
05.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 357	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per fer clara</i>	-	4 d.	-	-	huevos
07.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 358	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayalde
07.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 358	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per fer clara</i>	-	2 d.	-	-	huevos
10.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 359	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacyta</i>	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola
10.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 359	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per fer clara</i>	-	2 d.	-	-	huevos
10.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 359	Valencia	-	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>bolhermini</i>	-	3 d.	-	-	bol de Armenia
12.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 360	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonzal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacyta</i>	6 libras	4 s.	8 d.	8 d.	cola

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
12.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 360	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	300 panes	30 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
13.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 360	Valencia	Martí Mestre	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guix prim</i>	2 libras	8 d.	4 d.	4 d.	yeso fino
15.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 361	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>oli de linós</i>	-	2 d.	-	-	aceite de linaza
15.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 361	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>guoma aràbica</i>	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma aràbica
15.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 361	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>vermelló</i>	1/2 libra	3 s.	6 s.	6 s.	bermelión
15.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 361	Valencia	apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayaide
16.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 362	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacyta de Gerona</i>	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	cola
16.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 363	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>Paper toscó</i>	1 mano	1 s 6 d.	1 s 6 d.	-	papel
16.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 363	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	200 panes	20 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
16.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 363	Valencia	Vicent Boni, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or fi</i>	50 panes	10 s 6 d	20 s./C.	-	pan de oro
16.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 363	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'argent</i>	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 363	Valencia	Berthomeu Simó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>fulles d'estany (fulla blanca)</i>	13 hojas	3 s 3 d.	3 d.	-	estaño conlao en hoja
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 363	Valencia	Berthomeu Simó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>fulles d'estany croades</i>	12 hojas	5 s.	5 d.	-	estaño conlao en hoja
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 364	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	150 panes	15 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 364	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>oli de linós</i>	-	2 d.	-	-	aceite de linaza
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 364	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>blanch</i>	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayaide
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 364	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ayguacyta</i>	6 libras	4 s.	8 d.	8 d.	cola
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 364	Valencia	Jacme Matheu	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>Guix</i>	4 libras	1 s 4 d	4 d.	4 d.	yeso
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 364	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>carmini</i>	1 libra	9 s.	9 s.	9 s.	laca carmin
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 364	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>groch</i>	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	genulí? oropimente?
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 365	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	150 panes	15 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 365	Valencia	Ramona, de la Butella, huevera	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per fer clara</i>	-	12 s.	-	-	huevos
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 365	Valencia	Maria ,huevera	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>ous per fer clara</i>	-	11 s.	-	-	huevos
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 365	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	150 panes	15 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 365	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>verd d'aram</i>	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	verdigrís
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 365	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'or partit</i>	150 panes	15 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 365	Valencia	Johan Sánchez, bathoija	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>pans d'argent</i>	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
17.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 365	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	<i>atzur d'Alamanya</i>	1/2 libra	16 s 6 d.	33 s.	33 s.	azurita

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
18.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 366	Valencia	Johan Moreno, pintor	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	adzur d'Alamanya	1/2 libra	16 s. 6 d.	33 s.	33 s.	azurita
18.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 367	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	blanch	12 libras	12 s.	1 s.	1 s.	albayaide
18.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 367	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	oyguacuyca	6 libras	4 s.	8 d.	8 d.	cola
18.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 367	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	Adzerchó	4 s.	1 s.	1 s.	1 s.	minio
18.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 367	Valencia	Berthomeu Simó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	juies d'estany corades	2 plics 24 hojas	10 s.	5 d.	-	estaño corado en hoja
18.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 367	Valencia	Anthoni Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	300 panes	30 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
18.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 367	Valencia	Anthoni Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
18.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 368	Valencia	Alpanyés, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	verd d'aram	2 libras	8 s.	4 s.	4 s.	verdigris
19.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 369	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	groch	1 libra	5 s.	5 s.	5 s.	genuli? oropimente?
19.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 369	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	vermelló	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	bermellón
19.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 369	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	flor de pastel	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	añil
19.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 370	Valencia	Anthoni Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	300 panes	12 s.	4 s./C	-	pan de plata
19.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 370	Valencia	Anthoni Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	150 panes	15 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
19.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 370	Valencia	Alpanyés, especiero	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almàngena	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	almagra
20.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 370	Valencia	Francesch Barceló, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	guoma arabica	1 libra	10 d.	10 d.	10 d.	goma arábica
20.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 371	Valencia	Anthoni Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	240 panes	24 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
20.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 371	Valencia	Anthoni Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
20.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 371	Valencia	Berthomeu Simó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	Julia d'estany	1 hoja	1 s.	1 s.	-	estaño en hoja
20.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 372	Valencia	Berthomeu Simó, apotecario	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	Julia d'estany colrada	12 hojas	5 s.	6 d.	-	estaño corado en hoja
20.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 372	Valencia	Jacme Requesens	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	paper de la Joma major	4 libras	4 s. 8 d.	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	papel grande
21.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 372	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	almàngena	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	almagra
21.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 372	Valencia	-	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	groch	1/2 libra	2 s. 6 d.	5 s.	5 s.	genuli? oropimente?
21.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 372	Valencia	Anthoni Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'argent	150 panes	6 s.	4 s./C	-	pan de plata
22.12.1414	AMV, Claveria Comuna O-6	CÁRCEL; GARCÍA, 2013: 372	Valencia	Anthoni Sánchez, bathoia	Gonçal Peris, Berthomeu Avelà, Miquel Gil, et al.	Confección y pintura de entremeses, Entrada del Rey Ferran	pans d'or partit	50 panes	5 s.	10/C.	-	pan de oro aleado
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V°-5	DOMENGE; VIDAL, 2011:205	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	bianquet	12 libras	10 s. 6 d.	10 ^{1/2} d.	10 ^{1/2} d	albayaide
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V°-5	DOMENGE; VIDAL, 2011:205	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	groch	2 libras	4 s. 8 d.	2 s. 4 d.	2 s. 4 d.	genuli? oropimente?
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V°-5	DOMENGE; VIDAL, 2011:205	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	adzerco	2 libras	2 s. 4 d.	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	minio
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V°-5	DOMENGE; VIDAL, 2011:205	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	vermelló	2 libras	8 s.	4 s.	4 s.	bermellón

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:205	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>almànguena</i>	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	almagra
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:205	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>indi bagadell</i>	3 onzas	3 s.	1 s.	12 s.	indigo
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>carmini de laqua</i>	3 onzas	4 s. 6 d.	1 s. 6 d.	18 s.	laca carmin
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	Johan Stheve, pintor	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>ayguacyta</i>	8 libras	4 s. 8 d.	7 d.	7 d.	cola
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	-	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>ous per les colors</i>	-	2 d.	-	-	huevos
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	Alpanyés	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>verniç</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	barniz (comp. desconocida)
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	Poit; Guillen	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>verd d'aram</i>	1/2 libra	1 s. 6 d.	3 s.	3 s.	verdigris
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>adzur d'Alamanya</i>	1 libra	36 s.	3 s.	36 s.	azurita
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	Johan Stheve, pintor	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>marçat</i>	1 onza	10 d.	10 d.	10 s.	massicot
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	-	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>oli</i>	-	1 d.	-	-	aceite de linaza
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	Johan Stheve, pintor	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>marçat</i>	1 onza	10 d.	10 d.	10 s.	massicot
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:206	Valencia	Anthoni Lopez, de Torrent	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>calç</i>	3 cargas	10 s. 10 d.	3 s. 10 d.	-	cal
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>bianch</i>	1 onza	3 s. 8 d.	11 d.	10 s.	albayaide
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>vermelló</i>	1 libra	4 s. 4 d.	4 s. 4 d.	4 s. 4 d.	bermellón
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Rana, especiero	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>verd d'aram</i>	1/2 libra	1 s. 4 d.	2 s. 8 d.	2 s. 8 d.	verdigris
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Alpanyés	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>verniç</i>	1/2 libra	1 s. 6 d.	3 s.	3 s.	barniz (comp. desconocida)
00.01.1425	AMV, Varia de Sisas, V ^o -5	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Salamanqua, cambiador	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala del Consell de la Casa de la Ciudad	<i>ous</i>	-	2 d.	-	-	huevos
10.09.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Jauime Mateu, pintor	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>azur d'acre</i>	1,5 onzas	45 s.	30 s. /oz	-	lapislázuli
11.09.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>Julia d'estany corlada</i>	medio plieque				hoja de estaño corlada
11.09.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>verniç</i>	1 libra	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	sisá
11.09.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>caparrós</i>	-	4 d.	-	-	vitriolo (caparrosa)
11.09.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>cotó per daurar</i>	-	4 d.	-	-	algodón
21.10.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Corelia, corredor de Calle San Tomás	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>azur d'acre</i>	2 onzas	24 s.	12 s. /oz	-	lapislázuli
21.10.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Corelia, corredor de Calle San Tomás	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>vermelló</i>	2 onzas	1 s. 4 d?	8 d. /oz	8 s.	bermellón
21.10.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Corelia, corredor de Calle San Tomás	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>ocre</i>	3 onzas				ocre
21.10.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Corelia, corredor de Calle San Tomás	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>almànguena</i>	-	4 d.	-	-	almagra
21.10.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Corelia, corredor de Calle San Tomás	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>flor de tina</i>	-	-	-	-	tártaro
26.10.1431	Libre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan, especiero	Miquel Alcanyc, Jauime Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	<i>oli de llinàs</i>	2 arrobes y 20 libras	15 s.	-	-	aceite de lino

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
26.10.1431	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Joaquin, botiguer	Miquel Alcanys, Jaume Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	acerco	-	-	-	-	minio
26.10.1431	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Joaquin, botiguer	Miquel Alcanys, Jaume Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	blanch	-	-	-	-	albaysalde
26.10.1431	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Joaquin, botiguer	Miquel Alcanys, Jaume Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	carmini	-	-	-	-	laca carmin
26.10.1431	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Joaquin, botiguer	Miquel Alcanys, Jaume Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	vermelló	-	-	-	-	bermellón
26.10.1431	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Joaquin, botiguer	Miquel Alcanys, Jaume Matheu, Gonçal Peris	Pintura del Portal de los Apóstoles	vert d'arom	-	-	-	-	verdigis
08.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper de la ma real	5 manos	15 s.	3 s./m	-	papel
08.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, batjoja	-	Pintura de la Calle de la Capella Major de la Seu de Valencia	pans d'or fi	300	81 s.	27s./C	-	pan de oro
09.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	serdes de poch	4,5 libras	16 s. 6 d.	-	3 s. 6 d.	cerdas
09.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper de la ma real	4 manos	12 s.	3 s./m	-	papel
10.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	peces de pergamins	3 arrobas	4 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	pergaminos para cola
10.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	perces de pergamins	3 arrobas	4 s. 6 d.	1 s. 6 d.	-	pergaminos para cola
10.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Bernard Ametler, especier	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	fula d'estany blanca	1 pliego y medio	12 s.	8 s.	-	hoja de estaño
10.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan de Penyaranda, merc.	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	fula d'estany blanca	6 pliegos	34 s. 6 d.	5 s. 9 d.	-	hoja de estaño
11.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, batjoja	-	Pintura de la Clave de la Capella Major de la Seu de Valencia	pans d'or fi	150	40 s. 6 d.	27s./C	-	pan de oro
11.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	farina e engrut	-	10 d.	-	-	harina y engrudo
11.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper de la forma maior	2 manos	6 s.	3 s./m	-	papel grande
12.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, batjoja	-	Pintura de la Clave de la Capella Major de la Seu de Valencia	pans d'or fi	150	40 s. 6 d.	27s./C	-	pan de oro
12.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oil de llinós	16 libras 4 onzas	12 s. 11 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza
12.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper de la forma maior	6 manos	18 s.	3 s./m	-	papel grande
12.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oil de llinós	16 libras 4 onzas	12 s. 11 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza
12.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	farina per engrut	-	4 s.	-	-	harina para engrudo
14.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, batjoja	-	Pintura de la Clave de la Capella Major de la Seu de Valencia	pans d'or fi	150	40 s. 6 d.	27s./C	-	pan de oro
14.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, batjoja	-	Pintura de la Clave de la Capella Major de la Seu de Valencia	pans d'argent	50	-	-	-	pan de plata
14.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oil de llinós	16 libras 4 onzas	12 s. 11 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza
15.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oil de llinós	16 libras 4 onzas	12 s. 11 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza
16.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oil de llinós	16 libras 4 onzas	12 s. 11 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza
16.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan de Penyaranda, merc.	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	fula d'estany blanca	60 pliegos	345 s.	5 s. 9 d.	-	hoja de estaño
16.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oil de llinós	32 libras 8 onzas	25 s. 10 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
16.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de llinós	16 libras 4 onzas	12 s. 11 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza
17.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan [...], especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de llinós	16 libras 4 onzas	11 s. 6 d.	8 d. 1/2 d.	8 d. 1/2 d.	aceite de linaza
17.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	cerdes de parch	1 libra 2 onzas	4 s. 8 d.	-	4 s.	cerdas para pinceles
18.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	glida per acallar	-	4d.	-	-	arcilla
18.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	saffrà	-	1 d.	-	-	azafrán
18.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fertermpre	-	4 s 6 d.	-	-	huevos
19.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	colradura	1/2 libra	2 s.	-	4 s.	coladura (comp. descon.)
19.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	peces de pergamins	2 arrobes	3 s.	1 s. 6 d. / arroba	-	pergamino para cola
19.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	raheures de pergamins	-	4 s. 3 d.	-	-	pergamino para cola
19.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	saffrà	-	-	-	-	azafrán
19.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	cera gomada	-	-	-	-	cera gomada (lacre)
21.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de llinós	16 libras 4 onzas	12 s. 11 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza
21.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan [...], especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de llinós	16 libras 4 onzas	11 s. 6 d.	8 d. 1/2 d.	8 d. 1/2 d.	aceite de linaza
21.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	colradura	1 libra	4 s.	4 s.	4 s.	coladura (comp. descon.)
21.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fertermpre	-	4 s 6 d.	-	-	huevos
21.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Rana, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	adzur	5 libras	195 s. 8 d.	38 s. 6 d.	38 s. 6 d.	azurita
21.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	ayguacyta de Jerona	1 libra	1 s.	1 s.	1 s.	cola
23.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	orchiqua per a marsiquat	-	2 d.	-	-	reseda
23.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	vert d'aram	1/2libra	3 s.	6 s.	6 s.	verdigrís
23.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	blanch	1 libra	11 d.	11 d.	11 d.	albayalde
23.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	alum	-	-	-	-	alumbre
23.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	orchiqua	-	-	-	-	reseda
23.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	almangena	2 libras	1 s.	6 d.	6 d.	almagra
23.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de llinós	16 libras 4 onzas	12 s. 11 d.	9 d. 1/2 d.	9 d. 1/2 d.	aceite de linaza
24.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Natera, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de llinós	5,5 arrobas	110 s.	20 s. / arroba	-	aceite de linaza
26.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Miquel Alcanys, pintor	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	siso d'oli de llinós	6 libras	66 s.	11 s.	11 s.	siso de dorar (de aceite de linaza)
26.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Miquel Alcanys, pintor	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	dessecatius de caparós	1 olla	22 s.	-	-	desecativos de sulfato de cobre
28.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Natera, especiero	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	verniç	10 libras	17 s. 6 d.	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	barniz (comp. desconocida)

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
28.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	hous per fer terme	-	1 s 6 d.	-	-	huevos
28.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	cotó per al daurar	3 onzas	6 d.	2 d./onza	-	algodón
28.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	carbo de vern per debaxar	-	1 s.	-	-	carbón para dibujar
29.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del gran cayre	400	108 s.	27s./C	-	pan de oro
30.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem Bernuç, mossen	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	fula d'estany verda	6 docenas	30 s.	5 s./docena	-	hoja de estantio verde
30.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem Bernuç, mossen	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	fula d'estany vermella	1/2 docena	2s.	4 s./docena	-	hoja de estantio roja
30.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arnau Sanç, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del xic cayre	200	46 s.	23s./C	-	pan de oro
31.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arnau Sanç, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del xic cayre	200	46 s.	23s./C	-	pan de oro
31.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	hous per fer termes	-	4 s 6 d.	-	-	huevos
31.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arnau Sanç, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del xic cayre	200	46 s.	23s./C	-	pan de oro
31.07.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arnau Sanç, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	indí baquadelí	1 onza	10 d.	10 d./oonza	-	indigo
01.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	coladura	1 libra	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	-	coladura (comp. descom.)
01.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del gran cayre	400	108 s.	27s./C	-	pan de oro
02.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	verniç	2 libras	4 s.	2 s.	-	barniz (comp. descom.)
02.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del gran cayre	400	108 s.	27s./C	-	pan de oro
02.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Natera, especiero	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper engrutat	-	2 d.	-	-	papel engrudado (cartón?)
04.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	cera gomada	-	2 d.	-	-	cera gomada (lacre)
04.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	coladura	1 libra	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	-	coladura (comp. descom.)
05.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arnau Sanç, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del xic cayre	300	69 s.	23s./C	-	pan de oro (pequeño)
05.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem Bernuç, mossen	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	fula d'estany gragau	6 docenas	30 s.	5 s./docena	-	hoja de estantio amarilla
05.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	ayguacuyta de Jerona	1 libra	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	-	cola
05.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem Bernuç, mossen	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	fula d'estany	1 pliego	5 s.	5 s.	-	hoja de estantio amarilla
06.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	verniç	1 libra	2 s.	2 s.	-	barniz (comp. descom.)
06.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	engrut	-	1 d.	-	-	engrudo
07.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arnau Sanç, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del xic cayre	200	46 s.	23s./C	-	pan de oro (pequeño)
07.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoia	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyes d'or/ff del gran cayre	300	81s.	27s./C	-	pan de oro (grande)
08.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	verniç	9 libras 2 onzas	18 s. 4 d.	2 s.	2 s.	barniz (comp. descom.)

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
08.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arnau Sanç, bathoja	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'or fi del xic cayre</i>	450	103 s. 6 d.	23s./C	-	pan de oro (pequeño)
08.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'or fi del gran cayre colradura</i>	450	121s. 6 d.	27s./C	-	pan de oro (grande)
08.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>hous per fer temple</i>	1 libra	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	-	colradura (comp. descon.)
09.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>vernís</i>	-	2 s.	-	-	huevos
09.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'or fi del gran cayre</i>	5 libras	10 s.	2 s.	2 s.	barniz (comp. descon.)
09.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'or fi del gran cayre</i>	300	81s.	27s./C	-	pan de oro (grande)
09.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arisau Sanç, bathoja	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'or fi del xic cayre</i>	250	57 s. 6 d.	23s./C	-	pan de oro (pequeño)
09.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Rana, especiero	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>atzur d'alamanya blanca</i>	5 libras	195 s. 8 d.	38 s. 6 d.	38 s. 6 d.	azurita
11.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan de Penyaranda, merc.	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'or fi del xic cayre</i>	50 pliegos	287 s. 6 d	5 s. 9 d.	-	hoja de estaño
11.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Arisau Sanç, bathoja	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'or fi del gran cayre</i>	300	69 s.	23s./C	-	pan de oro (pequeño)
11.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'or fi del gran cayre</i>	150	40s. 6 d.	27s./C	-	pan de oro (grande)
11.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'argent</i>	150	3s. 9 d.	-	-	pan de plata
11.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>colradura</i>	2 libras	5 s. 6 d.	2 s. 9 d.	2 s. 9 d.	colradura (comp. descon.)
11.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Guillem de la Torre, especiero	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>vernís</i>	12 libras 14 onzas	24 s. 8 d.	2 s.	2 s.	barniz (comp. descon.)
12.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>panyes d'argent</i>	12	1 s.	-	-	pan de plata
12.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>hous per fer temple</i>	-	3 s.	-	-	huevos
13.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>fula colrada</i>	1 docena	6 s.	6 s. / docena	-	hoja de estanyo colrada
26.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>colradura</i>	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	colradura (comp. descon.)
06.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Natera, especiero	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>oli de llinós</i>	5 arrobas, 12 libras	111 s.	8 d. /lib	8 d.	aceite de linaza
06.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan de Penyaranda, merc.	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>fula d'estany blanca</i>	67 pliegos	388 s. 1 d	5 s. 9 d.	-	hoja de estaño
06.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>paper</i>	1 mano	1 s.	-	-	papel
06.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>plomes per deboxar</i>	1 mano	3 s. 6 d.	-	-	plumas
15.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Stheve, pintor	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>ginoli</i>	1 libra	8 s.	8 s.	8 s.	(amarillo de plomo estaño)
15.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>guix prim</i>	9 libras	3 s. 9 d.	3 d. /lib	5 d.	yeso fino
15.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>hous per fer temple</i>	-	2 d.	-	-	huevos
15.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Natera, especiero	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>vernís</i>	34 libras	48 s. 2 d.	1 s. 5 d.	1 s. 5 d.	barniz (comp. descon.)
17.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>paper</i>	1/2 mano	6 d.	1 s.	-	papel
17.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançís, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	<i>hous per fer temple</i>	-	4 d.	-	-	huevos

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
18.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Stheve, pintor	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	laqua	2 libras	12 s.	6 s.	6 s.	laca
18.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Stheve, pintor	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	alum per fer carminí	3 libras	1 s. 6 d.	6 d.	6 d.	alumbre de roca
18.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Johan Stheve, pintor	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	grana	7 onzas	6 s. 7 d.	11 d.	-	grana
19.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper	-	3 d.	-	-	papel
19.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper	1/2 mano	6 d.	1 s. /mano	-	papel
19.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	sucre candi per argentar	-	3 d.	-	-	azúcar moreno para una sisa
20.08.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoija	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyis	350	16s. 6 d.	5 s. 6 d. /mollada	-	pan de plata
22.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	blanch	4 libras, 3 onzas	4s. 3 d.	1 s.	1 s.	albayaide
24.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Ponc Andreu, especier?	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	acerquo	1 libra	4s. 3 d.	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	minio
24.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fer temple	-	6 d.	-	-	huevos
25.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fer temple	-	10 d.	-	-	huevos
25.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper	1 mano	1 s.	1 s. /mano	-	papel
30.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper	-	2 d.	1 s. /mano	-	papel
30.09.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	hious	-	8 d.	-	-	huevos
02.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	glesta	1 libra	4 d.	4 d.	4 d.	arcilla
02.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	gloma arabica	-	1 d.	-	-	goma arábica
02.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus	-	8 d.	-	-	huevos
02.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	coladura	1/2 libra	1 s. 3 d.	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	coladura (comp. descon.)
02.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	ginoli	1 libra	12 s.	12 s.	12 s.	genuli
06.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	blanch	2 libras	2 s.	1 s.	1 s.	albayaide
7.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	glesta	12 libra	1 s. 9 d.	1,75; 75 d	1 d.	arcilla
08.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus	-	1 s.	-	-	huevos
0.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	coladura	3 libras	7 s. 6 d.	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	coladura (comp. descon.)
09.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus	-	1 s.	-	-	huevos
09.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	vermelló	1 libra	5 s. 4 d.	5 s. 4 d.	5 s. 4 d.	bermellón
09.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoija	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyis d'or fi del gran cayer	1000	270 s.	27s./C	-	pan de oro (grande)
10. 0. 1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	paper	1 mano	1 s.	1 s. /mano	-	papel
10. 1. 1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoija	Miquel Alcanys, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyis d'argent	50 panes	1 s. 10 d.	-	-	pan de plata

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
10.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyis d'argent	12 panes	6 d.	-	-	pan de plata
11.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	adzur	3,5 onzas	21 s.	6 s.	72 s.	azurita
13.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus	-	1 s.	-	-	huevos
15.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
15.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	sponges	-	9 d.	-	-	esponjas
16.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	blanch	3 libras	3 s.	1 s.	1 s.	albayaide
17.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Rain, especiero	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	adzur d'alamanya	1 libra	60 s.	60 s.	60 s.	azurita
17.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus	-	1 s.	-	-	huevos
20.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	goma arabica per sisa d'allis	-	9 d.	-	-	goma arábica
20.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	aygua xarcha per sisa d'allis	-	1 s.	-	-	goma armoniacal
20.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	alls per fer sisa d'allis	un braç	9 d.	-	-	ajos
21.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fer tempore	-	6 d.	-	-	huevos
22.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	cotó per dauar	-	2d.	-	-	algodón
22.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyis d'orfi del gran cayre	1000	270 s.	27s./C	-	pan de oro (grande)
23.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fer tempore	-	1 s.	-	-	huevos
24.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fer tempore	-	8 d.	-	-	huevos
24.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyis d'orfi del gran cayre	750	202 s. 6 d.	27s./C	-	pan de oro (grande)
25.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fer tempore	-	6 d.	-	-	huevos
27.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	haus per fer tempore	-	1 s. 6 d.	-	-	huevos
27.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	-	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	aygua cuyta	-	1 s. 6 d.	-	-	cola de pieles
24.10.1432	Llibre de l'Obra de la Seu 1479	Documento inédito.	Valencia	Vicent Boni, bathoja	Miquel Alcançis, Felip Porta, Berenguer Matheu,	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	panyis d'orfi del xich cayre	92	202 s. 6 d.	23s./C	-	pan de oro (pequeño)
27.06.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:210	Valencia	Bernat Ametller, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	aygua cuyta de Girona	15 libras	15 s.	1 s.	1 s.	cola
27.06.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:210	Valencia	Johan Vidal, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	blanch	2 libras	1 s. 6 d.	18 d.	8 d.	albayaide
27.06.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:210	Valencia	Johan Vidal, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	indi bagadell	1,5 onzas	1 s. 6 d.	1s.	12 s.	indigo
28.06.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Álvaro del Toro apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pergamins per aygua cuyta	2 arrobas	3 s. 3 d.	1 s. 8 d.	-	pergaminos para cola
04.07.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Johan Vidal, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	vernell	2 onzas	10 d.	5 d.	6 s.	bermelión
04.07.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Johan Vidal, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	vert d'aram	6 onzas	2 s.	4 d.	4 s.	verdigrís
04.07.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Johan Vidal, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	oli de linós	4 onzas	6 s.	18 d.	18 s.	aceite de linaza

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
05.07.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	n'Albert	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	algeps	1 barcella	5 s.	-	-	yeso
05.07.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	-	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Dorada de la Casa de la Ciudad	ous	-	3 s.	-	-	huevos
12.07.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Pere Martí, algepcer	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	guiz blanch	1 cahiz	18 s.	-	-	yeso fino? escayola?
26.07.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Pere Penyafel	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	bolí ermini fi	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	bolí arménico
26.07.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Lorenç Huguet	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	grana fina	1 libra	3 s. 9 d.	3 s. 9 d.	3 s. 9 d.	grana para hacer laca
14.10.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Alpanyés	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	verniç	1 libra	3 s.	3 s.	3 s.	barniz (comp. desconocida)
14.11.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Johan Vidal, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	paper de la sort mayor	1 mano	2 s. 6 d.	-	-	papel
30.12.1442	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Pere Martí, algepcer	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	guix prim	1/2 cahiz	9 s.	3 s.	-	yeso fino? escayola?
08.01.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:211	Valencia	Antich, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	cerdes	1 libra, 2 onzas	3 s. 6 d.	3 s.	3 s.	cerdas
27.01.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'or	400 panes	96 s.	< 3 d.	-	pan de oro
01.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	Alpanyés, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	blanch	1/2 libra	5 s.	10 s.	10 s.	albayaide
01.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	Alpanyés, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	vermelló molt	1 onza	6 d.	6 d.	6 s.	bermellón
01.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	Alpanyés, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	ocre	-	2 d.	-	-	ocre
07.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'or	600 panes	144 s.	< 3 d.	-	pan de oro
22.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'or	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
24.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:207	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'or	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
24.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'argent	150 panes	5 s. 6 d..	< 1/2 d.	-	pan de plata
26.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'argent	150 panes	5 s. 6 d..	< 1/2 d.	-	pan de plata
26.02.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'or	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
08.03.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'argent	150 panes	5 s. 6 d..	< 1/2 d.	-	pan de plata
08.03.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'or	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
10.03.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	vert d'oram	2 onzas	8 d.	4 d.	4 s.	verdigris
23.03.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'or	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
23.03.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'argent	150 panes	5 s. 6 d..	< 1/2 d.	-	pan de plata
02.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'or	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
02.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'argent	150 panes	5 s. 6 d..	< 1/2 d.	-	pan de plata
06.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoja	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	pans d'argent	150 panes	5 s. 6 d..	< 1/2 d.	-	pan de plata

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
02.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
11.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	-	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>vinilç</i>	6 onzas	2 s. 6 d.	3 d.	3 s.	barniz (comp. desconocida)
11.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	-	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>mástech</i>	1 onza	4 d.	4 d.	4 s.	mástic
16.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
19.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
21.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
21.04.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'argent</i>	150 panes	5 s. 6 d.	< 1/2 d.	-	pan de plata
07.06.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
13.06.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
27.06.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
05.07.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
05.07.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'argent</i>	150 panes	5 s. 6 d.	< 1/2 d.	-	pan de plata
16.07.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
18.07.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	Alpanyés, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>fulles de stany</i>	4 hojas	8 d.	2 d.	-	estaño en hoja
20.07.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
20.07.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'argent</i>	150 panes	5 s. 6 d.	< 1/2 d.	-	pan de plata
30.07.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
09.08.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:208	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'argent</i>	150 panes	5 s. 6 d.	< 1/2 d.	-	pan de plata
16.08.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
27.08.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Lluís Queralt, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
09.11.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	muller d'en Valero, especier	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>oli de sisa</i>	2 onzas	2 s.	1 s.	12 s.	aceite de linaza (con secativos?)
21.11.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	Carbonell, apotecario	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>laqua</i>	1 onza	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	18 s.	laca
31.12.1443	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:212	Valencia	-	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'argent</i>	12 panes	6 s.	-	-	pan de plata
31.01.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Berthomeu Carbonell, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
12.02.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	-	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'argent</i>	6 panes	3 s.	-	-	pan de plata
31.01.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Berthomeu Carbonell, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'or</i>	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
31.01.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Berthomeu Carbonell, bathoija	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>pans d'argent</i>	150 panes	5 s. 6 d.	< 1/2 d.	-	pan de plata
10.03.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:213	Valencia	Manuel Lópic, pintor	Johan Esteve, Johan Vicent, Pere d'Oscha, et al.	Pintura del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	<i>azur fi d'Alamanya</i>	15 libras, 3/4 de onza	809 s. 9d.	4 d.	53 s. 9 d.	azurita

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
27.07.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Lluís Queralt, bathoia	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	panes d'or	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
01.12.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Lluís Queralt, bathoia	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	panes d'or	500 panes	120 s.	< 3 d.	-	pan de oro
28.12.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	-	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	panes d'argent	25 panes	1 s.	< 1/2 d.	-	pan de plata
28.12.1444	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Pomar	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	panes d'argent	12 panes	6 s.	6 d.	-	pan de plata
04.01.1445	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Lluís Queralt, bathoia	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	panes d'or	400 panes	96 s.	< 3 d.	-	pan de oro
04.01.1445	AMV, Clavaria Comuna, O-104	DOMENGE; VIDAL, 2011:209	Valencia	Lluís Queralt, bathoia	Berenguer Matheu, Johan Pérez, et al.	Dorado del artesonado de la Sala Dorada de la Casa de la Ciudad	panes d'argent	3 molades 450 panes	16 s. 6 d.	< 1/2 d.	-	pan de plata
11.06.1445	VILLANUEVA, 2003-2006: 275	VILLANUEVA, 2003-2006: 275	Barracas	Gabriel de San Juan, mercader?	-	-	almagra	7 libras	1 s. 2 d.	2 d.	2 d.	almagra
01.07.1447	VILLANUEVA, 2003-2006: 275	VILLANUEVA, 2003-2006: 275	Barracas	Adrián Viciati, mercader?	-	-	almagra	21 libras	6 s.	3 1/2 d.	3 1/2 d.	almagra
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	papel	2 manos	1 s. 10 d.	11 d.	-	papel
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	aterquó	4 onzas	-	-	-	minio
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	vermelló	2 , 5 onzas	-	-	-	bermellón
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	papel	7 manos	5 s. 10 d.	10 d.	-	papel
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	aygua cuyta	7 libras	4 s. 8 d.	8 d.	8 d.	libra
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	aygua cuyta	7 libras	4 s. 8 d.	8 d.	8 d.	libra
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	papel	6 manos	5 s.	10 d.	-	papel
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	papel	4 manos	3 s. 4 d.	10 d.	-	papel
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	Ginestà	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	flor de pastel	6 onzas	3 s.	6 d.	72 s.	pastel
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	papel	2 manos	1 s. 8 d.	10 d.	-	papel
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	aterquó	1,5 libras	3 s.	2 s.	2 s.	minio
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	aterquó	2 libras	4 s.	2 s.	2 s.	minio
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	vermelló	8 onzas	-	-	-	bermellón
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	blanquet	5 libras	10 s.	2 s.	2 s.	albayaide
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 75	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	haus	1 doena	8 d.	8 d.	-	huevos
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 76	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	blanquet	1,5 libras	3 s.	2 s.	2 s.	albayaide
00.00.1448	ACT, Cuern del Chorpus Christi	MASIP, 1992: 76	Tortosa	-	-	Confección y pintura de los Entremeses del Corpus Christi	blanquet	1 libra	2 s.	2 s.	2 s.	albayaide
00.00.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	cerdas per fer pinzells	2 libra	4 s. 2 d.	-	2 s. 1 d.	cerdas
00.00.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Bernat Segú, (amanuense del libro de obras)	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	libre	2	3 s.	1 s. 6 d.	-	cuaderno de papel en blanco
00.03.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 396	Valencia	Min. Splages, Proc. l'Almoina	Nicholau Florentí	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia	cal freda	21 cafçissos	87 s. 6 d.	4 s. 2 d.	-	cal apagada

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
00.03.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 396	Valencia	Mn. Spluges, Proc. l'Almoyna	Nicholau Florentí	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia	arena	12 cafigços	2 s.	2 d.	-	arena
00.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Viuda del pintor Pere Matheu	Bertomeu baró	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	Verd terret	8 libras	12 s.	-	1 s. 6 d.	tierra verde
06.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 396	Valencia	Allell, mro de Picaçent	Nicholau Florentí	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia	algepç prim	2 cafigços	22 s.	11 s.	-	yeso fino
14.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 396	Valencia	-	Nicholau Florentí	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia	algepç	4 barceles	1 s. 6 d.	4 d. ^{1/2}	-	yeso fino
11.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	un hom de Vilafamés	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	ocre (per daurada)	1,5 arrobas	5 s.	1 s. 12 d.	1/2 d.	ocre
12.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan de Lorqua, castellà	Bertomeu Baró Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	blanch del de Pisa	1 libra	1 s.	-	1 s.	albayaide
12.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan de Lorqua, castellà	Bertomeu Baró	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	atzur de la terra	5 libras 1 onza	7 l. 12 s.	-	30 s.	Azul mineral?
12.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Clararunt, bathoja	Bertomeu Baró	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	atzur de la terra	1 libra, 4 onzas	20 s.	-	15 s.	Azul mineral?
12.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 396	Valencia	Johan Clararunt, bathoja	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	pans d'or	50 pans	12 s.	3 d.	-	pan de oro
12.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Valls, bathoja	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	pans d'argent	100 pans	4 s.	1/2 d.	-	pan de plata
12.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	-	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	Ganivet per lor e argent	-	1 s. 2 d.	-	-	Cuchillo de dorador
12.04.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	-	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	sisà	1	6 d.	6 d.	-	sisà
02.06.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Clararunt, bathoja	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	pans d'or	50 pans	12 s.	3 d.	-	pan de oro
05.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Clararunt, bathoja	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	pans d'argent	50 pans	2 s.	1/2 d.	-	pan de plata
05.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Clararunt, bathoja	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	sisà	-	9 d.	-	-	sisà
05.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Clararunt, bathoja	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	pans d'or	25 pans	8 s.	4d.	-	pan de oro
27.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	Nicholau Florentí, pintor	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	carminí	1 onzas	4 s. 10 d.	4 s. 10 d.	58 s.	laca carmin
27.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	atzur	0,25 onzas	2 s.	8 s.	96 s.	Azurita? lapislázuli?
27.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Nicholau Florentí Bertomeu Baró	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	sisà	-	-	-	-	sisà
27.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Nicholau Florentí Bertomeu Baró	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	blanch de Pisa	-	-	-	-	albayaide
27.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Nicholau Florentí bertomeu baró	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	atçerco	-	-	-	-	minio
28.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	Bernat Vidal	Bertomeu Baró Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	atzur	2 onzas	10 s. 2 d.	5 s. 1 d.	61 s.	Azurita? lapislázuli?
28.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	verd terret	0,5 onzas	-	-	-	tierra verde
28.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	atzur de mena	-	-	-	-	azurita
28.07.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 398	Valencia	-	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	blanch de Pisa	1 onza	-	-	-	albayaide
30.08.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Clararunt, bathoja	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	pans d'argent	30 pans	1 s. 3 d.	1/2 d.	-	pan de plata
30.08.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Clararunt, bathoja	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	pans d'or	100 pans	24 s.	4d.	-	pan de oro
00.09.1470	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Jacme Morell, bathoja	Bertomeu Baró	Adoración de los Magos, Aula Capitular, Catedral de Valencia.	pans d'or	18 pans	4 s. 6 d.	3 d.	-	pan de oro

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio/libra	Identificación
00.09.1470	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Claramunt, bathoia	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capítular, Catedral de Valencia.	pons d'or	25 pans	-	-	-	pan de oro
00.09.1470	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 397	Valencia	Johan Claramunt, bathoia	Nicholau Florentí	Adoración de los Magos, Aula Capítular, Catedral de Valencia.	pons d'argent	50 pans	-	-	-	pan de plata
20.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 405	Valencia	-	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	cerdes per fer pinzell	2 libras, 2 onces	5 s. VI	2 s. 6 d.	2 s. 6 d.	cerdas
23.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 406	Valencia	Pere Alpanyes, candelier	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de linós	2 arrobes	32 s. 6 d.	32 s. 6 d.	1s. 1 d.	aceite de linaza
24.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 406	Valencia	Pere Alpanyes, candelier	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de linós	1 arroba	32 s. 6 d.	32 s. 6 d.	1s. 1 d.	aceite de linaza
24.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 406	Valencia	Johan Aragónés, pintor	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	plomes d'oca e de volter per fer pinzells	-	2 s. 4 d.	-	-	cánulas de pincel
24.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 406	Valencia	-	Pere Rexat	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	coes de vanys per pinzells	36 coes	1s. 6 d.	-	-	colas de de ardilla para pinceles
26.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 406	Valencia	-	Pere Rexat	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	blanch de Pisa	1 barril	-	-	-	albayaide
26.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 406	Valencia	-	Pere Rexat	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	olls més per la pintura	-	-	-	-	aceite de linaza
27.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 405	Valencia	-	Francesch Bulaygua	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	collç	4 cafiços	18 s.	4 s. 6 d.	-	cal viva
27.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 405	Valencia	-	Francesch Bulaygua	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	arena	12 cafiços	2 s.	2 d.	-	arena
27.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 406	Valencia	Johan Vidall, mercader	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de linós	1 quintar	32 s. 6 d.	32 s. 6 d.	1s. 1 d.	aceite de linaza
27.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	Pere Alpanyes, candelier	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de linós	2 arrobes	65 s.	32 s. 6 d.	1s. 1 d.	aceite de linaza
27.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	Alfonso Sentangel, mercader	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	blanch de Pisa	1 barril	55 s.	55 s.	-	albayaide
27.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	Vidal Ferandíç, mercader	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	blanch de Pisa	1 arroba	22 s. 6 d.	22 s. 6 d.	9 d.	albayaide
27.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	Vidal Ferandíç, mercader	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	cequo	0,5 arrobas	15 s.	30 s.	1 s.	minio
27.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	Vidal Ferandíç, mercader	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	aiguacuyt	0,5 arrobas	5 s. 6 d.	15 s. 6 d.	1 s.	cola
31.07.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	-	Pere Rexat	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	sai d'escuma per apurar l'oli de linós	1/2 almud	-	-	-	secativo sin identificar
02.08.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	Pasqual d'Erolles, especiero	Johan Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de linós	2 arrobes	70s.	35 s.	1s. 2 d.	aceite de linaza
03.08.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 405	Valencia	Anthoni Ferizech, algepcer	Francesch Bulaygua	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	algeps	2,5 cafiços	10 s.	4 s.	-	yeso
04.08.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 405	Valencia	Anthoni Ferizech, algepcer	Francesch Bulaygua	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	algeps	0,5 cafiços	2 s.	4 s.	-	yeso
05.08.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	-	Pere Rexat	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	gig prim	1 cafiç	-	-	-	yeso fino
05.08.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	-	Pere Rexat	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	gig prim	4 arrobes	-	-	-	yeso fino
08.08.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 405	Valencia	Ferando Diech, apotecari	Pere Rexat	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	atzur d'Almanayà	6 l. 7 onzas, 3/4 de onza	14 l. 10 s. 4 d.	4 s.	44 s.	azurita
12.08.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 408	Valencia	Johan Vidall, mercader	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	oli de linós	1 arroba	32 s. 6 d.	32 s. 6 d.	1s. 1 d.	aceite de linaza
04.09.1471	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 407	Valencia	Vidal Ferandíç, mercader	Anthoni Canyçar	Pintura mural del Altar Mayor, Catedral de Valencia.	cequo	1 arroba	25s.	25 s.	10 d.	minio
02.07.1472	Llibres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 412	Valencia	Capitulo de la Seu de Valencia	Francesch Cortis, canónigo nigo	-	atzur de la terra	4 onces	15 s.	3 s. 9 d.	45 s.	Azul mineral? Azul artificial?

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
02.07.1472	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 412	Valencia	Capitulo de la Seu de Valencia	Francesch Cortis, canónigo decano	-	azur de la terra	5 onces	18 s. 9 d.	3 s. 9 d.	45 s.	Azul mineral? Azul artificial?
02.07.1472	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 412	Valencia	Capitulo de la Seu de Valencia	Villarasa, canónigo decano	-	azur de la terra	6 onces	22 s.	3 s. 8 d.	44s.	Azul mineral? Azul artificial?
02.07.1472	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 412	Valencia	Capitulo de la Seu de Valencia	mestre Mari, iluminador	-	azur de la terra	3 onces	11 s.	3 s. 8 d.	44 s.	Azul mineral? Azul artificial?
18.07.1472	Libres d'Obra 1506, F. ACV	COMPANY, 2006: 412	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Francesco Pagano	Adoración de los Pastores, Aula Capitulat, Catedral de Valencia.	colich	2 càrregues	9 s.	4 s. 6 d.	-	cal
01.05.1507	Libres d'Obra 1486, 7. ACV	TOLOSA, VEDREÑO, 1998:192	Valencia	-	Hernando de Llanos, Fernando Yáñez de Almedina	Pintura de las Puertas del retablo Mayor de la Catedral	azur	-	-	-	-	azurita
01.05.1507	Libres d'Obra 1486, 7. ACV	TOLOSA, VEDREÑO, 1998:192	Valencia	Anthoni Ribesalles	Hernando de Llanos, Fernando Yáñez de Almedina	Pintura de las Puertas del retablo Mayor de la Catedral	argent	-	67 s. 6 d.	-	-	plata
01.05.1507	Libres d'Obra 1486, 7. ACV	TOLOSA, VEDREÑO, 1998:192	Valencia	-	Hernando de Llanos, Fernando Yáñez de Almedina	Pintura de las Puertas del retablo Mayor de la Catedral	or	-	136 s. 6 d.	-	-	oro
01.05.1507	Libres d'Obra 1486, 7. ACV	TOLOSA, VEDREÑO, 1998:192	Valencia	Martí Ruivo	Hernando de Llanos, Fernando Yáñez de Almedina	Pintura de las Puertas del retablo Mayor de la Catedral	or	-	-	-	-	oro
01.05.1507	Libres d'Obra 1486, 7. ACV	TOLOSA, VEDREÑO, 1998:192	Valencia	Martí Ruivo	Hernando de Llanos, Fernando Yáñez de Almedina	Pintura de las Puertas del retablo Mayor de la Catedral	argent	-	-	-	-	plata
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	aygua cuyta	-	2 d.	-	-	cola
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	azur	6 onzas	9 s.	1 s. 6 d.	18 s.	azurita
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	aygua cuyta	2 libras	2 s. 2 d.	1 s. 1 d.	1 s. 1 d.	cola
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	bianquet	-	3 d.	-	-	albayaide
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	bianquet	6 libras	4 s.	8 d.	8 d.	albayaide
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	goma arábica	2 libras	2 s. 4 d.	1 s. 2 d.	1 s. 2 d.	goma arábica
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	pedra sanguina	1 libra	1 s. 8 d.	1 s. 8 d.	1 s. 8 d.	sanguina
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	atzerco	6 onzas	6 d.	1 d.	1 s.	minio
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	bianquet	-	6 d.	-	-	albayaide
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	Johan de Camora, algeper	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	algeps	2 cahices	7 s.	3 s. 6 d.	-	yeso
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	Pedro Navarro, droguero	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	atzur	6 onzas	5 s. 6 d.	11 s.	11 s.	azurita
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	verdet de tena	1 libra	6 s.	6 s.	6 s.	verde (sin identificar)
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	bianquet	-	3 d.	-	-	albayaide
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	vermelló	1 libra	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	3 s. 6 d.	bermellón
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	zero	2 onzas	6 s.	3s.	3 s.	minio
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	Pedro de Maya (mozo de Yáñez)	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	atzur e altres coses	-	43 s. 4 d.	-	-	azurita y otros pigmentos
00.00.1514	Libres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	bianquet	1 libra	8 d.	8 d.	8 d.	albayaide

Fecha	Documento	Referencia	Lugar	Proveedor	Pintor	Proyecto	Producto	Cantidad	Cantidad pagada	Precio / unidad	Precio / libra	Identificación
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	Diego de Mayorqua, pintor	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	atzur	1/2 libra	5 s. 6 d.	11 s.	11 s.	azurita
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	goma aràbiga	1/2 libra	8 d.	1 s. 4 d.	1 s. 4 d.	goma aràbiga
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 481	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	aygua cuyta	8 libras	6 s. 7 d.	10 d.	10 d.	cola
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	pega	-	-	-	-	mixtió
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	voio	-	-	-	-	bol
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	aygua cuyta	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	aygua cuyta	6 libras	4 s.	8 d.	8 d.	cola
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	bianquet	7 libras	4 s. 8 d.	8 d.	8 d.	albayaide
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	algeps	2 barcelles	7 d.	3 d. mealla	-	yeso
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	algeps	2 cahices	7 s.	3 s. 6 d.	-	yeso
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	goma	1 libra	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	1 s. 6 d.	goma aràbiga
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	carminj	2 onzas	13 s.	6 s. 6 d.	78 s.	carminj
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	carminj	1/2 onza	4s.	8 s.	96 s.	carminj
00.00.1514 00.00.1515	Llibres d'Obra 1489, F. ACV	COMPANY, 2006: 482	Valencia	-	Paolo de San Leocadio, Fernando Yáñez, et al.	Pintura de las Puertas del Órgano de la Catedral de Valencia	aygua cuyta	2 libras	1 s. 4 d.	8 d.	8 d.	cola