

NUEVAS CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ICONOGRAFÍA DEL OBRADOR DE SAN JOSÉ CARPINTERO

A PARTIR DE LAS EVIDENCIAS DOCUMENTALES DE LA CARPINTERÍA EN VALENCIA ENTRE 1400 Y 1530

Teresa IZQUIERDO ARANDA

Universitat de València
teresa.izquierdo@uv.es

Recibido: 10/1/2017

Aceptado: 18/7/2017

Resumen: El obrador o taller era el espacio privado de producción, un recinto de carácter esencialmente individual y familiar. En un intento de conocer el entorno laboral del carpintero medieval, una aproximación a la escena del Niño Jesús viviendo en el obrador de San José nos permite descubrir técnicas y métodos que dotaban a la escena de verosimilitud. En este artículo, analizaremos las representaciones medievales de la Sagrada Familia en el obrador del carpintero para aproximarnos al modelo iconográfico y compararemos la información que nos proporciona con las noticias aportadas por los inventarios de carpinteros valencianos del siglo XV y principios del XVI.

Palabras clave: San José; carpintería; taller; indumentaria; tecnología; pintura gótica.

Abstract: The studio was the private space of production, an area essentially distinguished by an individual and familiar character. In order to know the medieval carpenter work environment, an approach to the scene of the infant Jesus living in Saint Joseph's studio allows us to discover techniques and methods that provided authenticity to the scene. In this article, we are going to analyse the medieval representations of the Holy Family at the carpenter's studio to describe the iconographical model. We will also compare this information with the news provided from the medieval carpenters of Valencia throughout the 14th and 15th centuries.

Key words: Saint Joseph; carpentry; workshop; clothing; technology; Gothic painting.

El obrador del carpintero medieval: nuevas aportaciones iconográficas para el conocimiento de la tecnología medieval

Los estudios recientes sobre Historia del Arte y de la construcción están centrando su atención cada vez más sobre áreas inéditas hasta el momento, en un intento de situar y contextualizar históricamente la producción artística¹. Entre ellas, la carpintería ocupa un lugar central, tanto por su presencia obligada en toda actividad arquitectónica, como por su capacidad de asimilación y de desarrollo de un vocabulario técnico y estilístico propio². Con la finalidad de conocer y reconstruir el entorno laboral del carpintero medieval, ante la falta de vestigios materiales conservados la limitación de recursos nos obliga a ampliar

¹ En este sentido, se recomiendan las aportaciones de BIANCHI, M^a Luisa, y GROSSI, M^a Letizia (1999); CABANES PECOURT, M^a de los Desamparados (2003).

² A título de ejemplo, destacan las contribuciones de CECCHI, Alessandro (1998); DOMÈNECH I CASADEVALL (2001); ANDERSON, Paul (1999).

el arco de búsqueda y tomar en consideración toda aportación iconográfica, documental o literaria. En este sentido, la pintura coetánea ofrece una extendida galería para asomarse a la circunstancia del carpintero de los siglos XIV y XV. Abundan las escenas en que aparece la figura del carpintero representado junto a sus herramientas, concentrado en el trabajo mostrando sus técnicas y los productos que confeccionaba. En las atarazanas, a pie de obra el maestro de hacha o el carpintero dedicado a la construcción se hallan bien representados en escenas del Génesis, en pasajes de la erección del Arca de Noé, del Templo de Jerusalén o de la Torre de Babel, donde el detallismo alcanza una minuciosidad admirable³. La mirada del pintor se pasea solemne por cada rincón de la fábrica, para captar cada aspecto y trasladarlo con la máxima fidelidad. De este modo, la observación atenta se presenta a la investigación como un instrumento inigualable que ha permitido resolver cuestiones de orden técnico, socioeconómico y cultural.

Desde la perspectiva bíblica, se prestaba a una gran variedad de interpretaciones simbólicas con solo asimilar el artesano medieval a la figura de san José en el obrador, aguardando paciente en escenas de la Anunciación, introduciendo un matiz de acción en imágenes de la Sagrada Familia o instruyendo al pequeño Jesús en una relación más íntima con el Niño Dios. Estas escenas descubren al padre protector, para emplazar y hacer visible la humanidad de Cristo⁴. Descifrar el sentido de cada escena es un asunto complejo, que requiere de la lectura de los textos bíblicos y atañe al terreno de la teología y la iconología. Sin embargo, una fina mirada a la descripción material del taller, a la escenografía articulada por el pintor para contextualizar el milagro, descubre un rico caudal de información sobre la vida cotidiana del artífice medieval en el desarrollo acostumbrado de su trabajo. Con el objetivo de presentar un ambiente comprensible y verosímil para el espectador, la escena se hace legible mediante la transposición temporal del relato⁵. Así, el autor se esfuerza por captar cada detalle para hacer explícito su significado y facilitar la interpretación, inspirándose en los talleres urbanos para trasladar ese matiz de veracidad a la escena. De este modo, el artista actualiza el relato y lo adapta con una inmediatez accesible al individuo contemporáneo, para plasmar una realidad que sabría reconocer e interpretar. Las pinturas se convierten en un testimonio útil y complementario a la documentación notarial para reconstruir el interior del obrador y su dotación material.

En carpintería, tres elementos fundamentales se prestan al análisis iconográfico: el entorno laboral, las herramientas y la producción. Son los componentes esenciales del trabajo a partir de los cuales se definieron los distintos sectores del oficio. Los estatutos de las corporaciones de oficio y los libros de fábrica proporcionan información teórica en referencia a los utensilios que podía o debía usar cada carpintero en función del sector productivo en que operara. Establecen asimismo observaciones sobre los métodos productivos y el tratamiento de la materia prima que es aconsejable contrastar con la representación. En este sentido, el estudio iconográfico nos permitirá ampliar la información recogida y acercarnos al trabajo en carpintería entre los siglos XIV y XV.

A partir de estas líneas, en primer lugar nos aproximaremos a la figura de san José carpintero según aparece en los Evangelios Canónicos y en la literatura apócrifa, considerando además el modo en que la recogen las corrientes espirituales en los siglos

³ IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2016).

⁴ CAMÓN AZNAR, José (1972): p. 394; PAYAN, Paul (2006).

⁵ CIVIL, Pierre (2005).

XIV y XV. En un segundo apartado, centrado en el análisis iconográfico, analizaremos el impacto de estas contribuciones a la representación de la sugestiva escena de trabajo del Niño Dios en el obrador paterno. Las representaciones de san José en su taller, ilustradas a propósito de la Anunciación, se recogen en los retablos de Marzal de Sax y Robert Campin; de la Sagrada Familia, el retablo de Segorbe atribuido a Pere Terrens o a Martí de Torner, así como en la miniatura de Jean Bourdichon y en la obra de Miquel Esteve. Finalmente, cotejaremos la información aportada con las noticias documentales sobre la condición y la dotación del taller de carpintería localizada en los protocolos notariales valencianos. De este modo, abordaremos de manera progresiva la traslación que se produce desde la primera caracterización de la figura de san José en los Evangelios hasta su representación en el medievo y en qué medida corresponden las escenas con la realidad de un obrador de carpintería.

El taller de san José: nuevas aportaciones para una aproximación iconográfica

En los Evangelios Canónicos José es presentado esencialmente como un hombre piadoso y meditabundo. San Lucas, natural de Antioquía, se dirige en su relato a gentiles convertidos, por lo que recalca la importancia de san José como esposo fiel y protector, recalando en su papel de padre nutricio que al nacer Jesús lo envuelve en pañales⁶ y lleva al Niño al Templo para consagrarlo a Dios con los dones prescritos para los primogénitos⁷. Por su parte, el relato de san Mateo destaca su ascendencia de la casa de David y lo presenta como un hombre “justo”⁸, que acepta los deseos del Señor “para que se cumpliese lo que el Señor había dicho por medio del profeta”⁹. Las alusiones a su oficio aparecen a propósito del rechazo de Jesús en Nazaret mientras enseñaba en la sinagoga, al ser señalado como “el hijo del carpintero”¹⁰. Mientras, el evangelio de San Juan silencia su presencia al omitir los pasajes del Nacimiento y la Infancia para iniciar el relato con la vida pública de Cristo.

Ante la parquedad de noticias relativas a la infancia de Jesús los fieles, deseosos de conocer más detalles sobre la vida de Cristo, debían recurrir a otras fuentes para satisfacer su curiosidad. Así, la literatura apócrifa o extracanónica aportó las respuestas necesarias para cubrir el vacío y tuvo un gran influjo la *Historia de José el carpintero*, un relato ortodoxo cuya forma literaria se presenta como una lectura litúrgica para ser leída en conmemoración de la festividad de san José. Se trata del relato revelado por Jesús a sus discípulos en el Monte de los Olivos que recoge la historia de José antes de desposar a María junto con la infancia de Jesús, a lo que se añade una segunda parte relativa a los últimos años de vida y el fallecimiento del santo a los 111 años. Es en este relato donde consta explícitamente su oficio de carpintero, que recoge san Justino en el siglo II al indicar que era un trabajador de la madera que elaboraba arados para sugerir la probabilidad de que el propio Jesús trabajase junto a su padre nutricio. También Orígenes se hace eco de este oficio al señalar que el pagano Celso conocía a Cristo como carpintero¹¹.

⁶ Lucas 2, 7.

⁷ Lucas 2, 21-24.

⁸ Mateo 1, 16.

⁹ Mateo 1, 18-25.

¹⁰ Mateo 13, 55; Marcos 6, 3.

¹¹ SANTOS OTERO, Aurelio (1996): pp. 333-352.

Estas narraciones nos aproximan a la figura de este humilde *faber lignarius* descendiente de la estirpe de David, anunciado primero en el Pentateuco¹² y profetizado por Isaías¹³. De hecho, al revisar la Historia Sagrada, la Edad Media recuperó la humilde circunstancia del Hijo de Dios viviendo en el obrador de un noble artesano trabajador de la madera. La designación como carpintero fue aprovechada a finales del XIV por teólogos como Jean Gerson, canciller de la universidad de París, para reivindicar en la institución de una fiesta de los Desposorios de san José en el concilio de Constanza con un poema de tres mil versos titulado *Josephina*¹⁴.

La escena de la Sagrada Familia en el ámbito íntimo del hogar del carpintero constituyó uno de los temas preeminentes de los sermones de las órdenes mendicantes, especialmente devotas de la Virgen, y sirvió a los artistas para contextualizar la infancia de Jesús. Se convirtió en el denominador común de las nuevas corrientes espirituales: restaurar al hombre bajo el magisterio de Jesucristo¹⁵. En el contexto del “cristocentrismo práctico” de la *Devotio Moderna*, a principios del siglo XV, Francesc Eiximenis destacaba en su *Vita Christi* en la profesión de san José y describía en ella la escena del Niño Dios en el obrador paterno para rescatar la cercanía de Jesús con su padre nutricio, ayudando “en ço que pertanyia a l’art de ferrer o de fuster”¹⁶. A mediados de siglo, Sor Isabel de Villena incidía igualmente en su trabajo como carpintero o herrero para ilustrar y exaltar la humanidad de Jesús¹⁷. Retablos, iglesias y miniaturas recogieron una representativa galería iconográfica del trabajo. La Sagrada Escritura proporcionaba a intelectuales y artífices un amplio abanico de escenas de trabajo constituyen hoy una valiosísima fuente para el conocer las condiciones en que se desarrollaba y se organizaba el trabajo artesanal en la Edad Media¹⁸.

Lugar de trabajo y de vivienda, el artífice solía conjugar ambas facetas en un mismo inmueble, en el que convivían jóvenes aprendices y operarios con el maestro y su familia; en la sombra, la colaboración femenina se centraba en la atención de la casa o participaba en tareas auxiliares del proceso de producción. Las escenas que evocan la infancia de Cristo trasladan una madre ocupada en las primeras fases de la industria textil, hilando o ya con la madeja entre las manos, mientras la mirada se centra en el Niño. Para reforzar la credibilidad de la narración, al asimilar el hogar de San José con el obrador de un carpintero en ninguna representación el pintor medieval recurre a edificios en ruinas o mal aparejados. En cambio, la Sagrada Familia habita en una casa humilde pero dignamente aparejada, sin lujos pero sin faltar tampoco un pavimento cerámico, una chimenea, un estudio de madera en el que aparece san José concentrado, devoto y reflexivo como lo describen los evangelistas, absorto en la lectura o en el diseño de modelo, incluso con una ventana abierta al fondo per dejar escapar la vista y proporcionar unas breves coordenadas geográficas.

¹² Números 17, 16-28.

¹³ Isaías 7, 14.

¹⁴ RÉAU, Louis (1995): p. 165; SCHILLER, Gertrud (1971): vol. I, pp. 74-81; MÂLE, Émile (1968-1969): p. 440.

¹⁵ HAUF VALLS, Albert (1990): p. 360.

¹⁶ FRANCESC EIXIMENIS (1330-1409): cap. 82.

¹⁷ SOR ISABEL DE VILLENA (1430-1490): cap. 92, II, II.

¹⁸ Se recomiendan las reflexiones y propuestas iconográficas de GANDOLFO, Francesco (1983).

Esta sugestiva escena de trabajo, que combina la animada sociabilidad del entorno laboral con la íntima concentración del artesano, evocaba magníficamente Marzal de Sax en el díptico de la *Anunciación* del Museo de Bellas Artes de Zaragoza, procedente de Puebla de Castro (Huesca)¹⁹ (Fig. 1). María es sorprendida por el arcángel Gabriel rezando en la intimidad de su habitación, mientras san José se afana en una estancia igualmente concentrado en su trabajo. Concentrado en su trabajo, se descubre la esencia del padre protector destacada por Mateo en su evangelio. Está sentado detrás de un banco de carpintero, vestido con túnica larga y sombrero, la cintura ceñida por un grueso cordón del cual cuelga la bolsa con las ganancias de la jornada. El obrador es una cámara estrecha con la puerta abierta que refiere las prescripciones referentes al trabajo en contacto con el exterior. Sobre el banco, un cepillo de carpintero, unas tenazas y una lima, las herramientas que le servían para el cometido en el momento, el resto depositadas en un pequeño cesto de cañamo a sus pies, para cuando necesitase utilizarlas. Por el tratamiento del tema y el planteamiento compositivo, la *Anunciación* de Marzal de Sax se asemeja a la pintada por Robert Campin en el *Tríptico de Mérode* (Fig. 2), con San José trabajando en un reducido taller anexo a la sala principal donde María es sorprendida por el arcángel mientras lee²⁰. El estudio del carpintero está dotado de amplios ventanales abiertos a la calle, que sirven de escaparate y banco de venta. San José aparece vestido de manera similar, con larga túnica, el cabello cubierto por un birrete y calzado con borceguíes, un atuendo común entre los artesanos carpinteros del Cuatrocientos en Europa²¹. Sobre la mesa de trabajo se despliega el muestrario de herramientas necesarias para confeccionar la simbólica ratonera que preparaba para proteger a la Virgen y al Niño.

Hacia 1470 la recreación de la Sagrada Familia del retablo de Segorbe de la Colección de Villalonga de Palma de Mallorca atribuido a Pere Terrencs o a Martí de Torner es un ejemplo excepcional en la producción pictórica por la rica descripción del recinto y la abundante variedad de las herramientas representadas²² (Fig. 3). La figura menuda del Niño centra una estancia cuadrangular con pavimento de baldosas cerámicas. Recoge las alusiones contenidas en la *Historia de José el carpintero* en referencia a esa posible colaboración del Hijo en el taller paterno. Es una escena íntima, Jesús juega desprevenido bajo la atenta mirada del padre, situado tras el banco de carpintero sobre el

¹⁹ Marzal de Sax (1393-1410), *Anunciación*, temple sobre tabla, 83 x 40 cm, Museo de Bellas Artes, Zaragoza. Se trata en realidad de la tabla central de un tríptico dedicado a la vida de la Virgen, cuyas tablas laterales se encuentran en el Museo de Arte de Filadelfia. Vid. LACARRA DUCAY, María del Carmen (1990). El retablo ha merecido la atención de historiadores del arte interesados en la representación de actividades profesionales, como LAPENA PAÚL, Ana Isabel (2008).

²⁰ Robert Campin, *Tríptico de la Anunciación* o *Tríptico de Mérode*, 1425-1430, óleo sobre tabla, 64,1 x 63,2 cm, Metropolitan Museum, Nueva York. La atribución del retablo a Robert Campin, identificado con el denominado Maestro de Flémalle, ha sido motivo de un tenso debate historiográfico motivado por la escasez de noticias documentales entorno a su identidad, cuya personalidad artística fue restituida en un primer momento por el historiador alemán Hugo von Tschudi. Varias filiaciones se han propuesto en torno al Maestro de Flémalle, como en el caso del *Tríptico de la Anunciación*, para el que se prevalece la autoría de Robert Campin reconocido como el Maestro de Flémalle. Vid. CHÂTELET, Albert (1996); PUYVELDE, Leo van (1931); PANOFKY, Erwin (1981): pp. 151-178.

²¹ El atuendo corresponde en efecto a los usos descritos por MARANGONI, Guido (1952): pp. 177-179.

²² Pere Terrencs o Martí Torner, *Sagrada Familia*, c. 1470, Colección de Villalonga, Palma de Mallorca. El estudio de esta obra ha sido realizado en el marco de las investigaciones llevadas a cabo sobre la pintura de Pere Terrencs y Martí Torner en el marco de la pintura mallorquina. Vid. LLOMPART, Gabriel (1979); SABATER, Tina (2002).

que dispone de las herramientas oportunas a un trabajo apenas comenzado. El obrador aparece como un taller humilde en el que reina un desorden pulcramente calculado. La relación de las herramientas mencionadas en los inventarios de la época coincide oportunamente con las empleadas por san José. Gracias al aparente galimatías, es posible visualizar y reconocer los útiles identificativos del oficio. San José endosa una túnica larga atada a la cintura, con la habitual bolsilla de pequeñas herramientas o con las ganancias. Desvela la indumentaria habitual del artesano cubierto con un gorro circular, sustituido aquí por la aureola dorada que connota la naturaleza sagrada del padre de Cristo.

Con el objetivo de hacer verosímil la escena, se rechazan en la pintura medieval ambientes de excesiva pobreza que podrían resultar quiméricos. La plástica se hace eco de las amonestaciones de los frailes mendicantes por lo que proclamaban las bondades del trabajo y de la naturaleza, empeñados en acercar el Evangelio al individuo. Así, esta marcada intención de trazar escenarios creíbles anima confiar en la naturalidad de las escenas y a acreditar la lógica con la que han sido recogidos los detalles. Se trata de escenas de exquisita intimidad familiar, como esbozaba el pintor Miquel Esteve en la tabla de la *Sagrada Familia* pintada hacia 1515 o 1520, conservada hoy en el Museo de Bellas Artes de Valencia²³ (Fig. 4). La escena se sitúa en una atmósfera clásica que envuelve idílicamente a la Sagrada Familia, vestida a la antigua en un marco de arquitectura grandilocuente en la que han desaparecido los arcos apuntados de líneas góticas. El sentido inherente de la casa taller como entorno laboral inspira la escena doméstica.

La familia ha recibido la visita de unos parientes cercanos, santa Isabel y el pequeño san Juan Bautista. En el primer plano juegan los niños entretenidos con un cordero, que parece una tierna mascota, mientras charlan alegremente con la Virgen que detiene por un instante su labor. Santa Isabel en segundo plano sonríe inmersa en la lectura. Junto a María, una vara florida recuerda la pertenencia de José a la Casa de David²⁴. Concentrado en su quehacer diario, san José se emplaza al fondo bajo un pórtico semejante al atrio de una iglesia. Su taller está dotado de un pasillo central para la entrada de la clientela, junto a él se afana el maestro sentado sobre una burra de carpintero desbastando un trozo macizo de madera, con la mano suspendida en lo alto con la hachuela. Tras superar el umbral, unos viandantes se vuelven curiosos y observan, se trata de una pareja de posibles clientes que comentan la labor del carpintero.

El espíritu humanista impregna cada detalle, la evocación a la lectura, el equilibrio de la perspectiva arquitectónica, la serena dignidad del trabajo del carpintero recogen la sana evocación del trabajo manual reivindicada por humanistas, intelectuales y teólogos, que comenzaba a calar con fuerza y se vertía en escenas de trabajo que lanzaban una especie de guiño al espectador. El pintor se explaya en cada detalle, reproduce minuciosamente la hachuela, la burra que servía para fijar la pieza que pretende transformar. A diferencia de la Virgen, viste una túnica abierta ligada a la cintura, que sujeta la característica bolsa con las herramientas de mano, quizá con las ganancias diarias.

²³ Miquel Esteve, *Sagrada Familia*, c. 1515-1520, óleo sobre tabla, 91,5 x 68,5 cm, Museo de Bellas Artes, Valencia. La obra ha sido objeto de estudio por parte de FALOMIR, Miguel (1994); BENITO DOMÈNECH, Fernando (ed.) (1996): pp. 54 y 212.

²⁴ Recoge así la mesianidad de Jesús, anunciada por Isaías (Is 7, 14) que Mateo recuerda en su Evangelio (Mt 1, 23).

A nivel iconográfico, son elocuentes las estampas coetáneas como la representación plasmada por Jean Bourdichon en *Les Quatre États de la Société*²⁵ (Fig. 5). Sorprende la similitud de la escena interior del obrador medieval, con el carpintero cubierto con birrete efigiado con un atuendo similar, empeñado sobre el banco de carpintero en el que dispone de las herramientas necesarias. El taller es una estancia estrecha y rectangular bien comunicada con la vía pública, que confirma las líneas observadas. Interesante es la pared del fondo, con las herramientas que no eran necesarias de inmediato colgadas de una percha de madera horizontal, mientras que las de mayores dimensiones se esparcen por el suelo, como la sierra de mano. Por el trabajo que realiza se sugiere incluso la construcción como el sector de la carpintería al que se dedicaba el maestro, que confeccionaba modelos tridimensionales de pináculos en madera.

La vivienda, espacio de producción y venta del carpintero medieval

Desde la perspectiva bíblica, la escena del Niño Dios en el taller de san José carpintero se prestaba a la descripción material del obrador. Este tipo de representaciones proporcionan a la investigación una fuente inestimable con la que cotejar las noticias recuperadas en los protocolos notariales y profundizar en la condición de la vida cotidiana del artífice medieval. Así pues, el taller era el espacio privado de producción, una dependencia de carácter esencialmente individual y familiar. Para la transmisión del oficio se convirtió en un aula privilegiada de aprendizaje donde se conservaban las herramientas de trabajo y el material destinado a la elaboración, junto a los modelos y los diseños, en el que se reproducían y se perpetuaban los métodos de producción. Las modalidades de pertenencia más comunes entre los maestros carpinteros en los siglos XIV y XV eran la posesión propia o el alquiler a censo con el pago anual de una renta en mitades o tercios.

Centraremos nuestra atención en el caso de Valencia, del que disponemos de interesantes noticias para realizar un seguimiento y comparar la información sobre el taller del carpintero en los siglos XIV y XV. En Valencia, a falta de un registro catastral que nos autorice a aclarar con mayor precisión el modelo de propiedad preeminente entre los carpinteros, hemos de confiar las conclusiones a los datos aportados por las noticias dispersas en la documentación notarial. Los protocolos localizados relativos a los miembros de la cofradía apuntan en ambas direcciones, tal y como reflejan los términos empleados en los inventarios *in domo dicti defuncti*, que a menudo traducen del latín para esclarecer dudas “en la casa de dicho difunto, la cual tiene”²⁶. Otros en cambio desvelan una activa participación del carpintero en el mercado inmobiliario, gestionando de manera directa el alquiler de inmuebles como tramitaría Miquel Pujades el 4 de agosto de 1516 en el arrendamiento de una casa situada en la parroquia de Santa Catalina al bordador Antoni Font por cuatro años de permanencia y cuatro de respiro. El registro no desvela el uso industrial que se intuye del carácter del acuerdo entre dos artesanos al mostrar la similitud entre las viviendas-taller que ha permitido a los historiadores sintetizar los rasgos inherentes del obrador del artesano medieval.

²⁵ Jean Bourdichon (1457-1521), *Les Quatre États de la Société*, papel, 4 ff., 205 x 140 mm, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París. Entre las diversas contribuciones sobre la obra, destacan los estudios realizados por BRUGEROLLES, Emmanuelle y GUILLET, David (1994); AVRIL, François (2012).

²⁶ Archivo del Reino de Valencia (en adelante citado ARV). Protocolos. Notario Pedro Cherta, 661.

Desde el punto de vista sociológico, el taller era el inmueble donde el carpintero combinaba por igual trabajo y vida doméstica, donde se transmitían los conocimientos y se perpetuaba el oficio. Desde una perspectiva tipológica, para conocer la disposición interna y el tamaño del inmueble, cabe relacionar su espacio con la distribución propia de los recintos destinados a una actividad económica, porque en ellos la influencia del espacio destinado a la industria sobre el conjunto estructural de la vivienda era transcendental. Respecto a la carpintería valenciana, cuatro protocolos del Archivo del Reino de Valencia nos permiten aproximarnos a las características de la casa obrador de un carpintero activo en la segunda mitad del siglo XV. Se trata de los testamentos, junto con el inventario y la subsiguiente almoneda de los bienes de Lluís Jorba²⁷, Onofre Sola²⁸, Vicent Sanchis²⁹ y el obrero de villa Pasqual Becart³⁰, maestros pertenecientes a tres sectores diferenciados de la carpintería. En todos los casos, los inventarios se efectuaron para saldar deudas pendientes, restituir las dotes y las arras correspondientes a las viudas y repartir entre los herederos las cantidades debidas a su herencia.

En efecto, en el caso de Onofre Sola se trataba de dotar a su única hija, o para la transmisión generacional del oficio a través del legado de las herramientas y el taller como ocurría entre Pasqual Becart y su hijo Joan. Más complejo fue el caso de Vicent Sanchis, quien poseía un extenso patrimonio que debía repartir entre tres hijos de dos matrimonios distintos y reintegrar los doce mil sueldos de la dote aportada por la viuda, a la cual dejaba además 200 libras y “todas las ropas y joyas que yo le he hecho para su persona”³¹. La inclusión del obrero de villa en la disciplina de la carpintería se basa en el arco cronológico de la vida laboral de este maestro, un periodo en que los obreros de villa estaban incluidos en la corporación dado que la correspondencia entre ambos en la construcción era indispensable.

En los cuatro ejemplos, el notario abre la puerta de la casa acompañado por los albaceas e inicia el reconocimiento de los efectos dispersos en cada estancia: artículos, utensilios o herramientas que connotan el uso al que estaba destinada cada pieza, indicando también las dimensiones aproximadas del hábitat. Por su extensión y riqueza documental, merece la pena detenerse en el inventario de Onofre Sola, que muestra el caso más habitual entre los artesanos, la posesión a censo de una casa donde instalar el taller, dentro de la tendencia a la diversificación de la propiedad que había generado el mercado de la compra de censales³². Dado que el inmueble no se contenía entre sus posesiones, tras mencionar brevemente el tipo de propiedad, la inspección se centra en el mobiliario de las estancias habitadas por la familia. Desde el momento en que atraviesa el umbral de la puerta de entrada va describiendo la sucesión de las habitaciones. En la primera estancia se encontraba el obrador, comunicado directamente con el pórtico exterior que servía de espacio de producción y venta, de escaparate y lugar de encuentro

²⁷ ARV. Protocolos. Notario Jaume Pinoso, sign. 1.838, ff. 35v-38r. 10 de octubre de 1487. “Almoneda per a satisfer 180 lliures de dot u augment corresponents a la viuda de Lluís Jorba”.

²⁸ ARV. Protocolos. Notario Gaspar Gil, sign. 10.102 [s/n]. 10 de junio de 1532. Testamento de Onofre Sola.

²⁹ Archivo de Protocolos del Colegio de Corpus Christi, Valencia (en adelante citado APPV). Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n]. 21 de septiembre de 1538. Testamento de Vicent Sanchis, carpintero.

³⁰ ARV. Protocolos. Notario Joan Garcia, 3.110 [s/n]. 19 de marzo de 1492. Inventario de la casa de Pascual Becart, obrero de villa.

³¹ APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, 16.578 [s/n].

³² ARV. Protocolos. Notario Gaspar Gil, sign. 10.102 [s/n].

con la clientela. Esta condición recoge Marzal de Sax en su tabla, con la puerta del taller entreabierta y, más explícitamente la evoca Miquel Esteve con el pórtico que comunica abiertamente con el exterior.

El registro continua con los utensilios de una cocina adyacente y de la habitación adjunta donde dormían discípulos y criados. No menciona el patio, que presumiblemente se abriría en la parte trasera para comunicar la cocina, donde solía estar el pozo. A continuación, el notario pasa al único dormitorio del hogar en el que, junto a la cama, los colchones, las mantas, las sábanas o las toallas, anota arquibancos, cofres, joyas, retablos y enseñas militares. Al especificar cada parte de la vivienda, la relación puede compararse con los otros tres sumarios localizados en los que el registro desvela una distribución análoga.

Similar a la vivienda de Onofre Sola es la inspección de las casas de Vicent Sanchis, en cuya entrada se hallaban aún herramientas y manufacturas que el maestro dejaba inacabados³³. Vicent Sanchis era un carpintero especializado en la producción de mobiliario, que trabajaba en su taller almacenando la materia prima necesaria “fuera de la tienda de dicha casa, así en las perchas como en la carrera, fue encontrada la madera, así serrada como por serrar”. Se trataba de una enorme cantidad de maderos de formatos y dimensiones diversas, en gran parte destinada a la venta, tal como indican las “cuatro reglas de hierro para señalar la madera en la almadía”³⁴. El carpintero, por tanto, trabajaba en el exterior de la casa, a la vista de los viandantes, y depositaba la materia prima en los pórticos de acceso al obrador, ya que los maderos incluso invadían la vía pública porque su volumen rebasaba los márgenes del porche.

El primer aposento de la casa era “el primer estudio”, como representa Robert Campin, una estancia situada junto al lugar de trabajo para complementar las funciones administrativas del taller. El mobiliario y los efectos registrados evidencian el carácter de un despacho donde el maestro llevaba las cuentas de la empresa familiar. Un retablo de tela presidía el recinto, dotado de “cuatro sillas de cuero” para atender a los clientes y de un “escritorio de nogal pequeño” en cuyos cajones guardaba herramientas, una balanza de pesar oro, además de albaranes, cartas, libros, memorias y papeles escritos “de la propia mano del maestro Vicent”. Era un empresario meticuloso, que llevaba las cuentas de cada uno de sus negocios³⁵. Sus bienes corroboran que se trataba de un carpintero interesado en la lectura, que poseía en su estudio “un libro de imprenta intitulado *Viaje de la Tierra Santa*”³⁶. Entre sus entretenimientos, destacaba el ajedrez, un juego compuesto por un

³³ APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n].

³⁴ Con el término almadía se designan las partidas de madera documentadas entre los siglos XIII y XVI en los ríos béticos e ibéricos mediante el sistema de piezas sueltas dirigidas por gancheros expertos desde la orilla o desde el propio cauce, montados sobre tableros formados con los troncos que conducían.

³⁵ Cada libro con un título distintivo, como el “Cuaderno de cuenta de las piezas de damasco, satén, tafetán, terciopelo, esto es para hacer el balance, Libro de soldadas, Libro de recuerdos de partidas de particulares del año 36, Libro de recuerdos el viejo, Libro nuevo nuevamente mayor, etc. Poseía aún hasta once libros de forma de cuarto muy viejos y antiguos que eran del honorable don Joan Luís, carpintero”.

³⁶ La presencia de este libro de peregrinajes en su biblioteca particular es una posesión sumamente interesante, porque probablemente remite a la primera edición del *Peregrinatio in Terram Sanctam* de Bernhard von Breydenbach, publicado por primera vez en 1486, libro que sería editado en Zaragoza en 1498. En esta obra, el canónigo de la catedral de Mainz recogía las impresiones de un viaje a Tierra Santa que efectuó entre 1483 y 1484 en compañía de Erhard Reuwich, a quien se deben los planos y las vistas de diversas ciudades mediterráneas. Entre 1486 y 1488 el propio Erhard Reuwich se encargaría de la impresión de las tres ediciones príncipes del primer libro de viajes ilustrado impreso. Sobre *Peregrinatio in Terram Sanctam*, vid. ARCINIEGA GARCÍA, Luis (2011).

“tablero pequeño cuadrado, dicho para jugar al ajedrez, con sus piezas hechas en hueso”. El universo caballeresco podría considerarse como otra de sus aficiones, dada la indumentaria y las armas consignadas su habitación³⁷. Aunque es probable que la posesión de armas estuviese vinculada a la concesión de Fernando II a los artesanos del reino de Valencia de asociarse en milicias armadas para la defensa contra las flotas berberiscas en caso de necesidad, dada la inquietud suscitada tras la conquista otomana de Constantinopla y la amenaza que se extendió en el Mediterráneo occidental. Además, estaba aún muy presente el conflicto de las Germanías, en el que se acordó al principio consignar armas a los hombres de oficios. La revuelta estalló durante el reinado de Carlos V, en paralelo a las rebeliones de los Comuneros castellanos entre 1519 y 1523, llegó a adquirir el carácter propio de una rebelión social contra la nobleza, que había abandonado la ciudad durante la epidemia de peste del 1519³⁸.

El conjunto de estos enseres descubre el perfil más personal e íntimo del artesano, a quien podemos contemplar desde el perfil laboral y personal, como a un hombre con sus gustos y aficiones, que gusta de la lectura y de los juegos de mesa, que toma parte de las inquietudes políticas y sociales que lo envuelven. En un segundo estudio guardaba “algunos libros de cuando iba a escuela Vicent Ferrer Sanchis”. A juzgar por los efectos que contenía, esta segunda estancia tenía un carácter más distendido, parece una especie de almacén para guardar en cajas herradas cortinajes, toallas, trapos, telas, cotonía, mangas de camisa, madejas.

Se describen con detalle las estancias en que se distribuía la vivienda artesana y las características del edificio, cubierto con un techo con vigas que se aprovechaban para clavar postes “en los huecos de las vigas”. Las habitaciones para la vida familiar estaban en el piso superior, que disponía de “las bagatelas de comer con un anaquel con su potencia” con cántaros y platos de cobre, “cuencos de latón y antorchas con sus candelabros” para iluminar la sala. Estos detalles son los que sirven para colorear las escenas bíblicas, representados con la autenticidad de los objetos cotidianos, como en el caso del *Tríptico de la Mérode* donde cada uno de los componentes toma un carácter simbólico. Adyacente al salón principal se situaba “la cámara de la dicha casa donde viviendo el dicho difunto dormía”. Allí guardaba la lencería, las sábanas y, los vestidos y otros efectos personales del maestro en arquibancos y cajas “de madera de pino bastarda de corte de Barcelona” que evidencian el uso común de este tipo de mueble importado que el oficio había tratado de impedir³⁹. En el dormitorio, los baúles presentan una ornamentación más elaborada, como la “caja grande fajada y obrada de taracea” que contenía los vestidos de los esposos y una “vihuela pequeña a modo de discanto”. A nivel iconográfico es significativa la relación de la ropa que “llevaba el dicho difunto cada día” ya que muestra la indumentaria de trabajo del carpintero medieval:

“...una cubierta negra a modo de sayo vaquero [...] guarnecida con un pasamano alrededor, de seda negra, forrados los faldones de pardillo, usada. Ítem una capa negra frisada plana sin guarnecer [...] tres gorras del dicho difunto, la una de duelo y las otras planas, la una forrada de satén. Ítem unas medias viejas negras con el forro

³⁷ APPV. Protocolos. Notario Pere Mir, sign. 16.578 [s/n].

³⁸ Sobre la participación de los gremios en la revuelta de las Germanías el estudio más completo continúa siendo el realizado por GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1981).

³⁹ La corporación de oficios prohíbe en sus estatutos de 1482 la venta de cajas procedentes de Barcelona, aunque permite la importación para uso propio como depósito de víveres.

encarnado. Ítem un sayo vaquero, los faldones forrados de friseta azulada ya usado. Ítem un jubón de tela blanca viejo. Ítem unos calzones de pardillo de carmín viejos. Ítem otras medias negras usadas. Ítem un balandrán para camino arenoso de trapo muy usado. Ítem dos pares de zapatos y unas pantuflas viejas. Ítem un sombrero negro redondo entero ya viejo. Ítem una capa mediana de trapo negro muy vieja. Ítem una espada vieja la cual llevaba el dicho difunto. Ítem una capa grande vieja guarnecida de pasamano la cual llevaba el dicho difunto cada día. Ítem un sombrero fondo, con su cordón de hiladas, viejo”.

La relación de la indumentaria descrita coincide con la reflejada en las representaciones del maestro carpintero. En ella no pasa desapercibida la vestimenta del caballero ni la ropa diaria del artesano acomodado, artículos de uso común ya desgastados por el uso.

Otros dos dormitorios se localizaban todavía en el piso superior, dotadas con camas de postes “con sus pies de madera de pino” junto a las cajas y arquibancos con toallas y sábanas, que eran los muebles propios de estas estancias donde se acumulaban también objetos varios como cazuelas, jarras, un peto de hierro y otras herramientas del oficio. El registro concluye con la inspección de la cocina, donde parrillas, asadores, calderos, ollas y cazuelas de cobre manifiestan los hábitos culinarios para abastecer la mesa cada día.

El patrimonio extenso y rico en detalles de este maestro descubre aspectos sobre la vida cotidiana del carpintero, que hasta el momento permanecían en el terreno de la especulación. Gracias a los inventarios estudiados es posible resolver aspectos como la formación del maestro, que no solo sabía calcular, leer y escribir, sino que sentía inquietud por guardar los cuadernos del padre y conservar los libros escolares del hijo. También aclaran cuestiones relativas a la distribución de la vivienda, dotada de estudios que complementaban el taller, en los que llevaba los libros de cuentas de los diferentes negocios en que había diversificado las entradas al caudal doméstico. En relación al oficio, los registros enumeran las herramientas empleadas e informan incluso del depósito de los maderos acumulados en la entrada del taller, clasificados además según las medidas establecidas en el marco valenciano⁴⁰. La descripción de la vestimenta desvela el atuendo habitual del carpintero, corroborado en las representaciones, vestido con camisa y calzones sobre los que endosaba unos faldones. Una capa negra, una gorra, un gorro negro o un sombrero hondo atado con cordones eran los complementos de una indumentaria a la que se añadían unos zapatos, o unas pantuflas sin talón más cómodas para ir por casa.

A nivel laboral, el taller era una pieza clave de la estructura de la producción, representaba la forma más perfecta de la organización artesanal. Ubicado a la entrada para privilegiar el enlace directo con el exterior, connota la calidad industrial de la vivienda. Parrillas, morteros, ollas y escudillas anuncian el área de la cocina, mientras que, por su parte, camas, sábanas, mantas y colchones identifican el dormitorio o cámara principal. Las descripciones escritas no trasladan las dimensiones en términos de espacio, pero es significativa la evocación de la capacidad de los distintos habitáculos recorridos por el notario y los albaceas al efectuar la inspección, ya que sugiere tanto el tamaño como la función a la que se destinaban. De este modo, los inventarios de bienes constituyen fuentes preciosas para descubrir el tono de vida de un maestro artesano en la Valencia medieval.

⁴⁰ IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2014): pp. 256-265. El marco valenciano era el sistema desarrollado en Valencia para la clasificación de los troncos a partir de la medición del largo, el ancho y el grueso de cada pieza en palmos valencianos.

Por otro lado, en cuanto al trazado arquitectónico, se trataba en general de edificios estrechos de una crujía de ancho y uno o dos pisos de altura, que se alargaban en profundidad hasta un corral o patio posterior, donde solía estar el pozo que servía de fuente de agua para abastecer la casa. La techumbre se componía de vigas de madera que sostenían la base del piso superior, como reproducen Jean Bourdichon y Robert Campin en sus escenas. El apartamento superior se reservaba para las habitaciones de los miembros de la familia, dejando el resto de la planta libre para almacenar grano y productos varios. El recinto destinado al taller se situaba en el nivel inferior y se abría a un porche externo que servía de comunicación con la calle. El pórtico se aprovechaba como escaparate de exposición de los artículos confeccionados y de los afanes cotidianos del maestro que laboraba a la vista de viandantes, accesible a la inspección de los veedores del oficio como garantía de la lealtad de sus materiales y de los métodos de fabricación. En la parte inferior, un muro de casi un metro de altura delimitaba el área de trabajo, mientras al centro se dejaba el espacio oportuno que servía de pasaje de entrada para la clientela. En el lienzo de las paredes se abrían una puerta y un par de ventanas, igualmente cubiertas con una especie de tejadillo móvil para regular el exceso de luz. Estos espacios podían emplearse igualmente como improvisados bancos de exposición y venta, como parece sugerir Marzal de Sax con la ratonera sobre el estante de la ventana, para que el cliente no se viese obligado a entrar en el obrador ya que el pórtico lo protegía de la intemperie⁴¹. Ya contemplado en los fueros por Jaime I, el pórtico fue una concesión en favor de los maestros propietarios de talleres, a quienes otorgaba libertad para instalar “conveniente entrada o conveniente portal para que pudiese poner las cosas suyas sin embargamiento y sin estrechez en sus casas”⁴². Era un privilegio de marcado empeño comercial, emitido desde una comprensión práctica de los usos corrientes en el mercado local. Eximía de pago de tributos especiales “al señor de aquellas casas [el cual] haya aquella entrada y el portal y el obrador, en lo cual la entrada será hecha franca y libre por todo tiempo sin censo y tributo, exacción o servicio anual y por todos tiempo”⁴³. La resolución refiere las características y la operatividad del portal, para asegurar una correcta exposición gracias a los balcones o galerías de la planta superior, que servían de eventual protección sin impedir la visibilidad desde el interior. En la fachada, canalizaciones para la conducción de las aguas pluviales y desagües completaban la dotación del pórtico.

Desde el punto de vista funcional, el taller era al tiempo laboratorio y escaparate para la venta, se subdividía en dos locales conjuntos y comunicados: uno destinado a la elaboración, el otro para atender al cliente. Concebido con esta distribución, el obrador confería al artesano la condición de *publicus artifex*, que trabajaba bajo la mirada y el control públicos como aparece san José en la obra de Miquel Esteve, observado en su tarea. En cierto modo, parece como si el taller funcionase como una suerte de espacio escénico. Desde la perspectiva sociológica, era un lugar de encuentro, donde jóvenes oficiales y aprendices transcurrían la mayor parte de la jornada, trabajando codo a codo

⁴¹ DEGRASSI, Donata (1998): pp. 65-70.

⁴² Fueros XX, XXI, XXII, XXIII, XXV, libro I, rúbrica II. Jaime I dispone en los fueros una serie de disposiciones en este sentido que serían confirmadas y ampliadas mediante privilegio por Pedro III, Alfonso III y Jaume II. Vid. la edición preparada por COLON, Germà y GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): vol. I, pp. 145-149.

⁴³ Fuero XIV, libro VIII, rúbrica VIII. COLON, Germà y GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): vol. II, pp. *Iacobus I, rex*.

junto al maestro, a quien dejarían el lugar externo hacia la calle. El taller constituía el ámbito donde se conjugaban ambas facetas, la económica y la social, lugar de reunión, de intercambio de noticias e información a nivel informal, de ideas sobre el negocio o la producción, donde se acordaban los contratos, era asimismo una escuela de formación y de transmisión del conocimiento. Observado por ángeles cantores trabaja san José en el retablo de la Sagrada Familia de Segorbe. La amplitud de la estancia dependía del tipo de actividad artesanal o mercantil desarrollada y del volumen del negocio, pero el espacio debía poder albergar al menos los útiles de trabajo, a los trabajadores y a la clientela⁴⁴.

A raíz de la implantación del taller en el espacio urbano, per extensión, el concepto llegaría a referir toda la planta baja, como constata el catastro de algunas ciudades europeas como Florencia, donde en 1427 el vocablo *bottega* aludía al piso inferior en referencia a su actividad manufacturera y comercial que la caracterizaba, incluso aunque solo se tratase de un negocio o una tienda abierta al público⁴⁵. El habitáculo solía ser de reducidas dimensiones, acorde a la manufactura de productos de pequeño formato, ya que la producción de géneros de gran volumen para la que se requerían grandes espacios se desarrollaba en recintos exteriores a pie de obra como patios o explanadas. La decoración interior del taller debía ser escasa, con las paredes ocupadas por estanterías o perchas para colgar y guardar las herramientas y tenerlas siempre a mano. En las representaciones un mueble que nunca falta era el banco de carpintero con los útiles del oficio, esparcidos sobre el tablero o perfectamente ordenados como los muestra Jean de Bourdichon.

Célula base de la actividad económica urbana, allí operaba un maestro carpintero independiente, propietario de los instrumentos de trabajo. En este sentido, obrador y herramientas representaban el capital fijo, constituían el patrimonio estable que garantizaba al maestro la autonomía profesional y lo situaban además un paso por delante de sus empleados, porque si bien la posesión de herramientas no era sinónimo de autonomía, para establecerse como trabajador independiente era necesario disponer de un local propio, invertir en la compra de material e inmovilizar un capital costoso, especialmente para los maestros jóvenes tras haber superado ya un examen de maestría bastante fatigoso⁴⁶. El artesano autónomo producía, contrataba y vendía el resultado material de su esfuerzo, tal vez sólo ofrecía un determinado servicio al cliente, quien conforme a unas cláusulas acordadas previamente adquiriría el producto acabado o simplemente lo encargaba proporcionando al artesano la materia primera escogida y adquirida por él previamente.

Conclusiones

La representación de la Sagrada Familia en el taller de San José fue utilizada en la Edad Media como una imagen que trasladaba los momentos más íntimos y enternecedores

⁴⁴ GROHMANN, Alberto (2003): p. 138.

⁴⁵ BIANCHI, M^a Luisa y GROSSI, M^a Letizia (1999): vol. II, pp. 29-31. En los primeros decenios del siglo XV se observa una gran regularidad tanto desde el punto de vista urbanístico como de la tipología constructiva. El catastro de Florencia de 1427 es rico en descripciones de talleres, claramente identificados por sus características y por la función a la que se destinaban.

⁴⁶ DEGRASSI, Donata (1998): 27-28. Al finalizar el periodo de aprendizaje era frecuente recompensar al discípulo con la entrega de una serie de herramientas básicas del oficio, para que pudiese abrirse camino y contratarse como oficial. De este modo, la posesión de herramientas no garantizaba una independencia laboral.

de la infancia de Jesucristo. Haciéndose eco de los datos aportados en los Evangelios, especialmente por la literatura apócrifa, recogen en sus obras las prédicas devotas de su tiempo. Desde la perspectiva teológica, se hacen eco del discurso de las órdenes mendicantes que contribuía además a restaurar la dignidad del trabajo manual del artesano. Frente a los modelos iconográficos que ofrece la pintura gótica de san José atendiendo paciente en las escenas de la infancia de Jesús como la Natividad, la Adoración de los pastores, la Epifanía o la Presentación en el Templo, son escasos los ejemplos que recalcan en la imagen del santo carpintero en su taller. Estas escenas las encontramos en pasajes relativos a la Anunciación y a la Sagrada Familia, en las que los pintores recogen los datos aportados en los Evangelios, en especial por la literatura apócrifa más pródiga en detalles sobre la infancia de Jesucristo. Desde la perspectiva teológica, se hacen eco del discurso de las órdenes mendicantes, que contribuía además a restaurar la dignidad del trabajo manual del artesano.

Rodeado de materiales y herramientas propias del trabajo de carpintería, san José aparece en una actitud activa que sorprende por su decidido dinamismo, que descubre el carácter más decidido del padre nutricio del Niño Dios. En lo que respecta a la producción de los siglos XIV y XV, solo cuatro obras contemplan la figura de san José carpintero en su obrador, los retablos de Marzal de Sax, Robert Campin y Pere Terrençs, a las que se une la ilustración miniada de Jean de Bourdichon. Estas representaciones renovaron el modelo iconográfico. Con ellas la pintura gótica inauguró una tradición iconográfica que se retomaría a principios del siglo XVI en la obra de Miquel Esteve. Habría que esperar a la pintura barroca para que, en el contexto de la Contrarreforma se retomase la escena de san José en su taller en el lienzo de Georges La Tour en 1642, al igual que haría la pintura española del Siglo de Oro⁴⁷.

Para transmitir una escena verosímil, a partir de los datos aportados se aprecia cómo en las cuatro escenas se esbozan con claridad las características del taller de un carpintero del siglo XV. Trasladan con inmediatez las descripciones recogidas en la documentación notarial localizada en los archivos valencianos. La distribución del recinto, las herramientas o los trabajos apenas empezados coinciden con las descripciones de los inventarios notariales en distintas ciudades europeas, entre las que hemos tomado Valencia como referencia por los ejemplos localizados. Al reflexionar sobre el obrador y el ambiente de trabajo del artífice medieval en su taller, Ettore Camesasca recalaba en la estrecha afinidad que documentaba entre los talleres de la Europa medieval, en los que se descubre una similitud que autoriza a hablar de una cierta conciliación tecnológica⁴⁸. A la luz de los escasos ejemplos conservados y de las fuentes literarias, esbozaba el taller como una estancia cuadrangular elevada medio metro respecto a la línea de la calle, dotada de una barandilla de obra o de piedra para delimitar el espacio destinado al cliente y el ámbito estrictamente laboral. Esta afinidad nos permite ampliar el radio de búsqueda para contrastar las noticias recogidas en los inventarios valencianos no solo a retablos hispánicos sino también a representaciones flamencas, francesas e italianas y relacionar así los resultados con las conclusiones de historiadores y arqueólogos medievales.

⁴⁷ Las representaciones de san José obrero han recibido una merecida atención por parte de CIVIL, Pierre (2005).

⁴⁸ CAMESASCA, Ettore (1966): p. 211.

Bibliografía

- ANDERSON, Paul (1999): “Francesco Nicolini, falegname et intagliatore in legno, and the Role of Carpenters in Cinquecento and in Seicento in Rome”. En: STIEBNER, Erhardt D.; STIEBNER, Jörg D. (eds.): *Pantheon. Internationales Jahresschrift für Kunst*. Múnich [vol. LVII], pp. 90-103.
- ARCINIEGA GARCÍA, Luis (2011): “Evocaciones y ensueños hispanos del Reino de Jerusalén”. En: RODRÍGUEZ, Inmaculada; MÍNGUEZ, Víctor (eds.): *Arte en los confines del Imperio. Visiones hispánicas de otros mundos*. Universitat Jaume I, Castelló, pp. 18-99.
- ARRIBA CANTERO, Sandra de (2013): *Arte e Iconografía de San José en España*. Ediciones Universidad de Valladolid, Valladolid.
- AVRIL, François (2012): “Quelques propositions sur Bourdichon dessinateur”. En: *Tours 1500. Capitale des arts*, catálogo de la exposición (Tours, 2012). Musée des Beaux-arts, Tours, pp. 253-257.
- BENITO Domènech, Fernando (ed.) (1996): *Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Museo de Bellas Artes de Valencia – Fundación Central Hispano, Madrid.
- BIANCHI, M^a Luisa; GROSSI, M^a Letizia (1999): “Botteghe, economia e spazio urbano”. En: FRANCESCHI, Franco; FOSSI, Gloria (eds.): *La grande storia dell’Artigianato. Il Quattrocento*. Giunti, Florencia, pp. 27-63.
- BRUGEROLLES, Emmanuelle; GUILLET, David (1994): *Le dessin en France au XVI^e siècle. Dessins et miniatures des collections de l’École des Beaux-Arts*. École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, París.
- CABANES PECOURT, M^a de los Desamparados (2003): “Los primeros establecimientos comerciales de la Valencia cristiana: los obradores (siglo XIII)”. En: *El món urbà a la Corona d’Aragó del 1137 als decrets de Nova Planta. Actas del XVIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Barcelona, Poblet, Lleida, 7-12 de desembre de 2000*. Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 281-290.
- CAMESASCA, Ettore (1966): *Artisti in bottega*. Feltrinelli Editore, Milán.
- CAMÓN AZNAR, José (1972): “San José en el arte español”, *Goya*, n^o 107, pp. 306-313.
- CECCHI, Alessandro (1998): “L’Arte dei Legnaiuoli in Firenze: gli esordi”. En: VV.AA.: *La grande storia dell’Artigianato. Il medioevo*. Giunti, Florencia, pp. 187-213.
- CHÂTELET, Albert (1996): *Robert Campin, le maître de Flémalle. La fascination du quotidien*. Fonds Mercator, Amberes, pp. 305-306.
- CIVIL, Pierre (2005): “El artesano y el artista : aspectos de la iconografía de San José”, *Les Cahiers de Framespa*, n^o 1, mis en ligne le 18 juin 2010 [http://framespa.revues.org/420. Consulta de 17/4/2017].
- COLON, Germà; GARCIA, Arcadi (eds.) (1980): *Furs de València*. Barcino, Barcelona.
- DEGRASSI, Donata (1998): *L’economia artigiana nell’Italia medioevale*. Carocci, Roma.

DOMÈNECH I CASADEVALL, Gemma (2001): *Els oficis de la construcció a Girona, 1419-1833. Ofici i confraria. Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona*, Institut d'Estudis Gironins, Girona.

FALOMIR, Miguel (1994): *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Generalitat Valenciana, Consell Valencià de Cultura, València.

FRANCESC EIXIMENIS (1330-1409): *Vida e actes de Jesuchrist e d[e] les dignitats e privilegis de nostra dona sancta Maria*. Edición de HAUF, Albert G. (1978): *La "Vita Chisti" de Fr. Francesc Eiximenis como tratado de Cristología para seglares*. Collegio S. Bonaventura, Grottaferrata.

GANDOLFO, Francesco (1983): "Convenzione e realismo nell'iconografia medioevale del lavoro. Lavorare nel medioevo: rappresentazioni ed esempi dall'Italia dei secc. X - XVI". En: *Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale*. L'Accademia Tudertina, Todi, pp. 371-403.

GARCÍA CÁRCEL, Ricardo (1981): *Las germanías de Valencia*. Península, Barcelona.

GROHMANN, Alberto (2003): *La città medievale. Storia della città*. Laterza, Roma-Bari.

HAUF, Albert G. (1990): *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena: aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Institut de Filologia Valenciana – Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2014): *La fusteria a la València medieval (1238-1520)*. Universitat Jaume I, Castelló.

IZQUIERDO ARANDA, Teresa (2016): "La carpintería al servicio de la arquitectura gótica. Aportaciones iconográficas para el estudio de la tecnología aplicada en la obra valenciana", *Goya*, nº 356, pp. 196-209.

LACARRA DUCAY, María del Carmen (1990): "Arte Medieval". En: *Museo de Zaragoza. Sección de Bellas Artes*. Zaragoza, Musea Nostra, pp. 7-62.

LAPEÑA PAÚL Ana Isabel (2008): "Aspectos materiales y espirituales en la vida aragonesa medieval". En: LACARRA DUCAY, María del Carmen (coord.): *Arte y vida cotidiana en época medieval*. Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, pp. 223-266

LLOMPART, Gabriel (1979): *La pintura medieval mallorquina: su entorno cultural y su iconografía*. Universidad de Barcelona, Secretariado de Publicaciones, Intercambio Científico y Extensión Universitaria, Barcelona.

MARANGONI, Guido (1952): *Storia dell'arredamento (fino al 1500)*. Società Editrice Libreria, Milán.

PANOFSKY, Erwin (1981): *Los primitivos flamencos*. Cátedra, Madrid.

PAYAN, Paul (2006): *Joseph. Une image de la paternité dans l'Occident médiéval*. Aubier, París.

PUYVELDE, Leo van (1968): *La peinture flamande des Van Eyck à Metsys*. Meddens, Bruselas.

RÉAU, Louis (1995): *Iconografía del Arte Cristiano*. Ediciones del Serbal, Barcelona.

RENDERS, Emile, (1931): *La solution du problème Van der Weyden-Flémalle-Campin*. Beyaert, Brujas.

SABATER, Tina (2002): *La pintura mallorquina del segle XV*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears.

SOR ISABEL DE VILLENA (1430-1490): *Vita Christi*. Edición de ALMIÑANA VALLÉS, Josep (1992): *Sor Isabel de Villena. Vita Christi*. Ajuntament de València, Regidoria d'Acció Cultural, València.



Fig. 1. Marzal de Sax, *Anunciación*, 1393-1410 (detalle). Zaragoza, Museo de Bellas Artes.



Fig. 2. Robert Campin, *Tríptico de la Anunciación o Tríptico de Mérode*, 1425-1430 (ala derecha). Nueva York, Metropolitan Museum of Art.



Fig. 3. Pere Terrencs o Martí Torner, *Sagrada Familia*, c. 1470 (detalle). Palma de Mallorca, Colección de Villalonga.



Fig. 4. Miquel Esteve, *Sagrada Familia*, c. 1515-1520. Valencia, Museo de Bellas Artes.



Fig. 5. Jean Bourdichon (1457-1521), *Les Quatre États de la Société*. Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.