

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

SECCIÓ: IMATGE I TEXT

El maestro del *Liber Instrumentorum*.**Un estudio sobre la miniatura valenciana del gótico internacional***

Marisol Barrientos Lima

marisol@nautae.com

Resumen

El còdice conservado en la catedral de Valencia con el número 162, llamado *Liber Instrumentorum*, presenta una página miniada en la que la miniatura principal contiene una escena de adoración de los poderes civil y religioso a la Madre de Dios con el Niño. La página está profusamente decorada con elementos vegetales, y a nivel estilístico se ha vinculado al gótico internacional. Este còdice se relaciona con diversas obras del territorio catalán y valenciano, tratándose de un trabajo miniaturístico de taller al que no se ha podido identificar ningún miniaturista de obra conocida. No obstante, es una pieza próxima al taller de los Crespí, documentado en territorio valenciano y activo entre finales del siglo XIV y principios del XV.

Palabras clave: Catedral de Valencia, còdice, miniatura, taller de los Crespí.

Resum**El mestre del liber *Instrumentorum*. Un estudi sobre la miniatura valenciana del gòtic internacional**

El còdex conservat a la catedral de València amb el número 162, anomenat *Liber Instrumentorum*, presenta una pàgina miniada en què la miniatura principal conté una escena d'adoració dels poders civil i religiós a la Mare de Déu amb el Nen. La pàgina està profusament decorada amb elements vegetals, i pel que fa a l'estil se l'ha vinculat al gòtic internacional. Aquest manuscrit es relaciona amb diverses obres del territori català i valencià; es tracta d'un treball miniaturístic de taller al qual no s'hi ha pogut identificar cap miniaturista d'obra coneguda. No obstant això, és una peça propera al taller dels Crespí, documentat en territori valencià i actiu entre finals del segle XIV i principis del XV.

Paraules clau: Catedral de València, còdex, miniatura, taller dels Crespí.

Abstract**The Master of the *Liber Instrumentorum*.**

The codex number 162 preserved in the cathedral of Valencia, called *Liber Instrumentorum*, has an illuminated page where the main picture contains a scene of worship of the king and the bishop to the divinity. This folio is profusely decorated with vegetal elements and it has been related to the International Gothic style. The manuscript has been connected to different picture works of the Catalan and Valencian territories and is the result of a workshop work. Although it can't be linked to any miniaturist whose work is documented, it has a lot of similarities to the Crespí workshop, documented in the Valencian territories and active between the late 14th and early 15th centuries.

Key words: Valencia's Cathedral, codex miniature, Crespí's workshop.

* Este artículo está basado en la memoria inédita de DEA *El Mestre del Liber Instrumentorum. Un estudi sobre la miniatura valenciana del gòtic internacional*, de la autora, dirigida por la Dra. Rosa Alcoy i Pedrós y presentada en la Universitat de Barcelona en 2007.

**El maestro del *Liber Instrumentorum*.
Un estudio sobre la miniatura valenciana del gótico internacional**
Marisol Barrientos Lima

Introducción

El códice número 162 conservado en el archivo de la catedral de Valencia, también conocido como *Liber Instrumentorum*, contiene una recopilación de documentos reales otorgados a favor de los obispos y del capítulo de la seo de Valencia desde el rey Jaime I, además de documentos de carácter eclesiástico, sentencias y otros instrumentos.¹ Se trata, pues, de un conjunto de manuscritos que se relacionan con la voluntad, en este caso del rey, de reforzar o evidenciar su poder a favor de la sede catedralicia.²

Es probable que el promotor de esta obra fuera Hug de Llupià i Bages, nombrado obispo de la sede valenciana en 1398 por el rey Martín el Humano,³ que tomó partido por el papa aviñonés durante el Cisma de Occidente, hecho que favorecería sus relaciones con el Rosselló.⁴ Existen diversos motivos que nos

confirman su participación en esta obra: por un lado, se conserva en el archivo de la catedral el documento donde se acuerda la realización de esta recopilación,⁵ por otro, en la parte inferior del folio 6 (I), junto a la decoración marginal, hay un escudo que estaría relacionado directamente con la autoridad del obispo, por la presencia de un báculo dorado en la parte posterior del mismo, además de la mitra que sobresale de la parte superior y de la que cuelgan dos cintas. El escudo se ha identificado con los señores de Llupià, que más tarde pasarían a ser señores de Bages, en territorios del Rosselló, por lo que podemos afirmar sin lugar a dudas que el escudo pertenece al obispo Hug de Llupià i Bages.⁶

Respecto a la decoración miniada, que a continuación analizaremos con más detalle, la mayoría de autores que han hecho referencia a este códice, consideran que podría incluirse dentro del período artístico

1. Hemos seguido la descripción que realiza HINOJOSA MONTALVO, 2002, vol. II, p. 622.
2. Ya desde el siglo XII encontramos este tipo de recopilaciones a favor de una ciudad o sede catedralicia. Concretamente, DOMÍNGUEZ BORDONA (1932, p. 13) se refiere al *Libro de los Testamentos*, una recopilación de privilegios a favor de la iglesia de Oviedo, donde se presentan las donaciones que el rey hace a un representante de la iglesia en presencia de dignatarios y servidores.
3. Hay autores que indican que fue nombrado en 1397, pero que la bula de su nombramiento no se da hasta el año siguiente. Ver CÁRCEL ORTÍZ, 1998, p. 641, que sigue para este dato a LLIN CHÁFER, 1996, p. 69-70. Remito a la memoria DEA (BARRIENTOS, 2007, p. 34 y siguientes) para una bibliografía y explicación más amplias respecto a este tema.
4. El obispo pertenecía a la nobleza media catalana y era descendiente de una familia de caballeros que habían servido a los reyes de Mallorca, los señores de Bages y castillo de Montoriol, en el condado del Rosselló, diócesis de Elna. Además, su obediencia hacia el papa aviñonés significaría un contacto constante con estos territorios. Ver MATEU i LLOPIS, 1948, p. 129, y CÁRCEL ORTIZ, 1998, p. 658.
5. Parece ser que ésta sería una obra de carácter colectivo vinculada a la sede episcopal, más que una iniciativa a título individual del obispo. Esta noticia la da SANCHÍS SIVERA, 1930, tomo III, p. 124, n. 2.
6. Para su identificación, hemos consultado de RIQUEL, 1983, vol. I, p. 267, y vol. II, p. 410, núm. 404. Más detalles sobre el escudo que aparece aquí, BARRIENTOS, 2007, p. 31-32.

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

del gótico internacional.⁷ Se trata, pues, de un arte caracterizado por el uso de colores claros, brillantes y vivos, con formas estilizadas de ritmo curvilíneo y fluido. Un arte decorativista con tendencia al refinamiento técnico y plástico, aunque se siguen manteniendo los fondos dorados y los espacios irreales. De estilo artificioso y extravagante, y que cada vez da más importancia a la narratividad, presta mucha atención a los detalles, aunque ni la perspectiva ni las proporciones entre figuras, arquitecturas y paisajes están bien conseguidas.

La decoración miniada

La decoración pictórica de este códice se concentra en el folio 6 (I), donde encontramos una imagen enmarcada con motivos vegetales en la parte superior del mismo en la que se representa una escena de adoración⁸. La inicial del texto también está ricamente ornamentada y la marginalia se estructura en un marco vegetal que envuelve todo el folio del que también sobresale una profusa decoración vegetal, además del escudo de la parte inferior al que ya hemos hecho referencia.

En la miniatura principal, pues, podemos observar dos grupos de personajes claramente diferenciados: a la izquierda aparece la figura de la Madre de Dios entronizada con el niño, mientras a la derecha dos personajes arrodillados se encuentran en acto de adoración; cierran la escena un grupo de acompañantes de éstos.

La Madre de Dios y el Niño son los únicos personajes con aureola, realizada en oro y perfilada en negro. Observamos aquí un rostro alargado, el de la Virgen, hecho con una delicadeza que no hallamos en las otras figuras. En él destaca la gran frente y unos pequeños labios que dibujan la boca. Tanto ésta como los diversos elementos del rostro han sido realizados con una tonalidad entre verde y marrón, y resalta con blanco el perfil de la nariz, la barbilla y los labios. Unas tonalidades rosadas sirven para destacar los carrillos i la frente de la uniformidad carnosa del resto del rostro.⁹ Los pliegues del manto se construyen a base de un grueso perfilado en tonos oscuros, remarcando su volumen a través de veladuras blancas; también destaca la gran capacidad del miniaturista para conseguir un efecto realista, así

7. El arte del período también se ha denominado arte de 1400, ya que correspondería con las obras artísticas realizadas entre 1380 y 1430. La bibliografía sobre la terminología de esta época es tan amplia que nos es imposible dar todas las referencias en un espacio tan reducido, pero podemos remitirnos a los ya clásicos trabajos de PÄCHT, 1962, p. 52 y siguientes, y en un ámbito más cercano, SUREDA, 1997, p. 21-29.

8. RAMÓN MARQUÉS (2007, p. 61 y ss.) dedicó un apartado de sus tesis al análisis de este manuscrito, en el que se centraba sobre todo en aspectos documentales. Por este motivo, proponemos un análisis estilístico en profundidad y una nueva lectura interpretativa de la escena que desarrollamos en este estudio.

9. El maestro ha seguido la técnica para realizar carnaciones que conocemos a través del único tratado medieval que se centra exclusivamente en la miniatura: *De Arte Illuminandi (1350-1400)*. Hemos seguido la edición de BRUNELLO, 1975, p. 133.

**El maestro del *Liber Instrumentorum*.
Un estudio sobre la miniatura valenciana del gótico internacional**
Marisol Barrientos Lima

como un gran virtuosismo en la construcción general del manto.¹⁰ La figura de María, no obstante, no se encuentra sentada en el trono sino que está sobre el suelo, por lo que no podríamos considerarla como una figura entronizada propiamente dicha. Estaríamos ante una Virgen de la Humildad, una variante del tema iconográfico de María lactante que tendría una gran popularidad a partir del siglo XIII, cuando el culto a María se extiende por toda la cristiandad.¹¹ Esta imagen se monumentaliza a través de la presencia del trono, relacionado con la Virgen como Reina del Cielo, y se convierte en una imagen de devoción, tal y como aparece en nuestra miniatura.¹² Concretamente, nos podríamos remitir a diversos modelos de Virgen, como la que aparece en el folio 66v del *Libro de Horas de Clemente VII* (Avignon, Bibliothèque Municipale, ms. 6733), con un gran parecido en lo referente a la construcción de la figura y la gestualidad, así como también en lo estilístico en la construcción de los pliegues, aunque no se trata de una figura de

humildad.

Igualmente, y en el ámbito de la pintura valenciana, podemos mencionar los modelos vinculados a la tipología de la *Virgen de la Humildad* de Gherardo di Jacopo (Starnina), Antón Peris o Miquel Alcanyís.¹³

Así, el trono de la Madre de Dios se construye con unas tonalidades verdes -que podríamos asimilar al que aparece en el del Cristo en Majestad del folio 104v del *Breviario del Rey Martín*¹⁴ y presenta una estructura arquitectónica bastante compleja (fig. 1). Está compuesto por dosel, respaldo y paredes laterales, además de la superficie que conforma la base del suelo. El dosel sobresale a modo de voladizo y cobija a la Madre de Dios por la parte superior. Éste presenta unas franjas paralelas a modo de nervios de la cubierta de un edificio y su perfil queda resaltado por dos vigas que bajan por el respaldo, enmarcándolo y convirtiéndose en parte de las paredes. De éstas, sobresalen dos elementos decorativos: el primero, en la zona

10. No obstante, constatamos una realización torpe en la parte inferior del mismo: una parte que debía de haber sido de color azul se ha pintado en rojo, además de redondearse una zona roja que debía ser recta, por lo que el efecto final resulta extraño.

11. Sería a partir del siglo XIV cuando el tipo *Maria Lactans* empieza a tener diferentes interpretaciones y especialmente en Siena se empieza a desarrollar una forma de representación de María como dama noble sentada en el suelo, una actitud que más adelante sería interpretada como *Umilità*. Ver esta evolución en *Lexikon...*, 1971, p. 184-186, y BENITO GOERLICH y BLAYA ESTRADA, 1995, p. 17-47. Para una bibliografía más extensa sobre el tema, remito a la memoria de DEA (BARRIENTOS, 2007, p. 45, nota 159).

12. Ver BARRIENTOS, 2007, p. 45-46.

13. Nos referimos a la Virgen de la Humildad conservada en una colección privada o la Madre de Dios en la Epifanía conservada en el Nelson-Atkins-Museum of Art, de Kansas City, de Starnina; la Virgen de la Epifanía del Retablo de la Virgen de la Leche conservado en el Museo de Bellas Artes Pío V de Valencia, de Peris; o las vírgenes de las colecciones Serra-de Alzaga y Fontana, de Alcanyís. Para un análisis más detallado de estas relaciones, ver BARRIENTOS, 2007, p. 46-48.

14. París, Bibliothèque Nationale de France, ms. Rothschild 2529.

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

de unión del dosel y el respaldo, un motivo a modo de moldura de perfil redondeado que se volverá a repetir por partida doble en la parte frontal de las paredes; el segundo, un elemento sobresaliente de forma apuntada en la parte intermedia entre el dosel y el inicio de las paredes que

una forma recortada en dos semicírculos que ayudan a cerrar la composición.¹⁵

A pesar de la gran monumentalidad de esta estructura, que exalta la figura de la Madre de Dios como Reina del Cielo, no se ha logrado una simetría total en ambos lados y no se sigue una perspectiva estricta, aunque se ha conseguido dar una sensación de profundidad situando a la Madre de Dios en un espacio tridimensional. No se trata, sin embargo, de un trono de carácter excepcional en la época, ya que se relaciona con algunos modelos que encontramos en la pintura valenciana. Es muy similar, por ejemplo, al trono representado en el *Retablo de San Marcos y la Madre de Dios* de Miquel Alcanyís.¹⁶ También lo podríamos comparar con el que enmarca a la Madre de Dios en un retablo atribuido al Maestro de Cincorres, probablemente procedente de Benifassà. Ya en el ámbito miniaturístico, existe una cierta proximidad con el trono de Santa Inés del folio 304v del *Breviario del Rey Martín*,¹⁷ aunque es el que aparece en un manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (Egidio Romano, *Regimine Principum*, ms. 9236, fol. 7(l)) el que tendría mayores similitudes con el nuestro, ya que el tipo de torre es prácticamente idéntico y las decora-

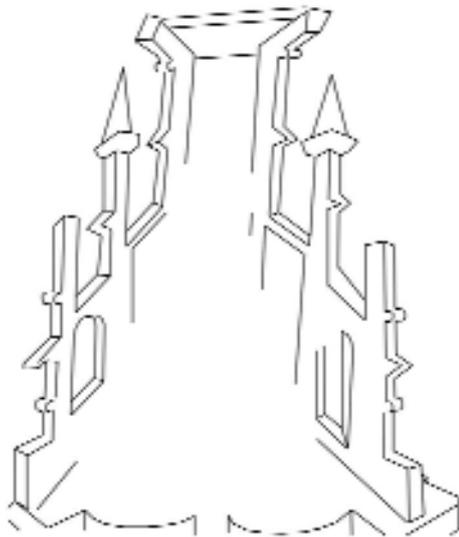


Fig. 1: Reconstrucción de la estructura arquitectónica realizada por la autora.

se vuelve a repetir en la parte frontal. Por otro lado, el respaldo está decorado con franjas verticales en relieve invertido que resaltan por su perfil redondeado. Es el mismo motivo que encontramos en las paredes del trono, cuyo nivel más alto correspondería a las dos torres puntiagudas que aparecen en la parte intermedia de las mismas. Finalmente, la superficie que conforma el suelo presenta

15. Todos estos elementos se resaltan con un perfil oscuro que resigue todas las formas, con algunas pinceladas en blanco para destacar los volúmenes por la parte interior, como si se tratase de un trabajo de relieve en piedra. Este tipo de decoración arquitectónica se puede observar en los tronos de gran parte de los pintores valencianos y catalanes de la época, así como en muchos de los pintores italianos que trabajan durante la primera mitad del siglo XIV.
16. Imagen publicada con el núm. 14 en el catálogo de la exposición *El siglo XV valenciano*, 1973.
17. *Ibidem* nota 13.

**El maestro del *Liber Instrumentorum*.
Un estudio sobre la miniatura valenciana del gótico internacional**
Marisol Barrientos Lima

ciones con dos molduras y un elemento saliente en la parte inferior coinciden exactamente con los que encontramos aquí.¹⁸

Por otro lado, ya hemos mencionado la presencia de diversos personajes en la parte derecha de la imagen. Los principales están arrodillados y en acción de rezar ante la Madre de Dios. Uno de ellos ha sido identificado por diversos autores como el rey Jaime I, conquistador de las tierras valencianas y otorgador de los privilegios del incipiente reino, y la catedral.¹⁹ Aunque no podemos afirmarlo con toda seguridad, sí nos atrevemos a asegurar que pertenece a la casa catalana por la presencia de bandas rojas y amarillas en la indumentaria y el arnés blanco característico del siglo XV.²⁰ Además, lleva colgada la espada, como símbolo por excelencia del caballero y, a partir de la muerte de Jaime I, símbolo también de la realeza catalana, distintiva del rey justiciero. Otro elemento que distingue al personaje como rey es el casco que se encuentra en el suelo, a su derecha, con la corona encima. Por otro lado, el segundo personaje que vemos arrodillado se ha identificado con el promotor de la obra, Hug de Llupià. De tamaño considerable, observamos la

tonsura propia de los religiosos y la indumentaria formada por una túnica blanca encima de la cual destaca un manto azul sujetado por una hebilla, rematado con un resalte en dorado, que denota la riqueza y el poder del personaje.²¹ Los dos personajes, pues, representantes del poder político y religioso, aparecen arrodillados ante la divinidad, en señal de adoración y actitud de sumisión.

A nivel técnico, observamos deficiencias en la configuración general de la figura del rey, mientras que la del obispo presenta una calidad más elevada. Además, también existen algunos defectos en la situación de los elementos en el espacio, como la artificiosa colocación del casco entre el trono y el rey, con la corona representada delante de la cota de armas, o los pies del rey que aparecen por debajo del manto del obispo, como si esta figura se hubiera retocado posteriormente.²² Por otro lado, el acabado y la realización de los rostros muestran una técnica diferente a la de la Madre de Dios, en particular el uso de tonalidades más oscuras y unas pinceladas muy marcadas. Especialmente en el caso del obispo, apreciamos un rostro particularizado, como si se tratase de un

18. Sobre este manuscrito, PLANAS BADENAS (1994, p. 130-141) escribió un artículo en el que indicaba que el mismo maestro del *Liber Instrumentorum* podría haber participado en la decoración miniada del códice.

19. En el texto que inicia esta recopilación de privilegios, en la parte inferior del folio, se puede leer: "[...] Nos Jacobus dei gracia Rex Aragonum et Regum Maioricarum Comes Barchinone et Urgelli [...]".

20. de RIQUER, 1968, p. 97 y siguientes.

21. Recordemos la importancia de la indumentaria como signo identificador de un estamento.

22. Contradecimos, pues, afirmaciones de algunos autores que no han analizado en profundidad la miniatura y que constatan la gran calidad técnica de ésta. Nos referimos, por ejemplo, a ALEIXANDRE, que sólo tiene en cuenta "el detalle del trazo de las cabelleras, las facciones de los rostros y la combinación de colores" (ver la ficha "Liber Instrumentorum" del catálogo de la exposición *La luz de las imágenes*, vol. I-II, 1999, p. 280).

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

retrato, pues se resalta muy bien la forma de la nariz, con lo que se consigue distinguir un personaje de cierta edad por las líneas que van desde la nariz a la barbilla.²³

Estas figuras se relacionan con la Madre de Dios a través de dos filacterias.²³ En la primera, que es sostenida por la divinidad y va directamente a manos del rey orante, podemos leer: "OFF N[OMINIS] ET [] IA I[NTER] REGU[M] [CENT]URIA" y en la segunda, que sostiene el obispo, hemos podido distinguir "BR [] [] MARIE [] [] VOBIS". La interpretación de la primera podría ser "O[pera] F[ecit] N[ominis] V[ir] I[llustris] et [] [Autor]i[ct]a[s] i[nter] regu[m] [cen]tura", mientras que la segunda sería un mensaje que el obispo pretende hacer llegar a la Virgen, como representante de la seo valenciana.²⁴

Por último, detrás del prelado aparece su séquito, formado por un grupo de personajes que se construye a través de la superposición de las figuras en diversos niveles, de las cuales sólo vemos de cuerpo entero las que se encuentran en primer

plano.²⁵ El miniaturista ha querido individualizar estas figuras a partir de una configuración particular de los rostros, lo que consigue en buena medida. Creemos que se ha usado el mismo sistema compositivo que en la escena de la entrada de los justos en la gloria de la tabla conservada en Villahermosa (Castellón), especialmente el grupo que se encuentra a la izquierda, aunque su composición sigue una línea en diagonal descendente. También se aproximaría a los grupos de personajes que hay a los lados del Cristo central en el folio 9 del *Misal de Santa Eulalia* (Barcelona, Arxiu de la Ciutat de Barcelona, ms. 116), dando aquí una jerarquía a los diversos personajes que aparecen. Nuestro miniaturista sería un seguidor de estos grandes maestros del gótico de la Corona de Aragón, ya que no acaba de conseguir una configuración adecuada del grupo.

La intemporalidad de esta escena de adoración queda remarcada por la situación espacial de los personajes en un espacio inconcreto, ya que el miniaturista ha construido un fondo a

23. Los rostros de estos personajes se relacionarían directamente con obras contemporáneas como el *Libro de Horas Egerton* (Londres, British Library, ms. Egerton 2653) [fols. 82 y 140] o el *Breviarium Valentinum* (Valencia, catedral de Valencia, ms. núm. 81) [fols. 144v y 233v], aunque también serían comparables con las del pintor Jaume Mateu, en fechas más tardías (ver, por ejemplo, las tablas de *San Pedro Pescador* y del *Milagro de San Pedro*, de la colección Serra-de Alzaga, o la tabla de la *Natividad* de la iglesia parroquial Cortes Arenoso de Castellón).

24. Los mensajes representados aquí son escritos que habitualmente traducen en lenguaje visual el diálogo entre los personajes siempre que estén cogidos por éstos. Desde mediados del siglo XIV ya los empezamos a encontrar relacionando directamente la divinidad con los orantes. Ver SEBASTIÁN, 1991, p. 128-138.

25. No conocemos ninguna interpretación que haya sido realizada por los autores que han tratado la miniatura, por lo que ésta podría ser susceptible de posteriores modificaciones, ya que actualmente se está realizando el estudio paleográfico del código.

26. Dos de estos personajes sostienen los elementos que identifican al obispo como tal: la mitra y el báculo, por lo que podemos afirmar que se trata del séquito del prelado.

**El maestro del *Liber Instrumentorum*.
Un estudio sobre la miniatura valenciana del gótico internacional**
Marisol Barrientos Lima

través de una cuadrícula o escaqueado en colores azules, rojos y dorados. Este escaqueado se construye a través de líneas diagonales en negro que se entrecruzan, formando rombos que después se combinan con azul-dorado y rojo-dorado de forma alternada. Además, se añaden unas líneas verticales y horizontales en blanco, de forma que el fondo se convierte en una especie de alfombra neutra donde destacan sobre todo las figuras representadas. Este tipo de fondo ya aparece en algunos manuscritos franceses del siglo XIV y en otros códices contemporáneos al *Liber Instrumentorum* realizados en territorios franceses.²⁷ No conocemos ningún ejemplo de origen italiano, por lo que suponemos que se trata de un motivo que provendría de esta tradición francesa. Por otro lado, el suelo se ha realizado aplicando una tonalidad homogénea en color rojizo-violeta, a la que se ha añadido un punteado en tonos claros que se combinan con un violeta más oscuro a medida que nos acercamos al fondo, en un intento de crear una sensación de profundidad para dar

un espacio coherente a los personajes.²⁸

Conclusiones

A partir del análisis de la miniatura que aparece en el folio 6 del *Liber Instrumentorum*, distinguimos claramente un grupo formado por la Madre de Dios y el rey con autonomía propia, de forma independiente al resto de personajes, unificado por la filacteria que sostienen ambos. En un segundo nivel, podríamos añadir la figura del prelado, de un tamaño considerablemente mayor al del rey, con lo que se completa una escena de adoración a la divinidad por parte de los poderes civil y eclesiástico y en la que queda remarcada la figura del religioso como promotor de la obra, a pesar de la importancia del rey para la iglesia de Valencia como responsable de los privilegios y derechos de los cuales disfruta.²⁹ Completa esta escena el séquito del eclesiástico, creando una composición asimétrica que podríamos vincular a la que aparece en el folio 7v (lv) del *Regimine Principum* (Madrid,

27. Del siglo XIV, por ejemplo, un manuscrito de la Bibliothèque Nationale de France (Paris, ms. Français 8, fol. 21) y otro en la British Library (Londres, ms. Egerton 3037, fol. 127). Respecto a los contemporáneos, podríamos mencionar diversos conservados en la Bibliothèque Nationale de France (ms. Français 10, fol. 452; ms. Français 21, fol. 139; ms. Français 31, fol. 135v) y dos más en el Paul Getty Museum (Los Ángeles, ms. Ludwig IX 5, fol. 17v; ms. 22, fol. 274v). Imágenes de todos ellos se pueden encontrar en BARRIENTOS, 2007, fig. 10.

28. Esta técnica coincide plenamente con la usada en algunas iniciales de los códices 75 (fol. 422) y 81 (fol. 233v) de la misma catedral.

29. El sistema de representación medieval siempre muestra el personaje más importante de una imagen con un mayor tamaño, por lo que entendemos que en este caso la figura del promotor se represente más grande. Lo que resulta realmente peculiar es que el poder político y el eclesiástico se representen en una misma escena y que el rey aparezca con un tamaño sustancialmente menor. Una representación de los dos poderes ante la divinidad también la encontramos en un *Decretum* (Madrid, Biblioteca Nacional, ms. G.5), aunque en un contexto totalmente diferente. Ver DOMÍNGUEZ BORDONA, 1925, p. 181.

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

Biblioteca Nacional, ms. 9236).³⁰

Si observamos atentamente la configuración general de la escena, creemos que se puede equiparar a las escenas propias de la Epifanía en las que la Madre de Dios entronizada con el Niño en brazos, en acción de bendecir, recibe a los Reyes Magos arrodillados que ofrecen sus presentes. De hecho, esta composición asimétrica se corresponde con muchas representaciones de este tema, donde, por una lado, se sitúan la Virgen y los Magos y, por otro, el séquito que acompaña a los reyes. Una de estas escenas contemporáneas a nuestro manuscrito sería la *Epifanía* de Gherardo di Jacopo (Starnina), en la que estos dos grupos aparecen claramente definidos, en una composición donde destaca el gran séquito que acompaña a los reyes y la aparición de referencias paisajísticas, elementos que no vemos en nuestro códice³¹.

Así, en el manuscrito sólo se han substituido estas figuras reales por las del promotor de la obra y el rey, llegando a ser una auténtica

“Epifanía del donante”, tal y como la ha definido Rosa Alcoy.³² De hecho, diversos autores también han dado a la escena una interpretación que se aproxima a esta visión vinculada a una epifanía: Francesc Amela³³ es el primero que conocemos que indica que se trata del ofrecimiento de Jaime I a la Madre de Dios de la iglesia de Valencia; a éste, se le añadiría un significado más amplio relacionado a la cruzada y repoblación del rey Jaime I, que representa fielmente el ambiente mariano de aquel momento.³⁴ Otros autores, en cambio, no han visto ninguna significación especial, observando simplemente la veneración que el rey, el prelado y los otros personajes dedican a la Madre de Dios.³⁵

Por otro lado, y desde un punto de vista estilístico,³⁶ creemos que el mismo taller del Maestro del *Liber Instrumentorum*, también podría ser el autor de los códices 75 y 81 conservados en el archivo de la catedral de Valencia, y del códice 9236 de la Biblioteca Nacional de Madrid, con una vinculación muy estrecha con un manuscrito conservado en

30. Ver PLANAS, 1994, p. 132.

31. No obstante, debemos apuntar que en estas escenas normalmente sólo uno de los Magos está arrodillado, mientras los otros esperan su turno de pie, encabezando a sus sirvientes o ayudantes.

32. En este sentido, muchos de los paralelos que hemos visto de la Madre de Dios se encontraban en este tipo de escenas de Epifanía. Ver ALCOY i PEDRÓS, 2010 p. 109-132.

33. AMELA, 1927.

34. Ver BENITO GOERLICH, 1999, p. 223.

35. DOMÍNGUEZ BORDONA, 1933, vol. II, p. 243, núm. 1927; VILLALBA DÁVALOS, 1964, p. 64. BOHIGAS i BALAGUER, 1965, p. 20; ALEIXANDRE TENA, 1986, p. 289; ESPAÑOL, 2001, p. 242.

36. Por cuestiones de espacio, no hemos podido tratar por completo la decoración pictórica del folio, ya que también presenta una decoración marginal de carácter vegetal formada por hojas de cardo y tallos con estilizadas hojas, que estaría vinculada con códices catalanes. Remitimos a nuestro estudio de DEA para más detalles sobre esta parte (BARRIENTOS, 2007, p. 62 y siguientes).

**El maestro del *Liber Instrumentorum*.
Un estudio sobre la miniatura valenciana del gótico internacional**
Marisol Barrientos Lima

Palermo.³⁷ Todos estos manuscritos no serían obra de un único miniaturista, sino que creemos identificar la participación de diversas manos, planteando la hipótesis de que se tratara de una serie de artífices que se movieron entorno al taller de los Crespí, muy próximos a Domènec Adzuara.³⁸

Se trata, pues, de un miniaturista o grupo de miniaturistas que mantiene

relaciones o conoce lo que se está haciendo en territorios catalanes y con una proximidad evidente con los pintores que en estos momentos están trabajando en Valencia y en la zona de Tarragona, también es o son permeables a las soluciones estilísticas e iconográficas que provienen tanto del mundo francés como del italiano, adoptadas las mismas en gran parte a través de las obras catalanas.

37. Se trata del Ioannes Gallensis, *Summa collectionum* y Aristóteles, *Excerpta de epistola Alexandro Regis*, Biblioteca Nazionale, ms. XIII.F.15.

38. Creemos que es arriesgado afirmar que fue éste el autor de las pinturas que encontramos en estos manuscritos, dadas las dificultades para identificar sus obras documentadas. Ver el análisis realizado en BARRIENTOS, 2007, p. 67 y siguientes.

EMBLECAT

Revista de l'Associació Catalana d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.

BIBLIOGRAFÍA

ALCOY i PEDRÓS, R., "Acerca de algunas epifanías extemporáneas: la llegada al otro mundo y la iconografía de los Reyes Magos", *Boletín del Museo e Instituto 'Camón Aznar'*, 1987, núm. XXVII, p. 39-45.

ALCOY i PEDRÓS, R., "El donante aprendiz de mago en las epifanías medievales. Algunas acotaciones en contextos artísticos hispánicos y europeos", *Archivo Español de Arte*, 2010, núm. LXXXIII, 330, p. 109-132.

ALEIXANDRE TENA, F., "La ilustración del libro medieval valenciano: la miniatura", *Historia del arte valenciano*, vol. 2, Valencia, Consorci d'editors valencians, 1986

AMELA, F., *La catedral de Valencia*, Barcelona, Barcino, 1927.

BARRIENTOS LIMA, M., *El Mestre del Liber Instrumentorum. Un estudi sobre la miniatura valenciana del gòtic internacional*, inédito, dirigido por la Dra. R. Alcoy, U. de Barcelona, 2007.

BENITO GOERLICH, D. i BLAYA ESTRADA, N., "Madonna: concepto y fortuna historiográfica", *Madonnas y vírgenes: s. XIV-XVI*, Valencia, Museo Sant Pío V, 1995, p. 17-47.

BOHIGAS i BALAGUER, P., *La ilustración y la decoración del libro manuscrito en Cataluña*, vol. II, Barcelona, Asociación de Bibliófilos de Barcelona, 1965.

BRUNELLO, F., "De arte illuminandi e altri trattati sulla tecnica", *Della miniatura medievale*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1975.

CÁRCEL ORTÍZ, M. M., "Casa, corte y cancillería del obispo de Valencia Hug de Lluçà (1398-1427)", *Anuario de estudios medievales*, núm. 28, 1998, p. 635-659.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J., "Miniaturas boloñesas del siglo XIV: Tres obras desconocidas de Niccolò da Bologna", *Archivo Español de Arte y arqueología*, núm. 1, 1925, p. 177-188.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *El arte de la miniatura española*, Madrid, Plutarco, 1932.

DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Manuscritos con pinturas: notas para un inventario de los conservados en colecciones públicas y particulares de España*, 2 vols., Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1933.

El siglo XV valenciano, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Comisaría general de exposiciones, 1973.

ESPAÑOL, F., *Els escenaris del rei. Art i monarquia a la Corona d'Aragó*, Manresa, Angle, 2001.

HINOJOSA MONTALVO, J., *Diccionario de historia medieval del Reino de Valencia*, 4 vols., Valencia, Biblioteca Valenciana, 2002.

La luz de las imágenes, 3 vols., Valencia, Generalitat Valenciana, Arzobispado de Valencia, 1999.

Lexikon der Christlichen Ikonographie, Roma, Herder, vol. 3, 1971.

LLIN CHÁFER, A., *Arzobispos y obispos de Valencia*, Valencia, Iglesia en misión, 1996.

MATEU i LLOPIS, F., "Relaciones monetarias entre Perpiñán, Gerona y Valencia en el siglo XV", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 3, 1948, p. 127-144.

PÄCHT, O., *Europäische Kunst um 1400*, Viena, Kunsthistorisches Museum, 1962.

PLANAS BADENAS, J., "Un ejemplar del 'Regimine Principum' de Egidio Romano en la biblioteca de Pedro Fernández de Velasco, conde de Haro", *Lecturas de Historia del Arte. Ephialte*, núm. 4, 1994, p. 130-141.

RAMÓN MARQUÉS, N., *La iluminación de manuscritos en la Valencia gótica (1290-1458)*, Valencia, Conselleria de Cultura, 2007.

RIQUER, M. de, *L'arnès del cavaller. Armes i armadures catalanes medievals*, Esplugues de Llobregat (Barcelona), Ariel, 1968.

RIQUER, M. de, *Heràldica catalana. Des de l'any 1150 al 1550*, 2 vols., Barcelona, Quaderns Crema, 1983.

SANCHÍS SIVERA, J., "Bibliología valenciana medieval", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 1930, tomo III, p. 33-56 y 81-132.

SEBASTIÁN, S., "La inscripción como clave y aclaración iconográfica", *Fragmentos. Revista de arte*, núm. 17-18-19, 1991, p. 128-138.

SUREDA, J., "Algo sobre lo internacional en la pintura gótica catalana y la internacionalidad de ésta, así como sobre los impedimentos para discernirlo justamente", *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p. 21-29.

VILLALBA DÁVALOS, A., *La miniatura valenciana en los siglos XIV y XV*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1964.

