



Roda da Fortuna

Revista Eletrônica sobre Antiguidade e Medievalo

Electronic Journal about Antiquity and Middle Ages

Actas del II Congreso Internacional de Jóvenes Medievalistas Ciudad de Cáceres

La Guerra en la Edad Media: fuentes y metodología, nuevas perspectivas, difusión y sociedad actual

Víctor Daniel López Lorente¹

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

The war and the master Ysambart (doc. 1392-1433). Reflections concerning
the formation and transmission of technical knowledge in the architects in the
hispanic last gothic

Resumen:

La Guerra de los Cien Años motivó el viaje de muchos artesanos de los oficios artísticos de Europa a la Península Ibérica. Se analiza la trayectoria de Ysambart (doc. 1399-1434), un maestro que, tras la muerte del duque Luis I de Orleans en 1407, decide emprender un viaje que le llevará a trabajar para los más importantes promotores artísticos de los reinos de Aragón y Castilla. Ysambart contribuyó a la renovación de la arquitectura tardogótica y además, trajo nuevas ideas y formas de trabajar, sentando unas bases sobre las que se construirá, con el paso del tiempo, una nueva concepción del arquitecto como un profesional intelectual. Se plantean una serie de reflexiones en torno a la formación y la transmisión de los conocimientos técnicos en los artesanos dedicados a la arquitectura en el siglo XV.

Palabras-clave:

Viajes; dibujos; reuniones de arquitectos.

Abstract:

The Hundred Years War caused many artists and artisans dedicated to traditional crafts leaving towards from Europe to the Iberian Peninsula, one of

¹ Doctorando. Universidad Complutense de Madrid. Este artículo se enmarca dentro del proyecto del Plan Nacional I+D+i «La formación del pintor y la práctica de la pintura en los reinos hispanos (1350-1500)» (ref. HAR 2012-32720. Investigador principal: Matilde Miquel Juan). Agradecemos al párroco de la Colegiata de Santa María de Daroca, don José Nava; al cabildo de la S. I. Catedral de Palencia y, de manera particular, a don Mateo Aparicio Juan y don Ignacio Doyage, las facilidades prestadas para el desarrollo de esta investigación. Asimismo queremos hacer constar nuestro agradecimiento a Amelia Parrado, autora de algunas de las fotografías que ilustran este artículo.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

them being the architect Ysambart (doc. 1399-1434). After the death of Louis I Duke of Orléans in 1407, he decided to set off on a long travel that would take him to work for the most important artistic promoters of the Spanish Crowns of Aragon and Castile. Ysambart contributed to the renewal of late Gothic architecture and also brought new ideas and ways of working. Therefore, it may be stated that Ysambart and this whole generation of architects established the basis on which it was built, over time, a new conception of the architect as an intellectual professional. Reflections on formation and transfer of technical knowledge among craftsmen dedicated to architecture in 15th century are discussed.

Keywords:

Travel; drawings; meetings of architects.

No hay ninguna duda de que el viaje fue un medio de formación y de transmisión del conocimiento durante la Edad Media. La revolución de las formas arquitectónicas que se produjo en la Península Ibérica a lo largo del siglo XV está muy relacionada con los viajes, y la llegada de artesanos extranjeros motivados por unas condiciones económicas y laborales más favorables. En la primera mitad de esta centuria llegaron a los reinos hispanos un número considerable de maestros y canteros procedentes principalmente de Francia y del centro de Europa. Las innovaciones que traían consigo lograron transformar en gran medida las estructuras y los diseños que hasta entonces se habían desarrollado en los territorios peninsulares. Todas estas novedades permanecerán vigentes hasta bien avanzada la siguiente centuria. Los maestros de la Corona de Aragón fueron quienes aceptaron de manera más temprana estos cambios, que pronto asumieron como propios. Desde el reinado de Juan I (1387-1396) y de Martín I (1396-1410) ya podemos comenzar a rastrear una influencia de las corrientes francesas que se verán acentuadas a lo largo de la primera mitad del siglo. Los maestros catalanes, mallorquines, aragoneses y valencianos reinterpretarán estas soluciones y posteriormente las difundirán por los Reinos de Castilla y de Portugal, provocando en estos territorios una primera revolución artística que todavía se encuentra en proceso de estudio². Esta primera renovación del tardogótico peninsular se produciría antes de que llegasen las innovaciones traídas por los maestros del centro de Europa como Juan Guas, Hanequin de Bruselas o Juan de Colonia a mediados de la centuria, que dieron lugar a la acuñación del

² Un panorama general de la arquitectura tardogótica en Castilla durante la primera mitad del siglo XV en Alonso Ruiz y Martínez de Aguirre (2011). Para la arquitectura del último gótico en Portugal, Nunes da Silva (2011).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

término hispano-flamenco para definir la arquitectura tardogótica de finales de siglo³.

Los factores a tener en cuenta a la hora de analizar esta introducción de los nuevos modelos de la arquitectura tardogótica en la Península Ibérica son fundamentalmente las dificultades a las que se enfrentaban algunos territorios europeos, que favorecieron el movimiento de los artesanos hacia lugares más prósperos. Por otro lado, las relaciones políticas y comerciales de la Corona de Aragón con el Reino de Francia favorecieron esta circunstancia. Una prueba de esto último es la adhesión a los Papas de Aviñón que se produjo bajo el reinado de Juan I, y la amistad que este monarca estableció con los territorios galos, acreditada por sus dos matrimonios con princesas francesas, en 1373 con Marta de Armagnac, hija del conde Juan I de Armagnac; y en 1380, tras enviudar, con Violante de Bar, hija del conde Roberto I y María de Valois. Esta situación propició que muchos de los nobles y eclesiásticos se formaran en Aviñón o en la corte de París, adquiriendo un conocimiento directo de las innovaciones artísticas que allí se estaban produciendo⁴. La importación de estos nuevos modelos en muchas de las empresas edilicias desarrolladas posteriormente no puede entenderse sin el estudio de los promotores, que se convierten así, en un factor fundamental para explicar esta renovación arquitectónica.

Durante toda la Edad Media, Francia fue un territorio rico y poderoso, con un orden social que en varios siglos no había experimentado cambios significativos, y que gozaba de un gran desarrollo demográfico y una prosperidad económica sin precedentes. A pesar de que en el siglo XIV todavía tenía suficiente fuerza e influencia política, en esta época ya comenzaba a atravesar serias dificultades, debido fundamentalmente a la invasión inglesa de parte de su territorio, y al conflicto con los Plantagenet, reyes de Inglaterra y perpetuos aspirantes al trono de Francia. La Guerra de los Cien Años (1337-1455) hizo que todos los pilares de la sociedad se tambaleasen, alterando por completo la realidad política y social. Esto se agravó por las consecuencias de la epidemia de peste negra que asoló a toda Europa en el año 1348; las diferentes revueltas de los campesinos y las clases

³ El término hispano-flamenco se ha convertido ya en un tópico historiográfico para definir la renovación del gótico final en los últimos años del siglo XV. En la actualidad, la mayoría de los autores se muestran críticos con esta terminología, y rehúsan utilizarla, entre otros motivos, por la inexactitud que supone fijar en Flandes la única procedencia del tardogótico.

⁴ Sobre las relaciones artísticas entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia y la importancia de los promotores en este contexto véase Español Bertrán (1998) y (2009); Natale (2001); Miquel Juan (2009) y (2010); y Terés I Tomàs. (2011).

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

sociales más desfavorecidas, y el levantamiento del pueblo de París encabezado por Étienne Marcel en el año 1358. A comienzos del siglo XV se originó una disputa interna entre los duques de Borgoña y los de Orleans, que puso en peligro la unidad del estado. El vacío de autoridad creado por Carlos VI (1380-1422), incapacitado para gobernar debido a sus accesos de locura, hizo que su hermano, el duque Luis de Orleans (1392-1407), tomara la regencia del reino, y que sus ambiciosos tíos y primos se disputasen la influencia sobre el rey. El enfrentamiento finalizó con el asesinato del duque en París por espadachines a sueldo de su rival, el duque de Borgoña Juan sin Miedo, en la noche del 23 de noviembre de 1407.

Esta situación de inestabilidad política, de rebeliones y de continuos choques militares y diplomáticos no afectó demasiado al panorama artístico en su conjunto, pues, como afirma Huizinga, “en los albores del siglo XV era compatible el olor de la sangre con el perfume de las rosas” (Huizinga, 1978 [2010]: 39). Los monarcas y príncipes supieron rodearse de una vida refinada y culta que en nada responde a la realidad social del momento. El poder y la riqueza de los poderosos tiene su reflejo en los edificios, las pinturas, las artes del libro, la orfebrería, las joyas o los tapices realizados en esta época, que ponen de manifiesto hasta qué punto los reyes y los nobles comprendieron las ventajas que tenía la inversión en empresas artísticas. El Reino de Francia se convirtió en una inmensa fábrica de construcción, y por todas partes surgieron residencias reales y principescas con sus correspondientes capillas palaciegas, además de castillos defensivos, fuentes, colegiatas, iglesias, puentes y monumentos civiles⁵.

Las mayores novedades en el terreno arquitectónico se produjeron en los territorios dominados por el duque de Berry. Se trata de una figura fundamental en todo este contexto. A la hora de demandar determinados modelos arquitectónicos, quizás pudo inspirarse en su conocimiento de los edificios ingleses, que sin duda conoció durante su cautividad tras la derrota de Poitiers en el año 1356⁶. Su sobrino Luis de Orleans fue otro de los promotores más activos. Entre 1391 y 1407 mandó construir ocho fortalezas, de los cuales los más conocidos son sin duda la de Pierrefonds y la de La Ferté-Milon (Fig. 1). Aunque reciben la dominación de castillos, todos estos

⁵ Para una aproximación general a la promoción de las artes en el reino de Francia durante el periodo del Internacional véase Taburet-Delahaye (2004).

⁶ Tomasi, 2006: 100.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

edificios son en realidad residencias cortesanas construidas con la finalidad de tener cómodas estancias en los territorios dominados por el duque⁷.



Fig. 1. Castillo de Pierrefonds. Fuente: [Wikimedia Commons](#).

[consulta 10/04/2014]

A consecuencia de las dificultades políticas que atravesaba el reino en este momento, muchas de las empresas arquitectónicas emprendidas por los reyes y los príncipes se vieron interrumpidas, en algunos casos por la falta de dinero, en otros, por la muerte de sus promotores. Esto es precisamente lo que ocurrió con todos los proyectos iniciados por el duque Luis I de Orleans. Tras la muerte de sus clientes, muchos artesanos se quedaron sin trabajo, y esto favoreció su traslado a la Península Ibérica, donde, a principios del siglo XV ya comenzaban a surgir unos territorios con una gran fuerza política y cultural.

Es necesario considerar las dificultades de emprender un viaje en esta época para comprender en su totalidad la relevancia de este fenómeno. Fueron muchos maestros los que realizaron el testamento antes de ponerse en camino, debido a que sabían que los obstáculos eran grandes, y las rutas largas y peligrosas. Sin embargo, en los reinos peninsulares las condiciones económicas eran favorables y había una gran demanda por parte de los eclesiásticos, la

⁷ En los últimos años este periodo arquitectónico ha sido objeto de muchos estudios. Véase al respecto bibliografía aportada por Whiteley (2001). Sobre los castillos de Luis de Orleans véase Mesqui y Ribera-Perville (1980), y, de manera más reciente Mesqui (2004). La promoción de las artes ejercida por Luis de Orleans en Alexandre (2004).

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

nobleza y la monarquía, principales promotores artísticos junto a la burguesía mercantil. Por este motivo, algunos decidieron asumir los riesgos, y, sobre todo en la Corona de Aragón, se observa en estos años un gran número de artesanos foráneos trabajando en las grandes empresas arquitectónicas que se emprendieron en esta época⁸.

1. Ysambart: un artesano viajero. La importancia del viaje en la transmisión del conocimiento técnico

En este contexto es en el que se desarrolla la trayectoria de Ysambart (doc. 1399-1434), uno de estos artesanos que a principios del siglo XV se decidió a cruzar la frontera de los Pirineos, trayendo a la Península Ibérica una forma de trabajar, unas ideas y unos modelos arquitectónicos que eran muy novedosos en estos territorios⁹. Se trata de un maestro cuya trayectoria profesional se conoce desde antiguo, pero que, hasta fechas recientes, sólo se había abordado en estudios monográficos y de manera aislada¹⁰. En los últimos años varios autores han unificado estos datos, de forma que se ha configurado un profesional de gran capacidad técnica, que estuvo presente en las principales empresas arquitectónicas de los reinos de Aragón y Castilla. De esta forma, la historiografía ha rescatado una figura fundamental en la arquitectura tardogótica, pues quizás se trate del cantero más capacitado de la Península Ibérica en esta época.

La primera vez que Ysambart aparece documentado es en el año 1399, en el Reino de Francia, trabajando en el mencionado castillo de Pierrefonds, como un cantero al servicio del duque Luis I de Orleans¹¹ (Fig. 1). Se trata de una fortaleza ubicada en un valle de Oise, en la región de Picardie. Este duque

⁸ La movilidad de los artistas en la baja Edad Media fue muy grande, pero a pesar de ello, se trata de un tema que se ha estudiado tan sólo de manera parcial, en parte, por las dificultades que comprende una investigación de estas características. En el ámbito de la arquitectura, para los territorios de la Corona de Aragón puede verse al respecto Natale (2001); Terés I Tomás (2009); y, de manera más reciente, la tesis doctoral de Montero Tortajada (2013).

⁹ El primer estado de la cuestión sobre la trayectoria de este maestro fue planteado por García Flores y Ruiz Souza (1997). Véase también los estudios más recientes de Ruiz Souza y García Flores (2009); e Ibáñez Fernández (2011) y (2012).

¹⁰ En parte, esto se explica porque el nombre de Ysambart aparece en la documentación bajo denominaciones muy diversas: Ysambart, Isambart, Hisambret, Issambart, Ysambarte. El primer autor que documenta a este maestro es Agapito Revilla (1896: 31) en relación con la catedral de Palencia.

¹¹ Mesqui y Ribéra-Pervillé (1980: 334); y, más recientemente, Ibáñez Fernández (2011: 205) y (2012: 15-16). El estudio más reciente sobre el castillo de *Pierrefonds* en Mesqui (2008).

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

mandó construir el castillo no tanto con una función defensiva, sino de control sobre un territorio que resultaba fundamental en los intercambios entre Flandes y Borgoña, cuyos duques eran los enemigos políticos de los Orleans. En la dirección de las obras se sucedieron tres maestros, Robert Fouchier (1396); Jean Lenoir (1397 – 1405), bajo las órdenes del cual trabaja Ysambart en el año 1405; y Jean Aubelet (1405-1407). Tras al asesinato del duque, la construcción quedó interrumpida, junto al resto de empresas patrocinadas por Luis de Valois¹².

Aunque el origen de Ysambart todavía no está claro, no hay ninguna duda de que es aquí donde debemos situar su periodo de formación. No tenemos más datos de este artesano en el Reino de Francia. El historiador Pierre Quarré hizo notar las relaciones formales que existen entre el retablo de la capilla de los Sagrados Corporales de la Colegiata de Daroca y el *jubé* de la iglesia de la abadía de Saint-Seine-l'Abaye, en Dijon¹³. Los profesores Javier Ibáñez y Jesús Criado han planteado la posibilidad de que Ysambart colaborase allí con Claus de Werbe en los primeros años del siglo XV, antes de cruzar los Pirineos con dirección a Lérida¹⁴. Los pliegues de las esculturas del frente del retablo de la capilla de los Sagrados Corporales, así como los nervios angrelados de las tres bóvedas y, en general, las formas de toda la estructura, guardan una estrecha relación con las del *jubé* de la iglesia borgoñona, lo que hace que esta hipótesis, aunque arriesgada, cobre mucha fuerza (Fig. 2 y 3).

¹² Mesqui 2004: 22-23.

¹³ Pierre Quarré realizó una contribución fundamental al afirmar que el escultor Juan de la Huerta, autor del sepulcro (a partir de 1443) del duque Juan I de Borgoña (1371-1419) documentado en Dijon, inició su aprendizaje en tierras aragonesas con un antiguo colaborador de Claus de Werbe (1977: 260).

¹⁴ Ibáñez Fernández y Criado Mainar (2007: 97-98). La documentación hallada por los profesores Javier Ibáñez y Jesús Criado muestran a un *Johanico el moço* en el equipo de Ysambart y Pedro Jalopa, en la capilla de San Agustín de la catedral de Zaragoza, que seguramente se encontraba aprendiendo el oficio y que, quizás, podría identificarse con el escultor Juan de la Huerta, al que se refería Pierre Quarré (véase al respecto la nota nº 13).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano



Fig. 2. *Jubé* de la iglesia de la abadía de Saint-Seine-l'Abaye, en Dijón. Fuente: [Wikimedia Commons](#). [consulta 10/04/2014]

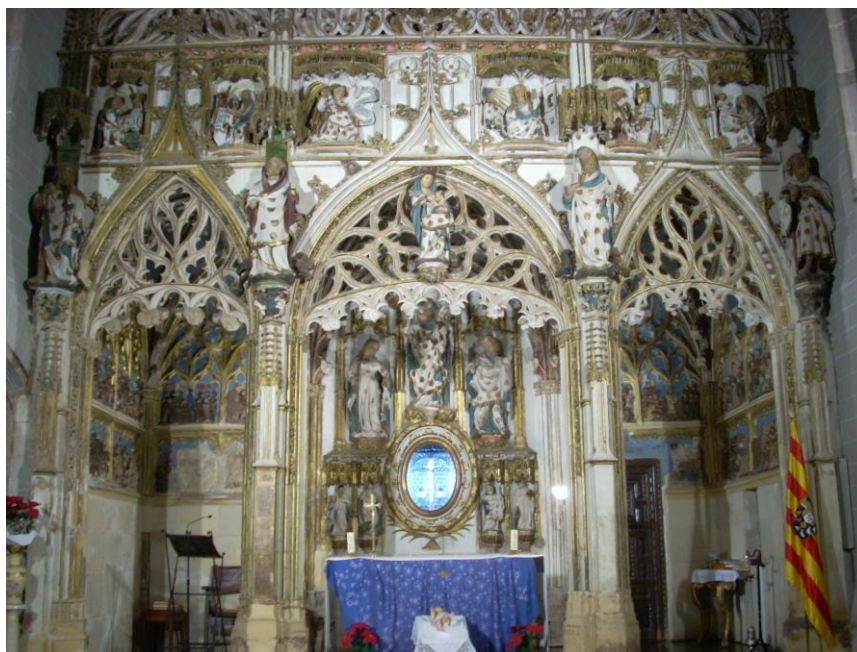


Fig. 3. Detalle del retablo *jubé* de la capilla de los Sagrados Corporales de la colegiata de Santa María de Daroca. Autor: Víctor Daniel López Lorente

En Lérida Ysambart aparece documentado en el año 1410, trabajando en la *Sen Vella* a las órdenes de Carlin (doc. 1408 - 1447), otro maestro nacido en la ciudad de Ruan, que también desarrollará su trayectoria profesional en la

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV. El trabajo que pudo desempeñar en la capital del Segre todavía presenta algunas incógnitas. En este año se estaba trabajando en el portal de los Apóstoles y en la torre campanario, y por ello se ha sugerido que fue aquí donde pudo intervenir¹⁵.

La siguiente vez que vuelve a aparecer este maestro es en los libros de fábrica de la Seo de Zaragoza, cuyos datos han sido transcritos y publicados de manera reciente por el profesor Javier Ibáñez¹⁶. La documentación menciona que en esa época se encontraba trabajando en Daroca, desde donde se desplazó por una llamada del cabildo para consultar su opinión, junto con el maestro Carlín, acerca de la estabilidad del cimborrio de la Seo. Esta estructura había sido construida entre 1403 y 1409 por el maestro Mahoma Ramí, y será derribado en 1504, cuando Alonso de Aragón decide ampliar el templo. Una vez allí, el cabildo le encargó la construcción de una capilla de nueva planta, consagrada a San Agustín. Por desgracia, esta estructura también ha desaparecido. Como en ese momento se encontraba trabajando en Daroca, es posible que Ysambart le encomendase la supervisión de esta obra a otro maestro extranjero, Pedro Jalopa (doc. 1398- 1443), para que permaneciese a pie de obra mientras él se encontraba ausente. Se trata de un cantero nacido en la región de Picardía, al que la historiografía ha relacionado, quizás en exceso, con la trayectoria profesional de Ysambart. Se pudieron conocer en Francia, pues sabemos que también trabajó para Luis I de Orleans, en el castillo de La Ferté-Milon (Aisne, Picardía)¹⁷. También es posible que el nexo de unión entre los dos se encuentre en el maestro Carlín, pues sabemos que, al menos, coincidió con el supuesto hermano de éste, Rotllí Gualter (doc. 1392 - 1441), en Perpiñán en el año 1411¹⁸. Sea como fuere, lo cierto es que en el año 1417 Ysambart ya era un maestro consolidado, capaz de capitanear dos equipos de canteros en diferentes lugares y cuya capacidad técnica era requerida por los clientes.

¹⁵ Argilés I Aluja (1991: 233-245, esp. 236, n. 18) fue la primera en documentar la presencia de un *Hisambret* en la *Seu Vella* de Lérida.; si bien hay que esperar hasta el estudio de Jiménez Martín y Pérez Peñaranda (1997: 44-45) para que se identifique este *piquer* con el maestro que nos ocupa.

¹⁶ Ibáñez Fernández, 2007 y 2012.

¹⁷ Hipótesis planteada por Domengue I Mesquida (2009: 79-80) y apoyada por Ibáñez Fernández (2011: 206-207) y (2012: 17-18).

¹⁸ El 14 de mayo de 1411 Pedro Jalopa comparecía ante el notario Pedro Baseli, en relación al incumplimiento de un contrato de seis años de aprendizaje firmado con el maestro Pere Torregrossa. Por medio de esta comparecencia, éste maestro readmite a Jalopa, por otros dos años, perdonándole los dos años restantes, ante los testigos Guillem Sagrera, Johannes de Liho de Bruxellis, y Rotllí Gualter, que quizás sea el hermano del maestro Carlín. Domengue I Mesquida (2009: 79-80).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

A partir de este momento, Ysambart desaparece por completo de los territorios aragoneses. Vuelve a documentarse en la catedral de Palencia, el 11 de septiembre de 1424. Acaso los motivos de este viaje hay que buscarlos en la mayor libertad de trabajo que existía en Castilla en esta época, donde, al contrario que en algunos territorios de la Corona de Aragón, todavía no se había reglamentado el oficio por medio de gremios. En Palencia, Ysambart trabaja en la catedral de San Antolín, donde se hará cargo de la Capilla del Sagrario. De manera reciente, también se le ha atribuido la autoría de la Portada de los *Novios* o del Salvador, que se abre en el este, coincidiendo con el primitivo crucero de la catedral y se ha planteado que quizás, también pudo trabajar en la iglesia del monasterio de Santa Clara, en esta misma ciudad¹⁹.

Varios autores han sugerido la posibilidad de que aquí trabajase de nuevo junto a Pedro Jalopa, pero este último no se encuentra documentado en esta época, aunque en el año 1443 su nombre figurará como maestro mayor de obras en la catedral de San Antolín, compartiendo este cargo con el cantero Gómez Díaz de Burgos (doc. 1430 – 1466)²⁰.

Durante estos años es posible que Ysambart también se hiciese cargo de la capilla de Fernán López de Saldaña (ca. 1400-1456), contador mayor del rey Juan II de Castilla (1406-1454), ubicada en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas. No hay documentación que avale su presencia en esta obra. Esta falta de datos justifica la necesidad de establecer relaciones formales. Si lo hacemos, veremos de nuevo en Tordesillas la presencia de arcos angrelados con la presencia de los ángeles músicos, un diseño que no se había utilizado tantas veces, y de hecho, tan sólo lo encontramos en la catedral de Palencia y en la colegiata de Daroca. Esto hace que la atribución de esta capilla al maestro Ysambart cobre mucha fuerza²¹.

¹⁹ La atribución de las portadas del Salvador en la catedral y de la iglesia del monasterio de Santa Clara de Palencia se sugiere en Ruiz Souza y García Flores (2009: 56), y se desarrolla en Alonso Ruiz (2011: 48) y Alonso Ruiz y Martínez de Aguirre (2011: 131-137).

²⁰ Ruiz Souza y Criado Mainar (1997) y (2009); Alonso Ruiz y Martínez de Aguirre (2011). Sobre la trayectoria de Pedro Jalopa véase Ibáñez Fernández (2012). Sobre el cantero Gómez Díaz de Burgos, Martínez (1988).

²¹ Ruiz Souza y Criado Mainar (2009) y ahora también Alonso Ruiz (2013) y Villaseñor Sebastián (2013). Los profesores Juan Carlos Ruiz Souza y Jesús Criado Mainar (2009) defendieron la hipótesis de una colaboración de Ysambart con Pedro Jalopa en la construcción de esta capilla, pero el profesor Fernando Villaseñor (2013) en su último estudio desvincula la presencia de este segundo maestro en la construcción de la capilla.

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

En 1432 Ysambart fue nombrado cantero real por Juan II²². Esto evidencia como en los últimos años de su vida, este maestro alcanzó importantes cotas de poder en la corte castellana. El cantero real era el encargado de asumir la ejecución de todas las obras emprendidas por la Corona, y de pactar su ejecución con otros maestros, lo que refleja el grado de influencia que pudo llegar a adquirir este maestro.

Un año más tarde, el 18 de noviembre de 1433, se encuentra documentado en Sevilla, donde estuvo trabajando hasta el 7 de julio 1434. Allí dio las trazas de la catedral. Hace unos años la profesora Begoña Alonso encontró las trazas originales realizadas por Ysambart, que se convierte de esta manea en el autor del plano más antiguo que se conserva de la *Magna Hispalensis*, y que a su vez constituye uno de los primeros ejemplos de trazas arquitectónicas que se conservan en la Corona de Castilla²³. No puede ser por tanto una casualidad que el primer maestro de obras de la catedral de Sevilla sea Carlín, el maestro con el que ya había coincidido en Lérida y en Zaragoza. Según estudios recientes, el último documento de Ysambart se enmarca en el contexto de la firma de un contrato, por lo que se deduce que el cabildo esperaba su vuelta en el plazo que se hubiera estipulado²⁴. Sin embargo, a partir de este momento Ysambart desaparece por completo de la documentación, por lo que se presume que seguramente falleciese poco después, aunque también cabe la posibilidad de que siguiera trabajando para Juan II en alguna de las numerosas empresas arquitectónicas que se acometieron en estos años en Castilla, y que por este motivo no pudiera regresar a Sevilla. Sea como fuere, lo cierto es que por el momento no tenemos más noticias de este maestro más allá del año 1434.

1. 1 Principales empresas arquitectónicas conservadas del maestro Ysambart

De todos los lugares en los que se encuentra documentado Ysambart en la Península Ibérica –Lérida, Daroca, Zaragoza, Palencia, Tordesillas y Sevilla-, tan sólo conservamos tres capillas y dos portadas ejecutadas bajo la dirección de este artesano. Se trata de la capilla de los Sagrados Corporales de

²² Torres Balbás, 1952: 265.

²³ La posibilidad de que Ysambart diese las trazas del nuevo edificio fue sugerida por Bango Torviso (1985: 622 y 635). Sobre esta traza véase los estudios de Alonso Ruiz y Jiménez Martín (2009a) y (2009b); y Jiménez Martín (2010).

²⁴ Jiménez Martín, 2010: 32.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

la colegiata de Santa María de Daroca (1417-1422); la capilla del Sagrario y la portada del Salvador en la catedral de Palencia (1424 - ca. 1433); quizás, la portada de la iglesia del monasterio de Santa Clara en esta misma ciudad (ca. 1424 - ca. 1433); y la capilla del contador Fernán López de Saldaña (1431 - 1435) en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas. En Lérida su intervención no está clara, pero no parece que llevase a cabo ninguna obra de manera independiente, sino que trabajó a las órdenes del maestro Carlín. Tampoco ha llegado hasta nosotros la capilla de San Agustín en la Seo de Zaragoza. En Sevilla Ysambart se limitó a dar las trazas de la nueva catedral, pero las obras del edificio no se iniciarían hasta unos años más tarde, cuando este maestro ya ha desaparecido de los documentos.



Fig. 4. Vista general de la capilla de los Sagrados Corporales de la colegiata de Santa María de Daroca. Fuente: [Wikimedia Commons](#). [consulta 10/04/2014]

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Todo parece indicar que la capilla-relicario de los Sagrados Corporales de Daroca es la primera de las empresas que Ysambart dirigió²⁵. Se trata de un espacio situado en el ábside de la antigua iglesia románica. Es un lugar que fue reformado entre 1417 y 1422. Fue en este momento cuando se levantó una estructura compuesta por tres módulos cuadrangulares en su cabecera, que se abren a la capilla por medio de tres arcos apuntados, y que se cubre con tres bóvedas con nervios angrelados, las dos laterales de crucería con nervios de ligazón y la central de terceletes. De los nervios cuelgan unas pequeñas figuras de ángeles músicos, que se alternan con cogollos vegetales. Entre estas bóvedas se encuentran dos retablos de piedra. En el centro del paramento central se sitúa el relicario, y el resto de él y los laterales se decoran con bajorrelieves que explican la historia del milagro. No hay ninguna duda de que esta estructura evoca a los *jubés* franceses, como han destacado la mayoría de los autores²⁶. Desde el punto de vista decorativo, no hay duda de que este espacio introduce las nuevas formas del tardogótico, que tiene escasos antecedentes en la Península Ibérica. A finales de siglo (ca. 1484) el maestro Juan de Talavera realizó el ámbito que cierra la capilla, y que se cubre con una bóveda estrellada, a modo de antecámara del *jubé* realizado por el maestro Ysambart (Fig. 4).

El otro recinto en el que intervino y que ha llegado hasta nosotros es la capilla del Sagrario de la catedral de Palencia, que se levanta, como la capilla de los Sagrados Corporales de Daroca, sobre un espacio anterior, ocupando la antigua capilla mayor del templo. La obra, que coincide estilísticamente con lo realizado en Daroca y se ejecutó tras un periodo de replanteamiento y modificación de la planta catedralicia. Fue mandada construir por un promotor de primera fila, don Sancho de Rojas (ca. 1372-1422), que había recibido parte de su formación en Toulouse y que fue nombrado obispo de Palencia (1406-1415) por Benedicto XIII (1394-1423), y que continuará financiando la obra una vez alcanzado el obispado de Toledo (1415-1422). Es una capilla cubierta con dos falsas bóvedas que cierran por arriba el espacio para crear un lugar más recogido, pues si se hubiera mantenido la cubierta de la bóveda de la nave central, se perdería en gran parte el efecto de un recinto cerrado. La primera es una bóveda de tres paños que pende de dos arcos tendidos en paralelo sobre cuatro pilares, uno de los cuales da acceso a la capilla. A continuación encontramos una bóveda semicircular de cinco plamentos, cuyos nervios se unen a los pilares de la girola. Los nervios de estas

²⁵ El estudio más reciente de esta capilla en Mañas Ballestín (2006).

²⁶ Véase entre otros los estudios de Cabré (1922: 278); Torralba (1954: 18-22); Abbad Ríos (1957: 46); Esteban Lorente (1980: 1038); Mañas Ballestín (2006: 89-99); e Ibáñez Fernández (2012: 35-37).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

dos bóvedas convergen en una clave central, con la iconografía del Cristo de las Llagas. Parece que el arco de entrada se encontraba coronado por un Calvario, de una forma similar a la estructura de Daroca. Pero además, los nervios de la bóveda también son cairelados y cuentan con macollas vegetales alternadas con ángeles que no solamente tañen instrumentos musicales, sino que también sostienen filacterias, incensarios, y los símbolos de la Pasión. El profesor Javier Martínez de Aguirre apunta la posibilidad de que el espacio fuese diseñado como un lugar privilegiado para el enterramiento de don Sancho de Rojas, basando su hipótesis en la iconografía de la capilla, que es característica de los espacios funerarios²⁷ (Fig. 5 y 6). Recientemente los profesores Begoña Alonso y Javier Martínez de Aguirre han atribuido a Ysambart la portada del Salvador o *de los Novios*, que se abre al sur del falso crucero, y que sería la primitiva puerta de la capilla del Salvador. Se trata de una portada con un arco carpanel rematado en una macoya, que genera un único vano de acceso, una chambrana decorada con tracería flamígera que se enmarca en un alfiz, y pilares recambiados (Fig. 7). Estos autores han destacado también las similitudes que guarda con la portada de la iglesia del monasterio de Santa Clara en esta misma ciudad, construida por los mismos años, lo que sugiere también una intervención de este maestro²⁸. En ambas portadas vemos el uso de un único vano de acceso en forma de arco carpanel con decoración vegetal en sus molduras y remate en forma de macoya (Fig. 8). La estructura interior de esta iglesia también presenta algunas novedades ajenas a la tradición constructiva castellana, como su planta en forma de cruz griega, o el diseño de un octógono alrededor de la clave central de la bóveda del crucero. A pesar de ello, el único nombre que aparece en la documentación conservada de esta iglesia es de un cantero llamado Diego García.

²⁷ Martínez de Aguirre, 2007: 140.

²⁸ Alonso Ruiz y Martínez de Aguirre, 2011: 138-141.

López Lorente, Víctor Daniel
La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la
formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la
construcción del tardogótico hispano



Fig. 5. Vista general de la capilla del Sagrario en la catedral de Palencia. Autor: Víctor Daniel López Lorente

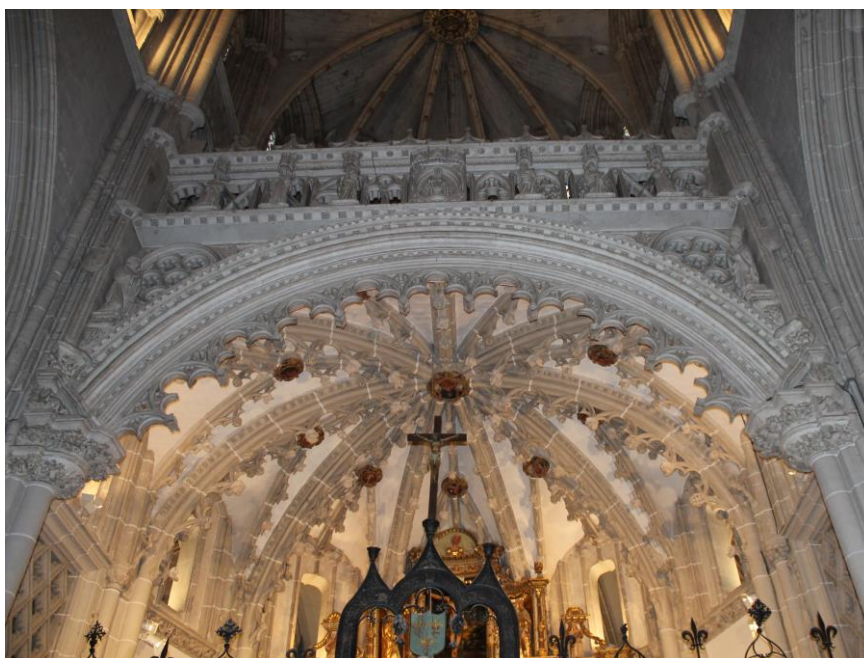


Fig. 6. Vista general de la capilla del Sagrario en la catedral de Palencia. Autor: Víctor Daniel López Lorente

López Lorente, Víctor Daniel
La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la
formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la
construcción del tardogótico hispano



Fig. 7. Puerta del Salvador o *de los Novios* en la catedral de Palencia. Autor: Víctor Daniel López Lorente

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

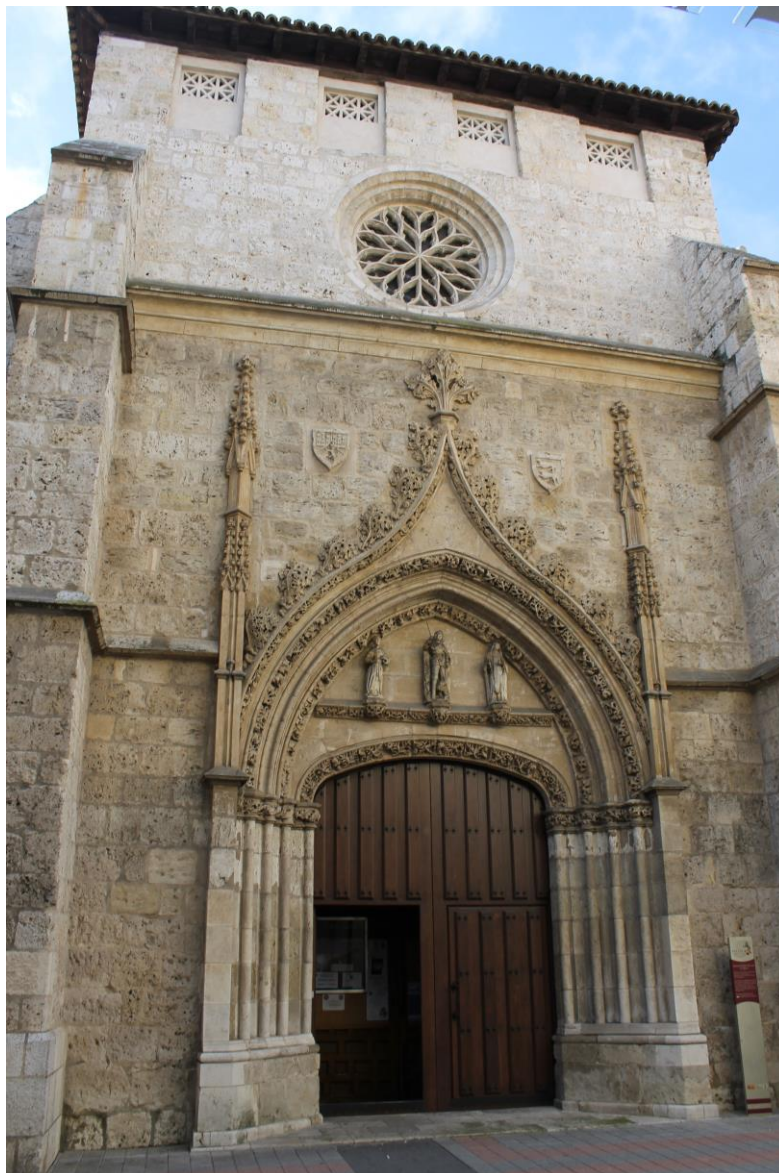


Fig. 8. Portada del monasterio de Santa Clara en Palencia. Autor: Víctor Daniel López Lorente

El último espacio conservado cuya dirección se ha atribuido Ysambart es la capilla del contador Fernán López de Saldaña, en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas²⁹. Se trata, una vez más, de un espacio clave para la renovación del tardogótico castellano. Se encuentra situada en el lado de la

²⁹ La atribución de esta capilla al maestro Ysambart es muy reciente. Se plantea por primera vez en Ruiz Souza y García Flores (2009). Estos autores sugieren también una posible intervención de Pedro Jalopa, como sobrestante de Ysambart. El profesor Villaseñor Sebastián (2013: 1041) ha descartado esta hipótesis.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Epístola de la iglesia, mandado construir por el contador mayor de Juan II. Está compuesta por una cripta, a la que se accede desde la pequeña sacristía situada, tras una puerta en el lado oriental; y un piso superior, al mismo nivel que la iglesia, que ocupa dos tramos de la misma. Este nivel superior se encuentra cubierto por dos bóvedas de terceletes, y en los muros occidental y meridional se abren cuatro arcosolios, que albergan los sepulcros monumentales de la familia del contador (Fig. 9). En los arcos angrelados que dan acceso a la capilla encontramos la iconografía de los ángeles músicos, muy similar a la de Daroca o Palencia. En fechas recientes la profesora Begoña Alonso ha encontrado una montea, en la parte inferior de uno de los muros interiores, que podría representar un capitel, y cuyo diseño es posible que pertenezca al maestro Ysambart³⁰.

³⁰ Alonso Ruiz, 2013.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

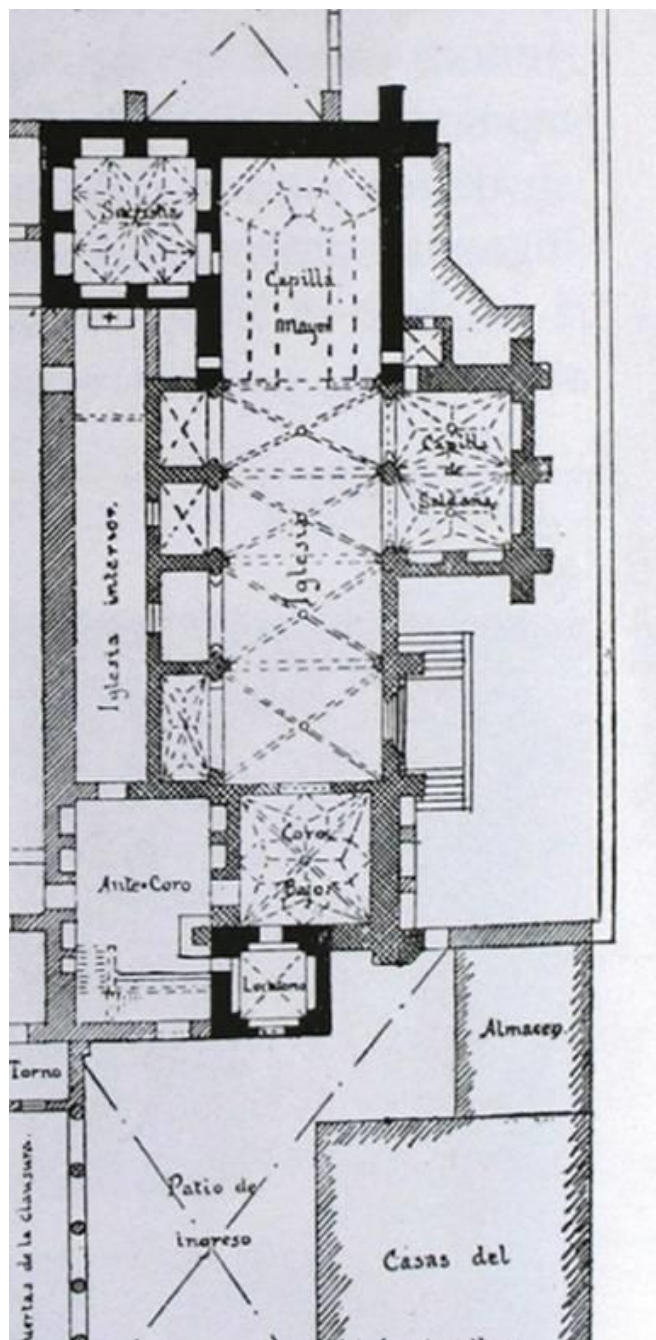


Fig. 9. Planta de la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas con la capilla del contador Saldaña. Fuente: Ruiz Souza y García Flores (2009: 65)

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

CRONOLOGÍA	LUGAR	OBRA	CONSERVADA	PROMOTOR
1399	Compiègne (Francia)	Castillo de Pierrefonds	SI	Luís I de Orleans
1410	Lérida	Seu Vella	SI	Cabildo catedralicio de Lérida
1417 - 1422	Daroca	Capilla de los Sagrados Corporales de la colegiata de Santa María	SI	María II de Castilla
1417 (6 de septiembre – 24 de noviembre)	Zaragoza	Catedral, Capilla de San Agustín. Colaborador: Pedro Jalopa	NO	Francisco Climent Sopera, prior de Daroca y arzobispo de Zaragoza.
1424 (11 de septiembre) - 1434 (21 de enero)	Palencia	Capilla del Sagrario; Puerta del Salvador o de <i>los Novios</i> ; portada de la iglesia del monasterio de Santa Clara (?)	SI	Sancho de Rojas
1431(?) – 1433 (?)	Tordesillas	Capilla del contador Fernán López de Saldaña en la iglesia del monasterio de Santa Clara (?)	SI	Fernán López de Saldaña
1433 – 1434 (18 de noviembre - 7 de julio)	Catedral de Sevilla	Trazas	SI	Juan II de Castilla

Cuadro 1. Empresas arquitectónicas en donde se encuentra documentado el maestro Ysambart.

Autor: Víctor Daniel López Lorente

2. Reflexiones en torno a la formación de los maestros y la transmisión del conocimiento técnico.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Por desgracia, no tenemos demasiadas fuentes que documenten la formación técnica e intelectual de los artesanos dedicados a los oficios artísticos y arquitectónicos en la Corona de Castilla durante la baja Edad Media. Además, sobre este tema hay un enorme vacío historiográfico, lo que en parte se explica por esta ausencia de noticias³¹. En la vecina Corona de Aragón hay mucha más documentación, aunque sólo en época reciente se ha abordado la investigación de la formación de los maestros y artesanos de la arquitectura, y sus consecuencias para el desarrollo del tardogótico³². Las noticias son escasas, pero no hay ninguna duda de que maestros como Ysambart importaron nuevos métodos de trabajo en los territorios aragoneses y, más tarde, en los castellanos. De esta forma, muchos de los aspectos teóricos sobre la formación y la transmisión de conocimientos que se han documentado en Aragón, sirven también para Castilla, puesto que en realidad, se generalizan en este momento en todos los territorios de la Península Ibérica.

Antes de abordar aspectos teóricos que posibilitaron la formación de los artesanos de la arquitectura en ambos territorios se hace necesario recordar la tardía aparición del gremio de canteros en Castilla, lo que constituye una de las grandes diferencias con respecto a la Corona de Aragón. El gremio de cantería de Palma de Mallorca parece que se constituyó a finales del siglo XIV, y su primera ordenanza fue redactada en 1405. Se ha señalado que la constitución de esta corporación se debe a la llegada de maestros extranjeros, que habían formado parte de organizaciones parecidas en sus lugares de origen. Esta asociación constituye un antecedente de la de Valencia. En esta ciudad, el colectivo se constituyó en una fecha muy tardía, en el año 1472, siendo modificados sus reglamentos en el 1495. Estas ordenanzas son herederas de las de Palma de Mallorca³³. Los gremios controlaban la práctica del oficio y obligaban a aprobar un examen para poder ejercer, por lo que se creaba una escala en la que se podía ascender profesionalmente³⁴.

³¹ Para los territorios castellanos, prácticamente el único estudio que aborda esta cuestión se encuentra en Alonso Ruiz (2008), que en realidad, se circunscribe sobre todo a la Edad Moderna.

³² Véase, entre otros, Español Bertrán (1997); Montero Tortajada (2004), (2008) y (2013); Serra Desfilis (2005) y (2012); y Miquel Juan, Montero Tortajada y Serra Desfilis (2006).

³³ Sobre la creación y reglamentación de los gremios en los oficios arquitectónicos en Europa puede verse Recht (1989).

³⁴ Las disposiciones del gremio de *picapedres* de Palma de Mallorca se encuentran transcritas en Pons (1926). Para el reglamento del gremio de *picapedrers* en Valencia véase Miguel Falomir (1996).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

En la Corona de Castilla la libertad fue mucho mayor, y la protección del oficio no se realizó por medio de gremios, sino de talleres que tenían sus propias cuadrillas, con sus aprendices y ayudantes, y que trabajaban bajo las órdenes de un maestro. Éste era quien disfrutaba del prestigio profesional, mantenía relaciones con los promotores, firmaba los contratos y realizaba las trazas, llegando a alcanzar una destacada posición social y económica³⁵. Seguramente uno de los motivos que facilitaron la llegada de muchos de estos canteros extranjeros a tierras castellananas fue la mayor libertad de la que gozaban, y la posibilidad de reunir más encargos al poder trabajar por menos dinero, como efectivamente sucedió, lo que provocó, en ocasiones, reacciones adversas.

2.1 Al servicio de la familia de los Luna: la importancia de los promotores

Parece que el maestro Ysambart prácticamente desde las primeras empresas arquitectónicas que desarrolló en la Península Ibérica, estuvo al servicio de la monarquía y los clientes más poderosos. El profesor Fabián Mañas ha sugerido un posible mecenazgo de la reina de Aragón María de Castilla (1416-1458) en la capilla de los Sagrados Corporales de Daroca³⁶. Pero en realidad, fue la familia de los Luna, y todos los nobles que establecieron sus redes de poder junto a ellos, quienes marcaron la trayectoria profesional del maestro, y sin duda fueron los que le facilitaron el acceso a la corte de Juan II en la que ocupó el cargo de cantero real.

Don Pedro Martínez de Luna, nombrado papa bajo el nombre de Benedicto XIII, se estableció por primera vez en Aviñón como cardenal en el año 1375. En esta época, los papas habían hecho de la ciudad del Ródano una de las cortes más deslumbrantes de toda Europa, realizando por todas partes nuevas construcciones y adornando las existentes. En este contexto es fácil entender por qué esta ciudad atrajo a todo tipo de artesanos e intelectuales, que se desplazaron allí para estudiar estas novedades y ofrecer sus servicios. A la fuerza este panorama tuvo que influir en el papa Luna. Sin embargo, es necesario relativizar el papel de Benedicto XIII como promotor artístico, pues muchos de los edificios que se le han atribuido en realidad no fueron

³⁵ Sobre la figura del maestro de obras castellano en el siglo XV puede verse Alonso Ruiz (2012). Aunque no sólo se circunscribe a la Corona de Castilla, también se aborda esta cuestión en Martínez de Aguirre (2009) especialmente pp. 145-163.

³⁶ Mañas Ballestín, 2006: 159-160.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

financiados por él de forma directa, sino por medio de aquellas personas cuyo apoyo supo granjearse³⁷. Posiblemente conocía todas las novedades artísticas que estaban teniendo lugar en el norte de los Pirineos y es probable que quisiera que éstas se plasmasen en las empresas que financió en la Península Ibérica y para ello contrato los servicios del maestro Ysambart.

Parece que fue el papa Luna el que dotó a la catedral de Zaragoza del dinero necesario para reparar el cimborrio, que presentaba graves problemas estructurales, lo que permitió que el cabildo llamara a Ysambart y a Carlín para consultar su opinión acerca del mismo³⁸. Asimismo, también fue este papa quién ordenó mudar el altar de San Agustín, y hacer en su honor un *Retablo Bello*, la capilla en la que el maestro francés intervino dando las trazas de la nueva estructura arquitectónica.

Los nexos de unión del linaje de los Luna con el poder castellano, al que el papa había acudido en busca de apoyos hacia su pontificado, son fáciles de rastrear. Don Pedro Martínez de Luna acogió a sus sobrinos Pedro, Álvaro y Rodrigo, cuando murió su padre, Juan Martínez de Luna. Debido en parte a esta protección, los tres alcanzaron importantes cotas de poder en la Corona de Castilla. El hijo de Álvaro será el condestable de Castilla, don Álvaro de Luna (1390-1453), que se introdujo en la corte de Juan II gracias a la ayuda de su tío, Pedro de Luna, en el año 1408, sirviendo al rey como paje tan sólo dos años más tarde³⁹.

En 1418 llegó a la seo zaragozana uno de los principales seguidores de Benedicto XIII, Alfonso Argüeyo, que, gracias a la fidelidad que mostró hacia el papa Luna, fue obispo de León (1405-1414), Palencia (1415-1417), Sigüenza (1417-1419) y arzobispo de Zaragoza (1419-1429), además de confesor del rey aragonés Fernando de Antequera (1412-1416). Debido a esta estrecha relación con el Papa, algunos autores han apuntado la hipótesis de que en este viaje al territorio aragonés pudo conocer al equipo formado por Ysambart y su aparejador Pedro Jalopa⁴⁰.

³⁷ Es necesario realizar una revisión de todas las obras que se han atribuido a Benedicto XIII, pero se trata de un estudio que todavía no se ha llevado a cabo. Una primera aproximación en AA.VV. (1996).

³⁸ Ibáñez Fernández y Criado Mainar 2007: 77-87.

³⁹ Yuste Galán, 2004: 294.

⁴⁰ Ara Gil y Martín González (1984: 319). Pedro Jalopa está documentado en la catedral de Palencia en septiembre de 1443. Los últimos estudios indican que no coincidió con el maestro Ysambart en esta obra. Sobre esto, ver nota n° 20.

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Otro personaje muy vinculado a los dos territorios y relacionado con la familia Luna fue don Sancho de Rojas, que, además, profesó una gran amistad con el rey Fernando de Antequera. El hecho de que el maestro Ysambart se traslade a Palencia para trabajar en la Capilla del Sagrario, financiada por este obispo, podría confirmar esta hipótesis⁴¹. Sancho de Rojas fue un personaje fundamental en la corte de Juan II, y llegó a ser Canciller Mayor de Castilla, y obispo de Palencia (1403-1415) y Toledo (1415-1422) por decreto de Benedicto XIII.

El Contador Fernán López de Saldaña mantuvo unos lazos de amistad muy fuertes con don Álvaro de Luna, Condestable Mayor de Castilla, a quien sirvió como criado. Esta relación hizo que doña Elvira de Portocarrero, condesa de San Esteban de Gormaz y primera mujer del Condestable, fuese enterrada en la capilla del contador mayor en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, junto a la familia de don Fernán López de Saldaña.

De esta manera se evidencia que había una demanda por parte de estos grandes promotores artísticos, lo que propició la llegada de estos maestros a Castilla. Estos clientes, al requerir para sus empresas las novedades que estaban teniendo lugar en los territorios germanos, flamencos y borgoñones, y también en la Corona de Aragón, posibilitaron que estos nuevos maestros extranjeros, que huían de unas condiciones desfavorables en sus lugares de origen, se asentaran en la Península Ibérica y formaran a nueva generación de maestros y canteros, a mediados del siglo XV.

2. 2 Juntas de maestros y consultas técnicas

Las reuniones de maestros para discutir aspectos técnicos de los edificios también se generalizan en esta época. El oficio se aprendía de forma empírica mediante la práctica, por lo que estas reuniones eran esenciales para discutir opiniones y puntos de vista diferentes, algo que resultaba fundamental y muy enriquecedor, debido a la diversa procedencia y formación de los maestros. Pero además de intercambiar pareceres y diferentes formas de trabajar, estas consultas servían para viajar, y para conocer, mediante la observación directa, la construcción de los edificios, o las obras ya finalizadas. De todos los artesanos dedicados a los oficios artísticos, fueron los profesionales de la construcción los que más se movieron, debido en parte, al

⁴¹ Ruíz Souza y García Flores, 2009: 59.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

propio carácter inmueble de la arquitectura, y a la importancia que la observación directa tenía para el aprendizaje.

Estas consultas se celebraban para encontrar soluciones a los problemas estructurales que surgían en muchos edificios que ya se encontraban terminados, como las grietas que surgieron en el antiguo cimborrio de la Seo de Zaragoza, y que dieron lugar a cinco reuniones, en la tercera de las cuales participaron los maestros Ysambart y Carlín. También se celebraron reuniones para discutir la solución más idónea para un proyecto constructivo, como fueron las dos juntas celebradas en Gerona con motivo de la cubierta de la catedral.

En el caso de la consulta realizada en Zaragoza fue el propio cabildo el que se implicó, debido a que la construcción del cimborrio amenazaba a ruina, y afectaba seriamente a la estructura de todo el edificio. El hecho de que se celebrasen cinco juntas en diferentes momentos demuestra la magnitud del problema y la preocupación de la comunidad eclesiástica. En el año 1380 el maestro de la catedral de Barcelona, Bernat Roca, se desplazó a la capital del Ebro. Unos años más tarde, en 1403, hubo una nueva reunión, dirigida por el maestro mayor de la obra, Juan de Barbastro, a la que acudieron ocho expertos, todos musulmanes. En el año 1417 tuvo lugar la referida consulta de Carlín e Ysambart. El 18 de diciembre de 1498 se encuentra documentada la presencia del maestro valenciano Pere Compte, a quien el cabildo había solicitado su experiencia. Todavía hubo un último consejo, en noviembre de 1500, a la que acudieron los más reputados maestros de Aragón y de Castilla: de nuevo encontramos a Pere Compte, que se trasladó desde la ciudad de Valencia, Joan Font que vino desde Barcelona, a dos maestros que vinieron desde Toledo cuyo nombre no se especifica, y a un tal mosén Carlos, de Montearagón⁴².

Este tipo de reuniones y juntas de maestros surgen a finales del siglo XIV y parece que se generalizan en los primeros años del siguiente siglo, si bien es cierto que en la mayoría de los casos se realizaban entre maestros de la misma ciudad. Tenemos varios ejemplos documentados a lo largo de toda la baja Edad Media, y debido al sentido práctico que estas tenían, se siguen documentando en obras realizadas en los primeros años del siglo XVI. Así, en fechas tan tardías como el 15 de enero del año 1519, la Junta de *Murs y Valls* de la ciudad de Valencia consulto a los maestros Miguel de Magaña y Joan de Alacant, ambos residentes en esta ciudad, sobre la nivelación de los pies de piedra y las arcadas del Puente de Serranos, que tuvo que ser reconstruido tras

⁴² El documento se encuentra transcrito en Ibáñez Fernández (2005: 198 -200 y 325).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

las inundaciones del Turia en el año 1517. El proyecto del nuevo puente se había iniciado en octubre de 1518, bajo la dirección de Joan Corbera, y en ellas también participará Miguel de Magaña, no solamente dando su opinión, sino como maestro de piedra⁴³.

En otras ocasiones estas consultas se realizaban para discutir un proyecto que todavía no se había materializado. Esto es lo que ocurrió por ejemplo en las dos famosas juntas de maestros celebradas en Gerona para discutir la idoneidad de la nave única en el templo. La cabecera de la catedral se inició siguiendo un proyecto original de tres naves pero, a la altura del crucero, las obras se paralizaron, porque se pensó que éstas resultarían demasiado estrechas. Por este motivo se planteó la posibilidad de continuar con una nave única, pero debido a la anchura del edificio surgieron dudas acerca de su estabilidad. Pere Sacoma, maestro mayor de obras de la catedral, reunió en el año 1386 a siete de los más afamados artesanos dedicados a la construcción, procedentes de Gerona y Barcelona, para intercambiar opiniones. Después de dirimir durante varios días, se optó por una solución conservadora de continuar el edificio con las tres naves. Treinta años más tarde, en 1416, el maestro mayor Guillem Bofill volvió a convocar a diferentes artesanos procedentes de Cataluña, Perpiñán y Narbona, y de nuevo se volvió a optar por la solución de las tres naves⁴⁴.

Otra reunión para discutir un proyecto que todavía no se había materializado, tuvo lugar en la casa del maestro valenciano Antoni Dalmau (doc. 1435-1453). Berthomeu Climent, ciudadano de Gerona, se desplazó a la capital del Turia en el año 1446 para discutir con otros siete maestros, todos de la ciudad de Valencia, la construcción de un puente que se tenía proyectado sobre el río Ter, planteando la opción de hacerlo con un solo arco, o apostar por una solución más segura, y levantar tres arcos sobre el río. La opinión de todos los artesanos fue unánime, un solo arco precisaría de unos contrafuertes muy grandes, lo que elevaría demasiado el coste del proyecto⁴⁵.

Sin salir de la ciudad de Valencia, el 18 de junio de 1484 encontramos al maestro más reputado de la Corona de Castilla, Juan Guas, en la Lonja de los

⁴³ Gómez-Ferrer, 1998: 203.

⁴⁴ Las actas de estas dos juntas han sido comentadas en numerosos estudios. El documento de la reunión que se celebró en 1416 fue transcrito por primera vez en Villanueva (1850: 324-338), y la del año 1386 en Serra I Ràfols (1947-1951: 185-204).

⁴⁵ El acta de esta reunión se encuentra transcrita en Gómez-Ferrer (s/f: s/p). El documento está redactado en latín medieval. Posteriormente, la misma autora realiza una adaptación de la transcripción al lenguaje actual, que se encuentra en Zaragoza Catalán y Gómez-Ferrer (2007: 24-26).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Mercaderes, que en ese momento todavía se encontraba bajo la dirección compartida de Pere Compte y Joan Ybarra. En el Manual de Consells se encuentra un pago de 15 libras a un mestre Joan de Córdoba, maestro mayor de las obras del rey, en la capilla de este edificio. Los profesores Arturo Zaragoza y Mercedes Gómez-Ferrer han sugerido que este pago se deba a una consulta técnica sobre el proyecto y la organización del trabajo o las herramientas y medios auxiliares⁴⁶.

2.3. El uso de dibujos: trazas, monteas y *muestras*

El análisis de la trayectoria de este maestro invita a pensar que Ysambart en realidad no fue un cantero que trabajaba a pie de obra, sino un profesional que actuaba de manera libre, diseñando las trazas de los diferentes encargos y dirigiendo a los equipos de canteros que estaban a su cargo. Si se analizan las empresas arquitectónicas llevadas a cabo por este maestro, también se puede rastrear el uso de dibujos técnicos y de repertorios de modelos o *muestras*, aunque no todos han llegado hasta nosotros.

Una de las novedades que se introducen en esta época en la arquitectura del tardogótico son los dibujos, cuyo uso, poco a poco se generaliza en toda la Península, sin ser una casualidad el hecho de que coincida con la llegada de estos maestros extranjeros. Se han conservado muy pocos ejemplos relativos a la arquitectura medieval en la Península Ibérica, pero la documentación en este aspecto es prolífica, y nos indica que su utilización en esta época comenzaba a ser muy frecuente. En realidad, anteriores a 1450 y sobre papel o pergamino se conservan muy pocos ejemplos, muchos de los cuales pertenecen a maestros extranjeros, como el dibujo de la monumental fachada de la catedral de Barcelona, del maestro Carlín, o la traza de la catedral de Sevilla, de Ysambart. Otros dibujos conservados de esta época son la traza de la catedral de Tortosa, realizado en 1374 por Antoni Guarch, un artesano que parece oriundo de esta ciudad; la traza de la torre campanario de la iglesia de San Félix de Gerona realizada por Pere Sacoma, el mismo maestro que promovió la primera junta de la catedral; o el alzado de un pináculo de la Seu Vella de Lérida, fechado en torno a 1400, y realizado quizás por Guillem Solivella, un maestro catalán⁴⁷.

⁴⁶ Zaragoza Catalán y Gómez-Ferrer, 2007: 84-86.

⁴⁷ Para una primera aproximación sobre los dibujos en la arquitectura tardogótica, puede verse Alonso Ruiz y Jiménez Martín (2009a). El último estudio sobre la figura de Antoni Guarch en Zaragoza Catalán y Gil Saura (2013). Sobre la traza de la torre campanario de la iglesia de San Félix, en Gerona, véase Chamorro Trenado y Zaragoza Catalán (2012). Para las tablas de madera con modelos de vidriera de la catedral de Gerona, Vila – Grau (1992: 311).

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

También se han conservado algunos modelos de piezas arquitectónicas sobre soportes móviles, como las tablas de madera con los moldes de una de las vidrieras de la catedral de Gerona, fechados en el segundo cuarto del siglo XIV.

Se deben diferenciar hasta tres tipos de dibujos arquitectónicos en esta época. Por un lado hay que distinguir entre los de carácter técnico, como serían las monteas y las trazas, y que estarían destinados al equipo de canteros que debían de realizar el proyecto. Por el otro se encuentran las *muestras*, un tipo de dibujo donde la estética cobra una mayor importancia, debido a que en un principio estaban destinadas al cliente, que podía de esta manera, visualizar el encargo antes de que se materializase y optar por determinadas formas y modelos.

Las monteas ya se utilizaban antes del desarrollo de la arquitectura gótica, como demuestran los ejemplos que se conservan en muchos edificios romanos o de la alta Edad Media; pero es en la época de Ysambart cuando cobran un carácter singular⁴⁸. Las monteas son dibujos de elementos concretos, que se realizaban en un segundo momento, cuando ya se habían planteado las trazas del edificio. Su función era la de resolver problemas específicos, a una escala real. Habitualmente se encuentran en lugares poco visibles, como los suelos, el trasdós de las bóvedas o los muros. Servían de base para trazar un modelo sobre el cual se labraba la pieza correspondiente.

Al contrario que las monteas, las trazas sí que son un tipo de dibujo que se desarrollan en este momento. Se trata de diseños previos de la planta o el alzado del edificio, por lo general proporcionados y a escala, destinados a los canteros que materializaban el proyecto⁴⁹. En el fondo son una consecuencia lógica de la complejidad de los edificios góticos, el desarrollo de la técnica constructiva y la especialización del trabajo. Los primeros ejemplos los encontramos en Francia, en la segunda mitad del siglo XIII, realizados por maestros muy cualificados; como los palimpsestos que se conservan de las fachadas de la catedral de Reims, realizados a escala y fechados en torno a 1250⁵⁰. En la Península Ibérica este tipo de dibujos se introdujeron en los últimos años del siglo XIV y la primera mitad del XV, coincidiendo con la

⁴⁸ Sobre el uso de monteas en la historia de la arquitectura de la Antigüedad y la Edad Media puede verse Ruiz de la Rosa (1987) y (2007)

⁴⁹ Un estudio sobre el uso del dibujo y las trazas en los edificios medievales en Alonso Ruiz y Jiménez Martín (2009a); Zaragoza Catalán y García Cordoñes (1993); y Zaragoza Catalán (2008).

⁵⁰ Alonso Ruiz y Jiménez Martín, 2009a: 97.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

llegada de maestros extranjeros como Ysambart, o los referidos Pedro Jalopa, Carlín o Rotllí Gualter.

Las *muestras* son, como su nombre indica, repertorios de modelos y de diseños arquitectónicos o escultóricos, pues en esta época ambos oficios se compartían⁵¹. Se convirtieron en un sello de exclusividad de los diferentes artesanos y talleres. Con frecuencia se adjuntaban en los contratos, para que el cliente pudiese ver un testimonio gráfico e imaginarse la obra acabada y, si fuese necesario, poder reclamar el incumplimiento del mismo. Pero sabemos por los inventarios que estos dibujos se guardaban con celo cuando la obra había finalizado, y a veces se creaban álbumes con ellos, siendo incluso objeto de cesiones testamentarias a los discípulos. Todo esto demuestra el valor que realmente tenían como un objeto de formación y transmisión del conocimiento⁵². No tenemos constancia del uso de *muestras* en el Reino de Castilla en fechas tan tempranas, pero no hay motivos para pensar que no se usasen, puesto que en Aragón sí que están documentadas, e incluso se conservan varios ejemplos, algunos realizados por los mismos artesanos que luego se desplazaron a Castilla⁵³.

Monteas, trazas y muestras se encuentran documentados en prácticamente todos los edificios en los que trabaja el maestro Ysambart. La montea encontrada recientemente por la profesora Begoña Alonso en la capilla del contador Saldaña, en el monasterio de Santa Clara de Tordesillas, hace que la intervención de Ysambart en este lugar sea una hipótesis cada vez

⁵¹ Hay pocos estudios específicos sobre las muestras en los oficios artísticos. Sobre su uso en el Reino de Valencia pueden verse los estudios de Montero Tortajada (2004), (2008) y (2013).

⁵² En Lérida se conserva un inventario en 1442 de Rotllí Gautier, quizás hermano de Carlín, y cuyo nombre sin duda indica una procedencia europea, en donde se especifica la existencia de un *Quadern de mostres, images e empins*. El cuaderno no ha llegado hasta nosotros, pero sí su contenido, que se encuentra transcrito en Alonso García (1976: 103; 110-111). Los profesores Arturo Zaragoza y Mercedes Gómez-Ferrer han planteado la posibilidad de que este cuaderno de *muestras* sea el libro llamado de *les formes de Rotlandi* que se cita en el inventario del obrer de vila Bertomeu Bonfill en el año 1484, y que pudo haber llegado a la ciudad de Valencia por Andreu Pi, que fue maestro de la *Seu Vella* de Lérida entre 1457 y 1461 que, a su vez, mantuvo una relación profesional muy estrecha con uno de los maestros más prestigiosos de la capital del Turia en la primera mitad del siglo XV, Antoni Dalmau. Zaragoza Catalán y Gómez-Ferrer (2007: 218-219).

⁵³ Aunque es de una fecha muy posterior, el famoso dibujo de Juan Guas que se conserva en el Museo del Prado, del ábside de la iglesia del monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo, es en realidad una de estas *muestras*. El esmerado trazado, el virtuosismo gráfico y el gusto por los detalles demuestran que este dibujo no fue concebido como una traza realizada para que un equipo de canteros la interpretase, sino como un documento gráfico destinado seguramente a la reina Isabel la Católica (1474-1504).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

menos arriesgada⁵⁴. Además, se conserva la traza de la catedral de Sevilla, y en los libros de obra de la catedral de Zaragoza también se menciona el diseño de la traza de la capilla de San Agustín, si bien ésta no se ha conservado⁵⁵ (Fig. 10).

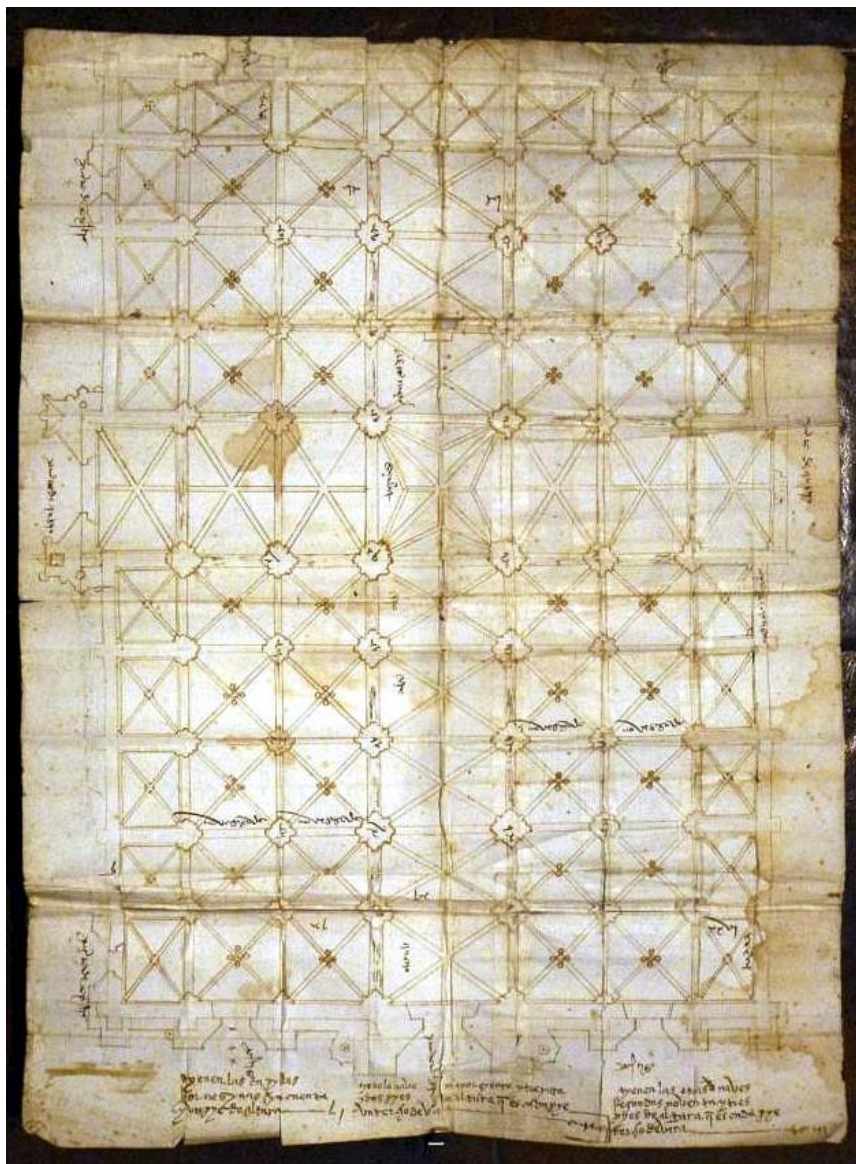


Fig. 10. Traza de la catedral de Sevilla. Fuente: Grupo de Investigación de Arquitectura Tardogótica de la Universidad de Cantabria (ref.HAR2011-25138). Investigador Principal: Begoña Alonso Ruiz: <http://www.tardogotico.es/es/noticias/la-traza-de-la-catedral-de-sevilla/> [consulta 10/04/2014]

⁵⁴ Alonso Ruiz, 2013.

⁵⁵ Ibáñez Fernández y Criado Mainar, 2007: 80.

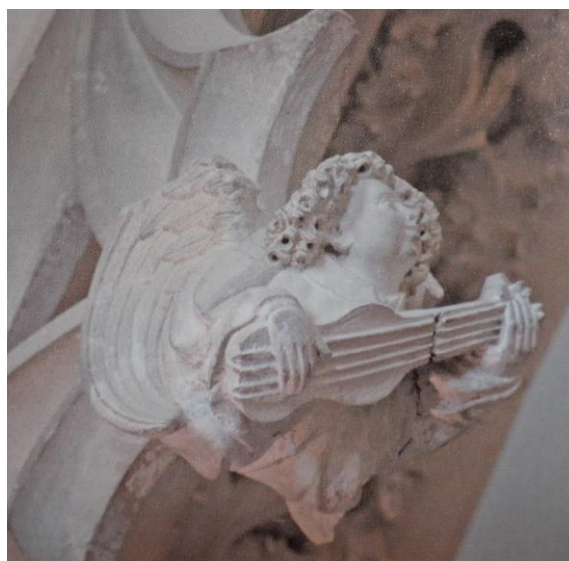
López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

El uso de *muestras* en la forma de trabajar de Ysambart y su equipo, se puede rastrear si se realiza una comparación entre las formas decorativas de la capilla de los Sagrados Corporales de Daroca, la capilla del Sagrario de Palencia, y la capilla del contador Saldaña en la iglesia del monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Se puede ver de manera muy clara en los detalles de los ángeles músicos que se encuentran presentes en los tres espacios. En líneas generales, los tres tipos de ángeles siguen un diseño común –sin entrar en las divergencias de los atributos que portan-, pero las diferencias de estilo en su ejecución son muy diferentes, notándose de manera particular en los peinados, las alas, y, sobre todo, en los pliegues de los vestidos. Esto solamente se puede explicar porque fueron realizadas por diferentes equipos de canteros, pero todos debieron de seguir un diseño común, facilitado por Ysambart, y que sin duda fue el mismo en los tres espacios (Fig. 11, 12 y 13)



Fig. 11. Detalle los ángeles músicos de la capilla de los Sagrados Corporales de la colegiata de Santa María de Daroca. Autor: Víctor Daniel López Lorente



López Lorente, Víctor Daniel
La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la
formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la
construcción del tardogótico hispano

Fig. 12. Detalle de los ángeles músicos de Palencia en la capilla del Sagrario de la catedral de
Palencia. Autor: Víctor Daniel López Lorente



Fig. 13. Detalle de un ángel músico de la capilla del contador Saldaña en la iglesia del
monasterio de Santa Clara de Tordesillas. Fuente: Ibáñez Fernández (2012: 46)

Conclusiones finales

El siglo XV castellano se presenta, en el terreno de la arquitectura, como una época de crisis y a su vez de gran creatividad. Gracias a los grandes promotores artísticos, y motivado por otros factores sociales como la Guerra de los Cien Años, en la Península Ibérica, y particularmente en la Corona de

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Castilla, se produjo un ambiente de gran efervescencia, en donde se mezclaron artesanos extranjeros y autóctonos, cuya formación era muy distinta. Estas nuevas ideas y diseños arquitectónicos se asentaron con fuerza, dando lugar a un increíble progreso del arte de la piedra, que evolucionará en la segunda centuria del siglo XV y los primeros años del siglo XVI hasta construcciones extraordinariamente refinadas.

La figura del maestro Ysambart encarna un nuevo tipo de artesano, que en el fondo se distancia mucho de estos, pues en realidad es un arquitecto tracista, que realiza diseños y viaja proporcionando sus composiciones y esquemas figurativos allí donde son requeridos sus servicios. Esto se debe a una nueva forma de entender la arquitectura y que se puede estudiar con muchos otros ejemplos. En Gerona hay un curioso antecedente que responde a esta misma idea. Allí, desde 1310 y hasta finales del siglo XV, está documentada la construcción de materiales prefabricados como pequeñas columnillas de ventanas o balaustradas que se comercializaron por gran parte de Cataluña, Mallorca, Navarra, Nápoles, el Rosellón y Valencia⁵⁶. Todo esto es una consecuencia lógica de la especialización del trabajo, y los complejos diseños de los edificios góticos.

El maestro Ysambart es un personaje que logró adquirir una importancia similar a la de Juan Guas (1430-1496) o su homónimo en la Corona de Aragón, el catalán Pere Compte (1430-1506), y que a lo largo de su vida logró asumir y desarrollar con éxito los encargos más importantes de los principales clientes aragoneses y castellanos. Es un buen ejemplo del progresivo ascenso social que los artesanos de la piedra emprendieron en la baja Edad Media y que, con el paso del tiempo, desembocará en un nuevo tipo de arquitecto-empresario, cuya elevada posición social y económica le permitirá adquirir bienes propios como canteras, controlando y monopolizando todo el trabajo⁵⁷.

Referencias

Bibliografía

⁵⁶ Español Bertrán, 1999.

⁵⁷ Sobre el ascenso social de los arquitectos en la Edad Media véase Kostof (1977) y, de manera más reciente Mariño (2000). Para los reinos hispanos Yarza Luaces (1987) y (1999).

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

AA. VV. (1996). *VI Centenario del Papa Luna: 1394-1994. Jornadas de estudio*. Calatayud: Centro de Estudios Bilbilitanos.

Abbad Ríos, F. (1957). *Catálogo monumental de España. Zaragoza*. Madrid: Instituto Diego Velázquez - CSIC.

Agapito Revilla, J. (1896). *La catedral de Palencia. Monografía*. Palencia: Tipografía de Abundio Menéndez.

Alexandre, A. (2004). *Louis d'Orleans, bâtisseur et amateur d'art*, en Taburet-Delahaye E. París 1400. Les arts sous Charles VI. París: Fayard-Réunion des Musées Nationaux, 126-133.

Alonso García, G. (1976). *Los maestros de la Seu Vella y sus colaboradores*. Lérida: Instituto de Estudios Ilerdenses.

Alonso Ruiz, B. (2008). *La formación en la construcción durante la Edad Moderna: del 'arte de la cantería' a la profesión de arquitecto*, en Alonso Ruiz B. y Villanueva Zubizarreta, O. *Ars et scientia. Estudios sobre arquitectos y arquitectura (s. XIII-XXI)*. (pp. 61-88). Valladolid: Castilla Ediciones.

Alonso Ruiz, B. (2011). *Los tiempos y los nombres del tardogótico castellano*, en Alonso Ruiz, B. (coord.). *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*. (pp. 43-79). Madrid: Sílex.

Alonso Ruiz, B. (2012). *El maestro de obras catedralicio en Castilla a finales del siglo XV*, en *Anales de Historia del Arte*, 22: nº especial, 225-243.

Alonso Ruiz, B. (2013). *Una montea gótica en la capilla Saldaña de Santa Clara de Tordesillas*, en *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. V. I. (pp. 35-43). Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A. (2009a). *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.

Alonso Ruiz, B. y Jiménez Martín, A. (2009b). *La traza guipuzcoana de la catedral de Sevilla*, en *Actas del Sexto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. V. II. (pp. 63-74). Valencia: Instituto Juan de Herrera.

Alonso Ruiz, B. y Martínez de Aguirre, J. (2011). *Arquitectura en la Corona de Castilla en torno a 1412*. *Artigrama*, 26, 103-147.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Ara Gil, C. J. y Martín González, J. A. (1984). *El arte gótico en Palencia*, en González, J. (ed.). *Historia de Palencia. I. Edades antigua y media* (pp. 313-336). Palencia: Diputación Provincial.

Argiles I Aluja, C. (1991). *L'activitat laboral a la Seu entre 1395 i 1410 a través dels Llibres d'Obra*, en *Congrés de la Seu Vella de Lleida. Actes* (pp. 223-245). Lérida: Pagès.

Bango Torviso, I. (1985). *Arquitectura gótica*, en *Historia de la arquitectura española. T. II* (pp. 588-687). Zaragoza: Planeta.

Cabré, J. (1922). *El tesoro artístico de los SS. Corporales de Daroca*, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones. Arte, Arqueología, Historia, XXX*, 275-293.

Chamorro Trenado M. A. y Zaragoza Catalán, A. (2012). *La traza de la torre campanario de la iglesia de San Félix de Gerona*, en *Goya: Revista de Arte*, 338, 03-15.

Domengue I Mesquida, J. (2009). *Guillem Sagrera et lo modern de son temps*, en *Revue de l'Art*, 166, 4, 77-90

Español Bertrán, F. (1997). *La transmisión del conocimiento artístico en la Corona de Aragón (siglos XIII-XIV)*, en *Cuadernos del CEMYR*, 5: Saber y conocimiento en la Edad Media, 73-113.

Español Bertrán, F. (1998). *Ecos artístico aviñonenses en la Corona de Aragón: La capilla de los Ángeles del palacio Papal*, en *XI Congreso Español de Historia del Arte. El Mediterráneo y el Arte español*. (pp. 58-68). Valencia: Conselleria de Cultura- Ministerio de Educación y Cultura.

Español Bertrán, F. (1999). *Los materiales prefabricados gerundenses de aplicación arquitectónica (s. XIII-XV)*, en Yarza, J. y Fité, F. (eds.), *Actes de l'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. (pp. 77-127). Lérida: Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

Español Bertrán, F., (2009). *Artistas y obra entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia*, en Cosmen Alonso, C., Herráez Ortega M. V. y Pellón Gómez- Calcerrada, M. (coords.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. (pp. 253-194). León: Universidad de León.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Esteban Lorente, J. F. (1980). *Daroca. Arte*, en AA. VV. Gran Enciclopedia Aragonesa. T. IV. Zaragoza: Unión Aragonesa del Libro.

Falomir Faus, M. (1996). *Arte en Valencia, 1472-1522*. Valencia: Consell de Valencià de Cultura de la Generalitat Valenciana.

García Flores, A. y Ruiz Souza, J. C. (1997). *Notas acerca de Ysambart, maestro mayor de la catedral de Palencia*, en Sánchez Campo, A, (dir.). Jornadas técnicas de conservación de las catedrales. Las catedrales en España. (pp. 123-128). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

Gómez-Ferrer, M. (1998). *Arquitectura en la Valencia del siglo XVI. El Hospital General y sus artífices*. Valencia: Albatros.

Gómez-Ferrer, M. (1997-1998). *La Cantería Valenciana en la primera mitad del XV: El Maestro Antoni Dalmau y sus vinculaciones con el área mediterránea*, en Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte, 9-10, 91-106.

Gómez-Ferrer, M. (s/f). *El maestro de la catedral de Valencia Antoni Dalmau (act. 1435-1453)*. Disponible en <http://www.gothicmed.es/> [Consulta 22/7/2010], s/p.

Huizinga, J. (1978 [2010]). *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Alianza.

Ibáñez Fernández, J. (2005). *Arquitectura aragonesa del siglo XVI: propuestas de renovación en tiempos de Hernando de Aragón (1539-1575)*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" - Instituto de Estudios Turolenses.

Ibáñez Fernández, J. (2011). *Con el correr del sol: Ysambart, Pedro Jalopa y la renovación del Gótico final en la Península Ibérica durante la primera mitad del siglo XV*, en Biblioteca: estudio e investigación, 26, 201-226.

Ibáñez Fernández, J. (2012). *La capilla del palacio arzobispal de Zaragoza en el contexto de la renovación del Gótico final en la Península Ibérica*. Zaragoza: Museo Diocesano.

Ibáñez Fernández, J. y Criado Mainar, J. (2007). *El maestro Ysambart en Aragón: la capilla de los Corporales de Daroca y sus intervenciones en la catedral de la Seo de Zaragoza*, en Jiménez Martín, A., (ed.). La piedra postrera. V Centenario de la conclusión de la catedral de Sevilla. T. II (pp. 75-111). Salamanca: Kadmos.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Jiménez Martín, A. (2010). *Los primeros años de la catedral de Sevilla: nombres, fechas y dibujos*, en Alonso Ruiz, B. (coord.). *Los últimos arquitectos del gótico*. (pp. 15-69). Madrid: Marta Fernández-Rañada.

Jiménez Martín, A., y Pérez Peñaranda, I. (1997). *Cartografía de la montaña hueca. Notas sobre los planos históricos de la catedral de Sevilla*. Sevilla: Cabildo metropolitano de la Catedral de Sevilla.

Kostof, S. (1977). *El arquitecto en la Edad Media en Oriente y Occidente*, en Kostof, S. (coord.). *El arquitecto: historia de una profesión* (pp. 65-97). Madrid: Cátedra.

Mañas, F., (2006). *Capilla de los Corporales: Iglesia Colegial de Santa María Daroca*. Zaragoza: Centro de Estudios Darocenses.

Mariño, B. (2000). *La imagen del arquitecto en la Edad Media: Historia de un ascenso*, en Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte, 13, 11-25.

Martínez, R. (1988): *Gómez Díaz de Burgos. (1430-1466). Maestro mayor de obras de la catedral de Palencia*, en Publicaciones del Instituto Tello Téllez de Meneses, 58, 117-126.

Martínez de Aguirre, J. (2007). *El siglo XV en las catedrales de Pamplona y Palencia*, en Jiménez Martín, A., (ed.). *La piedra postrera, V Centenario de la conclusión de la catedral de catedral de Sevilla*. T I. (pp. 115-148). Sevilla: Kadmos.

Martínez de Aguirre, J. (2009). *Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España medieval cristiana*, en Anales de Historia del Arte, vol. Extraordinario, 127-163.

Mesqui, J. y Ribéra-Pervillé, C. (1980). *Les chateaux de Louis d'Orleans et leurs architectes (1391-1407)*, en Bulletin Monumental, 138-1, 293-345.

Mesqui, J. (2004). *Les châteaux de Louis d'Orleans. Architecture d'un jeune prince en devenir*, en Dossier de l'Art, 107, 20-25.

Mesqui, J. (2008). *Le château de Pierrefonds. Une nouvelle vision du monument*, en Bulletin Monumental, 166-3, 197.245.

Miquel Juan M., Montero Tortajada, E. y Serra Desfilis, A. (2006). *Factors of technical innovation in Valencian architecture during the Medieval and Modern Ages: learning, know-how and inspiring admiration*, en Dunkeld, M. y Campbell, J. *et alii* (ed.). *Second International Congress on Construction History*. V. 2: The

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Construction History Society (pp. 2203-2222). *Cambridge: Construction History Society*.

Miquel Juan, M. (2009). *Aviñón, foco artístico para la Valencia del siglo XIV. El papel del obispo Vidal de Blanes*, en Cosmen Alonso, C., Herráez Ortega M. V. y Pellón Gómez-Calcerrada, M. (coords.). *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media* (pp. 321-331). León: Universidad de León.

Miquel Juan, M. (2010). *El coro de la catedral de Valencia (1384-1395). La introducción de nuevos elementos decorativos del gótico internacional en Valencia*, en Serra Desfilis, A. (coord.). *Arquitectura en construcción en Europa en época medieval y moderna*. (pp. 347-374). Valencia: Universitat de València.

Montero Tortajada, E. (2004). *El sentido y uso de la mostra en los oficios artísticos. Valencia, 1390-1450*, en Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, XCIV, 221-254.

Montero Tortajada, E. (2008). *Emulación y superación del modelo en la documentación notarial: a imagen de una mostra, a imagen de otra obra (Valencia, 1390-1450)*, en Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (pp. 145-158). Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears.

Montero Tortajada, E. (2013). *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia 1370-1450*. [Tesis doctoral leída en la Universitat de València]. Valencia: Universidad de Valencia.

Natale, M. (2001). *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, Generalitat Valenciana.

Nunes da Silva, R. J. (2011). *Os arquitectos e a arquitectura tardo-gótica em Portugal*, en Alonso Ruiz, B. (coord.), *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América* (pp. 503-541). Madrid: Sílex.

Pons, A. (1926-1927). *Els gremis. Capitols fabricats per lo bon govern y règimen del Offici de Picapedres*, en Bolletí de la Societat arqueològica Luliana, XX, XXI, XXII y XXIII.

Quarré, P. (1977). *Le retable de la capilla de los Corporales de la collegiale de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta*, en Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte (1973). *España entre el Mediterráneo y el Atlántico. T. I* (pp. 455-464). Granada: Universidad de Granada.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Recht, R. (1989). *Les Bâisseurs des cathédrales gothiques*. Strasbourg: Les Musées de la Ville de Strasbourg.

Ruiz de la Rosa, J. A. (1987). *Traza y simetría de la arquitectura. En la Antigüedad y Medievo*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ruiz de la Rosa, J. A. (2007a). *Dibujos de ejecución: valor documental y guía de conocimientos de la catedral de Sevilla*, en Jiménez Martín, A. (ed.) *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de la "obra nueva"*. (pp. 297-348). Sevilla: Universidad de Sevilla.

Ruiz de la Rosa, J. A. (2007b). *Sobre trazas y monteas. Síntesis gráfica de un proceso edificatorio en la catedral de Sevilla*, en Jiménez Martín, A., (ed.). *La piedra postrera, V Centenario de la conclusión de la catedral de catedral de Sevilla*. T. II. (pp. 483-499). Sevilla: Kadmos.

Ruiz Souza J. C. y García Flores, A. (2009). *Ysambart y la renovación del gótico final en Castilla: Palencia, la capilla del Contador Saldaña en Tordesillas y Sevilla. Hipótesis para el debate*, en *Anales de Historia del Arte*, 19, 43-76.

Serra Desfilis, A. (2005). *El precio del saber: técnica, conocimiento y organización de la obra en la Valencia del siglo XV*, en Cavaciocchi, S. *L'edilizia prima della Rivoluzione Industriale. Secc. XIII-XVIII* (pp. 709-721). Florencia: Istituto di Storia Economica "Francesco Datini" - Le Monnier.

Serra Desfilis, A. (2012). *Conocimiento, traza e ingenio en la arquitectura valenciana del siglo XV*, en *Anales de Historia del Arte*, 22, nº especial, 163-196.

Serra I Ràfols (1947-1951). *La nau de la seu de Girona*, en *Miscel·lània Puig i Cadafalch*. I. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans.

Taburet-Delahaye, E. (2004). *Paris 1400. Les arts sous Charles VI*. París: Fayard des Mesées Nationaux.

Terés Tomàs, M. R. (2009). *Els itineraris dels artistes i la difusió dels models: arquitectes i escultors a la Corona d'Aragó*, en Sabater Rebassa, S. y Carrero Santamaría, E. *La Ciutat de Mallorca i els segles del gòtic: XXVIII Jornades d'Estudis Històrics Locals* (pp. 79-101). Palma de Mallorca: Institut d'Estudis Baleàrics.

Terés Tomàs, M. R. (2011). *Violant de Bar: les inclinacions artístiques d'una reina francesa a la Corona d'Aragó*, en Terés, M. R. (coord.). *Capitula facta et firmata: Inquietuds artístiques en el quatre-cents* (pp. 07-69). Valls: Cossetània.

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Tomasi, M. (2006). *L'art en France autour de 1400: éléments pour un bilan*, en *Perspective*, I, 97-120.

Torrallba, F. (1954). *Iglesia Colegial de Santa María de los Santos Corporales de Daroca*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Torres Balbás, L. (1952). *Arquitectura gótica*, en *Ars Hispaniae*. Historia universal del arte hispánico. T. VII. Madrid: Plus Ultra.

Vila – Grau, J. (1992). *Tabla de vidriero*, en AA.VV. *Cataluña medieval* (p. 311). Barcelona: Lunwerg.

Villanueva, J. (1850). *Viaje literario a las iglesias de España*, XII. Madrid: Real Academia de la Historia

Villaseñor Sebastián, F. (2013). *Nuevas aportaciones a la historia constructiva de la capilla del contador Saldaña (Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas) (ca. 1430-1435) y su importancia en la renovación del gótico castellano*, en Huerta Fernández, S. y López Ulloa, F., (coords.). *Actas del Octavo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*. V. II (pp. 1039-1046). Madrid: Instituto Juan de Herrera.

Whiteley, M. (2001). *Lieux de pouvoir et résidences royales: le palais de la Cité, le Château du Louvre, l'Hôtel Saint-Paul, le Château de Vincennes*, en Pleybert, F. Paris et Charles V. *Arts et Architecture* (pp. 105-165). Paris: Action Artistique de la Ville de Paris.

Yarza Luaces, J. (1987). *Artista artesano en el gótico catalán I*, en *Lambard: Estudis d'art medieval*, III, 129-169.

Yarza Luaces, J. (1999). *Ponencia marc: Artista-artesano en la Edad Media hispana*, en Yarza, J. y Fité, F. (eds.) *Actes de l'Artista-artesà medieval a la Corona d'Aragó*. (pp. 07-58). Lérida: Universitat de Lleida, Institut d'Estudis Ilerdencs.

Yuste Galán, A. M. (2004). *La introducción del arte flamígero en Castilla: Pedro Jalopa, maestro de los Luna*, en *Archivo español de arte*, 307, 291-300.

Zaragozá Catalán, A. (2008). *El control de la forma en la arquitectura medieval valenciana: Dibujo y oficios artísticos durante los siglos XIII y XIV*, en Taberner, F. (ed.). *Historia de la ciudad VI*. (pp. 103-126). Valencia.

Zaragozá Catalán, A. y García Codoñer, A. (1993). *El dibujo de proyecto en época medieval según la documentación archivística: Noticias del episodio gótico valenciano*, en Docci, M. (ed). *Il Disegno di Progetto, Dalle Origini a tutto il XVIII secolo*. (pp. 41-44). Roma: Università degli studi di Roma "la Sapienza".

López Lorente, Víctor Daniel

La guerra y el maestro Ysambart (doc. 1399-1434). Reflexiones en torno a la formación y transmisión de conocimientos técnicos en los artesanos de la construcción del tardogótico hispano

Zaragoza Catalán, A. y Gómez-Ferrer, M. (2007). *Pere Compte arquitecto*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, Consorcio de Museos de la Comunitat Valenciana.

Zaragoza Catalán, A. y Gil Saura, Y. (2013). *Obradores y maestros en el maestrazgo de Montesa. Siglos XIII-XVIII*, en AA.VV. *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló* (pp. 134-159). Valencia: Generalitat Valenciana.