

Julià Nofre y la escultura del gótico internacional florentino en la Corona de Aragón

Joan Valero Molina

Instituto Damià Campeny. Mataró

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.). Vol. XI, 1999

RESUMEN

Entre los años 1418 y 1424, un escultor florentino trabaja en los relieves del trascoro de la catedral de Valencia. Este escultor, mencionado por la documentación como "Julià Florentí", ha sido tradicionalmente identificado con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, discípulo de Ghiberti. Unos años después, entre 1431 y 1434, otro escultor florentino, Julià Nofre, realiza ciertos trabajos en la catedral de Barcelona. La confrontación estilística de las obras valencianas y barcelonesas permitirá proponer la hipótesis sobre la identificación del Julià Florentí valenciano con Julià Nofre.

SUMMARY

Between 1418 and 1424 a Florentine sculptor works on the relieves of the rear part of the choir in the cathedral of Valencia. This sculptor – whose name was "Julià Florentí", as many documents reveal – has traditionally been identified with Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, a disciple of Ghiberti. A few years later, between 1431 and 1434, another Florentine sculptor known as Julià Nofre carries out some work in the cathedral of Barcelona. The stylistic confrontation between the works of art in Valencia and Barcelona led to the appearance of an hypothesis identifying Julià Florentí from Valencia with Julià Nofre.

Durante los últimos años del siglo XIV llegó a la Península una corriente renovadora de la plástica gótica, nacida en el seno de las cada vez más potentes cortes europeas (París, Borgoña, Praga), y difundida rápidamente por el continente, asumiendo unas características comunes por doquier. Por esta razón, este estilo ha sido denominado Gótico Internacional. El movimiento perdura, según las distintas zonas, hasta mediados del siglo XV, cuando empiezan a imponerse las nuevas propuestas flamencas.

Sin olvidar el innegable papel difusor que tuvo la circulación de obras, especialmente de miniatura y orfebrería, en la Corona de Aragón el nuevo arte se introdujo gracias a la llegada de maestros foráneos procedentes, la mayoría de ellos, del norte de Europa. A nombres

como Marçal de Sax (alemán), Pere de Sant Joan (picardo), maestro Carlí (normando), tendríamos que añadir otros que aún permanecen en el anonimato. La importancia de estos maestros es indiscutible, pero quizás se ha menoscabado el papel que ejercieron los numerosos italianos que durante estos años trabajaron en la Corona, probablemente porque no procedían de un centro "productor" directo del Gótico Internacional. La gran mayoría de estos maestros eran oriundos del centro artístico más importante de Italia, Florencia¹. Ya en 1396 se registra la presencia de un pintor llamado Nicolau de Florencia, residente en Barcelona, que contrata un retablo dedicado a San Mauro y San Nicasio².

Vasari comenta la estancia de otro pintor florentino, Gherardo Starnina, en Valencia. Ha sido reconocido

como el Gerardo Jacobi que aparece en documentos valencianos entre 1395 y 1401, en algún caso en compañía de otros dos pintores florentinos, Francesc Simó y Nicolau d'Antoni (¿sería éste el mismo Nicolau de Florencia anteriormente señalado?). La personalidad artística de Starnina, después de muchos años de incertidumbre, ha sido identificada recientemente con el llamado "Maestro del Bambino Vispo", lo que posiblemente permite considerarlo como introductor del Gótico Internacional en Florencia (hacia 1403), y uno de sus máximos exponentes. Durante su estancia en nuestra península, Starnina habría entrado en contacto con el nuevo arte³.

Avanzado el siglo XV tenemos constancia de la actividad de Dello Delli, también conocido como Daniel Florentino, al servicio de la Corona de Castilla. Condorelli desentrañó la ambigüedad que se había creado en torno a este artífice, confundido hasta entonces con un hermano llamado Nicolás Florentino⁴. Nacido en 1403, Dello vive en Florencia y Venecia hasta 1433, cuando se supone que llegó a España. Una carta de Alfonso el Magnánimo fechada en 1446 nos permite constatar la importancia que había alcanzado el florentino, mencionado como "*maior fabrice magister*" del rey Juan II de Castilla⁵; poco después es reconocido y honrado por la *Signoria* de Florencia. Se le atribuye el retablo mayor de la catedral de Salamanca, mientras que su hermano Nicolás Florentino es responsable de los frescos del Juicio Final de la misma Sede. También debe reseñarse el papel menor de Sansone Delli, otro hermano igualmente activo en tierras castellanas.

Todos los datos aportados hasta ahora competen al campo pictórico, pero en el escultórico también se documenta la presencia de artífices italianos. Entre 1418 y 1424 un escultor, a quien la documentación denomina "Julià Florentí", realiza los relieves del trascoro de la catedral de Valencia⁶.

Otro escultor, también florentino, a quien se ha prestado escasa atención, trabaja entre 1431 y 1435 en la catedral de Barcelona. Este maestro, identificado en la documentación barcelonesa como "Julià Florentí" primero, y como Julià Nofre más adelante, podría ser el mismo artífice que trabajó en Valencia, y será objeto de estudio a continuación.

LA OBRA DE JULIÀ NOFRE EN BARCELONA. DATOS DOCUMENTALES

La presencia del escultor Julià Nofre en Barcelona se dio a conocer de forma casi simultánea por J. Mas y por F. Carreras Candi⁷. Mas lo registraba junto a otros imagineros que había encontrado en los Libros de Obra de la catedral, limitándose a transcribir las dos referencias

relativas a su trabajo en la Pila Bautismal (1434), y en otra pila de agua bendita (1435). Carreras Candi, por su parte, lo presentó como autor de la clave de bóveda de la Santa Cena, en la galería del claustro. Julià Nofre pasaba a ser un maestro con obra conocida, pero el estudio que debía situar su personalidad artística en un contexto adecuado no llegó a materializarse.

Es a través de un análisis sistemático de los Libros de Obra como podremos empezar a delimitar la actividad del florentino en la catedral barcelonesa. La primera mención que conocemos aparece el 6 de octubre de 1431, e informa del salario que percibía el artífice: un total de cinco sueldos al día⁸. Se trata de una cantidad muy elevada, superior a la que solía recibir el maestro de obras (cuatro sueldos), o los imagineros más destacados (cuatro sueldos y medio)⁹. Este dato nos indica que nos encontramos ante una figura de prestigio innegable. Con intermitencias, su presencia es bastante regular hasta el marzo de 1435, fecha en la que Nofre cobra por la pila de agua bendita¹⁰. Después, probablemente volvió a Florencia¹¹.

Los Libros de Obra mencionan explícitamente algunas obras de Nofre, pero presumiblemente su actividad no se habría limitado sólo a ellas: el análisis estilístico a partir de la clave de bóveda documentada nos permitirá ampliar el catálogo de todas aquellas realizaciones ejecutadas por él o por los artífices de su entorno más inmediato.

De las dos pilas que labró, hoy conservamos la Bautismal, situada en la capilla del Baptisterio. Es una sobria e imponente pieza de mármol, con un formato que presenta estrías helicoidales en el exterior y sin decoración figurada. El estudio de Carreras Candi reveló las dificultades de los obreros de la Seo para conseguir el bloque de piedra apto para la extracción de la pila en una sola pieza. Con anterioridad a la intervención de Nofre se conocen datos alusivos al proyecto. El 15 de abril de 1431, por ejemplo, se envió a un arquitecto a la cantera de Vilafranca de Conflent para seleccionar la pieza de mármol idónea, pero los resultados fueron negativos¹². Después de que Julià Nofre hubiera recibido el encargo de ejecutar la pila¹³, fracasan otros dos intentos (en marzo de 1432 y en enero de 1433, respectivamente), esta vez en las canteras de Tortosa¹⁴. Finalmente se decidió importar el bloque desde Florencia, decisión a la que no sería ajeno el mismo Nofre. La obra estaba ya acabada el 27 de noviembre de 1434¹⁵.

Ausente de la catedral entre el 4 de julio de 1433 y el 27 de abril de 1434, según hemos podido averiguar, el escultor se trasladó personalmente a Florencia para escoger el bloque de mármol. Un documento italiano nos confirma este extremo. Se trata de un registro de salidas de bloques de mármol desde las canteras de Carrara, en el que se indica el cobro con fecha del 7 de

noviembre de 1433, “a Iuliano Nofrii suprascripto solvente pro tribus curribus lapidum disgrossatorum et pro una pila baptismale”¹⁶.

Coincidiendo con este regreso temporal de Julià Nofre a Florencia, se documenta la presencia de un artifice en la ciudad, de igual nombre, “Juliano Nofri Romoli carpentario populi Sancti marci de Florentia”¹⁷, apareciendo como testigo en un documento fechado el 10 de octubre de 1433. Sin duda es nuestro artista, puesto que se trata del reconocimiento de una deuda contraída por parte de Dello Nicholai para el pintor sardo Ambrosio Salari, nombrándose al pintor barcelonés Bernat Martorell como procurador, ya que Dello se encontraba entonces en la Corona de Aragón. El interés del documento no sólo estriba en la certificación de la estancia temporal de Nofre en Florencia, sino que además establece una posible relación entre Julià y Dello: en efecto, el 8 y el 13 de enero de 1434 los Libros de Obra de la Seo de Barcelona registran la presencia de Daniel Nicolau, imaginero, cobrando cinco sueldos por jornada¹⁸, a quien podemos identificar como el mismo Dello Delli (Dello proviene de Daniello). Es posible que se encontrara de paso por Barcelona; de este modo podemos encontrar la razón por la que no se conocía ninguna otra noticia de un escultor que, a tenor del sueldo que percibía, necesariamente tenía que ser importante.

Conviene recordar que Vasari señala que Dello inició su actividad artística en el campo de la escultura, pasando posteriormente a la pintura, faceta en la cual fue más reconocido¹⁹. El calificativo de imaginero que usa el Libro de Obra para designar a Dello nos muestra claramente la naturaleza de su trabajo en la Seo, pero su misma indefinición y la falta de referentes seguros sobre la obra escultórica del maestro nos impiden determinar con certeza las obras que habría llevado a cabo²⁰.

JULIÀ NOFRE Y SU ACTIVIDAD EN LA CATEDRAL DE BARCELONA

La clave de bóveda de la Santa Cena (fig. 1) es la única pieza con escultura figurativa que podemos relacionar documentalmente con Julià Nofre. Está situada en el ala de poniente del claustro, significativamente delante de la capilla consagrada al Corpus, también llamada de Jesucristo. La clave fue esculpida durante el octubre de 1434²¹, cobrando Nofre la cifra más elevada que hasta entonces había recibido un escultor: cinco sueldos y medio por jornada²². Es a partir de esta pieza, quizás obrada en colaboración con sus ayudantes, que podremos analizar el estilo de Nofre.

Hablar de un escultor florentino activo en estos años nos obliga a situar como punto de referencia a Lorenzo Ghiberti. Alrededor de esta figura, que constituye un



Fig. 1. Santa Cena, claustro de la catedral de Barcelona.

puente entre el último Gótico y el primer Renacimiento, se articula la actividad de gran parte de la producción artística florentina y su área de influencia durante toda la primera mitad del siglo XV. Por su taller pasó un gran número de aprendices y colaboradores, algunos de los cuales despuntaron aún dentro del gótico (Masolino, Nanni di Banco), mientras otros llegarían a ser figuras indiscutibles del Renacimiento italiano (Paolo Uccello, Michelozzo, Donatello)²³.

Sin intentar buscar un fiel reflejo de la obra de Ghiberti, se puede constatar que en la clave de bóveda de Nofre hay suficientes elementos que nos remiten a él. El modelado de los rostros, especialmente de los rizos de los cabellos y de las barbas, recuerdan poderosamente los pequeños bustos de la Puerta Norte del Baptisterio de Florencia. También el trepanado de los ojos, muy característico en la escultura y la orfebrería italiana de la época (aunque no exclusivo, es más inusual en el resto de Europa) nos vincula la clave al contexto italiano.

Desde un punto de vista iconográfico, Nofre ha representado la Santa Cena en el momento de la Consagración de la Sagrada Forma, elevada por Cristo con su mano izquierda, mientras bendice con la derecha. Enfrente, al otro lado de la mesa, de acuerdo con la iconografía más común, la acción de Judas poniendo la mano en el plato delata, al igual que la bolsa de dinero que sostiene en su regazo, su culpabilidad²⁴. La composición se aleja de la que se encuentra en la Puerta Norte de Florencia²⁵, si bien aquí debe estar condicionada por la forma circular en la cual está inserta. En lo que atañe a la calidad escultórica del relieve, no puede ser ponderada sin considerar algunos factores que deben matizar cualquier valoración. En primer lugar, el mate-

rial con el que trabajó Nofre, la piedra de Montjuich, es tosco y de escasa calidad. Sin duda tal circunstancia dificulta el acabado preciosista tan característico del Gótico Internacional. Por otro lado, el hecho de que la pieza esté destinada a ser colocada a una altura considerable conlleva que su apreciación por parte del observador sea menos clara y, por consiguiente, no es necesario que el escultor se aplique en demasía en el acabado. No obstante, es destacable su minuciosidad en la ambientación de la escena, con importantes concesiones al detallismo: se han reproducido con precisión los distintos elementos colocados sobre la mesa: vasos, cuchillos y alimentos.

De los relieves de los pilares del claustro, que siguen un complejo programa iconográfico que abarca la totalidad, los que relatan la historia de Caín y Abel delatan una dependencia directa de la obra del artífice toscano (fig. 2). Situados en el segundo pilar de la galería del ala de poniente, se corresponden al arranque de uno de los nervios de la bóveda cerrada por la clave de la Santa Cena. Aunque el paso del tiempo ha desgastado la piedra, se puede comprobar que las cabezas, voluminosas y macizas, los rostros con la nariz ancha, las barbas, entre otros detalles, vinculan los relieves a Nofre, y más concretamente a sus probables ayudantes, porque a pesar de todo existe una cierta tosquedad, más evidente en los elementos vegetales. Los Libros de Obra no nos proporcionan ningún dato explícito sobre la cronología de estos capiteles, pero lógicamente deben ser algo anteriores a la clave, aunque por poco tiempo²⁶; éste no es el único caso en que el artífice que ha realizado la clave de bóveda de un tramo de la galería intervenga previamente en los relieves de los pilares que sostienen dicha bóveda²⁷.

La clave de bóveda de la capilla del Corpus, situada ante el tramo de galería cerrado por la clave de la Santa Cena, es también una obra a considerar (fig. 3). De una calidad muy superior a la clave ya analizada, se llevaría a cabo en el período comprendido entre el inicio de las obras para armar la capilla (agosto de 1431) y el cierre de la bóveda (hacia diciembre del mismo año). En estas semanas la actividad de Nofre, llamado aún Julià Florentí²⁸, es casi continua. La clave presenta dos ángeles sosteniendo el cáliz con la Sagrada Forma, sobre un altar que lleva grabado el escudo del obispo Sopera en su zona frontal. Se reconoce así la donación póstuma del prelado que permitió terminar toda un ala de capillas del claustro²⁹. Las diferencias cualitativas con la clave de la Santa Cena se reflejan en la mayor soltura con que el escultor ha trabajado los cuerpos y, sobre todo, en la plasticidad de los pliegues de los vestidos.

Otro elemento escultórico que podemos relacionar con Julià Nofre, es el relieve de Dios Padre, situado bajo el florón que remata el arco conopial que corona la Puer-

ta de Santa Eulalia (fig. 4). Sabemos que entre enero y febrero de 1432 se colocaba el "*tabernacle del portal del claustre*"³⁰, y que el 22 de marzo del mismo año el relieve ya se hallaba en su emplazamiento definitivo³¹. En las fechas previas, la presencia de Julià en los Libros de Fábrica es constante. Apoyada sobre dos querubines compuestos solamente por la cabeza y las alas, la imagen de Dios tallada en relieve bendice con la mano derecha, mientras con la izquierda sostiene la bola del mundo. La figura divina recuerda al Cristo de la Santa Cena, pero el trabajo es mucho más fino y delicado, lo que la revela como obra directa de Nofre. Las cabezas de los querubines tienen el mismo ornamento que los ángeles de la exaltación del Corpus Christi, obra que sería inmediatamente anterior a la que nos ocupa. Tanto la composición del relieve como su emplazamiento nos remiten a los tabernáculos de Orsanmichele de Florencia, realizados entre 1403 y 1415 por Niccolò di Pietro Lamberti, Nanni di Banco y Donatello, y sobre todo al frontón del tabernáculo de los "Linaiuoli", diseñado hacia 1432 por Ghiberti³².

En Barcelona sólo encontramos documentado a Julià Nofre en la obra de la catedral, pero es lógico pensar que no habría limitado su ámbito de trabajo a la Seo existiendo otras empresas constructivas importantes que requerían el servicio de escultores cualificados. Una de las más destacadas fue la edificación del Palacio de la Diputación del General, llevada a cabo bajo la maestría de Marc Safont³³. A su alrededor se mueven algunos de los escultores más importantes del momento, como Pere Joan y Jordi Safont. El primero aparece documentado, mientras que del segundo se le supone su presencia por extensión, puesto que era esclavo de Marc Safont³⁴. El resto de escultores del taller permanecen aún en el anonimato. La documentación no cita a Nofre, pero creemos, a partir del análisis estilístico de ciertas obras, que puede suponersele vinculado al proyecto. Entre 1432 y 1434 se construyó una de las partes más significativas del palacio, la capilla de San Jorge³⁵. Es en su decoración escultórica donde, a nuestro parecer, volvemos a encontrar la mano de Julià Nofre. De las ménsulas situadas bajo el arranque de los nervios de la bóveda, que representan a los Evangelistas, tres pueden considerarse como surgidas de la mano del florentino; en cambio, tanto la que representa a San Lucas como las claves de bóveda son ajenas a su estilo.

El rostro de San Marcos (fig. 5) reproduce exactamente las facciones de algunos de los apóstoles de la clave de la Santa Cena, especialmente el situado a la izquierda de Cristo, y el tercero a su derecha. Con su mano derecha sostiene sobre su regazo un libro abierto y se lleva la izquierda a la mejilla en actitud pensativa, mientras contempla su animal simbólico, el león alado, envuelto en una filacteria. El trabajo en los pliegues del



Fig. 2. *Historia de Caín y Abel, claustro de la catedral de Barcelona.*

vestido, en la ondulación de la filacteria, en los rizos del león, denotan el virtuosismo de un escultor más vinculado al Gótico que al Renacimiento. Su actitud recuerda, salvando las distancias, a la del San Juan Evangelista de la Puerta Norte del Baptisterio de Florencia, de Ghiberti.

La ménsula de San Mateo (fig. 6) presenta un elemento destacable: el evangelista está sentado en un faldistorio ricamente decorado, en cuyos extremos superiores se aprecian unas cabezas monstruosas de aspecto leonino. Se trata de un mueble habitual en la figuración de la Italia bajomedieval, como confirma la pintura contemporánea³⁶. Por otro lado, los sinuosos rizos del ángel recuerdan a los de los ángeles de la capilla del Corpus.

La figura de San Juan Evangelista (fig. 7) es quizás la más sobresaliente de las tres, perfectamente integrada y equilibrada en el marco donde se sitúa. Su rostro resulta una versión mucho más fina y cuidadosa de algunos de los que aparecen en la clave de la Santa Cena, con un trabajo de los ojos, nariz y barba muy preciosa. Como en la primera ménsula estudiada, el animal simbólico del evangelista, en este caso el águila, presenta la filacteria dispuesta en forma helicoidal. El atril es similar a los que reproduce Ghiberti en la Puerta Norte florentina. En su parte inferior se distingue un pequeño animal, quizás un ratón, que refleja el gusto del escultor por la anécdota.

En los tres evangelistas, así como en los apóstoles de la clave de la Santa Cena, se puede comprobar el amplio registro de tipos faciales por el que se mueve la escultura de Julià.

A pesar de que su diseño es totalmente coherente con las anteriores, la cuarta ménsula, dedicada a San Lucas, parece pertenecer a un artífice distinto. El trabajo en el rostro, los pliegues más angulosos, la filacteria más gruesa, nos muestran la obra de una mano ajena a Nofre, aunque guardando una cierta afinidad; podría ser producto de un ayudante.

El resto del trabajo escultórico de la capilla pertenece a un escultor de otro ámbito estilístico. La clave de bóveda representa San Jorge a caballo matando al dragón. La naturaleza de la escena y los ángeles que la rodean nos llevan inevitablemente a compararla con la clave del templete del surtidor del claustro de la catedral, labrada en 1449 por los Claperós³⁷.

A la misma época que la capilla deben pertenecer un par de ménsulas que también acusan el estilo de florentino: en ellas vemos representados unos ángeles sosteniendo el escudo de la Generalitat³⁸.

Hasta ahora hemos recorrido lo que sería probablemente una fase importante de la carrera artística de Julià Nofre, un escultor al que vemos fuertemente ligado a las pautas góticas y que, por tanto, se habría formado en la Florencia de principios de siglo, aún dominada por

este estilo. Sin embargo, cabe señalar algunos débitos a las recientes innovaciones renacentistas, patentes en la disposición de algunas figuras (como el San Juan o los ángeles citados).

Si nos guiamos por la escasez de datos que nos proporcionan los distintos estudios sobre la escultura del Quattrocento³⁹, el papel desempeñado por Nofre como escultor en Florencia parece haber sido muy discreto. Sin embargo, su nombre figura reiteradamente en la documentación florentina, pudiéndose conocer, a partir de ella, algunos datos referentes a la actividad que desarrolló. Goldthwaite publicó la genealogía de la familia Di Romolo, en la que aparece un Julià que creemos que se puede identificar con nuestro escultor⁴⁰. El padre, Nofri di Romolo, definido como “*lastraiuolo*” procedente de Settignano, trabajó durante la primera década del siglo XV en la obra del Hospital de San Matteo. En 1427, sus hijos, Giuliano y Andrea di Nofri di Romolo, declaraban la posesión conjunta de un taller de escultura, hecho que nos indica una situación relevante dentro de su campo de trabajo. Sobre Andrea di Nofri (c. 1388-1459) las noticias son abundantes: ya en 1409 ingresa en el gremio de picapedreros y carpinteros, en 1419 llevó a cabo obras en el claustro de Santa María Novella, un año después realizó unas estatuas y ornamentos para la capilla de San Lorenzo en Santa Lucía de Bardí, en 1425 participa en la estimación de una estatua de Donatello, entre 1436 y 1439 dirige la construcción del claustro de San Miniato junto con Antonio di Matteo, y hacia 1441 trabaja en la cúpula de la catedral. Fuera de Florencia, se detecta su presencia en Ancona (tumba del obispo Simone Vigilante) y en Nápoles (tumbas del rey Ladislaus y de Fernando di Sanseverino)⁴¹.

De la actividad de Giuliano di Nofri en Florencia sabemos muy poco. Antes de 1453, junto con Bartolo d'Antonio, había realizado los ornamentos del púlpito de Santa María Novella; los relieves los llevó a cabo Andrea di Lazzaro⁴². En 1457 el escultor aún vivía⁴³. Exceptuando la información de 1427 sobre la dirección de un taller compartido con su hermano, el resto de noticias son posteriores a la presencia de Giuliano en Barcelona.

Como ya hemos mencionado anteriormente, entre 1418 y 1424, período durante el cual Julià Nofre no aparece documentado ni en Barcelona ni en Florencia, un escultor llamado “Julià Florentí” trabaja en los relieves del trascoro de la catedral de Valencia. La documentación no nos especifica su apellido, aunque la coincidencia en el nombre ha llevado a pensar que podría tratarse del mismo Julià Nofre, a pesar de que no se ha realizado ningún estudio comparativo⁴⁴. Será por este medio que intentaremos llegar a una conclusión que nos permita relacionar o distanciar la obra valenciana y la barcelonesa.

JULIÀ FLORENTÍ Y EL TRASCORO DE LA CATEDRAL DE VALENCIA. DATOS DOCUMENTALES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

El muro de cierre del trascoro de la catedral de Valencia aloja doce relieves de alabastro, objeto de numerosas controversias desde que Sanchís Sivera publicó la documentación relativa a su realización⁴⁵.

El 21 de junio de 1415, Jaume Esteve, escultor de Játiva, contrataba la obra del trascoro con el Capítulo catedralicio⁴⁶. Respecto a este imaginero, las pocas noticias que conocemos de su actividad anterior y posterior a la fecha citada son de escasa relevancia: en 1398 figura en un documento como testigo; en 1420 efectuó obras menores de carácter arquitectónico en el campanario; entre 1423 y 1427 trabaja en una casa para la cofradía de San Jorge, y poco más tarde, en 1430, contrata la construcción de una capilla en el convento de San Francisco⁴⁷. En el contrato del trascoro, donde se estipulan las condiciones sobre el tipo de piedra que se utilizará y los plazos de pago, se establece claramente que la obra estará compuesta por dos partes diferenciadas: los doce relieves y la estructura de soporte de éstos.

Las cláusulas del contrato parecen sugerir que el papel de Esteve se limitaría a la dirección del proyecto general, pues se le insta a que tenga buenos, aptos y suficientes maestros a sus órdenes. A pesar de identificársele como escultor, probablemente Esteve no estaba capacitado para llevar a cabo directamente los relieves, y subcontrató su realización a un escultor que los documentos mencionan como “Julià florentí”, sin especificar su apellido. No podemos precisar a partir de qué momento Julià se hizo cargo de la obra: la primera referencia está fechada el 5 de julio de 1418, cuando se trabaja en el acondicionamiento del espacio donde trabaja “*lo florentí*”⁴⁸. Posteriormente se registran pagos espaciados (en 1419, 1420 y 1422), que corresponden a la entrega sucesiva de piezas, cada vez de dos en dos. Nada sabemos de los seis relieves restantes⁴⁹. Todos los pagos destinados al florentino los recibe el maestro Esteve.

El trabajo se alargó más tiempo de lo previsto, y en mayo de 1422 se instaba al maestro Esteve a concluirlo pronto⁵⁰. En 1424 se da la obra por acabada, pero dos peritos elegidos por la parte contratante advierten sobre ciertas deficiencias cualitativas: “*los dits portal volsars e angels son en tant defallents e difformes de la obra...*”⁵¹, por lo que se decidió proceder a su sustitución. Evidentemente, este informe negativo nada tiene que ver con los relieves, sino con su soporte. Como consecuencia, el retablo fue reconstruido en 1441 bajo la dirección de Antoni Dalmau. No sería ésta la última reforma, porque en 1777 se realiza una remodelación destinada a alojar los antiguos relieves. Actual-



Fig. 3. *Exaltación del Corpus, claustro de la catedral de Barcelona.*

mente pueden contemplarse en el retablo de Dalmau, dentro de la capilla del Santo Cáliz, o antigua Sala Capitulare⁵².

Partiendo de los datos documentales enumerados se empezó a estudiar con cierta profundidad el problema de la paternidad de los relieves. Schmarsow, por eliminación y basándose en la premisa de que Julià Florentí debía haber pertenecido al taller de Ghiberti, propuso identificarlo con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi⁵³. En el contrato para la Puerta Norte del Baptisterio de Florencia aparecen tres Giulianos: el más destacado es Giuliano di Ser Andrea, uno de los colaboradores más directos de Ghiberti, pero lo descarta por estar trabajando en los relieves de la Fuente Bautismal de Siena entre 1416 y 1425⁵⁴. Giuliano di Monaldo se encuentra demasiado al final de la lista, y por consiguiente estaría entre los subordinados más jóvenes. Sólo le quedaba identificar al artista activo en Valencia con Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, llamado "il Facchino", aunque no era posible establecer ninguna comparación estilística con obras suyas, porque no se conocían. La situación de la ciudad de procedencia, Poggibonsi, entre Florencia y Siena, permitía a Schmarsow argumentar la mezcla de influencias de ambas escuelas que él apreciaba en la obra valenciana.

Bertaux proporcionó una cronología inexacta (1417-1420) para los relieves, y en la línea apuntada por Schmarsow no acaba de definirse entre Giuliano di Giovanni y Giuliano di Monaldo, en lo que a identificación del maestro del trascoro se refiere⁵⁵. Poco después, Schubring, siguiendo a Schmarsow, añadía una nueva atribución a Julià Florentí: una Crucifixión de terracota per-



Fig. 4. *Dios Padre, puerta de Santa Eulalia, catedral de Barcelona.*

teneciente al Kaiser Friedrich Museum de Berlín⁵⁶. Finalmente, el estudio de A. L. Mayer alejó los relieves valencianos de la órbita de Ghiberti, y sugirió la posibilidad de la existencia de influencias nórdicas, pero sin definirse en lo concerniente a la autoría⁵⁷.

Sanchís Sivera, en un trabajo posterior, retomaba las tesis de Mayer, pero considerando la mano de Julià en sólo seis relieves, mientras que los restantes, en su opinión, habrían sido realizados por artistas valencianos⁵⁸.

En la última aportación significativa, Krautheimer no se decanta con claridad por ninguna opción concreta, aunque destaca, entre otras, dos posibilidades: que el autor fuera Giuliano di Ser Andrea, a pesar de la diferencia de estilo existente entre las lastras valencianas y el relieve de Siena, o que fuera un escultor valenciano que hubiera trabajado previamente en Florencia⁵⁹.

Para acabar de complicar más el tema, las referencias a Giuliano di Giovanni da Poggibonsi localizadas en Italia sólo han venido a aumentar la confusión: en 1422 un Giuliano di Giovanni contrata una estatua para el Duomo de Florencia. En caso de tratarse del de Poggibonsi, la coincidencia cronológica impediría identificarlo con el Julià de Valencia, pero se ha llegado a pensar incluso en la existencia de dos escultores homónimos⁶⁰.

LOS RELIEVES

Los doce relieves del trascoro se organizan en dos registros formados por seis parejas, en las cuales una escena del Antiguo Testamento (en la fila inferior) prefigura a otra del Nuevo (en la superior). Siguiendo el orden establecido, las escenas son:

- | | |
|--------------------------------|--|
| - 1a: Crucifixión. | - 1b: La serpiente de bronce. |
| - 2a: Cristo en el Limbo. | - 2b: Sansón arrancando las puertas de Gaza. |
| - 3a: Resurrección. | - 3b: Jonás en las playas de Nínive. |
| - 4a: Ascensión. | - 4b: Rapto de Elías. |
| - 5a: Pentecostés. | - 5b: Las Tablas de la Ley. |
| - 6a: Coronación de la Virgen. | - 6b: Salomón y la reina de Saba. |

Schmarsow propuso una sucesión cronológica (3a, 4a, 6a, 6b, 5a, 1a, 1b, 5b, 4b, 3b, 2a, 2b), que sería modificada por Mayer, atendiendo a la interpretación de que las entregas de las escenas terminadas de dos en dos estarían relacionadas con las correspondencias temáticas respectivas⁶¹.

Si tenemos en cuenta la problemática que supone emitir un juicio sobre la mayor o menor modernidad de una composición a partir de los elementos góticos o renacentistas que aparecen en ella, tendremos que reconocer la dificultad que supone establecer con fiabilidad la sucesión cronológica de los relieves, y aún más si ignoramos el grado de libertad de que dispuso el artífice en el momento de abordar cada una de las escenas. Aquí no se van a discutir las secuencias propuestas por los autores anteriores, sino a tratar el tema con una cierta prevención. El análisis de su obra permitirá confirmar, cuestionar o rebatir las distintas consideraciones de los investigadores antes mencionados, e intentaremos aportar nuevos elementos que contribuyan al mejor conocimiento de los referentes estilísticos, así como a dar una nueva visión a la personalidad de Julià Florentí.

La Resurrección está considerada por Schmarsow y Mayer como uno de los primeros relieves terminados. La composición es enteramente gótica: Cristo aparece de pie sobre el sepulcro cerrado. Esta iconografía, según Dubreuil, fue iniciada por Pacino di Bonaguida, y adoptada por Tadeo Gaddi, Jacopo di Cione (en este caso Cristo está suspendido en el aire) y Ghiberti⁶². Schmarsow ya destacó los motivos tardorromanos que adornan el sepulcro como elementos habituales en la obra de Ghiberti en la Puerta Norte, pero los podemos hacer extensibles a su escuela y también a la pintura del momento⁶³. El rostro de Cristo se aleja de la tipología usual en Ghiberti, por sus cabellos más lisos; a Schmarsow le



Fig. 5. *San Marcos, capilla de San Jorge, palacio de la Generalitat, Barcelona.*

recuerda al Cristo crucificado de Donatello. En conjunto nos aparece como una composición tradicional que sigue modelos preferentemente florentinos, y en donde se percibe una cierta incomodidad del escultor para resolverla; esto es especialmente manifiesto en las figuras de los soldados, tendidos en posiciones muy forzadas.

La escena que prefigura la anterior es la de Jonás soltado por la ballena frente a las costas de Nínive. La parte central está ocupada por la emergente figura de Jonás en actitud de oración y sosteniendo una filacteria. El barco que se encuentra en la parte superior izquierda ha sido comparado con el la escena de la Tempestad de Ghiberti, a pesar de que éste sigue una tipología usada previamente por pintores del ámbito florentino, como Andrea da Firenze y Agnolo Gaddi, y que hallamos también fuera de Italia⁶⁴. En el relieve apreciamos una característica que ya se insinuaba en la Resurrección: una gran exquisitez en la representación de las formas de la naturaleza, en especial las vegetales y las animales, además de una gran fidelidad a los modelos naturales. Esta peculiaridad, que no se refleja en la escultura contemporánea florentina, será desarrollada de un modo aún más amplio en posteriores relieves, y constituirá un poderoso argumento para vincular la obra de Julià con la pintura y la miniatura.

La composición se ve desequilibrada por la falta de perspectiva, y por los problemas que tuvo el escultor para dibujar la línea costera en relación al mar; se tiene la impresión de que la ciudad, asentada sobre una delgada



Fig. 6. *San Mateo, capilla de San Jorge, palacio de la Generalitat, Barcelona.*

capa de rocas, se encuentra suspendida sobre el mar. Schmarsow encontró reminiscencias del Milagro de San Nicolás de Lorenzo Mónaco en el faro y la línea costera, pero si existe algún influjo de esta obra en la de Julià es en el fino perfil de las olas del mar, por otro lado muy alejado de la manera en que lo representó Ghiberti.

El relieve de la Coronación (fig. 8) sugiere la transposición de un modelo pictórico. Concretamente parece inspirada, como propuso Schmarsow, en la Coronación de Lorenzo Monaco de 1413, ya que repite la particularidad de los ángeles situados detrás de las ventanas del trono⁶⁵. La composición coincide con la tipología predominante en la pintura florentina de la época: tanto la posición y los gestos de los dos personajes principales como la forma del trono-baldaquino son comunes en los pintores del Trecento y Quattrocento (los ejemplos son muy numerosos). Otra característica que refuerza el vínculo con la pintura es la esmerada decoración del nimbo de Cristo.

La escena paralela a la anterior representa a Salomón y la reina de Saba. Su concepción es completamente distinta a la Coronación: si bien se mantiene la situación de las figuras centrales, el ámbito arquitectónico ha cambiado radicalmente. La escena entera está enmarcada por un arco de medio punto que da lugar a un pequeño espacio, debajo del cual están colocados todos los personajes. Detrás se puede ver el palacio real, de marcado carácter renacentista, aunque se insinúe todavía en él la bóveda de crucería.



Fig. 7. *San Juan Evangelista, capilla de San Jorge, palacio de la Generalitat, Barcelona.*

Las características de los profetas de las enjutas del arco principal llevaron a Schmarsow a relacionarlos con Jacopo della Quercia, a pesar de que, como se puede comprobar en los relieves de la base de la Fonte Gaia, éste sólo utiliza motivos vegetales, un tema recurrente en la pintura. En el ámbito florentino podemos encontrar un paralelo en un relieve de terracota atribuido a Michele da Firenze, escultor relacionado estilísticamente con Ghiberti y Donatello⁶⁶.

Otra característica destacable es la palmera que sobresale detrás del palacio, así como la maceta del tejado; Dubreuil destaca estos detalles como frecuentes dentro de la pintura sienesa y florentina⁶⁷. También debemos mencionar que en las inscripciones cúficas del palacio, Julià aplica una fórmula muy usada por Ghiberti en los bordes de los vestidos de las figuras de la Puerta Norte⁶⁸.

En el relieve de la Ascensión (fig. 9) Julià volvió a seguir los esquemas tradicionales góticos: la parte baja la ocupa el apostolado con la Virgen en el centro, levantando las cabezas hacia Cristo. Éste se encuentra en la zona alta flanqueado por dos ángeles con filacterias. A Schmarsow la parte superior le recuerda a Ghiberti, mientras la inferior la relaciona con Lorenzo Monaco y Taddeo di Bartolo.

La supeditación a modelos pictóricos es en este caso muy manifiesta, y nos remite a las Ascensiones de Agnolo Gaddi, Nicolo di Pietro Gerini y Lorenzo Monaco. Por otro lado, hay que remarcar el distinto tratamiento

de la figura de Cristo respecto al relieve de la Resurrección, con unos ropajes más amplios y ondulantes.

El interés por representar fielmente la vegetación, que ya hemos señalado, se refleja aquí en la presencia de dos olivos detrás de los ángeles, en la habichuela, y otras pequeñas plantas, pero llega a su máxima expresión en la escena del Rapto de Elías. En este relieve encontramos reproducidas algunas de las muestras más representativas de la flora mediterránea, como la vid y las encinas. El relieve ha sido objeto de un trabajo minucioso y exquisito, también en los diversos animales que no forman parte de la historia: un león, una rana, un lagarto, y un ave indeterminada. Todos estos detalles, incluyendo el castillo de la parte superior izquierda, han llevado a relacionar el relieve con la miniatura. Por lo que respecta a la escena en sí misma, sigue un esquema análogo a la Visión del Carro de Fuego de San Francisco, pero con la particularidad de que los caballos son alados, es decir, Pegasos. En ellos se acusa un innegable préstamo de la Antigüedad⁶⁹.

Si consideramos la posibilidad de que las parejas de relieves correspondientes fueran contemporáneas, no deja de sorprender la enorme diferencia de planteamiento que se aprecia entre la Coronación y Salomón con la reina de Saba, y más especialmente entre la Ascensión y el Rapto de Elías. Mayer lo atribuye a un notable paso hacia delante que ha dado el escultor en el Rapto, mientras que en la Ascensión se manifiesta afecto a modelos más tradicionales. Podemos pensar, sin embargo, que en las dos escenas del Nuevo Testamento Julià estaría más ligado a fórmulas prefijadas, mientras que en las veterotestamentarias habría dispuesto de una mayor libertad para incorporar elementos de carácter anecdótico (animales y plantas, el halconero de Salomón, etcétera) e innovadores (la arquitectura renacentista).

Julià Florentí se limitó a seguir la iconografía tradicional del tema del Descenso al Limbo. Cristo, de pie, a la izquierda, ofrece la mano a seis personas arrodilladas, identificadas por Schmarsow con Adán, Eva, San Juan, Moisés, un anciano, un romano y un joven que podría ser David o Daniel. Rodeando la cueva en donde se encuentran, destaca la presencia de pequeños diablos, en variadas actitudes. Bajo la puerta rota que pisa Cristo se puede observar la figura de un demonio más grande, presumiblemente el guardián del Limbo. Este elemento es usual en la pintura italiana, encontrándose por ejemplo en la obra de Duccio, y también en los frescos de la Capella degli Spagnoli de Santa Maria Novella de Florencia, de Andrea da Firenze.

De estructura paralela a la anterior, la escena de Sansón arrancando las puertas de Gaza (fig. 10) es una de las que refleja con mayor claridad el contacto directo que habría tenido Julià con la obra de Ghiberti. Ya Krautheimer constató la similitud existente entre los gestos de los personajes y los del relieve de bronce de "San Juan

Bautista delante de Herodes" del Baptisterio de Siena. El soldado de la izquierda levanta el brazo de igual modo que Herodes; el grupo de Sansón y el soldado que lo amenaza con la lanza es equivalente al conjunto que forman el soldado y San Juan Bautista. A pesar de que sus acciones no son las mismas, la disposición de los cuerpos es pareja. Por lo que respecta a la cronología, las noticias que disponemos sobre el trabajo de Siena no son nada precisas. Se sabe que de los dos relieves contratados, uno lo trabajaba directamente Ghiberti, y el otro su principal ayudante, Giuliano di Ser Andrea, entre 1415 y 1433. Se atribuye el Bautismo de Cristo a Ghiberti por su proximidad con el estilo de la Puerta del Paraíso y, por tanto, se ha supuesto que la otra pieza sería obra de su asistente, siguiendo el diseño que habría realizado el maestro⁷⁰. Se ignora cuándo se llevó a cabo el relieve de Giuliano di Ser Andrea, pero pudo haberse empezado hacia 1416. De ser así es posible que Julià Florentí lo hubiese visto, como mínimo el proyecto, y más si consideramos que la obra para Siena se elaboraba en la misma Florencia.

Por la situación de los personajes y la disposición del fondo, se podría suponer que la estructura de la composición valenciana deriva algo lejanamente del Encuentro ante la Puerta Dorada, un tema muy habitual en la pintura gótica italiana. No se aprecia por parte del escultor voluntad alguna de buscar verosimilitud en la ciudad mediante el uso de la perspectiva. Su configuración arquitectónica se mueve dentro de los tipos habituales en pintores como Tadeo Gaddi, Agnolo Gaddi, Spinello Aretino, Giovanni da Milano, Altichiero, Lorenzo Monaco o Benozzo Gozzoli. El castillo que corona la montaña de la derecha sería, según el criterio de Schmarsow, el reflejo de los ejemplos reales que Julià podía observar en las proximidades de Valencia o Segorbe, pero no debemos olvidar las ya mencionadas posibles influencias de la miniatura, en la cual la representación de este tipo de castillo es frecuente⁷¹.

Las relaciones con el entorno de Ghiberti se vuelven a poner de manifiesto en la Pentecostés (fig. 11). Si bien Julià ha adoptado un modelo compositivo diferente al de la Puerta Norte⁷², existen suficientes elementos que nos indican un elevado grado de conocimiento y una asimilación de las características ghibertianas, aunque ello no signifique necesariamente una dependencia directa. La arquitectura, sobre todo los arcos del fondo, recuerda a la que encontramos en las escenas de Cristo ante Pilatos, Cristo y los doctores, y la Pentecostés de la Puerta Norte, así como San Juan ante Herodes de Siena. Las diferencias, sin embargo, no nos permiten hablar estrictamente de copia. Por otro lado, el grupo de apóstoles de la parte derecha parece inspirado en los dos personajes del mismo lado en el relieve de bronce de Cristo ante Pilatos, tal como remarcó Krautheimer. El conjunto presenta un gran equilibrio, siendo uno de los más cerca-



Fig. 8. Coronación de la Virgen, catedral de Valencia.

nos a las propuestas renacentistas. La escena cuenta, además, con un elemento de gran interés, que hasta ahora había pasado desapercibido: la parte frontal del escabel de la Virgen está decorado con unos rombos perforados que se alternan con las letras G-U-L-I-A-N. Teniendo en cuenta que la I estaría incluida en la U, y que la O final permanece oculta tras la cabeza de un apóstol, constatamos que la inscripción epigráfica refleja la voluntad del escultor de dejar constancia de su autoría⁷³.

La escena equivalente representa a Moisés en el Sinaí (fig. 12), adoptando el escultor, según Schmarsow, la Oración en el Huerto de Lorenzo Monaco como modelo, si bien la similitud se puede considerar bastante relativa. El hecho realmente destacable es que el escultor haya incluido dos episodios en el mismo relieve: la entrega de las tablas a Moisés, y la lectura de ellas a su pueblo, lo que obliga a doblar la figura del personaje bíblico. Un ejemplo similar lo encontramos en una pintura de Jacopo di Paolo en Bolonia⁷⁴.

Un detalle de los vestidos nos transporta nuevamente al ambiente florentino. Se trata de la capa ondulante en la figura arrodillada de Moisés, un elemento presen-



Fig. 9. Ascensión, catedral de Valencia.

te en Orcagna, Jacopo di Cione y Gerini, entre otros, que llegaría precisamente a Valencia por medio del maestro de Bonifacio Ferrer, un pintor de posible ascendencia florentina de finales del siglo XIV⁷⁵.

La Crucifixión ha sido considerada como una de las piezas más logradas de Julià Florentí. Es notable el contraste existente entre la parte baja, enteramente ocupada por personajes, y la parte alta, donde se encuentran los tres crucificados. Es en estas figuras en las que el escultor se ha aplicado con más cuidado, especialmente en lo que respecta al tratamiento de los cuerpos desnudos. La posición de los ladrones, en particular la del mal ladrón, permite marcar la musculatura de su cuerpo, haciendo patente el estudio de modelos antiguos. Esta experiencia ya se había llevado a cabo en la escultura florentina desde finales del siglo XIV, con la intervención de Giovanni d'Ambrogio en la Puerta de la Mandorla, y tuvo continuidad con otros artífices, como Ghiberti (el Sacrificio de Isaac de 1401, el Bautismo y la Flagelación de la Puerta Norte).

No obstante, en la composición general se siguen los esquemas góticos. De las actitudes de los personajes se

podrían destacar dos detalles: la Virgen desfalleciendo adopta una postura muy similar a la Virgen de la Crucifixión del retablo de Bonifacio Ferrer⁷⁶, y el escorzo de la cabeza del soldado que levanta la esponja de hiel y vinagre hacia Cristo, característico en algunas pinturas italianas⁷⁷.

A partir de este relieve, y siguiendo criterios estilísticos y compositivos, Schubring atribuyó a Julià Florentí una Crucifixión que se encontraba en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín⁷⁸, aunque fue contestado por Mayer, que la veía como una obra más madura de otro artista, opinión que compartimos.

La escena que prefigura la anterior es la Erección de la serpiente de bronce en el desierto (fig. 13), otro episodio de la vida de Moisés. Mayer afirma que es la que acusa con mayor intensidad el influjo nórdico, concretamente de la miniatura, particularmente en el tratamiento de algunos personajes (el hombre aislado de la izquierda, el monje de la derecha y la anciana), y en la colina detrás de la cual sobresalen cuatro personas. Siendo este último un elemento habitual en la miniatura francesa, también se puede encontrar en otras zonas, como en Centroeuropa y en la misma Italia, e incluso en el retablo de Bonifacio Ferrer. El escultor ha vuelto a disfrutar de una gran libertad, como lo indica la presencia de un asno, un lobo, un oso, una serpiente y un ciervo en el fondo de la composición.

La relación de todos estos relieves con modelos pictóricos es evidente, de modo que puede afirmarse que el escultor se planteó la totalidad de la obra inspirándose básicamente en los parámetros pictóricos de los maestros de finales del siglo XIV e inicios del XV. Schmarsow remarcó la posible ascendencia de Lorenzo Monaco, no tan acusada según Mayer. Ciertamente muchas de las relaciones que se habían planteado con Monaco son extensibles a otros pintores contemporáneos, hecho que nos obliga a cuestionar una vinculación demasiado estrecha. Posiblemente se ha magnificado en exceso el papel de Monaco, pero también ignoramos cuál es su posición respecto a la figura de Ghiberti: si el primero adoptó el Gótico Internacional del segundo, si el hecho se produjo al revés, o si fue, como sugiere Krautheimer, simultáneo⁷⁹. También se ha destacado la relación de algunas composiciones con la miniatura nórdica. No nos es posible determinar si Julià tuvo o no conocimiento directo de ésta, o si las influencias le llegaron por otras vías, pero sí se puede presumir que tuvo presente a la escuela lombarda, sobre todo en lo que respecta a la búsqueda de naturalismo en la representación de los animales, una preocupación patente en Giovannino de' Grassi y Michelino da Besozzo. Las inquietudes de estos pintores y miniaturistas sobre esta cuestión se extendieron por Europa, contribuyendo a tejer la compleja red de relaciones que caracteriza al Gótico Internacional⁸⁰.

El análisis iconográfico de los doce relieves nos debe llevar a una reflexión sobre su autoría. En primer lugar, hay que cuestionar su origen. Schmarsow los atribuía todos a una misma mano, matizando que podían existir colaboradores valencianos. Mayer ponía énfasis en el papel que podían haber tenido estos posibles colaboradores (valencianos o nórdicos), circunstancia que le permitía explicar la influencia de la escuela sluteriana que él apreciaba en alguna escena, principalmente en la Serpiente de bronce. Sanchís Sivera iba aún más lejos al proponer sólo seis relieves como obra de Julià Florentí: la Coronación (que veía con cierto carácter borgoñón), Salomón y la reina de Saba, Cristo en el Limbo, Sansón, la Crucifixión y la Serpiente de bronce. Para él el resto sería obra de artistas valencianos.

El estudio que hemos dedicado nos permite desmentir tajantemente esta última hipótesis, y nos confirma el origen común, inequívocamente italiano, y más concretamente florentino, de las doce piezas. A pesar de todo es innegable que existen algunos elementos que pueden haber sido aportados por ayudantes, o por la asimilación del mismo Julià de motivos ajenos al arte italiano.

Si a nivel iconográfico se aprecia una clara homogeneidad en los relieves, el estilo nos confirma que tras ellos se esconde una misma mano directriz, sin negar las aportaciones secundarias que podrían ser obra de asistentes. Se trata de un escultor formado en el ambiente florentino que rodeaba al primer Ghiberti, y bastante alejado del estilo de los escultores sieneses, concretamente de su máximo exponente, Jacopo della Quercia. Destaca, sobre todo, la manera personalísima con que Julià Florentí trata las figuras humanas. Los pliegues son plenamente góticos, y su exuberancia recuerda más a la pintura de Lorenzo Monaco y Starnina que a los escultores contemporáneos. Falta en las figuras la elegancia y el equilibrio de las de Ghiberti (el canon, por ejemplo, es ostensiblemente más corto), carecen de dinamismo, y tienden a la rigidez; algunas incluso no han sido bien resueltas (los soldados de Sansón, de la Resurrección y de la Crucifixión). Las cabezas son grandes y macizas, con distintos tipos de barba. Los ojos, algo hundidos respecto a las cejas, suelen estar trepanados. Sin embargo, la parte más característica es la nariz: muy ancha, con la punta redondeada y los orificios muy alargados, especialmente en los personajes masculinos.

Si bien hemos remarcado algunos puntos en común con el entorno de Ghiberti, habrá que reconocer que éstos se refieren principalmente en el plano compositivo, más que en el estrictamente estilístico. La distancia que les separa parece descartar una formación en el mismo seno de su taller. Aunque no hemos encontrado una relación de afinidad estrecha entre el estilo de Julià y el del resto de escultores florentinos conocidos, se deben reseñar algunas aproximaciones, quizás algo tangencia-



Fig. 10. *Sansón arrancando las puertas de Gaza, catedral de Valencia.*

les, con ciertos artífices coetáneos. Así, la exuberancia que hemos señalado en los pliegues de los vestidos, podría hallar un relativo paralelo con el estilo de Nanni de Bartolo, a pesar de carecer de su plasticidad, pues en los relieves valencianos los pliegues siguen una cadencia rítmica repetitiva, mientras que las figuras de Nanni se mueven en un aparente (y “donatelliano”) desorden. También podrían hallarse ciertos paralelismos con algunas obras atribuidas a Michele da Firenze, uno de los escultores que quizás se encuentren más cercanos al estilo de Julià.

A PROPÓSITO DE LA IDENTIFICACIÓN DE JULIÀ FLORENTÍ

El análisis comparativo entre el trabajo del trascoro de Valencia y las obras barcelonesas que relacionábamos anteriormente con Julià Nofre nos muestran unas similitudes tan estrechas que nos llevan a pensar en una posibilidad: que todo sea obra de un único artífice. El idéntico tratamiento en los distintos tipos de peinados y

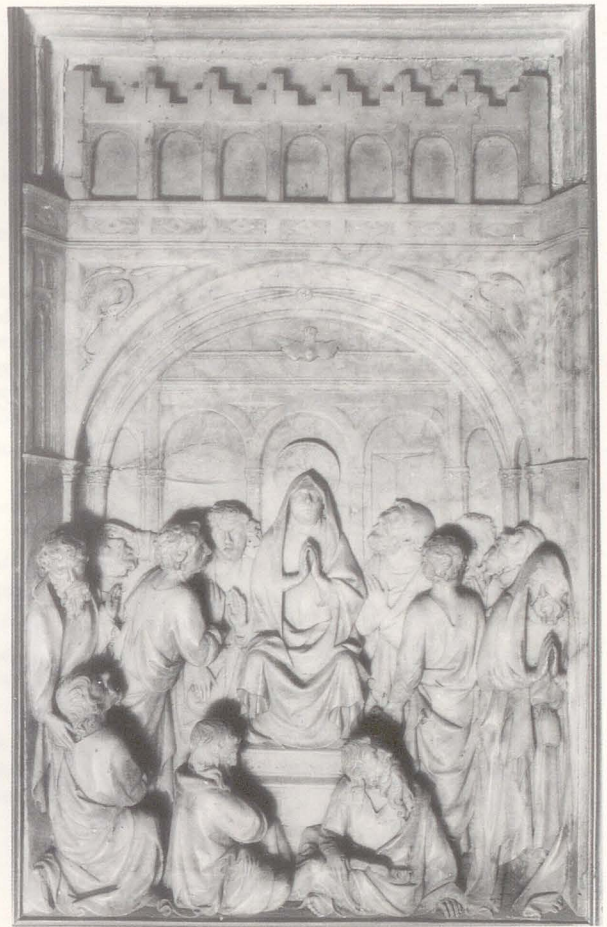


Fig. 11. *Pentecostés, catedral de Valencia.*

de rostros así nos lo sugiere. El apóstol de perfil de la parte inferior derecha de la clave de la Santa Cena de la catedral de Barcelona, y su inmediato, por ejemplo, se pueden comparar al Moisés sentado y a los soldados barbados, y al hombre encapuchado tras Moisés en la escena de la Serpiente de bronce, respectivamente. El apóstol del extremo izquierdo de la mesa de la Santa Cena es análogo al Moisés de la Serpiente de bronce. Los pliegues en las ropas de los ángeles de la clave del Corpus se repiten sistemáticamente en varias figuras del trascoro. El rostro de San Juan Evangelista del Palacio de la Generalitat es equiparable al apóstol sentado de la Pentecostés, y a algunos de la Ascensión, entre otros rasgos comunes que se aprecian entre la obra barcelonesa y la valenciana.

Contra esta propuesta se podría alegar la mayor calidad de los relieves valencianos respecto a ciertas piezas barcelonesas, pero esto sólo sería válido en el caso de la clave de la Santa Cena (ya hemos comentado anteriormente las razones), puesto que la de la capilla del Corpus y las ménsulas de la capilla de San Jorge se encuentran a su mismo nivel. Debemos tener en cuen-



Fig. 12. *Moisés en el Sinaí, catedral de Valencia.*

ta, además, que el alabastro permite un trabajo mucho más preciosista y refinado, y también que Julià dispuso de un período de tiempo amplio para llevar a cabo los relieves⁸¹.

Las fechas de los documentos proporcionan una plausible viabilidad cronológica a la identificación. Posiblemente Valencia fue el punto de llegada de Julià en la Península, debido a la gran importancia comercial de la ciudad, y al poder de la nutrida colonia de mercaderes florentinos⁸². Julià sería un joven escultor, formado aún dentro de las pautas del gótico internacional, pero proclive a incorporar ciertas novedades renacentistas. Es lógico considerar que un resultado notable en una obra de la envergadura del trascoro valenciano le habría servido como carta de presentación para posibles nuevos encargos. Tras su estancia en Valencia debería contar con la categoría suficiente como para compartir un taller en Florencia con su hermano Andrea, un escultor que recibió importantes encargos, como ya hemos mencionado anteriormente, y cuya personalidad artística aún está por definir⁸³.

Los datos presentados no permiten establecer de manera unívoca e indiscutible la identidad (haría falta



Fig. 13. *La serpiente de bronce, catedral de Valencia.*

la certificación proporcionada por algún documento de momento desconocido para corroborarlo), pero no dejan lugar a dudas sobre la presencia de Nofri en Valencia, ya sea como ayudante del llamado Julià Florentí o, como parece más probable, como el maestro principal. La hipotética identificación de Julià Nofre con Julià Florentí permitiría perfilar la figura de un escultor que habría desarrollado el período de mayor plenitud de su carrera alejado de Florencia, hecho que podría explicar en parte el interrogante que se plantea Mayer sobre la falta de continuidad del estilo de los relieves valencianos en la ciudad toscana. Por lo que respecta a su papel en Florencia, debemos tener en cuenta la competencia que sufriría con la gran cantidad de escultores de primera fila que trabajaban en la ciudad, y que a medida que nos adentramos en el siglo XV las formas tardogóticas iban dejando paso a las renacentistas, a las cuales muy difícilmente se habría adaptado un escultor ya maduro.

Por otra parte, parece que el influjo que ejercería sobre la escultura de las zonas en donde trabajó sería muy escaso, a tenor de los testimonios que nos han llegado⁸⁴.

NOTAS

- ¹ Los principales artistas italianos conocidos en España son tratados en A. DE BOSQUE, *Artisti italiani in Spagna. Dal XIV secolo ai Re Cattolici*, Milán, 1968; y en *Dizionario degli artisti italiani in Spagna*, Madrid, 1977. Ya dentro del siglo XVI, G. M. BERTINI, "Una nota su scultori italiani in Barcellona", en *Miscel-lània Puig i Cadafalch*, 1947-51, I, pp. 205-208.
- ² J. M. MADURELL I MARIMON: "El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras", en *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, 1952, p. 152.
- ³ La bibliografía sobre el Maestro del Bambino Vispo y Stamina es muy extensa, recogida en M. H. DUBREUIL, *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 vol., Valencia, 1987.
- ⁴ La bibliografía sobre Dello Delli está recogida en el estudio de A. CONDORELLI, "Precisazioni su Dello Delli e su Nicola Fiorentino", en *Commentari*, XIX, 1968, pp. 197-211, donde se clarifica el problema creado sobre su identidad. Otros estudios posteriores se deben a B. BÖRNGÄSSER, "Die Apsisdekoration der alten Kathedrale zu Salamanca und die Gebrüder Delli aus Florenz", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXXI, 1987, pp. 237-290, y V. NIETO ALCAIDE, "Modelo y artulugio. Dello Delli y los inicios de la arquitectura del Renacimiento", en *Anales de arquitectura*, 4, 1992, pp. 16-27. Un reciente estudio sobre su producción salmantina, F. J. PANERA CUEVAS, *El retablo de la Catedral Vieja y la pintura gótica internacional en Salamanca*, Salamanca, 1995, incluye también un estado de la cuestión general sobre Delli.
- ⁵ J. RUBIÓ, "Alfons el Magnànim, rei de Nàpols, i Daniel Florentino, Leonardo da Bisuccio i Donatello", en *Miscel-lània Puig i Cadafalch*, 1947-51, I, p. 29.
- ⁶ La documentación fue publicada por primera vez en J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral de Valencia*, 1909, p. 215. La problemática referente a este escultor y a su identidad será analizada posteriormente.
- ⁷ J. MAS, "Notes d'esculptors antics a Catalunya" en *Boletín de la Reial Acadèmia de Bones Lletres*, VII, 1913-1914, p. 118; en la misma publicación, F. CARRERAS CANDI: "Les obres de la catedral de Barcelona", pp. 317 y 511.
- ⁸ Archivo de la Catedral de Barcelona (ACB), *Obra del claustro*, I, 1431-32, f. 67v.
- ⁹ Francesc Marata, Antoni Canet, Llorenç Reixac, Antoni Claperós, Raulf Vautier y Pere Oller cobran cuatro sueldos y medio. Canet, Reixac, Daniel Nicolau y Antoni Claperós llegarán a cobrar, en ocasiones puntuales, cinco sueldos.
- ¹⁰ ACB, *Obra*, 1433-35, f. 97v.
- ¹¹ Hay que remarcar que el 5 de enero de 1432 aparece con el nombre de "Joan Florentí" (ACB, *Obra del claustro*, I, 1431-32, f. 86v.), aunque parece tratarse de un "lapsus calami" del escribano, porque durante las semanas anteriores y posteriores a la fecha citada la presencia de Julià es constante. Curiosamente, el 17 de agosto de 1427, un Joan Florentí trabaja durante cuatro días en la Seo, percibiendo cuatro sueldos y medio por día (ACB, *Obra*, 1427-29, f. 22v.).
- ¹² F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, p. 316; ACB, *Obra*, 1429-31, f. 81.
- ¹³ ACB, *Obra del claustro*, II, 1432-33, 2 de febrero de 1432.
- ¹⁴ F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, pp. 316-317.
- ¹⁵ F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, p. 317; ACB, *Obra*, 1433-35, f. 91: "Item an julia nofre asmaginayre que ha fetas las fons nouas XX florins los quals li son donats de gracia per las ditas fons". El precio estipulado por la pila era de doscientos florines, pagados en dos plazos: 82 libras y 10 sueldos el 4 de julio de 1433 (ACB, *Obra*, 1433-35, f. 115), y los restantes 50 florines el 17 de septiembre de 1434 (f. 116).
- ¹⁶ C. KLAPISCH-ZUBER: *Les Maîtres du Marbre. Carrare, 1300-1600*, París, 1969, p. 93, 103, 262-263.
- ¹⁷ Publicado en GRONAU, "Il primo soggiorno di Dello Delli in Spagna", en *Rivista d'Arte*, 1932, p. 385, y en A. DE BOSQUE, *Op. cit.*, p. 137, n. 7.
- ¹⁸ F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, p. 511, fue el primero en citar el nombre de Nicolau, sin relacionarlo con ningún otro artífice conocido; hasta ahora no se había tenido en cuenta su posible importancia.
- ¹⁹ G. VASARI, *Le Vite de' piu eccellenti pittori*, II, Florencia, 1906, pp. 147-153, en la edición de G. Milanesi.
- ²⁰ De las esculturas florentinas que tradicionalmente se le han atribuido, existen serias dudas sobre su paternidad real. Desde Vasari se creía que la Coronación de la Virgen de San Egidio, en Florencia, era obra de Dello, pero la documentación descubierta con posterioridad revela que el artífice apenas tenía dieciocho años cuando se realizaron las esculturas, las cuales denotan una gran madurez de su autor. J. H. BECK, "Masaccio's Early Career as a Sculptor", en *Art Bulletin*, 1971, pp. 171-196, propone la sorprendente atribución del conjunto a Masaccio. Sobre el trabajo de Dello en el claustro de la catedral de Barcelona y posibles atribuciones, J. VALERO, "L'escultura del segle XV a Santa Anna: relacions amb els mestres del claustre de la catedral", en *Lambard*, en prensa.
- ²¹ F. CARRERAS CANDI, *Op. cit.*, p. 511; ACB, *Obra*, 1433-35, fs. 87 y 87v.: "an Julia nofre asmeginayre qui ha pichada la clau de la volta quis davant la capella de Jhesu Xrist". Los pocos días que emplea en la talla de la clave hacen pensar en la posible intervención de su taller.
- ²² El maestro Carlí cobraba seis sueldos diarios realizando el proyecto para el portal mayor, en 1408. Anteriormente, Pere Sanglada había percibido cinco sueldos y medio como maestro mayor de la obra de la sillería del coro (1394-99).
- ²³ La bibliografía sobre Ghiberti es muy extensa, destacando las siguientes obras: J. VON SCHLOSSER, *Leben und Meinungen des florentinischen Bildners Lorenzo Ghiberti*, Basilea, 1941; L. GOLDSCHIEDER, *Ghiberti*, Londres, 1949; R. KRAUTHEIMER, *Lorenzo Ghiberti*, Princeton, 1956; G. BRUNETTI, *Ghiberti*, Barcelona, 1971; *Lorenzo Ghiberti. Materia e ragionamenti*, Catálogo de la Exposición, Florencia, 1978; *Lorenzo Ghiberti nel suo tempo*, Actas del Congreso, 1980.
- ²⁴ Sobre esta temática iconográfica, M. VLOBERG, *L'Eucharistie dans l'art*, 2 vol., Grenoble-París, 1946; M. TRENS, *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, 1952.
- ²⁵ *Lorenzo Ghiberti. Materia...*, p. 92. Dora Liscia Bemporad considera que la Santa Cena, que sigue la tradición compositiva usada por Giotto, sería obra del taller de Ghiberti.
- ²⁶ Podría corresponder perfectamente al abril de 1434, cuando Nofre trabaja cobrando cinco sueldos y medio por jornada. ACB, *Obra*, 1433-35, fs. 74v. y 75.

- 27 Existen diversos ejemplos, como en la clave de la Presentación al Templo, la de la Crucifixión, o algunas de las labradas por los Claperós.
- 28 Desde su primera aparición en los Libros de Obra se le llama Julià Florentí. La primera vez que encontramos su apellido es en julio de 1433. No cabe duda de que se trata de la misma persona, pues ya en 1432 se menciona el encargo de la Pila Bautismal.
- 29 Para una revisión de la cronología de la construcción de esta ala del claustro, J. VALERO, "Acotacions cronològiques i nous mestres a l'obra del claustre de la catedral", en *D'Art*, 19, 1993, pp. 29-41.
- 30 ACB, *Obra del claustro*, II, 1432-33, f. 5v.
- 31 ACB, *Obra del claustro*, II, 1432-33, f. 14v, se paga a un orfebre por la confección de una diadema para la figura del Dios-Padre.
- 32 G. BRUNETTI, *Op. cit.*, p. 35, sugiere que el tema deriva de la figura de Dios Padre con dos querubines del sienés Giovanni d'Agostino.
- 33 J. PUIG I CADAFAALCH Y J. MIRET I SANS, "El Palau de la Diputació General de Catalunya", en *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, III, 1911, pp. 385-480; también, I. RUBIO Y CAMBRONERO, *El palacio de la Diputació Provincial de Barcelona*, Barcelona, 1972; J. AINAUD DE LASARTE, *El Palau de la Generalitat de Catalunya*, Barcelona, 1990.
- 34 F. ESPAÑOL I BERTRÁN, "Un púlpito gótico de la catedral de Lérida en la obra de Jordi Safont", en *Boletín del Museo Instituto "Camón Aznar"*, XL, 1990, pp. 21-33, demuestra, mediante análisis estilístico, la impronta de Jordi Safont en la obra del palacio de la Generalitat. Sobre este artífice, C. BERLABÉ, "Jordi Safont, un mestre d'obres de mitjan segle XV a la Seu Vella de Lleida. Noves aportacions", en *Lambard*, VIII, 1995, pp. 31-39.
- 35 J. PUIG I CADAFAALCH Y J. MIRET I SANS, *Op. cit.*, pp. 34-35.
- 36 Encontramos estos elementos representados tanto en pintura como en escultura. Los que más se asemejan al de la ménsula barcelonesa se encuentran en Jacobello di Bonomo, en una tabla de San Agustín entre dos dominicos del museo de Pavía; en los frescos de Simone Martini en Asís, sobre la historia de San Martín; en Ghiberti, en el relieve de "Cristo ante Pilatos" de la Puerta Norte del baptisterio florentino; en Masaccio, en la "Adoración de los Magos"; en Fra Angelico, en la predela del retablo de San Marco. El modelo parece persistir durante mucho tiempo, puesto que hallamos un faldistorio idéntico en una pintura de Rafael, "La misa de Bolsena", en la estancia de Heliodoro del Vaticano, realizada en fechas muy posteriores (inicios del siglo XVI).
- 37 El estilo de la clave no desentona en absoluto con el de Antoni Claperós, por lo que podría tratarse de una de sus primeras obras. También merece la pena apuntar la relación de estas ménsulas con las de la capilla de la casa Dalmases, que también incluyen a los Evangelistas. Las similitudes no se deben a razones estilísticas, sino compositivas. El escultor de estas ménsulas, más tosco que Nofre, conocía sin duda el trabajo del florentino, puesto que las posturas de las figuras, así como la disposición de sus símbolos con las filacterias, parecen una copia de la obra de la Generalitat, finalizada en 1434. Es éste un dato importante que nos proporciona un "terminus post quem" para la obra escultórica de la bóveda de la capilla Dalmases, de una envergadura artística quizás superior a las ménsulas citadas (sobre la capilla, A. DURÁN I SANPERE, *Barcelona i la seva història. La formació d'una gran ciutat*, I, Barcelona, 1972, pp. 450-453).
- 38 Una de ellas se encuentra fotografiada en I. RUBIO Y CAMBRONERO, *Op. cit.*, p. 25.
- 39 La ausencia de Giuliano Nofri es notoria, tanto en los tratados generales (p. ej., J. POPE HENNESSY, *La scultura italiana. Il Quattrocento*, 1963; C. SEYMOUR, *Sculpture in Italy, 1400-1500*, Harmondsworth, 1966; C. AVERY, *Florentine Renaissance Sculpture*, Londres, 1970), como en los estudios dedicados a escultores determinados coetáneos. En algún caso aparece sólo mencionado.
- 40 R. A. GOLDTHWAITE, *La costruzione della Firenze Rinascimentale*, Bolonia, 1984, pp. 390-391.
- 41 Sobre Andrea Nofri, THIEME-BECKER: *Künstler Lexikon*, I, Leipzig, 1907, p. 453; C. R. MACK, "The Building Programme of the Cloister of San Miniato", en *Burlington Magazine*, CXV, 1973, p. 448, n. 12.
- 42 THIEME-BECKER, *Künstler Lexikon*, XIV, Leipzig, 1921, p. 213, se data la obra del púlpito entre 1443 y 1448. Según un documento publicado en C. E. GILBERT, *L'arte del Quattrocento*, Florencia, 1988, pp. 55-56, ésta ya estaría finalizada en 1453. Se pueden encontrar fotografías detalladas de los ornamentos del púlpito en E. BATTISTI, *Filippo Brunelleschi*, Milán, 1976, pp. 292-299.
- 43 R. A. GOLDTHWAITE, *Op. cit.*, p. 279.
- 44 A. DURÁN I SANPERE, *Els retaules de pedra*, Barcelona, 1932, II, p. 19, sugiere que el Julià Florentí de Valencia podría ser el mismo que trabajó en la catedral de Barcelona en las pilas, pero no contempla la posibilidad de establecer una comparación estilística con la clave de bóveda de la Santa Cena, la cual no menciona. Posteriormente, en A. DURÁN I SANPERE Y J. AINAUD DE LASARTE, *Escultura gòtica, "Ars Hispaniae"*, vol. VIII, Madrid, 1956, p. 297, se comenta que existen noticias sobre la presencia de Julià Florentí en Barcelona, donde no se conservaría ninguna obra escultórica de su mano. J. AINAUD DE LASARTE, "Alfonso el Magnánimo y las artes plásticas de su tiempo", en *IV Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Palma, 1955, pp. 10-11, recoge la opinión más difundida, que el artífice de los relieves valencianos fuera Giuliano di Giovanni da Poggibonsi, pero también sugiere la posibilidad de que se trate de Giuliano Nofri, a pesar de reconocer que la hipótesis carece aún de confirmación estilística.
- 45 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral de Valencia*, 1909, pp. 211-217, 558.
- 46 J. SANCHÍS SIVERA, *Op. cit.*, p. 215.
- 47 J. SANCHÍS SIVERA, "La escultura valenciana en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano*, X, 1924, pp. 5-9; del mismo autor, "Maestros de obras y lapicidas valencianos en la Edad Media", en *Archivo de Arte Valenciano*, XI, 1925, p. 39; M. GÓMEZ-FERRER, "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*, IX-X, 1997-87, p. 97.
- 48 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral...*, p. 215; A. SCHMARSOW, *Juliano Florentino. Ein Mitarbeiter Ghibertis in Valencia*, Leipzig, 1911, p. 6, n. 1; Archivo de la Catedral de Valencia (ACV), *Libro de Obra*, 1418-19, f. 17v.
- 49 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral...*, p. 217; A. SCHMARSOW, *Op. cit.*, p. 6, n. 1; ACV, *Libro de Obra*, 1419-20, f. 16v.; 1420-21, f. 14v. (26 de julio de 1420); 1422-23, f. 14 (22 de mayo de 1422). Esta última fecha fue proporcionada incorrectamente por Sanchís Sivera, que la situaba en 1423.
- 50 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral...*, p. 216.
- 51 J. SANCHÍS SIVERA, *La catedral...*, p. 207.
- 52 Sobre la figura de Dalmau, M. GÓMEZ-FERRER, *Op. cit.*, pp. 91-105.
- 53 A. SCHMARSOW, *Op. cit.*, pp. 6-7.

- 54 El período durante el cual Giuliano di Ser Andrea se encuentra ocupado en la obra sienesa oscila según los autores: se iniciaría entre 1415 y 1417, y finalizaría entre 1425 y 1433.
- 55 E. BERTAUX, "La Renaissance en Espagne et en Portugal", en *Histoire de l'Art*, A. MICHEL, vol. IV, 2, París, 1911, pp. 924-925.
- 56 P. SCHUBRING, *Der italienische Plastik des Quattrocento*, Berlín, 1915, pp. 25-26.
- 57 A. L. MAYER, "Giuliano Fiorentino", en *Bollettino d'Arte*, 1922-23, II, pp. 337-346. Quiero expresar mi agradecimiento al profesor Valentino Pace por haberme proporcionado una copia del artículo. También quisiera hacerlo extensivo a la doctora Francesca Español, por sus consejos y orientaciones sobre el presente trabajo.
- 58 J. SANCHIS SIVERA, "Arquitectos y escultores de la catedral de Valencia", en *Archivo de Arte Valenciano*, 1933-34, pp. 3-24.
- 59 R. KRAUTHREIMER, *Op. cit.*, pp. 117-118.
- 60 Lorenzo Ghiberti. *Materia...*, pp. 107-110; Donatella Reggioli expone la problemática, aunque engloba las piezas atribuidas (tres profetas y un relicario) bajo la personalidad de Giuliano di Giovanni da Poggibonsi. Las estatuas de los tres profetas han sido después atribuidas a Donatello (*Donatello e i suoi*, Catálogo de la exposición, Florencia, 1986, pp. 121, 124-125, con textos de Volker Herzner y Luciano Bellosi).
- No hay que descartar, sin embargo, la viabilidad cronológica de la identificación de Giuliano da Poggibonsi como autor de los relieves, siempre y cuando aceptemos la hipótesis de que la entrega de los relieves de 1422 fuera la última (el contrato de la estatua de la catedral de Florencia está fechado en diciembre del mismo año), y que, por lo tanto, entre 1422 y 1424 se procediese solamente a finalizar la estructura de soporte.
- 61 A. L. MAYER, *Op. cit.*, p. 340.
- 62 M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, I, p. 106.
- 63 La presencia de este motivo es habitual en el entorno de Ghiberti, como es patente en los tabernáculos de Orsanmichele de Niccolò di Pietro Lamberti y Nanni di Banco. También en la pintura contemporánea, por ejemplo en el sepulcro del "Cristo Varón de Dolores" de Lorenzo Monaco, de 1404 (M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, II, fig. 106).
- 64 Fresco de la "Navicella" en Santa Maria Novella, de Andrea da Firenze (M. MEISS, *Pintura en Florencia y Siena después de la Peste Negra*, Madrid, 1988, fig. 97), donde el escorzo del barco es menos pronunciado. El "Viaggio di Michele Dragomari" de Agnolo Gaddi (*Lorenzo Ghiberti. Materia...*, lám. X, fig. 3) y el "Milagro de San Nicolás" de Bicci di Lorenzo (R. VAN MARLE, *The Development of the Italian Schools of Painting*, IX, La Haya, 1924, fig. 11), son dos ejemplos más. Por otro lado, la figura del barco en perspectiva también está presente en la miniatura francesa del Gótico Internacional.
- 65 A. SCHMARSOW, *Op. cit.*, p. 14. Esta singularidad se encuentra ya en una Coronación del Bargello, en Florencia, atribuida a un seguidor de Simone Martini (R. VAN MARLE, *Op. cit.*, II, fig. 184).
- 66 Lorenzo Ghiberti. *Materia...*, p. 217, sitúa la obra hacia 1420. También existen ejemplos pictóricos.
- 67 M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, I, p. 90.
- 68 Perfectamente visibles en las fotografías publicadas en R. KRAUTHREIMER, *Ghiberti's Bronze Doors*, Princeton, 1971. Sobre el uso de este tipo de escritura como recurso decorativo, R. CUENCA I MONTAGUT, "L'escritura àrab en la pintura gòtica", en *Sàitabi*, 1993, pp. 95-112.
- 69 En la Galería de los Uffizi se conserva el llamado sarcófago de Proserpina, con una escena similar (G. SCHWEIKHART, "Antikenkopien im Fries des Marcello Fogolino", en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 1976, p. 377). Éste o algún relieve parecido hubieran podido ejercer de modelo a Julià.
- 70 R. KRAUTHREIMER, *Lorenzo Ghiberti*, pp. 139-140; *Lorenzo Ghiberti. Materia...*, p. 227.
- 71 Por ejemplo en miniaturas de Jacquemart, del llamado Pseudo-Jacquemart, de los hermanos Limbourg, y del maestro de las Iniciales de Bruselas.
- 72 La Pentecostés de la Puerta Norte sigue el modelo que adoptó Andrea da Firenze en Santa Maria Novella, con la bipartición de la escena: arriba, la Virgen y el apostolado, y abajo, personas de distintas naciones que se maravillan por el milagro (M. MEISS, *Op. cit.*, p. 52).
- 73 El tipo de letra acusa el carácter clásico de la letra de la Florencia contemporánea. Puede compararse, por ejemplo, con la inscripción del Arca de San Zenobio (1432-1440) de Ghiberti, sobre la cual el mismo artífice (más tarde) escribió significativamente: "euui dentro uno epitaphyo intagliato di lettere antiche in honore del sancto" (J. VON SCHLOSSER, *Lorenzo Ghiberti Denkwürdigkeiten*, Berlín, 1912, I, p. 48).
- Un ejemplo muy próximo al de Julià nos lo ofrece el escultor Nanni di Bartolo. Su profeta Abdías (hacia 1420) sostiene una cartela, con una inscripción en caracteres prácticamente idénticos cuya finalidad es la misma, aunque con un texto algo más explícito: "IOHANNES ROSSUS PROPHETAM ME SCULPSIT ABDIAM" (L. BELLOSI, "Da una costola di Donatello: Nanni di Bartolo", en *Prospettiva*, 53-56, 1988-89, pp. 200-213).
- 74 VV.AA., *La Pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, 1986, fig. 349. A diferencia del relieve valenciano, Moisés presenta de pie las tablas de la ley.
- 75 M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, I, p. 66. Joaquín Yarza propone la hipótesis de que el mismo Starnina hubiera intervenido en la elaboración del retablo (J. YARZA, *La Edad Media*, "Historia del Arte Hispánico", Madrid, 1980, pp. 385-386).
- 76 M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, II, fig. 158.
- 77 M. H. DUBREUIL, *Op. cit.*, I, pp. 55, 66 y 87.
- 78 P. SCHUBRING, *Op. cit.*, p. 25.
- 79 R. KRAUTHREIMER, *Op. cit.*, p. 81.
- 80 O. PÄCHT, "Early Italian Nature Studies and the Early Calendar Landscape", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 13, 1950, pp. 13-47; L. CASTELFRANCHI, "Il Libro d'Ore Bodmer di Michelino da Besozzo e i rapporti tra miniatura francese e miniatura lombarda agli inizi del Quattrocento", en *Études d'art français offertes à Charles Sterling*, París, 1975, pp. 91-103; L. CASTELFRANCHI, "La formazione e gli esordi di Michelino da Besozzo miniatore", en *Prospettiva*, 83-84, 1996, pp. 116-127. Una de las conclusiones que se derivan de estos estudios es la importancia que tuvo la miniatura del norte de Italia dentro de la producción de los centros franceses. Un ejemplo sería el maestro de las Iniciales de Bruselas, de origen italiano, o las influencias que recibieron los hermanos Limbourg después de sus viajes a Italia. Tratando de un modo más amplio el Gótico Internacional del norte de Italia, debemos hacer referencia a A. GRISERI, *Jaquero e il realismo gotico in Piemonte*, Torino, y *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Catálogo de la exposición, Milán, 1988.

- 81 Dado el considerable espacio de tiempo, cerca de seis años, usado en la realización de las lastras, no es en absoluto descartable la posibilidad de que Julià no permaneciera en Valencia durante todo este tiempo, pudiendo volver a Florencia de manera más o menos puntual.
- 82 J. GUIRAL-HADZIOSSIF, *Valencia, puerto mediterráneo en el siglo XV (1410-1525)*, Valencia, 1989, pp. 514-519; D. IGUAL LUIS, "La ciudad de Valencia y los toscanos en el Mediterráneo del siglo XV", en *El Mediterráneo medieval y la idea de Europa*, "Revista d'Història Medieval", Valencia, 1995, pp. 79-110, ponen de manifiesto la importancia de la colonia italiana en Valencia, y de los florentinos en particular.
- 83 Podemos rechazar la hipótesis sobre una posible presencia de Andrea Nofri en Valencia como ayudante de Julià, debido, en primer lugar, a la incompatibilidad cronológica, y en segundo lugar, al hecho de que su status profesional sería similar o quizás superior al de su hermano.
- 84 En la catedral de Barcelona existe algún relieve, de calidad discreta, que parece seguir la estela estilística de Nofre, concretamente la clave del Lavatorio de los pies, en el antiguo Refetorio, tallada entre los años 1437 y 1438.