



# DE CATÍ A GÉNOVA: PINTURA Y GRAFITO DE UNA RUTA COMERCIAL DE LANA VALENCIANA ENTRE LOS SIGLOS XV Y XVI

*From Catí to Genoa: A Painting and a Graffiti of a Valencian  
Wool Trade Route Between 15th and 16th Centuries*

**Javier Hernández Ruano**

*IES José Vilaplana, Vinaròs (Castellón). España*

<https://orcid.org/0000-0002-8483-3776> | [j.hernandezruano@edu.gva.es](mailto:j.hernandezruano@edu.gva.es)

**María Carmen Sánchez López**

*Investigadora independiente. España*

<https://orcid.org/0009-0001-5553-7652> | [carmen20041960@gmail.com](mailto:carmen20041960@gmail.com)

Fecha de recepción: 08/09/2023

Fecha de aceptación: 27/02/2024

Acceso anticipado: 09/05/2024

**Resumen:** El propósito de este trabajo es mostrar, a través de la información ofrecida por un grafito y una pintura mural localizadas en la sala del consejo de Catí (Castellón), la vinculación de esta localidad con el comercio lanero que se estableció entre el término general de Morella y el Maestrazgo con el norte de la península italiana y, específicamente, con Génova entre los siglos XV y XVI. Se ha utilizado diferente metodología según se destinase a la investigación de las expresiones plásticas o a su contextualización histórica. En el primer caso se ha procedido al análisis pormenorizado de los elementos más significativos, a fin de identificarlos, datarlos y localizarlos, para finalmente plantear una interpretación de las escenas. La contextualización histórica se basa en los trabajos más relevantes que hasta el momento se han llevado a cabo respecto a la historia socioeconómica del norte del reino de Valencia. Los resultados obtenidos relacionan las escenas del grafito y de la pintura mural con el comercio internacional que se desarrolló en el marco espacio temporal definido, ofreciendo como conclusión una novedosa interpretación de la pintura mural que testimonia la relevancia que para los vecinos de Catí tuvo el comercio lanero con Génova a inicios del siglo XVI.

Cómo referenciar este artículo / How to reference this article:

Hernández Ruano, J. y Sánchez López, M. C. (2025). De Catí a Génova: pintura y grafito de una ruta comercial de lana valenciana entre los siglos XV y XVI. *El Futuro del Pasado*, 16, pp. 523-559. <https://doi.org/10.14201/fdp.31436>

**Palabras clave:** pintura; grafito; comercio internacional; siglo xv; Catí; Reino de Valencia.

**Abstract:** The purpose of this paper is to show, through the information offered by a graffiti and a mural painting located in the City Council of Catí (Castellón), the link of this town with the wool trade established between the region of Morella and Maestrazgo and the north of the Italian peninsula, and more specifically with Genoa, between fifteenth and sixteenth centuries. Different methodologies have been employed to investigate these plastic expressions and their historical contextualization. With regards to the former, a detailed analysis of the most significant graphic elements has been carried out. They have been identified, dated, and located, and a global interpretation of the scenes is offered. Historical contextualization is based on the most relevant published works on the socioeconomic history of the north of the kingdom of Valencia. The results link the scenes in the graffiti and the painting with the international trade that took place in the said area at the time, and a new interpretation of mural paintings is provided that testifies the importance of wool trade with Genoa for Catí residents at the beginning of sixteenth century.

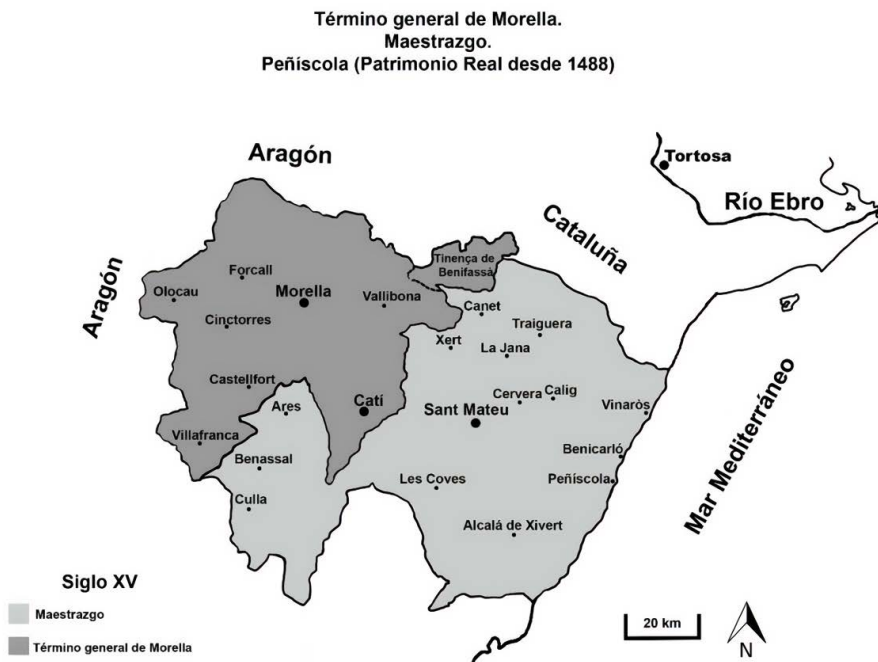
**Keywords:** painting; graffiti; international trade; fifteenth century; Catí; Kingdom of Valencia.

**Sumario:** 1. Introducción; 2. Contexto histórico y grafito de la pared sur de la sala del consejo; 2.1. El comercio internacional de lana en el norte valenciano entre los siglos xiv y xv; 2.2. Modelo de negocio y actitud económica de la élite mercantil catinense en el siglo xv; 3. El grafito de la Sala de gobierno de Catí; 4. Pintura mural de la pared este; 4.1. Hallazgo de la pintura mural, localización y estado actual de estudio; 4.2. Metodología; 4.3. Descripción de la pintura mural; 4.4. Análisis de los elementos más relevantes; 5. Conclusiones; 6. Referencias bibliográficas.

## 1. INTRODUCCIÓN

«A finales del siglo xiv, el mar Interior pertenecía indiscutiblemente a las ciudades, a los Estados urbanos plantados en sus orillas» (Braudel, 1993, p. 9). Así de rotundo se mostraba Fernand Braudel al evocar una Europa mediterránea que había superado las devastadoras consecuencias de la peste negra y cuyas orillas albergaban el florecimiento del comercio internacional. Valencia no fue una excepción. Al dejar atrás los efectos de la epidemia pestífera y una guerra civil conocida como guerra de la Unión (1347-1348), emprenderá en la segunda mitad del siglo xv una etapa de expansión en cierta medida mitificada (Belenguer Cebrià, 1976, pp. 13-16). De hecho, en el resto del continente era evidente que se había entrado en un nuevo ciclo depresivo. Conceptualizado como «desplazamiento de estructura», «cambio de estructura», o «depresión agraria» (Eberhard, 1993, pp. 246-267), afectó al resto de la Corona de Aragón (Vones, 1993, pp. 225-245; Belenguer Cebrià, 1976, pp. 35-39; Del Treppo, 1976, pp. 535-541) y ha sido interpretado como una de las causas de las revueltas y revoluciones que estallaron en el continente durante los primeros años del siglo xvi, como las Germanías en Valencia y Mallorca.

Entre ambas fases, el centro geográfico de la corona de Aragón peninsular ocupó un lugar privilegiado en las cadenas de suministro de lana hacia la gran industria textil italiana (Melis, 1985, p. 78). El área específicamente valenciana de ese espacio agropecuario comprendía al noroeste el término general de Morella —en adelante término general—, que incluía algunos señoríos laicos —Zorita y Ortells— y otros eclesiásticos —Sarañana y Benifazá— y, al noreste, el maestrazgo viejo de la Orden de Montesa —en adelante Maestrazgo—. La aldea de Catí era la más poblada de las que conformaba en el siglo XIV el término general, junto a Olocau, Forcall, la Mata, Cincorres, Portell, Vilafranca, Castellfort y Vallibona. Fue una de las poblaciones que protagonizó la exportación de lana, favorecida por su cercanía a los embarcaderos de Tortosa, Vinaroz y Peñíscola, así como por su posición fronteriza entre Morella y San Mateo, capital del Maestrazgo y segundo polo económico de la región, donde los freiles de Montesa fiscalizaban la salida de aquella materia prima, como ocurría en el resto de señoríos valencianos (Furió, 1985, p. 14). Este tráfico lanero especializado marcó para Federigo Melis la historia de un territorio aún mayor que comprendía 147 centros laneros y se extendía desde el sureste turolense hasta



**Mapa 1.** Término general de Morella y el Maestrazgo<sup>1</sup>. Fuente: Elaborado por los autores a partir de los límites históricos del siglo XV.

<sup>1</sup> Queremos agradecer la colaboración en el diseño del mapa a la Sra. Irene Pérez Sánchez.

Castellón de la Plana —al sur— y el embarcadero de Vinaroz hacia levante (Furió, 1985, pp. 66-67). Ocurrió en una época en la que el capital florentino «remodelaba» la economía del occidente europeo incluyendo las montañas (Melis, 1985, p. 69), como las que caracterizan el término general y el Maestrazgo. Tal y como sostene-mos, el impacto que generó este comercio en la sociedad catinense del siglo xv, y su continuidad en el siglo xvi, dotan de sentido a una intrigante pintura mural y un grafito de su consistorio medieval, expresión de los lazos económicos que, también en el ámbito internacional, unieron a su comunidad rural con Génova, la ciudad-estado que dominará en ese mismo período el tráfico comercial del Mar Interior.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO Y GRAFITO DE LA PARED SUR DE LA SALA DEL CONSEJO

### 2.1. *El comercio internacional de lana en el norte valenciano entre los siglos xiv y xv*

El comercio de exportación de lana en el reino de Valencia fue inaugurado por languedocianos y roselloneses en el siglo xiii (Romestan, 1985, pp. 178, 217 y 220). Aunque se trataba de un tráfico notable, era solo una parte del amplio abanico de productos agropecuarios que compraban los extranjeros (Del Treppo, 1976, p. 120)<sup>1</sup>. La región, además, lejos de constituirse en una mera suministradora de lana, desarrolló a mediados del siglo xiv una industria propia de paños de baja calidad —lana basta— conocidos como *burell escur* (oscuro) y *vermell* (rojo). En Catí, donde actualmente se usa la expresión popular *a Catí, tots pelaires* (pelaires), el proceso abarcaba la limpieza de la lana, el arreglo por los pelaires, el hilado por los tejedores y el tintado para su posterior venta (Puig, 1960, p. 119). En esta eclosión había sido determinante la liberalización de un negocio que hasta ese momento ostentaba en régimen de monopolio y en cada localidad un *paraire* forastero (Rabassa Vaquer, 2006, pp. 156-166). La decisión política fue necesaria, pero hubiera sido insuficiente sin el influjo de la demanda exterior y la existencia previa de un mercado regional desentrañado por Vicent Royo Pérez. Consistía en la compraventa de lana que se distribuía entre los centros urbanos del término general por los pelaires, ganaderos y mercaderes locales (Royo Pérez, 2010, pp. 25-26).

La crisis de los talleres urbanos europeos, más la necesidad de obtener fibra barata (Del Treppo, 1976, pp. 121-122) espoleó la llegada al reino de Valencia de italianos a comienzos del siglo xv, sobre todo lombardos (Mainoni, 1985, p. 88), estratégicamente localizados en el puerto de Tortosa junto a emprendedores aragoneses y catalanes. Adquirían lana de San Mateo hasta el punto de utilizar este topónimo

<sup>1</sup> Almendras y seda de Jávea; el arroz, frutos secos, comino, anís y grana —colorante para la lana— de Valencia; pasas, higos y el colorante «rojo de España» de Alicante.

para identificar la fibra del levante hispano (Bordes García, 2007). La magnitud de esos intercambios inclinó a Ezio Levi a identificar San Mateo como una ciudad «florentino-catalana» (Levi, 1929, pp. 17-29). Giacomo da Palma (1429) en la capital del Maestrazgo o Guglielmo Rana (asociado al mercader morellano Tomás Ram) son solo dos ejemplos lombardos (Mainoni, 1985, pp. 106-108) de una afluencia de comerciantes extranjeros en la que desde el decenio de 1420 comenzaron a despuntar venecianos y genoveses (Del Treppo, 1976, pp. 227, 239). El paradigma de agente extranjero en el norte valenciano es Tuccio di Gennaio de Prato (Nigro, 1985, p. 49). Su actividad en San Mateo para la compañía Datini de Prato en el último tercio del siglo XIV es considerada un modelo al haber sabido establecerse en los lugares de producción (Lapeyre, 1985, p. 35). La exitosa fórmula consistió, por otra parte, en sustituir a los intermediarios, ofreciendo mejores condiciones de pago y escogiendo la fibra de mejor calidad, reduciendo de esa manera los costes (Nigro, 1985, pp. 55-57). Esa estrategia condujo a Tuccio di Gennaio a vigilar —incluso pleitear— para que los pesos estuvieran calibrados (Orlandi, 2017, pp. 277-285).

Una vez cargada la mercancía en los embarcaderos, los navíos que zarpaban a la Toscana lo hacían directamente a través de Génova y Venecia —los mayores puertos mediterráneos— o el sur de Francia (Melis, 1985, p. 71), aunque las adquisiciones territoriales permitieron a la república del Arno incorporar los concurridos puertos de Pisa, Livorno y Piombino, así como el sienés de Talamonte (Del Treppo, 1976, pp. 36-56). Desde Valencia, la conocida como *dreta via* a Génova podía escalonarse hacia el sur —Alicante, Cartagena, Murcia o Málaga—, el norte —Sagunto, Moncófar, Peñíscola, para seguir rumbo por la costa catalana y conectar con Niza<sup>2</sup> o utilizar la ruta mallorquina, donde las naves hacían acopio de cereal, lana, sal y otros productos (Igual, 1996, pp. 313, 316, 320, 370). Las galeras venecianas de mercado, en su navegación mediante el sistema de la *mude*, arribaban a Valencia procedentes de Aigües Mortes, la mayor base naval francesa en el Languedoc (Del Treppo, 1976, p. 36). Sin embargo, desde el decenio de 1490 esos convoyes casi desaparecieron. Solo la escuadra que hacía la ruta desde el norte de África en busca de paños, esclavos y lana recalaba en Valencia para intercambiarlos por tejidos, metales, drogas y, sobre todo, especias (Igual, 1996, pp. 390-391).

Las campañas militares de Alfonso el Magnánimo en Italia, más las decisiones políticas consiguientes, provocaron una severa reducción del tráfico catalán (Furió, 1985, pp. 150-151), también del que partía de Valencia. Durante algunos años se prohibió el comercio con Florencia (1447-1451) y Génova, que ya en 1435 había derrotado a la armada del Magnánimo en Ponza. Por otro lado, la caída de Constantinopla (1453) y la guerra civil catalana (1462-1472) desbarataron lo que quedaba de las rutas mediterráneas del Principado (Del Treppo, 1976, pp. 47, 56, 60). En el ámbito del Maestrazgo tuvo consecuencias más severas el hecho de que desde el decenio de 1490 los florentinos optasen por la lana castellana (Bordes García, 2007, pp. 637-650). Aparentemente, el norte valenciano, cuyo espacio económico

era compartido con el sur catalán, padeció las consecuencias de las convulsiones de la política catalana. Carles Rabassa Vaquer lo ha demostrado para Culla, uno de los centros textiles del Maestrazgo (Guinot, 1992, p. 263). No obstante, otros estudios nos muestran que el conjunto del comercio valenciano experimentó una recuperación en ese contexto que benefició también a la exportación de lana. El factor que compensó la retirada de los toscanos fue la irrupción de los genoveses (Igual, 1996, pp. 308, 312, 325). Su hegemonía mercantil en la ciudad del Turia había comenzado alrededor de 1475, al mismo ritmo que se retiraban también los venecianos y lombardos (Lapeyre, 1985, p. 37). Así lo atestiguan los documentos sobre tráfico portuario a comienzos del siglo xvi, cuyos datos anticipan el «siglo de los genoveses» (Igual, 1996, p. 216). Algunos de ellos se habían instalado en la gran urbe con el propósito de fabricar paños de lana o nuevas prendas de moda —terciopelos, satenes y damascos—, lo que nos muestra su grado de penetración en el conjunto de las actividades textiles. En Granada, por ejemplo, se establecieron de manera permanente para adquirir seda y venderla en los mercados europeos, utilizando Valencia como centro redistribuidor. Los reyes nazaríes entablaron acuerdos comerciales con los genoveses y otras potencias comerciales como Venecia —interesada por el azúcar—, en un ejemplo de economía ligada a los acuerdos diplomáticos (Fábregas García, 2004, pp. 57-58; 2010, pp. 643-646). De la misma manera que Federigo Melis destacó la importancia de los florentinos en la configuración de la economía europea y del propio Maestrazgo a finales del siglo xiv, David Igual escribió que el comercio con Génova fue esencial para la dinamización de la economía valenciana en el siglo xvi (David Igual, 1996, pp. 198, 405-406). Su compromiso con los intereses de Carlos V quedó sellado en 1528, cuando el almirante Andrea Doria se alió con el Sacro Imperio (Fernández Álvarez, 1999, pp. 142-143), estrechándose todavía más los lazos entre Génova y Valencia (Salvador Esteban, 1972, pp. 40-41).

## 2.2. *Modelo de negocio y actitud económica de la élite mercantil catinense en el siglo xv*

Pueden discutirse las razones de la eferescencia arquitectónica de Catí durante la primera mitad del siglo xv. Lo cierto es que durante unos años fue simultánea a la fase cenital de la inversión italiana en Barcelona, esto es, durante el decenio de 1440 (Del Treppo, 1976, p. 127), momento que también supuso la antesala de la crisis catalana. En esos años de inflexión puede identificarse un año concreto en relación al puerto de Tortosa. Allí la exportación de lana de Morella, el Maestrazgo y el sur de Aragón alcanzó su apogeo en 1436, favorecida por el abaratamiento de la lana local en el contexto de la derrota de Ponza (Del Treppo, 1976, p. 240). Por tanto, puede relacionarse la actividad constructiva local con dicho contexto. El majestuoso consistorio-lonja (1437), la casa del mercader Joan Espígol (1448) y la portentosa casa-palacio del notario y mercader Ramon Santjoan (1455) —actual

casa Miralles— (Puig, 1960, pp. 153-159) se construyeron, por tanto, a lo largo de la etapa en la que la venta de lana alcanzó mayor volumen y durante los años inmediatamente posteriores, cuando comienza la crisis del Principado, de la que quizás pudieron beneficiarse los mercaderes catinenses al desviarse las inversiones hacia áreas rurales valencianas como la del Maestrazgo.

Los prohombres de ese territorio regularon sin interferencias, y en su propio beneficio, las condiciones del aprovechamiento de la pastura (Guinot, 1992). Legislaban en unos consistorios cuyas magistraturas ocupaban de manera recurrente, tal y como documentó Puig para el caso de Catí (Puig, 1960, pp. 17-119, 127, 134, 137-139, 153, 173, 181). Esta práctica derivaba en una corrupción institucional sistémica que sometía a las comunidades locales a la voluntad de la plutocracia burguesa. Al recibir el amparo de sus pares, los mercaderes y propietarios de grandes rebaños disponían de un marco legal propicio para el desarrollo de actividades comerciales y financieras. Además del citado Ramon Santjoan —mercader y notario—, los clanes de magistrados-mercaderes de Catí estaban integrados por los Verdú, Figuera, Miralles, Montserrat, Martí y Espígol (Puig, 1953, p. 358; Melià i Llorens, 2010, pp. 88-99), algunas de cuyas dinastías prosperaban ya en el siglo anterior, como prueba la onomástica del notariado (Puig, 1960, p. 119; García Edo, 1992, pp. 6-61). Mercaderes como Antoni Segarra —fundador del hospital en 1321—, Bernat Ascó —fallecido en 1397 con un amplio patrimonio— o los Monserrat amasaron fortunas y alzaron espacios de memoria en la parroquial. En el término general cabe destacar en la etapa final del siglo XIV los linajes mercantiles de los Brusca (Morella), Centelles y el notario Jaume Roig (Vilafranca) (Royo Pérez, 2010, pp. 41-43).

El mercader más significativo de Catí fue Joan Espígol (1406-1452). Hijo y sobrino de mercaderes (Puig, 1953, p. 355), se formó en Barcelona, tradicional centro de iniciación mercantil (Del Treppo, 1976, p. 238). Espígol sustentó sus negocios en la compraventa de lana y cuero, así como en la administración de rentas de los consistorios. Formó parte del gobierno local —como sus homólogos— al ejercer el justiciazgo al menos en 1436 (Puig, 1960, p. 145). Antes se había avecindado en Morella un lustro —desde 1425— con paisanos y colegas —Francesc Valls, Ramon Pere Santjoan, Tomás Figuera y Guillem Verdú—, una estrategia compartida con otros mercaderes, probablemente con la intención de reducir imposiciones. Lo más destacado de su biografía es la asociación que mantuvo con mercaderes venecianos. Espígol residió en la Serenísima república en el cuatrienio 1447-1450 con objeto de vender lana (Puig, 1953, p. 360). Esta actividad le procuró la hacienda que reunía al morir, dos años después de emprender el viaje de retorno a Catí. Si observamos de manera conjunta la cronología de su periplo mediterráneo y los lazos corporativos establecidos —seguramente con mercaderes barceloneses durante su juventud— el modelo de negocio de Espígol puede asimilarse al de la compañía barcelonesa del aragonés Joan de Torralba, creada en 1428 para comerciar con grano en Aragón, Génova, Pisa y Venecia (López, Basso, Marí y Travé, 2017). Además, la Torralba

disponía de una sucursal en Tortosa, donde sabemos que se estibaba lana del término general y del Maestrazgo. Es probable que el contacto con la Torralba y la comunidad mercantil italiana propiciara la empresa veneciana de Espígol, como se ha verificado en otros casos (Cruselles García, 1988-1989, pp. 89-91), incluyendo el del propio Torralba (Del Treppo, 1976, p. 533). Esta compañía seguía además una organización o protocolo común en Aragón y Cataluña: consignadas las capitulaciones, los socios —generalmente familiares— trabajaban con un director o administrador, y, en ocasiones, con agentes desplazados en el extranjero (López *et al.*, 2017, p. 37).

El contexto de crisis derivado de las guerras, la peste y el endeudamiento municipal que caracterizan el territorio del Maestrazgo durante la segunda mitad del siglo XIV (Díaz Manteca, 1993, pp. 17-35) comenzaba a superarse en el tránsito del siglo XIV al siglo XV (Rabassa Vaquer, 2006, p. 152). Sin embargo, ese período de recuperación no se prolongó más allá del decenio de 1420. Lo mismo ocurrió en el término general. Así lo refleja la evolución demográfica de las aldeas de Morella (Eixarch Frasnó, 2003, p. 169). La disminución de los fuegos persistió en Catí desde 1440 y, sobre todo, tras la guerra civil catalana. La elite local, no obstante, parece haber superado las dificultades si nos asomamos a la parte más apreciada de su patrimonio. El censo de 1510 muestra que la decena de vetustos clanes mercantiles catinenses administraba 6790 cabezas de ganado menor (Valdecabres Rodrigo, 2002, pp. 501-504), lo que supone el 45 % de la cabaña local. Según parece, prevalecieron frente a las perturbaciones económicas del siglo anterior, a diferencia de los campesinos, que, según se desprende de las pérdidas demográficas mencionadas, no tuvieron más remedio que emigrar.

### 3. EL GRAFITO DE LA SALA DE GOBIERNO DE CATÍ

El inicio del estudio de los grafitos medievales y postmedievales de la actual provincia de Castellón es relativamente reciente, ya que se produjo en 1981 con la investigación de los grafitos con motivos religiosos del Racó Molero en Ares del Maestre (Viñas y Sarrià, 1981). En este ámbito geográfico son bastante abundantes los grafitos incisos, como los localizados en el Castillo de Xivert, cuya investigación aún se encuentra incompleta (Falomir, 2019 y 2021), los de la Cueva Santa en el municipio de Altura (Fernández y Barciela, 2010), o los ya referidos del Racó Molero.

En cuanto a la temática, se constata la presencia de grafitos de carácter naval en el norte de Castellón desde finales del siglo XV, como es el caso de la Torre del Rei de Oropesa (Llorens, Gusi, Oliver, 1996; 2003), del citado Castillo de Xivert, (Viciach, Arquer y Burdeus, 2020), o los grabados de la muralla de Santa Bárbara en Peñíscola (Gusi, Oliver, 1997). El grafito de temática naval que nos ocupa se sitúa en el extremo lateral izquierdo del muro sur de la Sala del Consejo, a una altura que permite su dibujo en pie. Forma parte de un numerosísimo conjunto de grafitos de



factura diversa y muy probablemente ejecutados en distintas épocas, que rodea totalmente la sala formando un friso. Fueron descubiertos, como más adelante se desarrollará, en el año 1997 y no han sido objeto de estudio, ni se ha expuesto en la sala cartela o comentario alguno que ofrezca una explicación al respecto. La altura a la que se encuentran ha permitido su ejecución sin la ayuda de elementos auxiliares para alzarse y se caracterizan por ser dibujos de línea, trazados generalmente en color negro, entre los que figuran ocasionalmente textos.

Centrándonos en la escena que se describe en uno de sus grafitos, es imprescindible tomar en consideración el papel y mentalidad del mercader en los siglos bajomedievales y el inicio de la Edad Moderna. Este asumía que la navegación podía acarrear la desgracia, especialmente en algunas rutas, como la del trayecto a través del golfo de León y el mar Tirreno, en la que se aplicaban las primas de seguro más

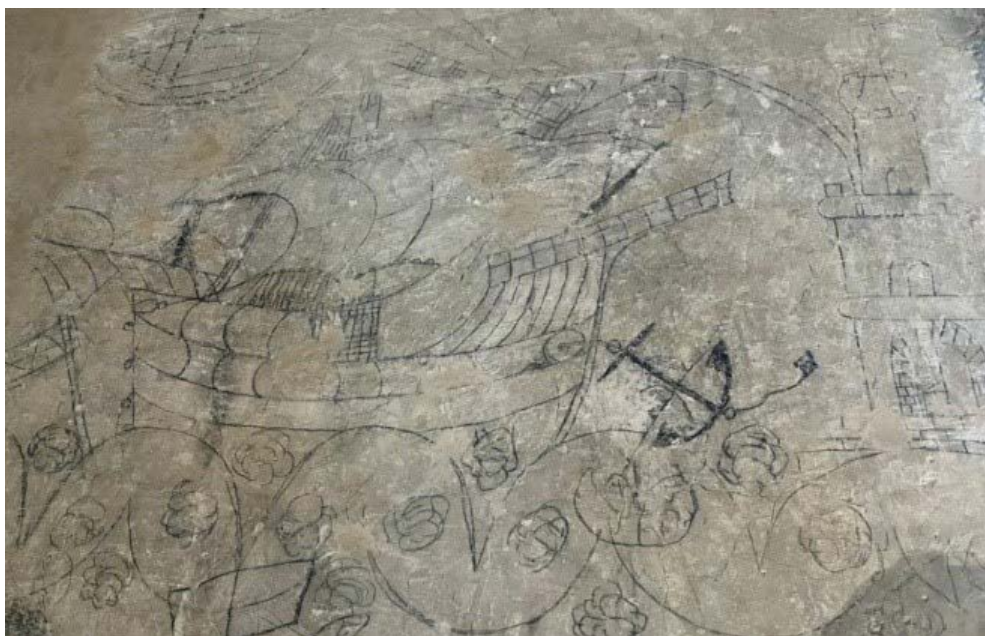


**Figura 1.** Retablo de Sant Martí de Tours. Anónimo. Sant Martí de Provençals (Barcelona) (segunda mitad del siglo XV). Detalle. Fuente: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Queremos agradecer la amabilidad de la Sra. Silvia Borau, del Servei Fotogràfic del Museu Nacional d'Art de Catalunya, que nos proporcionó esta valiosa imagen y gestionó el permiso para su publicación.

altas (Del Treppo, 1976, p. 397). Sentimientos entrecruzados de ambición y riesgo fueron quizá los que incitaron la realización de un grafito de temática comercial que aún hoy se encuentra en la sala de gobierno del consistorio medieval de Catí, de manera que la datación ha de situarse después de 1437, fecha de la construcción del edificio, como se explica más adelante. El anónimo autor fue, tal vez, un mercader local, oficio que acostumbraba a expresar en los retablos aquellas tribulaciones (Del Treppo, 1976, pp. 472-473) (Figura 1). En el caso del grafito de Catí, una nave zozobra en medio de una mar gruesa, simbolizada por una sucesión de ángulos agudos. El barco es empujado por el viento de una tempestad que hincha las velas (Figura 2). En ese trance el piloto se deshace de la carga de balas (hasta trece). Los vaivenes quiebran la parte superior del palo mayor, que se desploma con su cofa. El árbol de mesana desaparece entre las olas y el ancla se desprende con violencia, comprometiendo la estabilidad del barco. La escena sorprende por su similitud compositiva con la del retablo cuatrocentista de *Sant Martí de Tours* (Sant Martí de Provençals, Barcelona): una nao con el palo mayor partido lanza al mar una carga de toneles y fardos de lana, mientras dos mercaderes ruegan a San Martín (Figura 1).

Para tratar de datar la composición de Catí es imprescindible analizar la tipología de la embarcación. Según observamos, dispone de tres mástiles y presenta una curvatura menos acentuada en la cubierta que la carraca, esta de mayor tonelaje y preferida por los italianos (Casado Soto, 2013, p. 211). Por otro lado, la tradicional



**Figura 2.** Grafito de una nao (consistorio medieval de Catí). Fotografía: M. Carmen Sánchez López (2022).

coca catalana se encontraba en proceso de desaparición en la segunda mitad del siglo xv. La carabela era una nave con una cubierta, y sus árboles presentaban el mismo tamaño, sin gavias y con velas latinas. A diferencia de la carabela, la nao constaba de dos cubiertas a diferente altura —el castillo de proa se elevaba por encima de la popa—. Su mástil central y vela de trinquete sostenían una vela amplia y gavia cuadradas. Solo el árbol de mesana sustentaba una vela latina (De Chaves, 1538, pp. 201-219; Fernández González, 2000, p. 54). Según estas características, el barco del grafito representa una nao. Se advierten otros pormenores: el ancla, los obenques, las relingas, así como los cabos que recorren la base del aparejo. Que se trate de una nao es muy significativo. Fue precisamente este tipo de embarcación la que protagonizó el gran comercio peninsular en el siglo xv, muy por delante de la carabela, la galera, la *sagetia*, la barca o las carracas. En Valencia puede establecerse una cronología más precisa, ya que la nao fue la nave por excelencia durante la segunda mitad del siglo xv en la ruta hacia Liguria-Lombardía y Toscana-Lacio (Igual, 1996, pp. 371, 407), también en el siglo xvi (Salvador Esteban, 1972, p. 32). Aparte de la tipología de la embarcación, la carga nos remite al tesoro económico de Catí en el siglo xv y otorga sentido histórico a la narrativa.

La torre contigua al barco sugiere la cercanía a un puerto, tal vez durante las maniobras de aproximación. Dada la importancia de estas torres para la navegación las cartas portulanas las sobredimensionaban, como se aprecia en la de Bartolomé Olives (1559) (Figura 3). En concreto, la torre del grafito consta de tres pisos, coronados por un chapitel. Las tres secciones presentan una entrada con arco de medio punto y habítáculos bien aparejados —véase la bóveda de arista en el segundo piso—. De la parte superior nace un mástil que sirve de sostén a una esfera rodeada por una cruz pintada. Este artilugio se corresponde con un sistema de señales marítimo bajomedieval vigente hasta el siglo xvii y compartido en el Mediterráneo. Era conocido en Génova como *coffini* y advertía acerca del número, tipo y cercanía de los buques utilizando un sistema de avisos mediante bolas que pendían de un mástil. Una bola avisaba de un número de hasta cinco naves. El número de bolas aumentaba aritméticamente cuando la flota crecía de cinco en cinco naves hasta un máximo de cuatro bolas en caso de que se tratase de 20 barcos o más (Sáenz-López, 2009, pp. 325 y 333). Por tanto, el número de bolas dependía del número de naves. El hecho de que en el grafito penda del mástil una sola esfera es coherente con que se aproximase a puerto la única nave que se representa en él. Esta torre de señales, el tipo de barco que la acompaña y la carga parecen evocar un viaje de exportación de lana a un gran puerto del norte italiano entre la segunda mitad del siglo xv y primer tercio del siglo xvi. En la pintura *Veduta di Genova nel 1481* puede observarse cómo era en esa época la entrada a su dársena (Figura 4), donde se ubicaban el célebre faro o *Lanterna*, considerado como uno de sus puntos cardinales (De Bunes, 2019, pp. 9-11), y la torre de señales contigua —a la derecha de la imagen— en el conocido como *Mollo Vecchio*. Por los motivos expuestos, es posible que la torre del grafito se corresponda con la torre de señales de Génova.



**Figura 3.** Génova (en el centro) y Venecia. Portulano de Bartolomé Olives (1559). Detalle. Fuente: © Bodleian Library. MS. Canon. Ital. 143. Oxford University. Reproducido bajo licencia CC-BY-NC 4.0.



**Figura 4.** Linterna (izquierda) y torre de señales (derecha). *Veduta di Genova nel 1481*. Cristoforo Grasso (copia de 1597). Detalle. Fuente: © Galata Museo del Mare. Genova (Italy)<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Deseamos expresar nuestro agradecimiento por su atención a Gianni Carosio, Staff Direzione del Mu.MA, *Istituzione Musei del Mare e della Navigazione* de Génova, quien nos proporcionó el pdf y el permiso para publicar esta bellísima pintura del puerto de Génova en el siglo xv.

## 4. PINTURA MURAL DE LA PARED ESTE

### 4.1. Hallazgo de la pintura mural, localización y estado actual de estudio

Según relata Juan Puig (1960, pp. 137 y 139), 1418 fue el año de inicio de la construcción de una nueva Casa de la Cort para alojar las reuniones del Consejo de Catí y de todo el pueblo. En 1437 el edificio estaba completamente construido, destacando entre sus estancias el salón principal, o del Consejo, situado en la planta superior.

Como resultado de las obras de restauración llevadas a cabo en 1997, que afectaron a los enlucidos de las paredes del salón del Consejo y de las dos dependencias traseras del primer piso, quedaron al descubierto numerosos dibujos y bocetos (García-Carpintero, 2013, p. 65), procediéndose a su restauración en el año 1998<sup>3</sup>. El informe del presupuesto de esta restauración indicaba que toda la sala había estado cubierta por diferentes capas de cal, detectándose hasta seis estratos mediante las catas que se realizaron. En el más profundo de ellos, situado sobre el mortero de aparejo de la pared, aparecieron grafismos en lápiz y pinceladas de color almagra, lo que revelaba, según dicho informe, que fueron realizados en el origen del edificio, entre los siglos xv y xvi. El aspecto que actualmente presenta la pintura es el resultado de la última restauración llevada a cabo con ocasión de la celebración en el año 2013 del evento «Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrat a Castelló», promovido por la Fundación la Llum de les Imatges (Generalitat Valenciana), en el que Catí fue una de sus sedes (Sanjosé Llongueras y Olucha Morins, 2013, pp. 420-521 y 456-459).

En este trabajo se analiza una escena trazada en la pared este de la Sala del Consejo (Figura 5). En cuanto a su interpretación, no se tiene constancia de la realización de trabajo de investigación alguno al respecto. Después de la restauración para la exhibición pública de la pintura mural en el año 2013, se instaló en la sala un soporte que ofrecía la siguiente información, sin referir su autoría:

El motivo de estas pinturas y su ubicación en la Casa de la Vila estarían relacionados con los continuos saqueos que sufría la costa del Maestrazgo en la Edad Media y que constituía el eje central de la mayoría de los debates que se organizaban en esta sala. La hipótesis más extendida a nivel popular, pero muy lejos de la realidad, sería la representación de la batalla de Tedeliz, que narra el rescate de la custodia de Torreblanca, robada por piratas berberiscos y devuelta por los cristianos a su lugar de origen.

<sup>3</sup> El expediente de rehabilitación de las pinturas de 1998 se encuentra en el Arxiu Històric de la Comunitat Valenciana con número de signatura 9/16-117-11. Debemos la información a la amabilidad del Sr. Carlos Tortajada, del mismo archivo. Las últimas actuaciones de rehabilitación se custodian en el archivo de la Direcció General de Cultura i Patrimoni de la Conselleria d'Educació, Cultura i Esport de la Generalitat Valenciana.

La información citada alude al ataque contra la localidad castellanense de Torreblanca perpetrado por cuatro galeras de Bujía en el año 1396, que tuvo como consecuencia la captura de un gran número de habitantes, el robo de bienes y de hostias consagradas. En respuesta, diversas villas costeras de los reinos de Valencia y Mallorca organizaron una armada. La empresa fue considerada cruzada por el Papa Benedicto XIII, concluyendo con el ataque y saqueo de Tedeliz a finales de 1398 (Ferrer, 2010, p. 253).

En la actualidad, esta información ha sido sustituida por otro panel informativo, en el que tampoco se indica su autor, cuyo contenido literal es el siguiente:

Estas pinturas, de trazo sencillo, dibujadas en dos paredes de la sala, representan una escena naval con clara intención narrativa, de la que se ha perdido parte de la secuencia. Sobre el muro se dibujan mediante un trazo sencillo con colores ocre y grafito, lo que parece ser un puerto de mar en primer término, un galeón y varios personajes.

A la vista de los estudios realizados sobre grafitos en el ámbito de la provincia de Castellón, no se tiene actualmente constancia de que exista alguno comparable, en cuanto a tamaño, factura y temática, a la pintura mural de la Sala del Consejo de Catí.

Respecto a la temática, cabría subrayar una cierta analogía con los grafitos esgrafiados situados en el interior de la Torre del Rei de Oropesa, en los que se recogen temas navales con figuras humanas propios de la segunda mitad del siglo xv (1460-1480), según se deduce de la vestimenta de los personajes y de los tipos de embarcaciones, fundamentalmente galeras y carabelas (Llorens, Gusi, Barrachina y Oliver, 1996, p. 493). Asimismo, son destacables por la semejanza temática, pero con una cronología anterior, los grafitos esgrafiados medievales del Barranco del Chorríco (Tous, Valencia), en los que se representa un navío, identificado como una *coca*, así como una construcción fortificada compuesta por dos cuerpos unidos que se interpreta como un castillo. La morfología de la *coca* ha permitido una datación poco precisa, entre los siglos xiii e inicios del xv. En cuanto a la representación del recinto fortificado, se ha considerado propia del siglo xiv (Martorell Briz y Martínez i Rubio, 2015, p. 110). En un intento de identificar el lugar y acontecimiento representados en los grafitos del Barranco del Chorríco, sus investigadores defienden que se trataría del Castell y puerto de Cullera durante la ofensiva de Pedro I el Cruel sobre la ciudad de Valencia en 1364 (Martorell Briz y Martínez i Rubio, 2015, p. 112).

Finalmente, y en un ámbito mediterráneo, pueden encontrarse ciertas semejanzas en la factura y la temática naval con un grafito localizado en la cárcel del Santo Oficio de Palermo, Palazzo Chiaromonte, cuya primera referencia documentada de uso data de 1606 (Fiume, 2017, p. 7). Existen dibujos, grafitos e inscripciones superpuestos en capas en numerosas localizaciones del edificio, ya que las paredes

eran enlucidas y nuevamente dibujadas (Fiume, 2017, pp. 10-11). El grafito que nos interesa representa la flota de la Santa Alianza desplegada en la batalla de Lepanto (1571). Se observa el escuadrón de galeras del Gran Duque de Toscana y los caballeros de la Orden de Malta, así como banderines, mástiles, velas y cañones, aún parcialmente cubiertos por yeso, según describe Giovanna Fiume (2017, p. 34). Este grafito presenta la peculiaridad de haber sido firmado por su autor, Francesco Mannarino, un pescador apresado por piratas turcos y obligado a convertirse al islam, que dibujó la escena de Lepanto tomando como referencia los relatos que de boca en boca se difundían sobre el acontecimiento.

#### 4.2. Metodología

Ante la ausencia de fuentes documentales o bibliográficas que permitieran afrontar el análisis de la pintura mural, se han estudiado, en primer lugar, los elementos gráficos más significativos que pudieran ofrecer una información relevante para identificar y datar los componentes de la escena, procediéndose para estos fines a la localización y consulta de la bibliografía más idónea. La disposición de la pintura, el grado de detalle, el trazo y otros aspectos de su ejecución aportan información indirecta sobre la anónima persona que realizó la obra y las condiciones en las que ésta se ejecutó. En una segunda fase y con el fin de obtener una posible localización geográfica de la escena, se realizó una extensa consulta de la iconografía existente relativa a las ciudades del norte de la península italiana con las que las localidades del término general de Morella y del Maestrazgo se relacionaron a causa del comercio lanero. Finalmente, a la luz de los resultados obtenidos, se localizó y consultó bibliografía especializada en la descripción física y en el análisis de las representaciones iconográficas de las referidas ciudades en las postrimerías de la Edad Media, para así posibilitar el planteamiento de una hipótesis respecto a la identificación de la ciudad representada en la pintura mural. Con base en los resultados obtenidos, se plantea una novedosa interpretación de los hechos representados, así como de su marco espacio temporal.

#### 4.3. Descripción de la pintura mural

La escena está compuesta por dos dibujos: en uno aparecen una serie de edificios que conforman una ciudad amurallada en la que se encuentran tres personajes y el otro es una galera navegando con su esquiife (Figura 5). Las razones que han llevado a relacionar ambos dibujos son la utilización de una misma técnica pictórica en su realización, lo que indica que fueron ejecutados por la misma persona y muy probablemente en el mismo momento; la presencia del mismo emblema en los gallardetones que aparecen en los edificios y en el de la galera, lo que puede indicar que esta última fuera una embarcación perteneciente a esa ciudad y, finalmente,



**Figura 5.** Vista general de las pinturas en la pared este de la Sala del Consejo.  
Fotografía: M. Carmen Sánchez López (2015).

la concordancia cronológica de los principales elementos representados en ambos dibujos, tal como pormenorizadamente se explica más adelante.

Las pinturas fueron realizadas a línea, en color almagra, aunque se vislumbran trazos negros subyacentes en determinadas zonas, apareciendo asimismo tramas diversas que diferencian zonas, o resaltan distintos materiales. Se trazaron con un detalle notable, lo que denota que el autor tenía conocimiento de lo representado. Están situadas en la mitad izquierda de una pared de 16 metros de largo y 6 metros de alto, localizándose el punto más elevado, a unos 3,29 metros de altura respecto al suelo de canto rodado actual (Figura 6), lo que exigió contar con medios auxiliares que permitieran trabajar en una posición elevada.

El dibujo de la ciudad se sitúa a mayor altura que la embarcación y en proporción inferior, provocando así una impresión de mayor lejanía. En él se distinguen tres zonas desde el punto de vista del espectador. La situada entre el extremo derecho y el centro representa una fortificación con lienzos planos y varios accesos. Se observan asimismo cuatro torres de apariencia circular, dos de las cuales se rematan con almenas, en tanto que en las más altas, acabadas en estructuras puntiagudas, ondean sendas flámulas. Las bases de las torres están situadas a distintas alturas, en un intento de provocar un efecto de profundidad (Figura 7).

Entre la muralla y las demás construcciones existe un espacio de transición en el que se representa un personaje junto a una estructura formada por tres



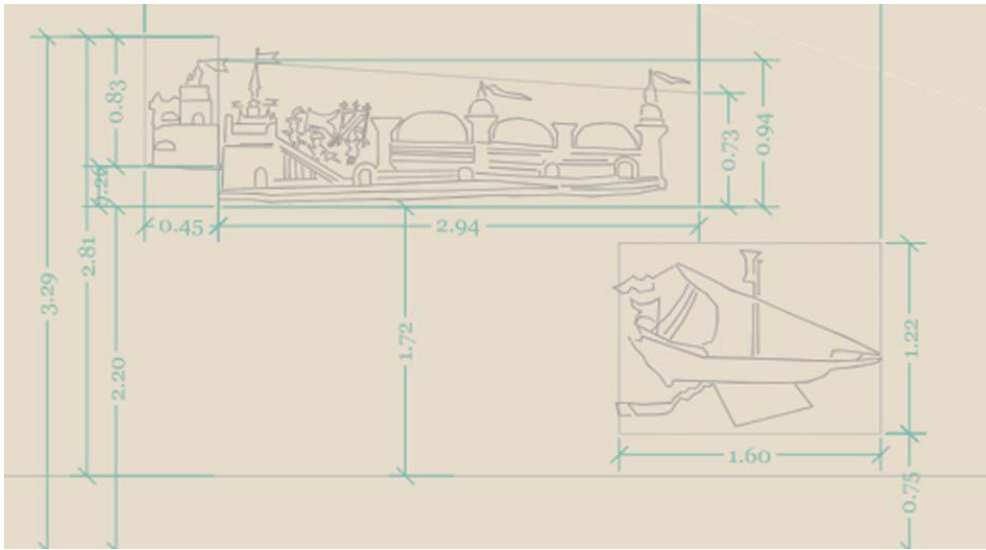


Figura 6. Cotas de las pinturas de la pared este de la Sala del Consejo. Autora: Aurora Pérez Sánchez (2022).



Figura 7. Detalle de la ciudad. Fortificación y torres. Fotografía: M. Carmen Sánchez López (2022).

elementos, además de una escalera o rampa, por la que ascienden otros dos. A la izquierda se aprecia una construcción con forma de cubo. Presenta una puerta bordeada con una línea dentada, al igual que las de la muralla, ofreciendo un aspecto semejante a una decoración con almohadillado. En su parte superior aparece una galería con siete arcos, análoga a las logias italianas situadas en pisos altos. Sobre

esta construcción y en proporción inferior, se observa una estructura escalonada, coronada por un chapitel con flámula, que se situaría en un plano más alejado. A sus laterales y a una proporción aún menor, aparecen una serie de torrecillas rematadas y engalanadas de igual modo, unidas entre sí por líneas oblicuas que representarían el recorrido de una muralla perimetral de la ciudad, a modo de camino de ronda, cuyo primer plano es la rampa en la que se encuentran los personajes (Figura 8). Finalmente, en el extremo izquierdo, se presenta otra construcción engalanada, observándose una fachada rematada con una estructura parecida a una espadaña, con tres campanas repicando. En el lateral superior del edificio se aprecia un gran ventanal con forma semicircular, rodeado en la parte superior por una línea dentada como las ya comentadas (Figura 9). En todos los gallardetes aparece el mismo emblema: una cruz con el eje horizontal de mayor longitud.

Centrándonos en los personajes representados, se observa un hombre, en proporción ligeramente inferior a la de los que suben por la rampa. A su espalda figura una estructura semejante a un cadalso con tres cruces en su parte superior y una escalera de mano. Su cuello está rodeado por una soga sin tensión atada al elemento horizontal de esta estructura. Los pies se apoyan en el suelo y levanta el brazo derecho, a modo de saludo. Luce un jubón ajustado y ceñido a la cintura con cinto, marcando la forma del torso. Las piernas están cubiertas en la parte superior por una faldilla y seguidamente se aprecian las calzas y unos zapatos con punta redondeada. El jubón y la faldilla se representan con líneas paralelas oblicuas en toda su extensión, lo que podría interpretarse como un estampado de la tela, o como acuchillados (Descalzo Lorenzo, 2017, pp. 112-113).

Los dos personajes del primer plano visten de igual modo y están armados, de lo que cabría deducir que se trata de soldados. No están representados en actitud beligerante. El que ocupa la posición más elevada porta una larga espada envainada que cuelga del cinto por su espalda. Alza en la mano izquierda un gran gallardetón, mientras eleva la mano derecha. Su vestimenta es semejante a la descrita para el personaje popular, pero, en este caso, destaca especialmente la gorra plana con ala estrecha que se adorna con una ostentosa pluma, así como la presencia de botas rodilleras. El otro soldado, además de portar una espada análoga a la descrita, sujeta en su mano izquierda una ballesta sin tensar que apunta al suelo. El brazo derecho se eleva asimismo en actitud de saludo.

Situada en la parte inferior derecha de la representación de la ciudad y en una proporción mayor, se observa una galera navegando, como denota la flámula ondeante de la entena. Cuenta con un solo árbol, una vela latina y un orden de remos. En su popa se aprecia una carroza, un timón de codaste (Prieto Romero y Martín Maraver, 2017, pp. 56, 58-59) y un gallardetón con el mismo emblema que aparece en los de la ciudad. El esquife ha sido lanzado al agua y está amarrado a la galera. No se observa armamento, ni fanales distintivos de la embarcación (González Fernández, 2021, p. 289).



**Figura 8.** Detalle de la ciudad. Espacio de transición. Fotografía: M. Carmen Sánchez López (2022).



**Figura 9.** Detalle de la ciudad. Zona izquierda con campanario. Fotografía: M. Carmen Sánchez López (2022).

#### 4.4. Análisis de los elementos más relevantes

Para la comprensión del análisis de los elementos gráficos llevado a cabo es imprescindible referirse al concepto de perspectiva jerárquica (*hierarchical proportion*) (Sofron, 2015, pp. 252-253). Se trata de un método utilizado en pintura para representar el espacio tridimensional en una superficie plana antes del desarrollo de la perspectiva lineal renacentista, así como en obras informales, como la que nos ocupa. El resultado no es una representación realista, sino que responde a la importancia que el autor haya querido otorgar a cada elemento con el objetivo de enfatizar lo que, a su juicio, es esencial. De este modo, las imágenes se jerarquizan ante el espectador en función del tamaño, o de la distinta altura en la que aparecen, en un intento de focalizar su atención sobre un elemento y de provocar impresiones de proximidad o de lejanía.

El elemento que aparece más próximo al espectador y de mayor tamaño relativo es una galera (Figura 10), así pues, se trataría del objeto central de la escena. El análisis de la morfología de la embarcación y su ubicación cronológica en la evolución de las galeras, ofrece una importante información para la datación de la

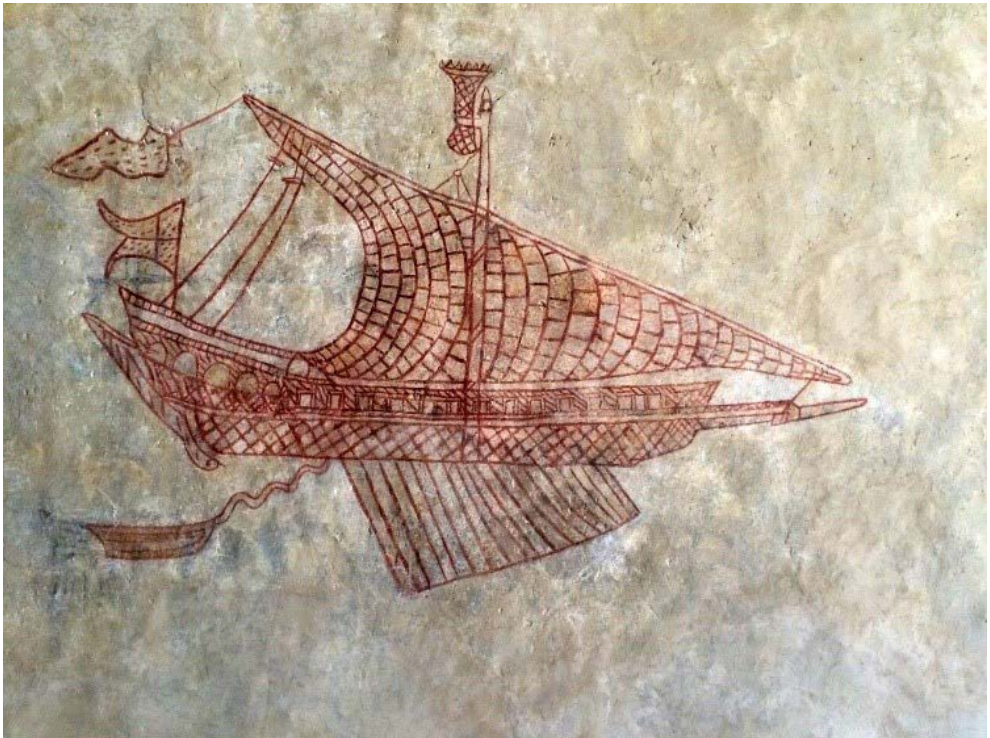


Figura 10. Galera. Fotografía M. Carmen Sánchez López (2022).

pintura. El siglo XVI fue el periodo en el que este tipo de embarcación experimentó los mayores cambios técnicos, tales como la propulsión con una sola fila de remos por banda, la eliminación del timón latino en la proa por un solo timón axial en la popa, el denominado timón de codaste, y la incorporación de artillería (González, 2021, p. 279). En la galera representada distinguimos un timón de codaste, un único orden de remos, vela latina y ausencia de armamento. Especial comentario merece la presencia de un solo timón de codaste. Según avanzó el diseño de la obra viva de las galeras, en torno al segundo decenio del siglo XVI, se fueron eliminando los timones latinos de proa que habían permitido la maniobrabilidad en espacios limitados, manteniéndose tan solo en las galeras de grandes mercancías y en las galeazas hasta finales del siglo XVII (Fondevilla Silva, 2018, p. 119).

En cuanto al velamen, una importante novedad ocurrida en la primera mitad del siglo XVI fue la introducción del treo o *treu*, una vela cuadra diseñada para utilizarse en el palo mayor. El treo inicialmente solo se aplicó a las galeras mercantes, siendo adaptado en la segunda mitad de ese siglo a las galeras de guerra (Fondevilla Silva, 2018, pp. 129, 166-167).

Se tiene constancia, a través de tapices y pinturas, de que en la campaña de Túnez de 1535 las galeras únicamente llevaban en la popa un armazón pequeño con toldo y que es a partir de 1538 cuando aparecen estructuras más complejas para cubrir esta parte de la embarcación con las denominadas carrozas, como la que se observa en la pintura, que es del tipo carro catalán. Este fue el único modelo que perduró hasta comienzos del siglo XVII con formas cada vez más complejas, como puede constatarse en las numerosas pinturas existentes sobre la batalla de Lepanto (Fondevilla Silva, 2018, pp. 167-169)<sup>4</sup>.

Así pues, la simplicidad de la carroza, la presencia de un único timón axial y de vela latina sugieren que la galera mercante representada se situaría en un intervalo temporal aproximado comprendido entre 1510 y la década de 1540. Resulta imposible atribuirle a un determinado reino o república atendiendo exclusivamente a las características formales indicadas, ya que este tipo de normalización no se producirá hasta la segunda mitad del siglo XVII. Durante el periodo de datación referido era frecuente que nobles potentados construyeran y armasen sus propias flotas que, en ocasiones, se sumaban por asiento a las armadas reales. Además, las naves capturadas en una batalla pasaban a formar parte de la flota del vencedor. Todas estas circunstancias condujeron a la formación de armadas con embarcaciones muy heterogéneas, cuya pertenencia a un determinado reino o república sólo se podía deducir de los emblemas que lucieran (Fondevilla Silva, 2018, pp. 118-119). En consecuencia,

<sup>4</sup> A título de ejemplo: *Pintura de la batalla de Lepanto*, datada a finales del siglo XVI y de autor anónimo, Museo Marítimo Nacional de Greenwich; *Alegoría de la Batalla de Lepanto*, de Paolo Veronese (1572), Galería de la Academia de Venecia; o *La batalla de Lepanto*, en la Capilla del Rosario de la Iglesia de Santo Domingo de Murcia, realizada por Juan de Toledo y Mateo Gilarte, (1663-1665).

para el caso de la galera de la Sala de Catí, sería necesario atender al emblema del gallardetón que porta en la popa para vincularla a un origen determinado. El hecho de que el esquife se encuentre en el mar indica que se pretendía representar una galera maniobrando para arribar al puerto, o antes de salir a mar abierto, ya que, una vez iniciada la navegación, el esquife se alzaba y guardaba en la embarcación.

En la zona superior a la galera y en una proporción inferior se sitúa la representación de una ciudad cuyo elemento más destacado es una fortaleza en la que aparecen varias torres de diversos tamaños y con arranque a distinta altura. El análisis de la fortaleza implica tomar en consideración la evolución que la arquitectura militar experimentó a inicios del siglo XVI en respuesta a los retos planteados por el desarrollo de la artillería durante la segunda mitad del siglo XV. Los altos y amplios lienzos planos de las murallas medievales, que no podían soportar los impactos de las balas de cañón, van siendo sustituidos por muros de menor altura y mayor grosor, dotados de estructuras angulares sobresalientes. Asimismo, las elevadas torres cuadradas se reemplazan por otras más bajas, redondas o poligonales propias de la geometría de la arquitectura militar moderna (Cámara Muñoz, 2013, pp. 92-95). A finales del siglo XV, los trabajos de Francesco di Giorgio Martini en la península italiana son el referente inicial de estas innovaciones arquitectónicas, dando así inicio, a principios del XVI, a un periodo de transición en la arquitectura militar con los proyectos de los hermanos Sangallo (Plaza Morillo, 2011, p. 1133; Parker, 1990, pp. 18-70).

La muralla representada en la pintura de Catí carece de estructuras defensivas poligonales típicas de la nueva arquitectura militar. Sin embargo, se constatan dos torres almenadas con forma redondeada o quizás de planta en herradura, que sobresalen del lienzo de la muralla y funcionan como baluartes. Tampoco se observan las características de otra solución moderna, aunque no abastionada, como fue la del cubo redondo, adoptada en el reino de Valencia durante la época de Carlos V, cuyos elementos son más complejos que los de la torre medieval y adaptados a la artillería (Arciniega García, 1999). El primer bastión angulado en España data de 1543 (Parker, 1990, p. 31).

Con un tamaño mayor y, en el caso de la torre del extremo derecho, en un plano más próximo al espectador, como denota la altura inferior de la base, se observan otras dos torres circulares, ensanchadas en su cúspide. Estas dos torres muestran una morfología diferente a las más distantes, por lo que cabe plantear que su función también lo fuera. Partiendo de la hipótesis según la cual embarcación y ciudad forman una misma escena, se trataría de un lugar costero, dotado de puerto. Teniendo en cuenta las relaciones que en razón del comercio lanero Catí mantuvo con ciudades del norte de la península italiana y la presencia en la pintura de elementos arquitectónicos renacentistas, como la posible decoración con almohadillado, o una logia, habituales en los edificios de la época en ciudades italianas, se plantea que el dibujo podría representar una población situada en la

Liguria, la Toscana, o el Véneto. El autor bien pudo ser un mercader de la comarca que hubiera tenido la oportunidad de viajar, o de acceder a libros, grabados o pinturas que le permitieran realizar esta obra. Tampoco se puede descartar la intervención de un comerciante italiano, de los que se tiene constancia que permanecieron en la zona.

Tal como ya se ha indicado, las cartas náuticas constituyen una valiosa fuente de información para conocer qué elementos arquitectónicos o urbanísticos eran visibles según las naves arribaban a los puertos, ya que se convertían en señas de identidad de las ciudades. Si atendemos a como habitualmente se representaba la ciudad de Génova, era frecuente representar el Duomo de San Lorenzo, el puerto con sus muelles, así como las torres del *Molo Vecchio*, un faro secundario y la *Lanterna* o faro principal, (Sáenz-López, 2009, pp. 323-324). El autor del dibujo resaltó especialmente la muralla, que es símbolo de la imagen y prestigio de una ciudad (Cámara Muñoz, 1993, p. 151). Es destacable que en las cercanías de la *Lanterna* se situaba la horca de los ajusticiados (Cebrián Lluís, 2011). Según estas apreciaciones, se propone que las dos torres de la pintura de mayor tamaño fueran la representación de la *Lanterna* —extremo derecho— y de la torre de señales del *Mollo Vecchio*, trazadas según los principios de la perspectiva jerárquica y desde el punto de vista de una nave que se aproximara a la embocadura del puerto, tal como aparece en el cuadro de Grasso (Figura 4).

En el caso de que efectivamente nos hallemos ante una representación de Génova, el primer proyecto moderno mediante bastiones angulados en esa ciudad fue trazado en 1536. Las obras que proyectó el arquitecto Giovanni Maria Olgiati comenzaron el año siguiente, espoleadas por la comprobación de que las murallas eran obsoletas, como había demostrado el ataque de los franceses en 1507 (Giaconia, 2022, p. 12). Por tanto, puede deducirse que las murallas que se representan en la pintura no pueden ser posteriores a las de la gran reforma iniciada en 1537. Al no haberse dictado por el gobierno ligur obra muraria alguna de carácter relevante en el siglo xv nos hallamos seguramente ante la cerca que se levantó durante dos importantes fases constructivas desarrolladas en la segunda mitad del siglo xiv (Velarde Sánchez, 2011), cuyas torres y muros perduraron en el tiempo y solo se unieron a la traza moderna a partir del diseño mencionado de Olgiati.

Otro elemento relevante de la ciudad es la estructura con forma de pirámide escalonada. Este dibujo podría interpretarse como la presentación en dos dimensiones de una construcción de planta circular, formada por distintos niveles también de planta circular, progresivamente decrecientes. En la *Chronica Norimburgoe* de Hartmann Schedel, ilustrada por Michael Wolgemuth, e impresa en 1493, se puede observar un grabado con una vista panorámica de Génova (Figura 11) en el que se representa una estructura de base circular de características semejantes a las descritas. Esta construcción está igualmente representada en un grabado de una vista general de Génova del siglo xvi, de autor desconocido y recogido por Volpicella



Figura 11. Ilustración de la ciudad de Génova. Fuente: Crónicas de Núremberg. Imagen de dominio público.

(Volpicella, 2012, p. 262). Un tercer caso es la *Veduta di Genova* de Cristoforo Grasso, antes aludida, en la que aparece claramente visible (Figura 11).

Respecto al grabado de las Crónicas de Núremberg, Volpicella (2012, pp. 259-260) comenta que en él destaca con exuberante proporción la cúpula de San Lorenzo antes de las reconstrucciones del siglo xvi, precisando que, a su izquierda, se aprecia el frontón triangular y el rosetón de la fachada de la catedral, con un modesto campanario. Este autor subraya la relevancia de la representación de la cúpula por la escasa documentación que sobre ella existe. Especifica que en todas las representaciones del siglo xv y en especial en la pintura de Grasso, la cúpula está formada por tres tambores superpuestos concéntricamente y de diámetro progresivamente decreciente, coronada por un cuerpo cilíndrico cubierto por una cúpula cónica.





**Figura 12.** Detalle de la construcción circular. Fuente: *Veduta di Genova*. Cristoforo Grasso. © Galata Museo del Mare. Genova (Italy).

Consiguientemente, se plantea que el autor de la pintura de Catí representase en alzado la estructura de la cúpula del *duomo* de San Lorenzo de Génova antes de su remodelación, encargada al arquitecto Galeazzo Alessi en 1550, habiendo usado como modelo otras representaciones de ésta presentes en los grabados de la época. En la obra de Gerolamo Bordoni *Veduta di Genova. Veduta di città* (1616), ya se aprecia terminada la nueva cúpula, que es la que actualmente se puede contemplar.

El edificio con campanario de la pintura de Catí situado junto a la representación de la cúpula podría identificarse como la catedral de San Lorenzo que, como se constata en las figuras 11 y 12, aparecía separado de su cúpula. Sin embargo, esta

imagen no guarda una similitud tan evidente como en los casos de los demás elementos comentados. A este respecto cabe aducir que el pintor de la Sala del Consejo parece mostrar más interés en destacar la zona del campanario, como parte de la historia que se cuenta, que una representación fidedigna de la arquitectura del edificio.

Un elemento que vendría a reafirmar la hipótesis de que la ciudad representada sería Génova es el emblema que aparece en los gallardetones de los edificios y de la galera. Se trata de la cruz de San Jorge, de color rojo y con forma de cruz latina o griega, dependiendo del soporte, sobre fondo blanco. Esta cruz es el emblema de la ciudad de Génova y de la República ligur, así como de otras ciudades italianas, todas ellas bajo el ámbito de influencia de Génova, Milán o Venecia, salvo el caso de Mesina.

En la pintura de la sala del Consejo de la Vila de Catí aparecen asimismo representados tres personajes, dos de ellos armados con sendas espadas de una longitud apreciable, envainadas y colgadas del cinto a su espalda y uno de estos últimos sujeta además una ballesta. Centrándonos en primer lugar en el análisis del armamento, y más específicamente en el de la ballesta, es relevante destacar que su uso se inició en el siglo XII, generalizándose para la infantería en torno al año 1200. Este predominio se mantuvo hasta mediados del siglo XV. Los genoveses fueron famosos por su habilidad tanto para la construcción como por el uso de esta arma, formando importantes ejércitos de ballesteros mercenarios (Payne-Gallwey, 2012, pp. 3-4). A partir del decenio de 1460 las armas de fuego de mano comenzaron a relevar a las ballestas en la infantería. Payne-Gallwey refiere que, según los testimonios dejados por el señor de Montlluc en su obra *Comentarios*, cuando en 1518-1520 dirigió por primera vez las tropas de Francisco I contra Carlos V, solamente había ballesteros en la infantería francesa; sin embargo, estos habían desaparecido o eran muy minoritarios en la guerra a campo abierto en torno a 1525, siendo empleados ocasionalmente en barcos, en la defensa o ataque a una ciudad sitiada, o en un castillo, hasta 1530-1535 (Payne-Gallwey, 2012, pp. 39, 46-48). En el siglo XV se produjo el perfeccionamiento final de la ballesta militar, que pasó a tener un arco de hierro curvado con apéndices (Payne-Gallwey, 2012, p. 9), además de un mecanismo de piñón y cremallera, el cranequín, que servía para tensar la cuerda. El arco de la ballesta representada en la pintura muestra una notable curvatura y unos apéndices en sus extremos que, a su vez, se tuercen hacia arriba, características propias de una verga metálica. También es visible el cranequín y la palanca del disparador. La morfología del virote es la propia del uso militar, con punta metálica y sin plumas en el astil (Payne-Gallwey, 2012, p. 18). Así pues, se puede plantear que el personaje de la escena porta una ballesta militar con las últimas modificaciones introducidas en esta arma. Atendiendo asimismo al hecho de que el ballestero se encuentra en un paso de ronda de la fortaleza, cabría deducir que el acontecimiento representado tuvo lugar como máximo en la cuarta década del siglo XVI en un contexto bélico, que haría necesaria la defensa de la ciudad ante un eventual ataque.

Respecto a las espadas, se constata una notable longitud en relación con el tamaño del personaje. Esta es una característica propia de las espadas del siglo XVI, además de la transformación de la empuñadura, que desde la forma en cruz pasó a ser un lazo cada vez más complicado (Bernardet y Valcázar, 1891, p. 23). El hecho de que las espadas de la pintura cuelguen por la espalda de los dos soldados y se sitúen en posición horizontal respecto al suelo, denota una longitud de hoja tal que impide portarlas colgando del cinto por la parte delantera del cuerpo y perpendicularmente al suelo. Este tipo de espadas montantes solían exigir ser agarradas con las dos manos, de ahí que en el siglo XIX recibieran el nombre de mandobles. Los mercenarios alemanes conocidos como lansquenetes utilizaron habitualmente esta arma (Dueñas Beraiz, 2004, p. 214).

Centrándonos en el análisis de la vestimenta con que aparecen los personajes, el atuendo constituía un elemento definitorio de la persona, estando condicionado tanto por el poder económico como por la normativa suntuaria en vigor, que, generalmente, reservaba el uso de algunos tejidos, joyas, o signos de prestigio a la realeza y a las oligarquías nobiliarias o religiosas (Descalzo Lorenzo, 2017, p. 108). Durante la Edad Media era común el uso de vestidos sencillos, de líneas rectas que prácticamente no delimitaban la forma del cuerpo y para cuya confección no era precisa una especialización profesional importante. El siglo XIV supuso el inicio del cambio en esta tendencia y, según algunos autores, el surgimiento de lo que en el XVII se denominaría moda (Descalzo Lorenzo, 2017, p. 107). Los vestidos empezaron a adaptarse al cuerpo, exigiendo el diseño de patrones cada vez más complejos y estableciéndose así una diferencia evidente entre la silueta masculina y la femenina.

En palabras de Carmen Bernis, «ninguna época ha ofrecido al hombre mayor libertad para elegir sus vestidos, en cuanto forma, color, tamaño y cantidad, como el siglo XV». Siguiendo los usos medievales, la vestimenta se componía de varias prendas superpuestas, por lo que el repertorio de ropajes se divide según su uso debajo, en medio, o sobrepuestas a todo lo demás (Bernis Madrazo, 1950, p. 191). En el último cuarto del siglo XV era común la utilización de las calzas como prenda interior cubriendo el cuerpo de cintura a pies. Su origen se remonta al siglo VII, apareciendo unidas o separadas en dos piezas según el momento. A finales del siglo XV surgió la moda de las calzas rayadas, alcanzando su mayor aceptación en el siglo XVI (Bernis Madrazo, 1950, p. 200). En torno a 1510 vuelven a quedar divididas: a la parte superior que cubría caderas y muslos se le siguió llamando calzas, en tanto que a la inferior, que solo tapaba las piernas, se la denominó medias. La prenda interior que cubría el torso era la *camisa* o *camisón*, que fue adquiriendo progresiva importancia a finales del siglo XV y comienzos del XVI. El *jubón* se colocaba sobre la *camisa*, era una prenda muy ajustada y rígida que cubría la parte superior del cuerpo. Algunos jubones tenían unas faldas pequeñas, *faldetas*, en ocasiones rematadas con grandes ondas. Un elemento característico del *jubón* era el *collar*, pieza que rodeaba el cuello y asomaba por encima de las vestiduras. La evolución del *collar*

es relevante para estimar la datación de la vestimenta. En el último cuarto del siglo xv los *collares* eran aun anchos, tendencia que se mantiene durante los primeros años del reinado de los Reyes Católicos hasta aproximadamente 1480, momento en el que se aprecia un notable estrechamiento, pero permaneciendo aun pegados al cuello. Durante la última década del siglo xv el *collar* comienza a separarse del cuello y a estrecharse aún más en el siglo xvi (Bernis Madrazo, 1950, pp. 197-198).

A comienzos del siglo xvi se generaliza para los hombres en toda Europa el uso del traje corto y ajustado, mostrando las piernas completas. Es una vestimenta que marca el torso y la cintura, acentuándose en algunos casos las formas con rellenos. El traje corto estaba compuesto por dos prendas para el busto que se anudaban entre sí: la *jaqueta* y el *jubón*, ambas con origen en la vestimenta militar. Además de las prendas comentadas, tuvo gran aceptación el *sayo*, que cubría el *jubón* y las *calzas*. Una de sus modalidades fue el de longitud corta con una terminación a modo de falda.

El reinado de los Reyes Católicos marcó el inicio de la influencia hispana en el vestir de toda Europa. En esta época los hombres solían lucir pelo largo y tocados bajos, denominados gorras, algunas de ellas con una pequeña ala (Descalzo Lorenzo, 2017, pp. 109-113). Con la llegada al trono de Carlos V la indumentaria masculina experimentó la influencia de otros reinos europeos. Especial mención merece el influjo de los trajes militares utilizados por los lansquenets alemanes y los soldados suizos, de los que se adoptó el uso de una prominente bragueta, así como del acuchillado, una técnica de confección que consistía en realizar numerosos cortes en el tejido exterior, dejando al descubierto el forro interior de la prenda que, generalmente, era de colores muy vistosos. Por influencia alemana, las líneas de la ropa marcaron la horizontalidad, ensanchándose los hombros y achatando las gorras, incluso los zapatos. Antes de mediados del siglo xvi el vestir masculino había cambiado ya sustancialmente. El pelo pasa a lucirse corto y las ropas se uniformizan ajustándose mucho al cuerpo, lo que limitaba los movimientos, dando así una impresión de solemnidad (Descalzo Lorenzo, 2017, pp. 112-115)<sup>5</sup>.

Si observamos el atuendo de los personajes de la pintura, se constata un diseño claramente renacentista: ropa ceñida a los torsos destacando su forma, con

---

<sup>5</sup> La pintura y la escultura ofrecen numerosas obras ilustrativas de la evolución de la vestimenta masculina desde finales del siglo xv a mediados del siglo xvi. Siguiendo un orden cronológico creciente se pueden referir a modo de ejemplo: *Vestir al desnudo*, obra del Maestro de la Vista de Santa Gúdula, (1470), Museo Nacional Thyssen Bornemisza Madrid; escultura de doncel entre escudos heráldicos en la portada del Palacio de Valderrábanos (Ávila), siglo XIV; *Caballeros y soldados jugando a los dados la capa de Cristo*, Derick Baegert (1477-1478), Museo Nacional Thyssen Bornemisza Madrid; *Carlos V como San Sebastián con donante*, círculo de Juan de Borgoña (1517-1527); *Retrato del emperador Carlos V con un perro*, Tiziano (1533), Museo Nacional del Prado y el *Retrato de un caballero santiaguista*, Juan de Juanes (1560), Museo Nacional del Prado.

una cintura muy marcada. Se aprecia la *faldeta* en el jubón cubriendo los muslos, así como calzas rayadas que parecen de una sola pieza. La minuciosidad del dibujo permite distinguir la presencia del *collar* en los dos jubones que lucen los soldados, en el caso del personaje popular la cuerda al cuello lo impide. Se trata de un *collar* estrecho y ceñido al cuello, característico de la indumentaria castellana durante la década de los ochenta del siglo xv, no obstante, su uso se prolongó en el siglo xvi experimentando un progresivo estrechamiento y más separación del cuello. así pues, cabría defender que los soldados presentan un *collar* en el jubón propio de la transición entre los siglos xv y xvi. También se puede observar que todos los personajes de la pintura lucen calzas rayadas, por lo que se puede inferir un uso generalizado, propio de los primeros años del siglo xvi. El pelo es largo y visible a ambos lados del rostro. Estas características sitúan cronológicamente la vestimenta en las líneas propias de la década de 1490 y el primer cuarto del siglo xvi; en todo caso, se trata de un atuendo que aún no exhibe claramente las características propias de la vestimenta de la tercera década del siglo xvi. La influencia del traje militar queda patente en las líneas oblicuas que aparecen en el tejido de la ropa de los tres personajes, muy posiblemente acuchillados. Es relevante el aspecto de las gorras redondas con ala completa que lucen los soldados, en las que destaca una ostentosa pluma, semejante a las que adornaban los sombreros de los lansquenets, aderezo cuyo uso se extendió a las demás tropas <sup>6</sup>. Los dos personajes que se podrían identificar como soldados aparecen vestidos con un atuendo análogo, sin embargo, no cabría calificarlo como uniforme a principios del siglo xvi (Manzano Lahoz, 2016, pp. 680-681).

## 5. CONCLUSIONES

La exportación de lana del término general de Morella y el Maestrazgo a los centros textiles del norte de la península italiana desde el siglo xiii ha sido objeto de numerosas investigaciones. Las obras clásicas acentuaron la presencia y actividad de agentes italianos en busca de la preciada materia prima, sobre todo florentinos desde el último tercio del siglo xiv, aunque no faltaron lombardos, pisanos, venecianos y genoveses, poco antes de la creación de compañías propias con vocación internacional, como la que estableció el mercader catinense Joan Espígol durante la etapa de esplendor local (1420-1450). Los genoveses tomaron el control de las rutas comerciales del Mediterráneo occidental desde el último tercio del siglo xv, pero su

---

<sup>6</sup> En el *Martirio de San Sebastián*, de Hans Holbein el Viejo (1517), Pinacoteca Antigua de Múnich, aparece una ilustrativa imagen de un ballestero en cuya arma se pueden apreciar con claridad las partes y el procedimiento de tensado de una ballesta de la época, así como su vestimenta y sombrero, que se asemejan notablemente a lo representado en la pintura de Catí.

relación con la exportación lanera desde el norte del reino durante los reinados de Fernando el Católico y Carlos I ha recibido poca atención. Este trabajo demostraría, a nuestro parecer, no solo el mantenimiento de aquellas líneas de exportación de lana hacia el norte de Italia entre la primera mitad del siglo xv y las primeras décadas del siglo xvi, sino el protagonismo que había cobrado Génova como puerto redistribuidor de la mercancía también en el ámbito rural morellano, tal y como ya habían mostrado otras fuentes documentales y bibliográficas para el caso de la capital del reino. El grafito espontáneo de la Sala del Consejo de Catí, en el que se representa una nao zozobrando con un cargamento de lana, o el encargo de una pintura mural para un lugar principal de esta estancia, que podría representar la llegada de una galera mercante a Génova, testimonian esa idea.

La escena está realizada con un grado de detalle tal que responde a un conocimiento notable por parte del autor de lo representado, así pues, se plantea que pudiera tratarse de un mercader de la comarca, o incluso de un comerciante italiano, de paso o afincado en la zona. El análisis cronológico llevado a cabo de sus elementos más relevantes guarda concordancia, delimitando un intervalo temporal que abarcaría aproximadamente desde la década de 1510 a inicios de la década de 1540, por tanto, se trata de una obra cuya cronología más temprana ha de datarse a partir de la segunda década del siglo xvi.

Ofrecemos en este trabajo una interpretación novedosa de la escena situada en la pared este de la Sala del Consejo. Se trataría de la narración de un hecho gozoso, posiblemente para Génova, relacionado con su actividad mercantil. La ciudad ha sido engalanada para la ocasión: las campanas repican anunciando y celebrando la llegada de una galera mercante, en tanto que los habitantes, representados por los tres personajes, acuden a saludar dando la bienvenida. De tal importancia debía ser lo acontecido, que el autor muestra un condenado al que se le conmuta la pena de horca y se suma a la celebración general. Planteamos que la preeminente situación de la obra en la Sala del Consejo, así como su considerable tamaño, ilustran la importancia de las relaciones comerciales con el norte de Italia para los comerciantes de lana catinenses, que se pretendía mostrar y hacer patente ante toda la comunidad local.

## 6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Arciniega García, L. (1999). Defensas a la antigua y a la moderna en el Reino de Valencia durante el siglo XVI. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 12, pp. 61-94. <https://doi.org/10.5944/etfvii.12.1999.2343>

Belenguer Cebrià, E. (1976). *València en la crisi del segle XV*. Barcelona: Edicions 62.

- Bernardet y Valcázar, J. (1891). *Armas y armaduras. las espadas de Toledo. Notas para la historia de la escultura movable en España*. Cádiz: Imprenta de la Revista Médica de D. Federico Joly.
- Bernis Madrazo, C. (1950). El traje masculino en Castilla durante el último cuarto del siglo XV. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 54, pp. 191-236.
- Bernis Madrazo, C. (1978-1979). *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- Bernis Madrazo, C. (1999). El vestido y la moda. En García de la Concha, V. (Coord.), *La cultura del Renacimiento: (1480-1580)* (pp. 153-174). Madrid: Espasa Calpe España.
- Bordes García, J. (2007). *Il commercio della lana di «San Mateo» nella Toscana del Quattrocento: le dogane di Pisa*. *Archivio storico italiano*, 165(4), pp. 635-664.
- Braudel, F. (1993). *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, vol. 2. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bunes Ibarra, M. A. de. (2019). Prólogo. En M. F. Gómez Vozmediano, *Carta Portulana de Salvat de Pilestrina (Mallorca, 1533)* (pp. 9-11). CSIC.
- Casado Soto, J. L. (2013). Panorama tipológico de los barcos ibéricos en la época de las Cántigas de Santa María. *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 8, pp. 191-219.
- Cámara Muñoz, A. (1993). Murallas para la guerra y para la paz. Imágenes de la ciudad en la España del siglo XVI. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 6, pp. 149-174. <https://doi.org/10.5944/etfvii.6.1993.2210>
- Cámara Muñoz, A. (2013). La fortificación: el imperio de la geometría. En L. Ribot (ed.), *Historia Militar de España. Edad Moderna II. Escenario Europeo* (pp. 341-371). Madrid: Ministerio de Defensa.
- Cebrián Lluís, J. (2011). Génova, Barcelona y Valencia en las cartas portulanas de los siglos XIV y XV. *Mètode*. Recuperado el 22 de febrero de 2024 de <https://metode.es/revistas-metode/monograficos/genova-barcelona-y-valencia-en-las-cartas-portulanas-de-los-siglos-xiv-y-xv.html>

- Chaves, A. de (1537). *Quatri partitu en cosmographia pratica i por otro no[m]bre llamado Espeio de Navegantes...* <https://bibliotecadigital.rah.es/es/consulta/registro.do?id=29140>
- Cruselles Gómez, E. (1988-1989). Jerarquización y especialización de los circuitos mercantiles valencianos (finales del XIV-primer mitad del XV). *Anales de la Universidad de Alicante: Historia medieval*, 7, pp. 83-110. <https://doi.org/10.14198/medieval.1988-1989.7.04>
- David Igual, L. (1996). *Valencia e Italia en el siglo XV. Rutas, mercados y hombres de negocios en el espacio económico del Mediterráneo occidental*. València: Universitat de València.
- Del Treppo, M. (1976). *Els mercaders catalans i l'expansió de la corona catalano-aragonesa*. Barcelona: Curial.
- Descalzo Lorenzo, A. (2017). Vestirse a la moda en la España moderna. *Vínculos de Historia*, 6, pp. 105-134. <https://doi.org/10.18239/vdh.voi6.271>
- Díaz Manteca, E. (1993). Algunos aspectos de la crisis del siglo XIV en el maestrazgo de Montesa. En *Actas de las terceras jornadas de historia, arte y tradiciones populares del maestrazgo* (pp. 17-35). Benicarló: Boletín del Centro de Estudios del Maestrazgo.
- Dueñas Beraiz, G. (2004). Introducción al estudio tipológico de las espadas españolas: siglos XVI-XVII. *Gladius*, 24, pp. 209-260. <https://doi.org/10.3989/gladius.2004.42>
- Eberhard, W. (1993). La crisis de la Baja Edad Media: hacia una síntesis final. En F. Seibt y W. Eberhard (eds.), *Europa 1400. La crisis de la baja Edad Media* (pp. 246-267). Barcelona: Crítica.
- Eixarch Frasnó, J. (2003). *La independencia de las aldeas de Morella (1231-1691)*. Vinaròs: Antinea.
- Fábregas García, A. (2004). Aprovisionamiento de la seda en el reino nazarí de Granada. Vías de intervención directa practicadas por la comunidad mercantil genovesa. *En la España Medieval*, 27, pp. 57-75.



- Fábregas García, A. (2010). Acercamientos y acuerdos comerciales entre Granada y Venecia al filo de 1400. *Anuario de Estudios Medievales*, 40(2), pp. 643-664. <https://doi.org/10.3989/aem.2010.v40.i2.319>
- Falomir, F. (2019). Evolució topogràfica del Castell de Xivert (ss. XIV al XVI) y les reformes sota l'Orde de Montesa. Les dades arqueològiques. En Y. Gil, E. Alba y E. Guinot (eds.), *La Orden de Montesa y San Jorge de Alfama. Arquitectura, imàgenes y textos (siglos XIV-XIX)* (pp. 91-109). València: Universitat de València.
- Falomir, F., Negre, J., Aguilera, G. y Arquer, M. (2021). Noves perspectives en l'estudi del període andalusí als districtes meridionals de Țurțușa. Resultats preliminars als jaciments castellonencs del Tossal de la Vila (Serra d'en Galceran), Xivert i Santa Llúcia (Alcalà de Xivert). En F. Sabaté, J. Negre y J. Brufal (eds.), *Arqueologia medieval. Fortaleses a la Vall de l'Ebre (segles VI-XI)* (pp. 31-353). Lleida: Pagès Editors.
- Fernández Álvarez, M. (1999). *Carlos V: un hombre para Europa*. Madrid: Espasa.
- Fernández, J. y Barciela, V. (2010). Los graffitti rupestres y su aportación a la historia del santuario. En Grupo Espeleológico La Senyera (ed.), *Cueva Santa. Altura, Castellón. Exploración y estudio del medio subterráneo* (pp. 117-162). Castelló: Publicaciones del Santuario de la Cueva Santa.
- Fernández González, F. (2000). Los barcos de la conquista: anatomía de un protogaleón de Indias. Reconstrucción conjetural del «Exvoto de Utrera». *Monte Buciero*, 4, pp. 17-59.
- Ferrer i Mallo, M. T. (2010). Marruecos y la Corona catalano-aragonesa. Mercenarios catalanes al servicio de Marruecos (1396-1410). En *Homenaje al profesor Eloy Benito Ruano. Vol. I* (pp. 251-271). Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales. <http://hdl.handle.net/10261/33391>
- Fiume, G. (2017). Soundless Screams: Graffiti and Drawings in the Prison of de Holy Office in Palermo. *Journal of Early Modern History*, 21(3), pp. 188-215. <https://doi.org/10.1163/15700658-12342544>
- Fiume, G. y García-Arenal, M. (2018). *Parole prigioniere. I graffiti delle carceri del Santo Uffizio di Palermo*. Palermo: Istituto Poligrafico Europeo.
- Fondevilla Silva, P. (2018). *Evolución y análisis de las galeras de los reinos peninsulares (siglos XII-XVIII)*. Construcción, dotación, armamento, aparejos y tácticas. (Tesis

- inédita de maestría o doctorado). Universidad de Murcia, Murcia. <http://hdl.handle.net/10201/59560>
- Furió, A. (Ed.). (1985). *València un mercat medieval*. València: Diputació de València.
- García-Carpintero, A. (2013). *Estudio arquitectónico, constructivo y seguimiento de la intervención de la «Casa de la Vila» de Catí (Castellón). Construcción en el gótico valenciano*. (Trabajo de Fin de Grado inédito). Universitat Jaume I, Castelló. <http://hdl.handle.net/10234/77566>
- García Edo, V. (1992). Notarios de Morella y Aldeas entre los siglos XIII a XVI. Identificación y «Signum Notarial». *Estudis Castellonencs*, 5, pp. 6-61.
- González Fernández, M. (2021, agosto-septiembre). Galeras, galeazas y galeotas en el siglo XVI. *Revista General de Marina*, 281, pp. 277-297.
- Giaconia, A. (2022). *Le mura di Genova: Riquilificazione del sistema centrale seicentesto delle fortificazioni*. (Tesi di Laurea inédita). Politecnico di Torino, Turín. Recuperado el 22 de febrero de 2024 de <https://webthesis.biblio.polito.it/23982/>
- Guinot, E. (1992). La ramaderia al Maestrat medieval: entre l'expansió i la crisi. *Estudis Castellonencs*, 5, pp. 255-274.
- Lapeyre, H. (1985). Mercaders estrangers al regne de València en els segles XV i XVI. En A. Furió (ed.), *València, un mercat medieval* (pp. 27- 45). València: Diputació de València.
- Levi, E. (1929). I fiorentini nel Maestrazgo al tramonto del Medio Evo. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 10, pp. 17-29.
- Llorens, M.ª D., Gusi, F., Barrachina, C., Oliver, A. (1996). Esgrafiats de tema naval y altres gravats a la Torre del Rei (Orpesa, Castelló). *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 17, 1996, pp. 477-503.
- Llorens, M.ª D., Gusi, F. y Oliver, A. (2003). Dibuxos esgrafiats de tema naval i gravats de la Torre del Rei (Orpesa, Castelló). En J. R. González-Pérez (ed.), *Actes del I Congrés Internacional de gravats rupestres i murals : homenatge a Lluís Díez-Coronel : (Lleida, 23-27 de novembre de 1992)* (pp. 861-870). Lleida: Institut d'Estudis Ilerdencs.

- López, M. D., Basso, E., Marí, G., Travé, E. (2017). *De Aragón a Venecia. El «Llibre major de comer de llana blanca amb Itàlia» de la companyia Torralba (1433-1434)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Mainoni, P. (1985). Mercaders llombards en el regne de València. En A. Furió (ed.), *València, un mercat medieval* (pp. 81-156). València: Diputació de València.
- Manzano Lahoz, A. (2016). *Los símbolos de las tropas de la monarquía hispánica durante los siglos XVI y XVII*. (Tesis inédita de doctorado). Universidad Francisco de Vitoria, Madrid. <http://ddfv.ufv.es/handle/10641/1881>
- Martorell Briz, X., Martínez i Rubio, T. (2015). Los grabados medievales del barranco del Chorrico (Tous, Valencia). La guerra de los Dos Pedros dibujada en los montes de Caroig. *Recerques del Museu D'Alcoi*, 24, pp. 105-114.
- Melià i Llorens, A. (2019). *La vila de Catí i el seu pelegrinatge a Sant Pere de Castellfort*. Castelló: Universitat Jaume I.
- Melis, F. (1985). La llana de l'Espanya i de la Berberia. En A. Furió (ed.), *València un mercat medieval* (pp. 61-80). València: Diputació de València.
- Nigro, G. (1985). Els operadors econòmics italians als països catalans entre els segles XIV i XV. El cas de Tuccio di Gennaio. En A. Furió (ed.), *València, un mercat medieval* (pp. 49-60). València: Diputació de València.
- Orlandi, A. (2019). A man from Prato in the Maestrazgo. Tuccio di Gennaio. Wool Merchant. En G. Nigro (ed.), *Francesco di Marco Datini. The Man, the Merchant* (pp. 377-385). Florencia: Firenze University Press.
- Parker, G. (1990). *La revolución militar. Las innovaciones militares y el apogeo de Occidente, 1500-1800*. Barcelona: Crítica.
- Payne-Gallwey, R. (2012). *The book of de Crossbow: with an additional section on catapults and other siege engines*. Nueva York: Dover Publications.
- Plaza Morillo, C. (2011). Arquitectura militar en Italia en el siglo XVI y la aportación española: el caso de Florencia y Siena. En *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción* (pp. 1133-1146). Santiago de Compostela: Instituto Juan de Herrera.

- Prieto Romero, J. J. y Martín Maraver, M. A. (2017, julio). Evolución tecnológica del timón de codaste. *Revista General de Marina*, 273, pp. 55-68.
- Puig, J. (1953). El mercader de Catí, Joan Spígol. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 29(4), pp. 354-371.
- Puig, J. (1960). *Historia breve y documentada de la Real Villa de Catí*. Castellón: Excma. Diputación Provincial de Castellón.
- Rabassa Vaquer, C. (2006). La manufactura tèxtil en el àmbit rural dels Ports de Morella (segles XIV-XV). *Millars: Espai i Història*, 29, pp. 151-174.
- Romestan, G. (1985). Els mercaders llenguadocians en el regne de València durant la primera meitat del segle XIV. En A. Furió (ed.), *València un mercat medieval* (pp. 177-263). València: Diputació de València.
- Royo Pérez, V. (2010). Elits rurals i xarxes mercantils al nord del País Valencià bixmedieval. El comerç i la manufactura de la llana a Vilafranca. *Associació Recerques. Història*, 60, pp. 25-56.
- Sáenz-López Pérez, S. (2009). Las voces silenciosas de las torres de señales: un sistema de comunicación mediterráneo ahora perdido. *Anales de la Historia del Arte*, Extra, pp. 323-337.
- Salvador Esteban, E. (1972). En torno al comercio y a la economía valenciana del Quinientos. *Estudis. Revista de historia moderna*, 1, pp. 25-42. <http://hdl.handle.net/10550/34016>
- Sanjosé Llongueras, L., Olucha Morins, F. (2013). *Pulchra Magistri. L'esplendor del Maestrar a Castelló. Culla/Catí/Benicarló/Vinarós. 2013-2014*. València: Generalitat Valenciana.
- Sofron, D. (2015). The Hierarchical Perspective. *Anastasis Research in Medieval Culture and Art*, 2(1), pp. 252-261.
- Valdecabres Rodrigo, R. (2002). *El cens de 1510. Edició dels llibres registre 514BIS i 514 de la secció de Cancelleria Reial de l'Arxiu del Regne de València*. Recuperado el 22 de febrero de 2024 de <http://mural.uv.es/ravallro/Cens.pdf>
- Velarde Sánchez, E. (2011). *Las defensas urbanas medievales de Sevilla y Génova*. (Trabajo de Máster inédito). Universidad de Sevilla, Sevilla.

- Viñas, R. y Sarrià, E. (1981). Los grabados «medievales» del Racó Molero (Ares del Maestre, Castellón). *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonenses*, 8, pp. 287-298.
- Viciach, A., Arquer, N., Burdeus, M. (2020). Intervencions de conservació-restauració al recinte superior del Castell de Xivert (Alcalà de Xivert, Baix Maestrat). En M. Ponce, F. E. Tendero, Y. Alamar y Ll. Alapont (coords.), *Jornades d'Arqueologia de la Comunitat Valenciana. 2016-2017-2018* (pp. 321-329). València: Generalitat Valenciana.
- Volpicella, L. (1924). Genova nel secolo XV. Note d'iconografia panoramica. En *Atti della Società ligure di storia patria*, 52, pp. 249-288.
- Vones, L. (1993). Sobre el debate de las repercusiones económicas y sociales de la llamada «crisis de la baja edad media» en los territorios de la Corona de Aragón. En F. Seibt y W. Eberhard (eds.), *Europa 1400. La crisis de la baja Edad Media* (pp. 225-245). Barcelona: Crítica.

