

XVI CONGRESO NACIONAL DE HISTORIA DEL ARTE

La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura

Las Palmas de Gran Canaria, del 20 al 24 de noviembre de 2006

Tomo I



Gobierno de Canarias
Consejería de Educación,
Cultura y Deportes
Dirección General del Libro,
Archivos y Bibliotecas



**Anroart
Ediciones**

Las Palmas de Gran Canaria
2006

© De los autores
© Departamento de Arte, Ciudad y Territorio (DACT).
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

© Anroart Ediciones
© Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Gobierno de Canarias

Primera edición, noviembre, 2006

Dirección de la edición

María de los Reyes Hernández Socorro

Coordinadores de la edición

María de los Ángeles Delisau Jorge

Francisco Javier Pueyo Abril

Marta Rodríguez Padilla

Secretaría administrativa

Ángeles Ortiz Hernández

Colaboración técnica

Diana Saavedra Guadalupe

Diseño del logotipo y del cartel del Congreso

José Lirio

Diseño y maquetación

Estudio Nexo

Anroart Ediciones, S.L.
C/ Doctor Chil, 28
35001 Las Palmas de Gran Canaria
www.anroart.com

ISBN (Obra completa) 10: 84-96577-74-0
ISBN (Obra completa) 13: 978-84-96577-74-9
Depósito Legal: GC-316-06

ISBN (Tomo I) 10: 84-96577-75-9
ISBN (Tomo I) 13: 978-84-96577-75-6
Depósito Legal: GC-317-06

Imprime Gráficas Atlanta
C/ San Nicolás de Tolentino, s/n
Las Palmas de Gran Canaria

Impreso en las Islas Canarias. España

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático.

Miquel Alcanyis, pintor itinerante de la Corona de Aragón

Matilde Miquel Juan
Universitat de València

Posiblemente la figura clave para comprender los contactos de la pintura del gótico internacional en los territorios de la antigua Corona de Aragón sea el pintor Miquel Alcanyis. Los historiadores han estudiado su figura parcialmente a partir de la documentación de sus respectivos archivos territoriales y han marcado unas fronteras que en la Edad Media no existieron. En el reino de Valencia y en el de Mallorca es donde Alcanyis adquiere un mayor protagonismo; por los encargos que recibe, por los clientes que tuvo y, hoy en día, por las obras conservadas que se le atribuyen. Pero además la figura de Alcanyis toma relevancia a raíz de los últimos hallazgos documentales que permiten establecer un mayor vínculo, sino aprendizaje, entre Alcanyis y el pintor florentino Gherardo di Jacopo, llamado Stamina. A partir de este contacto se descubre la personalidad artística de Alcanyis y la labor que desarrolló en Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca.

El presente estudio sobre la figura de Miquel Alcanyis nace del documento recientemente descubierto que permite aventurar la relación existente entre Stamina y Alcanyis, y la nueva dimensión que alcanza el pintor, como discípulo del florentino durante su estancia en Valencia. El 30 de octubre de 1421 Bartolomé Terol, clérigo de Jérica, encarga a Alcanyis un retablo de san Miguel para la iglesia de Jérica¹, a imitación del retablo del mismo tema realizado en 1401 para la cartuja de Portaceli, que ahora se sabe de Stamina². La diferencia cronológica de 20 años entre un retablo y otro, junto con el destino del mismo, la cartuja de Portaceli, geográficamente ubicada a más de 50 kilómetros de Jérica, y de difícil acceso, permite pensar en el conocimiento de Alcanyis de la citada tabla de Stamina. Esta idea queda corroborada por el estilo de Alcanyis íntimamente relacionado con el del italiano, el

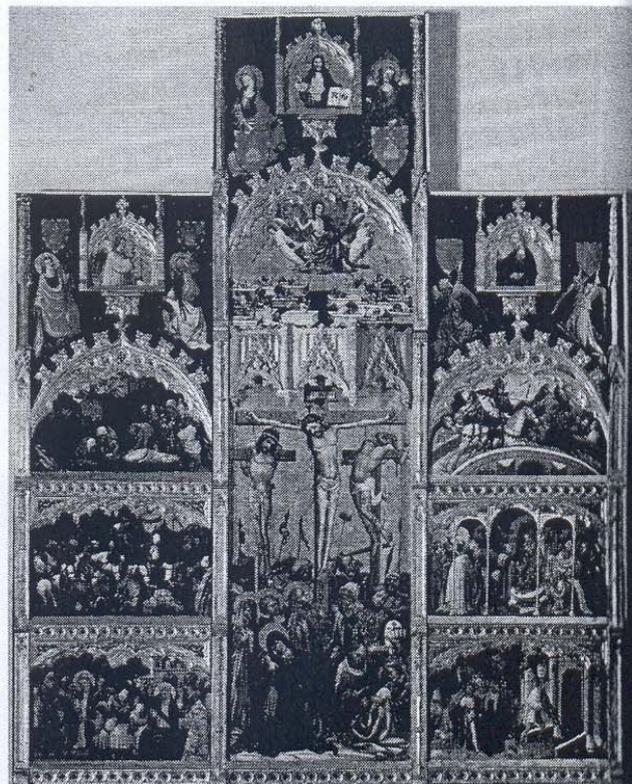
cual ha llegado a confundir a los historiadores, y por otros aspectos que se indicaran a lo largo de este artículo, los cuales permitirán conocer mejor la actividad desarrollada por Alcanyis y la importancia que tuvo en el desarrollo del gótico internacional.

La primera noticia que se tiene de Miquel Alcanyis data de 1408 por la que se sabe que debe cierta "soldada", lo que permite entenderlo como sueldo o salario, al pintor Pere Nicolau por la cantidad de 15 florines de oro que éste le había prestado previamente. Esto parece indicar un trabajo o labores de Alcanyis en el obrador de Nicolau, sin que se sepa si se refiere a varios días de trabajo o a la confección de determinada obra concreta. Posiblemente esta información sea la que permita confirmar el conocimiento de Alcanyis de la obra realizada por Marçal de Sas en el taller de Nicolau³. Tras un vacío documental de 7 años, en 1415 aparece en Barcelona por unos asuntos ajenos a la actividad artística⁴; en 1420 en Mallorca; y en 1421 en Valencia, documentando su primer retablo conocido en tierras valencianas: el de san Miguel por encargo de Bartolomé Terol para la iglesia de Jérica, que ya se he comentado, para el cual contó con la ayuda "intelectual" del canónigo Andreu Garcia, quizás con la del cliente y el cartujo Francisco de Aranda⁵. En 1424 confecciona un retablo de la Piedad para una capilla familiar por encargo de Pascuala, esposa de Antoni Coll⁶, del que hay que indicar que la iconografía de la tabla principal del retablo coincide con el de la santa Cruz, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia; en 1426 contrata el retablo de santa Catalina, junto con Bartolomé Pomar, para la población de Castelló de la Ribera⁷; en 1430 acuerda el retablo para la población de Torres-Torres⁸; y en 1431 se encarga de la renovación de las pinturas de la Puerta de los Apóstoles, junto con Bartolomé Pomar,

Domingo Tomás y Juan lo Castellà, y de las pinturas del altar mayor de la catedral, para la que continua trabajando en 1432, puesto que se sabe recibió cierto pago de unos "papers de mostres" de ángeles⁹. Durante su estancia en el reino de Valencia también realizó algunos encargos para la monarquía como el dibujo y pintura de un juego de naipes para la reina María en 1428¹⁰. A partir de 1433 se le documenta en la isla de Palma de Mallorca contratando numerosos retablos: el conjunto de Sóller en 1433, el de san Sebastián para la parroquia de Alaró, el retablo de la Virgen para la parroquia de Alcudia y, finalmente, el retablo para la cofradía de san Antonio de Padua de Lluçmajor en 1445¹¹.

En la trayectoria artística de Miquel Alcanyis se aprecia la contratación de obras muy significativas como la de san Miguel para la iglesia de Jérica, o Torres-Torres, y la atribución del magnífico retablo de la santa Cruz, y otras obras mallorquinas¹², como la excepcional tabla de la entrega del cingulo a santo Tomás¹³, que muestran a un pintor que compone escenas de una especial y compleja iconografía, basada en un análisis de las Escrituras y que, sin duda, tuvo la ayuda de teólogos o mentores que participaron en la elaboración intelectual de la obra, lo que contrasta con la ejecución de otros retablos de menor significación y cuantía económica. Esta dicotomía ha sido ya resaltada por otros historiadores al intentar descifrar su obra mallorquina y, en fechas más avanzadas, deslindarla del denominado Miquel Alcanyis II. Posiblemente, la causa de tales incongruencias se deban a la posición de Alcanyis en constante proceso de adaptación a nuevas situaciones y ciudades y en busca de esta estabilidad profesional se ve abocado a aceptar encargos de muy diversas procedencias y características. En segundo lugar, al periodo de aprendizaje con Stamina y la fuerte influencia que el florentino pudo imprimir en el maestro; por el estilo artístico y técnicas aprendidas, además de por una sólida formación que le permitiría abordar retablos de una compleja iconografía y, luego, por la trayectoria trazada por el florentino, basada en la movilidad en busca de conocimientos y nuevos clientes.

El estilo de Miquel Alcanyis se mueve dentro de las notas más expresivas del arte flamenco y las composiciones más narrativas de la pintura italiana. La conexión con la pintura de Marçal de Sas se puede apreciar en ciertos detalles y elementos como las ondulantes telas de los personajes, más cercanas al estilo del gótico internacional que al imperante en la pintura italiana del momento, el dramatismo que despiertan las figuras con la cabeza cubierta, las convulsiones de ciertos individuos como los ladrones de la crucifixión, o la expresión de desespera-

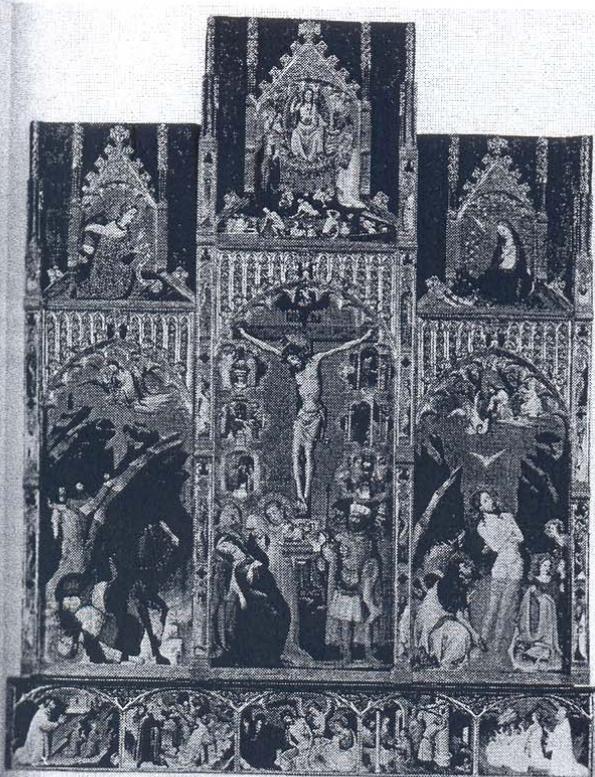


Retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia
Miquel Alcanyis

ción de las Marías, los cuales conectan con ciertas representaciones del retablo del Centenar de la Ploma, relacionado con la actividad de Marçal de Sas en Valencia¹⁴. Pero la importancia de Alcanyis se debe a su papel como deudor y continuador del estilo italiano de Stamina en tierras valencianas. Caracteres más generales como los fondos rocosos de montañas partidas, el sentido narrativo de sus escenas, la perfecta simbiosis entre la arquitectura y las personas, la gradación cromática de túnicas y mantos, además de un soberbio uso del color, o aspectos más concretos como la elección de un descarnado cuerpo de Cristo crucificado, el desmayo de la figura de la Virgen o la disposición en la que aparecen los personajes divinos bajando del cielo, de medio cuerpo y rodeados por unas delgadas y estilizadas nubes junto con un grupo de ángeles (Retablo de los Siete Sacramentos de Stamina, la tabla de la entrega del Cingulo a santo Tomás de Alcudia o el san Antonio eremita de la iglesia de san Nicolás, ambos de Palma de Mallorca y atribuidos a Miquel Alcanyis) son elementos que muestran el vínculo entre los dos maestros¹⁵.

Avanzando en la situación de estos pintores en el reino de Valencia, se ha de observar que el vínculo de Alcanyis con Stamina no debe comprenderse únicamente como el de dos artistas que debieron enfrentarse a la competencia de los maestros de la ciudad, sino también como artífices de una gran calidad estilística e intelectual.

capaces de confeccionar retablos como el de los Siete Sacramentos o de la Santa Cruz, lo que pudo suponer un acercamiento de las dos figuras en algún momento de su trayectoria o, incluso, lo que se propone en este artículo: un periodo de aprendizaje u oficialato de Alcanyis en el obrador de Stamina durante el tiempo que estuvo en la ciudad. Todo esto permitiría comprender la evolución de Alcanyis como un artista, primero, itinerante y, después, de gran calidad, cuyas obras acusan una complejidad iconográfica y altura intelectual y también las razones por las que Alcanyis conocía tan bien el retablo de san Miguel de Portaceli realizado 20 años antes por Stamina. Así, las relaciones estilísticas entre los retablos de la santa Cruz, atribuido a Miquel Alcanyis, y el de los Siete Sacramentos, como también los dos de san Miguel, puede hacer pensar en la alternativa que supuso en la época el binomio de Stamina-Alcanyis frente al de Pere Nicolau- Marçal de Sas, que finalmente se impuso en la urbe. Tras un periodo de trabajo en la ciudad que resultó menos positivo de lo esperado, tanto Stamina como Miquel Alcanyis abandonaron Valencia.



Retablo de los Siete Sacramentos o de fray Bonifacio Ferrer. Museo de Bellas Artes, Valencia

Dentro del conjunto de obras de los artistas Stamina y Miquel Alcanyis se ha de hacer mención a la especial iconografía que proporcionan el retablo de los Siete Sacramentos y el de la santa Cruz (ambos en el Museo de Bellas Artes de Valencia) ¹⁶. Éstos se alejan de los retablos

hagiográficos más abundantes y fáciles de acometer y se caracterizan por una interesante iconografía y profundidad doctrinal. Se trata de dos conjuntos pictóricos que contaron con la ayuda de intelectuales de una gran talla teológica. En el caso del retablo de los Siete Sacramentos posiblemente fuera el mismo cliente el autor, fray Bonifacio Ferrer, mientras que del retablo de la santa Cruz, destinado al convento de predicadores de Valencia, no se tiene ninguna noticia, aunque bien pudiera haber colaborado alguno de los frailes predicadores, tal como fray Antonio Canals ¹⁷. La participación del cliente en la confección de la obra debió de ser muy importante en ambos casos, pero únicamente se puede constatar la importante aportación de Bonifacio Ferrer en la composición de todo el retablo y la idea de salvación y la representación del donante y su familia en las tablas extremas de la predela. Puesto que se sabe que en 1384 el infante Martín solicitó a Bonifacio Ferrer el envío de una tela con la representación de la crucifixión y la ordenación de los siete sacramentos, la cual muy bien se ajustaba a esta peculiar iconografía, y pudo ser reutilizada por Bonifacio en el retablo que encargaría para su capilla en la cartuja de Portaceli. El documento dice así: "L'infant en Martí. A micer Bonifaci. Per ça vos fem a saber que'ns trametats lo drap que micer Bernat de Pont feye fer aquí ab lo Crucifix e ordinació dels Sagraments e vos trametenos solament la figura. Perque us pregam affectuosament, que'ns trametat per en Dalmau de Cervelló e per mossén Pere Sanxes de Calatayud, tota la obra principal té lo pintor, on són los Sagraments de la Lix Vella e Novella, e los dits dels Profetes, e no haia falla per res, com molt vos o grayrem. Dada en la vila de Terraça a XI de setember del any de Nostro Senyor mil CCCLXXXIII. Infantis Martini. Dirigitur Bonifacio Ferrarii, legum doctori" ¹⁸.



Detalles del retablo de los Siete Sacramentos de Stamina, y fragmento de la tabla de la entrega del Cingulo de santo Tomás del museo parroquial de Alcudia, atribuido a Miquel Alcanyis

Frente a estos retablos "intelectuales" realizados principalmente por Stamina y Miquel Alcanyis destacan una serie de retablos muy valorados y bien pagados por la sociedad valenciana que representan a un santo patrón o figura religiosa muy apreciada, los cuales fueron realizados por pintores como Pere Nicolau, Marçal de Sas y durante la segunda generación de pintores por Antoni Peris,

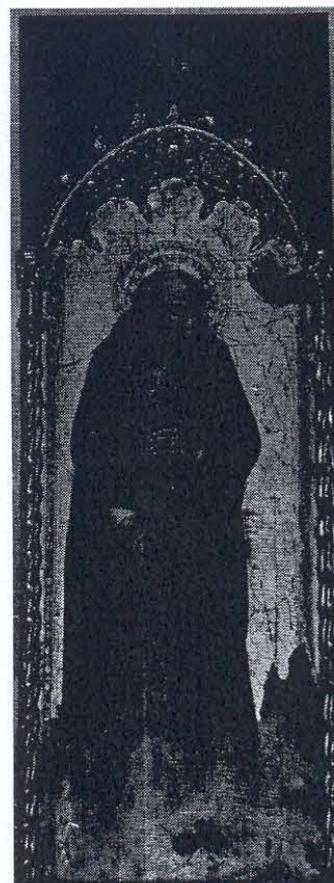
Gonçal Peris o Jaume Mateu, entre otros, lo que remarca aún más la diferente opción de dichos maestros y la clara dicotomía de intereses, clientes y calidad que se aprecia entre ambos. Frente a la iconografía del retablo de los Siete Sacramentos, o el del Credo de los Apóstoles de la capilla toledana¹⁹, si se confirma a Stamina o alguno de sus miembros de taller como su autor, los principales retablos de Pere Nicolau se refieren a la vida de san Lorenzo, san Juan Bautista, santa Clara y santa Isabel, san Bernabé o san Pedro mártir y la narración de sus vidas o, sobre todo, los cuatro retablos dedicados a una temática mariana de los Gozos de la Virgen²⁰.

Además del estilo formal y la iconografía, las técnicas pictóricas empleadas o conocidas por Stamina pueden ser un vínculo de unión más entre ambos maestros. Los trabajos emprendidos por Stamina en la iglesia de la santa Croce, bajo la supervisión de Agnolo Gaddi, y algunos de los encargos realizados en Valencia como son las dos pinturas de Cristo en capillas funerarias, posiblemente sobre el muro, como igualmente el aprendizaje en tierras italianas que implicaba el conocimiento de la técnica al fresco convierten a Stamina en el primer maestro que desarrolló dichas prácticas en el reino de Valencia²¹. Por ello, no debe ser casual que uno de los grandes encargos que tuvo Miquel Alcanyis a su llegada a la Valencia sea la dirección de las pinturas murales del ábside de la catedral de Valencia en 1431²². Quizás se pueda comprender la importancia de estas pinturas si se piensa en los posteriores intentos fallidos del cabildo catedralicio por decorar con pintura al fresco el ábside del altar mayor, primero con la contratación de Nicolás Florentino (1470), después con los valencianos Joan Reixach y Antoni Canyisar (1471), para finalmente ser realizados por los pintores italianos Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano (1472-1482)²³.

Otra de las particulares que definen a Miquel Alcanyis, y lo conectan igualmente con la figura de Stamina, es que ambos son pintores que viajaron por diferentes territorios en busca no solo de clientes y ricos encargos, sino de una experiencia artística que les podía proporcionar el éxito en su profesión y cierta satisfacción personal. Se trata de una peculiaridad ciertamente inaprensible, pero la realidad es que no se puede documentar en el reino de Valencia a otro maestro de las características de Alcanyis que recorriera los diferentes territorios de la Corona de Aragón con esta frecuencia y que mantuviera cierto estatus artístico debido principalmente a su calidad, y más teniendo en cuenta la oposición de los colegas de oficio de cada ciudad.



Tabla de la entrega del Cíngulo de la Virgen a santo Tomás. Museo parroquial de Alcudia. Palma de Mallorca. Miquel Alcanyis



San Antonio eremita, iglesia parroquial de san Nicolás. Palma de Mallorca. Miquel Alcanyis

Uno de los contratos antes comentados realizado por Miquel Alcanyis puede ser considerado como una muestra más de su peculiar profesionalidad. Se sabe que el 4 de mayo de 1426 contrata el retablo de santa Catalina para la iglesia de Villanueva de Castellón por 30 libras.

pero el 26 de junio de ese mismo año lo subcontrata a Felipe Porta y Joan de la Casa, discípulos de Jaume Mateu, por una cantidad menor, 18 libras, con el consentimiento del cliente, que se haya presente en el dicho acuerdo. Se desconoce si es el bajo precio de la obra o la negativa de Alcanyis de realizar un retablo en estas condiciones las causas por las que realiza esta estrategia de mercado escasamente documentada en estas fechas en el reino de Valencia, pero la peculiaridad del documento no es el menor precio por el que lo subcontrata sino que lo hace con los discípulos de otro reputado maestro de la ciudad²⁴.



Tabla de san Miguel con el dragón, del Metropolitan Museum de Nueva York. Miquel Alcanyis

Un último aspecto que se debe tratar dentro de la personalidad y estilo de Alcanyis es si sus italianismos se explican únicamente a partir del contacto con Stamina, o bien si hacen plausible un viaje a Italia, quizás coincidiendo con el regreso de Stamina en 1402. Si se tiene en cuenta que entre 1398-1401 pudo estar a las órdenes de Stamina como aprendiz en la realización del retablo de san Miguel para la cartuja de Portaceli, lo que le permitiría también conocer el retablo de fray Bonifacio Ferrer de la misma cartuja, y en 1407 aparece cobrando una soldada de Pere Nicolau, para desaparecer hasta 1415 en que se documenta en Barcelona, nada impediría un viaje bajo las órdenes del florentino en 1402-1403, o años más tarde. Detalles de ciertas iconografías como la de santo Tomás recibiendo el Cíngulo de la Virgen, devoción muy importante en la Toscana y concretamente en Prato, donde se venera la santa Cíngula desde el siglo XII, repre-

sentada en una tabla mallorquina y que se vincula en muchos detalles a Stamina, harían comprensible este viaje, aunque no son suficientes para establecer un desplazamiento de Alcanyis a Italia. A falta de más datos que confirmen o hablen de este traslado únicamente es posible plantearlo en el terreno de la hipótesis. El maestro podría haber nacido alrededor de 1385-1390, entrar a una temprana edad como aprendiz a las órdenes de Stamina y terminar su formación en otros territorios donde podría haber desarrollado su actividad artística hasta su establecimiento en Valencia y Mallorca. Hay que tener en cuenta el poder ejercido por Pere Nicolau y posteriormente por sus sucesores; Gonçal Peris, Jaume Mateu y Antoni Peris, y las dificultades que tendría Alcanyis para asentarse en la ciudad, lo que le empujaría a moverse por otros territorios.

Conclusiones

La posible formación de Miquel Alcanyis a las órdenes del florentino Gherardo di Jacopo, llamado Stamina, durante su estancia en Valencia, sin descartar un posible viaje a Italia, con la intención de aprender las novedades pictóricas y los italianismos que se comprueban en sus pinturas, junto con la actividad desarrollada y documentada en los antiguos territorios de la Corona de Aragón, además de la expansión de las formas aprendidas en cada uno de ellos y el trabajo contratado con los más importantes clientes del momento (monarquía, Iglesia y burguesía), lo presentan como uno de los pintores más polifacéticos del panorama pictórico medieval. Pero, asimismo, las prácticas profesionales descubren a un artista con un amplio taller, el cual fue capaz de acometer en 1431 la decoración del altar mayor de la catedral de Valencia, posiblemente con la técnica al fresco aprendida con Stamina, y al tanto de otras estrategias de producción como la subcontrata de obras, empleada en el contrato del retablo de Castelló de la Ribera en 1426, con los discípulos de otro destacado maestro de la ciudad del Turia. Por último, su personalidad artística se caracteriza por una sólida formación "intelectual" basada en el conocimiento de complejas iconografías, además de por el contacto con cultivados clérigos, como es el caso de Andreu García o los canónigos de la catedral de Valencia

Notas

- 1 SANCHIS SIVERA, J. (1914): *Pintores medievales en Valencia*, L'Avenç, Barcelona: 55-56; SANCHIS SIVERA, J. (1912): "Pintores medievales en Valencia", *Estudis Universitaris Catalans* VI: 314.
- 2 MIQUEL JUAN, M. (2006a), *Talleres y mercado de pintura en Valencia (1370-1430)*, Tesis doctoral inédita, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Valencia, Valencia: 477- 488. Archivo de Protocolos del Colegio del Patriarca (APCP), Sign. 26997. Notario Domènec de Molinos (1401). 3 de marzo de 1401.
- 3 CERVERÓ GOMIS, L. (1963): "Pintores valentinos, su cronología y documentación", *Anales del Centro de Cultura Valenciana*: 68-69. Sobre la relación entre Marçal de Sas y Pere Nicolau: MIQUEL JUAN, M. (2006a): 482-488.
- 4 MADURELL MARIMÓN, J. M. (1949): "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* VII: 83. En 1415 Miquel Alcanyis es requerido judicialmente para el pago de 20 sueldos, que reclama Antonio Peris de les Canyes por una venta (Archivo de la Corona de Aragón -en adelante ACA-: Mestre Racional., reg. 1421, f. 20 vº: 19 de febrero de 1415). Días más tarde Miguel del Canis, pintor, ciudadano de Barcelona, conferiría poderes a Bertomeu Cardona (Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, Jaime de Trilla, leg.3, man, año 1415: 26 de febrero de 1447).
- 5 Andreu García es uno de los clérigos más importantes del reino. La primera referencia con el mundo de la pintura es el asesoramiento "intelectual" este retablo, pero se sabe que años más tarde colaboró de la misma forma con el pintor Joan Reixach en otros retablos. (FERRÉ I PUERTO, J. (1999): "Trajectòria vital de Joan Reixac, pintor valencià del quatre-cents: la seva relació amb Andreu Garcia", *L'artista- artesà medieval a la Corona d'Aragó*, Actes del Congrés de Lleida (15-16 enero de 1998), Universitat de Lleida, Lleida: 419-426).
- 6 SANCHIS SIVERA, J. (1912): 314-315.
- 7 SANCHIS SIVERA, J. (1912): 315.
- 8 SANCHIS SIVERA, J. (1912): 84.
- 9 SANCHIS SIVERA, J. (1909): *La catedral de Valencia*, Imprenta Francisco Vives Mora, Valencia: 144-145; ALIAGA, J. (1996): *Els Peris y la pintura valenciana medieval*, Alfons el Magnànim, Valencia: 202-204. Se trata de una documentación muy interesante que Joan Aliaga publicó íntegramente donde parece que Miquel Alcanyis dirigió las obras pictóricas de la capilla mayor cobrando una soldada diaria de 6 sueldos, lo mismo que Felipe Porta, Berenguer Mateu, Gonçal Sarrià, Joan Esteve y Francisco Mayso.
- 10 MADURELL MARIMÓN, J. M. (1949): 83. En diciembre de 1428 Gabriel Sauer, camarero de la reina María, cobra una suma de 265 sueldos reales de Valencia, anticipada a Miquel Alcanyis y a los hijos del pintor Bertomeu Peris, del importe del dibujo, pintado y acabado de un juego de naipes y el valor de dos manos de papel, según albarán fechado el 25 de septiembre de 1427. (ACA, Mestre Racional, reg. 542, f. 2. Publicado por primera vez por: SOLDEVILA, F. (1928): "Sobiranes de Catalunya. La reyna Maria. Muller del Magnànim", *Real Academia de las Buelas Letras de Barcelona* 10: 306).
- 11 Miguel Alcanyis en Mallorca: MADURELL MARIMÓN, J. M. (1949): 41, 83; MADURELL MARIMÓN, J. M. (1950): "El pintor Lluís Borrassà. Su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras. I. Texto apéndice documental. Índices", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* VIII: 305; CERVERÓ GOMIS, L. (1965): "Pintores valentinos, su cronología y documentación", *Archivo de Arte Valenciano* (en adelante AAV): 22; LLOMPART, G. (1980): *La pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, vol. 4, Luis Ripoll, Palma de Mallorca: 141-157. Una revisión del tema, con bibliografía abundante, en: RUIZ I QUESADA, F. (1998): "Repercussions i incidències del periplo pictòric mallorquí per terres catalanes i valencianes", *Mallorca Gòtica*, MNAC- Govern Balear, Barcelona: 34- 38; SABATER RABASSA, T. (2002): *La Pintura mallorquina al segle XV*, Edicions UIB, Palma: 113-124.
- 12 Nos referimos a conjuntos como el retablo de la Virgen de la Merced (Sala Capitular del monasterio de la Concepción de Palma), el relicario de la columna (Tesoro del Museo de la Catedral de Palma), con la representación de la Verónica de Cristo y la Virgen, o el san Antonio eremita (Iglesia parroquial de san Nicolás, Palma). SABATER RABASSA, T. (2002): 210-218 (páginas de las ilustraciones). Quizás se trate de la misma diferencia de calidad en obras como el de la santa Cruz y el de la Virgen y san Marcos, de la colección Serra de Alzaga (ilustración de ambas piezas en: GÓMEZ FRECHINA, J. (2004): *El retablo de san Martín, santa Úrsula y san Antonio Abad*. Museo de Bellas Artes de Valencia, BBVA-Generalitat Valenciana, Madrid: 58-59), y cuya respuesta únicamente se encuentra en la participación de los discípulos.
- 13 LLOMPART, G., (1978): *La Pintura medieval mallorquina. Su entorno cultural y su iconografía*, vol. 3, Palma de Mallorca: 99-100; SABATER RABASSA, T. (2002): 113-124 (ilustración, p. 210). El retablo se encuentra en la iglesia parroquial de Alcudia. La autora además indica el vínculo entre la iconografía de la entrega del cíngulo a santo Tomás con una devoción especialmente importante en la zona de la Toscana, irradiada desde Prato, donde se veneraba la *Sacra Cintola* desde el siglo XII; composición e iconografía que pudo ser conocida por Alcanyis a través de la figura de Stamina. Además de esta relación con Italia, hay que recalcar que la mazonería de la tabla coincide con la empleada en el retablo de los Siete Sacramentos de Stamina. La conexión entre Stamina y Alcanyis no es únicamente estilística y formal, como hasta ahora se ha apuntado, sino que también es posible encontrar otros puntos de contacto entre ambos personajes que indican una colaboración o trabajo en común. (Sobre la otra tabla conservada perteneciente a la predela contratada por Miquel Alcanyis: VICENS, T. (1998): "Miquel Alcanyis. Dormició de la Mare de Déu", *Mallorca Gòtica*, MNAC-Govern Balear, Barcelona: 178- 180.
- 14 GÓMEZ FRECHINA, J. (2004): 32-64.
- 15 Similitudes que ha hecho confundir las personalidades de ambos maestros, hasta llegar al punto de confundirlos (BOSKOVITS, M. (1975): "Il maestro del Bambino Vispo: Gherardo Stamina o Miguel Alcáñiz?", *Paragone* 307: 3-15). Sobre las relaciones de ambos maestros: GONZÁLEZ-PALACIOS, A. (1998): "Trattato di Lucca", en: FILIERI, M. T., *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Lucca: 22-25.
- 16 En el caso el retablo de fray Bonifacio Ferrer el mejor análisis hasta el momento: STREHLKE, C. B., (2002): "Gherardo Stamina. Retablo de Bonifacio Ferrer", *Pintura europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*, Museo de Bellas Artes, Valencia: 22-33, supuso una gran aportación: GARCÍA BORRÁS, X., (1988): "En torno al retablo de fray Bonifacio Ferrer", AAV: 27-31. Y el estudio monográfico más interesante del retablo de la santa Cruz, a pesar del grave problema de atribuir el retablo a Pere Nicolau, es: JOSÉ I PITARCH, A.

- (1998): *Retable de la Santa Cruz*, Museo de Bellas Artes de Valencia, Obra recuperada del Trimestre, núm. 3.
- 17 Se sabe que fray Antoni Canals participó como mentor iconográfico en el retablo de san Lorenzo solicitado por Pere Soler para la capilla de la misma advocación en el convento de predicadores de Valencia en 1395 (SANCHIS SIVERA, J. (1912): 223). Recordar que en 1416 Antoni Peris confeccionó un retablo de la santa Cruz y la Trinidad para una de las capillas de la iglesia de Gandia, posiblemente influido por el tema de la santa Cruz.
- 18 MADURELL I MARIMÓN, J. M. (1949): 219; MIQUEL JUAN, M. (2003): "Martín I y la aparición del gótico internacional en el reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales* 33/2: 792-793. (ACA, reg. 2073, f. 26). Según Madurell a este documento sigue una carta dirigida a fray Vicent Ferrer instando el envío del texto de la "*ordinació dels Sacraments*". En una fecha tan temprana como 1384 ya se aprecia la relación de Martín con el doctor en leyes Bonifacio Ferrer al que solicita esta tela, el interés de Martín por poseer la tela y conocer más obras del pintor, del cual desconocemos su nombre, como también al autor de la composición, quizás el mismo Bonifacio Ferrer, como siempre se había pensado, o su hermano, el dominico san Vicente Ferrer.
- 19 La bibliografía sobre la capilla de san Blas: SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A. (1985): *Fundaciones del arzobispo Tenorio. La capilla de san Blas en la catedral de Toledo*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Diputación de Toledo, Toledo; SÁNCHEZ-PALENCIA MANCEBO, A. (1988): *Vida y empresas del arzobispo don Pedro Tenorio*, Temas Toledanos, Diputación Provincial de Toledo, Toledo; PIQUERO LÓPEZ, M^a. B. (1984): *La pintura gótica toledana anterior a 1450 (el Trecento)*, vol. I, Toledo, capítulo I. Y más recientemente: MIQUEL JUAN, M. (2006b): "Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale", *Intorno a Gentile da Fabriano e a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Fireze, (en prensa).
- 20 MOLINA I FIGUERAS, J. (1998): "La hagiografía del poder: Acerca del sentido político de las imágenes de santos producidas en Nápoles y Barcelona a mediados del Cuatrocientos", *XI CEHA*, Consellería de Cultura, Valencia, 1998, pp. 87-92. Aunque se trata de un periodo ligeramente posterior las conclusiones y la propia finalidad de estos retablos a principios del siglo XV era la misma: "...capacidad para aproximarse a lo sagrado, empleando la retórica visual para manifestar públicamente su privilegiada situación con los personajes celestes...no sólo promover una serie de cultos cívicos sino también como muestra del deseo de autonomía e independencia de ciertos colectivos urbanos. Lejos de poseer únicamente un significado religioso, la imagen del santo pasaba a subsumir y expresar de esta forma un crisol de anhelos y ambiciones".
- 21 Además es posible confirmar el uso de la técnica al fresco en algunos espacios de las pinturas de la capilla de san Blas, las cuales están relacionadas con Starnina, el pisano Nicolao d'Antonio y el sienés Simone di Francesco. (Sobre el empleo de la técnica al fresco: CASTAÑÓN, J.; GIOVANNONI, S.; SÁNCHEZ-BARRIGA, A. (2005): "Restauración de la Capilla de san Blas. Toledo", *Restauración y Rehabilitación* 97 (Abril): 46-55. Y sobre la autoría de las pinturas y una revisión del tema con la bibliografía anterior: MIQUEL JUAN, M. (2006b): en prensa.
- 22 La documentación sobre dicha obra es escasa debido al cierre del archivo catedralicio desde hace bastantes años, pero se espera que su inmediata apertura permita un estudio en mayor profundidad.
- 23 Las primeras referencias fueron dadas por: CHAVÁS, R. (1891): "Las pinturas del altar mayor de la catedral de Valencia", *El Archivo V*: 376-402; CHAVÁS, R. (1895): *Antigüedades de Valencia de J. Teixidor*, 2 vols., Valencia, SANCHIS SIVERA, J. (1909): 148-153, principalmente. Actualmente y tras el hallazgo de los frescos renacentistas la documentación se ha visto aumentada en: AA.VV. (2006): *Los ángeles músicos de la catedral de Valencia. Estudios previos*, Generalitat Valenciana, Valencia. En el último capítulo igualmente se recoge la documentación publicada sobre los sucesivos intentos del cabildo por contratar a unos pintores para la decoración del altar mayor.
- 24 La dificultad que entraña el conocimiento de la pintura valenciana medieval no reside únicamente en el estudio de la personalidad artística de los pintores y en la autoría de los retablos conservados, sino también en conocer los mecanismos del mercado, los cuales marcan las condiciones de trabajo y la demanda de arte. Por ejemplo, Jaume Mateu es un pintor que contrata sobre todo pintura decorativa (banderas, escudos, cofres, entremeses) y únicamente tiene documentados 8 retablos (y otros muchos atribuidos)