

REPERCUSSIONS I INCIDÈNCIES DEL PERIPLE PICTÒRIC MALLORQUÍ PER TERRES CATALANES I VALENCIANES

Francesc Ruiz i Quesada

El paper important que va desenvolupar Mallorca en la difusió del llenguatge formal italià cap a les terres de la Corona catalanoaragonesa, durant la primera meitat del segle XIV, sembla matisar-se a partir de la seva incorporació definitiva al Casal d'Aragó. Tot i que les limitacions d'aquest text introductori no ens permeten desenvolupar els contactes que va mantenir Mallorca amb els països de la façana peninsular al llarg d'aquests anys, especialment amb Catalunya, cal tenir present que aquest tema ha estat tractat recentment per diversos estudiosos¹. Quant a aquest període, i també pel que fa a la investigació de tota la pintura gòtica mallorquina, és just destacar les importants aportacions i la intensa recerca documental feta per Gabriel Llompart, les quals, juntament amb les de Marcel Durliat, signifiquen un punt de referència obligat en l'estudi de l'art dels territoris de l'antic regne de Mallorca.²

Quant a l'article que ara desenvolupem, tractarem diversos aspectes puntuals que exemplifiquen el diàleg que la pintura mallorquina va mantenir amb la dels territoris català i valencià en el marc més proper al del gòtic internacional³.

L'estada del pintor mallorquí Ramon Gilabert a Girona. Una possible incidència en la formació artística de Lluís Borrassà

En la valoració de la formació artística de Lluís Borrassà cal tenir present l'impacte que devia tenir la pintura feta des de l'obrador familiar del seu pare, Guillem Borrassà I, i del seu cosí, Guillem Borrassà II. Malauradament, quasi no s'ha conservat cap exemple de la pintura gironina d'aquest període i, en conse-

qüència, no podem anar més enllà en aquesta direcció. Malgrat això, la valoració econòmica elevada del retaule dels sants Jaume i Iu de l'església de Mercadal, conjunt fet per Guillem Borrassà II entre els anys 1388 i 1395, aporta una informació singular a l'hora d'intuir quina era l'acceptació que va tenir l'obrador borrassà de Girona⁴. Així doncs, contràriament a l'opinió de molts autors, pel que fa a la influència que va tenir el taller familiar en la gènesi figurativa de Lluís Borrassà, creiem que bona part de l'aprenentatge brillant es pot copsar mitjançant aquesta via, tot i que la complexitat del fenomen estilístic borrassà sembla que va tenir una pluralitat d'incidències força més àmplia. Quant a aquesta qüestió, no podem oblidar la relació important que l'ambient artístic gironí va mantenir amb l'illa de Mallorca, tot just en les dates en què va esdevenir la primera formació de Lluís Borrassà⁵. En aquest sentit, recordem l'estada a Girona, des de l'any 1364 fins al 1397, del mestre major de la seu Guillem Morey, escultor i arquitecte mallorquí germà de Pere Morey.

Tot i que la presència de Guillem Morey a Girona està documentada des de 1364, sembla que és a partir de 1375, i especialment des del març de 1376, quan va treballar de manera regular a la seu gironina, lloc on també laborava un manobre anomenat Johan de Majorques⁶. La policromia de la tasca artística de Morey a la catedral de Girona va requerir la presència de pintors, entre els quals els més importants van ser els membres de la família Borrassà⁷.

D'altra banda, si analitzem la documentació d'aquestes dates, cal considerar el contracte que va signar el pintor mallorquí Ramon Gilabert amb la seu de Girona per a la realit-



Lluís Borrassà. Retaule de la Verge i Sant Jordi de Vilafranca del Penedès. Mare de Déu (detall de la predel·la)

Lluís Borrassà. Retaule de la Verge i Sant Jordi de Vilafranca del Penedès. Sant Joan (detall de la predel·la)



zació de les vidrieres de les capelles de Sant Iu i de Santa Magdalena, l'any 1374. Entre les poques notícies que parlen d'aquest artista⁸, cal dir que el 1371 va ser nomenat per Pere III pintor i familiar reial⁹. Quant a les referències que el situen a Girona, destaquem que, el 2 de febrer de 1375, va rebre els mil cinc-cents sous pactats per la realització de les vidrieres de les dues capelles esmentades, a excepció del salari de setze jornals d'un fuster per enfil·lar-les¹⁰. Més tard, el 31 d'agost del mateix any, mitjançant un constrenyiment, se sap que Ramon Gilabert no es trobava a l'illa i, finalment, el 1377, sembla que encara residia a Girona, ja que va cobrar dues lliures per pintar la «taula del ciri»¹¹.

La presència a Girona de Ramon Gilabert com a vitraller fa que considerem la primera notícia que parla de Lluís Borrassà, la qual porta data de l'any 1380, i que fins ara ha estat valorada força anecdòticament pels historiadors. Aquesta referència documental, en què s'esmenta Lluís Borrassà com a «pintor de Girona e regent en fer vidrieres» de la seu d'aquesta ciutat, i la residència gironina de Gilabert, almenys durant dos anys, permeten suposar fàcilment que Borrassà no tan sols va conèixer l'obra del mallorquí, sinó que també va poder tenir tractes amb ell. D'altra banda, si valorem la condició de pintor del rei que tenia Ramon Gilabert, no és inversemblant que l'artista insular alterés, si més no, mitjançant el vitrall, l'ensenyament rebut per Borrassà a l'obrador familiar. En la valoració d'aquesta qüestió cal tenir present que el mestre gironí apareix com a regent en fer vidrieres només tres anys després de la darrera notícia de Gilabert a Girona, la qual cosa vincula tots dos pintors mitjançant el vitrall i pot tenir relació amb les feines que van motivar l'estada gironina de Gilabert, entre 1374 i 1377.

La malaurada desaparició de la major part dels vitralls de les capelles de la nau, així com de la documentació que en parla, dificulten, una vegada més, la recerca que ara ens ocupa. De la capella de Sant Iu, només se'n conserva un petit fragment força deteriorat que, en cap

cas, pot ajudar-nos a intuir la pintura de Ramon Gilabert. Tanmateix, la proposta feta per Joan Ainaud que un petit fragment del vitrall N-V, situat en el presbiteri de la seu gironina, pugui identificar-se amb la reparació duta a terme per Borrassà aporta un nou referent que cal tenir en compte malgrat les limitacions del suport i de la tècnica emprada, ja que es tracta de la representació en grisalla del cap d'un sant diaca¹².

D'acord amb la nostra opinió, creiem que la informació que aporta l'època és força més singular que la que es pot deduir a partir de la quantitat abonada, la qual va ser d'un florí, ja que la qualificació de «regent» amb què s'esmenta Borrassà permet suposar que el pintor va intervenir en actuacions més importants dins l'àmbit del vitrall de la catedral de Girona. Si admetem l'atribució del vitrall N-V a Lluís Borrassà, feta per Ainaud, tot i que creiem més versemblant assignar-li la del fragment S-III¹³, es pot suposar que el mestre gironí podia haver participat en l'execució dels vitralls de les capelles de Sant Iu i de Santa Magdalena, sense menystenir que en realitzés d'altres¹⁴. Pel que fa a aquesta proposta, recordem una vegada més que no sabem quins van ser els treballs que van ocupar Ramon Gilabert a Girona fins l'any 1377.

Si revisem les referències d'arxiu relatives a Lluís Borrassà, veiem que els contactes de l'artista amb el món del vitrall no es van reduir a l'actuació de l'any 1380. D'altra banda, també cal valorar que no es coneix cap notícia relativa a la nissaga dels Borrassà de Girona que tinguí relació amb el vitrall i que, consegüentment, la familiarització de Lluís Borrassà amb aquesta tècnica es va haver de donar fora del cercle artístic més immediat. En aquest sentit, hem de recordar la relació important que va tenir Lluís Borrassà amb el mestre de vidrieres de França, Nicolau de Maraia¹⁵.

En l'orientació cap a Mallorca que sembla apuntar la il·lació de Lluís Borrassà amb Ramon Gilabert, cal recordar la compra de Lluc Borrassà al fuster mallorquí Gabriel Vila al final de l'any 1392¹⁶. D'altra banda, quant a

la consideració de la vessant estilística del Borrassà de la darrera dècada del segle XIV, Rosa Alcoy opina que el retaule de la Mare de Déu i sant Jordi de Vilafranca del Penedès manté lligams importants amb la producció pictòrica mallorquina, principalment pel que fa a la connexió existent entre l'escena de la Mare de Déu al temple del retaule franciscà i dues taules votives de la catedral de Palma¹⁷.

La fita que intentem desenvolupar en aquest apartat, dedicat a les primeres influències de Borrassà, ens obliga a fer la recerca a la dècada dels anys setanta del segle XIV, encara que l'hauré d'acomplir a partir dels dos únics testimonis conservats, la taula dedicada a sant Jaume el Menor, actualment custodiada en una col·lecció privada, i, per proximitat, el retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi de l'església de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès¹⁸.

L'estilització de les figures de la predel·la del retaule franciscà acusa una influència italianitzant que es diferencia de la tradició italiana del tres-cents que hi ha a Barcelona. Segons la nostra opinió, els forts lligams que el bancal de Vilafranca manté amb Itàlia estan mediatitzats per Mallorca. La sinuositat i immaterialitat de les figures, així com l'expressió dels rostres recorden les tipologies figuratives de l'anònim artista insular anomenat Mestre de Santa Margarida. En aquest sentit, si considerem la distància temporal que hi ha entre l'obra d'aquest pintor i la predel·la de Vilafranca del Penedès, les solucions de les imatges mostren postulats pictòrics força emparentats.

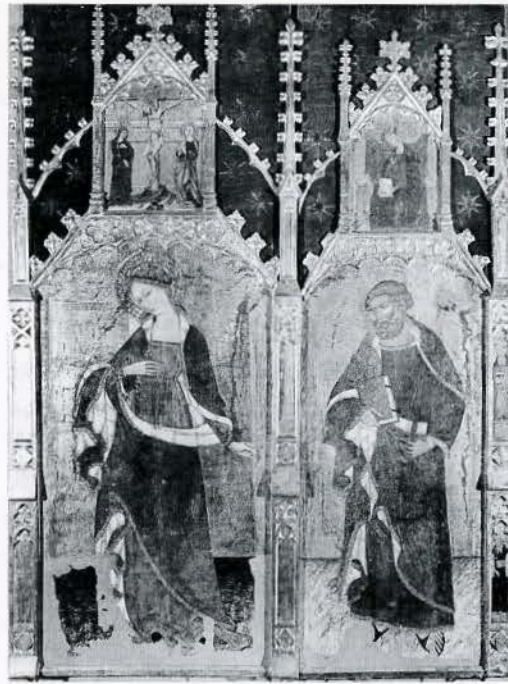
El retaule fragmentat de Santa Margarida i Sant Pere de la parròquia de Santa Margarida, situada al nord de l'illa balear, és la pintura més carismàtica d'aquest Mestre, obra a la qual cal afegir la taula de Santa Clara del conjunt de Sant Nicolau, Sant Antoni i Santa Clara del Museu de Mallorca¹⁹. La participació en aquest darrer moble del Mestre del Bisbe Galiana i del Mestre de Sant Mateu, el qual va pintar el retaule de Sant Mateu i Sant Francesc cap a 1377, ajuda a concretar la datació dels conjunts.

La proximitat que nosaltres observem ens porta a proposar la identificació de l'anònim

Mestre de Santa Margarida, antigament identificat amb un hipotètic Martí Mayol, amb el pintor Ramon Gilabert o, si més no, a relacionar l'esquema figuratiu del primer Lluís Borrassà amb la cultura pictòrica d'aquest artífex²⁰. La dolçor, el moviment i l'esquematisme de les figures representades pel Mestre de Santa Margarida obren un ampli marge de possibilitats en el camí que tractem de fer, ja que les imatges de la predel·la del retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi de Vilafranca del Penedès ofereixen unes solucions afins a les del catàleg del pintor mallorquí. En la recerca de concomitancies que apropen Lluís Borrassà amb el suposat Ramon Gilabert, cal afegir les similituds que observem entre la composició de la Mare de Déu de l'Anunciació del retaule de Santa Margarida i Sant Pere i la que Borrassà inclou al retaule vilafranquí. L'emplaçament i l'actitud de recolliment de la Mare de Déu i també la presència de línies discontinües emplaçades a l'esquena de la imatge mariana són aspectes que vinculen ambdues composicions.

Malauradament, l'escassa obra conservada atribuïble al Mestre de Santa Margarida dificulta, una vegada més, poder incrementar les concurrències entre ambdós artistes. Tanmateix, cal tenir present que allò que tractem de demostrar no és una filiació pictòrica, segons la qual es podria entendre que Lluís Borrassà va continuar l'art del mestre anònim, sinó que el nostre propòsit és evidenciar els punts de contacte que van alterar l'esquema visual del pintor gironí, après al taller familiar. Així doncs, no es tracta de cercar igualtats sinó de copsar la vinculació de l'esperit artístic que hi ha entre ambdues produccions, el qual no el tornem a trobar en cap dels catàlegs dels pintors coetanis. Ni la pintura dels Serra, tot i que en ocasions s'ha suposat que Lluís Borrassà es va formar en aquest obrador, ni la d'altres artistes mallorquins o valencians poden, per elles mateixes, aclarir el complicat episodi inicial del mestre de Girona.

El cas que ara analitzem no devia ser molt llunyà al del pintor mallorquí Francesc Comes, antigament conegut com Mestre d'Inca. Tot i



Mestre de Santa Margarida (Ramon Gilabert?). Retaule incomplet de Santa Margarida i Sant Pere de l'església de Santa Margarida de Muro

que les referències d'arxiu no acaben de discernir del tot si algunes notícies de l'homòleg artista valencià corresponen en realitat a aquest pintor, sembla que va ser fill d'un mestre vitraller de l'illa anomenat Francesc Comes, documentat entre els anys 1349 i 1368²¹. No cal insistir gaire que una vegada més l'àmbit del vitrall actua com a rerefons de la complicada trama en què s'inscriuen dos artistes, Ramon Gilabert i Francesc Comes, la importància dels quals queda reflectida pel fet que la seva obra va ser sol·licitada des de Girona i des de Barcelona, respectivament²². A propòsit d'aquesta qüestió, ens plantegem si algunes de les relacions compositives que hi ha entre Lluís Borrassà i Francesc Comes a la dècada dels noranta poden anar més enllà del marc italianitzant i internacional pictòric i es poden raonar mitjançant una influència comuna d'arrel mallorquina, en el període d'aprenentatge²³.



Mestre de Santa Margarida (Ramon Gilabert?). Retaule incomplet de Santa Margarida i Sant Pere de l'església de Santa Margarida de Muro. Santa Margarida (detall)



Mestre de Santa Margarida (Ramon Gilabert?). Retaule incomplet de Santa Margarida i Sant Pere de l'església de Santa Margarida de Muro. Santa Clara (detall)

L'empremta de la pintura catalanovel·lana en l'obra de Francesc Comes

Tot i que està documentada l'activitat a València d'un pintor anomenat Francesc Comes, mort abans de l'any 1400, la incidència que té la pintura valenciana en la obra de l'homònim artista, actiu a Mallorca entre 1390 i 1415, al·ludeix a una possible estada del mallorquí a l'àmbit valencià, anterior a 1390²⁴, raó per la qual no creiem inversemblant que algunes de les informacions que provenen d'aquests territoris facin al·lusió al Francesc Comes mallorquí.

Pel que fa a les notícies que vénen del Llevant, amb data 16 d'agost de 1380, un jove de 17 anys anomenat Arnau Rubiols, fill de Guillem Rubiols, agricultor de Barcelona, va ingressar al taller de Francesc Comes, «*pictore vicino Val*»²⁵. Dos anys més tard, consta que Francesc Comes era veí de Xàtiva i que va pactar amb Asensi Miralles, com a procurador i hereu del difunt Bernat Miralles, l'execució d'un retaule dedicat a sant Bernat, així com la pintura d'un «drap de lenç nou pera estar davant laltar pinttat a figura de sant Bernat», de la clau de volta de la capella i de vint-i-cinc escuts del llinatge dels Miralles. El 1384, segons es comenta en aquest document mateix, Francesc Comes i el comitent de la peça van pactar la cancel·lació del contracte i es va aplicar la penalització de cent sous per incompliment. El nou responsable de fer el moble de Xàtiva va ser Francesc Serra, però el lliurament del conjunt no es va acomplir fins al 1389²⁶. Finalment, el 13 de juny de 1400, en una escriptura relacionada amb el dot de Franconya, es fa constar que era filla del difunt pintor Francesc Comes²⁷.

La importància dels dots de les filles de tots dos pintors, el mallorquí i el valencià, pot donar lloc a diversos plantejaments. L'any 1417, Joaneta, filla de Francesc Comes de Mallorca, nomena un procurador per recuperar el dot de dues-centes cinquanta lliures –cinc mil sous– del seu matrimoni amb Bernat Gilabert, celebrat a València, el 1413²⁸.

Anteriorment, el 1400, Pere Rocafort, marit de Franconya, «filla den Francesc Comes pintor quondam», reconeix haver rebut els cinc-cents florins aragonesos –cinc mil cinc-cents sous– del dot fixat pel seu matrimoni «en lo temps... fet i celebrat»²⁹. La importància del valor econòmic dels dots, els quals van ser molt propers i esdevenen força singulars a l'època, ens fa pensar que Joaneta i Franconya van formar part de la mateixa família. Tanmateix, és probable que Franconya fos germana de Francesc Comes i Joaneta, la filla de l'artista. En aquest sentit, cal tenir present que el reconeixement de l'abonament del dot, per part del marit, es feia sovint en una data molt posterior a la de la celebració del matrimoni. Finalment, el fet que Franconya fos filla d'un Francesc Comes, pintor, pot al·ludir a l'homònim que coneixem com a vitraller o bé informar-nos d'un membre d'una generació intermèdia que va optar per la mateixa professió³⁰.

A propòsit de la identificació del Francesc Comes que treballa a Xàtiva amb l'homònim artista mallorquí, cal considerar la proximitat que hi ha entre la darrera data que el situa al Llevant, el 1384, i la primera que el documenta a Palma, l'any 1390, quan sembla que ja tenia una àmplia clientela³¹.

Més enllà de les concomitàncies que hi ha entre les imatges del *Salvator mundi* de la parròquia de Santa Eulàlia de Palma i la de la catedral valenciana³², l'obra de Francesc Comes mostra punts de contacte amb la producció llewantina de l'entorn del primer Mestre de Villahermosa³³. Així doncs, en aquesta ocasió, cal tenir present la captació peculiar que el panorama artístic valencià fa de la cultura figurativa catalana i la derivació d'aquest llenguatge cap a Mallorca. D'altra banda, també cal tenir present l'activitat de Llorenç Saragossa, el qual és qualificat pel rei Pere el Cerimoniós, en una carta escrita des de Barcelona l'any 1373, com a «lo millor pintor que en aquesta ciutat sia». D'aquest artista sabem que va residir a València entre 1374 i 1406, any de la seva mort, mentre que Francesc Serra II va viure en aquesta ciutat des

de 1379 fins a 1396, data de la darrera referència que fa al·lusió a ell.

La manca d'obres documentades atribuïbles a Llorenç Saragossa dificulta poder entendre els arguments de la consideració reial i limita la comprensió dels intercanvis estilístics que, de ben segur, devien esdevenir entre Llorenç Saragossa i els Serra. Tanmateix, alguns estudiosos han suposat que la personalitat pictòrica de Saragossa va ser pròxima a la del Mestre de Villahermosa³⁴, mentre que d'altres investigadors l'identifiquen amb el fill del germà gran dels Serra, Francesc Serra II³⁵.

Les primeres obres documentades de Francesc Comes són les que més acusen la influència de l'obra familiar dels Serra, tot i que, com ja hem comentat, des del punt de vista compositiu té punts de contacte amb l'obra de Lluís Borrassà. La predel·la de la Passió del Senyor, la qual creiem que va formar part del mateix conjunt que va acollir la taula de la Mare de Déu amb l'Infant, evidencia el nexa que uneix l'art de Comes amb la cultura valenciana dels Serra³⁶. D'altra banda, també cal tenir present la relació de la pintura de Francesc Comes amb la d'altres artistes mallorquins. Segons el nostre parer, la producció atribuïda al Mestre del Bisbe Galiana, especialment el retaule de l'Anunciació i dels sants Joans del Museu de Mallorca, com també la de Joan Daurer, tenen una incidència força notable en la producció de l'antic Mestre d'Inca.

A partir de la darrera dècada del tres-cents, diversos pintors, entre els quals cal destacar Marçal de Sas, el català Pere Nicolau i Gherardo Starnina, visiten València i creen una escola pictòrica importantíssima que tindrà una incidència singular en la resta de territoris de la Corona catalanoaragonesa. Miquel Alcanyís, Jaume Mateu, Gonçal Peris, Gonçal Peris Sarrià³⁷, Jaume Sarreal³⁸ i Bernat Despuig³⁹, entre d'altres, són alguns dels principals artífexs que es van formar en aquest ambient pictòric i els que evidencien, a través de la seva obra, l'alta qualitat artística assolida. En aquest substrat innovador és on cal emplaçar la figura del Mestre de Montision.

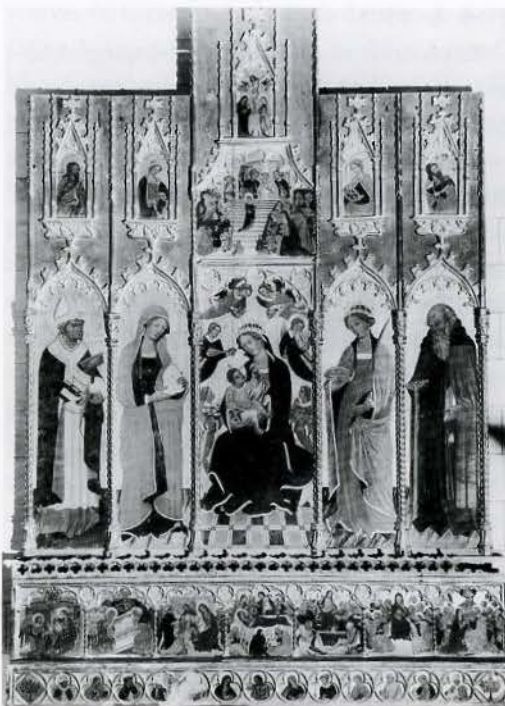
La incidència valenciana en l'obra atribuïda al Mestre de Monti-sion

El retaule de Monti-sion, conservat a l'església jesuítica mallorquina del mateix nom, mostra forts lligams amb els postulats formals italians, com també amb la vessant més italianitzant de la pintura valenciana. D'aquest moble, no se'n coneix cap referència escrita que faci al·lusió a la seva contractació, només sabem que va ser finançat per Antoni Salom, segons consta en una llegenda que hi ha a la cornisa de la predel·la: «Aquest retaule a pagat lo sayar N'Antoni Salom»⁴⁰. La figuració de la presentació de la Mare de Déu al temple, la qual és la que dona el nom de Monti-sion al temple, rememora el moment en què la Verge va pujar els quinze graons del temple a l'edat de tres anys⁴¹.

Tot i que no és el nostre objectiu fer una anàlisi iconogràfica del retaule mallorquí, creiem interessant apuntar diverses qüestions, mit-

jançant les quals ens podem apropar a la personalitat de l'ònim pintor. Les concomitancies que hi ha entre la imatge emplaçada sota el Calvari del conjunt pictòric i la Presentació al temple pintada per Taddeo Gaddi, dins el cicle marià de la capella Baroncelli de l'església de la Santa Croce de Florència, corroboren que l'esquema gràfic mallorquí deriva de la innovadora i alhora difosa composició italiana. El gest de Maria que es recull la faldilla i dirigeix la mirada als seus pares, les figures agenollades —emplaçades en primer terme—, la presència dels nens, especialment el que té la mà aixecada i el que tímidament intenta superar el primer graó de l'escala, entre d'altres coincidències, són suficients per tenir present la repercussió de la cultura toscana en el moble de Monti-sion. En aquesta direcció, cal valorar també la imatge de sant Joan Evangelista, ubicada en una de les taules cimeres del conjunt, la qual coincideix amb l'esquema florentí més acceptat i amb el d'algunes pintures llevanti-

Mestre de Monti-sion. Retaule de la Presentació de la Mare de Déu al temple, de l'església de Monti-sion de Palma



Mestre de Monti-sion. Retaule de la Presentació de la Mare de Déu al temple, de l'església de Monti-sion de Palma. Mare de Déu amb el Nen i àngels músics



nes, a causa de la presència de Gherardo Starnina a València. Sant Joan Evangelista porta una fina creu metàl·lica i sustenta un filacteri dirigit cap avall. Aquest tret iconogràfic i la solució en escorç del braç dret, amb què assenyala l'atribut, es pot apreciar a la taula esquerra d'un tríptic, conservat al Museo Nazionale de la Villa Guinigi de Luca, i en un fragment conservat a una col·lecció privada de París, ambdues obres atribuïdes a Starnina⁴². D'altra banda, en diverses escenes de la predella tornem a trobar aspectes icònics que ens remetent de nou al món florentí i a la derivació del llenguatge d'aquest centre cap a València. En aquest sentit, cal valorar la inclusió no gaire difosa del Nen Jesús amb la creu a l'escena de l'Anunciació, la presència del qual es pot apreciar a les composicions homònimes del tríptic de la Coronació de Giovanni dal Ponte, conservat a la Galleria dell'Accademia de Florència, del retaule de Bonifaci Ferrer i de la taula de la Verònica, custodiats al Museu Pius V de València, i del díptic del Museu del Prado, atribuït a Pere Nicolau o al seu cercle⁴³. De l'escena següent, en què es representa la Nativitat i l'Anunciació als pastors, ens crida la atenció la imatge de l'àngel que porta una branca d'olivera en una mà i assenyala el nou-nat amb l'altra, segons un esquema conreat a la Toscana per Bartolo di Fredi i Taddeo di Bartolo⁴⁴. Altres aspectes que caldria considerar, en la valoració de la incidència valenciana més italianitzant, són la corona que porta santa Llúcia, la solució de l'escena central, en què dos àngels porten flors a la Reina del cel, l'esquema compositiu de l'Epifania i la imatge de sant Cristòfol, entre d'altres.

El retaule de Monti-sion és l'obra que dona nom a un anònim pintor mallorquí, el qual, segons acabem de veure, va poder incorporar els nous models figuratius de tipus internacional, especialment els que deriven de Starnina i de l'autor del retaule de Bonifaci Ferrer (Starnina?), gràcies a un més que probable viatge a València. El catàleg d'obres adscrit a la mà del Mestre de Monti-sion està format per dues taules votives, en què es figuren una

Crucifixió i una Mare de Déu del Mantell, conservades al Museu de la Catedral de Mallorca, i una taula de la Mare de Déu amb àngels músics, que havia format part de la col·lecció Raimundo Ruiz de Madrid⁴⁵. A més, en ocasions se li ha atribuït el retaule de la Resurrecció, Sant Bartomeu i Sant Antoni del convent de Santa Clara de Palma i Post, inicialment, també va considerar de la seva mà el malmès retaule de les santes Llúcia i Magdalena del Museu de Mallorca⁴⁶.

Els lligams que hi ha entre les taules votives de la catedral de Mallorca i el retaule de Monti-sion no tan sols permeten adscriure a l'anònim artista la realització d'aquestes obres, relació que ha estat comentada per la majoria d'estudiosos, sinó que impliquen un referent més a l'hora d'avaluar els valencianismes del pintor. En aquesta ocasió, la peculiaritat de l'encàrrec permet a l'artista desenvolupar la narrativa mitjançant un llenguatge de pinzellada ràpida, més interessat pel color que pel dibuix i el detall, que denota un gran domini de la tècnica. D'altra banda, les llegendes que hi ha als peus d'ambdues pintures ens informen que es devien de fer l'any 1406, data en què van ser traslladats a la catedral els cossos de les persones que havien mort en les inundacions de 1403.

En observar el repertori de personatges individualitzats de la predella del retaule de Monti-sion, es fa fàcil trobar les faccions del sant apòstol representat al retaule de la Resurrecció, Sant Bartomeu i Sant Antoni Abat del convent de Santa Clara. A més, l'escena de la Resurrecció del bancal palesa diverses coincidències amb la composició central del moble de les clarisses. D'altra banda, el rostre de Crist d'aquesta darrera escena és molt proper al de la Mare de Déu del Mantell de la tauleta votiva. D'acord amb aquestes concomitàncies i tenint en compte que les obres mostren un tractament pictòric coincident, creiem que el retaule de la Resurrecció, Sant Bartomeu i Sant Antoni és obra del Mestre de Monti-sion. Segons la nostra opinió, els valencianismes d'aquest conjunt pictòric són els



Mestre de Monti-sion. Retaule de la Resurrecció, Sant Bartomeu i Sant Antoni del convent de Santa Clara de Palma, procedent de la capella familiar dels mercaders Desbassers

mateixos que es poden percebre a les taules votives de la catedral, els quals deriven de l'estada a la capital del Túria de l'anònim pintor. En aquesta ocasió, la figuració dels àngels amb escuts, ubicats als espais laterals de les pintures cimeres, sintonitza amb la del retaule de la Santa Creu del Museu Pius V de València, obra feta cap a 1410. Tanmateix, cal tenir present que la imatge dels àngels que porten escuts devia ser freqüent en aquests primers anys del segle XV, segons sabem pel contracte del retaule major de la catedral de Monreale, conjunt encarregat a Guerau Gener, l'any 1407⁴⁷.

Tot i que no se sap el nom de l'autor del retaule de la Resurrecció, Sant Bartomeu i Sant Antoni Abat, es té notícia que el moble va ser destinat a la capella familiar dels Desbassers del monestir de Santa Clara, el 1416. Atès els lligams que hi ha entre aquesta pintura i el retaule de Monti-sion, cal emplaçar la datació

Mestre de Monti-sion. Retaule de la Resurrecció, Sant Bartomeu i Sant Antoni del convent de Santa Clara de Palma, procedent de la capella familiar dels mercaders Desbassers. Crist (detall)



del retaule marià a la segona dècada del segle XV i no en l'aurora d'aquesta centúria.

L'estructura mateixa del conjunt pictòric, la qual té redortes dobles i predel·la amb subpredel·la, al·ludeix a un moment més avançat⁴⁸.

Abans de prosseguir amb les altres dues pintures atribuïdes parcialment pels estudiosos al Mestre de Monti-sion, creiem oportú fer una revisió de les tres icones que hem analitzat fins ara. Segons hem vist, la pintura del Mestre de Monti-sion evidencia el coneixement de la pintura florentina, especialment aquella que té com a autors Gherardo Starnina i el Mestre de Bonifaci Ferrer, com també el d'altres artistes actius a València en els anys més propers al canvi de segle. Quant a aquesta qüestió, cal recordar que Gherardo Starnina va residir a la capital del Túria entre els anys 1395 i 1401⁴⁹. En la valoració del substrat artístic que va conèixer el Mestre de Monti-sion al Llevant hem de tenir en compte la presència d'altres pintors que poc després desenvoluparan la seva activitat pictòrica de manera independent. La primera producció del Mestre de Xèrica, anònim que hem aprofitat recentment als Sarreal de Castelló⁵⁰, pot exemplificar una alternativa artística paral·lela a la del Mestre de Monti-sion, més enllà de l'inici pictòric de Miquel Alcanyís.

Si revisem el conjunt de referències documentals d'artistes mallorquins actius en aquestes dates, ens crida l'atenció la presència a València del pintor mallorquí Guillem Arnau, alies Maçana, en la darrera dècada quattrecenista i el principi de la centúria següent. Pel que fa a aquest artífex, se sap que, el 1392, quan ja residia a València, el rei Joan I va concedir-li permís per portar armes prohibides. Dos anys més tard, aquest monarca li va denegar un guiatge que li havia estat concedit per anar a l'illa de Sardenya. Pel que fa aquestes dues referències no sabem si Arnau va arribar a traslladar-se a Sardenya, però, si més no, denoten un interès per part de la corona cap al pintor mallorquí. La següent notícia d'arxiu és del 1402 i ens informa que Guillem Arnau, «*pictori, civi eiusdem civitatis* (València)» va comprar

una esclava tàrtara a la capital llewantina. El 1405, data en què contracta la pintura d'unes figures per a la parròquia de Sòller, apareix a Mallorca com a «*pictor oriundus ville de Sòller, primitus vicinus Valencie*». Dos anys més tard, torna a sortir documentat a València i el 1408 consta com a pintor i ciutadà mallorquí. Aquesta darrera referència sembla indicar que Guillem Arnau es va establir definitivament a Mallorca, la qual cosa queda ratificada mitjançant les notícies que el documenten a l'illa el 1419, el 1422 i en un document del 1424, en què consta que va actuar com a testimoni en el testament d'un ciutadà mallorquí⁵¹.

La presència de Guillem Arnau a l'illa, l'any 1405, pot estar relacionada amb l'encàrrec de les tauletes votives catedralícies, documentades en el mes d'agost de 1406. D'altra banda, pel que fa a les altres dues pintures adscrites a la mà del Mestre de Monti-sion, la residència definitiva de Guillem Arnau a l'illa a partir de 1408 fins al 1424 fa força versemblant que aquest artista fos l'autor del retaule jesuític i del de les clarisses. En aquest sentit, cal tenir present que el lapsus de temps que hi ha entre les taules votives (1406) i el retaule de la Resurrecció (1416) afavoreix pensar que l'artífex va ser un pintor insular i fa menys probable que el responsable fos un dels diversos valencians que van visitar esporàdicament Mallorca⁵².

La coincidència de Guillem Arnau i Gherardo Starnina a València, entre els anys 1395 i 1401, i la gestació de nous postulats figuratius per part d'altres artistes, a partir de la pintura de Pere Nicolau i Marçal de Sas, poden justificar bona part de la incidència valenciana més italianitzant, com també algunes de les solucions més expressionistes que palesen les pintures atribuïdes al Mestre de Monti-sion. El coneixement d'aquest substrat i la repercussió que té en la seva obra són els que donen més suport a la possible identificació del Mestre de Monti-sion a favor de Guillem Arnau⁵³.

Tenint en compte la incidència singular del taller en algunes de les obres comentades fins



Mestre de Monti-sion. Taula de la Mare de Déu

ara, les altres dues pintures que es poden adscriure al catàleg del Mestre de Monti-sion són una taula de la Mare de Déu amb àngels músics, que va ingressar a la col·lecció Mateu des de la de Raimundo Ruiz de Madrid, i el retaule de les santes Llúcia i Magdalena del Museu de Mallorca. Tot i que el tractament més dibuixístic que pictòric de les dues peces —el qual s'ha potenciat en la restauració del conjunt de doble advocació feta per Cividini—



Mestre de Monti-sion. Taula de la Mare de Déu (detall)

pot distanciar-les de les tres pintures que hem comentat fins ara, els punts de coincidència són molt forts per pensar en un altre artista o per considerar-les de la mà del Mestre de Santa Eulàlia. Segons el nostre parer, les proximitats que hi ha entre la taula de la Mare de Déu, la figuració homònima del conjunt jesuític i el retaule del Museu de Mallorca, ja comentades per Post i Llopart, corroboren el treball d'un mateix pintor⁵⁴.

Les dues pintures que ara tractem cal emplaçar-les devers l'any 1410 i exemplifiquen l'obra d'un artífex que Post va definir com a dibuixant excepcional. La corona de la Mare de Déu de la taula de la col·lecció Mateu, l'allargament dels dits i la delicadesa del gest ens porten de nou a la capital lleuantina. Els models marians elaborats des de l'obrador de Pere Nicolau esdevenen un referent a l'hora d'entendre la taula de la *Madonna angelicata* del Mestre de Monti-sion, com també ho són en la comprensió de la pintura del Mestre de Xèrica, del Mestre de Burgo d'Osma, d'Antoni Peris i d'altres pintors formats a la València del canvi de segle. D'altra banda, en la valoració d'aquestes imatges marianes, també caldrà tenir en compte la producció preuada que des de Castelló executa el Mestre de Cincorres⁵⁵.

La cultura figurativa que es pot percebre en la taula de la Mare de Déu de la col·lecció Mateu i en el compartiment central de les santes Llúcia i Magdalena del Museu de Mallorca també es pot advertir en el dibuix del frontal brodat de la Resurrecció que procedeix de l'església de Sant Feliu de Girona i que es conserva al Museu d'Art de Girona. Tot i que aquesta peça esplèndida podria relacionar-se amb l'art dels Borrassà⁵⁶, diversos aspectes iconogràfics apunten una possible il·lació amb València⁵⁷.

A l'hora de valorar el catàleg del Mestre de Monti-sion, cal tenir present la incidència dels obradors dels principals pintors coetanis i les desigualtats pictòriques que aquesta intervenció origina, les quals han afavorit que el catàleg d'obres atribuït al Mestre de Santa Eulàlia inclogui més d'una pintura que pot estar relacionada amb el Mestre de Monti-sion.

Pel que fa a l'obra adscrita a la mà del Mestre de Santa Eulàlia o Mestre de Castellitx, s'ha de destacar la proposta suggeridora de Gabriel Llopart, en què identifica l'anònim a favor de Joan Pallisser. Un nou document relatiu a aquest artista, donat a conèixer per l'estudiós, ens assabenta que el pintor ocupava l'antic obrador palmès de Loert, l'any 1415⁵⁸.

En l'apropament al col·lectiu artístic de la

Mallorca de les primeres dècades del segle XV, també s'ha de valorar la figura del pintor Gabriel Mòger, artista que podria haver-se iniciat al taller de Francesc Comes, si tenim en compte que apareix un Gabriel Mòger en una escriptura relacionada amb Comes, l'any 1390, i que aquest darrer pintor va encarregar-li l'acabament d'un retaule que ell havia iniciat per al convent de Sant Domènec de Palma, l'any 1415⁵⁹. Tanmateix, la pintura atribuïda a Gabriel Mòger sembla conèixer el llenguatge del Mestre de Monti-sion i no creiem inversemblant que hagués col·laborat amb ell des de l'obrador. En aquest sentit, el retaule de la Mare de Déu de la Llet de la parròquia de Campos mostra de manera singular la possible relació de Mòger amb el Mestre de Monti-sion i també pot fer al·lusió al vincle amb Francesc Comes. En observar l'escena de la Resurrecció de Crist de la parròquia de Campos, la presència de la Mare de Déu pot estar relacionada amb els models de l'escola dels Serra que va veure Francesc Comes a València, poc abans de l'any 1390⁶⁰. Quant a aquest moble d'advocació mariana, destaquem la proximitat que té amb una part d'un petit retaule que s'ha adscrit fins ara a l'escola dels López. En una visita recent que vam fer, juntament amb Gabriel Llopart i Joana Maria Palou, al monestir de la Magdalena de Palma vam advertir que una predel·la que havia fet Gabriel Mòger va ser transformada en retaule pels pintors López en el segle XVI. Aquests artistes van incorporar, als tres compartiments del bancal gòtic, tres escenes més i van envoltar el conjunt amb un guardapols. L'eliminació dels repintats de les tres composicions fetes per Gabriel Mòger ha permès incrementar el catàleg atribuït a la mà d'aquest pintor⁶¹.

El retorn a Mallorca de Lluç Borrassà

Amb relació al retorn de Lluç Borrassà a Mallorca, Gabriel Llopart ha descobert recentment un document del 1428, segons el qual sembla que l'antic esclau ja residia de nou a l'illa en aquest any⁶². Amb data 14 de març

de 1434, tenim notícia que Miquel Alcanyís, pintor valencià, va cobrar quaranta-una lliures, set sous i vuit diners «*regalium maioricarum minorum*», del curador dels béns i dels fills de Lluç Borrassà, el qual consta com a pintor difunt a la vila mallorquina de Sóller⁶³. Pel que fa a aquest document, l'època que signa Alcanyís no correspon a cap deute que tingués amb ell l'antic esclau. El que en realitat va passar és que Miquel Alcanyís devia als hereus de Lluç l'esmentada quantitat per la venda de «diverses colors, eynes i robes e diverses mostres d'art de pintor de la dita heretat» que havien estat propietat de l'antic esclau. A més, com els jurats i obrers de la vila de Sóller no podien abonar el deute que tenien amb Miquel Alcanyís per la realització del retaule major de l'església de Sant Bartomeu d'aquesta població, van pensar que Alcanyís cobrés mitjançant les propietats de Lluç i que, més tard, el consell cancel·laria el deute a Ramon Arbona, curador dels béns de l'esclau, o bé a Agustina, vídua del pintor Nicolau Marçol i creditora «en los dits bens del dit Luch Borrassà»⁶⁴.

A propòsit de Lluç se sap que Lluís Borrassà va comprar un esclau tàrtar amb aquest nom al fuster mallorquí Gabriel Vila, el 1392⁶⁵, el qual, durant l'estada al taller de Borrassà, va intentar dues fugides: la primera el 1401, en què consta que tenia 26 anys, i la segona l'any 1415⁶⁶. Si tenim en compte la referència que fa al·lusió a l'edat de Lluç en la fugida de 1401, sabem que l'esclau de Borrassà tenia 53 anys quan va tornar a Mallorca.

La conservació de la gran taula del Plany sobre el cos de Crist mort, que prové de l'església del Roser Vell de Pollença, aporta una gran informació a l'hora d'intentar conèixer el possible esquema pictòric de Lluç Borrassà, especialment si la comparem amb la darrera producció contractada per Lluís Borrassà⁶⁷. Malgrat que la peça no està documentada, la taula de Mallorca presenta lligams significatius amb un Calvari força deteriorat, conservat al Museu Comarcal i Diocesà de Solsona, els quals s'observen fàcilment en la configuració similar del Crist crucificat de Solsona i la figu-



Lluç Borrassà. Retaule de Copons. Pentecosta i Mare de Déu de la Mercè.

ra del Crist mort del Plany de Mallorca. En tots dos casos, l'artista imprimeix una desmaterialització corpòria en la imatge del Salvador. Les fràgils figures es manifesten en un llenguatge pictòric totalment espiritual i distant de la figuració de la complexió anatòmica. No existeix la imatge de la crispació ni de la morbositat de la mort que trobem en el Crist mort de Manresa, només es reflecteix delicadesa i immortalitat mitjançant un cos esquelètic, quasi trencadís, que aconsegueix la placidesa del repòs final. Els braços extremadament prims i la triangulació rígida del tors de Crist vinculen ambdues obres i estableixen un nexa d'unió amb la figura del Crist de la Pietat del compartiment central de la predella del retaule de Sant Miquel d'Anvers.

L'esquema pictòric d'algunes de les obres de la darrera producció contractada per Lluís Borrassà i el dels retaules d'Anvers i Pollença dona a conèixer la pintura del darrer Lluc. Segons ja hem comentat en la valoració dels inicis artístics de Lluís Borrassà, els lligams del mestre gironí amb l'illa de Mallorca van més enllà de la presència de Lluc a l'obrador borrasrà i són diversos els punts a considerar en la comprensió del substrat d'origen mallorquí que palesa l'obra d'aquest artista. A partir d'aquestes i altres consideracions ja analitzades, hem proposat recentment que la incidència de Lluc al taller de Lluís Borrassà es pot resseguir a partir del retaule de Copons, conjunt del qual el considerem l'autor, tot i que va ser contractat pel seu amo, l'any 1402⁶⁸.

Malgrat les restauracions importants que presenta l'obra dedicada a la Mare de Déu, el retaule de Copons mostra un llenguatge pictòric paral·lel però alhora independent del de Borrassà, en què el tractament poc corpori, la desmaterialització, el moviment de les figures, palesen allò que és més característic a la pintura de Lluc. A més, la presència de l'escena de la Mare de Déu de la Misericòrdia i la correspondència d'aquesta imatge amb el model mallorquí, observada per Alcoy, poden ajudar en l'acceptació de la nostra proposta⁶⁹.

D'altra banda, l'anàlisi econòmica de les obres amb possibilitats quantificables de Lluís Borrassà mostra el preu relativament baix del retaule de la Mare de Déu per a l'església parroquial de Copons, pactat poc després de la primera fugida documentada de Lluc, respecte a la resta dels conjunts⁷⁰. Tenint en compte la gran contractació d'obra artística feta per Borrassà, les possibilitats de Lluc eren propícies per resoldre encàrrecs que, com en el cas de Copons, no representaven cap dificultat.

D'acord amb el nostre parer, la pintura més genuïna de Lluc Borrassà es pot visualitzar en el retaule de Copons, en algunes parts dels retaules de Sant Joan Baptista, conservat al Musée des Arts Décoratifs de París, i de Sant Miquel de Cruïlles, custodiat al Museu d'Art de Girona, a la taula de Sant Esteve de

Palautordera i al moble de la catedral d'Anvers. L'anàlisi estilística d'aquestes pintures evidencia un nexu figuratiu molt fort amb el Plany de Pollença, obra probablement feta per Lluc Borrassà entre 1428 i 1433. Cal assenyalar que el Plany mostra uns internacionalismes més remarcats que aquells que s'inclouen en els discursos gràfics de Lluís Borrassà, però que tenen com a rerefons la incidència del mestre gironí.

Quant a la relació entre l'antic esclau i Miquel Alcanyís, la presència a la capital del Túria d'Alcanyís fins l'any 1432 i la mort de Lluc poc abans del mes de març de 1434, ens fan relativitzar la incidència de la pintura del primer sobre la del segon, tot i que van poder col·laborar conjuntament en l'execució del retaule de Sant Bartomeu de la parròquia de Sóller. De fet, el mes de novembre de 1433, Miquel Alcanyís figura com a «habitador de la parròquia de Sóller» i, en el mes de març de l'any següent, Lluc Borrassà consta que va morir en aquesta localitat mallorquina⁷¹.

Una taula dedicada a sant Antoni. Un possible testimoni de la primera estada de Miquel Alcanyís a Mallorca, vinculat a València

Miquel Alcanyís apareix documentat a València entre 1407 i 1408, més tard a Barcelona, el 1415, a Mallorca, el 6 de desembre de 1420, de nou a València des de 1421 fins a 1432 i, finalment, a Mallorca entre 1433 i 1447. Fruit de la primera estada a l'illa, cal considerar una pintura en què es representa la imatge d'un sant eremita, conservada a l'església de Sant Nicolau de Palma. Atribuïda per Saralegui al cercle de Marçal de Sas, primer, i a la mà de Miquel Alcanyís, després, aquest investigador va proposar que la pintura podia haver format part d'un retaule dedicat a la Santíssima Trinitat, sant Antoni i la Pietat que va ser contractat a Alcanyís, l'any 1424⁷². Tot i que no estem d'acord amb la datació de la taula ni amb la relació que Saralegui estableix entre la taula del sant eremita i aquest moble,



Miquel Alcanyís. Taula de Sant Antoni de l'església de Sant Nicolau de Palma (detall)

la conservació de la imatge a Mallorca i la connexió de la pintura, identificada per Saralegui a favor de sant Antoni, amb alguns dels rostres del retaule de la col·lecció Serra d'Alzaga, possibiliten relacionar-la amb l'obrador de Miquel Alcanyís⁷³. Quant a aquesta connexió, la solució de les mans, especialment la llargària, i l'estilització dels dits, la forma del crani, la mirada penetrant, el nas i la singularitat de l'orella del sant eremita són trets característics del repertori formal d'Alcanyís, après a València.

Una altra obra mallorquina que acusa la incidència valenciana és el tríptic del Baró de Dolors que es conserva al monestir de Santa Clara de Palma. El lligam encertat que Llopart estableix entre la pintura i la producció d'Antoni Peris sintonitza amb la relació que aquest artista va tenir amb Miquel



Miquel Alcanyís. Taula de Sant Antoni de l'església de Sant Nicolau de Palma



Miquel Alcanyís. Mare de Déu del Mantell del convent de la Concepció (detall)

Alcanyís⁷⁴. Les concomitàncies que hi ha entre ambdós artífexs han estat destacades per Heriard Dubreuil, el qual estableix una relació figurativa i opina que: «*los dos pintores estaban en estrecho contacto uno con el otro*»⁷⁵. Segons el nostre parer, la imatge del Baró de Dolors, així com la de l'arcàngel de l'Anunciació representat en una de les portes del tríptic, no es distancien gaire de les obres atribuïdes al primer Alcanyís. En aquest marc i tenint en compte la incidència del taller, el díptic Fontana-Pittsburg, com també el retaule de la col·lecció Serra d'Alzaga, poden relacionar-se amb la pintura del convent de Santa Clara. Entre d'altres coincidències, la imatge de sant Gabriel portant un esqueix de lliris a la mà es correspon amb la figura inclosa en una de les taules cimeres del retaule de la Santa Creu del Museu Pius V de València; la solució del mantell de

l'arcàngel és força propera a la que s'inclou en la composició de la Caiguda dels àngels rebels, emplaçada en un dels carrers laterals del retaule de Sant Miquel, conservat al Musée de Beaux-Arts de Lyon, i la preeminència de la corona d'espines és equivalent a la que porta Crist als Calvaris de Pittsburg, de la col·lecció Jackson Higgs i del retaule de la Santa Creu. Tanmateix, tot i que cal considerar el deteriorament de la peça, la pintura no palesa del tot la importància que se suposa que va tenir l'encàrrec. Segons Ainaud, l'escut que s'inclou al dors de la taula central és el de la família Prades, raó per la qual, juntament amb Llompart, van pensar que el conjunt devia ser una donació de Lluís de Prades, bisbe de Mallorca entre 1393 i 1403 i des de 1407 fins a 1429, al convent de les clarisses de Palma⁷⁶. D'altra banda, en la valoració de la singularitat del tríptic, cal fer esment que el fustam és de roure. Així doncs, si es té en compte la significació del moble i atès que la imatge no mostra la pintura millor de Miquel Alcanyís, no som partidaris d'atribuir el conjunt a l'obra d'aquest mestre. Contràriament, els lligams que mostra el petit retaule amb l'obra del Mestre de Xèrica, especialment pel que fa a l'anatomia de Crist i al rostre de l'arcàngel sant Gabriel, poden estar relacionats amb el fet que Lluís de Prades no residís gairebé mai a l'illa, ja que va fer costat a Benet XIII i va optar per viure a Peníscola. Segons la nostra opinió, les mides del tríptic, com també la seva imatge pictòrica, fan pensar que el bisbe de Mallorca va encarregar l'obra fora de l'illa i donen suport al fet que el Mestre de Xèrica pogués ser el creador de la peça. Tanmateix, en la valoració de l'activitat artística en aquesta àrea castellanenca i la seva possible relació amb la pintura del tríptic mallorquí, cal recordar els encàrrecs que van rebre, des de Xèrica, Antoni Peris i Miquel Alcanyís, l'any 1421⁷⁷.

El tríptic del Baró de Dolors del convent de Santa Clara singularitza allò que ja hem comentat en diverses ocasions, ja que mostra la proximitat que hi ha entre els diversos pintors formats a la València del canvi de segle, a l'en-

torn del taller de Pere Nicolau i Marçal de Sas. Dins d'aquest substrat artístic, cal destacar que la presència de Gherardo Starnina en la capital lleuantina no tan sols va repercutir en l'aprenentatge dels principals pintors de la primera meitat quatrecentista, sinó que també va incidir d'una manera directa i força notable a Mallorca, ja que l'esplèndida taula del Judici Final, conservada ara a l'Alte Pinakothek de Munic, va tenir com a primer lloc de destinació la capella de Sant Crist de l'oratori mallorquí de Miramar⁷⁸. Amb relació a l'origen de la peça, Gabriel Llopart ens informa que, entre 1400 i 1443, aquest monestir va estar en possessió d'uns monjos jerònims vinculats al centre monàstic valencià de Sant Jeroni de Cotalba⁷⁹. Atribuïda per Berenson al Mestre del Bambino Vispo, l'any 1932, la identificació d'aquest pintor ha estat força discutida ja que, d'una banda s'ha apropiat a Miquel Alcanyís, i, de l'altra, a Gherardo Starnina. Tanmateix, en els darrers anys sembla haver-hi un cert consens a adscriure la pintura al catàleg del pintor italià i a datar-la entre els anys 1400 i 1405⁸⁰. L'estada de Gherardo Starnina a València, des de 1395 fins a 1401, i a Florència, a partir de 1402, significa que l'obra va poder ser pintada al Llevant, segons l'opinió de Llopart, Dubreuil, Ressort i d'altres investigadors, o a Itàlia⁸¹. Tot i això, Dubreuil també comenta que el marc que envoltava la composició, el qual, tot i que no s'ha conservat es coneix a partir d'una reproducció de l'any 1867, semblava que era italià, incidència que podia fer pensar que Starnina va executar el Judici Final al poc temps d'arribar a Florència.

La taula de Miramar ens permet donar fi a un viatge de mòbil principalment italianitzant que, des de Mallorca, ha tingut com a llocs d'aturada les terres de Catalunya i València⁸². Un periple que va afavorir que hi hagués incidències i també repercussions entre els països mediterranis de la Corona catalanoaragonesa. Pel que fa a Mallorca, més enllà de l'obra desconeguda de Miquel Alcanyís II, la potència de l'art lleuantí va tornar a incidir en el darrer episodi del gòtic insular, segons es pot advertir



Gherardo Starnina. Judici Final

en la pintura del primer Pere Terrencs⁸³.

Ja fora del marc de la pintura del gòtic internacional, cal considerar la personalitat artística de Miquel Alcanyís II, fill del pintor homònim. Amb relació a aquest artífex, Llopart ha descobert recentment un document que ajuda a entendre millor algunes de les notícies que feien al·lusió a ell⁸⁴. Es tracta de l'atorgament d'una àpoca signada per Miquel Alcanyís, per l'import de cent lliures mallorquines, a la seva esposa Joana Gil. En aquest document s'indica que el pagament corresponia al dot de Joana i que les capitulacions matrimoniales entre ambdós cònjuges les havien fet el 22 d'octubre de l'any 1449. Tot i que no sabem si la notícia

d'arxiu parla del pare o del fill, l'avançada edat de Miquel Alcanyís I, el qual no torna a aparèixer documentat després de 1447, juntament amb el fet que l'ofici de Nicolau Gil, pare i fill, fos el de tintorer i que Miquel Alcanyís II consti com a «senyor de tint» en diversos documents, poden indicar que el pagament del dot el va signar aquest darrer pintor⁸⁵. A més, sabem que Caterina, filla de Miquel Alcanyís II, va néixer poc després de l'enllaç, cap a 1453. Tot i això, Miquel Alcanyís II es va tornar a casar ja que, el 1464 i el 1471, es coneix que la seva esposa es deia Susanna⁸⁶.

1 Destaquem els estudis fets per Rosa Alcoy a l'entorn de les pintures del primer gòtic mallorquí i la seva relació amb la miniatura catalanobalear, vegeu R. ALCOY, «Un Decretum Gratiani vaticà i la pintura catalanobalear a l'entorn del 1300» a *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I, Barcelona, 1998, p.307-333, i en relació amb els autors del retaule de Santa Anna i la repercussió d'aquest conjunt en el llenguatge formal insular, vegeu R. ALCOY, *El retaule de santa Anna del castell reial de Mallorca i els seus mestres. Dels Bassa a Destorrents (1345-1358)* (en premsa). També d'aquesta autora, s'ha de tenir present l'anàlisi que ha fet del retaule dels sants Joans de Santa Coloma de Queralt, on relaciona aquest conjunt amb la producció artística mallorquina i assenyala una proximitat estilística entre l'anònim artista que el va fer i el Mestre de la Vida de la Magdalena, autor de les escenes laterals del retaule d'aquesta santa, conservat al convent de la Magdalena de Palma, vegeu R. ALCOY, «El Mestre de Santa Coloma de Queralt i l'italianisme del segle XIV: El retaule dels sants Joans» a Recull [Santa Coloma de Queralt: Associació Cultural Baixa Segarra], núm. 4, 1996, p.8-26. Pel que fa a la cultura italianitzant mallorquina de la primera meitat del segle XIV, vegeu el facsímil del còdex *Leges Palatinae* (Indiana University Press-José J. de Olañeta, Editor), Palma, 1994, amb estudi introductori de Joan Domenge, on tracta la figura del Mestre dels Privilegis i la seva relació amb Itàlia, vegeu també S. SABATER i L. RULLÁN, «El estilo italo-gótico en Mallorca. La Virgen con el Niño en el primer trescientos» a *Actas VIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Càceres, 1990, p.133-137. Finalment, en el marc de les XVI Jornades d'Estudis Històrics Locals, celebrades en el mes de desembre de l'any passat a Palma sota el títol *El Regne de Mallorca a l'època de la dinastia privativa*, diversos autors van presentar comunicacions a l'entorn de les arts del color (en premsa), vegeu I. ESCANDELL, «Art i poder als codis de Jaume III»; M. del Mar GAITA, «La pintura a Mallorca en l'època del Regne Privatiu: Anàlisi estilística» i S. SABATER, «La importància de l'època del Regne Privatiu en el desenvolupament de la pintura gòtica mallorquina».

2 Vegeu M. DURLIAT, *Arts antics du Roussillon*, Perpinyà, 1954; M. DURLIAT, *L'art en el regne de Mallorca* (traducció catalana), Palma, 1964. Tot i que es fa quasi impossible recollir l'àmplia bibliografia publicada per Gabriel Llopart, assenyalem els principals treballs relatius a la pintura gòtica mallorquina, elaborats a partir de la seva investigació més important, vegeu G. LLOMPART, *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, 4 vols., Palma, 1977-1980; J. CAPÓ i G. LLOMPART, «Díptico de pintura trescentista mallorquina», *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, núm. 828-829, T. XXXVI, any XCIV, Palma, 1978, p.28-51; G. LLOMPART, «Novedades de pintura medieval mallorquina (1980-1987)» a *Butlletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 43, Palma, 1987, p.147-155; G. LLOMPART, *La pintura gòtica en Mallorca*, Palma, 1987 (b); G. LLOMPART, «Identificación del "Maestro de las Predelas" y encuadre de otros más» a *Estudios Baleàrics*, 29-30, Palma, 1988, p.43-52; G. LLOMPART et al., *Pere Terrens i la seva taula de sant Jeroni*, Palma, 1991; M. BARCELÓ i G. LLOMPART, «Identificació del "Mestre de Sant Francesc" i altres documents per a la història de l'art mallorquí (1495-1524)» a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 48, Palma, 1992, p.75-90; G. LLOMPART, «Retaules i retaulons, devoció i devocions. El retaule en la vida quotidiana medieval» a *Viatge al món medieval. Pintura dispersa del gòtic final (1350-1500)*, (catàleg d'exposició), Palma, 1993, p.10-19; G. LLOMPART, «La pintura gòtica» dins *La Seu de Mallorca*, Palma, 1995, p.41-51 i els estudis dels principals pintors mallorquins inclosos a *Gran Enciclopèdia de la pintura i l'escultura a les Balears*, 4 vols., Palma, 1996. Finalment, vull agrair-li el fet de donar-me accés a la consulta d'un interessant recull de documents inè-

dits, actualment en premsa, vegeu G. LLOMPART, *Miscelánea documental de pintura y picapedrería medieval mallorquina*, Palma, 1998. També cal destacar, les aportacions d'altres investigadors, vegeu E. AGUILÓ, «Notes y documents per una llista d'artistes mallorquins dels segles XIV i XV» a *Boletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, XI, Palma, 1905; C. R. POST, *A History of Spanish Painting*, Cambridge (Massachusetts), 1930-1966, 14 vols.; F.-P., VERRIÉ, *Guías artísticas de España. Mallorca*, Barcelona, 1948; G. ROSSELLÓ, A. ALOMAR i F. SÁNCHEZ-CUENCA, *Pintura gòtica mallorquina*, (catàleg d'exposició), Madrid, 1965.

3 A propòsit de la incidència valenciana en la pintura gòtica mallorquina, Tina Sabater ha esbossat recentment l'estat de la qüestió, vegeu T. SABATER, «El gòtico y el renacimiento en la pintura de Mallorca. Apuntes para la historia de una relación» a *Primer Congreso de Historia del Arte Valenciano* (València, 1992), València, 1993, p.167-175. Un plantejament general s'inclou a J. SUREDA, «La pintura», dins *La España gòtica. Baleares*, 5, Madrid, 1994, p.55-73.

4 L'anàlisi estilística i econòmica de la producció més relacionada amb Lluís Borrassà, en la qual hem inclòs la que fa referència als Borrassà de Girona, l'hem desenvolupada en la nostra tesi doctoral, vegeu F. RUIZ I QUESADA, *Lluís Borrassà i el seu taller*, Universitat de Barcelona, 1998. En aquesta valoració econòmica també hem tingut en compte la producció d'altres artistes catalans coetanis a Lluís Borrassà, la qual, juntament amb la de Borrassà mateix, ens és útil com a referent en la valoració de les obres mallorquines amb possibilitats de quantificació, com també de les valencianes. Pel que fa a Mallorca, els primers resultats d'aquesta recerca semblen força suggeridors, ja que poden aportar una informació singular en la comprensió d'alguns pintors. Aquesta anàlisi, juntament amb altres aspectes relacionats amb l'art de Mallorca, la comentarem en un propera publicació.

5 Yarza, dins un estudi dedicat a l'escultura a Girona, comenta que a més d'artistes que vénen de França i d'altres artífexs italianitzants «quizás otro de los aspectos más llamativos sea la continua relación entre Mallorca y Girona, sobre todo en el sentido de la llegada de artistas que vienen de Mallorca», vegeu J. YARZA, «El Escultor» a *Girona a l'abast*, I-II-III, Girona, 1990, p.132.

6 Vegeu J. DOMENGE, «Guillem Morey a la seu de Girona (1375-1397)» a *Lambard*, IX, Barcelona, 1996, Barcelona, 1997, p.107-109.

7 Francesca Español ha proposat ampliar el catàleg d'obres adscrit a Guillem Morey, en què les úniques imatges documentades són els dos sepulcres comtals de la catedral de Girona, mitjançant la clau de volta de la capella de Santa Maria Magdalena de l'esmentat temple, la qual va ser policromada per Guillem Borrassà I, l'any 1370, vegeu F. ESPAÑOL, «Sepulcre d'Ermessenda. Guillem Morey» a *Catalunya Medieval*, Barcelona, 1992, p.236-237 i A. DURAN I SANPERE, «Documents d'Art Català antic. Els Borrassà, pintors de Girona. Segles XIV-XV» a *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya*, XXI, Barcelona, 1921, p.154. Aquesta no és l'única participació dels Borrassà en les tasques de policromia escultòrica, ja que, el 6 de desembre de 1380, Guillem Borrassà (I o II) va cobrar vint florins per la pintura del sepulcre del canonge Bernat de Montrodó, ubicat al claustre de la seu de Girona, vegeu J. M. MADURELL, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidoras y sus obras» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VII, Barcelona, 1949, reg. 691.

8 De Ramon Gilabert se sap que el 5 de setembre de 1351 va ser testimoni d'un reconeixement de deute del pintor Ramon Cardona a la viuda de Joan Loert, vegeu G. LLOMPART, o. c. 1977-1980, IV, doc. 80. El 23 de març de 1362, va contractar, amb Gregori Thomàs "iunior" de la parròquia de Felanitx, un retaule dedicat a sant Esteve, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 82 i G. LLOMPART, o. c.,

1998, doc. 62. El 13 d'abril de 1372, probablement va contractar un retaule, encarregat pel juriconsult de Mallorca, Pere Trias, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 84. El 18 de febrer de 1400, el pintor Pere Marçol declara que tenia dues cases dins l'Almudaina, les quals havien estat propietat de Ramon Gilabert, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 135.

9 El nomenament es va fer des de Tortosa, el 2 d'abril de 1371, vegeu J. M. MADURELL, o. c., 1949, reg. 241 (en aquesta referència consta erròniament l'any 1386) i G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 83.

10 L'anotació que informa d'aquest encàrrec no és totalment coherent pel que fa a les dates. Segons el document, l'escriptura es va fer el 9 de novembre de 1375, la qual cosa no permet que el pagament es fes el febrer de 1375: «a IX jorns del mes de febrer de l'any de... MCCCLXXV fo feta convenença entre los honrats En G. de Sent Vicenç, canonge, e.N. R. Albert, prevere del Capítol, obrés, de voluntat de mossenyor lo Bisbe e del Capítol, de l part, e En R. Gilabert, de Majorcha, mestre de vidrieres, de altre, ab carta feta en poder d'En Font Cuberta, notari de Gerona, a IX jorns del mes de novembre de MCCCLXXV, que-l dit R. feés II vidrieres, la una de Sant Ivó, e l'altre de Sancta Macdalena, e axò promés e assegurà de fer segons que-s conté en la dita carta. MD sous, la qual cantitat jo axí com a procurador de la dita obra li é pagades exceptat que me n'é retenguts, per tal com devia enfilar les dites vidrieres e no a pogut fer, e En Botet, fuster, a-les enffilades, e a-y meses XVI jornals a raó de III sous VII diners per dia», vegeu J. AINAUD DE LASARTE, «Cerámica y Vidrio» dins *Ars Hispaniae*, X, Madrid, 1952, p.378, G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 85; J. AINAUD DE LASARTE et al., o. c., 1987, p.34, reg. 12.

11 El constrenyiment es va cursar a causa de diversos censos impagats de la seva casa de Palma, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 86. Amb relació a l'abonament de les feines fetes per a la catedral, vegeu E. SERRA RÀFOLS, «Oficis i eines al segle XIV» a *VII Congrés d'Història de la Corona d'Aragó*, II, Barcelona, 1962, p.570. El 14 de novembre de 1377, una notícia ens assabenta que encara s'estava treballant als vitralls de la capella de Santa Magdalena, ja que un mercer va vendre fil d'aram per a aquesta obra, vegeu J. AINAUD DE LASARTE et al., o. c., 1987, p.34, reg. 16.

12 Vegeu J. AINAUD DE LASARTE et al., o. c., 1987, p.17-18, 21, 56-61, fig. p.59 (Vitrall N-V plafó c2 [detall]) i J. AINAUD DE LASARTE, 1990, *La pintura catalana. II. De l'esplendor del Gòtic al Barroc*, Barcelona, 1990, p.70.

13 Amb relació al fragment S-III (plafó a1), vegeu J. AINAUD DE LASARTE et al., o. c., 1987, p.18, 21 i 88-95, fig. p.95. La proximitat que hi ha entre aquest fragment i algunes de les imatges de la taula de Sant Jaume el Menor, única obra documentada de Lluís Borrassà, sembla afavorir que el disseny del vitrall S-III va anar a càrrec de Lluís Borrassà. Aquesta relació es comenta a R. ALCOY, «El retaule de sant Gabriel. Pere de Valldebriga i el primer Borrassà» a *Lambard*, VI, Barcelona, 1994, p.327.

14 A la dècada dels anys setanta es van finalitzar les capelles de Santa Magdalena (1369-1370), de la qual ja hem parlat perquè Guillem Borrassà en va pintar la clau de volta, de Sant Pere i Sant Pau (1371), de Sant Iu (1375) i de Santa Marta (1377), vegeu J. CALZADA, *Las claves de bóveda de la catedral de Gerona*, 1975, p.15-18 i 42-46 i C. HOMS ROURICH, «Los constructores de la catedral de Gerona. Aportación a su estudio (1367-1377)» a *Cuadernos de Historia económica de Cataluña*, XVII, Barcelona, 1977, p.75-157. Amb relació a aquest darrer estudi, l'autor sembla que altera l'ordre de les capelles del costat sud de la catedral gironina, ja que ubica la de Sant Iu al costat de l'entrada del portal dels Apòstols, *Ibidem*, p. 17. Cal assenyalar que la probable activitat de Lluís Borrassà a la seu de Girona com a vitraller coincideix amb la presència de Guillem Morey a l'o-

bra del portal dels Apòstols i que l'imatger va col·laborar en diverses tasques relacionades amb els vitralls. El 1375, Morey, que ja treballava al portal, va cobrar «per IIII vergues de ferre que havia fetes a obs de la vidriera que són largues de la cima de la finestra al sòl...CLV sous». Anys més tard, el 1386, Morey va comprar materials i ingredients per restaurar les vidrieres trencades, vegeu J. AINAUD DE LASARTE, o. c., 1987, p.35-36, reg. 15, 24 i 27.

15 La valoració del lligam entre ambdós artistes l'iniciarem a partir d'una notícia que pot arribar a sorprendre per la seva data tan avançada, però que tractarem de justificar tot seguit. El 7 de juny de 1420, Nicolau de Maraia, ciutadà de Barcelona, va atorgar amplis poders des de Cervera a Lluís Borrassà, vegeu J. M. MADURELL, o. c., 1949, reg. 692. Aquesta informació, a més de justificar l'esmentada relació, ens recorda la nota d'abonament de despeses del trasllat del retaule encarregat a Lluís Borrassà per la confraria de Sant Nicolau de Cervera, l'any 1419, ja que fa coincidir l'activitat del vitraller i la del pintor a Cervera. A partir d'aquesta concomitància, s'ha de tenir present el fet que la feina de Nicolau de Maraia a la catedral de Barcelona fos tan simultània amb la de Lluís Borrassà. D'una banda, el vitraller francès va ser l'encarregat de fer les vidrieres de la capella de Sant Antoni del temple catedralici barceloní, el juny de l'any 1405, i l'execució del retaule d'aquest oratori la va dur a terme Lluís Borrassà entre els anys 1403 i 1406. Aquestes dates ens informen que l'acompliment del vitrall, fet per Maraia entre el mes de juny de 1405 i el mes d'agost de 1407, i el del retaule de la capella de Sant Antoni van ser pràcticament coincidents. D'altra banda, tot i la conservació deficient de les vidrieres de la capella de Sant Antoni, Silvia Cañellas les ha relacionat amb les de la capella de Sant Andreu, la qual cosa incideix una vegada més en la relació entre Maraia i Lluís Borrassà, ja que va ser precisament el mestre gironí qui va fer el retaule de la capella del sant apòstol. Pel que fa al vitrall de la capella de Sant Antoni, Silvia Cañellas fa ressaltar el mal estat actual de la vidriera, de la qual es conserven pocs fragments de l'original: «la composició de la llanceta central és mig perduda, el sant principal té gairebé totes les peces reposades (molt reaprofitades d'obres anteriors), les arquitectures són molt fragmentàries i desordenades, els dissenys originals de la llancetes laterals han estat geometritzats i regularitzats). Malgrat això, hi ha alguns fragments on són apreciables un tret característics a les mans...una gran finor en el treball...que posen en contacte directe aquesta obra amb la de Sant Andreu», vegeu S. CAÑELLAS, 1993, «Notícies sobre les vidrieres gòtiques de l'absis de la seu» a *D'Art*, 19, Barcelona, 1993, p.117. Finalment, cal apuntar una altra possible simultaneïtat entre ambdós artistes mitjançant els treballs realitzats per Maraia a l'església de Santa Coloma de Queralt, duts a terme entre els anys 1410 i 1412, i el fet probable que Borrassà fes un retaule destinat a aquest temple, vegeu J. M. MADURELL, o. c., 1949, reg. 309. A més de la probable execució del retaule de Santa Coloma de Queralt, recordem que, el 1411, Lluís Borrassà treballava en el retaule major de l'església del monestir de Santes Creus i que mossèn Joan Segura assenyala aquest any com a data dels vitralls realitzats per Maraia a Santa Coloma de Queralt. Si bé no va ser un fet infreqüent que alguns pintors col·laboressin amb mestres vitrallers, ens sembla interessant que Lluís Borrassà aparegui relacionat amb el vitraller Joan de Roure en la realització d'una vidriera per a la Cambra del Consell de Cent de Barcelona, una vegada mort Lluís Borrassà. El 15 i 16 de desembre de 1427, els diputats del General de Catalunya van abonar a Lluís cent trenta-dos sous i a Joan de Roure sis-cents seixanta sous per uns vitralls en què s'havia de representar: «en lo mig la ymage de la Mare de Déu Maria ab Jhesu xrist en lo braç et en lo peu de la dita ymage la ymage de Sent Johan evangeliste sciet e scriuent e en la dita part de la dita ymage de la Mare de Déu Maria es pintada e figurada la ymatge de Sent

Phelip e en la part esquerra la ymatge de Sent Narcis ab diverses tabernacles e altre figures pertes e aombraments pintats e figurats en la dita vedriera», vegeu J. PUIG I CADA-FALCH, J. MIRET I SANS, «El Palau de la Diputació General de Catalunya» a *Anuari de l'Institut d'Estudis Catalans*, Barcelona, 1909-1910, p.410. Madurell i Marimon va publicar la carta d'abonament de Joan de Roure i Lluís Borrassà als diputats del General per l'esmentada vidriera. En aquesta carta, feta el 16 de desembre de 1427, s'anomena Joan de Roure «magistrum de fer vidrieras, ville de Enves, comittatus de Flandres, nunc vero habitatorem Barchinone», vegeu J. M. MADURELL, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, X, Barcelona, 1952, doc. 562. Agraïm a Silvia Cañellas haver-nos facilitat algunes de les fonts documentals que fan referència a l'activitat de Joan de Roure al Principat. Pel que fa a la relació de Lluís Borrassà amb Joan de Roure, vegeu J. PUIG I CADA-FALCH, J. MIRET I SANS, o. c., 1909-1910; PÉREZ BUENO, *Vidrios y vidrieras. Artes decorativas*, Barcelona, 1942, p.259; M. RODRÍGUEZ I CODOLÀ, «Algo de maestros pintores de vidrios y notas sobre vidrieras de colores» a *Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes*, Barcelona, 1944 i J. AINAUD DE LASARTE, o. c., 1952.

16 Suposem que aquest Gabriel Vila és el mateix fuster que apareix documentat juntament amb el pintor Francesc Comes, amb data 13 de maig de 1392, ja que en alguns documents s'esmenta el cognom Vilet i en un altre el de Vila, vegeu la núm. 65.

17 Vegeu R. ALCOY, o. c., 1994, p.331, n. 17.

18 Un dels principals problemes a l'hora de fer la valoració de la pintura del primer Borrassà és el de la seva formació com a artista. Amb relació a aquesta qüestió, les primeres reflexions cal fer-les a l'entorn del retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi de l'església de Sant Francesc de Vilafranca del Penedès i d'una taula de Sant Jaume el Menor que s'ha adscrit al retaule de Sant Jaume el Menor i Sant Bartomeu del mateix temple framenor, contractat l'any 1392. Tot i que aquestes composicions ens ajudaran en el desenvolupament del primer episodi borrassà, la datació avançada d'ambdues obres ens obliga a plantejar-nos quin va ser l'univers figuratiu amb què Lluís Borrassà va contactar al llarg dels primers anys de la seva formació pictòrica. En aquest sentit, la proximitat entre Girona i Avinyó fa pensar que alguns dels pintors que van decorar les dependències de la nova residència papal avinyonesa podien haver influït en l'àmbit pictòric gironí. Tanmateix, la desaparició dels testimonis gràfics gironins impedeix saber si les novetats aportades per Simone Martini, Matteo Giovannetti o per alguns pintors sienesos van esdevenir importants en la pintura de Guillem Borrassà I o II o si van tenir algun ressò en la formació de Lluís. Pel que fa a la producció de Matteo Giovannetti i d'altres artistes d'Avinyó, vegeu E. CASTELNUOVO, *Un pittore italiano alla corte di Avignone*, Torí, 1962. Aquest autor pressuposa que l'art de Giovannetti va influir en el període de formació de Lluís Borrassà «Ma alcune tra le più rilevanti novità avignonesi, racchiuse nel pungente e avanzatissimo goticismo dei Profeti dell'Udienza, saranno avvertite e comprese soltanto più avanti, quando, assieme a svariate altre componenti, entreranno nell'arte libera e nuova de Lluís Borrassà, formatosi attorno al 1375-1380, e si diffonderanno largamente negli anni della fine del secolo», *Ibidem*, p.168.

19 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, I, p.68, III, 51-53 i 56-57. Gabriel Llompart també atribueix al Mestre de Santa Margarida la predel·la d'un retaule perdut dedicat als sants Guillem i Helena, del Museu Diocesà de Mallorca, i una taula de sant Antoni de Viana, de l'església parroquial de Binissalem, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, III, p.54-56. Segons la nostra opinió, tot i que aquestes dues pintures palesen cronologies anàlogues a la producció del Mestre de Santa Margarida, no les creiem obra d'aquest

autor, per la qual cosa només tenim en consideració el catàleg més restringit de l'artista, vegeu també la veu Mestre de Santa Margarida a G. LLOMPART, o. c., 1996, III, p.203.

20 A partir d'una lectura suposada de la inscripció MAIOL en un dels muntants del retaule de Santa Margarida i Sant Pere de l'església parroquial de Santa Margarida, Llabrés va atribuir el conjunt a Martí Mayol. Posteriorment, Llopart ha aclarit la confusió ja que, d'una banda, el brogador Martí Mayol va restar actiu fins a l'any 1352, datació que no s'adiu amb la imatge pictòrica del conjunt, i de l'altra, els fills d'aquest artista, Bernat i Perico, apareixen documentats fins al 1346, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, p.51-53. Per la nostra banda, creiem que la ubicació de l'anagrama, situat a sota de l'escut nobiliari, pot fer al·lusió al client, però és força improbable que correspongui al cognom de l'autor de l'obra.

21 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 206-207(a) i 199.

22 Ramon Gilabert va fer els vitralls de les capelles de Sant Iu i de Santa Magdalena de la catedral de Girona, segons ja hem comentat anteriorment, i Francesc Comes va obrar la rosassa de l'església de Santa Maria del Pi de Barcelona, l'any 1366, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 207.

23 L'escena del sant Jordi i el drac del retaule de Vilafranca del Penedès mostra una proximitat no tan sols amb la composició que s'inclou al tríptic de la Mare de Déu, Sant Jordi i Sant Martí de la col·lecció Isabella Stewart Gardner de Boston, sinó que també mostra coincidències amb la taula de Sant Jordi del Museu de Mallorca, vegeu R. ALCOY, o. c., 1994, p.331, n. 17.

24 Per a l'activitat de Francesc Comes a Mallorca, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, I, p.69-71, IV, doc. 195-198; G. LLOMPART, o. c., 1987, p.149 i 152, doc. I; G. LLOMPART, o. c., 1998, doc. 81-84.

25 Vegeu J. SANCHIS SIVERA, *Pintores medievals en València*, Barcelona, 1914, p.144; L. CERVERO GOMIS, «Pintores valentinos. Su cronologia y documentación» a *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 49, València, 1964, p.101-102.

26 Vegeu L. CERVERO GOMIS, «Pintores valentinos. Su cronologia y documentación» a *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, 28, València, 1960, p.231-233.

27 Vegeu L. CERVERO GOMIS, «Pintores valentinos. Su cronologia y documentación» a *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1971, p.28.

28 Tot i que no s'anomena Francesc Comes com a pintor, el fet que la darrera notícia que fa al·lusió a ell sigui del 1415 i la presència de testimonis que són fusters de Mallorca han fet pensar a Llopart que es tracta de la filla de l'artista, vegeu G. LLOMPART, 1977-1980, I, o. c., p.70, IIII, doc. 199. D'altra banda, ara sabem que la dona de Francesc Comes, la qual apareix relacionada amb el pintor valencià Bernat Goday, també es deia Joaneta, vegeu G. LLOMPART, 1998, o. c., 1998, doc. 84.

29 Vegeu n. 27.

30 Del vitraller Francesc Comes sabem molt poca cosa i no és inversemblant que també fos pintor. En aquest sentit, recordem que el pintor reial Ramon Gilabert consta en alguns documents com a mestre de vidrieres i en altres com a pintor, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, doc. 82-86.

31 El 4 de gener de 1390, Francesc Comes consta com a pintor de Mallorca i treballava en el retaule de la Mare de Déu del Puig de Pollença, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1987, p.149 i 152, doc. I. El 4 d'agost d'aquest mateix any va contractar un conjunt pictòric dedicat a sant Mateu per a l'església de la vila de Santa Margarida, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1998, doc. 81.

32 Pel que fa al caràcter icònic d'aquestes obres i la seva relació amb el *Salvator mundi* de Tarragona i el de Rubielos de Mora, vegeu S. LLONCH, «Pintura italogòtica valenciana»

a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII, Barcelona, 1967-1968, p.56, 57 i 60, fig. 7 i G. LLOMPART, 1977-1980, III, p.60-61, núm. 46.

33 Més enllà d'aquests contactes, l'obra de Comes, especialment la predel·la de l'Anunciació i la Crucifixió, conservada al Museu Nacional d'Art de Catalunya, mostra coincidències amb una lluneta en què es figura la Trinitat i l'Anunciació, custodiada al Museo Nazionale de Palermo, vegeu M. R. PADRÓS, «Francesc Comes (?). Predela (?) con san Juan Bautista, Anunciación, Crucifixión y santa Catalina» a Colecció Cambó, Barcelona i Madrid, 1990, p.360-362, fig. p.361 i seg. BOTTARI, *La Pittura del Quattrocento in Sicilia*, Messina i Florència, 1954, p.12, fig. 9.

34 Altres estudis han aprofitat Llorenç Saragossa al grup d'obres atribuït al Mestre de Xèrica, vegeu J. M. PÉREZ MARTÍN, «El retablo de la Ermita de San Roque (Xèrica)» a *Archivo Español de Arte i Arqueología*, X, núm. 28, gener-abril 1934, p.27-50 i M. HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols., València, 1987, p.99-104. D'altra banda, Antoni José Pitarch no accepta la identificació del Mestre de Xèrica a favor de Llorenç Saragossa i apropa aquest darrer artista a l'obra més vinculada a Francesc Serra II i al Mestre de Villahermosa, vegeu A. JOSÉ PITARCH, «Llorenç Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia» a *D'Art*, 5, Barcelona, 1979, p.21-50, i, 6-7, 1981, p.109-119.

35 Vegeu S. LLONCH, o. c., 1967-1968, p.63-67 i 172-174. Amb relació a la pintura de Francesc Serra I, pare de l'artista homònim, vegeu R. ALCOY, «Els Serra dels inicis i la catedral de Barcelona. Aclariments entorn d'un retaule trescentista de sant Lluís de Tolosa» a *D'Art*, 19, Barcelona, 1993, p.121-143 i F. RUIZ I QUESADA, «Francesc Serra. San Vicente» a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997 (b), p.113-117.

36 Gabriel Llopart ha documentat recentment la taula de la Mare de Déu de Pollença, mitjançant una notícia que dona a conèixer que el retaule va ser sufragat per la vila, l'any 1390. Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1987, p.149 i 152.

37 Recentment s'ha diferenciat el grup de notícies que feia al·lusió a Gonçal Peris d'aquell que parla de l'activitat de Gonçal Peris Sarrià, vegeu J. ALIAGA I MORELL, «Gonçal Peris Sarrià» a *Madonnas y Virgenes*, València, 1995, p.113.

38 Quant a Jaume Sarreal, vegeu la proposta de R. ALCOY, F. RUIZ I QUESADA, «El Mestre de Cinctorres i el Mestre d'Albocàsser. Inici d'una revisió sobre la pintura castellonenca en temps del gòtic internacional» a *XL Assemblée Intercomarcal d'estudiosos*, Morella, 19-20 d'octubre de 1996 (en premsa).

39 Amb relació a aquest artista, també anomenat fins fa poc Mestre de Badalona, vegeu R. ALCOY, F. RUIZ I QUESADA, *Bernat Despuig. Desvetllament d'una personalitat*, Barcelona (en premsa).

40 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, p.73-76.

41 El 1388, va ser construïda una capella dedicada a Nostra Senyora de Montis-ion al pati del monestir del centre monàstic de Santa Eulàlia del Camp, per iniciativa de fra Bernat Jaubert i amb el suport de la corona. Mitjançant una carta del rei Joan I, del 21 de desembre de l'any 1388, se sap que el monarca «se manifestava propici a ajudar fra Jaubert, en la erecció a Barcelona d'una Esgleya, la invocació de la qual hage nom Madona Sancta Maria de Mont de Sió, en remembrança dels XV grhons que Madonna Sancta Maria pujà en edat de III anys», vegeu S. PUIG I PUIG, *Episcopologio de la Sede Barcinonense*, apuntes para la historia de la Iglesia de Barcelona y de sus prelados, sèrie I, vol. I, Barcelona, 1929, p.271 i A. PAULÍ MELÉNDEZ, *El Real Monasterio de Ntra. Sra. de Monte-Sion de Barcelona*, Barcelona, 1952, p.42-43. Pocs mesos després, el 30 d'abril de 1389, Joan I va atorgar llicència per a la fundació d'una confraria dedicada a Nostra Senyora de Montis-ion a la capella «sub invocatione beatae Mariae de Motesion incipitur

construi i continuatur» i, aquest mes mateix, va regalar una imatge de la Mare de Déu feta en alabastre, la qual va ser col·locada a l'altar major, vegeu A. PAULÍ MELÉNDEZ, o. c., 1952, p.43. En la nostra tesi doctoral, dedicada a Lluís Borrassà i el seu taller, hem desenvolupat diversos aspectes a l'entorn del temple barceloní de Monti-sion, vegeu F. RUIZ I QUESADA, o. c., 1998. També relacionada amb Lluís Borrassà, cal tenir present la imatge de la Presentació al temple del retaule de la Mare de Déu i Sant Jordi de Vilafranca del Penedès.

42 Vegeu M. HÉRIARD DUBREUIL, o. c., 1987, I, p.95, II, fig. 17 i 262. Aquest estudiós també comenta una pintura dels sants Joans conservada a la col·lecció Sloan de Nova York, apropiada al cercle de Lluís Borrassà i recentment atribuïda a Guerau Gener, en què la imatge de sant Joan Evangelista mostra coincidències amb la tradició toscana i també amb la catalana, vegeu R. ALCOY, «Guerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes» a *Lambard*, VIII, Barcelona, 1996, p.209 i 210 i F. RUIZ I QUESADA, o. c., 1998. Pel que fa a la figuració de sant Joan Baptista a Catalunya, vegeu R. ALCOY, «Flabellós para el Agnus Dei del Baptista en el siglo XIV» a *Cuadernos de Arte e Iconografía, Actas del primer coloquio de Iconografía*, Tom. II, 3, 1989, p.47-52, lám. I-IV.

43 En aquest cas, el Nen Jesús està encerclat per una màndorla. Pel que fa al tema del Nen Jesús amb la creu en l'escena de l'Anunciació, vegeu M. HÉRIARD DUBREUIL, o. c., 1987, I, p.75-77, II, fig. 172, 199, 339 i 344. En un tríptic de la Pinacoteca Vaticana de Giovanni dal Ponte, fet l'any 1435, en què hi ha l'escena de l'Anunciació entre sant Lluís de Tolosa i sant Antoni de Pàdua també s'inclou la imatge del Nen Jesús amb la creu, vegeu W. FRITZ VOLBACH, *Catálogo della Pinacoteca Vaticana*, II, Ciutat del Vaticà, 1987, p.15 i 16, fig. 16. La diadema de l'àngel i la solució de Déu Pare envoltat de serafins són altres aspectes que també caldria tenir presents en la tasca que ara ens ocupa.

44 Vegeu H. Van OS, K. Van DER PLOEG, *Sieneese Altarpieces 1215-1460*, II, Groningen, 1988-1990, fig. 112-117.

45 Amb relació a les taules votives del Museu de la Catedral de Mallorca, vegeu la fitxa dedicada a aquestes peces dins aquest catàleg. Quant a la pintura de la Mare de Déu, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, III, p.79, núm. 62.

46 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, III, núm. 71, p.89 i 90. Quant al retaule de la Resurrecció del convent de Santa Clara de Mallorca, darrerament Llompart opina que és una obra propera al Mestre de Monti-sion, però l'atribueix a un anònim pintor valencià, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1987 (b), p.25, fig. 44.

47 Guerau Gener havia de pintar «en los campers, qui són entre les dites espigues [...] VIII àngells de pinzell, los quals tinguen en les mans, cascún, un scut, o targe, ab aquelles armes que lo dit mossèn Pere volrà e ordenarà». Cal assenyalar també que en una de les escenes d'aquest moble s'havia de pintar «com la Verge Maria fó oferta al Temple, e puga los XV grahons; o altre istòria, si lo dit mossèn Pere o acordare», vegeu J. M. MADURELL, «El pintor Lluís Borrassà: su vida, su tiempo, sus seguidores y sus obras» a *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VIII, Barcelona, 1950, doc. 149.

48 Segons Llompart, la datació del conjunt de Monti-sion és de devers 1400, mentre que per a Alcoy podria ser una obra de més entrat el segle XV, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1987 (b), fig. 43 i R. ALCOY, o. c., 1994, p.334, n. 25.

49 Vegeu M. HÉRIARD DUBREUIL, o. c., 1987, I, p.46.

50 En un estudi que vam presentar a Castelló, juntament amb Rosa Alcoy, fem una revisió de la pintura del gòtic internacional de la zona dels Ports, Maestrat i terres de l'Ebre, vegeu R. ALCOY, F. RUIZ I QUESADA, o. c., 1996 (en prem-

sa) i F. RUIZ I QUESADA, «Atribuïda a Pere Lembri. La Virgen y el Niño con ángeles músicos» a *Cathalonia. Arte gótico en los siglos XIV-XV*, Madrid, 1997, p.130-134.

51 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1987, p.149, n. 9 i 10. En el document de l'any 1422 consta com a «*picture Maioricarum*».

52 L'any 1406, el pintor valencià Bernat Goday va actuar com a testimoni de la venda d'un cens, feta per Joaneta, esposa del pintor Francesc Comes, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1998, doc. 84. Amb relació a aquest artista, vegeu també J. M. MADURELL, o. c., 1949, p.137, reg. 242; L. CERVERO GOMIS, «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» a *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, València, 1963, p.104-106 i L. CERVERO GOMIS, «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» a *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1956, p.108 i L. CERVERO GOMIS, «Pintores valentinos. Su cronología y documentación» a *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1966, p.19 i 20.

53 Llompart ha proposat el pintor Guillem Arnau com a possible autor del tríptic del Baró de Dolors del monestir de Santa Clara de Palma, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1987 (b), p.24.

54 En aquest sentit, es poden advertir concomitàncies entre el rostre de la Mare de Déu i algunes de les figuracions de les santes de Monti-sion. A més, destaquem que els caps dels àngels de la taula mariana es tornen a repetir sense modificacions a l'Assumpció de santa Maria Magdalena i a la pintura votiva de la Mare de Déu del Mantell.

55 Vegeu, A. M. CALVO *La restauración de pintura sobre tabla. Su aplicación a tres retablos góticos levantinos. (Cinctorres-Castellón)*, Castelló, 1995 i R. ALCOY, F. RUIZ I QUESADA, o. c., 1996.

56 Vegeu R. ALCOY, «Observaciones sobre la iconografía de la resurrección de Cristo en la pintura gótica catalana» a *Estudios de iconografía medieval española*, Bellaterra, 1984, p.372-373, n. 166.

57 Heriard Dubreuil destaca que la solució del casc del soldat adormit, rere del sepulcre figurat al brodat, coincideix totalment amb el d'un altre soldat representat a l'escena de la Resurrecció del retaule d'Albentosa, obra realitzada per Pere Nicolau, vegeu M. HÉRIARD DUBREUIL, o. c., 1987, I, p. 145-146, II, fig. 399, 402 i 405-406.

58 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1998, doc. 83 A.

59 La presència de Gabriel Mòger, en el document de l'any 1390, també pot fer al·lusió al pare del pintor, el qual sembla que va encarregar-se de fer el muntatge del retaule del convent de Sant Domènec de Palma que hem esmentat, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1998, doc. 81 i G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 211.

60 Amb relació a la presència de la Mare de Déu en l'escena de la Resurrecció i al vincle que manté amb l'escola dels Serra, vegeu ALCOY, o. c., 1984, p.195-377.

61 Vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Una nova taula documentada de Lluís Dalmau, d'origen santboià» a *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XI, Barcelona, 1997, p.113 i 114, n. 2.

62 El 18 d'abril de 1428, Lluís Borrassà va actuar com a testimoni d'una escriptura atorgada per Francesquina, viuda de Jaume Servià, en què va fer el canvi d'una casa que tenia al carrer dels Pintors per un jardí i un hort, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1998, doc. 87.

63 Vegeu E. AGUILÓ, o. c., 1905, p. 27 i J. M. MADURELL, o. c., 1950, doc. 282.

64 El deute es devia cancel·lar poc després del 25 de setembre de l'any 1434, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1987, p.147-155. Mitjançant aquest document sabem que un dels fills de Lluís Borrassà es deia Cristòfol, la qual cosa indica que, molt probablement, Lluís es va casar amb una altra esclava de Lluís Borrassà, abans que tingués relacions amb Maria, mare de la seva filla Agnès, vegeu F. RUIZ I QUESADA, *La darrera producció del taller de Lluís Borrassà. Una via*

per a l'aproximació a dos artistes: Lluç Borrassà i Pere Sarreal, Premi Amics de l'Art Romànic, desembre 1996 (en premsa). Del document ens sorprèn la presència d'Agostina, viuda de Nicolau Marçol, com a creditora de Lluç Borrassà. Pel que fa a aquesta qüestió, pensem que les darreres notícies que es coneixen de l'antic esclau a Barcelona són del final de l'any 1427 i que les següents són de 1428 i 1434, data en què Lluç ja era mort. Més enllà de la relació que van tenir Alcanyis i Lluç Borrassà, també és versemblant que el retorn d'aquest darrer artista a l'illa fos vehiculat per Agostina, a causa de la mort del seu marit, poc abans del maig de 1428.

65 1392, novembre, 19, vegeu J. M. MADURELL, o. c., 1950, doc. 98, vegeu també els documents 99 i 100. Gabriel Llopart assenyala la possibilitat d'una confusió en el nom de Gabriel Vila i que aquest personatge fos en realitat el fuster Gabriel Vilet, esmentat en la contractació del retaule dels sants Pere i Bartomeu per a la parròquia de Sineu feta per Francesc Comes, l'any 1392, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, I, p.142. La proximitat de la data d'aquesta obra amb la de la venda de Lluç fa versemblant la identitat de Gabriel Vila amb Gabriel Vilet, més si es té en compte que el 5 de febrer de 1399 apareix documentat amb el cognom Vila, vegeu LLOMPART, 1998, doc. 74. Anys més tard, el 1408, el fuster va tornar a fer un altre retaule per a la mateixa vila de Sineu, vegeu LLOMPART, 1977-1980, IV, doc. 4.

66 Les fugides estan documentades el 26 d'abril de 1401 i el 5 de setembre de 1415, vegeu J. M. MADURELL, o. c., 1950, doc. 130 i 195.

67 L'anàlisi estilística de la darrera obra contractada per Lluç Borrassà i de la taula del Plany sobre el cos de Crist Mort de Pollença permet apropar-nos a la imatge pictòrica més genuïna de Lluç Borrassà, vegeu F. RUIZ I QUESADA, o. c., desembre 1996.

68 Vegeu F. RUIZ I QUESADA, o. c., 1998.

69 Vegeu ALCOY, 1994, p.333-336. Josefina Planas supedita les característiques de tipus internacional presents al retaule de Copons a la figura de Rafael Destorrents, ja que, segons l'estudiosa, aquest mestre va ser l'introduïdor de l'estil internacional a Catalunya, vegeu J. PLANAS BADENES, 1984, p.33-62. Anteriorment, Gudiol va considerar l'autor d'aquest retaule com a «un colaborador tímido ante el desarrollo estético del gótico internacional». Vegeu J. GUDIOL I RICART, 1953, p.53. Segons el nostre parer, tot i que no menystenim la incidència de la miniatura, aquesta qüestió és força més plural i cal tenir present altres factors, a més del de la il·luminació, que van influir en el canvi estilístic.

70 Vegeu F. RUIZ I QUESADA, o. c., 1998.

71 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, doc. 245 i 246.

72 Vegeu L. de SARALEGUI, «Para el estudio de algunas tablas valencianas» a *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1934, p.3, fig. 1; L. de SARALEGUI, «Pedro Nicolau» a *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1942, p.118-119; L. de SARALEGUI, «La pintura valenciana medieval. Los discípulos de Marzal de Sas» a *Archivo de Arte Valenciano*, València, 1956, p.7, 8 i 28.

73 Saralegui el descriu així «Está como fundador de la enfermera Orden antoniana, vistiendo pardo hábito con esclabina, en la diestra tiene su tradicional báculo de tau, y en la otra mano el libro alusivo a las Constituciones que, basadas en normas agustinas, fueron aprobadas por Bonifacio VIII.» Quant a la presència de Crist, a un costat de la taula, aquest autor comenta el següent: «Intento explicármelo como evocación de cuando, según relata Vorágine al 17 de enero (cap. XXI-I), se le apareció anunciándole: "difundiré tu gloria por el mundo entero", vegeu L. de SARALEGUI, o. c., 1956, p.28.

74 Vegeu G. LLOMPART, M. HERIARD DUBREUIL, «El tríptico del "Varón de Dolores" del convento de Santa Clara de Mallorca» a *Mayurqua*, 13, Palma, 1975, p.211-219 i ROSSELLÓ BORDOY, G. LLOMPART, M. R. ALOMAR, «Tríptico

del Baró de Dolors» a *Bolletí de la Societat Arqueològica Lul·liana*, 49, Palma, 1993, p.535-548.

75 Vegeu M. HERIARD DUBREUIL, o. c., 1987, I, p.56.

76 Pel que fa a la relació entre el llinatge dels Prades i els framenors, vegeu F. RUIZ I QUESADA, «Consideracions sobre el Sant Jordi i la princesa i els seus donants» a *Jaume Huguet. 500 anys*, Barcelona, 1993, p.104-108, especialment p.105 i 106.

77 Vegeu la transcripció dels contractes a M. HERIARD DUBREUIL, o. c., 1987, p.163-165.

78 L'any 1956, Leandro de Saralegui va donar a conèixer diversos aspectes relatius a la taula, gràcies a una carta que li havia escrit Pere Sampol, vegeu L. SARALEGUI, o. c., 1956, p.5-6. Anteriorment, la peça havia estat exposada en l'exposició de l'any 1867, celebrada a Barcelona, vegeu *l'Àlbum de la Exposición retrospectiva de obras de pintura, escultura, arquitectura y artes suntuarias, celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867*, p.15 i 16, lám. IV, on ja es comenta la procedència insular de la pintura.

79 Segons Llopart, la unió entre els ermitans mallorquins i el monestir valencià es va signar el setembre de 1400 i va ser confirmada el mes de gener de l'any següent, data en què van arribar a l'illa diversos monjos de Cotalba, vegeu G. LLOMPART, 1977-1980, o. c., III, p.93-95.

80 Tot i això, recentment Joan Sureda sembla que no desestima l'atribució del Judici Final mallorquí a la mà de Miquel Alcanyis, vegeu J. SUREDA, o. c., 1994, p.62.

81 Vegeu les diverses opinions dels estudiosos respecte a l'autoria, la datació i el lloc on va ser feta la taula a M. HERIARD DUBREUIL, o. c., 1987, I, p.77-82. Pel que fa a la pintura de Gherardo Starnina, vegeu també J. van WAADENNOIJEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze, Florència*, 1983.

82 Les limitacions d'aquest text no ens han permès desenvolupar altres contactes entre la pintura mallorquina, la catalana i la valenciana, ja destacats per Llopart, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, I, p.63. També s'ha de tenir en compte, l'estada a Mallorca, el 1388, i a València, el 1391, del pintor Narcís Bernat, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, IV, doc. 180 i 181, i el contracte d'aprenentatge signat el 19 d'abril de 1424, entre Bernat Lana, de divuit anys i fill del difunt homònim barber de Mallorca, i el pintor barceloní Pere Rovira, vegeu J. M. MADURELL, o. c., 1952, doc. 698.

83 A més, cal destacar la presència a València, l'any 1451, del pintor mallorquí Ramon Alsamora, vegeu G. LLOMPART, o. c., 1998, doc. 92.

84 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1998, doc. 88.

85 Si es té en compte que en el document no s'anomena Miquel Alcanyis com a «*minor dierum*», per distingir-lo del pare, i que no hi consta la presència del genitor, és força probable que Miquel Alcanyis i ja fos mort, l'any 1450.

86 Vegeu G. LLOMPART, o. c., 1977-1980, doc. 257 a i 264.