

Maria Laura Palumbo

RIFLESSIONI SUL SOGGIORNO DI GHERARDO STARNINA A VALENZA

Gherardo di Jacopo Starnina è un pittore del gotico internazionale fiorentino che soggiornò a lungo a Valenza verso la fine del XIV secolo. Del suo lungo soggiorno all'estero parlava già Vasari ricordando che gli permise di tornare in patria ricco e onorato, ma, nonostante i numerosi studi che soprattutto negli ultimi decenni hanno delineato la fisionomia del pittore e definito in qualche modo il suo catalogo, la lunga permanenza del maestro nella città levantina risulta ancora carica di ombre.

La presenza di Starnina a Valenza è scandita da una serie di documenti senza opere, accanto a poche opere attribuitegli di carattere molto diverso tra loro. La documentazione lo situa in città dal 1395 al 1401, e qui ottenne incarichi che si tradussero in opere non pervenuteci. Quello e qui abbiamo di Starnina a Valenza sono alcuni dipinti solamente attribuiti, come il *Polittico di Bonifaci Ferrer* (fig. 1) al Museo di Belle Arti di Valenza, mentre il *Giudizio finale* (fig. 2), ora a Monaco, che per modi rientra nel momento immediatamente successivo al periodo valenzano, è forse un invio da Firenze a Maiorca, come si dirà in seguito.

I documenti sul soggiorno valenzano di Starnina

I documenti valenzani su Starnina furono pubblicati dapprima da Sanchis Sivera e Cerveró Gomis, con aggiunte di Aliaga e della Miquel.¹ Il primo documento valenzano del maestro situa il suo arrivo in Spagna almeno nel 1394, visto che il 22 giugno 1395 gli viene già pagato a Valenza un polittico finito per un tale Pere Macip per la chiesa di Énova (secondo Aliaga, che corregge la prima trascrizione fatta da Sanchis Sivera, il quale leggeva invece Sueca). Nel documento scoperto si dice solo che Starnina ha già consegnato il polittico, che ha ricevuto i pagamenti e che la questione è

Matèria, núm. 12, 2017,
ISSN 1579-2641, p. 49-69

Recepció: 28-1-2017
Acceptació: 19-4-2017

¹ Luis CERVERÓ GOMIS, «Pintores valentinos», *Archivo de Arte Valenciano*, 1956; José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1928, pp. 45-47; Joan ALIAGA, «Reexaminando un documento de Gherardo Starnina», *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, pp. 32-33; Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos prestigio y dinero*, PUV, Valencia, 2008, pp. 155-159, 280; Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLosa, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, I (1238-1400)*, Universitat de Valencia, 2005, doc. n. 684, 685, 699, 875, 880, 890, 981, 932, 957.



1. Anonimo e Gherardo Starnina, *Polittico di Bonifaci Ferrer*, Museo di Belle Arti, Valenza.



2. Gherardo Starnina, *Giudizio finale*, Alte Pinakothek, Monaco.

² «Die Martis XXII, mensis Junii, anno a Nativitate Domini Mccclxxxv. Petrus Macip, rector ecclesiae de Enova, diocesis valencie ex una parte, et Gerardus Jacobi, pictor civis Valencie ex altera, confitemur adinvicem nobis scilicet ego, dictus Petrus, vobis, predicto Gerardo, quod tradidistis mihi realiter et de facto ut teneamini illud retrotabulum quod mihi facere promisistis cum instrumento acto in posse discreti Francisci Caydia, notarii, et ego dictus Gerardus, confiteor vobis, dicto Petro, quod solvistis mihi realiter et de facto totum id et quantum mihiolvere tenebamini pro precio dicti retrotabuli. Unde absolvimus nos ab omni accione, petitione, etc. imponentes nobis adinvicem silentium sempiternum..etc.- Testes, Lazarus de la manya, sartor, et Johannes Exemeno, presbiter, beneficiatus in sede Valencie». Cfr. José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia»..., p. 45; Joan ALIAGA, «Reexaminando un documento...», pp. 32-33; Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, doc. n. 684, p. 388.

³ «Die mercurii XXIII mensis novembris anno a Nativitate Domini MCCCCLXXX quinto. Gerardus Jacobi, pictor civis Florencie, gratis facio procuratores meos vos, Iohannem Sthefani, presentem, et Simonem d'Estagio, absentem, mercatores, cives Valencie, et virumque vestri in solidum, ita quod condicio occupantis et ce-

ormai legalmente chiusa; si annota anche che maggiori dettagli sull'opera erano contenuti in un altro contratto non pervenuto, stilato presso il notaio valenzano Francesco Caydia. Neanche la somma del pagamento è nota, ma il pittore si dichiara *civis Valencie*: l'unica informazione che se ne deduce, dato che un polittico richiedeva un certo tempo per essere eseguito, è che il maestro sia giunto in città prima di quell'anno, almeno nel 1394.²

Sei giorni dopo Starnina fa da testimone in un documento di nessun valore artistico. A fine novembre del 1395 nomina procuratori due mercanti fiorentini con cui intratteneva una certa familiarità,³ per spostarsi probabilmente a Toledo, come dimostra un altro documento finora non considerato: si tratta di una lettera tra due mercanti toscani che parla di un "Ghera" fiorentino, ossia Gherardo, il quale nel gennaio del 1396 se ne sta *chottoso* a Toledo da ben 40 giorni.⁴ Che tale Gherardo corrisponda al pittore fiorentino Starnina lo dimostrerebbe proprio il fatto che questi riceve un pagamento a Toledo nel dicembre del 1395 per un panno della *Passione* che ha già dipinto per la cappella del Salvatore di Pedro Fernández de Burgos situata nella cattedrale.⁵

Nel 1398 l'attività del pittore in città, secondo i documenti, doveva essere abbastanza intensa, visto il numero di commesse che si registrano in tale momento. Ma se si considera *in toto* la produzione artistica valenzana dell'epoca e la percentuale di documenti riguardanti commesse artistiche, il pittore fiorentino assume un ruolo marginale rispetto a personaggi come Marçal de Sax o Pere Nicolau, che si accaparravano i migliori incarichi. Prova ne sia il fatto che Gherardo di Jacopo non ha mai lavorato per la cattedrale di Valenza, a differenza dei suoi colleghi appena citati.

Il primo incarico che riceve l'8 luglio è oneroso e molto ben pagato in quanto registra uno dei maggiori importi per un polittico valenzano dell'epoca, indice del valore raggiunto dal maestro in città. Si tratta di un polittico per il monastero valenzano di S. Agostino, pagato l'ingente somma di cinquecentocinquanta fiorini aragonesi da incassare a rate, che Starnina, il quale si dichiara pittore fiorentino residente a Valenza, sostiene di stare dipingendo su incarico di Giovanni (di Becciaco), vescovo di Dolia, a cui il pittore rilascia una ricevuta per un acconto di cento fiorini. Nella quietanza non ci sono ulteriori dettagli sull'iconografia e le dimensioni del polittico.⁶

Sullo stesso incarico abbiamo la ricevuta finale del 1400 in cui il maestro dichiara di aver già finito di dipingere il polittico per la chiesa di Sant'Agostino e di aver ricevuto dal vescovo ben cinquecentosettanta fiorini invece dei cinquecentocinquanta menzionati nella prima ricevuta; sembra dunque che il prezzo sia stato maggiorato.⁷ Dalla seconda ricevuta si ricava anche che il completamento del polittico per la chiesa agostiniana

di Valenza dovette richiedere quasi due anni, e il cospicuo compenso pagato fa pensare a un polittico di grandi dimensioni, forse per l'altare maggiore.

Purtroppo, del monastero che ospitava il polittico di Starnina rimane solo la chiesa riportata al primitivo splendore gotico dopo le distruzioni del 1936, e le stesse vicissitudini del monastero rendono molto difficile l'ipotesi che il grande e costoso polittico starniniano sia potuto sopravvivere alle ingiurie del tempo. La chiesa, iniziata ai primi del Trecento, fu completamente ristrutturata nel 1362 con l'aiuto del Consiglio municipale. L'edificio di culto conservava l'immagine miracolosa di Santa Maria della Grazia, che aveva devoti importanti tra cui il re di Castiglia Enrico II, che nel 1372 finanziò la costruzione della cappella dedicata alla sacra immagine che si apriva sul chiostro. Tale cappella fu poi rifatta a fine Seicento, aperta dal lato dell'altare della chiesa, e ancora nel 1750-54 dai fratelli Vergara. Anche l'altare maggiore ospitava un grande polittico cambiato con un *retablo* di Francisco de Vergara del 1730, che presentava la statua del santo titolare presa dal polittico vecchio, assieme ad alcune parti dell'antico polittico ridipinte da Evaristo Muñoz.

Tutto questo scomparve durante l'occupazione napoleonica del 1812-1814. Anche se tramite la Real Academia de San Carlos si era cercato di mettere in salvo alcune opere, la destinazione della navata a bivacco di uomini e bestie le procurò gravi danni la sparizione di quasi tutte le opere d'arte. Starnina venne pagato probabilmente per un polittico di grandi proporzioni che si può pensare fosse quello dell'altare maggiore, cambiato nel XVIII secolo o quello dell'importante cappella della Madonna della Grazia.⁸

Il 22 agosto 1398, Starnina riceve pagato dai valenzani Mateo Ferrer e Domingo Geup o Gerp, esecutori testamentari di un committente non specificato, 7 fiorini d'oro per aver dipinto una figura di Cristo.⁹

In un secondo documento, riguardante lo stesso incarico, del 22 agosto del 1399, il pittore dichiara di aver ricevuto dagli stessi esecutori testamentari citati nel primo documento altri sette fiorini per una figura di Gesù Cristo, dipinta secondo le ultime volontà di donna Francesca, moglie del fu Giacomo Ponç notaio. Potrebbe trattarsi, visto che viene pagato dagli esecutori testamentari il 22 agosto di due anni consecutivi, di una cappella funeraria per cui il maestro dipinse una Crocifissione o un affresco con Cristo, stabilendo che il pagamento si svolgesse in due rate. Se la quantità per cui venne pagato si ferma a quattordici fiorini, l'ipotesi di un affresco diventa altamente probabile, perché un polittico sarebbe stato forse più caro, ma anche la possibilità di una tavola non andrebbe scartata in quanto nella commessa successiva per la stessa cifra realizza una tavola della Madonna.¹⁰

tera, ad lites et cetera, promitto habere ratum, et cetera, obliigo omnia bona mea et cetera. Testes, discreti Bernardus de Cleriana, et Anthonius Parellada, notarii, Valencie cives». Cfr. Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLosa, Maite FRAMIS, Documents de la pintura valenciana..., doc. n. 699, p. 398.

⁴ In una lettera del 19 gennaio 1396, arrivata il 28 gennaio, scritta dal mercante fiorentino Giovanni di Francesco Covoni a Valenza e indirizzata ad Ambrogio di messer Lorenzo Rocchi da Siena, fattore del Datini a Maiorca, si parla di un certo Gherardo che sta a Toledo: «*Anchora di' ti saluti il Ghera per parte tua, sappi che gli è ben 40 giornni ch'egli andò in Chastella, per aliqua sua faccienda ed è rimasto chotto-so a Toledo. Quando arò da lui ne sarai avisato*». Cfr. Angela ORLANDI (a cura di), *Mercaderies i diners: la correspondència datiniana entre València i Mallorca (1395-1398)*, Valencia, Universitat de Valencia, 2008, p. 313. Sull'importanza dei mercanti fiorentini per il soggiorno valenzano di Starnina, cfr. Maria Laura Palumbo, «El curioso caso de algunos comerciantes y un artista florentino en Valencia de finales del siglo XV», in *Històries del dia a dia a l'edat mitijana, V Seminari d'Estudis Medievals d'Hostalric*, 17-18 novembre 2016 (in stampa).

⁵ Cfr. Carmen TORROJA MENENDEZ, «Pintores florentinos trecentistas en Toledo», *Historia y vida*, 79, 1974, pp. 94-97.

⁶ «Die lune, VIII iulii anno MCCCXCVIII, sit omnibus notum quod ego, Gerardus Jacobi, pictor Florencie, nunc commorans Valencie, scienter confiteor vobis, reverendo in Christo Patri et Domino fratri Iohanni, Dei gratia episcopo Doliensi, presenti, quod ex illis quingentis quinquaginta florenis auri in quibus michi estis obligatus pro opere cuiusdam retrotabuli quod facio ad opus ecclesie monasterii Sancti Augustini Valencie, dedistis et solvistis michi realiter numerando in duabus solutionibus centum florenorum auri unde... Testes inde sunt fratre Raymundus Arnaldi, ordinis Sancti Augustini, et Michael de Manresa, vicinus Valencie». Cfr. XIMO COMPANY, Joan ALTAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval...*, doc. 875, pp. 465-466.

⁷ «Noverunt universi quod ego, Gerardus Jacobi, florentinus pictor, Valencie degens, scienter et gratis confiteor vobis, reverendo in Christo, Patri et Domino fratri Iohannii, episcopo Doliensi, presenti, et vestris quid dedistis et solvistis michi et ego per manus vestri habui et recepi voluntati mee diversis solutionibus et temporibus quingentis septuaginta florenis auro communes de Aragonia, quos michi dare et solvere tenebamini ratione et precio inter me et vos convento pretextu illius retrotabuli quod feci pro vos in ecclesia monasterii Sancti Augustini Valencie. Et quia est rei veritas...». Cfr.

Infatti, nel novembre del 1398, Starnina dipinge per donna Francesca, moglie del fu mercante Guillem Costa e figlia del defunto commerciante di panni Vicens Bordell, certe immagini contigue alla sepoltura del padre, costruita nel chiostro dei frati minori del convento di San Francesco di Valenza, per quindici fiorini.¹¹

Nello stesso giorno presenta il conto anche lo scultore Pere Llobet per le decorazioni scultoree della sepoltura del padre di donna Francesca, la stessa committente dello Starnina, la cui tomba paterna è stata costruita nel chiostro dei frati minori di Valenza. Il maestro riceve centoquarantasette soldi per tre lapidi messe sulla parete contigua a detta sepoltura: in una delle sculture funerarie è dipinta e fissata una Vergine, opera che fu verosimilmente fatta da Starnina («*picta et ingastada ymago Virginis Marie*»); inoltre specifica che l'immagine è stata da lui fissata alla parte scultorea con quattro chiodi («*IIII clavibus cum quibus ymago predicta fuit afixa dicto lapidi*»). Lo scultore afferma inoltre di aver portato le sculture funerarie prima a casa del pittore e poi al chiostro, di avere fatto l'arco e la volta di gesso sulla parete del sepolcro, di avere fissato le sculture funerarie alla parete, di aver rifatto il pavimento con mattonelle grandi con lo scudo del defunto e di aver infine profilato di riggiole la sepoltura.¹²



3. Gherardo Starnina, *Madonna col Bambino*, Cleveland Museum of Art, Cleveland.

Questa serie di informazioni danno una idea di come la tavola della Madonna dipinta da Gherardo di Jacopo fosse situata nella cappella funeraria di Vicens Bordell eretta nel chiostro francescano di Valenza: tale cappella aveva il pavimento decorato con scudi araldici del defunto e una Madonna su tavola fissata alla parte scultorea. Le parti dipinte erano di Starnina, mentre quelle in pietra e gesso di Pere Llobet.¹³

Di tale cappella nel chiostro non resta nulla, in quanto l'intero convento di San Francesco, con una bella chiesa e due chiostri, fu totalmente demolito nel 1891, ma sarebbe bello pensare che la *Madonna* dipinta su tavola e fissata con chiodi avesse fattezze simili alla *Madonna* di Cleveland (fig. 3), opera del catalogo con ampi tratti valenzani che forse non ha origini italiane e che esamineremo dettagliatamente in seguito.

Il convento di San Francesco sembra fosse stato costruito su della terra donata ai francescani da Giacomo I nel 1237. Secondo Teixidor questo terreno era contiguo alle rovine del palazzo del re Zeit, da cui la leggenda che il monastero fosse stato eretto sul palazzo del re musulmano convertitosi al cristianesimo. I francescani di Valenza commissionarono un polittico di San Francesco a Ferrer Bassa, che morì nel 1348 prima di poterlo finire. L'opera fu allora reclamata ai familiari, nonostante fosse incompleta, attraverso il re Pietro il Cerimonioso. Nel 1366, su impulso del maggiordomo del re Pietro il Cerimonioso, Berenguer Codinats, la chiesa, che minacciava di crollare, viene rifatta in stile gotico. Nel 1376 inizia anche il restauro del convento e la ristrutturazione dei due chiostri, maggiore e minore. Nel 1675 si barocca la chiesa con altari churriguereschi, tolti nel 1814 perché considerati di cattivo gusto per l'epoca e allo scopo di ripristinare le forme gotiche. Nel 1823-27 si confisca una parte del convento per ospitare la soldatesca. Nel 1835 i francescani devono lasciarlo, in base alla legge sulla soppressione dei conventi, e il monumento passa allo Stato che lo destina alla Cavalleria dei Lancieri di Numancia; ma poco dopo va in rovina e viene demolito nel 1891.¹⁴ Prima della distruzione del convento, nel 1838 viene stilato un elenco delle opere provenienti dai conventi soppressi della provincia valenzana, ospitate temporaneamente nel convento del Carmine e che costituiranno il futuro nucleo del Museo di Belle Arti. Tra queste opere figurano ben 25 pitture e 15 sculture provenienti dal convento di San Francesco di Valenza.¹⁵ È improbabile che la tavola della *Madonna* di Starnina sia finita tra queste opere requisite dopo la soppressione del convento, si può solo affermare che oggi il Museo di Belle Arti di Valenza non conserva nessuna *Madonna* che possa essere attribuita a Starnina. Essendo oggi distrutto tutto il monumento, la fisionomia della chiesa e dei due chiostri può solo essere ricavata dalla bella pianta di padre Tosca del 1704; inoltre antichi documenti testimoniano come sia la chiesa che i chiostri siano stati a lungo usati per creare cappelle sepolcrali da parte delle famiglie valenzane.¹⁶

Un documento scoperto di recente, infine, ha svelato che Starnina ha dipinto un polittico di San Michele per la certosa di Portacoeli nel 1401 su incarico di don Francisco Maça, vicario della chiesa di San Tommaso a Valenza, per la sua cappella nel monastero certosino di Portacoeli. Infatti nel marzo dello stesso anno riceve un pagamento di quarantacinque libbre per averlo dipinto. In tale ricevuta non sono indicate le dimensioni del polittico.¹⁷ La notizia è di notevole interesse, per quanto nel catalogo dello Starnina riunificato con quello del Maestro del Bambino Vispo, non sia possibile trovare un polittico di San Michele che possa corrispondere a quello citato nella carta valenzana.

Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval...*, p. 493.

⁸ Daniel BENITO GOERLICH, «La iglesia Barroca del monasterio de San Agustín de Valencia», *Ars Longa*, 2013, pp. 167-193; José Vicente ORTÍ Y MAYOR, *Fiestas centenarias, con que la insigne, noble, leal, y coronada ciudad de Valencia celebrò en el día 9 de Octubre de 1738 La quinta centuria de su christiana conquista*, Valencia, Por Antonio Bordazar, 1740, pp. 402-413. Per una antica, ma poco utile descrizione della chiesa in cui si citano solo alcune pitture gotiche nella cappella dei Dolori, cfr. Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, 1774, tomo quarto, pp. 138-143.

⁹ «*Ego, Geraldus Iacobi, pictor, civis Valencie, scienter confiteor vobis, Matheo Ferrer, presbitero, et Dominico Geup, pellisario, Valencie comorantibus, quod dedistis et solvistis michi mee voluntati realiter numerando in presencia notario et testes subscriptorum septem florenos auri Aragonum comunes, quos michi dare tenebamini ratione cuiusdam figure Ihesu-christi per me facta et depicte ad opus dicte manumissorie, in cuius rei testimonium facio vobis fieri per notarium subscriptum presentem apocham de solito. Quod est actum Valencie. Testes huius rei sunt Simon Francisci, pictor, et Iohannes de Obte, scutifer, Valencie comorantes*». Cfr. Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLO-

SA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval...*, doc. 880, p. 467.

¹⁰ «*Die veneris xxij augusti anno predicto nonagesimo nono- Ego, Gerardus Jacobi, pictor civis Valentie, scienter confiteor vobis, Matheo Ferrer, presbitero, et Domenico Gurp, pellipario, valentie commorantibus, manumissoribus et executoribus ultime voluntatis domine Francisce, uxore quondam discreti Jacobi ponç, notari, civis dicte civitatis, presentibus, Quod dedistis et solvistis michi mee voluntati realiter numerando in presentia notarii et testium subscriptorum septem florenos auri Aragonum communes, quos michi dare tenebamini ratione et cuiusdam figure Jhesu christi per me facte et depicte ad oppus dicte manumissorie. Et quia rei veritas talis est Renuncio scienter omni excepcioni quantitatis predictae non numerate et a vobis non habite et non recepte ut predicatur et doli, in cuius rei testimonium facio vobis fieri per notarium subscriptum presentem apocham de soluto. Quod est actum Valentie etc... - Testes huius rei sunt Simon Francisci, pictor, et Johannis de Obte, scutifer, valentie commorantes*». Cfr. XIMO COMPANY, Joan ALIAGA, Luisa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, doc. 932, p. 486.

¹¹ «*Eodem die Martis (27 novembre 1398) — Sit omnibus notum quod ego, Magister Gerardus Jacobi pictor, Valentie degens, gratis et scienter confiteor vobis, domine Franci-*

Infine Starnina è documentato nel 1401 tra gli artisti che collaborarono alla costruzione dei carri, catafalchi e decorazioni per la solenne entrata del re Martino a Valenza nel 1401, artisti pagati dal Consiglio cittadino. La festa per l'entrata ufficiale del nuovo re Martino d'Aragona in città fu approvata dal Consiglio della città nel luglio del 1400 e doveva svolgersi il 19 giugno del 1401. Dagli inizi di giugno si lavora alacremente ai preparativi, ma il re, che si trovava ad Alcudia a causa di un'epidemia di peste in zona, decide di rimandare indefinitamente l'entrata e di rifugiarsi a Segorbe. Intanto i lavori proseguono fino a metà luglio. La peste infuria per vari mesi nel territorio valenzano, facendo spostare il ricevimento trionfale del nuovo re alla Pasqua del 1402. La solenne festa cominciò con l'entrata reale in città attraverso la *Porta dels Serrans*, poi si spostò in una piazza dove i reali assistettero da un catafalco alla discesa di alcuni angeli dalle torri che dovevano consegnare loro la corona e le chiavi della città. Seguì poi una splendida cavalcata per la città, fino ai carri del *Paradiso Terrestre*, della *Gloria terrena* e dell'*Isola di Sicilia*. Vi erano poi i paramenti con personaggi della letteratura e della storia e otto tele dipinte di re fatte da Pere Nicolau. Starnina lavorò ai preparativi per la festa dall'1 al 6 luglio, venendo pagato circa nove soldi al giorno, più o meno quanto Marçal de Sax, che prende undici soldi col suo discepolo, e Gonçal Peris, che prende otto soldi. Si tratta quindi di un lavoro ben pagato per Starnina, dato che i pittori del suo livello prendono paghe simili. Solo che Starnina è stipendiato solo una settimana, mentre, degli altri due maestri, Gonçal lavora solo due giorni in più di Starnina e Marçal viene pagato quasi un mese, dall'8 giugno al 6 luglio, assieme al suo collaboratore. L'anziano pittore ha anche il privilegio di un poco di vino greco ogni giorno: mentre lo stesso incentivo viene concesso ad altri maestri sporadicamente, Marçal ne usufruisce dal 7 giugno fino al 6 luglio. Tali dettagli svelano come sia stato il pittore nordico ad avere maggiormente lavorato alle pitture per la cerimonia di entrata del re, mentre la collaborazione di Starnina è limitata a una sola settimana di lavoro, che però permette di stabilire come fino agli inizi di luglio si trovasse a Valenza. Dopo tale data non si hanno ulteriori notizie del maestro in Spagna.¹⁸

Dopo la ripresa dei lavori nel 1402, né Marçal de Sax né Starnina figurano nei pagamenti. Dato che sappiamo che Marçal non se ne andò da Valenza, chissà se possiamo indicare quest'anno come quello in cui il pittore partì, ma la mancanza di ulteriori documenti sull'artista e l'epidemia di peste del 1401 favoriscono tale ipotesi.

Tra i documenti delle spese per l'entrata del re Martino a Valenza ce n'è uno curioso in cui figura che, nel giugno 1401, si chiede a Starnina di comprare mezza oncia di azzurro ultramarino per la camicia di un angelo, che viene pagata otto soldi. La nota è nel conto delle spese fatte per il

catafalco della *Gloria* e dell'*Isola di Sicilia*: «*Ítem doní et paguí, at mestre Girardo, florentí, pintor, per miga honça d'atzur de acre per al camís del àngel VIII ss.*».

Complessivamente Gherardo di Jacopo appare documentato a Valenza con poche ma significative opere, un polittico già compiuto nel 1395, un altro grande e ben pagato polittico eseguito tra il 1398 e il 1400, due pitture per cappelle funerarie nel 1398 e infine un polittico di San Michele Arcangelo per la certosa di Portacoeli, finito nel 1401. Di tali opere documentate non resta nulla; sono però il segno di un'attività, sebbene non intensa, interessante.

I collaboratori di Starnina a Valenza

Nei documenti su Starnina a Valenza appaiono altri due pittori italiani che sembra collaborino col maestro: si tratta di Niccolò di Antonio e Simone di Francesco, due personaggi oscuri conoscibili solo attraverso le carte, senza alcuna opera che ne possa delineare la fisionomia artistica.

Niccolò di Antonio compare già come collaboratore di Starnina nel 1395 in un documento toledano in cui Starnina riceve il pagamento per un panno della Passione. Compare inoltre assieme al suo collega Simone di Francesco in un documento valenzano, in cui si dichiarano entrambi *florentini pintores*, che però non riguarda fatti d'arte. Infatti sono entrambi testimoni in un atto notarile riferito a una certa Marietta, vedova del mercante valenzano Pere Lambert, che riceve sette soldi da Joan Claver per la festa di san Giovanni e ne firma la ricevuta con i due pittori testimoni che si dichiarano suoi inquilini: «*...Testes huius rei sunt Franciscus Simò et Nicholaus Anthonii, florentini pictores, circa dictam Marietam commorantes*». La stessa formula viene ripetuta in un documento successivo riguardante lo stesso argomento. Entrambi i documenti sono stilati a Valenza il 17 luglio 1398.¹⁹

Lo stesso Simone di Francesco appare poi in tre documenti come testimone dello Starnina, prima in una ricevuta dell'agosto 1398 di sette fiorini che Starnina dà a due cittadini valenzani per aver dipinto una figura di Cristo, poi in un'altra ricevuta del novembre 1398 in cui lo stesso maestro riceve quindici fiorini per le immagini dipinte per una tomba del chiostro di San Francesco a Valenza, e ancora nell'agosto 1399, quando Starnina rilascia un'altra ricevuta di sette fiorini per la stessa figura di Cristo, ulteriore parte del pagamento della commessa del 1398. In tutti i casi appare il collega italiano con le diciture: *Simon Francisci, pictor* e *Simon Francisci, pictor Valencie*.²⁰

sce, uxori quondam Guillelmi Costa, mercatoris, filie etheredi venerabilis Vincentii Bordelli, draperii Valentie, defuncti, licet absenti, et vestris quod pro depingendi certis ymaginibus in pariete contigue sepulture prefati patris vestri, que constructa existit in claustro fratrum minorum Valentie, in quo quidem opere per xx dies et amplius vaccavi, dedistis et solvistis mihi volutanti mee realiter numerando per manus Guillelmi Castellò, quindecim florenos auri communes de Aragonia. Et quia facti veritas sit etc...- Testes inde sunt discretus Petrus Dassín, presbiter, et Simon Francisci, pictor valentie». Cfr. XIMO COMPANY, JOAN ALIAGA, LUISA TOLosa, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, doc. 890, pp. 472-473.

¹² José SANCHIS SIVERA, «*Pintores medievales en Valencia...*», 1928, p. 46.

¹³ Dello scultore Pere Llobet sono alcuni apostoli oggi conservati al MNAC, ma provenienti da Gandia. Cfr. SÍLVIA LLONCH PAUSAS, «*Sobre les escultures d'apòstols procedents de l'església de Santa Maria de Gandia*», *MisceHlània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, 1, 1998, pp. 375-382.

¹⁴ Pere Anton BEUTER, *Primera parte de la Cronica general de toda España, y especialmente del Reyno de Valencia*, Valencia, Pedro Patricio Mey, 1604, p. 204; Gaspar ESCOLANO, *Decada primera de la historia de la Insigne y Coronada Ciudad y Reyno de Valencia*, I parte, Valencia, Pedro Patricio

Mey, 1610, p. 933 col. 4-5; Josef TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*, 1767, tomo II, Valencia, ristampa 1895, pp. 19-32; El. ANDARÍN, «El convento de San Francisco», *Valencia cristiana*, 1891, pp. 250-252; Vicente BOIX, «El antiguo convento de san Francisco», *Almanaque la provincias*, 1927, pp. 303-304.

¹⁵ Carmen RODRIGO ZARZOSA, «Desamortización de pinturas. Libros y "alajas" de los conventos suprimidos en Valencia (1835-1837)», Francisco JAVIER CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA (ed.), *La desamortización: el expolio del patrimonio artístico y cultural de la Iglesia en España*, (actas del Simposium 6/9-IX-2007), 2007, pp. 699-722: 721.

¹⁶ Per un esempio di una delle varie cappelle funerarie ospitate nel convento di San Francisco, cfr. Juan CORBALÁN DE CELIS Y DURÁN, «La capilla de los Montagut en el convento de San Francisco de la ciudad de Valencia», *Boletín de la Sociedad Castellonense de cultura*, 86, 2010, pp. 289-304.

¹⁷ «Die jovis tertia marci anno predicto, Gerardus Jacobi pictor florentinus comorans Valencie, firmavit apocam discreto Francisco Maça, vicario perpetuo ecclesie sancti Thome Valencie, de quadraginta quinque libris regalium valencie rationem cuiusdam retrotabuli per ipsum depictum sub invocationem sancti Michaelis ad opus cuiusdam capelle Monasterii de Portacoeli, Testes discretus Johanni Ballistari, pre-

Lo stesso maestro appare in altri documenti valenzani ma viene segnato come *Francesc Simò* e non ne viene specificata la provenienza italiana, cosa che potrebbe far pensare a un'omonimia, se tale dicitura *Franciscus Simó* non comparisse anche nel documento in latino in cui fa da testimone assieme a Niccolò di Antonio per donna Marietta nel 1398. L'approssimazione di certi atti notarili nello scrivere i nomi, che potevano figurare in valenzano o latino a seconda dei casi e dare quindi origine a storpiature di nomi stranieri dovute alla fretta, non permette di avere una risposta risolutiva su tale omonimia. Personalmente sarei propensa a credere che nel documento riguardante donna Marietta del 1398 la persona citata sia effettivamente Simone di Francesco, appunto perché risulta dividere casa col collega Niccolò di Antonio. Mentre invece penso a un'omonimia nel caso di un certo Francesc Simó, indicato nel giugno 1397 come rappresentante dell'ufficio dei *freners*, ossia i palafrenieri di Valenza, assieme a Gonçal Peris, poi presente in una riunione del Consiglio di Valenza del maggio 1398 sempre assieme al Pérez, entrambi in qualità di consiglieri dell'Ufficio dei *freners*. Anche se nei due documenti non è indicato il mestiere di questi consiglieri, va tenuto conto che i pittori valenzani fanno parte della corporazione dei *freners* fino al XVI secolo. Ma in mancanza di ulteriori dati è più facile pensare che uno sconosciuto valenzano di nome Francesco di Simone possa essere confuso col fiorentino Simone di Francesco.²¹

L'origine dei due compagni di Starnina è stata studiata dalla Miquel che ne ha trovato tracce a Pisa e Lucca, sostenendo che Nicola di Antonio sia pisano e figuri nell'Arte dei Medici e Speziali nel 1387, mentre Simone di Francesco sia senese e che questi sia documentato a Lucca tra il 1409 e il 1420, abbia compiuto un viaggio a Siena tra il 1419 e il 1420 e prenda solo lavori secondari in ambito italiano. Miquel rinforza l'ipotesi di una collaborazione valenzana dei due con Starnina e di un loro ritorno in patria assieme al maestro per poi disperdersi dopo la morte di questi avvenuta dopo il 1409; crede inoltre che nella bottega valenzana di Starnina sia attivo anche Miquel Alcanyís.²²

In effetti a Firenze i due pittori figurano nelle liste dell'Arte dei Medici e Speziali, a cui in genere si iscrivevano i pittori: Simone di Francesco nel 1381 e Nicola di Antonio nel 1387.

Quest'ultimo è indicato come *Nicholò d'Antonio di Pagolo Cruoni dipintore*.²³ Miquel pensa sia pisano in base a un documento che lo vuole a Lucca nel 1426. Tale documento lucchese fa riferimento a un «*magister Nicolaus de olim Antonii de Pisis habitans Luce*» che reclama al pittore Salvatore di Santo una figura di Sant'Agostino avendo pagato un anticipo per la stessa; al reclamo segue un accordo tra i due per la consegna dell'opera. Secondo me, però, questo strano documento contiene un riferimento

generico a un *magister* che potrebbe essere un pittore, orafo, architetto o avere un lavoro che non abbia nulla a che fare con l'arte; il termine maestro è troppo generico per poter identificare in lui il pittore che collabora con Starnina a Valenza, visto che non è contrassegnato come *pictor*. Inoltre di tale maestro pisano non abbiamo ulteriori documenti, soprattutto di ambito artistico. Sarei propenso quindi a non identificare tale Nicola di Antonio pisano con il maestro che lavora con Starnina, lasciando quindi l'origine di tale pittore nel mistero e attenendomi alla dicitura di *florentino pintore* con cui si dichiarava a Valenza. La Bernacchioni tende poi a identificare il collaboratore di Starnina con un *Niccolò dipintore* che lavora, secondo un documento del 24 giugno 1408, nella certosa di Galluzzo, dove Starnina ha dipinto il polittico del cardinale Acciaiuoli, ora diviso in vari musei. In tal caso la menzione di tale pittore anche senza patronimico ne renderebbe più facile l'identificazione con Niccolò di Antonio, collaboratore di Gherardo di Jacopo.²⁴

C'è poi un tale *Nicolau de Florencia* che il 3 febbraio del 1387 contratta da Jaume Biure, mercante barcellonese la commessa un polittico di San Nicasio vescovo e S. Mauro Abate, che doveva essere simile a uno già presente nella cappella di Sant'Anna del monastero del Carmine di Barcellona. Il documento viene riportato da Madurell nel 1952 e ha dato qualche speranza di trovare tracce del collega di Starnina a Barcellona, solo che tale pittore è menzionato in un'altra carta come *Nicolau de Canonibus*, quindi, per quanto di origine fiorentina, non può essere assolutamente identificato col Nicola di Antonio che collabora con Starnina a Valenza.²⁵

La vicenda di Simone di Francesco ha lacune simili a quelle di Niccolò di Antonio, lo sconosciuto pittore è testimone in vari documenti di Gherardo di Jacopo, fatto che fa supporre una certa familiarità tra i due maestri; inoltre Sanchis Sivera ricorda che egli, come Starnina, ha partecipato alla preparazione degli *Entremeses*, carri allegorici per la solenne entrata di re Martino a Valenza nel 1401.²⁶ Come nel caso anteriore, mancano opere di tale maestro e anche documenti che attestino la sua attività artistica; fa eccezione solo un documento che ne testimonia la pittura di una stanza a Lucca nel 1412. Anche Simone di Francesco risulta iscritto all'Arte dei Medici e Speciali 12 novembre 1381, fatto che ne testimonia una maggiore anzianità rispetto a Starnina e Nicola di Antonio: viene indicato in due codici delle matricole come «*Simone di Cechino dipintore*» e «*Simon Cechini, pictor populi Santi Fidriani, die XII novembris MCCCLXXXI*», come ha letto Frey.²⁷

Simone di Francesco da Siena è stato identificato dalla Miquel con un pittore minore presente a Lucca dal 1409, indicato a volte, nei documenti, come proveniente da Firenze, ricordato in una serie di documenti secon-

sbitero, et Ginis Clot, fusterius, vicinus Valencie». Cfr. Matilde MIQUEL JUAN, «Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale», Daniela PARENTI, Angelo TARTUFERI (a cura di), *Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2008, p. 41; Matilde MIQUEL JUAN, *Retablos prestigio...*, p. 280.

¹⁸ Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luïsa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana medieval i moderna, II, Llibre de l'entrada del rei Martí*, Universitat de Valencia, 2007, pp. 13-25, 62, 115-117.

¹⁹ Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, pp. 466, 438.

²⁰ Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Lluïsa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, pp. 467, 472, 486.

²¹ Ximo COMPANY, Joan ALIAGA, Luïsa TOLOSA, Maite FRAMIS, *Documents de la pintura valenciana...*, pp. 438, 463. Per la Corporazione dei *Freners* o palafrenieri a Valenza di cui facevano parte anche i pittori valenzani, vd. Ximo COMPANY, *L'Europa d'Ausiàs March: art, cultura, pensament*, Gandia, Centre d'Estudis i Investigacions Alfons el Vell, 1998, pp. 192-193.

²² Matilde MIQUEL JUAN, «Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale»..., p. 39.

²³ La data della matricola dell'Arte dei Medici e Speciali è letta da Jacobsen come febbraio 1398, mentre Haines prende

in considerazione un periodo compreso tra dicembre 1387 e marzo 1398. La differenza di data è dovuta al fatto che accanto ad ogni matricola non si metteva sempre la data precisa di iscrizione e ciò ha costretto gli studiosi a fare calcoli per stabilirne l'entrata nell'arte. Personalmente sono propensa, con la Haines, a dare per buona la data del 1387. Per il documento conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze, cfr. ASFI, Arte Medici e Spez. 7, *Libro sexto delle matricole di Firenze segnato E, che comincia nell'año 1386 e finisce nell'anno 1408*, fol. 124v, "Nicholo dantonio di pagolo cruoni dipintore 24". La notizia del pittore immatricolato è riportata da vari studiosi, cfr. Carl FREY, *Die Loggia dei Lanzi*, Berlin, W. Hertz, 1885, p. 323; Margaret HAINES, «Una ricostruzione dei perduti libri di matricole dell'Arte dei Medici e Speciali a Firenze dal 1353 al 1408», *Rivista d'arte*, 1989, p. 205; Werner JACOBSEN, *Die Maler von Florenz, zu beginn der Renaissance*, Deutscher Kunstverlag, München Berlin, 2001 (voce Nicola di Antonio); per il Niccolò D'Antonio di Lucca, cfr. Graziano CONCIONI, Claudio FERRI, Giuseppe GHI-LARDUCCI, *Arte e pittura nel Medioevo Lucchese*, Matteoni, Lucca, 1994, pp. 374-375.

²⁴ Purtroppo il documento su Nicola di Antonio parla solo di *due orcia d'olio* che il pittore aveva ricevuto, ma sta in un libro di entrate e uscite dove vengono citati spesso i *maestri*

dari riguardanti vicissitudini famigliari e di disagio economico, ma che solo in un caso riguardano la storia dell'arte per una commessa minore. Sembra poi che abbia deciso di tornare nella sua città natale, visto che nel 1420 il pittore lucchese Francesco Anguilla è testimone di un atto in cui il collega Simone di Francesco nomina suoi procuratori Tegrimo e Raffaele del fu Pietro Tegrimi, per allontanarsi dalla città e viaggiare a Siena.²⁸ Il problema di questi documenti consiste nella scarsità di carte riguardanti l'arte, visto che l'incarico di dipingere una stanza nel 1412 è un tipo di lavoro che normalmente si affidava a pittori decoratori o ad artisti provinciali di poca levatura. Questo fatto svaluterebbe una eventuale identificazione del pittore senese che vive a Lucca con il collega di Starnina a Valenza, ma le congetture, a mio parere, non vanno spinte oltre tale considerazione, vista la pochezza dei dati a disposizione.

Se dunque i documenti scoperti sui presunti collaboratori di Starnina non aiutano a delinearne la fisionomia, anche la totale assenza di opere a loro collegabili li rende dei nomi a cui non è possibile aggiungere molte deduzioni che migliorino la conoscenza artistica di Starnina e della sua bottega. È chiarissimo che il maestro sia a Valenza che a Firenze deve aver avuto dei collaboratori, ma la loro identificazione con nomi senza opere non migliora la leggibilità delle opere del maestro che subiscono varie oscillazioni tra modi più valenzani e compostezza fiorentina. Inoltre l'iscrizione ai registri dei Medici e Speciali di tali maestri fa pensare ad artisti con una propria bottega che magari, una volta giunti a Valenza, si sono associati in un'unica compagnia per ottenere più commesse in terra straniera e questo fatto sarebbe provato dal pagamento toledano a Starnina e Nicola di Antonio in cui non si specificano distinzioni tra i due maestri che possano far pensare a un discepolato del secondo presso Starnina.²⁹ Di sicuro quando si parla di Gherardo di Jacopo, di cui purtroppo è ben documentata attraverso le opere prevalentemente l'attività fiorentina, bisogna parlare di una bottega plurale con vari collaboratori, ma, a parte Scolaio di Giovanni, che è stato recentemente studiato a fondo, la personalità di altri seguaci di Starnina resta un mistero.³⁰

Opere date a Starnina durante il soggiorno valenzano

Vengono ascritte in genere al soggiorno spagnolo del maestro due opere non documentate ma a lui attribuite. La prima è il celeberrimo *politico dei Sette Sacramenti di Bonifaci Ferrer* (fig. 1) per la certosa di Portacoeli che può essere datato attorno al 1397 e che possiede un'iconografia quasi unica, ma citata in un carteggio tra Bonifaci Ferrer e il re Martino

nel 1384; inoltre stilisticamente si tratta di un'opera che mal si amalgama col resto del pur variegato catalogo di dipinti attribuiti al pittore. C'è chi ha cercato di giustificare queste anomalie del polittico con un'opera giovanile o come uno dei primi esempi dell'artista profondamente influenzato dalla ricchezza della pittura valenzana. L'opera risulta molto problematica in quanto possiede dettagli e spunti iconografici che ritornano nell'opera del maestro, accanto a anomalie stilistiche che mal si coniugano con un artista fiorentino e fanno pensare a un ignoto maestro di alto livello, buon conoscitore del mondo valenzano e con caratteri che più si addicono a un maestro proprio del contesto pittorico della Corona d'Aragona che non di Firenze. Tra i dettagli del polittico che ritroviamo nelle opere di Starnina figurano il mantello dell'angelo annunciante della cimasa, che ritorna nel rivestimento del trono della *Incoronazione della Vergine* di Parma come anche nella coperta su cui è adagiata la Madonna nella *Dormitio Virginis* di Philadelphia, e il pavimento del sacramento della Comunione, che ricorre anche nei pannelli laterali con figure di santi di Villa Guinigi a Lucca, e in forma simile nei *Santi* di Boston e nella *Madonna* del Getty di Los Angeles. Nel caso dei dettagli iconografici, i più eclatanti sono l'iconografia della cimasa col *Giudizio universale*, che presenta forti affinità col *Giudizio* di Starnina ora nel Museo di Monaco, o anche il *Vir Dolorum* della predella, che iconograficamente ricorre nella predella data a Starnina, con la stessa iconografia in collezione privata, copiata poi in un disegno (F 214 Inf n. 23 recto) contenuto in un quaderno di disegni della Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Inoltre ci sono altri particolari che riconducono al mondo starniniano: nella *Lapidazione di Santo Stefano* della predella del polittico, l'autore sembra conoscere bene la omonima tavoletta di Bernardo Daddi, ora alla Pinacoteca Vaticana, ma gli stessi lapidatori sono usati come prototipo anche da Cenni di Francesco di ser Cenni in una tavoletta datata al 1370-75, ora all'Arkansas Art Center a Little Rock. Sembra quindi una scena di smaccata ispirazione toscana cui si aggiunge un altro dettaglio che rimanda a Gherardo di Jacopo: la posizione di uno dei lapidatori, infatti, con un braccio e una gamba piegati, si ritrova identica anche nel piccolo *San Michele* starniniano rubato dal museo di Langres e fatto conoscere da Laclotte.³¹ A lato, sempre in predella, il piccolo ritratto naturalistico di profilo di Bonifaci Ferrer è di una ricchezza fisionomica che non corrisponde agli stilemi più diffusi nel mondo catalano e valenzano e potrebbe essere invece comprensibile per un pittore fiorentino. Anche la piccola notazione naturalistica del pioppo mosso dal vento nella *Lapidazione* contigua rimanda a un'attenzione naturalistica più consona al mondo fiorentino che a quello iberico. Il modo di dipingere i cavalli nel pannello laterale della *Caduta di Saulo* somi-

delle cappelle del cardinale e in cui si annotano le spese per la cappella Acciaiuoli di santa Maria nella certosa fiorentina. Cfr. Annamaria BERNACCHIONI, «Riflessioni e proposte sulla committenza di Gherardo Starnina, pittore del guelfismo fiorentino», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, p. 55 nota 35; Caterina CHIARELLI, *Le attività artistiche e il patrimonio librario della certosa di Firenze*, II, Analecta Cartusiana, 1984, pp. 290-291.

²⁵ José M. MADURELL MARRIMÓN, «El pintor Lluís Borrassà», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 1949, p. 51; 1950, p. 48; 1952, p. 152. Per una panoramica sui pochi artisti italiani presenti a Barcellona alla fine del Trecento, vd. il mio articolo sul tema: Maria Laura PALUMBO, «Artistas italianos en la Barcelona del primer gótico internacional», Rosa ALCOY (ed.), *Contextos 1200 i 1400*, Barcellona, Grup EMAC, 2012, pp. 349-360.

²⁶ José SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia»..., p. 45.

²⁷ Per i documenti su Simone di Francesco, cfr. ASFI, Arte Medici e Spez. 7, *Libro quinto delle matricole di Firenze segnato E, che comincia nell'anno 1353 e finisce nell'anno 1386*, Fol. 150r "Simone di Cechino dipintore 279". Carl FREY, *Die Loggia...*, p. 324, 341; Margaret HAINES, «Una ricostruzione

dei perduti libri di matricole..., p. 195.

²⁸ Graziano CONCIONI, Claudio FERRI, Giuseppe GHILARDUCCI, *Arte e pittura...*, pp. 334, 337 nota 70, 367-368; E. LAZZARESCHI, «Angelo Puccinelli», *Bollettino storico lucchese*, 1938, p. 140; M. PAOLI, *Arte e committenza privata a Lucca nel Trecento e nel Quattrocento*, Lucca, Maria Pacini Fazzi editore, 1998, nota 44, p. 176.

²⁹ Per le dinamiche delle botteghe di pittori fiorentini, cfr. Annamaria BERNACCHIONI, «Le botteghe di pittura: luoghi, strutture e attività», Mina GREGORI, Antonio PAOLUCCI, Cristina ACIDINI (a cura di), *Maestri e botteghe, pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, Firenze, Silvana, 1992, pp. 23-33.

³⁰ Alberto LENZA, *Il Maestro di Borgo alla Collina. Proposte per Scuola di Giovanni pittore tardogotico fiorentino*, Edizioni Polistampa, 2012.

³¹ Per il San Michele di Langres, cfr. Michel LACLOTTE, «Autour de Starnina de Lucques à Valence», in Angelo TARTUFERI, Daniela PARENTI (a cura di), *Nuovi studi sulla pittura tardogotica. Intorno a Lorenzo Monaco*, Sillabe, Livorno, 2007, pp. 66-75.

³² Per il polittico Ferrer, cfr. alcuni miei studi precedenti: Maria Laura PALUMBO, «Riflessioni su un'opera enigmatica: il retablo di Bonifacio Ferrer», Rosa ALCOY (ed.), *El Trecento en obras*, Barcelona, UB, 2009, pp. 417-423, con biblio-

grafia a certe soluzioni adottate da Starnina in opere successive, come nella *Adorazione dei Magi* del Nelson Atkins Museum di Kansas City.

Ma accanto a tutte queste piccole analogie, soprattutto dai pannelli laterali emerge uno stile che sembra avere poco a che fare con quello che Starnina mostra, in molte varianti anche di bottega, nel resto del suo catalogo. Questi stilemi inediti e allogeni si accentuano nelle mani a forchetta del Cristo nel *Battesimo* nel pannello laterale e nel suo stesso volto che ben poco ha di fiorentino e invece sembra essere plausibile nel mondo pittorico della Corona d'Aragona; lo stesso discorso vale per la grazia bamboleggiante del volto della *Vergine Annunciata* della cimasa, come anche nello schematismo anatomico del *Saulo* che cade da cavallo nel pannello laterale. Anche gli astanti in primo piano della *Crocifissione* centrale, nei lineamenti dei volti non si ritrovano nel mondo starniniano. Sono proprio questi stilemi che mal combaciano col fare pittorico di Gherardo di Jacopo, come lo conosciamo attraverso il resto del suo catalogo, che sollevano molte perplessità su una eventuale completa autografia starniniana dell'opera. Sarebbe più facile pensare a uno sconosciuto maestro di grande livello ma non italiano quale autore principale del polittico, coadiuvato da Starnina in alcune scene precise della pala. L'ipotesi di una collaborazione è stata in passato fiebilmente ventilata, in quanto l'apparente omogeneità della pala non sembra corroborarla a prima vista. Ma, a mio giudizio, l'aspetto più enigmatico dell'opera sta nel fatto che i rimandi a Starnina nel polittico, per quanto estremamente puntuali, sembrano passare in secondo piano rispetto alla predominanza stilistica di un maestro che non sembra provenire dal mondo italiano. Tale considerazione, se comprovata, farebbe di Starnina l'autore secondario del dipinto.³²

Discorso completamente diverso va fatto per una tavola del *Giudizio finale* (fig. 2) oggi conservata alla Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, su cui si hanno una serie di punti fermi. La tavola proviene effettivamente dalla chiesetta di Miramar a Maiorca, perché lì la vide Geronimo Berard nel 1789. Ho già ribadito come il dipinto sia stato esposto all'Esposizione Retrospettiva dell'Accademia di Belle Arti di San Jordi di Barcellona nel 1867 e di come Jaume Serra i Gibert vi avesse tratto un'incisione in cui viene rappresentata la cornice originale, visibile anche in una foto di un articolo di Berenson del 1932, poi scomparsa una volta che il dipinto è passato al museo di Monaco. La cosa interessante è che questa cornice è caratteristica di molti pittori fiorentini della seconda metà del XIV secolo. Questo dato fa propendere per l'ipotesi che l'opera sia stata dipinta a Firenze e poi inviata via mare a Maiorca attraverso i mercanti fiorentini che commerciavano con la Corona d'Aragona, con cui Starnina mostra contatti già a Valenza. Inoltre la vivacità coloristica della tavola e gli sti-

lemi usati mostrano un'opera molto vicina al soggiorno valenzano del maestro, facendo pensare a un incarico spagnolo che Gherardo di Jacopo completa una volta tornato a Firenze dopo il 1401 e che poi invia a Maiorca, come già aveva teorizzato la Waadenoijen. Infine ho ipotizzato che per iconografia la tavola potesse provenire dalla vicina certosa di Valldecríst a Maiorca, in quanto le vicissitudini della piccola chiesetta di Miramar, all'inizio voluta dai girolamini di Maiorca e poi passata di mano in mano, non avrebbero favorito la conservazione della tavola *in loco* per tanto tempo, mentre invece una sua provenienza dalla vicina certosa ne avrebbe garantito la sopravvivenza a Maiorca per secoli. A comprovare tale ipotesi sarebbe anche l'iconografia del dipinto, che evoca la leggenda della fondazione di un'altra famosa certosa della Corona d'Aragona, quella di Valdecríst, fondata dall'infante Martino dopo aver sognato la Valle di Giosafat del Giudizio Finale. Il riscontro nell'iconografia della tavola, evocante la Valle di Giosafat il giorno del Giudizio, collocherebbe la tavola in ambito certosino e, dato che anche la certosa di Valldemossa a Maiorca era stata fondata da re Martino ed era dipendente da quella di Valldecríst, probabilmente la stessa tavola maiorchina di Starnina potrebbe essere un incarico del re della Corona d'Aragona per la nuova certosa sull'isola delle Baleari, in ricordo della casa madre.³³

Delle due opere attribuite al soggiorno di Starnina, quindi, la prima mostra un'autografia complicata, mentre la seconda, pur essendo autografa e assai memore degli stilemi appresi dal maestro a Valenza, è un'opera probabilmente dipinta a Firenze e poi inviata in Spagna.

Una possibile opera valenzana: la Madonna di Cleveland

Dato che le tracce di Starnina a Valenza sono estremamente esigue, visto che probabilmente anche un'opera che per influsso può dirsi immediatamente posteriore al soggiorno valenzano del pittore, come il *Giudizio* di Monaco (fig. 2), probabilmente fu dipinta subito dopo il suo ritorno a Firenze, si rimane con l'evidenza che probabilmente di Gherardo di Jacopo a Valenza rimane assai poco. Ma dentro il multiforme catalogo di Starnina, soprattutto nella sezione delle Madonne, si trova una *Madonna dell'Umità* (fig. 3), oggi al Museo di Cleveland, la cui provenienza risulta oscura, ma che ha un fattore che potrebbe far propendere per una sua origine iberica: il gusto iperdecorativo e sontuoso che emana è più comprensibile per un pubblico valenzano piuttosto che per un pubblico fiorentino. Infatti se si segue l'ipotesi che Starnina tornando a casa sviluppò un progressivo

grafia precedente; Maria Laura PALUMBO, «Rappresentazione dei sacramenti e cicli cristologici nella pittura valenzana del gotico internazionale», Rosa ALCOY (ed.), *Imatges Indiscretes. Art i devoció a l'Edat Mitjana*, Universitat de Barcelona, 2011, pp. 109-119.

³³ Al Giudizio di Maiorca ho dedicato uno studio anteriore: cfr. Maria Laura PALUMBO, «Una tavola misteriosa: il Giudizio Universale di Monaco attribuito a Gherardo Starnina», Rosa ALCOY (ed.), *Art Fugitiu, Estudis d'art medieval desplaçat*, Barcelona, EMAC, Publicacions UB, 2014, pp. 87-108.

³⁴ Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 341; Bernard BERENSON, *Italian pictures of the Renaissance, Florentin school, I*, Phaidon Press, London, 1963, p. 141, fig. 471; J. VAN WAADENOIJEN, «A proposal for Starnina: Exit the Maestro del Bambino Vispo?», *The Burlington Magazine*, CXVI, 66, 1974, p. 90; Jeanne VAN WAADENOYEN, *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, (tradotto dall'olandese da Catia Michenzi), Istituto Universitario Olandese di Storia dell'Arte, Firenze, 1983, p. 68; Cornelia SYRE, *Studien zum "Maestro del Bambino Vispo" und Starnina*, Bonn, Habelt, 1979, pp. 109-110, 169 n.284, fig.121; Miklos BOSKOVITS, «Il percorso di Masolino: precisazioni sulla cronologia e sul catalogo», *Arte Cristiana*, 1987, pp. 50-51; Alvar GONZÁLEZ PALACIOS, «Trattato di Lucca», Maria Teresa FILIERI (a cura di), *Sumptuosa Tabula Picta, Pittori a Lucca tra gotico e rinascimento*, Sillabe, Livorno, 1998 (cat. Mostra, Lucca, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 28 marzo- 5 luglio, 1998), pp. 16-25.

adattamento alla moda fiorentina anche per venire incontro ai gusti dei committenti della città gigliata, questa *Vergine* non corrisponde a tali preferenze e ci si chiede se potesse, vista con gli occhi di un fiorentino, essere compresa nella sua bellezza. Invece, se si colloca la stessa opera in un contesto valenzano accanto a qualsiasi *Madonna* della bottega di un Pere Nicolau, i dettagli che presenta e il suo sontuoso goticismo diventano perfettamente comprensibili e ben accetti per il pubblico valenzano dell'epoca. È in base a questa corrispondenza di gusto, se si vuole considerare tale tendenza come un adattamento del maestro alla moda goticissima della città del Turia, che si comprende come una *Madonna* come quella di Cleveland possa provenire da Valenza.

La *Madonna del Cleveland Art Museum* (fig. 3) appartiene al museo da pochi decenni; prima è sempre stata conosciuta come *Madonna Lederer* e, grazie al fondo di Leonard C. Hanna Jr., è entrata a far parte del museo americano nel 1985. La tavola misura senza la nuova cornice,

misura 60.40 × 41.40 cm.

L'opera fu assegnata al Maestro del Bambino Vispo prima da Berenson, nel 1932 e ancora nel 1963. La Waadenoijen, nel 1975, pensava che la sua acconciatura rimandasse all'ambito spagnolo, datandola in un momento in cui i ricordi iberici del maestro dovevano essere ancora freschi, concetto che ribadisce nel 1983, quando tale *Madonna* viene collocata subito dopo il ritorno a Firenze, per gli evidenti richiami al mondo internazionale valenzano. Cornelia Syre la avvicina, per l'esuberanza, alla *Madonna* della Christ Church di Oxford (fig. 4) e nota la posizione tranquilla del bambino col cartiglio, come anche la testa grande della *Vergine* su un collo esile. Boskovits nel 1987 pensa sia l'opera di un seguace iberico



4. Gherardo Starnina, *Madonna col Bambino*, Christ Church, Oxford.

di Starnina e ritiene che Masolino sia ispirato a una copia fatta da Starnina per una sua Madonna, mentre González Palacios ha provato ad attribuirle all'Alcañiz per i forti caratteri valenzani.³⁴

La tavola gode di un piccolo studio monografico compiuto dalla Lurie. Questa *Madonna dell'Umiltà* segue per la studiosa un prototipo di Simone Martini ad Avignone, conosciuto sia in Italia che nelle terre catalano-valenzane e nel contesto balearico, che probabilmente è quello del timpano della chiesa di Notre Dame des Doms. Si sofferma poi sui dettagli che rimandano al mondo catalano e valenzano, come la corona gigliata. I raggi di luce che circondano la Vergine sono simili a quelli della *Madonna* nel polittico starniniano di Galluzzo e ad altri soggetti simili del secondo Trecento, la mano inanellata della madre, invece, a suo dire proviene da un modello italiano, in cui l'anello aveva assunto progressivamente solo una funzione decorativa, come per esempio nelle Madonne di Jacopo di Cione e Giovanni del Biondo. Mentre il panno che avvolge il Bambino viene, a suo dire, da un prototipo martiniano della *Virgo Lactans*, conosciuto sia in ambito catalano della bottega dei Serra che in quello italiano. Associa la tavola di Cleveland a una *Madonna col Bambino* attribuita all'Alcañiz per comprovarne la provenienza valenzana.

Strehlke infine situa l'opera durante il soggiorno spagnolo di Starnina, teoria che trova concorde gran parte dei critici, come la Miquel, che la attribuisce al maestro fiorentino con la collaborazione di alcuni seguaci, e Michel Laclotte che ravviva l'ipotesi che si tratti di un'opera valenzana.³⁵

L'opera di Cleveland rappresenta una *Madonna dell'Umiltà* su fondo oro, con un tappeto dorato con decorazioni di *gallinetes*, molto comuni anche nel mondo valenzano. La Vergine è seduta su un cuscino dorato, indossa un vestito rosso aranciato con mantello blu dai risvolti verdi ed è coronata con un copricapo e una corona. Tale copricapo è di uso comune nella Valenza dell'epoca, in particolare questo tipo dovrebbe corrispondere alla ghirlanda imbottita di origine francese propria della moda tardogotica. Questa ghirlanda imbottita e foderata ha preso poi il nome di *rollo* nel mondo iberico: era una specie di corona di giunchi o di altro materiale rigido che si imbottiva e foderava spesso con tessuti preziosi e si decorava poi con gioie, pietre, lacci. Veniva usata soprattutto dalle donne. Spesso, secondo la moda moresca vigente a Valenza, la ghirlanda veniva foderata con *tovalloles de cap*, dando l'aspetto di un mezzo turbante (*Alfareme e almaizar*) che copriva solo parte del capo e poteva essere tolto e rimesso senza bisogno di essere riannodato.³⁶ La ghirlanda della *Madonna* di Cleveland (fig. 3) è riccamente decorata con gioie e pietre preziose. Questo tipo di ghirlanda preziosa si trova anche nella *Madonna del Latte* della parte superiore del polittico valenzano di Centenar de la Ploma, ora nel

³⁵ Ann T. LURIE, «In search of a Valencian Madonna by Starnina», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 76, 1989, pp. 335-369; Bruce F. MILLER, «Technical Note on a Madonna of Humility Attributed to Starnina», *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 76, 1989, pp. 374-386; Carl Brandon STREHLKE, «Starnina», in Carl Brandon STREHLKE, *Italian paintings 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Pennsylvania State University Press, 2000, pp. 390; Matilde MIQUEL JUAN, «Starnina e altri pittori toscani nella Valencia medievale...», p. 40; Michel LACLOTTE, «Autour de Starnina...», p. 70.

³⁶ Carmen BERNIS, *Modas moriscas en la sociedad cristiana española del siglo xv y principios del xvi*, t. CXLIV, Madrid, BRAH, 1959, pp. 169-180.

³⁷ Rosa ALCÓY PEDRÓS, «Gerau Gener i les primeres tendències del Gòtic Internacional en les arts pictòriques de les catedrals catalanes», *Lambard. Estudis d'Art Medieval, Amics de l'Art Romànic, Institut d'Estudis Catalans*, (Vè Col·loqui: Les catedrals catalanes. Arquitectura i Art Medieval), vol. VIII (1995), Barcelona, 1996. pp. 179-213.

³⁸ Giorgio VASARI, *Le vite*, edizione Torrentiniana, p. 293 [www.vasari.sns.it].

Victoria and Albert Museum, come anche in una *Santa Barbara* borraissiana ora al museo di Harvard. Si tratta quindi di un'acconciatura di moda a Valenza e molto diffusa nella corona aragonese. Anche la corona gigliata che la Madonna mostra sopra la ghirlanda è assai comune nel mondo pittorico valenzano e, tramite Gerau Gener, si è poi diffusa nel mondo pittorico catalano:³⁷ è presente in numerose sante di Luis Borrassà, ma anche in figure maschili come il re Agbar della *Guarigione del re Agbar* del politico di Vic. Si ritrova nel mondo valenzano come anche nella *Madonna* del politico di Centenar de la Ploma, nella *Vergine* del politico di Santa Cruz de Moya attribuito a Pere Nicolau (ora al Museo diocesano di Cuenca), oppure in quella del politico più tardo di Burgo de Osma, ora al Louvre. In genere la corona gigliata presenta gigli di due lunghezze a Valenza, mentre invece la Madonna di Cleveland mostra dei gigli tutti uguali, in una soluzione che lo stesso pittore fiorentino usa molto poco. Dal mondo valenzano viene il manto della Vergine risvoltato e rialzato sul collo, che spicca come nota di moda nell'opera dello Starnina, per esempio nei larvati affreschi delle sante del Carmine. Completa la lussuosa madonna di Cleveland la presenza di una mano con ben tre anelli. Il Bambino invece stringe un cartiglio con la scritta *EGO SUM* (che indica il classico detto *Ego Sum Via Veritas*), guarda verso lo spettatore benedicendo, ha una veste quasi trasparente ed è avvolto in un manto scuro dai risvolti aranciati che ricorda, nelle sue goticissime pieghe, certe soluzioni svolazzanti di Pere Nicolau e dei suoi discepoli, così come riporta a Pere Nicolau la fronte alta della Madonna, comune nelle Vergini nicolaiane. Sembra però che all'esuberanza del pittore valenzano, Starnina contrapponga il suo pacato equilibrio di matrice italiana. I punzoni dei nimbi della tavola di Cleveland, infine, sono simili a quelli degli starniniani *Santi Stefano e Vincenzo* del Museum of Fine Arts di Boston. L'opera è dunque il dipinto più vicino al mondo valenzano nei dettagli frivoli e di moda, che ben spiega l'affermazione del Vasari secondo cui Starnina importò a Firenze «alcuni abiti spagnuoli in quel tempo usatisi in quel paese».³⁸

L'autografia starniniana potrebbe essere confermata confrontando il volto della Madonna con alcuni lacerti di sante femminili della chiesa del Carmine, come la Santa Agnese con un agnello in mano, che presenta un manto dal collo rialzato e una pettinatura con due ciocche che le scendono sulle spalle; stessa pettinatura presenta una santa martire quasi acefala, mentre uno spezzone di un'altra santa mostra le stesse ciocche bionde morbide e ondulate che incorniciano un viso a tre quarti dai lineamenti esili, le sopracciglia sottili e il naso piccolo, che coincide con la Madonna americana persino nella piccola ciocca di capelli che si intravede sulla guancia.

Altri studiosi hanno già avvicinato, con ragione, la *Madonna* di Cleveland (fig. 3) a quella di Oxford (fig. 4), per la serie di dettagli simili nel panneggio e nei vestiti della Vergine e per la presenza della ghirlanda e della corona. Ma la tavola inglese per stile è molto più simile a opere toscane come la *Madonna* della tavola centrale di Würzburg anche nella posa del bambino che si muove animatamente e nei tratti del viso della madre, così come nei colori, mentre la *Madonna* americana presenta un incarnato soffice e delle teste molto più grosse rispetto alle fisionomie solite del maestro, che trovano una corrispondenza migliore nei lacerti del Carmine.

Della stessa famiglia sembra risultare anche la *Madonna con quattro santi* già in collezione Voss, che conserva ancora l'antica cornice italiana; anche questa Vergine presenta una ghirlanda e un ricco tappeto, però la minore cura dei dettagli tradisce l'aiuto della bottega nella realizzazione dell'opera. Tra le varie opere attribuite in principio a Starnina spicca inoltre una *Madonna dell'Umiltà* del museo di Pittsburgh (fig. 5), ridipinta e con cornice prettamente italiana, che iconograficamente è quella che più somiglia alla tavola di Cleveland: infatti vi si vede la Madonna seduta su un cuscino, con due lunghe trecce bionde e una ghirlanda con corona, col Bambino che porta lo stesso cartiglio di quello di Cleveland. Le ridipinture dell'opera peggiorano notevolmente la lettura della tavola, che probabilmente copia il prototipo starniniano di Cleveland in modo pedissequo, rielaborandolo secondo lo stile di un maestro meno dotato di Gherardo di Jacopo.

Della *Madonna* di Cleveland (fig. 3) non si conosce la provenienza certa e se ne ha notizia solo quando l'opera formava già parte della collezione Lederer. Per le caratteristiche della tavola, assai affini



5. Seguace di Starnina, *Madonna col Bambino*, Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

al gotico internazionale valenzano, potrebbe essere stata dipinta in Spagna. Si può provare a cercare se eventuali copie di seguaci o discepoli delle due sponde del Mediterraneo aiutino a stabilirne la provenienza. Il dittico con *Crocifissione* del Carnegie Museum of Arts di Pittsburgh e *Madonna col Bambino* in collezione privata, mostra una *Madonna* coronata e dalla mano ingioiellata che ha punti in comune con quella di Starnina, per quanto lo stile sia estremamente valenzano e la *Madonna* risulti in trono circondata da angeli musicanti. Si potrebbe supporre che il pittore valenzano, forse l'Alcañiz, che ha dipinto l'opera sia venuto a contatto con tale *Madonna* dipinta da Starnina a Valenza. Ma anche il Maestro di Borgo alla Collina, Scolaiò di Giovanni, pedissequo e meno dotato seguace del nostro, presenta una *Madonna col Bambino*, già in collezione Salocchi, coronata e avvolta da un manto risvoltato sul collo, con una mano inanelata e la testa reclinata in una posa molto simile a quella di Cleveland. La conoscenza precisa del prototipo starniniano in ambito fiorentino e valenzano fa supporre che entrambi i maestri ammiratori di Starnina conoscessero uno stesso modello riprodotto più volte dal pittore nelle due terre. Si può a mio parere, affermare che la sua esuberanza decorativa sembra però voler incontrare meglio il gusto valenzano che quello della città gigliata, quindi potremmo trovarci davanti a una delle poche opere valenzane dell'artista.

Conclusioni

Ricapitolando, Gherardo di Jacopo passa almeno sei anni a Valenza alla fine del XIV secolo, dipingendo una serie di polittici, alcune pitture per cappelle funerarie e probabilmente molte altre opere che non ci sono pervenute. Inoltre lavora con dei compatrioti nella città del Turia. Le opere che gli sono state attribuite come dipinte durante il suo soggiorno valenzano creano dei problemi: il polittico Ferrer ha un'autografia dubbia, mentre il *Giudizio* di Maiorca è probabilmente un'opera dipinta a Firenze e poi inviata sull'isola. Infine nel catalogo del maestro figura una *Madonna* dagli spiccati caratteri valenzani che potrebbe essere ricondotta al momento levantino dell'artista.

Maria Laura Palumbo
laura.palumbo04@virgilio.it

RIFLESSIONI SUL SOGGIORNO DI GHERARDO STARNINA A VALENZA

La lunga permanenza del pittore fiorentino Gherardo Starnina a Valenza alla fine del Trecento ha sempre sollevato molti più dubbi che certezze, per una serie di motivi, tra cui la mancanza di opere documentate, le problematiche che accompagnano i pochi dipinti attribuitigli e una serie di documenti senza riscontro. Si è provato dunque ad analizzare i pochi documenti pervenuti, e l'eventuale presenza di collaboratori accanto al maestro, citando le poche opere che gli sono assegnate e esaminando un dipinto che probabilmente proviene da Valenza. Si spera in tal modo di chiarire in parte, in base ai dati che ci sono pervenuti, una tappa importante della vita artistica del pittore fiorentino, così decisivo anche per gli sviluppi della pittura tardogotica toscana.

Parole chiave: Storia dell'arte medievale, Gotico internazionale, Firenze, Valenza, Gherardo Starnina

REFLECTIONS ON GHERARDO STARNINA'S STAY IN VALENCIA

The long stay of the Florentine painter Gherardo Starnina in Valencia at the end of the fourteenth century has always raised more doubts than certainties, for a number of reasons, including a lack of documented works, complications surrounding the paintings attributed to him, and the presence of unvalidated documents. This paper therefore explores the few surviving documents and the possible presence of co-workers with the master, referencing the few works officially attributed to him and examining a painting probably of Valencian origin. The purpose is to clarify, in part working with the informations available, an important stage in the artistic life of the Florentine painter, so important to the development of Tuscan late-Gothic painting.

Keywords: History of Medieval Art, International Gothic, Florence, Valencia, Gherardo Starnina

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de reconeixement de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de reconocimiento de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

