

Introducción

NURIA RAMÓN-MARQUÉS

La investigación sobre la pintura gótica en los territorios peninsulares continúa siendo uno de los temas más relevantes y sugerentes de la historia del arte. En los últimos años ha aumentado el interés por el análisis del proceso de producción de la pintura y la miniatura asociados al llamado gótico internacional durante la primera mitad del siglo xv. Este proceso resulta especialmente fructífero cuando se aborda desde una perspectiva interdisciplinar, que combine la aproximación histórico-artística con el estudio de los materiales y las técnicas pictóricas. Esta metodología permite profundizar en las dinámicas de conexión e intercambio entre obras y talleres, en el empleo de pigmentos y colorantes, y, en última instancia, en los mecanismos de transmisión del conocimiento y modelos artísticos entre ambas disciplinas.

En este contexto, la monografía *Entre miniaturas y retablos: tránsitos artísticos en el siglo xv temprano* reúne una serie de capítulos elaborados por diferentes investigadores europeos que trabajamos en esta línea de estudio. La obra tiene como objetivo dar a conocer, desde una perspectiva interdisciplinar, la producción de la miniatura y la pintura medieval del siglo xv. Se entiende la praxis artística como un fenómeno complejo que requiere ser abordado desde múltiples enfoques: desde la documentación de archivos, pasando por el estudio del comercio medieval y la procedencia de los materiales, hasta el análisis de la composición de los pigmentos y las técnicas pictóricas empleadas. Todo ello, con el fin de comprender mejor el proceso de realización de estas obras plásticas y entender la obra de arte desde una perspectiva más amplia.

De igual manera, el análisis de las conexiones entre la producción material de la obra, como el estudio de las transferencias del conocimiento artístico a través de los modelos utilizados tanto en pintura como en miniatura, nos permite profundizar en el conocimiento sobre el funcionamiento de los talleres artísticos y de las diferentes disciplinas. El pintor medieval poseía un amplio conjunto de competencias

técnicas y creativas, era capaz de elaborar sus propios pigmentos, intercambiar modelos y patrones, y mantener estrechas relaciones profesionales con otros oficios artísticos, como escultores, bordadores, vidrieros u orfebres. Esta interacción interdisciplinar posibilitaba que los modelos y soluciones formales empleados en sus obras pudieran provenir de distintas especialidades, integrando saberes y prácticas más allá del ámbito estrictamente pictórico. La creación artística se concebía como un proceso complejo y colaborativo, en el que la pintura se nutría de un diálogo constante con otras manifestaciones visuales y materiales, enriqueciendo su lenguaje y ampliando sus posibilidades expresivas.

La colaboración de especialistas en diferentes ámbitos —historiadores del arte, restauradores, químicos, entre otros— ha demostrado que no es suficiente realizar análisis transversales de los materiales. Resulta, así mismo, fundamental fomentar un acercamiento entre disciplinas, compartiendo y unificando el lenguaje y los conceptos para que resulten comprensibles para todos los participantes en el proceso de estudio. De lo contrario, la transversalidad se ve comprometida y los hallazgos pueden perder coherencia y efectividad al no emplearse un lenguaje accesible para todos los actores involucrados.

El presente libro comienza con un estudio de Antoni José i Pitarch, quien propone una relectura crítica del término «gótico internacional». Pitarch señala las limitaciones de esta etiqueta cuando no se contrasta con cronologías locales, circuitos de taller y condiciones materiales de producción. En este contexto, Valencia se presenta como un laboratorio singular. El autor estructura el proceso en tres etapas: la formulación de las dos líneas principales (flamenca y toscana); la retirada de Starnina y el declive del maestro Marçal, con el liderazgo de Pere Nicolau y el ascenso de Gonçal Peris, y la bifurcación y consolidación de los talleres de Peris y Jaume Mateu, con proyección hacia Aragón y Castilla. El ensayo amplía el enfoque a Cataluña y al eje Tortosa-Morella, subrayando que se trata de un mosaico de soluciones y no de un «estilo» uniforme.

En el siguiente capítulo, el mismo autor, en colaboración con M.^a Antònia Alsina, profundiza en «el camino de Flandes» hasta Valencia en la década de 1390. Se centran en la circulación de modelos y técnicas del norte de Europa que llegan a los talleres locales. Los autores proponen tres vías de llegada complementarias y documentan contactos que amplían las conexiones más allá de los circuitos ya conocidos. La aportación principal reside en la comparación de soportes distintos —dibujo, vidriera y retablo— para demostrar que comparten repertorios formales y cronologías próximas. A través del análisis de motivos, gestos y arquitecturas, se evidencian préstamos verificables entre esos medios y su traducción en la pintura sobre tabla en Valencia. El estudio destaca la movilidad de maestros y la función de

los cuadernos de modelos como «puentes» visuales. Frente a la supuesta uniformidad del llamado estilo internacional, los autores proponen una red de transmisión flamenca y franco-flamenca, donde los repertorios se desplazan, se adaptan y se integran en el contexto valenciano.

En el capítulo tercero, Joan Aliaga y Nuria Ramón hemos revisado el debate historiográfico sobre Gherardo Starnina y el Maestro del Bambino Vispo durante los siglos xx y xxi. El eje central es la trayectoria del florentino Gherardo Starnina, cuya huella en Valencia se reevalúa a partir de la concreción de un perfil que se ha ido corrigiendo a lo largo del tiempo al ajustar cronologías, reorganizar conjuntos y desplazar atribuciones. En paralelo, se muestra cómo una hipótesis local, la de Leandro de Saralegui (1953) en relación con el Maestro de los Gil y Pujades, y su eco internacional, ha condicionado durante décadas la percepción de Miquel Alcanyís. Reexaminando ese legado, se puntualizan los errores de método y se propone re-interpretar el corpus valenciano de Alcanyís en clave de talleres y colaboraciones vinculados a Starnina.

Laura Fernández, en el capítulo siguiente, centra su estudio en un hallazgo que enriquece el mapa de la hagiografía alfonsí: dos folios iluminados, rescatados de una encuadernación tardía en el Archivo Histórico Nacional, que resultan ser testimonio castellano del *Vitae sanctorum* de Bernardo de Brihuega, con escenas y texto inéditos del libro de los mártires. El descubrimiento, fruto de pesquisa archivística y restauración ejemplar, se enriquece con nuevos fragmentos localizados en otros archivos y reabre preguntas sobre la circulación cortesana y la recepción laica de estos relatos. Laura Fernández contextualiza la obra, concebida en el *scriptorium* alfonsí, redactada en latín y traducida al castellano, difundida también en Portugal y conocida como *Genesi alfonsi*, con huellas en inventarios, impresos tempranos y, más tarde, en índices de libros prohibidos, lo que explica pérdidas y lagunas. El estudio técnico -empleando las diferentes técnicas de imagen no invasiva como el UV, la imagen multibanda, y la reflectancia- permite leer pasajes dañados y perfilar una cronología de fines del siglo xiii/inicios del xiv dentro del gótico lineal.

El equipo de investigadores portugueses del LAQV-REQUIMTE y Departamento de Conservação e Restauo, NOVA School of Science and Technology y el Instituto de Estudos Medievais, NOVA-FCSH, presentan los resultados de un análisis científico no invasivo de los materiales del *Cancionero de Ajuda*. Las autoras proponen una datación afinada y una lectura técnico-artística del manuscrito. La caracterización molecular de pigmentos y aglutinantes permite pasar de conjeturas estilísticas a evidencias como los azules de lapislázuli, índigo o azurita; los rojos bermellón de minio y rosa de palo Brasil y los amarillos de oropimente, oro musivo y ocre. Todos estos colores dibujan una paleta muy llamativa. El conjunto de datos

sugiere una producción entre fines del XIII e inicios del XIV. El oropimente apunta a cronología temprana, mientras el oro musivo confirma prácticas ya activas tras 1300. Más allá de la química, el capítulo muestra una *mise-en-page* planificada: jerarquías de iniciales, marcos arquitectónicos y escenas musicales inacabadas que probablemente dejaban a propósito el pergamino como fondo luminoso. Ciencia e historia del arte se dan la mano para devolver al códice su contexto y su valor.

En el capítulo sexto, Noemí Martínez presenta y contextualiza un conjunto excepcional de manuscritos bíblicos conservados en el Archivo de la Catedral de Valencia —conocidos como «la Biblia de los papas de Aviñón»—, producidos en París hacia 1352 para Clemente VI y completados bajo Inocencio VI. Reúne codicología, paleografía e historia del arte para explicar su materialidad suntuaria y su función doble: libros de estudio de la *Sacra Pagina* y emblema de poder pontificio. El recorrido histórico de la colección —del *scriptorium* parisino al traslado a Peñíscola en el Cisma y su compra por el cabildo valenciano en 1426— se reconstruye con nuevas lecturas documentales. En lo visual, se analiza un programa iconográfico coherente y la imagen reiterada del pontífice como orador y maestro, donde texto e imagen se entrelazan para legitimar autoridad y saber. La investigación saca de la penumbra un corpus apenas estudiado y lo sitúa en el centro de los debates sobre cultura libraria, propaganda y mecenazgo papal en pleno siglo XIV.

El libro finaliza con un trabajo de Lorena Rodríguez en el que se reconstruye la azarosa fortuna de la Biblia de Pedro de Pamplona (s. XIII) a partir de sus mutilaciones, la venta fragmentaria de sus miniaturas y las redes de coleccionismo que las dispersaron por Europa y EE. UU. Tras el saqueo de la Biblioteca Capitular y Colombina de Sevilla en 1884-1886, numerosos folios e iniciales fueron recortados, descontextualizados y colocados en el mercado del arte, borrando exlibris y procedencias para facilitar su circulación. La autora sigue esas huellas —prensa, catálogos, subastas y fondos actuales— para identificar piezas, perfilar a intermediarios y coleccionistas, y medir el impacto de esas prácticas en la comprensión del conjunto. Más allá del relato de expolio, el estudio plantea una agenda de trabajo: recuperar trayectorias, comparar precios y redes, y reintegrar los fragmentos en la historia material e intelectual del manuscrito. Una contribución clave sobre cómo el mercado modela lo que hoy podemos ver —y lo que falta— de nuestros códices medievales.

Por último, no querría acabar sin expresar mi agradecimiento a quienes han hecho posible este volumen. Su valiosa contribución y conocimiento han enriquecido de forma decisiva el proyecto que desarrollamos en la Universitat Politècnica de València. Asimismo, agradezco la generosidad a los archivos que nos han facilitado los procesos de estudio y acceso a fondos, en especial a Vicent Pons, así

como al resto de las bibliotecas y museos en los que hemos realizados diferentes estudios. Igualmente, reconozco la colaboración de los equipos de conservación y laboratorios que aportaron métodos y datos imprescindibles. Mi reconocimiento y gratitud a mis compañeros Joan Aliaga, José Madrid, Eva Pérez, Dolores Yusa, Álvaro Herce y Ana Pilar Górriz por su inestimable colaboración y apoyo durante todo este tiempo. Este esfuerzo conjunto permitirá avanzar en la investigación de la pintura y cultura visual medieval, lo que redundará en una mejor comprensión de sus prácticas, técnicas y contextos históricos.