

# **C**OME PRINCIPALMENTE SI DISEGNA IN TAVOLA... UN OBRADOR TOSCANO Y LA PREDELA DEL RETABLO DE ALPUENTE (c. 1400)

JOAN ALIAGA MORELL

Universitat Politècnica de València  
jaliaga@har.upv.es

**Resumen:** El presente artículo plantea una revisión de la predela del retablo de la Virgen María conservado en la localidad de El Collado de Alpuente (Valencia), pintado hacia 1400. A falta de respaldo documental, este trabajo plantea la hipótesis de que la obra fue pintada en un obrador toscano dirigido por Gherardo Starnina. Se aporta la información que se desprende de estudiarlo mediante el sistema de imagen multispectral, cuyos resultados permiten relacionar los procedimientos pictóricos de la predela con los preceptos transmitidos en *Il libro dell'arte*, de Cennino Cennini. El estudio fotográfico ha revelado que en el dibujo subyacente hay anotaciones de pigmentos y colorantes empleados en el obrador por parte de los diversos pintores que intervinieron en la obra.

**Palabras clave:** Gherardo Starnina / Valencia / Alpuente / gótico internacional / predela / *multiband*.

## **COME PRINCIPALMENTE SI DISEGNA IN TAVOLA... A TUSCAN WORKSHOP AND THE PREDELLA OF THE ALPUENTE ALTARPIECE (c. 1400)**

**Abstract:** This paper presents the study of the predella of the altarpiece in the town of El Collado near Alpuente (Valencia, Spain), painted in c. 1400 at an workshop of Tuscan painters run by Gherardo Starnina. The information gathered by using a multiband imaging system revealed links between the painting techniques in this predella and the canons set forth in Cennino Cennini's *Il Libro dell'arte*. The photographic study revealed the underdrawing to have traces of the pigments and colourings used in the workshop by the painters working on the predella.

**Key words:** Gherardo Starnina / Valencia / Alpuente / International Gothic / predela / multiband.

### **Introducción**

Durante los últimos años del siglo XIV, la pintura valenciana experimentó un proceso de cambio acelerado hacia un estilo nuevo, que satisfacía plenamente el gusto de los clientes autóctonos. Estos se sintieron atraídos por una moda que disfrutaba de gran éxito en Europa desde hacía décadas. En poco tiempo, las escenas que se pintaban en los retablos de los obradores locales cambiaron, irreversiblemente, hacia un nuevo paradigma estético, impulsado por la llegada a Valencia de diversos artistas foráneos, como el chipriota Esteve

Rovira, el flamenco Joan de Brussel·les, el sienés Simone di Francesco, el pisano Nicolò d'Antonio, el holandés Johan Utuvert de Utrecht, el nórdico Marçal de Sas, el florentino Gherardo Starnina, el catalán Pere Nicolau y el aragonés Llorenç Saragossà. La influencia de todos estos pintores provocó una exitosa modernización de la escuela valenciana y su repercusión se perpetuó durante casi medio siglo hasta la llegada de otra moda procedente del mundo flamenco.<sup>1</sup>

Este nuevo periodo, atractivo y floreciente, que llamamos gótico internacional, coincide con el reinado

\* Fecha de recepción: 15 de febrero de 2021 / Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2021.

<sup>1</sup> Sobre el gótico internacional en Valencia existe abundante bibliografía, véase principalmente: HÉRIARD DUBREUIL, Mathieu, 1987; JOSÉ PITARCH, José, 1986, p. 165-239; ALIAGA MORELL, Joan, 2009, p. 168-191; LENZA, Antonio, 2010; MIQUEL JUAN, Matilde, 2008; MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2013a; LLANES DOMINGO, Carme, 2014.

de Juan I el Cazador (1387-1396) y se consolidó durante los primeros años del reinado de su hermano Martín el Humano (1396-1410) y la esposa de este, María de Luna († 1406), ambos fueron auténticos promotores de las artes.<sup>2</sup> Esos años constituyeron un tiempo altamente fructífero en las artes –muy especialmente en la pintura–, ya que se crearon obras de gran belleza y alta calidad plástica. Los pintores introdujeron modelos iconográficos formales y estilísticos distintos de sus precedentes, al tiempo que en los obradores se desarrollaban procedimientos técnicos nuevos, que contribuyeron a perfeccionar la calidad de las obras; algo semejante ocurrió unas décadas más tarde con la incorporación de la técnica del óleo.

Es precisamente en ese momento de cambio de siglo cuando se pinta para la iglesia de Alpuente (Valencia) un gran retablo con escenas de la vida de la Virgen en el que había una predela dedicada a la Pasión de Cristo. Dicho retablo se conserva parcialmente y es un claro ejemplo de la transformación que se produjo en la pintura valenciana al superar de forma repentina la tradición del italo-gótico, que había estado vigente durante toda la segunda mitad del siglo XIV, y aceptar el gótico internacional de tendencia italianizante.

Cabe destacar que hay consenso sobre la filiación de la predela de Alpuente, que se atribuye al florentino Gherardo Starnina, un pintor de gran trascendencia que ha sido muy valorado por la crítica especializada.<sup>3</sup> Sin embargo, la revisión y la exhumación de documentos para el estudio de esta obra ha sido infructuosa. Ahora bien, los análisis recientes de la obra realizados mediante técnicas diagnósticas nos han permitido identificar determinados aspectos técnicos y materiales que resultan de gran interés en aspectos pragmáticos. Como detallaremos a continuación, el análisis mediante el sistema de imagen multiespectral ha revelado in-

formación sobre el procedimiento de ejecución de la predela, los pigmentos empleados y otros aspectos que no se observan en la imagen visible. Resulta de gran interés confrontar estos datos con los métodos de *Il libro dell'arte*, de Cennino Cennini, una fuente de ámbito toscano que data de la misma época que el retablo que estudiamos.<sup>4</sup>

### El retablo de Alpuente

El retablo de la Virgen María, originario de la localidad de Alpuente (Valencia), se encuentra actualmente en la parroquia de San Miguel de El Collado, aldea vecina limítrofe con la provincia de Teruel porque, hace más de dos siglos, se desplazó de su espacio original como consecuencia de las obras de ampliación de la iglesia arciprestal de Alpuente, que se hizo a finales del siglo XVIII. Esas reformas afectaron a la modernización de la antigua cabecera del templo y, como consecuencia, el antiguo retablo mayor debió de ser relegado para sustituirlo por otro más acorde a la época.<sup>5</sup>

La obra que nos ocupa es un gran mueble que mide 484 x 392 cm, lo que permite equiparlo volumétricamente a otros retablos destacados del gótico internacional valenciano, aunque es algo menor que ellos, como el de la iglesia parroquial de Rubielos de Mora (Teruel, doc. 1418) y el retablo de San Jorge, conocido como retablo del Centenar de la Ploma, del Victoria and Albert Museum de Londres (V&A, c. 1400). El retablo de Alpuente está formado por cinco calles, de las que la central, de mayor tamaño que el resto, debió de tener expuesta una talla o una pintura de la Virgen María.<sup>6</sup> Actualmente, ese espacio está ocupado por una imagen anacrónica de san Miguel, titular de la iglesia donde se encuentra. En la parte superior se conserva –si bien mutilada por el tercio inferior– la escena de la Dormición de la Virgen, sobre la cual encontramos otra escena de la Crucifixión. Como

<sup>2</sup> Sobre el papel de los monarcas como promotores de las artes puede consultarse: MIQUEL JUAN, Matilde, 2003, p. 781-814; SERRANO COLL, Marta, 2015 y SILLERAS-FERNÁNDEZ, Núria, 2015, p. 681-698.

<sup>3</sup> No nos detendremos a citar una bibliografía exhaustiva sobre Gherardo Starnina, pintor que continúa siendo objeto de estudio desde principios del siglo XX. Pueden servir como referencias más destacadas las investigaciones de SIRÉN, Osval, 1904; BERENSON, Bernard, 1932; PUDELKO, Georg, 1938; LONGHI, Roberto, 1965; WAADENOIJEN, Jeanne Van, 1974; BOSKOVITS, Miklós, 1975; SRICCHIA SANTORO, Fiorella, 1976; HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu, 1987; MARCHI, Andrea de, 1990; MIQUEL, Matilde, 2008; LENZA, Alberto, 2010. GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando, 2013 y PALUMBO, María, 2015, entre otros.

<sup>4</sup> El libro del Arte de Cennino Cennini es una base para el conocimiento de la práctica artística en Italia. Es considerado más bien un manual para especieros y apotecarios, un texto para el gremio de los pintores de Padua, escrito con la finalidad de auto-promoción de Cennino dentro de la corte de los Carrarra, véase: Broecke, L. 2015. La monografía de Lara Broecke sobre el libro de Cennino Cennini corrige errores de anteriores traducciones. Sobre nuestra fuente primaria puede consultarse, fundamentalmente, BOSKOVITS, Miklós, 1973; BENSI, Paolo, 1979; BOMFORD, David, et alii., 1989 y ROMANO, Serena, 1995. Sobre la práctica artística en Italia puede verse también CARLYLE, Leslie; WITLOX, Maartje, 2005 y TOSATTI SOLDANO, Bianca Silvia, 2007.

<sup>5</sup> Sobre la fábrica de la iglesia de Alpuente, se puede consultar AGUILAR Y SERRAT, Francisco de Asís, 1890, p. 137.

<sup>6</sup> José Pitarch propuso que el retablo había estado presidido por la talla de la Virgen de la Consolación conservada en la iglesia de Corcolilla. Véase JOSÉ I PITARCH, Antoni, 2001, p. 272.

cimera, se representa la Coronación de la Virgen, flanqueada en las enjutas por los profetas Jeremías e Isaías, que, acompañados de serafines, muestran filacterias con profecías sobre la Virgen. Siguiendo el discurso narrativo de la vida de María, en las calles laterales se representan doce escenas del ciclo mariano ilustradas por los cuatro evangelistas que figuran en lo alto de cada una de las calles. Estos se representan escribiendo los textos evangélicos sobre rollos de pergamino y cada uno de ellos está flanqueado por ángeles. Por debajo, las cuatro primeras escenas marianas están dedicadas a la infancia de la Virgen: su Nacimiento, la Ofrenda de Samuel, la Presentación de la Virgen en el Templo y los Desposorios. El resto de las escenas representan los gozos de la Virgen: Anunciación, Nacimiento, Epifanía, Presentación del Niño en el Templo o Circuncisión, Pentecostés y Ascensión, más otras dos: la Huida a Egipto y la Matanza de los Inocentes, que se encuentran actualmente en el Museo de Zaragoza.<sup>7</sup>

La predela estuvo compartimentada en seis escenas dedicadas a la Pasión de Cristo, sin embargo, en la actualidad solo se conservan cuatro (fig. 1): la Flagelación (recortada por su lado izquierdo), el Camino al Calvario con la cruz, la Lamentación y el Santo Entierro.<sup>8</sup> La primera escena de la predela, que se ha perdido, pudo representar el pasaje evangélico de la Oración en el Huerto, mientras que la última, la Resurrección, fue identificada por Hériard-Dubreuil como la tabla que se conservaba en el siglo XX en la colección Ernst Pollak de Canadá, actualmente en paradero desconocido.<sup>9</sup> Probablemente el centro de la predela estaba presidido por un tabernáculo, puesto que la escenificación del calvario, frecuente en este tipo de predelas, se ha trasladado a lo alto de la calle central del retablo. En la parte superior de todas estas tablas, se representan profetas en las enjutas a ambos lados de la crestería dorada; coincidiendo con ello, es interesante que en los últimos años se haya localizado en una colección particular la crestería y parte

de la mazonería de la primera y la segunda escenas de la predela, en las que se representa un escudo de Alpuente y un profeta.<sup>10</sup>

A pesar de todo, el declive de esta extraordinaria obra es evidente, pues se aprecia un considerable número de partes mutiladas, perdidas y desplazadas; pero, por otro lado, podemos afirmar que se trata de un valioso retablo que ha sobrevivido a la dispersión y al expolio del patrimonio artístico sufrido durante tanto tiempo en nuestro país. Es triste verificar la destrucción de determinados elementos, así como los compartimientos que fueron reubicados en museos fuera de su contexto original y en colecciones privadas. En este sentido, en el reverso de una de las tablas de la predela todavía se conservan dos etiquetas que documentan el traslado de la obra en el año 1939 del castillo de Figueras a Barcelona.<sup>11</sup> Desgraciadamente, durante los años de la Guerra Civil española, este retablo sufrió un trágico periplo y, cuando este acabó, no todas las partes que lo integraban regresaron a su lugar de origen. Tras la contienda, las tablas del retablo regresaron a El Collado y allí permanecieron desmontadas en una capilla de la iglesia, protegidas por una reja y un robusto anclaje hasta que, a principios de la actual centuria, se restauró la obra y se instaló en el altar mayor de la iglesia, donde permanece en la actualidad.

### **El problema del doble obrador: dos estilos, dos maestros**

El estilo y la técnica del conjunto de escenas marianas que componen el cuerpo principal del retablo –a excepción de la predela– muestran una unidad estilística propia del periodo italogótico. Los modelos iconográficos y formales derivan del corpus identificado por la historiografía como propios del Maestro de Villahermosa, autor que ha sido identificado como Llorenç Saragossà o Francesc Serra II. Todavía hay que establecer la correcta filiación de este autor, pues hay opiniones diferentes entre la

<sup>7</sup> Sobre las tablas conservadas en el Museo de Zaragoza puede verse LACARRA DUCAY, M.<sup>a</sup> del Carmen, 2003, p. 32-34.

<sup>8</sup> GÓMEZ FRECHINA, José, 2005, p. 48-50; GÓMEZ FRECHINA, José, 2009, p. 84-85.

<sup>9</sup> La identificación de la escena de la resurrección de la colección Ernst Pollak la dio a conocer HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu, 1975 a, p. 18. La fotografía de este fragmento pertenece a la fototeca del Kunsthistorisches Institut de Florencia.

<sup>10</sup> Su existencia la reveló RUIZ I QUESADA, Francesc, 2016, p. 17-20.

<sup>11</sup> La transcripción completa de la primera cartela dice: "Estado Español / Ministerio de Educación Nacional / Servicio de Defensa del Patrimonio Nacional / Recuperado del enemigo / El 8-II-39 en Castillo de Figueras / Traslado a Barcelona el 2-III-39 / [firma ilegible]". La segunda indica: "Ministerio de Instrucción Pública / Dirección General de Bellas Artes / Junta Central del Tesoro Artístico / N° de inventario de procedencia: 14-L XIV / N° de inventario de la Junta: / Procedencia: Alpuente (Valencia) / Dimensiones: 0'87 x 8'86 / Materia: / Autor: Anónimo siglo XIV / Observaciones". Véase ALIAGA MORELL, Joan, 2009, p. 171-172.



Fig. 1. Escenas de la predela: Cristo atado a la columna, Camino al Calvario con la cruz, Lamentación ante Cristo muerto y Santo Entierro. Iglesia de San Miguel, El Collado de Alpuente (Valencia).

crítica especializada.<sup>12</sup> Por otro lado, las escenas de la predela ponen de manifiesto una factura claramente diferenciada del conjunto y se corresponden con el estilo propio de un maestro del gótico internacional. Esta patente diferencia de estilos indica que el retablo de Alpuente debió de ser pintado por dos maestros en sendas fases de ejecución.

Esclarecer los momentos de producción de la obra y los artífices que intervinieron en cada uno de ellos es uno de los problemas más complejos e interesantes que hay que resolver, pues, como ya hemos indicado, no se han localizado noticias documentales que aporten información sustancial. Al pensar en dicho problema, cabe plantearse la posibilidad de que durante el traslado desde la iglesia de Alpuente a la de El Collado se juntaran por error piezas de dos retablos distintos, como había sucedido con los retablos desamortizados que llegaron al Museo de Bellas Artes de Valencia en el siglo XIX; sin embargo, es una premisa que debemos descartar, como veremos a continuación. Así, al observar detenidamente la carpintería y todos los elementos decorativos de tracería sobredorada, vemos que, sin lugar a duda, obedecen a

un único proceso de fabricación integral y proceden del mismo momento.

En cambio, a diferencia de la unidad estructural que presentan el soporte de madera y los dorados, en la parte pictórica se aprecian diversos momentos. Se han barajado dos hipótesis diferentes sobre los periodos de realización de la pintura del retablo. La primera de ellas fue propuesta por José i Pitarch, quien planteó que la predela fue la primera parte del retablo que se pintó y que corrió a cargo de un maestro florentino llegado a Valencia en la década de 1390. Para este historiador, el cuerpo principal de la obra la terminó años más tarde un pintor tradicional que adaptó su quehacer artístico al estilo del primer artista.<sup>13</sup> La segunda propuesta es de Ruiz i Quesada y Montolío Torán, que defendieron un proceso de ejecución inverso; es decir, primero se pintó el cuerpo del retablo y, a causa de la muerte del pintor Francesc Serra II (que los autores señalan como Maestro de Villahermosa), un segundo maestro, identificado como Gherardo Starina, se habría encargado de concluir la obra.<sup>14</sup>

Los argumentos más sólidos están a favor de que el encargo inicial de la obra debió de correr a cargo

<sup>12</sup> La obra del Maestro de Villahermosa ha sido estudiada desde mitad del siglo XX, con puntos de vista discrepantes, aunque este tema no es objeto de estudio en este trabajo. Se han ocupado principalmente: LLONCH PAUSAS, Sílvia, 1967-1968; JOSÉ I PITARCH, Antoni, 1987, p. 165-239 y HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu, 1987.

<sup>13</sup> Esta propuesta fue defendida en JOSÉ I PITARCH, Antoni, 2001, p. 272.

<sup>14</sup> RUIZ I QUESADA, Francesc; MONTOLÍO TORÁN, David, 2008, p. 135. No existe ninguna referencia documentada sobre este hecho, salvo que Francesc Serra II pudo fallecer en un periodo próximo al de la pintura del retablo de Alpuente, pero, en nuestra opinión, se trata de una hipótesis poco sostenible.

de un obrador dirigido por un florentino, que, después de concluir la predela y la tabla central, en caso de haber existido, debió de abandonar el proyecto por alguna circunstancia desconocida. Es sabido que, en los contratos de retablos, en ocasiones había capitulaciones para especificar el abono de pagos parciales tras la finalización de determinadas partes de la obra como la predela.<sup>15</sup> Así pues, la predela sostiene el peso de todo el retablo y, junto con la tabla principal, debió ser la primera pieza en ser acabada e instalada en el lugar de destino. Las circunstancias que impidieron la finalización de la obra en el primer obrador nos han permitido ver la singularidad de una obra con dos estilos artísticos contemporáneos. Con todo, no debemos descartar la posibilidad de un trabajo en colaboración, prácticamente simultáneo con tareas repartidas entre dos talleres, o incluso un caso de subcontratación. Este escenario no fue inédito en el oficio de la pintura valenciana de los siglos XIV y XV.

La cuestión fundamental que se nos plantea es la innovación estilística que aportan los rasgos florentinos de la predela frente a la tradición italo-gótica del resto del retablo. Es perceptible en las escenas marianas del retablo el impacto que debió de causar el nuevo lenguaje del gótico internacional en el obrador que terminó la obra. Se produjo un cambio cualitativo y eso dio lugar a un estilo híbrido entre la tradición y la línea renovada que se estaba desarrollando en el ámbito valenciano a finales del 1400. El maestro que pintó el cuerpo principal del retablo tuvo que hacer un gran esfuerzo para adaptar su estilo tradicional a las novedades que aportaban los artistas foráneos llegados de Toscana. La influencia de estos provocó que el obrador que recogió el testigo de Alpuente cambiara el rumbo de su pintura, distanciándose del tradicional corpus pictórico del Maestro de Villahermosa.

Resulta de especial interés atisbar en qué contexto y por qué causas se produce la superación del lenguaje italogótico y la asimilación del gótico internacional. Como bien apuntan la investigación de Angela Orlandi y la de Juan Vicente García Marsilla,<sup>16</sup> debieron de ser las materias colorantes, utili-

zadas fundamentalmente en la tinción textil –y en menor medida en otros ámbitos, como la pintura–, las que atrajeron a las compañías de mercaderes florentinos y genoveses que sirvieron como puerta de entrada no solo para los carísimos pigmentos, entre otros productos con los que comerciaban, sino también de obras de arte producidas en Italia. En este sentido debemos profundizar e indagar las implicaciones que tuvo la compañía Datini de Prato en la importación y exportación de materias tintóreas, pigmentos y colorantes, en el transporte de piezas y en la movilidad de artistas toscanos. Así, existe constancia de que el mercader Marco Datini comercializaba con pequeñas pinturas desde Florencia hasta Aviñón.<sup>17</sup> Las relaciones comerciales entre Italia y Valencia han sido delineadas en las investigaciones de David Gual y más concretamente por Rafael Cornudella en lo referente a Starnina.<sup>18</sup>

En todo ese contexto, la singularidad del retablo de Alpuente estriba en ser el mejor exponente del impacto que ocasionaron los pintores del gótico internacional llegados a las tierras valencianas en los últimos años del siglo XIV.

### La predela de la Pasión

A partir de las escenas conservadas, la secuencia de la pasión de Cristo se inicia con el tema de la flagelación, en la que se representa a Cristo atado a la columna por la cintura y los brazos mientras un esbirro –del que solo vemos las manos y una pierna, en cuyo pie se apoya– tensa la cuerda. Un gesto similar lo encontramos en la escena que representa el camino del monte Calvario de la predela del retablo del Centenar de la Ploma del V&A, en la que un personaje empuja al Nazareno con los brazos y la rodilla. A la derecha, otro sayón, sujetándose las vestiduras, se dispone a azotar a Cristo a las órdenes de Pilato, a quien se ve detrás, debajo del umbral de una puerta lateral. El tema se desarrolla en un espacio interior en el que se aprecian los nervios de una bóveda rebajada entre finas pilastras y un suelo ajedrezado con el que se intenta darle profundidad a la escena. Esta concepción de las figuras y su relación con el espacio interior son análogas a los medallones de los siete sacramentos

<sup>15</sup> Cuando el pintor García Sarrià falleció en 1440, dejó incompleto un retablo dedicado a san Juan Evangelista y san Vicente Mártir destinado a la iglesia de Villahermosa del Río. En el momento del óbito, el pintor había entregado la predela y la parte central, trabajo por el que había percibido treinta libras. Archivo del Reino de Valencia (ARV), Notal de Vicent Çaera, núm. 2.737, 27 de mayo de 1440; publicado por SANCHIS SIVERA, José, 1912, pp. 326-327.

<sup>16</sup> A título de ejemplo, se puede ver ORLANDI, Angela, 2008; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2009 y GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011.

<sup>17</sup> BOSKOVITS, Miklós, 1975 a, pp. 169-170.

<sup>18</sup> GUAL LUIS, David, 1995, p. 79-110. CORNUDELLA I CARRÉ, Rafael, 2019, p. 517-519.



Fig. 2. Cristo con la cruz, tinta sobre papel, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 2277. F. Detalle de IR, Camino al Calvario con la cruz. Iglesia de San Miguel, El Collado de Alpuente (Valencia).

del retablo de Bonifacio Ferrer del Museo de Bellas Artes de Valencia. Se ha apuntado que estos modelos inspiraron determinadas obras de Antoni Peris, como el retablo de la Pasión del palacio arzobispal de Valencia.<sup>19</sup> Efectivamente, Peris es uno de los pintores autóctonos más influenciados por los modelos de la pintura florentina, aunque en una clave más popular, como se puede ver en el retablo de la Virgen de la Esperanza de Pego (Alicante).

La escena contigua, el Camino al Calvario con la cruz, es una de las pinturas más interesantes desde el punto de vista plástico y, como veremos a continuación, también en su ejecución técnica. Se trata de una composición que contrasta con la anterior por el gran número de figuras, entre las que destaca la de Cristo, en primer término, encorvado, portando la cruz, que sujeta desde el extremo inferior con la ayuda de Simón el Cireneo; detrás los siguen la Virgen y María Magdalena. Los modelos de estas figuras revelan una clara deuda con una escena homónima pintada en 1392 por el floren-

tino Niccolò di Pietro Gerini conservada en la sala capitular de la iglesia de San Francesco de Pisa. Gerini fue colega de Starnina y trabajó en Prato entre 1391 y 1392 con Agnolo Gaddi, donde pintaron los murales del palacio Datini y poco después, Gerini, se marchó a Pisa.<sup>20</sup>

No obstante, donde mayor coincidencia encontramos con nuestro Cristo *portacroce* es en uno de los esbozos del cuaderno de dibujos conservado en el Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi de Florencia (fig. 2), obra datada hacia 1400 que podría proceder de Valencia.<sup>21</sup> Como veremos a continuación, desde el punto de vista técnico las analogías son muy estrechas. Volviendo a la tabla de Alpuente, en segundo plano encontramos dos dignatarios montados a caballo que le dan órdenes a la comitiva. El detalle de los caballos sobre el peñasco rocoso del fondo remite de nuevo al retablo de Bonifacio Ferrer en la escena de la conversión de Saulo (fig. 3), con la que se aprecia una gran similitud en los detalles técnicos, de estilo y formales.

En la parte derecha de la predela prosigue la escena de la Lamentación ante Cristo ya muerto; en ella se representa el cuerpo desnudo de Jesús, con la corona de espinas, envuelto en su mitad inferior por un paño transparente. Yace en el suelo muerto sobre el manto azul de su madre, que está acompañada de la tres Marías; todas ellas expresan un profundo dolor contenido. María Magdalena, a la derecha, es una de las figuras más bellas. Se representa en actitud nostálgica, resignada, con la mirada perdida, cruzando las manos pintadas con unos dedos muy esbeltos, detalle que recuerda a numerosas obras de tradición florentina mayormente vinculadas a Starnina. En segundo plano, san Juan, José de Arimatea y Nicodemo contemplan en silencio el final del tormento.

En el Santo Entierro vemos como se repiten los mismos personajes. Este es el momento en el que José de Arimatea y Nicodemo depositan a Cristo en el sepulcro. Nicodemo sujeta de forma atenta el sudario que envuelve el cuerpo muerto de Jesús en el instante de introducirlo en el sepulcro. La expresión de dolor que manifiesta María Magdalena cubriéndose el rostro con las manos se repite en

<sup>19</sup> GÓMEZ FRECHINA, José, 2005, p. 48.

<sup>20</sup> Es muy interesante el cotejo de determinados detalles de esta escena con la obra de Andrea Bonaiuti en la capilla de los españoles de Santa Maria Novella de Florencia. Véase HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu, 1987, vol. I, p. 85.

<sup>21</sup> Inventario núm. 2277 F. Andrea De Marchi sugirió que Gherardo Starnina pudo llevar consigo el cuaderno de dibujos cuando regresó a Florencia después de su estancia en Valencia. Véase DE MARCHI, Andrea, 2001, pp. 161-169. Este Cristo, junto a otros dibujos contenidos en el mismo folio, ha sido vinculado a un maestro de procedencia holandesa, véase: MIQUEL JUAN, Matilde, 2011. Sobre este tipo de obras debe consultarse ULRIKE, Jenni, 1976 y SCHELLER, Robert W. 1995. El estudio sobre la estructura del cuaderno, su técnica y su papel en la transmisión del conocimiento se debe a: MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2013b.

diferentes obras del círculo florentino de Valencia, como el retablo de la Ascensión con san Vicente y san Gil, procedente de la iglesia de San Juan del Hospital, conservado actualmente en el Metropolitan Museum de Nueva York (MET).<sup>22</sup> Asimismo, se observa esa misma posición en la escena del Calvario del retablo de la Virgen y san Marcos de la colección Serra de Alzaga de Valencia y en la escena del entierro de Adán del retablo de la Santa Cruz del Museo de Bellas Artes de Valencia. Todas estas obras coinciden en su datación alrededor de 1400.

La presencia de profetas con filacterias en las enjutas ha sido referenciada de forma detallada por Ruiz i Quesada.<sup>23</sup> Después del escudo de la ciudad que aparece al principio de la predela, encontramos diez profetas que muestran leyendas en clave mariana y sobre la Pasión de Cristo: David, Isaías, Jeremías, Ezequiel, Daniel, Oseas, Zacarías, Miqueas, Hageo y Baruc; este último se localizaba en la tabla de la colección Ernst Pollak. La fuerza expresiva con la que el pintor dotó a esos rostros es muy intensa y llega a alcanzar aspectos caricaturescos que se identifican con la pintura nórdica. Estos detalles ya fueron relacionados con una probable colaboración puntual de Marçal de Sas en la predela, bien como dibujante, en el diseño, o como pintor.<sup>24</sup> La misma tipología de profetas aparece, de forma idéntica, en la tabla *El abrazo ante la Puerta Dorada* del Museo de la Catedral de Segorbe.

### Aspectos del proceso pictórico analizados mediante técnicas de imagen infrarroja

La técnica de ejecución del proceso pictórico en las tablas de la predela que estudiamos guarda analogías con los preceptos contenidos en *Il libro dell'arte* o *Trattato della pittura* de Cennino Cennini, *taccuino* de reglas por excelencia de la pintura tardomedieval italiana. Además de ello, nosotros consideramos que se trata de la fuente apropiada para una somera confrontación técnica con unas pinturas de incuestionable raíz florentina, pues se trata de un texto que se desmarca del tradicional contenido de recetarios. Por otra parte, su idoneidad radica en el hecho de ser un libro compuesto dentro del ámbito toscano y en que data de un mo-



Fig. 3. Detalle, retablo de Bonifacio Ferrer. Museo de Bellas Artes de Valencia. Detalle, Camino al Calvario con la cruz. Iglesia de San Miguel, El Collado de Alpuente (Valencia).

mento a caballo entre las postrimerías del siglo XIV y los albores del siglo XV. Es cierto que existen otros recetarios técnicos, pero ninguno tan conveniente en cuanto al contexto espacial y temporal.<sup>25</sup>

Para el estudio de este tipo de pinturas, son de gran utilidad algunas técnicas de estudio de la imagen en las bandas no visibles; tal es el caso de la fotografía infrarroja (IR) o la imagen infrarroja de falso color (IRFC),<sup>26</sup> dos de las técnicas más ricas, por sus aportes, dentro del sistema de imagen multispectral. Mientras que la primera es de especial interés para visualizar el dibujo subyacente y para constatar cambios en el diseño y correcciones, la segunda, sin dejar de evidenciar el dibujo preparatorio, muestra los colores en tonalidades distintas a las que se ven en el espectro visible; eso se debe a las propiedades fisicoquímicas de cada pigmento y da pistas preliminares para su identificación.

Las tablas presentan un sutilísimo diseño subyacente que en ocasiones coincide con los contornos de las figuras, de color sombra, mientras que otras

<sup>22</sup> Una parte de esta obra es propiedad de a la Hispanic Society aunque en la actualidad se expone en conjunto en el MET.

<sup>23</sup> Un detallado estudio sobre la iconografía de los profetas representados se puede ver en CALVÉ MASCARELL, Oscar, 2011, p. 57-79 y RUIZ I QUESADA, Francesc, 2016, p. 15-29.

<sup>24</sup> ALIAGA MORELL, Joan; COMPANY, Ximo, 2007, p. 447; ALIAGA MORELL, Joan, 2009, p. 171-175.

<sup>25</sup> Actualmente no hay consenso científico sobre la datación propuesta para el texto. Algunos estudiosos lo sitúan hacia 1390, mientras que otros apuntan que debe de proceder de los primeros años del siglo XV. Véase: TOSATTI SOLDANO, Bianca Silvia; BARONI, Sandro, 1998, p. 51-72.

<sup>26</sup> COSENTINO, Antonino, 2016, p. 1-6.

veces se hace más perceptible porque marca con cierta profusión los paños, pliegues y otros elementos aunque sin ahondar demasiado en detalles. Se trata, pues, de un dibujo a tinta de contraste medio, muy común en el ámbito valenciano a inicios del siglo XV<sup>27</sup> y a menudo difícil de ver en el IR con nitidez a causa de la disolución de la tinta. Cennino Cennini explica en el capítulo CXXII, "Come principalmente si disegna in tavola con carbone, e rafferma con inchiostro", el procedimiento para comenzar a dibujar sobre tabla:

Coge medio vasito de agua con algunas gotas de tinta y con un pincelito de marta puntiagudo vé repasando todo el dibujo. [...] Y así conseguirás un dibujo tan hermoso que todos quedarán prendados de tu habilidad.<sup>28</sup>

La tinta estaba constituida por partículas de carbón en una solución de goma arábica. Pues bien, en los trazos de tinta que observamos es perceptible la carga matérica, fundamentalmente en la parte final del fino trazado y, asimismo, en las curvaturas del dibujo.

Al hacer visible el dibujo subyacente en la escena del Camino al Calvario con la cruz, se pone de manifiesto la gran similitud entre la obra de Alpuente y el folio 2277F del cuaderno de bocetos conservado en la Gallerie degli Uffizi de Florencia. Este exclusivo compendio de dibujos está compuesto por 21 hojas de diferentes tamaños más una doble, aunque, en origen, tuvo muchas más. Las hojas están dibujadas a plumilla, lápiz y alguna se le aplicó aguada de color. El trazo del dibujo que presentamos (fig. 2) es rápido y seguro si bien en ocasiones, cuando hay ángulos, se observan repetidos trazos que los remarcan; eso se debe a la resistencia que el papel texturizado le ofrece a la pluma, que obliga al artista a incidir en la línea. En cambio, en el dibujo subyacente de la tabla, el trazo es muchísimo más fluido gracias a la base de yeso y la imprimación del soporte. No es habitual encontrar modelos sobre papel que sirvieran de transmisores de modelos formales o iconográficos para la pintura en el gótico internacional. No obstante, desde el punto de vista documental, sí que se dispone de numerosa información que revela el

valor y la función que estos diseños tuvieron para la difusión del conocimiento de la pintura en la época.<sup>29</sup> Como ejemplo de la importancia de estos dibujos sabemos que más de cincuenta años después de su creación se seguían utilizando como recurso muy valorado por los artistas.<sup>30</sup>

Otro de los preceptos de Cennini se puede rastrear en el modo en el que están resueltas las figuras, sus drapeados, su anatomía y, en especial, su construcción cromática. Así, por ejemplo, los rostros siguen el tradicional esquema que utilizaba Giotto en la centuria precedente. Se trata de modalidades constructivas que tuvieron cierta prevalencia en la pintura valenciana de la primera mitad del siglo XV, partiendo del característico *verdaccio*:

[...] dale expresión al rostro que quieres pintar (recuerda que debes dividir el rostro en tres partes: cabeza, nariz y mentón con boca), deslizando sobre él tu pincel casi seco, muy ligeramente mojado en este color, que se denomina verdacho en Florencia y *bazzéo* en Siena. [...], empieza a sombread bajo el mentón y en las zonas más oscuras, insistiendo debajo del labio, en las comisuras y bajo la nariz; también bajo las cejas, a ambos lados de la nariz y, por último, en los extremos de los ojos, hacia las orejas. Y así, con sentimiento, ve tocando la cara y las manos y donde haya de ir la encarnación. Coge después un pincel puntiagudo de marta e insiste en los perfiles, nariz, ojos, labios y orejas con tierra verde. Estando el rostro en este punto, algunos maestros toman un poco de blanco de san Juan con agua y van destacando los relieves de dicho rostro por orden; después dan rosa en los labios y en las mejillas y le pasan por encima una aguada bien líquida; quedan así desvaídos, y vuelven a resaltar los relieves con un poco de blanco.<sup>31</sup>

El *verdaccio*, siguiendo el método toscano, no era una tierra verde como a menudo se piensa, sino una mezcla de varios pigmentos, tal y como enuncia el propio Cennini al explicar su uso y su formulación:

Toma el equivalente de un haba de ocre oscuro [...], toma un poco de negro (el equivalente a una lenteja) y mézclalo con el ocre. Toma el equivalente a un tercio del haba de blanco de san Juan, como una punta de cuchillo de cinabrio claro y mezcla proporcionalmente todos los colores citados.<sup>32</sup>

<sup>27</sup> HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG SANCHÍS, Isidro, 2019, p. 57-81.

<sup>28</sup> CENNINI, Cennino, 1988, p. 161-162.

<sup>29</sup> MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2013 a; MONTERO TORTAJADA, Encarna, 2013 b, p. 55-75.

<sup>30</sup> Más recientemente, Mercedes Gómez-Ferrer ha localizado documentos relativos al pintor Joan Moreno, datados en 1448, que indican la posesión de una destacada colección de dibujos, entre ellos algunos de Gherardo Starnina y de Marçal de Sas. Véase GÓMEZ-FERRER, Mercedes, 2020, p. 189-204.

<sup>31</sup> CENNINI, Cennino, 1988, p. 116-117.

<sup>32</sup> CENNINI, Cennino, 1988, p. 115-116.



En cambio, la tierra verde se aplicaba principalmente en las partes en mayor penumbra.

En las imágenes IRFC, como en la lamentación ante Cristo muerto de la figura 4, se aprecia que las áreas del característico tono verdoso que subyace bajo la piel de los personajes se ven mediante esta técnica con cierto matiz gris azulado, mientras que la respuesta de las tierras verdes es siempre rojiza, o rosada oscura.

A pesar de las dificultades frecuentes para ver con nitidez el dibujo subyacente en la imagen IR, los resultados en las obras que nos ocupan han sido sorprendentes, especialmente en aquellas partes en las que el pintor utiliza colorantes o lacas. No sucede así cuando hay pigmentos minerales, por ejemplo, el lapislázuli, superpuesto a otro pigmento del manto de la Virgen María, como veremos a continuación. El trazo del dibujo a tinta es perfectamente visible en determinados detalles, como en la túnica del Nazareno, en la que apreciamos que se delimitan los pliegues perfeccionando un dibujo previo realizado con líneas incisas mediante un punzón metálico. Este tipo de trazo suele ser visible con luz rasante y, en ocasiones, responde a que un patrón diseñado en papel se ha traspasado al yeso de la preparación de la tabla.

En la escena del Camino al Calvario con la cruz (fig. 5), la imagen IR ha revelado la presencia de una serie de marcas subyacentes, en distintas partes de la obra; grafismos en forma de letras iniciales. Se trata de referencias anotadas por el maestro pintor, quien, una vez formalizado el proceso preparatorio del dibujo, indicaba el color que debían utilizar sus colaboradores en el obrador para pintar en una determinada zona. Se trata de una indicación muy habitual en talleres grandes en los que el maestro, en previsión de que no fuese él mismo quien ejecutase o al menos empezase el proceso de pintura, dejaba consignados los tonos que había que utilizar; el maestro utilizaba o bien el nombre de un color, o bien el de un determinado pigmento. Esta práctica fue muy común en los talleres de mayor producción, en los que, por razones organizativas, las tareas debían repartirse. En el caso hispano, la mayoría de los ejemplos constatados son ya de los siglos XV y XVI y, más que iniciales, se suelen encontrar los nombres enteros,



Fig. 4. Detalles IRFC y VIS, Lamentación ante Cristo muerto. Iglesia de San Miguel, El Collado de Alpuente (Valencia).

como sucede en obras hispanoflamencas o en ciertas producciones de obradores tan emblemáticos como el de Joan de Joanes.<sup>33</sup>

En el caso que nos ocupa hemos podido localizar esas indicaciones en nueve ocasiones en la misma escena. Sin embargo, no volveremos a encontrarlas en el resto de las tablas que componen la predela. Estas marcas subyacentes se identifican con las letras *v*, *b*, *g*, *l* y corresponden, respectivamente, a los colores aplicados en la obra: verde, azul, amarillo y carmín. En italiano, *verde*, *blu*,<sup>34</sup> *giallo* y *lacca*. El vocablo *lacca* no se emplea en la terminología de los documentos valencianos de la época ni cuando se refieren a los materiales pictóricos ni en libros de obras ni en contratos. La *lacca*<sup>35</sup> es el color que corresponde al carmín (*carmini* en valenciano), consignado de tal modo tanto en capitulaciones como en listas de materiales, a veces designando compuestos orgánicos múltiples.<sup>36</sup> Así, en

<sup>33</sup> Véase, por ejemplo, HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG SANCHÍS, Isidro, 2018, p. 35-57.

<sup>34</sup> Podría designar también *biadetto* (un azul menos noble, algo más claro, compuesto, acaso, por pastel o índigo mezclado con blanco de plomo, o bien azuritas de menor calidad y otras cargas).

<sup>35</sup> La sustancia se identifica con una materia orgánica, producida por el insecto *Kerria laca*.

<sup>36</sup> Por su habitual coste, es uno de los pocos pigmentos que, junto con los azules o, eventualmente, el bermellón, aparece, en ocasiones, estipulado en los contratos, casi siempre catalanes. En Valencia, en cambio, no es habitual que se mencione. Véase GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011, p. 88.



Fig. 5. Detalles IR y VIS, Camino al Calvario con la cruz (Se aprecian tres iniciales: *b*, *l* y *v*). Iglesia de San Miguel, El Collado de Alpuente (Valencia).

las múltiples anotaciones de materiales pictóricos registrados en el *Llibre d'obres* de la catedral de Valencia (1431-1432) aparece siempre el término *carmini*.<sup>37</sup> De hecho, *carmini* se suele indicar como color –además de como material–, como sucede en las instrucciones que recibió Valentí Montoliu en Morella en 1468 para la factura de una imagen de san Fabián, así como en el detallado contrato que estipulaba cómo debía vestir cada personaje de la Santa Cena que Martí Torner pintó para las clarisas de Valencia en 1480.<sup>38</sup>

El término *lacca*, en cambio, no suele aparecer en el ámbito catalano-aragonés y, cuando lo hace, se refiere a un material y no a un color. En el caso valenciano existe alguna vaga mención en el citado *Llibre d'obres* en relación con un desafío técnico entre Miquel Alcanyís y García Sarrià; en él, la *lacca* aparece como una sustancia vinculada a la fabricación del carmín:

E aquesta sobredita jornada, per tal com en Garcia Sarrià e en Miquel Alcanyís, cascú per sí volia fer carmini per verure qual exiria pus bell per a la dita obra convench me comprar per al dit carmini les coses següents:

Primo comprí dos libres de laqua que costaren XII s.<sup>39</sup>

En cambio, en la documentación italiana, para referirse al *carmini* se emplea genéricamente la voz *lacca*<sup>40</sup> –designando tanto la materia prima como el propio color–, que, precisamente, se verifica en la tabla de la predela. El dato no es baladí, ya que constata la utilización de la terminología italiana y no de la valenciana.

Por todo ello, la imagen IR apunta a una fase del proceso de creación pictórica dentro de un obrador bajo la dirección de un maestro florentino que vela por la necesidad operativa de su equipo de trabajo: evitar confusiones iconográficas y garantizar el equilibrio cromático bajo su supervisión.<sup>41</sup> Consideramos este dato fundamental para reforzar que la autoría de la predela le corresponde a Gherardo Starnina y a su obrador, que como consta documentalmente permaneció activo en Valencia y Toledo entre 1395 y 1402. Es probable que el maestro prescindiera de este recurso en las otras escenas, posiblemente porque pudo estar más atento a su creación. Esta información sobre la forma de organizar el trabajo en los obradores ilustra a la perfección el proceso de producción concreto de una obra en la que participan pintores con diferentes responsabilidades y capacidades.

Al analizar el trazo subyacente en otras escenas del cuerpo del retablo apreciamos evidentes diferencias, tanto en el dibujo preparatorio como en el procedimental y técnico. En las tablas de la Epifanía o la Presentación en el Templo, el trazo apenas es perceptible debido a una densidad muchísimo más rebajada de la tinta que, además, no presenta cargas de materia en las curvaturas. También el uso de los colorantes y lacas es más restringido que en la predela, haciendo un mayor uso de los pigmentos minerales cuyo resultado es una saturación policroma de menor intensidad.

<sup>37</sup> Arxiu de la Catedral de Valencia (en adelante, ACV), *Llibre d'obres de la Catedral*, núm. 1479. Documento transcrito parcialmente por ALIAGA MORELL, Joan, 1996, pp. 202-204. Se trata de una fuente valiosísima, en la que se consignan todos los gastos del proyecto pictórico de la capilla mayor. Asimismo, reporta información sobre productos de uso artístico como pigmentos, colorantes, lacas, barnices, sisas, etc.

<sup>38</sup> SANCHIS SIVERA, José, 1930, p. 202-204; GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente, 2011, p. 88.

<sup>39</sup> ACV, *Llibre d'obres de la Catedral*, núm. 1479, f. 59, 17 de septiembre de 1432.

<sup>40</sup> Cennino Cennini dedica a este color el capítulo, en el que indica: "Rojo es un color que se llama lacca, el cual se produce artificialmente". Véase CENNINI, Cennino, 1988, p. 71-73. Con idéntica denominación aparece en todos los recetarios de la época.

<sup>41</sup> Sobre la organización de los talleres valencianos puede consultarse, MIQUEL JUAN, Matilde, 2008, p. 25-201.

## Lectura procedimental-material por escenas a partir de la imagen IRFC

La imagen IRFC aporta información sobre los pigmentos usados en cada una de las escenas. En términos generales, la paleta caracterizada no dista, en esencia, de la mayoría de las descritas hasta el momento. Coexisten diversos tipos de azul: ultramarino y azurita como principales, pero también índigo, utilizado para resaltar tonos oscuros y para obtener el *biadetto*, un tono considerado poco noble, que no se solía utilizar en las figuras sacras, sino que se reservaba para personajes accesorios.<sup>42</sup> Se identifican también verdes de dos naturalezas: por una parte, una tierra verde, que se comporta con tonalidad rojiza en la imagen IRFC; por otra parte, un verdigrís, de color morado mucho más intenso bajo IRFC. Entre los rojos, destacan el bermellón y el carmín de laca. Entre los amarillos, destaca el ocre, aunque es posible que haya también lacas orgánicas de este tono, y el oropimente. Abundan, asimismo, las tierras de diversas tonalidades. Para el negro es posible que se utilizase el carbón, mientras que el blanco es, en todos los casos, albayalde (blanco de plomo).<sup>43</sup>

Un análisis detallado revela aspectos clave que ayudan a concretar el modo concreto en el que se ejecutaron las tablas. Así sucede, por ejemplo, en la escena del Camino al Calvario con la cruz. El rojo granate –que devuelve un tono naranja de diversa intensidad en función de su concentración– es una laca carmín de kermes, o *laca kerr*. La laca también se ha usado para oscurecer e intensificar otras partes rojas pintadas con bermellón. Mientras que en el visible todos estos son colores rojos, en la imagen IRFC el bermellón es amarillo y la laca, naranja.

Frente a la mayoría de los azules que devuelven tonos mayormente rojizos en IRFC, el manto de la Virgen arroja un morado oscuro que rezuma vibracio-

nes rojas en muchos puntos. Esto se debe a la superposición cromática de lapislázuli sobre un estrato oscuro, bien de azurita,<sup>44</sup> bien de negro con índigo y almagra, motivo por el que la respuesta del manto azul de la Virgen es tan oscura en la imagen IR. Esta secuencia estratigráfica se da en todos los casos de vestiduras de la Virgen del resto de las escenas de la predela. Por otra parte, la imagen IR no muestra ningún dibujo claramente perceptible bajo el manto, en el que, en cambio, todos los pliegues se encuentran incisos. Así expresaba Cennini el modo de construcción de estos mantos:

Si quieres hacer un manto de Nuestra Señora de azul de Alemania u otro vestido azul, colorea al fresco dicho manto o vestido en sinopia y negro, a saber: dos partes de sinopia por una de negro. Resalta los pliegues con una punta de hierro o aguja. Después, toma el fresco azul de Alemania bien lavado y muélelo en la piedra de tritular con lejía o agua limpia. [...] Mézclalo todo bien y, con un pincel de cerdas suaves, da tres o cuatro pasadas por dicho vestido. Cuando lo hayas coloreado bien y esté seco, toma un poco de índigo y negro y sombrea los pliegues del manto lo más que puedas; resalta las sombras otra vez con la aguja. [...] Si quieres pintar con azul ultramar, témpalo según se ha dicho a propósito del azul de Alemania y pásalo dos o tres veces por el vestido.<sup>45</sup>

En cambio, hay dos azules que devuelven rojos en la imagen de IRFC: el ultramarino de lapislázuli (*atzur d'Acre* en los documentos valencianos) y el índigo (*indi Bagadell*). Probablemente coexisten ambos en todas las tablas, pero se reserva el índigo –por su intensidad y oscuridad características– para los drapeados de zonas en penumbra, mediante una veladura, lo que evita utilizar el negro, que tiende a ensuciar más el color.<sup>46</sup> En el espectro visible, se distinguen, a grandes rasgos, dos tipos de azules (uno algo más violáceo que el otro), que en IRFC devuelven dos tonos rojizos también diferenciados, uno más rosado y otro más morado.

<sup>42</sup> Por ejemplo, los estatutos de los pintores de la ciudad de Florencia (1315-1316), miembros en ese momento del gremio del Arte dei Medici e Speziali, prohibieron expresamente que se sustituyese el ultramarino por azurita. Algo muy similar acontecía en los estatutos de la vecina Siena en 1355: el *azzur* fino no se podía sustituir en ningún caso por la azurita ni por el *biadetto*. En Alemania acontecía algo similar: ni el *fein lasur* (lapislázuli) se podía sustituir por el más común *perckplab* (azurita) ni este por el *menschenplab*. Véase KIRBY, Jo, 2000, p. 21.

<sup>43</sup> Se trata de pigmentos de gran popularidad en la Valencia del siglo XV. Véase HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel, 2019, p. 1-16.

<sup>44</sup> De hecho, es muy típico en la pintura florentina de todo el siglo XV y del comienzo del XVI, pero fue una moda en toda Europa hasta el siglo XVIII. ARROYO LEMUS, Elsa et al., 2012, p. 85-117. Aunque fue un recurso ampliamente utilizado en el *Trecento* final, fue aún más común en los siglos XV y XVI. Rafael, por ejemplo, todavía utiliza ese recurso con frecuencia. En Valencia se registra el caso de la capa de azurita bajo la de ultramarino concretada en el contrato de la pintura de la capilla mayor, suscrito por Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano en 1472, en el que se estipula que “[...] tot lo adzur qu entrarà en tota la pintura de la dita capella la primer ma sia d'adzur d'Alamania, e la darrera d'atzur d'Acre, segons es contengut en la mostra [...]” (COMPANY I CLIMENT, Ximo, 2006, p. 416).

<sup>45</sup> CENNINI, Cennino, 1988, p. 130-131.

<sup>46</sup> HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel et al., 2020, p. 125-132.

En el caso de la tabla de la lamentación ante Cristo muerto, destaca el precepto seguido para representar la tonalidad mortecina del cadáver con diversas tierras, prescindiendo del rojo y con mayor presencia del *verdaccio*, tal y como recomienda en sus instrucciones Cennini:

A continuación hablaremos del modo de pintar un hombre muerto, es decir el rostro, el busto y todo aquello que quede al desnudo, tanto sobre la tabla como en el muro [...] marca las sombras con verdaccio. Y no pintes ningún rubor en las mejillas, ya que los cadáveres no tienen color; por el contrario, toma un poco de ocre amarillo y prepara con él tres tonos para la carnación, mezclándolo con albayalde, témplalos como de costumbre y aplica cada tono en el lugar que le corresponda, difuminándolos bien entre sí, tanto en el rostro como en el resto del cuerpo. [...] Después perfila todos los contornos con almagre oscuro mezclado con una pizca de negro; lo que recibe el nombre de sanguina.<sup>47</sup>

De dicha escena resulta muy llamativo el modo en el que el pintor ejecuta los pliegues de los vestidos y los drapeados, pues incide en las partes más oscuras con lacas en las túnicas de tonalidades rojizas y con índigo en las partes azuladas, todavía muy en sintonía con las modalidades pictóricas arcaicas y con conceptos como el de *incide* (sombreado) y *matize* (resaltes claros).<sup>48</sup>

Por otro lado, algunos aspectos de la escena del Santo Entierro (fig. 6) son particularmente interesantes. En esta tabla observamos la existencia de varios tipos de verde, entre los que destacan la tierra verde, que en la imagen IRF refleja tonalidades rosadas y rojizas, y el acetato o verdigris usado profusamente en el sepulcro, cuya respuesta es mucho más violácea. Esto se hace más perceptible si se comparan las vestiduras verdes de José de Arimatea con los tonos verdes del interior del vano del sepulcro.

También nos llama la atención el modo de ejecutar los árboles del fondo, que en IRFC devuelve dos manchas transparentes y de color rojo intenso. La presencia de tales zonas rojizas en dicha técnica se debe al uso que nuestro pintor ha hecho del índigo mezclado con algún amarillo probablemente oropimente o, incluso, un amarillo orgánico y que lo ha aprovechado, por su intensidad, como tono base para la construcción del follaje. En la imagen IR se manifiesta como un color escasamente cubriente,

por lo que, sin lugar a duda, tiene que ser índigo. Esta afirmación se refuerza siguiendo el texto de Cennino Cennini, en el que se menciona la mezcla de índigo con oropimente para la consecución de verdes (caps. XLVII, LIII y LXXXVI). En esencia, se trata de una variación del método florentino, por el que, partiendo del negro como base, se van definiendo las hojas con verdes de diversas gamas; es un sistema que alcanzó gran popularidad en la pintura toscana del *Quattrocento*:

Si quieres adornar dichas montañas con vegetación de árboles o hierba, pinta primero los troncos de los árboles con negro puro templado [...] luego haz un color para las hojas con verde oscuro, o con verde azulado, ya que la tierra verde no resulta adecuada, y pntalas empastando. Luego prepara un verde con amarillento, que sea bastante claro; y pinta con él menos hojas, reduciendo la cantidad hacia las cimas. Luego da algunos toques en los claros de las cimas también con amarillento y verás los relieves de los árboles y la vegetación [...].<sup>49</sup>

Ambos son procedimientos pictóricos bien tipificados en la praxis de los talleres. Muchos de ellos se aprendían como un surtido de fórmulas y se transmitían como preceptos técnicos durante el periodo formativo de los aprendices en el núcleo artístico. Al margen de aspectos anecdóticos, la utilización de este tipo de recursos nos habla de la vigencia de las técnicas de la pintura toscana en territorio valenciano en total correspondencia con la metodología empleada en los obradores italianos.

### La autoría de la predela

Es bastante generalizado el consenso entre los estudiosos a la hora de adjudicar la autoría de la predela de Alpuente al maestro florentino establecido en Valencia a finales del siglo XIV. Sin lugar a duda, Gherardo Starnina es el más renombrado de los italianos, pero también se tiene información, aunque bastante parca, de otros dos: Nicolò d'Antonio y Simone di Francesco.<sup>50</sup> Ambos figuran como pintores de Florencia en la documentación de Valencia y en la de Toledo. Los tres pudieron formar un equipo de trabajo competente especializado tanto en la pintura retablistica como en la pintura mural y, muy probablemente, al fresco. Una parte de las obras contratadas por Starnina en Valencia, y también en Toledo, son murales cuya ejecución, presumiblemente al fresco, era casi des-

<sup>47</sup> CENNINI, Cennino, 1988, p. 185-186.

<sup>48</sup> CLARKE, Mark, 2011, p. 87.

<sup>49</sup> CENNINI, Cennino, 1988, p. 132.

<sup>50</sup> Sobre la relación de estos dos pintores puede verse: MIQUEL JUAN, Matilde, 2007, p. 32-43.



Fig. 6. IR, VIS, IRFC, Santo Entierro. Iglesia de San Miguel, El Collado de Alpuente (Valencia).

conocida en Valencia, debió precisar de un equipo de profesionales especializados.<sup>51</sup> De la misma forma, Starnina también necesitaría apoyo cuando pintó para el obispo de Dolia un imponente retablo en la iglesia de San Agustín de Valencia.<sup>52</sup> Son artistas muy activos, con una gran capacidad de movilidad, que pudieron gestionar su itinerancia a través de las rutas de los mercaderes florentinos, como Marco Datini. Los documentos notariales revelan la relación existente entre mercaderes florentinos como Giovanni Stefano o Simone d'Estagio y los pintores mencionados.<sup>53</sup> El estudio del pintor Gherardo Starnina y su obra es un objetivo que excede el propósito de este artículo, como ya se ha indicado, pero su figura ha sido tema de estudio frecuente por parte de historiadores de arte

hispano e italiano.<sup>54</sup> Se trata de un artista excepcional, de gran calidad, que es clave en el desarrollo de la pintura del gótico internacional. Junto con Marçal de Sas y Pere Nicolau, fueron los artífices mejor cotizados de su tiempo en Valencia. En 1402, Starnina abandonó la ciudad, probablemente huyendo de una epidemia de peste para regresar a Italia, y es muy posible que el destino de sus colegas florentinos fuera el mismo. Este suceso podría haber sido uno de los motivos para dejar inacabado el retablo de la villa de Alpuente.

Hériard-Dubreuil atribuyó inicialmente la obra a Miquel Alcanyís, pero muy poco después volvió a adjudicar el retablo a Gherardo Starnina.<sup>55</sup> Por su parte, José i Pitarch vinculó la obra con alguno de

<sup>51</sup> Un ejemplo documentado de pinturas murales son las realizadas por Marçal de Sas en la Casa de la Ciudad de Valencia.

<sup>52</sup> Se trata de uno de los retablos más caros pagados en la época. El documento de pago se encuentra en ACV, Protocolo de Jaime Pastor, n.º 3.664, publicado por SANCHIS SIVERA, José, 1930, p. 46.

<sup>53</sup> Una propuesta no descartable es la de que Starnina participara dentro del obrador del Maestro de Villahermosa/ Francesc Serra II como un maestro independiente y encargado de la predela, de la misma manera que sucede con Bartolomé Bermejo casi un siglo más tarde en el conjunto de santo Domingo de Silos, o el Tríptico de Acqui Terme.

<sup>54</sup> El estudio más reciente y completo sobre el autor puede verse en PALUMBO, María, 2015.

<sup>55</sup> HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu, 1975 a, p. 19; HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu, 1975 b, p. 21 y HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu, 1978, p. 95.

los pintores florentinos colegas de Starnina en el periodo valenciano, pero no con el principal pintor del grupo. Estos planteamientos están basados en la afinidad estilística de nuestra predela con la obra de los toscanos de finales del *Trecento*, como Spinello Aretino, Andrea Bonaiuti y Agnolo Gaddi, entre otros. Al mismo tiempo, las escenas de nuestra predela han sido relacionadas con el retablo de Bonifacio Ferrer del Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>56</sup> y, en mayor o menor medida, con un grupo de obras contemporáneas afines y excepcionales por su calidad artística. Se trata de las siguientes obras: el retablo de la Ascensión con san Vicente y san Gil, procedente de la iglesia de San Juan del Hospital, conservado en el MET; el retablo de san Miguel del Musée des Beaux-Arts de Lyon; la tabla *El abrazo ante la Puerta Dorada* del Museo de la Catedral de Segorbe; la tabla del Juicio Final de la Alte Pinakothek de Múnich; el retablo de la Santa Cruz, procedente del convento de Santo Domingo, conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia; el retablo de la Virgen y san Marcos de la colección Serra de Alzaga de Valencia; y determinadas escenas del retablo del Centenar de la Ploma del V&A. Todas esas grandes obras, que muestran la excelencia del comienzo del gótico internacional en Valencia, arrastran desde hace muchas décadas un problema de filiación todavía no resuelto. Por ejemplo, la fotografía de archivo de la escena de la Resurrección de la colección Ernst Pollak se encontraba en la fototeca del Kunsthistorisches Institut de Florencia en una carpeta dedicada al Maestro del Bambino Vispo. Probablemente, la duda que se planteaba Miklós Boskovits sobre si el Maestro del Bambino Vispo era Gherardo Starnina o Miquel Alcanyís todavía es un tema no resuelto que a nuestro juicio debe ser revisado.<sup>57</sup>

## Conclusiones

El estudio de la predela del retablo de Alpuente con el sistema de imagen multiespectral ha permitido constatar la praxis del obrador en el que, a finales del siglo XIV, se pintó la obra siguiendo los procedimientos descritos por Cennino Cennini en *Il libro dell'arte*. Se ha puesto de manifiesto que los artistas que pintaron estas escenas lo hicieron siguiendo las técnicas de la pintura toscana. El análisis del dibujo subyacente de la predela revela una clara diferencia formal en comparación con otras escenas analizadas del cuerpo del retablo. También

se evidencian diferencias entre predela y cuerpo del retablo desde el punto de vista procedimental y técnico en el uso de lacas y colorantes. Las imágenes con fotografía infrarroja de la predela han revelado en una de las escenas las indicaciones en italiano que dejó el maestro del obrador a sus colaboradores sobre los colores que debían emplear en cada parte de la obra: *verde, blu, giallo y lacca*. Además, se propone que la obra fue creada hacia el año 1400 en un taller florentino itinerante bajo la supervisión de Gherardo Starnina. Por último, cabe destacar que esta obra comparte una estrecha relación estilística y procedimental con otros retablos filoitalianos producidos en el mismo periodo en Valencia.

## Bibliografía

- AGUILAR Y SERRAT, Francisco de Asís, *Noticias de Segorbe y de su obispado*, 2 vols. Segorbe, 1890, vol. II, p. 137.
- ALIAGA MORELL, Joan. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1996.
- ALIAGA MORELL, Joan. "La potencia expresiva del gótico internacional valenciano". En: COMPANY I CLIMENT, Ximo et al. (eds.). *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*. Lérida: Garsineu Edicions, 2009, p. 168-191.
- ALIAGA MORELL, Joan; COMPANY I CLIMENT, Ximo. "Pintura valenciana medieval y moderna (siglos XIV, XV y XVI)". En: *La Llum de les Imatges. Lux Mundi Xàtiva* (Libro de estudios). Valencia: Generalitat Valenciana, 2007, p. 409-487.
- ARROYO LEMUS, Elsa et al. "Variaciones celestes para pintar el manto de la Virgen". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2012, vol. 34, n° 100, p. 85-117. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2012.100.2328>
- BENSI, Paolo. "La tavolozza di Cennino Cennini". *Studi di storia delle arti*, 1979, p. 37-85.
- BERENSON, Bernard. *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932.
- BOMFORD, David et alii. *Italian painting before 1400*, 1989.
- BOSKOVITS, Miklós. "Cennino Cennini pittore nonconformista". *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz* 17. Bd., H. 2/3, 1973, p. 201-222.
- BOSKOVITS, Miklós. *Pittura fiorentina alla vigilia del Rinascimento 1370-1400*. Florencia: Edam, 1975 a.
- BOSKOVITS, Miklós. "Il maestro del Bambino Vispo: Gherardo Starnina o Miguel Alcañiz?". *Paragone Arte*, 1975 b, año 26, núm. 307, p. 3-15.
- BROECKE, Lara. *Cennino Cennini's Il Libro Dell'arte. A New English Translation and Commentary with Italian Transcription*. Archetype, Londres, 2015.
- CALVÉ MASCARELL, Óscar. "El uso de la imagen del profeta en la cultura valenciana bajomedieval". *Ars Longa*, 2011, núm. 20, p. 49-68.
- CARLYLE, Leslie; WITLOX, Maartje. "Historically Accurate Reconstructions of Artists' Oil Painting Materials", *Art of the past: sources and reconstructions. Proceedings of the first symposium of the Art Technological Source Research study group*. 2005.

<sup>56</sup> La bibliografía sobre el retablo de Bonifacio Ferrer y sus vínculos con la predela de Alpuente destacan: STREHLKE, Carl Brandon, 2002, p. 22-33; FUSTER SERRA, Francisco. 2012 y SERRA DESFILIS, Amadeo, 2018, p. 123-143.

<sup>57</sup> BOSKOVITS, Miklós, 1975 b, p. 3-15. Estudios más recientes sobre el tema véase: MARCHI, Andrea de, 1998, p. 260-265 y STREHLKE, Carl Brandon, 2002, p. 22-33; LENZA, Alberto, 2010; PALUMBO, Maria, 2015.

- CENNINI, Cennino. *El Libro del Arte* (Traducción del italiano por OLMEDA LATORRE, Fernando). Madrid: Ediciones Akal S.A., 1988.
- CLARKE, Mark. *The Medieval Painter's Materials and Techniques (Revelations from The Montpellier Liber Diversarum Arcium)*. Londres: Archetype Publications, 2011.
- COMPANY I CLIMENT, Ximo. *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Valencia: CEIC Al-fons el Vell, 2006.
- CORNUDELLA I CARRÉ, Rafael. "A new attribution to Niccolò di Pietro Lamberti and a reconsideration of Guillem Sagrera: The sculptures on the Portal del Mirador of Majorca Cathedral" *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 82 (4), 2019 p. 476-530.
- COSENTINO, Antonino. "Infrared Technical Photography for Art Examination". *e-Preservation Science*, 2016, vol. 13, p. 1-6.
- DE MARCHI, Andrea. "San Miguel Arcángel (anverso); Estudios para la crucifixión (reverso), ca.1395-1400 (Maestro del retablo de San Jorge del Centenar, ¿Marçal de Sas?)". En: NATALE, M. (com.). *El Renacimiento mediterráneo*. Catálogo de la exposición. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, p. 161-163.
- EYB-GREEN, Sigrid et al. *Sources on Art Technology. Back to Basics*, Londres, Archetype, 2016.
- FUSTER SERRA, Francisco. *Legado artístico de la cartuja de Portaceli*. Analecta Cartusiana 293, Salzburg, 2012.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. "El precio de la belleza. Mercado y cotización de los retablos pictóricos en la Corona de Aragón (siglos XIV y XV)". En: DENJEAN, C. (ed.). *Sources sérielles et prix au Moyen Âge: travaux offerts à Maurice Berthe*. Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2009, p. 253-290.
- GARCÍA MARSILLA, Juan Vicente. *Art i Societat a la València medieval*. Catarroja: Editorial Afers, 2011.
- GÓMEZ FRECHINA, José. "Gherardo Starnina. Flagelación y Cristo camino del Calvario. Lamentación ante Cristo muerto y Santo Entierro". En: *La memoria recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI*. Valencia: Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, 2005, p. 44-51.
- GÓMEZ FRECHINA, José. "Huida a Egipto / Matanza de los Inocentes". En: BENITO DOMENECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (eds.). *La Edad de Oro del Arte Valenciano. Rememorando un centenario*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, p. 84-85.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes. "De la mà de un florentí y de Mestre Marçal. Los dibujos del pintor valenciano Joan Moreno (1382-1448) y el cuaderno de los Uffizi". *Archivo Español de Arte*, 2020, vol. 93, núm. 371, p. 189-204.
- GUAL LUIS, David. "La ciudad de Valencia y los toscanos en el Mediterráneo del siglo XV", *Revista d'Història Medieval*, 6, 1995, p. 79-110.
- HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu. "Découvertes: le gothique à Valence I". *L'oeil*, 1975 a, núm. 234-235, p. 12-19.
- HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu. "Importance de la peinture valencienne autour de 1400". *Archivo de Arte Valenciano*, 1975 b, núm. 46, p. 13-21.
- HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu. "A propos de Miguel Alcañiz peintre de Valence. Du nouveau sur un primitif espagnol". *L'oeil*, 1978, núm. 270-271, p. 52-59 y 94-95.
- HÉRIARD-DUBREUIL, Mathieu. *Valencia y el gótico internacional*, 2 vols. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel. "Los colores de un Imperio. Hispanic production and international trade of pigments and pictorial materials in the sixteenth century". *Journal for Art Market Studies*, 2019, vol. 3, núm. 2, pp. 1-16. <https://doi.org/10.23690/jams.v3i2.92>
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG SANCHÍS, Isidro. "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller". *Archivo de Arte Valenciano*, 2018, núm. 99, p. 35-58.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG SANCHÍS, Isidro. "Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto". *Archivo de Arte Valenciano*, 2019, núm. 100, p. 57-81.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel et al. "Della mutazione de colori trasparenti: per una rinnovata percezione delle velature dei pigmenti e dei coloranti storici" en: *Colore e Colorimetria. Contributi Multidisciplinari*, 2020, vol. XVI A, p. 125-132.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni. "Les arts plàstiques: l'escultura i la pintura gòtiques". En: LLOBREGAT, E.; YVARS, J.F. (dirs.) *Història de l'Art al País Valencià*. Valencia, Tres i Quatre, 1986, p. 165-239.
- JOSÉ I PITARCH, Antoni. "Retablo de la Virgen". En: JOSÉ I PITARCH, A.; RODRÍGUEZ CULEBRAS, R. (coms.). *La Luz de las Imágenes. Segorbe*. Catálogo de la exposición. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 129 y 272-275.
- KIRBY, Jo. "The price of quality: factors influencing the cost of pigments during the renaissance". En: NEHER, G.; SHEPHERD, R. (eds.): *Revaluating Renaissance Art*. Londres: Routledge, 2000, p. 19-25.
- LACARRA DUCAY, M.ª del Carmen. *Arte Gótico en el Museo de Zaragoza*. Zaragoza: Diputación General de Aragón, 2003, p. 32-34.
- LENZA, Alberto. *Gherardo Starnina e il gótico internazionale tra la Spagna e Firenze*, tesis doctoral, Università di Firenze, 2010.
- LONGHI, Roberto, "Un'aggiunta al Maestro del Bambino Vispo (Miguel Alcañiz)", *Paragone*, 1965, p. 38-40.
- LLANES DOMINGO, Carme. *L'obrador de Pere Nicolau. L'estil gòtic internacional a València (1390-1408)*. Valencia, PUV, 2014.
- LLONCH PAUSAS, Silvia. "Pintura italogótica valenciana", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, XVIII. Barcelona, 1967-1968.
- MARCHI, Andrea de. "Profilio. Gherardo Starnina". En: *Sumptuosa tabula picta. Pittori a Luca tra gotico e rinascimento*, FILIERI, M.T. (dir.), Livorno, 1998, p. 260-265.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "Martín I y la aparición del Gótico Internacional en el Reino de Valencia", *Anuario de Estudios Medievales*, 33/2, 2003, p. 781-814.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "Starnina e altri pittori toscani nella Valenza medievale", *Intorno a Lorenzo Monaco: nuovi studi sulla pittura tardogotica*, Sillabe, Livorno, 2007, p. 32-43.
- MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2008.
- MIQUEL JUAN, Matilde. "El gótico internacional en la ciudad de Valencia: El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma", *Goya, revista de arte*, nº 336, 2011, p. 191-213.
- MONTERO TORTAJADA, Encarna. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos, Valencia, 1370-1450*. Tesis Doctoral. Universitat de València, 2013 a.

- MONTERO TORTAJADA, Encarna. "El cuaderno de dibujos de los Uffizi: un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400". *Ars Longa*, 2013 b, núm. 22, pp. 55-76.
- ORLANDI, Angela. *Mercaderies i diners: la correspondència datiniana entre València i Mallorca (1395-1398)*. València: Universitat de València, 2008.
- PALUMBO, Maria. *Il soggiorno di Gherardo Starnina in Spagna*. Tesis doctoral. Universitat de Barcelona, 2015.
- PUDELKO, Georg. "The Maestro del Bambino Vispo." *Art in America* 26.2, 1938.
- KROUSTALLIS, Stefanos. "Los tratados de tecnología artística: la transmisión del conocimiento técnico y la formación del artista en la alta Edad Media". En: MIQUEL JUAN, M.; PÉREZ MONZÓN, O.; BUESO MANZANAS, M. (eds.). *Ver y Crear. Obradores y Mercados Pictóricos en la España Gótica (1350-1500)*. Madrid. La Ergástula, 2016, p. 289-313.
- ROMANO, Serena. *Artista e organizzazione del lavoro medievale: appunti e riflessioni romane*, 1995.
- RUIZ I QUESADA, Francesc; MONTOLÍO TORÁN, David. "De pintura medieval valenciana". En SANAHUJA, J. et al. (coms.): *Espais de Llum (Borriana, Vila-real, Castelló, 2008-2009)*. Catálogo de la exposición. Valencia: Conselleria de Cultura i Esport, 2008, p. 125-169.
- RUIZ I QUESADA, Francesc. "Starnina en Valencia. Iconografías y una obra inédita procedente del antiguo retablo mayor de Alpuente". *Retrotabulum. Estudis d'art medieval*, 2016, núm. 19, p. 1-61.
- SANCHIS SIVERA, José. "Pintores medievales en Valencia (continuación)". *Estudis Universitaris Catalans*, 1912, vol. 6 (julio-septiembre), p. 298-327.
- SANCHIS SIVERA, José. *Pintores medievales en Valencia*. Valencia: Tipografía Moderna, 1930.
- SHELLER, Robert W. *Exemplum: Model-Book Drawings and the Practice of Artistic Transmission in the Middle Ages (ca. 900-ca. 1450)*, Amsterdam, 1995.
- SERRA DESFILIS, Amadeo. "Entre el Cisma de Occidente y la conversión: en torno al retablo de la Santa Cruz y los Sacramentos encargado por Bonifacio Ferrer". En: FERRER ORTS, A.; GÓMEZ LOZANO, J.-M.; FERRER DEL RÍO, E. (eds.). *Actas del Seminari Bonifaci Ferrer (1355-1417) i el seu temps*, València-Segorb-Altura, 19-20 d'abril de 2018, València, 123-143. SIRÉN, Osvald. "Italian Pictures in Sweden: Part I-Pictures of Schools Other Than the Venetian." *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 5.17, 1904, p. 439-451.
- SERRANO COLL, Marta. "Semblança de rei Martí l'Humà a través de la seva promoció artística". *Martí l'Humà: el darrer rei de la dinastia de Barcelona, 1396-1410: l'Interregne i el compromís de Casp*. Deputazione di Storia Patria per la Sardegna, 2015, p. 659-678.
- SILLERAS-FERNÁNDEZ, Núria. "Dues reines per a un rei: Maria de Luna i Margarida de Prades, les mullers de Martí I l'Humà (r. 1396-1410)". En *Martí l'Humà. El darrer rei de la dinastia de Barcelona (1396-1410). L'Interregne i el Compromís de Casp*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2015, p. 681-698.
- SRICCHIA SANTORO, Fiorella. "Sul soggiorno spagnolo di Gherardo Starnina e sull'identità del Maestro del Bambino vispo", *Prospettiva* 6, 1976, p. 11-29.
- STREHLKE, Carl Brandon. "Gherardo Starnina. Retablo de Bonifacio Ferrer (1396-1397)". En: BENITO DOMÉNECH, F.; GÓMEZ FRECHINA, J. (eds.). *Pintura Europea del Museo de Bellas Artes de Valencia*. Catálogo de la exposición. Valencia: Generalitat Valenciana, 2002, p. 22-33.
- TOSATTI SOLDANO, Bianca Silvia; BARONI, Sandro. "Sul Libro dell'Arte di Cennino Cennini". *ACME. Annali della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli studi di Milano*, vol. 51 (1), 1998, p. 51-72.
- TOSATTI SOLDANO, Bianca Silvia. *Trattati medievali di tecniche artistiche*. Milano: Jaca Book, 2007.
- ULRIKE, Jenni. *Das Skizzenbuch der internationalen Gotik in den Uffizien. Der Übergang vom Musterbuch zum Skizzenbuch*, Wien, 1976.
- WAADENOIJEN, Jeanne Van. *Starnina e il gotico internazionale a Firenze*, Florencia, 1974.