

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

Miquel Àngel Herrero-Cortell
Universitat de Lleida

Isidro Puig Sanchis
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

El presente artículo propone una lectura holística de los diversos modos de ejecutar el dibujo subyacente en obras pictóricas de artistas valencianos de los siglos XV y XVI. A través de una metodología fundamentada en la recolección y estudio de evidencias gráficas subyacentes mediante tecnología infrarroja, se aborda una lectura transversal de los dibujos preparatorios de los principales autores que conforman la escuela valenciana de los antedichos siglos. Se trata de una aproximación a la evolución de lenguajes gráficos que caracterizan este tipo de dibujos, directamente relacionados con el desarrollo de las técnicas pictóricas. Se realiza un somero análisis de los respectivos *ductus* gráficos, considerando sus analogías y divergencias y se proponen, en última instancia, vínculos técnicos que permiten corroborar hipótesis formativas y débitos que van más allá de la simple emulación superficial.

Palabras clave: dibujo / dibujo subyacente / pintura / Renacimiento / fotografía infrarroja.

ABSTRACT

*The present paper proposes a holistic reading of the different ways of executing the underdrawings pictorial works of Valencian artists of the XV and XVI centuries. Through a methodology based on the collection and study of underlying graphic proofs using infrared technology, a cross-sectional interpretation of this type of evidence is addressed, focusing on the main authors that make up the Valencian school of the aforementioned centuries. It is a transversal approach to the evolution of graphic languages in Valencia, directly related to the development of pictorial techniques. A brief analysis of the respective graphical *ductus* is made, considering their analogies and divergences and, finally, technical links are proposed that allow us to corroborate formative hypotheses..*

Keywords: drawing / underdrawing / painting / Renaissance / infrared imaging.

INTRODUCCIÓN: HACIA UNA LECTURA TRANSVERSAL DEL DIBUJO SUBYACENTE

Desde hace unos años venimos reivindicando la importancia de un estudio sistemático de los dibujos subyacentes en la pintura valenciana, como una vía alternativa de conocimiento tácito sobre la obra de arte.¹ Aunque se trate de una metodología no exenta de ciertas limitaciones, el aporte de la información gráfica que subyace a los estratos de color puede ser muy notable si se confronta con otras evidencias y pruebas técnicas. Una interpretación conjunta puede servir para enriquecer el estudio de la producción artística de un determinado artista o escuela, al entender de un modo más concreto sus diversas particularidades técnicas y estilísticas.

Frecuentemente el análisis del dibujo subyacente se realiza de forma individualizada para cada obra, lo cual constituye una cierta limitación, a veces difícil de salvar, al no tener acceso a pruebas análogas. Una lectura aislada del diseño oculto aporta una información muy valiosa, pero concisa, restringida, parcial y carente de contextualización. Sin embargo, la

importancia de esa misma información cambia radicalmente y se torna crucial cuando el propósito y el enfoque se vuelven más amplios. Si el estudio deviene transversal -porque aborda más bien la evolución de un determinado tipo o modelo a través de una escuela,² o bien porque constituye un análisis global de la producción de un determinado autor-,³ los diversos datos obtenidos de la interpretación de las pruebas infrarrojas, aportan entonces informaciones mucho más complejas capaces de articularse entre sí. Estas revelan aspectos sobre la formación, la evolución y el modo en que el artista usa el diseño subyacente, en relación directa con su propia técnica. Pero conviene insistir en que, de hecho, sólo la comparación sistemática de los exámenes y estudios sobre varias obras de un mismo pintor permite un verdadero conocimiento de la producción de cada maestro, sus características procedimentales y materiales y su concepción artística. Esta es una premisa fundamental.

Pero más allá de las antedichas aportaciones, el dibujo subyacente puede ofrecer también pautas contextuales, evidencias transversales para un estudio holístico de una escuela en un determinado periodo histórico, si el enfoque resulta todavía aún más abierto. En este caso la limitación reside siempre en el número de muestras que se necesita para poder llegar a conclusiones preliminares. En las últimas décadas, gracias a diversos proyectos, el CAEM de la Universitat de Lleida⁴ ha tenido acceso al estudio de más de doscientas obras de arte de la Corona de Aragón (especialmente valencianas)

¹ PUIG, I; HERRERO-CORTELL, M.A.: “Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer Renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I”, *Archivo de Arte Valenciano*, 2016, pp. 64-65.

² En ese sentido, publicábamos hace unos años un artículo que abordaba, por ejemplo, la evolución de las *Virgenes de la Leche*, en el que las imágenes infrarrojas aportaban una serie de datos que permitían entender el contexto de producción de tales imágenes, y que servían, hasta cierto punto, para apoyar algunas atribuciones. HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro”. Fernando de Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2017 b, n.º. 98, p. 53-78.

³ En el número anterior nos dedicábamos exclusivamente al análisis de la producción gráfica subyacente de Joan de Joanes y su taller, poniéndola en relación con su técnica pictórica. HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I.: “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, pp. 35-57.

⁴ Centre d'Art d'Època Moderna: <http://www.caem.udl.cat>.

ejecutadas entre los siglos XV y XVI.⁵ El presente artículo pretende, de manera muy resumida, presentar algunos resultados que permiten confrontar modos gráficos, analizar el *ductus* y agrupar artistas no ya por su modalidad pictórica sino por su modalidad gráfica subyacente, que, como puede deducirse, resulta invisible si no se estudia con dispositivos de imagen infrarroja.

LA EVOLUCIÓN DEL DIBUJO SUBYACENTE EN VALENCIA

A grandes trazos puede hablarse de una evolución en el dibujo subyacente valenciano totalmente pareja al desarrollo material y procedimental de las técnicas y los estilos.⁶ A inicios del siglo XV el dibujo se realiza mayormente con tintas, casi siempre de carbón o metalogálicas, y ceñido a los contornos. Es esta una razón que explica por qué, con frecuencia, en obras de esta cronología temprana cuesta detectar este tipo de trazos.⁷ Marçal de Sax, por ejemplo, ejecuta un dibujo de perfiles, limitado a los elementos más importantes de la composición sin entrar en grandes detalles y sin adentrarse en valoraciones lumínicas. Lo hace con una línea suelta, decidida y gestual.⁸ En general, todos los pintores de la primera mitad del siglo XV trabajan mayormente con medios acuosos y trazos sueltos y cortos: elementos básicos para la modulación formal de la composición. A veces utilizan incluso la pluma o la caña y no el pincel,

como sucede, por ejemplo, en la Verónica de la Virgen del Museo de Bellas Artes de Valencia, lo que garantiza líneas de escasísimo grosor.⁹

Es también muy habitual en los artistas de esta época que utilicen las incisiones en partes arquitectónicas, zonas doradas, fondos y perspectivas, técnica que a menudo combinan con el dibujo acuoso. Pero conviene aclarar que el diseño aguado no siempre representa el inicio de la fase compositiva: a menudo se trata de una fijación de una composición previamente elaborada con carbón –posteriormente cancelada–, como aconseja, por ejemplo, Cennini.¹⁰ De hecho, en la antedicha *Verónica de la Virgen* de Gonçal Peris, los restos de carbón borrados perviven en algunos puntos de la obra.¹¹

En ocasiones, pese a que se intuyen los trazos subyacentes al observar las obras, un análisis infrarrojo no es capaz de revelarlos. Esto sucede básicamente porque dichos trazos se hacen con aguadas de tintas metalogálica o de colorantes como el índigo. Precisamente, algunos ejemplos ponen de manifiesto este hecho: en el contrato que el pintor Berenguer Mateu firma para la confección del retablo de San Jorge de Jérica, en 1430, se especifica que el retablo sea azulado, esto es dibujado (*erit adzuratum seu deboxatum*).¹² Este hecho también explicaría el por qué tantas obras valencianas del siglo XV, parecen carecer de dibujo subyacente. Materiales como el índigo o la tintura de pastel son totalmente

5 Hoy constituye uno de los archivos más nutridos de pruebas técnicas realizadas a obras de arte Valencianas, Catalanas y Aragonesas de este periodo, e incluso de siglos posteriores.

6 Resulta imprescindible, en este punto, mencionar la exposición celebrada en Valencia en el Museo de Bellas Artes San Pío V, en entre julio y octubre de 2010: GARRIDO, C.; BERTRANI, D. (com.): *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. (catálogo exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.

7 Las tintas metalogálicas ofrecen un contraste muy bajo en IR, especialmente en longitudes de onda lejanas (IRR), mientras que resultan algo más perceptibles en longitudes de onda más cercanas al visible (NIR). Cuando las tintas se diluyen el contraste disminuye. Además, cuando los trazos se ciñen a contornos, correspondiendo íntegramente con estos su visualización se complica.

8 INEBA, Pilar: “Catálogo”, en: GARRIDO, C.; BERTRANI, D. (com.): *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. (catálogo exposición). Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, pp. 178-183.

9 *Ibidem*, p. 172.

10 CENNINI, C.: *Il libro dell'Arte*. Ed. digital: <https://www.ilpalio.siena.it/5/Personaggi/CenninoCennini>, cap. XXX.

11 INEBA, *op. cit.*, 2010, pp. 172-177.

12 ALIAGA, J.; RUSCONI, S.: “Nuevas aportaciones a la pintura del gótico internacional: Berenguer Mateu y el retablo de San Jorge de Jérica (Castellón)”, *Goya: Revista de arte*, 2016, n. 354, pp. 12-13.

invisibles en el infrarrojo. El fenómeno ya fue pertinentemente observado para el caso de dos tablas del maestro de Perea.¹³

El impacto del flamenquismo tendrá, precisamente, un notable reflejo en los dibujos subyacentes que, a partir del ecuador del siglo XV, comienzan a describir profusamente las partes sombreadas y algunos detalles de las figuras, a través de líneas oblicuas. A imitación de la moda flamenca los dibujos se sofistican y el uso del trazado con tinta y pincel adquiere una dimensión hasta entonces desconocida. Son muchos los artistas que se suman a este modo de hacer, que afecta principalmente a pintores como el Maestro de Perea, los Osona, el Maestro de Alzira o el Maestro de Artés.¹⁴

Uno de los exponentes de este tipo de trazados es Bartolomé Bermejo,¹⁵ cuyo dibujo no escatima en detalles, acaso a resultas de su hipotético aprendizaje en Brujas, o al menos con un maestro flamenco establecido en la península (fig. 1). Bermejo rompe con la linealidad esquemática de Jacomart y Reixach que rara vez deja signos gráficos en sus dibujos subyacentes. De hecho, hasta cierto punto, el diseño de estos maestros resulta en ocasiones algo arcaico y ha de ponerse en relación con el de los pintores que operaban en la Valencia del primer tercio del siglo XV. En sus ejemplos más elaborados llegan a modelar volúmenes y planos a través de un *tratteggio* finas aguadas, pero en general

prima una línea de contorno bastante sencilla.¹⁶ En cambio, el uso de incisiones en la obra de estos autores resulta fundamental, probablemente porque el empleo del oro en las superficies policromas de sus pinturas es también masivo.¹⁷

Los Osona continuarán una tradición de dibujo que aunará todos los elementos de la plástica usados por los principales artífices de la Valencia del siglo XV. Por una parte, en obras de Rodrigo de Osona conviven soluciones de diseño puramente lineal con otras en las que la expresión gráfica se hace patente, mediante la inclusión del característico rayado oblicuo tan extendido en el medio pictórico valenciano. Por otra parte, son característicos en su obra insistentes trazados; abundantes correcciones y reposicionamientos; y encajes sueltos, directamente sobre la preparación, factores que hacen de su dibujo subyacente uno de los más directos y expresivos. En general Rodrigo de Osona tiende a utilizar el pincel con medio acuoso como modo de diseño, aunque se ha descrito también el carbón o el estilo en convivencia con las tintas,¹⁸ así como el lápiz negro.¹⁹ También las incisiones parecen ser una constante en la obra de este pintor, para delimitar y drapear en áreas doradas, para trazar perspectivas, fugas y elementos arquitectónicos, algo que hasta el final del siglo XV será común para todos los pintores de ámbito Valenciano y, en general, de ámbito hispano.²⁰

¹³ PUIG; HERRERO-CORTELL, *op. cit.*, 2016, p. 60.

¹⁴ ROMERO, Rafael; ILLÁN, Adelina. “El maestro de Perea y el periodo tardo-gótico en Valencia: aspectos de la técnica pictórica y actividad en los obradores”, en: MIQUEL, M.; PÉREZ O.; MARTÍNEZ, P. (eds.): *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*. Madrid, 2017, p. 132.

¹⁵ GAYO, D.; JOVER, M.; ALBA, L.: “The altarpiece of Saint Dominic of Silos by Bartolomé Bermejo: an example of painting practices during the early spanish Renaissance”, en: SAUNDERS, D.; SPRING, M.; MEEK, A. (eds.): *The Renaissance Workshop*. Londres: Archetype Publications, 2013, p. 75. Véase también FINALDI, G.; GARRIDO, C. (eds): *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI* (catálogo exposición), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2006.

¹⁶ COMPANY, X.; FRANCO, B.; PUIG, I.; ALIAGA, J.; RUSCONI, S.: “Una “Flagelación” de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach”, *Archivo español de arte*, 85, n. 340, 2012, pp. 363 - 373.

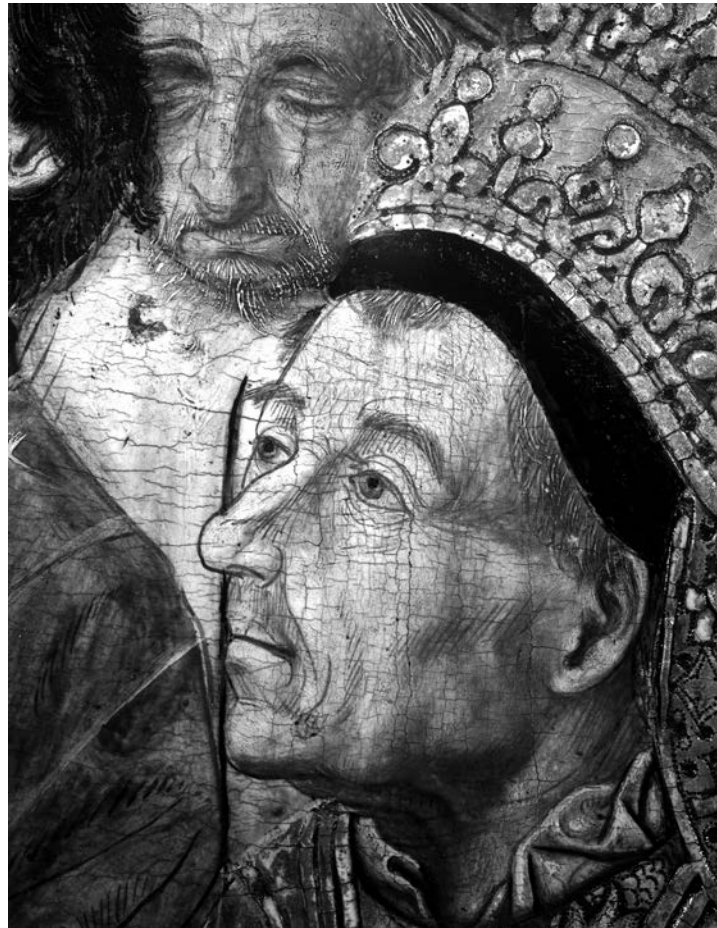
¹⁷ INEBA, *op. cit.*, 2010, pp. 184-187.

¹⁸ PUIG; HERRERO-CORTELL, *op. cit.*, 2016.

¹⁹ INEBA, *op. cit.*, 2010, p. 211.

²⁰ ROMERO, Rafael; ILLÁN, Adelina. “El maestro de Perea y el periodo tardo-gótico en Valencia: aspectos de la técnica pictórica y actividad en los obradores”, en: MIQUEL, M.; PÉREZ O.; MARTÍNEZ, P. (eds.): *Afilando el pincel, dibujando la voz. Prácticas pictóricas góticas*. Madrid: Ediciones Complutense 2017, p. 131; INEBA, *op. cit.*, 2010, pp. 209-210.

Fig. 1.- Bartolomé Bermejo. *La Virgen de las Nieves* (detalle de la imagen IR). Colección privada. El dibujo de Bartolomé Bermejo es característicamente rico: utiliza el recurso del sombreado oblicuo sin contornos en muchos lugares; perfila las figuras definiendo sus anatomías y, en ocasiones, insinúa con los trazos la direccionalidad de planos y volúmenes. Fotografía: © Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Universitat de Lleida (UdL).



Un estilo de dibujo muy particular es el de Francisco de Osona, muy vinculado con el de Rodrigo, pero algo más parco en el uso de las líneas. Francisco utiliza el medio acuoso con mayor soltura que su progenitor, pero comienza ya atenuar el uso de los rayados oblicuos y, en cambio, se entrevé en él un mayor interés por la construcción volumétrica de las anatomías, mediante trazos curvos, sueltos y decididos. Estas características pueden observarse especialmente en algunas obras como el *Calvario* del

museo de Bellas Artes de Valencia.²¹ Sin embargo, en muchas de sus pinturas sigue utilizando un grafismo insistente que, aunque es más limpio que el de su padre, recuerda en el *ductus* a aquel, como corresponde a un artista formado íntegramente en el taller familiar, aunque en su manera se acusan ya otras influencias (fig. 2).²² La técnica de ejecución gráfica del taller de los Osona es deudora, en términos generales de la plástica gráfica de Bartolomé Bermejo, algo que afecta también a lo pictórico.²³ Es bien conoci-

²¹ INEBA, *op. cit.*, 2010, pp. 204-205.

²² Esto ha causado no pocos problemas de atribución. A ello se suma el hecho de que en algunas tablas, a tenor del dibujo subyacente, parecen coexistir ambas manos, por lo que la adscripción íntegra a uno de los dos artistas parece imposible.

²³ Son diversos los investigadores que han observado esta faceta. FALOMIR, Miguel: "A propósito del Calvario de Rodrigo de Osona", *Archivo Español de Arte*, 1994, n. 265, pp. 73-39; COMPANY, Ximo (com.): *El món dels Osona, ca 1460-ca 1540*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1994, pp. 66-68.



Fig. 2.- Francisco de Osona. *Presentación de Jesús en el templo* (detalle IR). Colección particular. En esta fotografía infrarroja a 1100 nm. se aprecia el dibujo de gran soltura dado con un medio acuoso. Fotografía: © CAEM, UdL.

da la participación de los Osona en el *Triptico de la Virgen de Montserrat*,²⁴ pero como han señalado adecuadamente algunos autores, deben ser más los contactos de los hasta ahora apuntados, entre Bermejo y esta saga de pintores.²⁵

Precisamente, otro artífice cuyo dibujo subyacente debe relacionarse tanto con los Osona, como más especialmente con Bermejo, es la de Paolo de San Leocadio (fig. 3). Paradójicamente en la concepción de sus diseños subyacentes persisten más elementos de la plástica hispano-flamenca que de la tradición emiliana

y, en general, de la Italia septentrional. Aunque algunas de sus figuras y sus composiciones evocan los repertorios ferrareses y boloñeses es bien cierto que, al menos durante las primeras dos décadas de actividad en Valencia, los ecos flamenquizantes caracterizan su producción. San Leocadio usa un dibujo subyacente muy constructivo, que abunda en la descripción de pliegues y volúmenes, especialmente en los drapados, volviéndose algo menos complejo para las anatomías. Así, en rostros y manos, prefiere un diseño eminentemente lineal, aunque no de-

²⁴ MOLINA, Joan. (com.): *Bartolomé Bermejo*. Madrid: Museo Nacional del Prado / MNAC, 2018, pp. 197- 205.

²⁵ COMPANY, 1994: 66

Fig. 3.- Paolo da San Leocadio. *Anunciación* (detalle IRR). *Retablo del Salvador*, Villarreal. Esta reflectografía infrarroja muestra la proximidad del dibujo leocadaiano con el del Bartolomé Bermejo, en la manera de ejecutar pliegues y drapeados e incluso en el modo oblicuo y perpendicular de sombrear. Fotografía: © CAEM, UdL.



clina el uso de sombreados en algunos puntos. Son estas características que comparte con Bartolomé Bermejo (fig. 4).²⁶ En años posteriores, (especialmente desde 1500) el dibujo de San Leocadio experimenta un viraje hacia un mayor sintetismo, deviniendo menos complejo y más lineal, acorde con los encajes de sus contemporáneos norditalianos. A partir de ese momento también su pintura evoluciona hacia soluciones que acusan la pérdida de importancia de sus di-

seños preparatorios, coincidiendo, además, con una mayor participación de su hijo Felipe Pablo, –cuyas manifestaciones de expresión gráfica son mucho más limitadas que las de su progenitor–.

Otros pintores del periodo tenían similares modos de abordar el dibujo subyacente sobre la tabla. Prevalecía, casi siempre, un dibujo que se realizaba mayormente con medios fluidos, centrado en la definición de los contornos y las

²⁶ GAYO, D.; JOVER, M.; ALBA, L., *op.cit.*, 2013, pp. 74-75. Con todo, considerando que durante esos años Bartolomé Bermejo frecuenta Valencia a menudo –como un artista itinerante dentro de la Corona de Aragón–, recordando la estrecha colaboración con los Osona y otros maestros; y reconociendo el peso que tenía su pintura en la tradición local, el débito de Paolo hacia Bermejo parece claro. De hecho, no cuesta imaginarse vínculos didácticos entre un experimentado Bermejo, que ya domina la técnica del óleo y un joven San Leocadio, formado en la tradición del temple y el fresco. ¿Acaso no serían el cordobés y el Emiliano dos invitados excepcionales del taller de los Osona? Puede que la encrucijada de flamenquismo e italianismo propia de esta saga de pintores (que, de rebote, imbuje el panorama pictórico valenciano de las dos últimas décadas del siglo XV y las dos primeras del siglo XVI) tenga que explicarse por una relación más real que conceptual con ambos artífices.



Fig. 4.- Bartolomé Bermejo. *Nacimiento* (detalle de la imagen IR). Colección particular. Es muy característico del *ductus* de Bermejo un dibujo que, aunque no prescinde de las líneas de contorno, incide mayormente, en los sombreados oblicuos y cruzados. Muchos pliegues y drapeados se conforman sin línea de contorno, a base de pequeños toques de líneas paralelas, característica que comparte con Paolo da San Leocadio. Fotografía: © CAEM, UdL.

principales líneas de la composición, mientras que el uso de incisiones en fondos mobiliarios, nimbos y partes doradas seguía coexistiendo en buena parte de las obras. Algunos autores, como el Maestro de Artés, incluían en sus diseños subyacentes rayados oblicuos dispuestos

a la manera de Bermejo, incidiendo pormenorizadamente en cada pliegue (fig. 5), aunque el trazo de este maestro no se aleja tampoco del de Francisco de Osona, siendo en ocasiones en él muy habituales las reposiciones.²⁷ Otros, como el Maestro de Perea, continúan fieles a la tradi-

²⁷ INEBA, *op. cit.*, 2010, pp. 194-199.



Fig. 5.- Maestro de Artés. *Anunciación* (detalle IRR). *Retablo de los Gozos de la Virgen*. MNAC, Barcelona. Fotografía: © CAEM, UdL.

ción gráfica hispano-flamenca y usan también los rayados oblicuos, aunque de un modo diverso al descrito para Bermejo y los antedichos artistas.²⁸ Concretamente, el Maestro de Perea utiliza un dibujo subyacente con notables ecos de la tradición del binomio Reixach-Jacomart: imperceptible, por su gran finura en muchos puntos, en las carnaciones deviene totalmente pictórico, marcando, no sólo las sombras sino la direccionalidad de los planos y volúmenes

sobre las que se proyectan, mediante un rayado de finas pinceladas paralelas, que se adaptan a la descripción morfológica de cada plano. Como ya observaba Ineba, son características de este pintor los trazos cortos y directos²⁹ (fig. 6). Los sombreados ejecutados a punta de pincel –como los del Maestro de Perea, o incluso los de Reixach y Jacomart–, se adaptaban muy bien como base oscura de una plástica a *tratteggio*, muy habitual en las técnicas al temple que

²⁸ ROMERO; ILLÁN, *op. cit.*, 2017, p. 132.

²⁹ INEBA, *op. cit.*, 2010, p. 193.



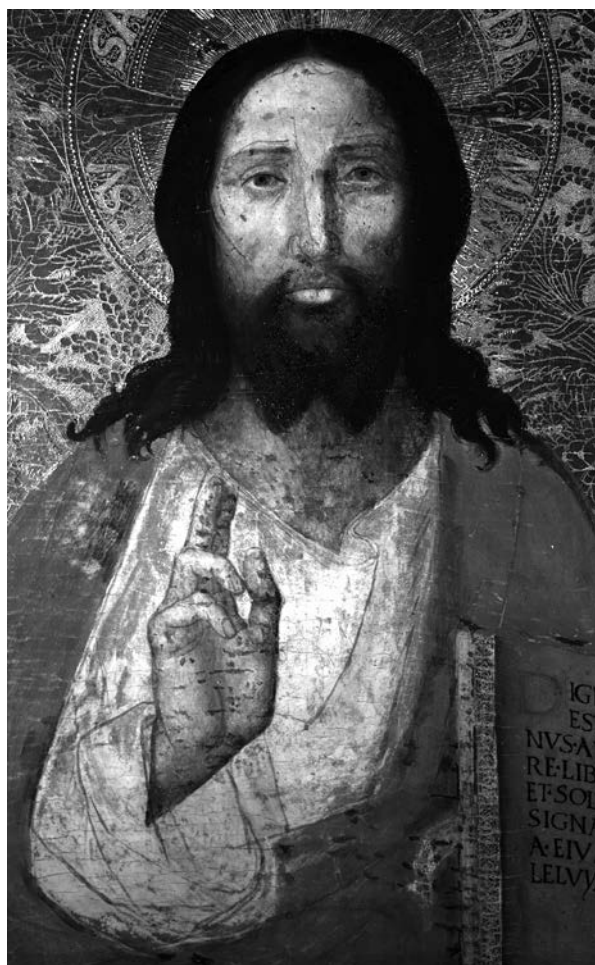
Fig. 6.- Maestro de Perea. *Virgen de la Leche*. (detalle IR). Colección particular. Fotografía: © CAEM, UdL.

todavía prevalecían. Puesto que el óleo, de emplearlo, lo entendían como un medio con el que ejecutar veladuras, un dibujo tan pormenorizado se integraba como una sombra subyacente, generando un efecto análogo al del *verdaccio* italiano del siglo XV, pero muy diferente. El dibujo como recurso plástico en la pintura no volverá a ser de cierta importancia hasta el desarrollo de la etapa de plenitud de Joan de Joanes, durante las décadas centrales del siglo XVI.³⁰

Con la llegada de la nueva centuria el desarrollo de la técnica al óleo prevé nuevas maneras de abordar el dibujo subyacente, que, en general, (salvo excepciones) tienden a simplificarse. Desde la última década del siglo XV, ya en el retablo de *El Salvador* de Villarreal, por ejemplo, se percibe un cierto viraje de la técnica gráfica de Paolo hacia soluciones menos complejas en lo que al diseño se refiere. Así se constata, al menos, en el trazado subyacente de la figura

³⁰ HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I., *op. cit.*, 2018, pp. 35-57.

Fig. 7.- Paolo da San Leocadio. *El Salvador*. Retablo de Villareal (detalle en IR) En esta reflectografía infrarroja se aprecian con nitidez los trazos del dibujo, dados a pincel, con escasas correcciones y una gran síntesis. Fotografía: © CAEM, UdL.



de Cristo (fig. 7), y las Santas Mártires, o en el Arcángel de la *Anunciación*. En cambio, tanto en la predela como en la figura de la Virgen en el cuerpo ático aún se mantienen dibujos de gran detallismo gráfico que van más allá de las líneas de contorno.³¹ El pintor parece desprenderse poco a poco del peso del flamenquismo que le inducía a llegar a altas cotas de descriptivismo gráfico, para ganar soltura y expresividad, con un dibujo cada vez más directo, atrevido y suel-

to, tal y como se ejecutaba por esas fechas en muchos talleres del Véneto, Lombardía y Emilia-Romana, de tradición *mantegnesca*. Pero más allá de la síntesis, la resolución gráfica de algunas figuras, como el caso del *Salvador*, se imbuje de un italianismo evidente, cuestión que parece encajar a la perfección con el hipotético viaje a Italia que se ha planteado y que, probablemente, acaeció entre 1485 y 1489.³²

El primero de los autores valencianos en

³¹ INEBA, *op. cit.*, 2010, p. 215.

³² COMPANY, Ximo: *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia, 2006, pp. 276-281. De hecho, la hipótesis de este viaje parece del todo acertada a tenor de las evidencias estilísticas planteadas por Company a las que se suman, ahora, evidencias técnicas.

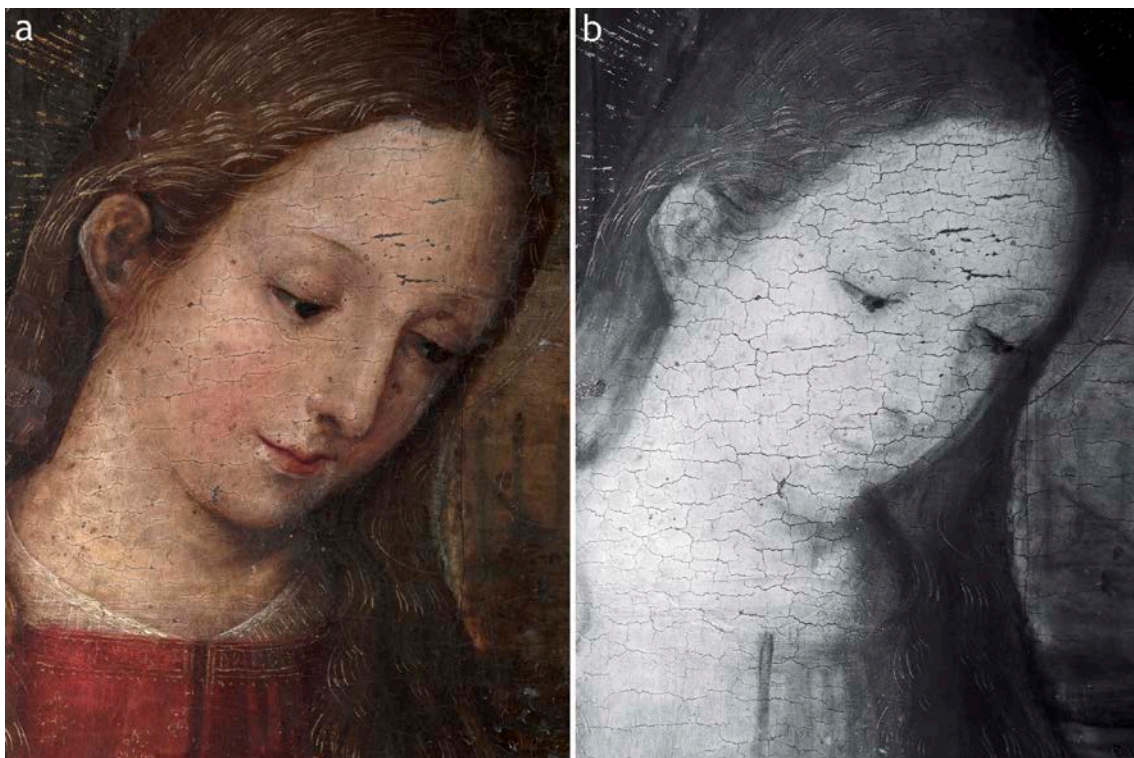


Fig. 8.- Vicent Macip. *Adoración de los pastores* (detalle). Museo Diocesano de Tarragona. Fotografía: © CAEM, UdL.

contagiarse de este italianismo —o, al menos, de la síntesis gráfica— es Vicente Macip. En ninguna de las fotografías digitales infrarrojas de la decena de obras que hemos tenido ocasión de estudiar se aprecia un dibujo subyacente significativo. En los pocos casos en los que algún trazo llega a ser perceptible, se trata de un silueteado de contornos, siempre en medio acuoso, con trazos cortos y curvos, a veces algo indecisos, pero manteniendo una cierta soltura.³³ Nada queda en su diseño de la tradición hispano-flamenca: no hay trazos rectilíneos; drapeados de aristas angulosas; sombreados oblicuos; ni valoraciones tonales a base de trazos de aguadas de tinta en las carnaciones, —como se ha visto hasta el momento—. Es más, las finas capas de color, aglutinadas con temple y óleo, parecen desvanecerse y descomponer sus figuras, redu-

ciéndolas a una mínima expresión (figs. 8, 9 y 10). El empleo de un medio de escaso contraste, el abundante uso de lacas y la aplicación muy delgada de la película pictórica contribuyen a este efecto, características que comparte con Nicolau Falcó.

El comienzo de siglo trajo a Valencia novedades italianas en el dibujo, a través de Fernando de Llanos y de Fernando Yáñez de Almedina. El encargo de la pintura de las puertas del Retablo Mayor de la Seo sería el catalizador definitivo para la introducción de los lenguajes pictóricos italianos, de fuerte influencia *peruginesca* y especialmente *leonardesca*. Sin embargo, estas novedades afectaron especialmente en lo estilístico y formal. No se puede ponderar, en realidad, hasta qué punto su influencia en lo tocante

³³ INEBA, *op. cit.*, 2010, pp. 222-223.



Fig. 9.- Vicent Macip. *La Quinta Angustia*, ca. 1500-1510 (detalle). Fundación Bancaja, Valencia. Fotografía: © CAEM, UdL.



Fig. 10.- Vicent Macip. *Santa Ana con la Virgen y el Niño en compañía de María Magdalena*, 1507 (detalle IR). Monasterio de San Miguel, Llíria. Fotografía: © CAEM, UdL.

al dibujo subyacente fue mayor o menor, pues precisamente buena parte de las obras de Yáñez, e incluso algunas de Llanos, no suelen mostrar un diseño visible mediante infrarrojos bajo los estratos de color. Esto no significa no significa que de hecho no lo tengan, considerando que en aquellas en las que sí es legible aparecen diseños bien articulados, como sucede, por ejemplo en las puertas del Retablo Mayor de la Seo, elaboradas desde 1507.³⁴ Pero, por su heterogeneidad técnica, las más de las veces, los dibujos subyacentes de estos autores están realizados con materiales que, sistemáticamente, escapan a cualquier análisis de imagen en el rango IR, —como más adelante se explicará—. Sólo algunas correcciones, ulteriores añadidos o modificaciones en el curso de ejecución de las obras son en ocasiones visibles con esta tecnología, por restar realizadas con medios ricos en carbón, como sucede por ejemplo en la *Resurrección* de Yáñez del Museo de Bellas Artes de Valencia, para la que el resto del dibujo nos es totalmente desconocido.³⁵ En general, los manchegos ejecutan muy pocas variaciones sobre la preparación, pues parten de composiciones concebidas en dibujos y cartones, muy a la manera italiana.³⁶ Posiblemente trabajen con sanguinas, lacas y tintas metalogálicas muy disueltas, como sucede en una *Virgen de la Leche*, de Llanos (¿con posible colaboración de Yáñez?) para la que se ha descrito este procedimiento.³⁷

Una característica típica de ambos pintores es el uso de las cuadrículas, un procedimiento

que no se rastrea en la pintura valenciana hasta la aparición de este binomio. Tampoco debe resultar baladí el hecho de que obras de artistas en su órbita,³⁸ como Felipe Pablo da San Leocadio, muestren estas mismas limitaciones en la observación del dibujo subyacente, como más adelante se expondrá.

Pero tampoco sus técnicas son iguales. Ambos vertebran sus dibujos partiendo de la línea exterior y ambos, con el tiempo, tienden hacia soluciones gráficas aparentemente menos elaboradas (si bien es complicado aseverarlo por las limitaciones ya expuestas en la visualización de buena parte de sus dibujos ocultos) En sus respectivos repertorios gráficos, como en los plásticos, existen importantes diferencias cualitativas: mientras que Yáñez es mucho más comedido, proporcionado y fiel a un estudio anatómico más exhaustivo (fig. 11), Llanos parece haber asimilado el *leonardismo* más superficialmente³⁹ y sus figuras, además de ser más simples, incurrir a menudo en notables desproporciones e incorrecciones anatómicas, especialmente hacia el final de su carrera (fig. 12).

Es la obra de Yáñez la que, habitualmente, menos datos aporta sobre su modo de abordar el diseño preparatorio, especialmente después de su etapa valenciana.⁴⁰ La yuxtaposición entre imágenes del visible e imágenes infrarrojas de muchas de sus pinturas demuestra que, paradójicamente, frente al alto grado de detallismo y verismo logrado en la construcción anatómica de sus figuras, no existe, a menudo, ningún di-

34 INEBA, Pilar: “Las puertas del retablo mayor de la catedral de Valencia; estudio radiográfico y reflectografía de infrarrojos”, en: MARZAL, M. (coor.): *La restauració de les Portes del Retable Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 152-157; GÓMEZ RODRIGO, María: “Estudio y restauración de retablos de Los Hernandos”, en: MARZAL, M. (coor.): *La restauració de les Portes del Retable Major de la Catedral de València*. Valencia: Centre Tècnic de Restauració de la Comunitat Valenciana, 1998, pp. 22-24.

35 ECHEVERRÍA, I.: “Resurrección”, en: GARRIDO, M.C.; BERTRANI, D. (com.): *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*, (catálogo exposición). Valencia, 2010, pp. 238-240.

36 BAMBACH, C.: *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, Cambridge University Press, 1999.

37 HERRERO-CORTELL; PUIG, *op. cit.*, 2017, p. 64.

38 SAMPER, Vicente: *Miguel Esteve (Xàtiva, h.1485 - Valencia, 1527) y algunas consideraciones más sobre la pintura valenciana de su época*, Universitat de València (tesis doctoral), 2015, pp. 183-193.

39 Probablemente Llanos debía ser ya un pintor de cierta veteranía a su paso por la *bottega* de Leonardo, mientras que Yáñez, siendo más joven sería a su vez mucho más permeable en el aprendizaje.

40 ROMERO; ILLÁN, *op. cit.*, 2017, p. 132



Fig. 11.- Fernando Yáñez de Almedina. *Anunciación* (detalle IR). Real Colegio del Coprus Christi, Valencia. En este caso sí se aprecian algunos toques a pincel de lo que parece un dibujo subyacente dado con tintas aguadas y limitado, casi exclusivamente a los contornos del encaje de la figura. Se desconoce, en cambio, si además del citado medio el artista pudo utilizar otros como las aguadas de sanguina o la laca, imperceptibles en el IR. Fotografía: © CAEM, UdL.



Fig. 12.- Fernando de Llanos. *La Virgen con el Niño, san Juanito y dos ángeles*. (detalle IR). ca. 1510-1520. Colección particular. Se observa el dibujo, casi limitado a los contornos, reelaborado a partir de un posible calco, visible en algunas figuras, como el Niño y San Juanito. Fotografía: © CAEM, UdL.

bujo subyacente perceptible.⁴¹ En el caso del *Salvador*,⁴² pese a que se ha hablado de un trazado preparatorio delineado con precisión y finura,⁴³ a nuestro juicio el diseño no es visible y, como demuestra la fotografía infrarroja de falso color, las pocas líneas perceptibles son en realidad toques de pincel a modo de ulteriores contornos para delimitar zonas de mayor contraste.

En el caso de la obra de Miguel Esteve y Miguel del Prado sus dibujos subyacentes son muy cercanos a la órbita de los Hernandos y al universo gráfico de Paolo da San Leocadio, sólo que más heterogéneos y de calidad más discreta. Prima en ambos una manera muy directa de acometer la composición, mediante tintas aguadas que en ocasiones definen las anatomías de las figuras, pero que, en general, suelen limitarse a un encaje de contornos (fig. 13).

De Miguel del Prado, particularmente, se ha dicho que tiene un dibujo retardatario, que pese a la influencia estilística de los Hernandos se mantiene fiel –ya en momentos avanzados del siglo XVI–, a la tradición del diseño subyacente propio de los artistas hispano-flamencos.⁴⁴ Es cierto que algunos de sus encajes tienen un marcado carácter arcaico, con trazados paralelos en los sombreados, que bien pudieran evocar las maneras de la centuria precedente. Sin embargo, en nuestra opinión, esto deriva del poso formativo con los manchegos, pues en sus primeras obras de la etapa valenciana sí se registra un *ductus* similar. De hecho, a nuestro juicio, su modo de realizar los diseños preparatorios en las tablas imita –con cierta torpeza–, el articulado lenguaje gráfico de las puertas del Retablo Mayor de la Catedral.⁴⁵

Las obras de Felipe Pablo de San Leocadio, en la misma órbita que las de Miguel del Prado y Miguel Esteve, adolecen también de un dibujo subyacente plenamente inteligible en muchos de los casos, por estar este limitado a contornos. La influencia del dibujo de los manchegos –especialmente de Llanos– compite con la tradición artística heredada en el taller de su padre, del que toma el modo de diseñar más sintético, aquel que caracteriza la producción *leocadiana* desde los últimos años de la década de 1490 (fig. 14).

Son demasiadas las analogías que, tanto en el dibujo subyacente como en las capas cromáticas muestran entre sí las pinturas de Felipe Pablo, Miguel del Prado y Miguel Esteve, como para no pensar en una formación conjunta de los tres pintores. No parece tratarse de un aprendizaje superficial, puesto que comparten ‘maneras caligráficas’, por decirlo de algún modo, muy similares. Es decir, sus respectivos *ductus* en los propios dibujos subyacentes son tan cercanos que con frecuencia se mimetizan hasta confundirse. De hecho, a tenor de estas evidencias parece razonable pensar que los tres compartieran primero un periodo de aprendizaje –o incluso ya de trabajo, para el caso de Esteve–, en el taller de Paolo da San Leocadio y, a continuación, una estadía con los Hernandos (y quizás concretamente con Llanos). La hipótesis de una formación con San Leocadio, para el caso de Esteve y del Prado ya había sido advertida por autores como Tormo o Ximo Company.⁴⁶ Más consenso existe todavía al aceptar la participación de estos pintores en la ejecución de los paneles de las puertas del Retablo Mayor.⁴⁷ De lo que no cabe duda es que su dibujo, forma de componer

⁴¹ ECHEVERRÍA, *op. cit.*, 2010, p. 236.

⁴² COMPANY, X.; FRANCO, B.: “Salvador Eucarístico (Fernando Yáñez de Almedina)”, en *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII*, (catálogo exposición), Universitat de Lleida - Ajuntament de Gandia, pp. 162-165.

⁴³ GÓMEZ FRECHINA, José: *Los Hernandos, pintores. (1505-1525 / c. 1475-1536)*, Madrid, 2011, pp. 167-168; ROMERO; ILLÁN, *op. cit.*, 2017, p. 132.

⁴⁴ ROMERO; ILLÁN, *op. cit.*, 2017, pp. 132-133.

⁴⁵ INEBA, *op. cit.*, 1998, pp. 148-156.

⁴⁶ COMPANY, *op. cit.*, 2006.

⁴⁷ SAMPER, *op. cit.*, 2015, p. 107.



Fig. 13.- Miguel del Prado (o Miguel Esteve?). *Adoración de los Magos*. (detalle IR). Museo de Alcañiz (colección privada). En la cabeza del paje se aprecia un arrepenetimiento que permite ver con nitidez la técnica tgráfica usada para la ejecución del dibujo subyacente. En este caso se trata de un dibujo a base de aguadas, de gran soltura aunque de una calidad discreta. Fotografía: © CAEM, UdL.

las figuras, proporciones y *ductus* gráfico se encuentran directamente emparentados con San Leocadio, y estos son caracteres que se asimilan en las etapas de aprendizaje, y que suelen mantenerse a lo largo del tiempo. En cambio, como se verá, en el color los tres parecen haber adquirido más débitos con las paletas y hechuras de Los Hernandos.

Otro pintor en la órbita de los manchegos que, no obstante, no acusa tantas influencias de San Leocadio es el Maestro de Alzira. Sus trazados preparatorios imitan igualmente las maneras de trabajar de los Hernandos (fig. 15). Se sirve casi siempre del pincel con tintas aguadas, siendo muy característico en su dibujo subyacente un rayado casi xilográfico, con trazos enérgicos y fluidos y líneas a las que, a menudo, contraponen trazos más cortos. Con ellos descri-

be la direccionalidad de los planos y modula los volúmenes. Igualmente utiliza el recurso de los sombreados oblicuos, de tendencia casi vertical, características que pueden encontrarse en el retablo de la Seo de 1507,⁴⁸ al tiempo que se aleja de los otros tres autores de influencia hermandiana. Es posible que las figuras del Maestro de Alzira estén emparentadas con los modos de hacer del obrador de Yáñez.

La pintura del Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe pone en escena a la figura más importante del Renacimiento valenciano, Joan de Joanes. Su debut, aún de la mano de su padre, rompe por completo los esquemas de la pintura en el Reino. En nuestra opinión se ha explicado poco e insuficientemente cómo las figuras de Macip pasan a tener una corpulencia y una robustez que no las había caracterizado. Tampoco

⁴⁸ INEBA, *op. cit.*, 1998, pp. 152-157; GÓMEZ RODRIGO, *op. cit.*, 1998, pp. 22-24.



Fig. 14.- Felipe Pablo da San Leocadio. *Decapitación de San Pablo*, ca. 1525-1530 (Detalle). Colección particular. La imagen infrarroja (b) muestra un trazado lineal muy esquemático que casi concierne exclusivamente a los contornos, aplicado con una tinta aguada. Fotografía: © CAEM, UdL.



Fig. 15.- Maestro de Alzira. *Oración del Huerto*. (detalle IR). Palacio Ducal de Gandia. Fotografia: © CAEM, UdL.

se ha aclarado de donde proviene una corrección anatómica inusitada hasta entonces, que no había caracterizado jamás la obra de Macip. No se ha expuesto cómo un dibujo casi inexistente pasa a ser un trazado lineal a base de tintas aguadas que define por primera vez formas, direccionalidades volúmenes y luces.⁴⁹ A nuestro juicio la confusión entre ambas figuras debe necesariamente aclararse en lo sucesivo. El marcado viraje hacia el italianismo no puede justificarse sólo por la visualización de una serie de obras italianas que estriban en Valencia,⁵⁰ del mismo modo que cabe comenzar a asumir que la mayoría de los dibujos y las composiciones de este retablo son eminentemente de Juanes y no de su padre.

Es bien cierto que, durante algunos años más, Vicent Macip siguió ejerciendo como cabeza del obrador, contribuyendo en la pintura, pero el peso de la responsabilidad del dibujo recaerá desde entonces en su hijo, mayormente. En un trabajo anterior evidenciábamos la variedad de lenguajes gráficos y la enorme capacidad de cambio de registro que caracterizaba la mano de Joan de Joanes.⁵¹ A diferencia de su padre, el dibujo de Joan de Joanes está siempre bien presente y puede ser fácilmente reconocido y estudiado. Su *ductus* gráfico es totalmente diverso al de la mayoría de artistas de la tradición valenciana: no toma elementos del legado hispano-flamenco que todavía pervivía en los artistas de la generación de su progenitor. Se desmarca del característico lenguaje sintético de Llanos y del mayor *leonardismo* de Yáñez, referencias que ya no parecen ejercer sobre él ningún tipo de influjo. Lo que es más notable: Joanes se manifiesta ajeno a los estilemas y recurrentes convencionalismos gráficos, de su padre, con el que muestra grandes diferencias en composición, proporciones, tipo de trazo, concepción espacial, resolución volumétrica, valoración lumínica y *ductus*. Es más, Joan de Joanes crea su propio repertorio de estilemas y solu-

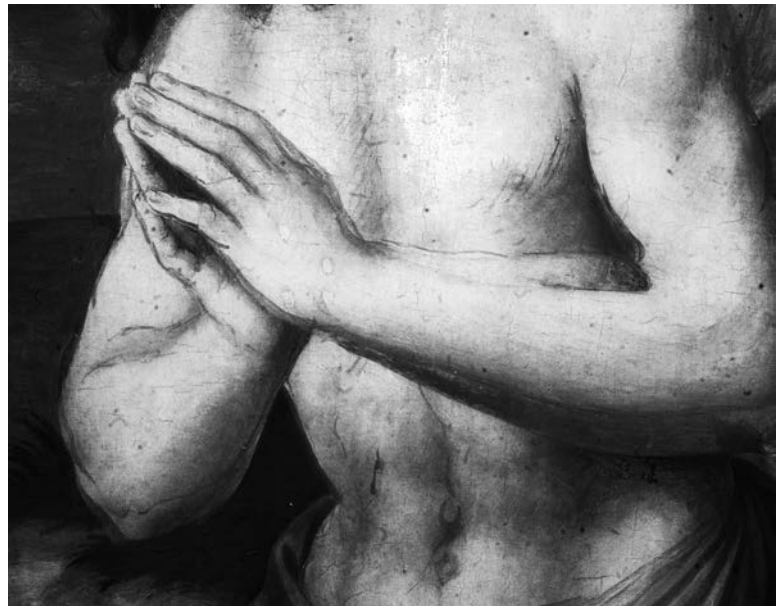
ciones configurativas gráficas y plásticas. No es esta una cuestión trivial pues, como se está evidenciando, los débitos en el dibujo subyacente no pueden explicarse ya tan sólo por un simple proceso imitativo superficial. Para su asimilación es necesario un paso por el obrador, una trayectoria que haga al artista perseverar en un determinado modo de ejecución gráfica hasta su consolidación, afirmación que funciona igualmente en modo inverso: una forma de diseñar tan diversa no pudo aprenderla por su cuenta, mientras trabajaba con su padre. Por ello, tales divergencias permiten suponer que, más allá de una casi segura formación preliminar en el obrador, el verdadero aprendizaje de Joan de Joanes tuvo que acontecer, necesariamente, fuera del mismo, durante sus años de adolescencia y juventud –que es el momento en el que se fija el lenguaje gráfico–. Precisamente en el caso de Joanes, este es muy reconocible. Su *ductus* es suelto, y altamente expresivo, enérgico y de una corrección anatómica sorprendente. El artista se adapta al medio gráfico que emplea. Utiliza el pincel con tintas aguadas para dibujos lineales, de gran soltura, en los que corrige posiciones o encajes cuando le conviene. Sus trazos son fluidos sueltos y sensibles, de una valentía y decisión que implican un dominio muy alto de un medio (la tinta) que admite pocos titubeos. Delinea el artista con gran soltura fisonomías y anatomías, indicando cualquier alteración volumétrica, inserciones musculares o protuberancias óseas, y utiliza sutiles trazados perpendiculares para las luces. Es un modo muy italiano de dibujar, decididamente expresivo y que se exige un conocimiento del dibujo muy desarrollado (fig. 16a y 17). Pero aún más reconocible es cuando utiliza los medios secos, que, a propósito, no se habían utilizado prácticamente de una manera tan exhaustiva hasta la irrupción de su figura. Particularmente suelto es el uso que hace de la piedra negra y del carbón, en diseños que no escatiman trazados y que no se asemejan a nada

49 Es cierto que algunos dibujos de este conjunto se realizaron casi a base de incisiones, a las que se sucedió una atrevida ejecución pictórica que en tales casos consideramos más cercana a Joanes que a su padre, aunque otras manos participaron también en la realización de este conjunto.



Fig. 16.- Joan de Joanes. a) *San Juan Bautista*, Museo Diocesano de Mallorca (detalle IR) b) *Santa Mártir*, Sacristía de la iglesia Parroquial de Onda (detalle IR). Estas imágenes revelan los dos registros gráficos diferenciados en la obra de Joanes: por una parte el medio acuoso, a base de fluidos y orgánicos trazos de tintas aguadas y el medio seco, algo más expresivo, en el que combina el uso de la piedra negra y el carbón. Fotografía: © CAEM, UdL.

Fig. 17.- Joan de Joanes. *Bautismo de Cristo*, Museo Diocesano de Mallorca (detalle IR). Joanes acomete un dibujo lineal que entra en algunas valoraciones tonales y volumétricas mediante sutiles trazos discontinuos. Es muy relevante la atención a la anatomía. Se observa cómo el artista ejecuta con soltura cambios de posición en los brazos y sutiles correcciones de proporción. Fotografía: © CAEM, UdL.



conocido en el ámbito valenciano (fig. 16b). Otra gran diferencia de Joanes con respecto a la tradición de su progenitor es el uso de un dibujo subyacente de carácter tonal, bajo la aplicación de un estrato de pintura traslúcido.⁵² Así el artista lo integra en su policromía y le da una funcionalidad cromática adicional, más allá de definir los contornos y delimitar, detalladamente, todos los elementos de la composición.⁵³

La mejor prueba de que los artistas que estudian con un determinado maestro asumen modos de hacer muy similares la tenemos en el nutrido grupo de seguidores directos e indirectos de Joanes.⁵⁴ Se trata de personalidades de las que, pese a que se tienen pocos datos sobre su formación, aúnan una factura que, en lo técnico y procedimental, en todo recuerda la de Joanes. No se trata, por tanto, de imitadores estilísticos, sino de pintores que han asimilado los preceptos de trabajo de su maestro, comenzando por el dibujo subyacente. Encabezan ese *ranking* su hijo Vicente Joanes Macip (fig. 18), del que sabemos por contratos que se dedica a la pintura. También cabe suponer en esta categoría a sus hijas Margarita y Dorotea, que, a tenor de un soneto de Cristóbal de Virués del último cuarto del siglo XVI, se saben también pintoras.⁵⁵ Como había acontecido con Joanes trabajando a la sombra de su padre, es muy posible que las manos de ambas sean igualmente responsables de algunos diseños y encajes en los últimos años de actividad del pintor y sobre todo inmediatamente después de su muerte. Aunque algunos

procedimientos mecánicos como la cuadrícula o el calco⁵⁶ se han documentado extensamente en los momentos en los que prevaleció la actividad de su entorno,⁵⁷ lo cierto es que al menos su hijo Vicente realiza dibujos subyacentes a mano alzada de gran soltura, que se fundamentan en los preceptos gráficos del padre.⁵⁸

También íntimamente relacionados con la escuela directa de *joanescos*, compartiendo una hechura gráfica muy cercana son Fray Nicolás Factor, Gaspar Requena y Nicolás Borrás. El primero tiene un trazo gráfico de mejor calidad, preciso y limpio, aunque son pocas las obras que se le atribuyen. Es muy posible que frecuentase durante un tiempo el entorno de Joanes, habida cuenta de algunas similitudes técnicas que afectan también a sus pinturas.

Gaspar Requena, por su parte, fue otro de los discípulos que con seguridad se formó con Joanes.⁵⁹ Se sabe que colaboró con él, por ejemplo, en el Retablo Mayor de La Font de la Figuera (1548-1550).⁶⁰ Su *ductus* gráfico es deudor del maestro, pero con el tiempo va virando hacia un estilo personal muy reconocible (fig. 19).⁶¹

También Nicolás Borrás fue discípulo de Joanes y como tal se empapó de los preceptos técnicos de su maestro asimilando, un *ductus* gráfico algo más rígido, menos suelto y más anguloso, pero en el que se sintetizan los elementos anatómicos, los principales rasgos de las fisonomías y los perfiles, incidiendo bastante en el grado de detalle (fig. 20). Otras personalidades que no se

50 Las obras en cuestión son las del pintor Sebastiano del Piombo, que formaban parte de los bienes del embajador D. Jerónimo Vich. Se trataba de un tríptico encargado al pintor por el mismo embajador Jerónimo Vich y fechado en 1516. La escena central era la *Lamentación sobre el cadáver de Cristo* (Museo del Ermitage, San Petersburgo), y las laterales representan el *Descenso de Cristo al Limbo* y el *Nazareno ayudado por el Cirineo*, ambas en el Museo del Prado. El tríptico debió llegar a Valencia hacia 1526-1527, aunque otros autores proponen que fuera en 1521 (BENITO, F.; GALDÓN, J.L.: *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1997, p. 28). Sobre este tema pueden consultarse algunas apreciaciones en PUIG, I.; COMPANY, X.; TOLOSA, L.: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida, 2015, pp. 51-53.

51 HERRERO-CORTELL, M.A.; PUIG, I.: “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, pp. 35-57.

52 Recordemos que esto había sido característico en la primera mitad del siglo XV, y desaparece con Reixach.

53 HERRERO-CORTELL; PUIG, *op. cit.*, 2018.

54 El primer grupo está constituido por los artistas que tuvieron por fuerza que haber pasado una estadía formativa en el taller del maestro. Luego existen otros artistas, imitadores y epígonos, cuyas facturas nos hacen pensar que no debieron haber pasado por el obrador.

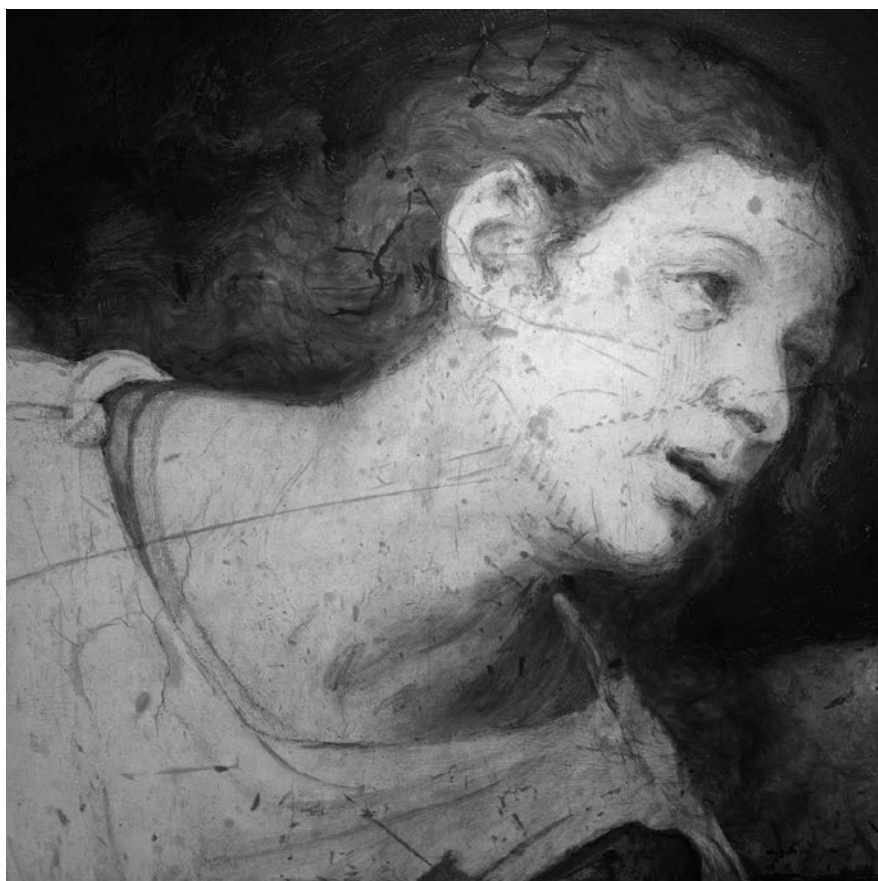


Fig. 18.- Vicente Juanes. *Ángel turiferario*. (detalle IR). Museo de Bellas Artes de Álava, Vitoria. Obsérvese una factura a pincel similar a la que se colige en obras de Joanes de sus últimas décadas. Fotografía: © CAEM, UdL.



Fig. 19.- Gaspar Requena 'El Joven'. *Retablo de San Sebastián, San Fabián y San Roque* (detalle IR), 1559. Iglesia parroquial de Montesa. Con perfiles redondeados y trazo algo más contundente el *ductus* gráfico en todo recuerda a la de obras de Joanes. Fotografía: © CAEM, UdL.

han considerado en este artículo son Cristobal Llorens o Miquel Joan Porta, dos pintores que muy probablemente también formaron parte del conjunto de pupilos de Joanes.

Pero no todos los pintores que operaron en la segunda mitad de la decimosexta centuria en Valencia fueron propiamente joanescos, por más que llegasen a trabajar con él. Un buen ejemplo lo constituye Onofre Falcó, que colabora con él en la realización del retablo de San Esteban, (1555-1560).⁶² Se aprecia cómo el pintor, pese a que quizás en sus primeros años de actividad se acerca al estilo de Joanes, desarrolla un modo de abordar la composición mucho más pictórico y muy poco gráfico (fig. 21).

La llegada de Sariñena a Valencia y, más tarde, la de Ribalta, cambiarían la tendencia gráfica, a resultas de un imponente viraje en la técnica pictórica, lo que influiría modalmente sobre algunos autores. Imprimaciones oscuras y un nuevo modo procedimental de abordar el planteamiento inicial de las pinturas dificultan la observación de cualquier diseño subyacente, algo que, en general, afecta a muchos de los artífices de la escuela valenciana del siglo XVII.

CONCLUSIONES

El análisis del dibujo subyacente y su interpretación constituye una herramienta de estudio de primer orden en las investigaciones formalistas de las pinturas. Habitualmente no se ha tenido demasiado en cuenta este tipo de evidencias a la hora de realizar filiaciones y establecer analogías entre los diversos autores (por la escasez de un corpus de fotografías técnicas infrarrojas). Sin embargo, el dibujo es una de las características que mejor permiten la comprensión del aprendizaje, al ser un elemento poco variable, asimilado durante los primeros años de formación. Todo esto permite, finalmente, verificar o desmentir algunas hipótesis fundamentadas en la mera observación estilística; entender mejor los mecanismos de aprendizaje y trabajo en los obradores; y establecer vínculos de conexión. En conjunto, la lectura evolutiva de estos aspectos gráficos permite, en última instancia, dibujar un panorama pictórico más certero y preciso para la Valencia del Renacimiento, en lo alusivo a las relaciones entre los diversos artistas. Como los diseños ocultos, analogías, divergencias, transmisiones y rupturas también pueden desvelarse mediante imágenes infrarrojas.

55 PUIG, I.; COMPANY, X.; TOLOSA, L.: *op. cit.*, 2015, pp. 91-92.

56 HERRERO-CORTELL, M. Á.; PUIG, I.: “Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia de pinturas de la Edad Moderna: Algunos casos prácticos”, *Revista de História da Arte*, 2018, n.7, pp. 8-18.

57 HERRERO-CORTELL; PUIG, *op. cit.*, 2018, pp. 50-54.

58 *Ibidem*, 2018.

59 Es posible que Gaspar “El viejo”, se formase igualmente con los Macip, o iniciase con ellos su andadura como pintor. Incluso, en nuestra opinión, pudiera haber colaborado como mozo en el Retablo de Segorbe, que marcará su estilo, —como demuestra el *Retablo de Santa Úrsula y las Vírgenes del Museo de Bellas Artes de Valencia* (1540)—. FERRER, A.; AGUILAR, C.: “Los Requena, una enigmática familia de pintores del Renacimiento. A propósito de Gaspar Requena el Joven”, *Archivo Español de Arte*, 2009, vol. 82, n. 326, pp. 137-154.

60 Sobre esta artista puede consultarse HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.; FERRER, A.; LÓPEZ AZORÍN, M.J.; GÓMEZ LOZANO, J.M.: *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515 - después de 1585)*, Xàtiva, Ulleye, 2016.

61 HERRERO-CORTELL; PUIG, 2018, pp. 56-57.

62 PUIG; COMPANY; TOLOSA, *op. cit.*, 2015, p. 121.



Fig. 20.- Nicolás Borrás. *Oración del Huerto*. (detalle IR). Colección particular. Fotografía: © CAEM, UdL.



Fig. 21.- Onofre Falcó. *Coronación de espinas*, (detalle IR). Iglesia de San Esteban, Valencia. Aunque el dibujo subyacente no es visible en esta pintura se observa perfectamente cómo el IR se aleja técnicamente de las producciones joanescas. Fotografía: © CAEM, UdL.