

NOTAS SOBRE UNA OBRA INEDITA DEL TALLER DE JOANES

Las conmemoraciones centenarias, aun cuando ahora, dada la frecuencia y abundancia con que se celebran, comiencen a perder carácter, reportan indudables ventajas. Sobre todo porque revitalizan el tema y ofrecen motivaciones para el curioso interesado y, más aún, para los estudiosos y expertos.

Pienso en la oportunidad que ha supuesto celebrar la de Joanes. Con toda su aureola de popularidad, es un pintor más bien desconocido por amplios sectores, y positivamente infravalorado o desestimado por otros, sobre todo en tiempos recientes. Y tengo para mí que a ello ha contribuido no poco el quedarse, al analizarlo, en la epidermis de un Joanes pintor religioso de temas devotos.

No asumiré, por descontado, la defensa de su arte, de sus aportaciones. Hasta la saciedad se ha repetido con motivo del centenario la valía de esta pintura, desde el taller del padre, Vicente Macip. Y ahí ha quedado, para demostrarlo, la espléndida exposición conmemorativa. Ello ha dado pie a numerosos actos, a que publicaciones y revistas le dedicasen una considerable atención, a que fuesen revisadas posturas y criterios. Los estudios joanescos saldrán beneficiados con todo esto y, en consecuencia, saldrá igualmente favorecida la investigación del arte valenciano. No hemos de olvidar que, a pesar de las publicaciones recientes, el catálogo de la obra de Joanes, de Vicente Macip y, en general del taller, se halla muy incompleto. Muchos aspectos habrán de sufrir nuevas revisiones, depurándose más y más la visión de tan importante faceta del arte del siglo XVI. El confusionismo es comprensible tratándose de un taller de tan intensa y extensa actividad, vulgarizador de tipos de enorme aceptación popular y, por consiguiente, muy difundidos, con las consiguientes copias y repeticiones. La historia del arte valenciano sabe de estos hitos y su difusión, con las confusiones a que se prestan y los obstáculos que luego han de vencer los investigadores. Valga recordar, como ejemplos paralelos, los casos del binomio Jacomart-Reixach en el siglo XV, Ribalta y lo ribalteño en el XVII y Vicente López con sus preludios y consecuencias, a caballo entre el XVIII y el XIX.

Desde mi refugio de las comarcas castellonenses he tenido ocasión de asomarme a la marcha de la exposición, aportando ejemplos de primera línea y



marcado interés, como pueden serlo algunas tablas del retablo de Vicente Macip de la catedral segobriense, la espléndida y poco conocida Inmaculada de Sot de Ferrer, cuya presencia en la muestra ha contribuido al estudio comparado de los tres ejemplos más representativos del tema; del San Vicente de Villarreal y, sobre todo, del retablo de Onda, fechado en 1558, clave, por tanto, para el análisis de la evolución en la tipología joanesca. También se me dio la oportunidad de asomarme a las páginas del catálogo y apuntar allí someramente actividades de los Macip y seguidores, así como

relaciones con algunos precedentes y coetáneos suyos, por las comarcas castellonenses. Una catalogación más detallada y extensa de estas y otras obras, y un planteamiento más cuidado de tales relaciones y concomitancias, se halla en curso y espero llevar a cabo en próximas fechas.

Ahora, y sin otras pretensiones que las de una aportación más a este centenario, con la premura de la prensa esperando, y sin la reflexión deseada, me aventuro a ofrecer estas notas sobre una obrita que pienso es absolutamente inédita y que adscribo por completo al taller del maestro, sin definirme, hasta mejor análisis, por la paternidad suya, pues se dan en ella pormenores dudosos.

Ya con el catálogo de la exposición en las manos, don Serafín Sorribes me puso sobre el camino de un cuadro, con invitación clara a su análisis y estudio. Se trata de un ostensorio existente en la clausura de las Monjas Clarisas de Villarreal, a cuyos cuidados se halla hoy el templo de San Pascual Bailón. Es de madera dorada. En el anverso lleva el *Ecce-Homo* y en su reverso la *Inmaculada*. La altura total hasta el remate, con la representación del *Padre Eterno*, es de 0'73 m. En el anverso, para proteger la efigie de Cristo, se le antepuso cristal,



con una varilla clavada. Los clavos han traspasado el grosor de la madera, apareciendo las puntas en el reverso y dañando la representación de la Inmaculada. Aparte algunos daños menores y la suciedad acumulada, la conservación de la obrita, aunque deficiente, no es mala.

Se ignora la procedencia última y vicisitudes de esta obrita de evidente carácter devocional. Baste recordar que la comunidad de monjas clarisas se estableció allí en 1836 procedente del extinguido convento de Castellón, que había sido fundado en el siglo xvi, estableciéndose las primeras monjas el año 1540, procedentes del convento de la Puridad de Valencia. Pocos años después —en 1557— comenzaron la construcción del nuevo templo que subsistió hasta 1936. Este seguía la tradición de nervaduras góticas y en la clave del presbiterio iba representada la Inmaculada con los rayos y la inscripción comunes de la *Tota Pulchra*. El convento se denominaba de la *Purísima Concepción* y poseyó obras diversas, algunas de las cuales se conservan en la concatedral castellonense.

He insistido en estos datos por las coincidencias que permiten apuntar conclusiones respecto al origen y vicisitudes de esta obrita joanesca. Las monjas debieron guardar con cariño el ostensorio, casi con asomos de relicario, que les acompañaría como recuerdo de la historia del convento. Es tradición en la comunidad que fue traído de Castellón en su traslado, cosa muy creíble, dado su reducido tamaño. Pero no consta en libros y crónicas del convento, ni parece existió referencia alguna en el que recogía anécdotas a partir de la exclaustración y subsiguiente traslado a Villarreal, el titulado *Recopilaciones y datos curiosos del Convento de San Pascual*, manuscrito de Sor Francisca Antonia Vivas, del que se hace eco Traver en su «Historia de Villarreal». Por hallarse en clausura, entre los objetos más personales de la comunidad, permaneció hasta ahora totalmente inédito.

Ambos temas representados cuentan entre los más frecuentes, popularizados y repetidos por el taller de Joanes, junto con el Salvador y la Virgen con Niño en sus múltiples variantes. Por eso no me extenderé aquí en el análisis iconográfico e iconológico, de origen e interpretación, aun cuando el tema es altamente sugestivo. Eso sí, insisto en que difícilmente puede aceptarse se trate de copia. Es cosa excluida por las características del ostensorio y su dorado. El grosor tampoco permite admitir que se trate de dos obras sobrepuestas, como en el caso de las efigies del Salvador y de María, de la iglesia de San Nicolás en Valencia.

Entre los numerosos ejemplos conocidos del *Ecce Homo* en la versión popularizada por Joanes y su taller, con todos los problemas de autenticidad que plantean, se perciben variantes que permiten

agruparlos. Esto, aparte las numerosas copias y repeticiones, algunas de calidad ínfima. En su análisis, Albi acepta, muy razonablemente según mi parecer, que se trate de creaciones distantes entre sí cronológicamente, y aún supone que, para el fondo, «su precedente fue el oro, usado de la misma forma que los Salvadores». La versión de Villarreal vendría tal vez a probar esta hipótesis. En razón de su destino y tamaño, y con el fin de no reducir excesivamente la cabeza, se ha limitado a ésta y al arranque de pecho y hombros. Las manos han sido elevadas y se perciben sólo parcialmente, junto con el nudo de la soga. La ejecución es minuciosa, detallista y cuidada. El escaso fondo a que deja lugar, es de oro, como sospecha Albi pudo suceder, aunque él no conocía ejemplo alguno. Lleva también radiaciones de aureola. Algunos pormenores permiten relacionarlo con el Salvador de San Nicolás. Y es curioso constatar que el año de ejecución de éste —1557— es también el mismo en que se comenzaban las obras del nuevo templo en Castellón, como antes indicaba. En conjunto, esta versión responde a la variante del Museo del Prado, con algunas diferencias menores, que se reducen a la posición menos inclinada de la caña, mayor abundancia de sangre y corona de espinas más hundida, que en su trama deja entrever la frente de Cristo. La suciedad, algunos retoques poco acertados y la protección del cristal no permiten, por el momento, conclusiones definitivas.

En el reverso, en vez de la tradicional y acostumbrada icona de María, se representa la *Inmaculada*, destacando figura, alegorías y cartelas sobre fondos de oro. Orlan la figura los rayos que se incluían en las versiones primeras de la *Inmaculada «Tota Pulchra»* y que se encuentran en la *Inmaculada del Banco Urquijo* de Vicente Macip. No se incluyen, sin embargo, en la versión de Sot de Ferrer ni en la de la Compañía, así como tampoco en sus numerosas imitaciones.

El reducido tamaño parecía requerir una interpretación minuciosa y cuidada, semejante a la del *Ecce Homo*, pero no es así. Los atributos quedan reducidos a ocho (palma, ciudad, puerta, sol, lirio, cedro, torre y estrella), además de la imprescindible luna a los pies. La inscripción definitiva se halla en la parte superior. Lleva la figura aureola, nimbo y estrellas en torno a la cabeza, pero no es coronada por la Trinidad como sucede con la del Barco Urquijo, atribuida al padre y luego en las de la Compañía y sus variantes. El conjunto va rematado por un medallón en el que se representa al *Padre Eterno* y la paloma del Espíritu Santo. La forma de éste es muy parecida a la del *Ecce Homo* de la colección Argudín, pero la ejecución es un tanto burda. Aunque el conjunto es de buena factura y muy superior a la mayoría de las imitaciones y copias que se re-



pitieron a lo largo del siglo XVI y parte del XVII, pienso en una realización de taller. Una buena limpieza permitirá calibrar mejor su valía y situarla en el momento justo para la evolución del tipo, que parece, con todo, cercano al de Sot de Ferrer. La figura misma de María sigue el modelo de esta última obra, aunque con rostro más juvenil, animado y vivo y sin la soberana y distante belleza de aquella monumental obra. Semejante es el ritmo de pliegues, posición general de la figura, manos, caída de pelo y lazo del ceñidor. La diferencia más considerable está en la forma del escote, aquí redondeada. Los pliegues, simplificados, son de ejecución torpe. La obra, aunque de secundario valor, viene a completar un campo importante de la producción del taller de Joanes.

Con estas notas precipitadas, al dar a conocer, sin detenido análisis, una obra inédita, aunque de tono menor, pienso haber contribuido modestamente al catálogo y a señalar un punto más del eslabón. Eslabón que refleja, por otra parte, el reflejo del arte de los Macip por tierras castellonenses, así como las relaciones artísticas estrechas que siempre existieron entre las diferentes comarcas.

RAMON RODRIGUEZ CULEBRAS