

Las personalidades de Vicente Macip y Joan de Joanes a la luz de dos nuevas obras¹

Albert Ferrer Orts

Profesor de la Universidad Autónoma de Chile

RESUMEN

Damos a conocer dos nuevas tablas de Vicente Macip realizadas probablemente en la segunda década del siglo XVI. Obras en las que, además de las manos del cabeza de taller, se vislumbran las de su hijo Joan de Joanes como integrante del mismo en su fase de formación.

Palabras clave: Vicente Macip / Joan de Joanes/nuevas pinturas / Valencia/siglo XVI

ABSTRACT

We present two new tables of Vicente Macip probably made in the second decade of the XVIth century. Works in which, in addition to the hands of the head of workshop, we also perceive the hands of his son Joan de Joanes as a member of the same in its formative phase.

Key words: Vicente Macip / Joan de Joanes / news paints / Valencia / XVIth century

¹ Este artículo se inscribe en el marco y los beneficios científicos del proyecto de investigación I+R+D del Ministerio de Educación y Ciencia, Plan Nacional: *La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (c. 1440-1525). Problemas de pintura* (HAR2009-07740; investigador principal X. Company, Universitat de Lleida).

Asistimos en los últimos años a un renovado esfuerzo por sopesar las contribuciones estilísticas de los Macip (en las figuras de Vicente y Juan), uno de los binomios pictóricos más afortunados y controvertidos de cuantos existieron en el siglo XVI, particularmente en tierras valencianas². A los casos de los Osona (especialmente Rodrigo y Francisco)³, los San Leocadio (Paolo y Felipe Pablo)⁴ o los Hernandos (Yáñez y Llanos)⁵, por citar los más conocidos y contemporáneos a nuestros protagonistas, se unen pues, como se ha referido, los de Vicente Macip y Joan de Joanes, como es conocido universalmente. Dos pintores que actuaron como un mismo taller, al menos hasta 1542⁶, aunque su ingente y diferenciada producción conocida –además de las lagunas documentales que alimentan tanto hipótesis bienintencionadas como lógicas incertezas y confusiones– haya hecho que las especulaciones sobre el alcance de los

logros de uno y otro sea objeto de sana polémica y crítica constructiva.

En este contexto efervescente en el que se halla el estado de conocimiento de tan reputado obrador, toda aportación que desde los archivos provenga o se incorpore como obra inédita recuperada que enriquezcan el debate ha de ser bienvenida en pro del conocimiento de sus respectivas personalidades y de sus contribuciones, mancomunada e individualizadamente, a la pintura española de época moderna⁷.

Desde esta perspectiva, damos a conocer dos nuevas obras del taller de los Macip que –faltas de la documentación que así lo acredite fehacientemente– vienen a complementar la producción a él adscrita hasta la fecha desde un punto de vista estilístico. Dichas pinturas se resumen en una pequeña tabla con la “Virgen de la Leche” (óleo sobre tabla, 50x35 cm), conservada en la parroquia de San Miguel Arcángel de Burjassot (Valencia)⁸, y la tabla central del “Juicio Final con la misa de San Gregorio” (óleo sobre tabla, 188x128,5 cm), recientemente ingresada mediante cesión en el Museo del Patriarca de Valencia⁹. Dos obras que, sin duda, son anteriores a la ejecución del retablo mayor

² Aunque a ambos se les han dedicado desde antiguo numerosas aproximaciones y estudios, cabe reseñar por su trascendencia el debido a J. Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3 tomos, Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia, 1979; así como las muestras dedicadas a *Vicente Macip (b. 1475-1550)*, catálogo de exposición (Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1997), Fernando Benito Doménech (ed.), Valencia, 1997 y a *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, catálogo de exposición (Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000), Fernando Benito Doménech (ed.), Valencia, 2000.

³ *El mundo de los Osona, ca. 1460-ca. 1540*, catálogo de exposición (Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1994), Ximo Company (dir.), Valencia, 1994.

⁴ X. Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, CEIC Alfons el Vell, 2, Gandia, 2006.

⁵ *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de exposición (Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 1998), Fernando Benito Doménech (ed.), Valencia, 1998.

⁶ T. Llorente, *Valencia. España. Sus monumentos y artes. Su naturaleza e historia*, Barcelona, 1887-1889, volumen II, p. 239.

⁷ En los últimos años han destacado en esta faceta investigadores como Albi, Rodríguez Culebras, Pérez Sánchez, Benito Doménech, Galdón, Company, Hernández Guardiola, Bassegoda, Falomir, Gómez Ferrer, González García, Samper, Pérez Burches, López Azorín, Corbalán de Celis o Gómez Frechina, entre otros.

⁸ Esta obra fue dada a conocer por F. Arnau Martínez, *Estudio histórico-artístico del templo parroquial de San Miguel Arcángel de Burjassot*, Quaderns monogràfics sobre Burjassot, 5, Associació Cultural L'Almara, Burjassot, 1999, pp. 52-53. Desgraciadamente, ha pasado desapercibida en los estudios monográficos dedicados a los Macip, en particular los impulsados por Albi y Benito.

⁹ La pintura, necesitada de limpieza en su conjunto y consolidación en alguna de sus partes, fue cedida el pasado verano por las Franciscanas de la Inmaculada de Valencia al museo. Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a su director, el profesor Daniel Benito Goerlich, al habernos dado a conocer dicha adquisición, por los datos que nos ha proporcionado sobre la misma y las facilidades para poder estudiarla in situ. Gratitud que extendemos a la hermana Elena, quien nos dio cuenta de cuantas informaciones le solicitamos.

de la catedral de Segorbe (1529-1532)¹⁰ y que pueden aportar nueva luz a los logros de padre e hijo antes de conseguir, a través del magno conjunto castellonense, un estilo sincrético que tanta influencia tendrá en la pintura valenciana posterior.

En la actualidad, parece incontestable que Vicente Macip (1468/70-1551) fue quien detentó las riendas del taller en el que se formó Joanes hasta 1442, año en el que éste aparece ejerciendo su efectiva titularidad. Toda obra, pues, comprendida hasta dicha fecha puede considerarse formalmente como de Vicente Macip puesto que fue él quien acordaba las capitulaciones, firmaba los contratos y recibía los emolumentos acordados. Otra cosa bien distinta es que, a la vista de los estilos diferenciados de uno y otro, debidos tanto a su pertenencia a distintas generaciones como al incuestionable primor artístico del hijo, se pretenda vislumbrar dónde acaban las aportaciones de uno y comienzan las del otro, tarea compleja no exenta de riesgos porque a menudo ambos llegan a una especie de compromiso o síntesis afortunada, pues no en balde formaban parte de un mismo obrador.

El problema añadido al planteamiento anterior no es otro que la carencia de documenta-

ción que se refiera a la biografía de Joan de Joanes antes de 1531¹¹, oscurecida sin duda alguna por su pertenencia al taller paterno y su consiguiente actividad solapada o a la sombra de su titular. Como ya indicamos en su día, quizás nos enfrentamos a una cuestión si no irresoluble, sí de difícil resolución, pues si es cierto que en el futuro puedan aparecer noticias sobre su fecha y lugar de nacimiento, no lo es menos que –quizás– nunca aparezcan informaciones referidas a su etapa de formación, siempre y cuando no saliera del ámbito de influencia paterno y, por ejemplo, pudiera haber completado su etapa formativa en otro taller o viajado a otros lugares, particularmente a Italia¹².

Nuestro estado de conocimiento solo nos permite evaluar la producción de los Macip y, desde luego, comenzar a diferenciar sus aportaciones pictóricas a partir de 1534, año en el que –aunque Joanes no ejerza todavía la titularidad del taller– la personalidad del hijo aparece diferenciada y preeminente a la del padre¹³. Circunstancia que nos lleva a plantear inevitablemente qué es de cada cual antes de dicho año o, lo que es lo mismo, dónde comienza a descollar el joven Joanes dentro de la organización gremial a la que está inscrito¹⁴.

¹⁰ La más reciente aportación sobre el particular se debe a A. Ferrer Orts, “El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXVII, 2011, pp. 259-276.

¹¹ J. M. Pérez Martín, “Pintores valencianos medievales y modernos. Addenda”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, 1935, p. 302.

¹² Sobre este particular pueden consultarse los trabajos de B. Bassegoda, “Vicente Vitoria (1670-1709), primer historiador de Joan de Joanes”, *Locus Amoenus*, 1, 1995, pp. 165-172, y G. Redin Michaus, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, CSIC, Madrid, 2008, pp. 298-304.

¹³ Así se constata documentalmente en la contratación de los retablos de San Eloy para la parroquia de Santa Catalina de Valencia (1534), como desvelaron F. Benito Doménech-V. Vallés Borrás, “Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes”, *Archivo Español de Arte*, LXIV, 255, 1991, p. 353-361, y recientemente J. Corbalán de Celis y Durán, “La capilla del oficio de plateros. El retablo pintado por los Hernando y nuevos datos sobre el retablo de los Macip”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LVXXXVII, 2011, pp. 247-257; así como el de la Cofradía de la Sangre de Cristo de la misma ciudad (1539), como dan noticia M. Gómez-Ferrer-J. Corbalán de Celis, “Un contrato inédito de Juan de Juanes. El retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)”, *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 337, 2012, pp. 1-16.

¹⁴ Sobre esta cuestión resultan esclarecedoras las reflexiones de M. Falomir Faus, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Consell Valencià de Cultura, 32, Valencia, 1996, pp. 233 y ss.

Ya hemos referido que padre e hijo, amén de los colaboradores que debieron de participar en tan fructífero taller a lo largo de los años¹⁵, llegaron a una simbiosis estilística afortunada y de amplios vuelos en la pintura valenciana contemporánea desde 1529, sin embargo, a medida que vamos conociendo nuevas pinturas o revisando las ya conocidas, nos encontramos con que esa síntesis o concreción, en la que creemos dilucidar los estilos de uno y otro, fue forjándose a fuego lento desde antes de la ejecución del retablo segorbino, es decir, en la época inmediatamente anterior a su contratación. Lo que nos hace elucubrar, creemos que con fundamento, que Joanes fue el revulsivo que hizo que la pintura del viejo Macip se actualizara, se adaptara a los nuevos tiempos y se fuera gestando un modo de pintar que se ha venido a acuñar como joanesco¹⁶.

Ignorando como ignoramos la fecha de nacimiento de Joanes, las sospechas de que pudo haber nacido en la primera década del siglo XVI van tomando cuerpo en las investigaciones de cuantos se han ocupado de su figura desde Albi, lo que supone que su ingreso en el taller de su progenitor pudo haberse dado en la segunda década del quinientos, años en los que pensamos se encuadran las obras inéditas

que ahora presentamos en las que se denota la preeminencia del padre pero, a la vez, se observan novedades ajenas a aquel debidas a una mano diferenciada y con personalidad definida.

Así pues, la pequeña pintura que, custodiada en las dependencias de la iglesia de San Miguel Arcángel de Burjassot (fig. 1), formaba parte de un pequeño altar desaparecido en la Guerra Civil, se enmarca dentro de una serie de representaciones similares inspiradas en las obras conservadas en dos colecciones barcelonesas (Hartmann y particular) que, con algunas variaciones, se gestaron desde el obrador de Vicente Macip y pervivieron a través de los años. Nos referimos a la “Sagrada Familia” (Colección Batlle y Batlle, Vilafamés)¹⁷, a la “Sagrada Familia” (antigua Colección González Martí, Valencia)¹⁸, a la “Virgen de la Leche” (Museo de Bellas Artes de Valencia)¹⁹ (fig. 2), a la “Sagrada Familia” (Colección Villanueva, Madrid)²⁰, a la “Sagrada Familia” (Museo de Bellas Artes de Castellón)²¹ o a la “Sagrada Familia” (Colección Pomares, Alicante)²². Temática en la que aparecen recurrentemente la Virgen, el Niño Jesús abrazado a la cruz y, en ocasiones, un ángel participando de la misma acción sujetándola, como en el caso que nos ocupa.

15 Dato que desconocemos con la profundidad que deseáramos, pero que está confirmada con la presencia en distintos períodos de Jerónimo de Córdoba, Gaspar Requena y Nicolás Borrás, amén de la de Vicente Joanes, nieto de Vicente Macip e hijo de Joan de Joanes. Hernández Guardiola elucubra que también Onofre Falcó pudo haber participado en el taller familiar aunque basándose en aspectos de estilo.

16 Joanescos fueron, sin duda, pintores como el “Maestro de Alzira” (posiblemente Diego Barrera, de Xàtiva), Gaspar Requena, Onofre Falcó, Nicolás Borrás, Miguel Joan Porta, Cristóbal Llorens o Vicente Joanes.

17 J. Albi, *op. cit.*, tomo I, pp. 98-100; del mismo autor, *op. cit.*, tomo III, lámina II y F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 211.

18 J. Albi, *op. cit.*, tomo I, pp. 115-117; del mismo autor, *op. cit.*, tomo III, lámina VIII y F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 210. Advertimos en la figura de San José de esta obra la inequívoca mano del “Maestro de Alzira”.

19 J. Albi, *op. cit.*, tomo I, pp. 117-118; del mismo autor, *op. cit.*, tomo III, lámina IX y F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 210.

20 J. Albi, *op. cit.*, tomo I, pp. 425-427; del mismo autor, *op. cit.*, tomo III, lámina LXXVI y F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 211, así como F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 2000, p. 211.

21 J. Albi, *op. cit.*, tomo I, p. 427; del mismo autor, *op. cit.*, tomo III, lámina LXXVII y F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 210, así como F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 2000, p. 211. Investigador que también manifiesta que se halla una versión del cuadro en la Colección Gallés-Bergés, de Barcelona (pp. 210-211).

22 J. Albi, *op. cit.*, tomo II, pp. 241-242, y del mismo autor, *op. cit.*, tomo III, lámina CCVII.



Fig. 1.- Vicente Macip: *Virgen de la Leche*.
Parroquia de San Miguel Arcángel (Burjassot, Valencia).
Josep-Vicent Castelló.



Fig. 2.- Vicente Macip: *Virgen de la Leche*.
Museo de Bellas Artes de Valencia.

La Virgen denota un tono devocional icónico repetido insistentemente en la producción paterna y continuada por Joanes después, todavía de contornos definidos y cierta rigidez, a lo que se suma la figura del joven ángel, claramente inspirado en repertorios de finales del siglo XV, pues la desarrollada anatomía de Jesús incide quizás en un pincel más acorde con los modos de un pintor que ya no se siente deudor de aquella herencia artística. A ello se añade un colorido a base de pigmentos primarios tan afín al estilo severo de Vicente Macip, del que se sustraen las

suaves carnaciones de los tres protagonistas, así como la ausencia de paisaje y el predominio del pan de oro esgrafiado con losanges y cuadrículas que, incluso, alcanza el cáliz de ostenta el ángel, semejante por otro lado al utilizado en otras obras de este período como en los retablos de San Martín (Museo Termas de Cluny, París)²³, de San Vicente Ferrer (Museo Diocesano de Segorbe)²⁴ o en el mismo retablo mayor de la catedral de Segorbe²⁵, entre otras pinturas.

El fragmento principal que de un antiguo retablo dedicado al “Juicio Final con la misa

²³ Véase en F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 1997, pp. 31 y 198-199.

²⁴ *Id.*, pp. 84-87.

²⁵ *Id.*, pp. 202-204.

de San Gregorio” se muestra en el Museo del Patriarca desde fechas recientes (fig. 3), probablemente perteneciente a este mismo período (1520-1530), es obra igualmente del taller del viejo Macip y casi idéntica a la que se conservaba hasta 1936 en la parroquial de Canet lo Roig (Castellón)²⁶, conocida por una fotografía antigua en su conjunto (fig.4). De hecho, ambos retablos debieron de ser ejecutados en cronología próxima y, tal vez, tuvieran la misma estructura y semejante iconografía en los guardapolvos y el banco. Es decir, en el cuerpo central el Juicio Final como asunto principal y la misa de San Gregorio como medio para la redención a través de la sangre y el cuerpo de Cristo, en los guardapolvos las efigies de algunos santos y en la predela la representación del Infierno.

La composición e iconografía de la tabla mencionada, desprovista de molduras o marco y aun por restaurar, resultan novedosas en el repertorio que de esta temática se conserva por cuanto, hallándose el celebrante ante el *Christus patiens* exaltando la Sagrada Forma, una serie de rayos dorados surgen de la misma para redimir a quienes resucitan o aparecen en el Purgatorio, prolongándose éstos y su acción redentora por medio de los cálices que portan sendos ángeles a ambos lados del oficio litúrgico.

En la Jerusalén celestial, representada mediante arquitecturas doradas, se halla Jesucristo en una mandorla acompañado por la Virgen, los apóstoles, los santos y los mártires como es habitual en estos casos (*Deesis*), personajes que aparecen con rasgos individualizados y personalidad propia tal como sucede con San Gregorio y sus dos ayudantes. Más abajo, en el nivel intermedio, un grupo de almas bienaventuradas vestidas de blanco portando la palma del martirio rezan ante el Salvador²⁷, justo encima de algunos de los atributos de la Pasión, como la cruz y la columna sostenidas por ángeles, al lado de los cuales otros dos anuncian con sus trompetas el Juicio Final. La arquitectura que, en la parte inferior, acoge la misa gregoriana, precedida del Espíritu Santo, es netamente renacentista y muy parecida a la que se desarrolla en otros retablos similares debidos a Vicente Macip, como los conservados en el MNAC de Barcelona²⁸, en la iglesia de Santa María de Onda (Castellón)²⁹ o en el de la parroquial de Cortes de Arenoso (Castellón)³⁰, por no referir el ya citado de Canet lo Roig o el de la iglesia de la Purísima de Quart de Poblet (Valencia)³¹, ambos desaparecidos. Escenarios inspirados en los nuevos repertorios que, venidos de Italia, fueron cuajando progresivamente en un medio formalmente gótico gracias a la circulación de

26 *Id.*, p. 173. Sobre este tipo de pinturas resulta sumamente ilustrativa la tesis doctoral de P. Rodríguez Barral, *La imagen de la Justicia Divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval en la Corona de Aragón*, Departament d'Art, Facultat de Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 2003, particularmente las pp. 428-458 dedicadas a los retablos de almas valencianos.

27 Imagen que hay que relacionar, según P. Rodríguez Barral, *op. cit.*, p. 434, con la leyenda de los Diez mil mártires del monte Ararat, pues se trata de “[...] un tema poco habitual en el ámbito hispánico que Saralegui explica por la presencia de reliquias de estos mártires en la zona del Maestrazgo desde 1487 en que fueron traídas de Roma por el obispo Bartolomé Martí, suscitándose en torno a ellas una notable devoción”. Lo que explicaría, a nuestro juicio, su enorme parecido con el retablo de Canet lo Roig, incluso en su remate, y tal vez delataría su procedencia original hoy aun desconocida. Cabe señalar, además, que Martí fue obispo de la diócesis de Segorbe-Albarracín entre 1474-1498 y 1499-1500, así como cardenal y hombre próximo a Rodrigo de Borja en Roma, como también tío de Gilabert Martí, su sucesor en el obispado y quien encargó, a la postre, a Vicente Macip el retablo mayor de la catedral castellanense. Prelado, por otra parte, muy cercano a la familia Vich.

28 F. Benito Doménech (dir.), *op. cit.*, 1997, p. 168.

29 *Id.*, p. 169.

30 *Id.*, p. 172.

31 *Id.*, p. 170. Para este último, y para la temática de los retablos de almas valencianos en general, resulta esclarecedor el estudio que les dedicó P. Pedraza, “Quart de Poblet y los retablos de almas valencianos”, *Orfeo Veus Juntes, 1975-1985*, Quart de Poblet, 1985, pp. 31-45.



Fig. 3.- Vicente Macip. *Tabla del Juicio Final y la misa de San Gregorio*. Museo del Patriarca (Valencia). Estefanía Ferrer.



Fig. 4.- Vicente Macip. *Retablo del Juicio Final y la misa de San Gregorio*, Canet lo Roig (Castellón), desaparecido.

estampas y dibujos, al influjo de San Leocadio y los Hernandos o a la temprana importación de elementos arquitectónicos como el patio del embajador Vich³².

Es de reseñar en esta pintura, además de lo ya expuesto, qué elementos pudieran deberse al joven Joanes que no a su padre, como por ejemplo los tres niños que grácilmente aparecen en una gruta justo encima del Purgatorio (el Limbo

de los niños) y que tantas semejanzas anatómicas tienen con el Niño Jesús de la tabla de Burjassot, seguramente una alusión a quienes murieron sin haber recibido el sacramento del Bautismo (fig. 5), dado que no podemos relacionarlos con los Inocentes que fueron asesinados por orden de Herodes al no presentar herida alguna, tal y como aparecen años después en las “Bodas místicas del venerable Agnesio”. Algunos de los

³² Sobre este asunto, véase M. Falomir Faus, *op. cit.*, pp. 475-493, así como, por lo que se refiere al cortile del embajador Vich, *El patio del palacio del Embajador Vich. Elementos para su recuperación*, catálogo de exposición (Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia, 2000) Fernando Benito Doménech (ed.), Valencia, 2000.

ángeles psicopompos y querubines que se representan en la composición nos recuerdan sobremanera a los de otras pinturas del período en su dulce gestualidad y suave cromatismo, siendo innegables, por otro lado, las deudas contraídas con el sustrato pictórico debido a Paolo da San Leocadio y los Hernandos, como se puede comprobar sin esfuerzo en los ampulosos ropajes de los ángeles y las almas o el rostro leonardesco del ángel que aparece en la misa sosteniendo a Cristo.

Con todo, la huella de Vicente Macip no ofrece lugar a dudas y es más patente en la mitad superior del programa, alrededor de Jesucristo, quien recuerda en su conjunto al que aparece en el retablo de San Vicente Ferrer ya aludido y en otros retablos de almas de su mano.

Como conclusión, atendiendo a las dos obras que presentamos, todo parece indicar que fue en la segunda década del siglo XVI cuando Joan de Joanes (c. 1505/1510-1579) entró a formar parte activa del obrador de Vicente Macip, un aprendizaje que, dadas las innatas cualidades de aquel, devino progresivamente en abierta colaboración (al menos hasta 1542) y finalmente en su eclosión como pintor de referencia, incluso más allá de su desaparición, al perpetuarse su legado gracias a su hijo y a no pocos de sus colegas.



Fig. 5.- Vicente Macip: *Tabla del Juicio Final y la misa de San Gregorio*. Museo del Patriarca (Valencia).
Estefanía Ferrer.