

# Vera Icon de Cristo atribuida al Maestro de Perea. Nuevas aportaciones en torno al descubrimiento de una obra bifaz

**Candelaria Belenguer-Salvador**

Estudiante del Máster Universitario en Conservación y Restauración  
de Bienes Culturales

Universitat Politècnica de València

canbesal@bbaa.upv.es

**Roger Carrasquer-Colecha**

Estudiante del Máster Universitario en Conservación y Restauración  
de Bienes Culturales

Universitat Politècnica de València

rocarco@bbaa.upv.es

## RESUMEN

El presente artículo se adentra en el estudio de una pintura sobre tabla donde aparece representada la Verónica o Santa Faz de Cristo, pintada hacia finales del siglo XV o inicios del siglo XVI y actualmente conservada en la Iglesia Arciprestal de San Pedro Apóstol de Sueca (Valencia). Esta obra de modestas dimensiones ha sido atribuida por la historiografía al Maestro de Perea, activo en Valencia entre 1490 y 1510. El estudio de la pieza desde un punto de vista técnico ha permitido, más allá del análisis estilístico, sumergirse en las capas que configuran su contenido matérico. La observación de la pieza a través de técnicas fotográficas relativamente sencillas y no invasivas ha permitido observar la pintura desde una nueva perspectiva, más de quinientos años después de su ejecución. Esta nueva aproximación a la pieza, aportando nueva y relevante información sobre las características de esta, ha confirmado el carácter bifaz de la obra, hipótesis anteriormente planteada y que ahora ha sido posible demostrar.

**Palabras clave:** Maestro de Perea / *Vera Icon* / Sueca / Tabla / Estudios técnicos.

## ABSTRACT

This article delves into the study of a panel painting where the Verónica or Holy Face of Christ is represented, painted towards the end of the fifteenth century or the beginning of the sixteenth century and currently preserved in the Archpriest Church of San Pedro Apóstol de Sueca (Valencia). This modest-sized work has been attributed by historiography to the master of Perea, active in Valencia between 1490 and 1510. The study of the art piece from a technical point of view has allowed, beyond stylistic analysis, to inquire into the different layers that make up its material content. The observation of the artwork through relatively simple and non-invasive photographic techniques has allowed us to observe the painting from a new perspective, more than five hundred years after its execution. This second approach to the piece, providing new and relevant information about its characteristics, has confirmed the two-faced nature of the work, a previously raised hypothesis that has now been possible to prove.

**Keywords:** Maestro de Perea / *Vera Icon* / Sueca / Panel painting / Technical studies.

## I INTRODUCCIÓN

A inicios de los años noventa del siglo pasado, el historiador del arte Joan Aliaga arrojó de nuevo luz sobre el rico patrimonio pictórico atesorado en la sacristía de la Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca. Con el fin de reunir este conjunto de obras en una misma exposición, en el marco de la celebración del 750 aniversario de la carta fundacional de la ciudad, el estudioso elaboró un detallado catálogo donde fue incluido un breve estudio acerca de las obras allí conservadas<sup>1</sup>.

Entre las piezas se hallaba una pequeña pintura sobre tabla cuya superficie mostraba representada la Verónica o Santa Faz de Cristo (Fig.1). Pese a la belleza de esta imagen, la exquisitez en el trabajo del detalle y la calidad de su factura, nada más pudo indagarse en torno a la autoría, procedencia o técnica de ejecución de la pieza en aquel momento.

Tras su exhibición, la tabla regresó de nuevo junto con el resto de la pequeña colección a la parroquia de San Pedro. Así se mantuvo hasta el

año 2006, momento en el que la pieza fue trasladada a Alicante con motivo de su participación en la exposición *La luz de las imágenes: La faz de la Eternidad*<sup>2</sup>. Ese mismo año, la tabla fue objeto de una restauración con el fin de estabilizar el delicado estado de conservación de los estratos pictóricos, recuperando así la unidad y calidad estética para su exhibición.

En el estudio realizado en 1995, Aliaga ya advirtió la presencia de unas extrañas marcas en el reverso de la tabla. Desde su criterio, dichas hendiduras no podían asociarse con las improntas dejadas por las herramientas del maestro carpintero, ocasionadas por el trabajo de talla y rebaje de la madera. En cambio, estas sugerían que el reverso de la obra había sido alterado en el pasado en un momento indeterminado, como consecuencia de un posible episodio traumático tal como un hipotético arranque de una segunda imagen dispuesta en origen sobre la superficie del reverso.

Pese a esta primera aproximación al estudio de la obra, ningún otro trabajo ahondó en esta particularidad hasta el momento presente. La tecnología existente y al alcance durante el desarrollo de las primeras investigaciones sobre la pieza no permitió profundizar en los aspectos técnicos de la misma. Este hecho, sumado a la sospecha en torno a la tipología de la obra en cuestión, pusieron de manifiesto la necesidad de realizar el presente estudio con el fin de comprender su proceso de ejecución y características técnicas, así como aportar nueva información al panorama pictórico del primer Renacimiento en la Valencia de finales del siglo XV e inicios del siglo XVI.

<sup>1</sup> Para más información acerca del catálogo realizado con motivo de dicha exposición, véase: ALIAGA, Joan: *Pintura Antiga a Sueca*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 1995.

<sup>2</sup> La obra aparece mencionada en una breve reseña en el catálogo realizado *exprofeso* para la ocasión, véase: ALIAGA, J.: “Verónica o Santa Faz” en HERNÁNDEZ, L.; SAEZ, J. (coms.): *La luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad*. València: Generalitat Valenciana, 2006, p. 160.



Fig. 1.- Fotografía general del anverso, realizada por los autores, en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.

## 2 UNA BREVE CONTEXTUALIZACIÓN

Tenemos noticias sobre la presencia de la obra en la parroquia a través de un inventario de bienes del edificio realizado en 1929<sup>3</sup>. Desafortunadamente, en la actualidad el archivo parroquial no conserva ningún otro tipo de do-

cumentación al respecto. Cabe mencionar que la colección pictórica que el templo alberga en la actualidad es una pequeña muestra del rico patrimonio artístico que dicha parroquia poseía antes de los actos vandálicos acontecidos en el templo durante el transcurso de la Guerra Civil

<sup>3</sup> En la obra monográfica dedicada a la Parroquia de San Pedro Apóstol de Sueca, publicada por Andrés de Sales Ferri Chulio en 1994, puede consultarse la transcripción de dicho inventario. FERRI, A. S.: *La parroquia de San Pedro apóstol de Sueca*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 1997, p. 379.

Española. Durante este período, gran parte del archivo de la parroquia fue saqueado, quedando consumidos por el fuego numerosos documentos y objetos artísticos.

Pese a la exigua información documental conservada, las características formales de la pintura permiten situarla estilísticamente próxima al círculo del Maestro de Perea<sup>4</sup>. La información sobre este complejo y enigmático autor es escasa. Atendiendo a la documentación conservada, este maestro se mantuvo activo al frente de un relevante taller en la Valencia de finales del cuatrocientos e inicios del quinientos. En ese sentido, cabe entender la personalidad artística del Maestro de Perea como un conjunto de autores trabajando bajo un mismo nombre, adjudicado por la historiografía a raíz de la relación de diversas obras con un axioma común. Referido inicialmente como “El maestro de la oreja en crencha” por Elías Tormo a principios del siglo XX<sup>5</sup>, este maestro anónimo debe su nombre al *Retablo de los Tres Reyes*<sup>6</sup>, encargado por la viuda de Pedro de Perea hacia finales del siglo XV para la capilla donde descansaron sus restos en el convento de Santo Domingo de la ciudad de Valencia<sup>7</sup>.

Como bien es sabido, la producción de tablas y retablos adscritos a este autor y sus colaboradores siguen la estela de las representaciones efectuadas por los grandes maestros de la pintura activos en Valencia hacia la segunda mitad del siglo XV. Esta, seguía con especial cercanía las formas practicadas por maestros como Jaume Bacó o Jacomart y Joan Reixach. Estas dos importantes figuras, cuya obra quedó entrelazada

por medio de varias colaboraciones documentadas, contribuyeron a la difusión en territorio valenciano de un lenguaje representativo procedente del norte del continente europeo. Esta nueva corriente estilística o *ars nova*, encontró su máximo exponente en la Corona de Aragón por medio del lenguaje pictórico desarrollado por figuras como el valenciano Lluís Dalmau<sup>8</sup>, cuya producción contó con una clara influencia “eyckiana”, o el cordobés Bartolomé Bermejo. Ambos maestros, junto con la presencia en la ciudad de Valencia de artistas procedentes de Flandes como Luis Alinebrot, contribuyeron a la introducción de estas nuevas formas.

La pujanza y el esplendor económicos vividos por la ciudad de Valencia hacia mediados del siglo XV florecían a la par que la cultura. Este estilo “flamenquizante”, vivió en confluencia con otra nueva forma de representación. A finales del siglo XV y principios del XVI, la nueva concepción en las formas lógicas y representativas que posteriormente llegaría a conocerse como Renacimiento se encontraba plenamente asimilada en la península itálica. Este nuevo planteamiento de las artes, junto con los cambios introducidos en el pensamiento por los postulados humanistas, se establecieron en tierras valencianas de manera paulatina. En 1472, Paolo de San Leocadio, llegado desde Italia junto al maestro napolitano Francesco Pagano de la mano del cardenal Rodrigo de Borja, abrió las puertas a la introducción de este nuevo influjo en las artes pictóricas. Si bien, ya se conservaban en la catedral unos paneles en alabastro del florentino Giuliano Poggibonsi desde *ca.* 1421<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> ALIAGA, J.: “Verònica o Santa Faç”... *Op. cit.*, p. 160.

<sup>5</sup> Elías Tormo se refiere al pintor en este capítulo dedicado a la figura de Bartolomé Bermejo como: “El maestro del retablo Perea (de la oreja en crencha)”. TORMO, E.: “Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Resumen de su obra, de su vida y de su estudio”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1926) 11-12.

<sup>6</sup> Actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes San Pío V de València.

<sup>7</sup> Véase el apartado dedicado al Maestro de Perea en: GARCÍA, A.: *Pintura Valenciana*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008, pp. 85-86.

<sup>8</sup> RUIZ, F.: “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña” en LACARRA, C. M.<sup>a</sup> (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2007, pp. 246-247.

<sup>9</sup> AGUILERA, V.: *Historia del Arte Valenciano 2. La Edad Media: El Gótico*. València, Consorci d'Editors Valencians, 1986, pp. 236-238.



A pesar de ello, la entrada de este nuevo proceder en la representación de los talleres valencianos fue tímida y su asimilación paulatina. Es por ello por lo que las formas del Renacimiento no alcanzarían un estado de madurez en Valencia hasta las primeras décadas del siglo XVI. Regresando a la convivencia entre las formas de representación nórdicas y mediterráneas, la dicotomía existente entre ambas influyó de manera importante los talleres activos en el siglo XV, como ocurrió en el caso de los maestros Francisco y Rodrigo de Osona. Estos, contemporáneos al Maestro de Perea, también secundaron y experimentaron con recursos propios del arte de Flandes.

En adición, su producción tomó como modelo soluciones y elementos procedentes del Renacimiento, visible por ejemplo en la introducción de formas arquitectónicas clásicas en sus composiciones. Sumado a ello, el gusto por los brocados y la utilización de nimbos dorados, propios de la tradición pictórica mediterránea, se combinaron con un detallismo y crudeza propios de la vertiente flamenca<sup>10</sup>. Por lo que respecta a la producción adscrita al Maestro de Perea, la historiografía tiende a derivarla hacia un reducido elenco de maestros activos en Valencia en las postrimerías del siglo XV e inicios del XVI. Estos, considerados como “retardata-

rios”<sup>11</sup>, presentaban una cierta resistencia a la asimilación en sus obras de los nuevos influjos del Renacimiento. Dichas continuidades en la representación de arquetipos próximos a la tradición pictórica medieval son especialmente observables en sus primeras obras.

### 3 ESTILO E INFLUENCIAS

La obra objeto de estudio muestra la faz de Cristo, coronado de espinas y situado sobre un fondo vano. Este, dorado en su totalidad, presenta una superficie ornamentada mediante formas orgánicas realizadas a golpe de buril. La escena, describiría la *Vera Icon* o verdadera imagen del Hijo de Dios. Esta representación, distinta de la impresión milagrosa ocurrida según la tradición del lienzo de Edesa<sup>12</sup>, se correspondería con la imagen impresa en el lienzo (*sudarium*) de la Verónica, mujer que secó el rostro a Jesús de Nazaret durante su ascenso hacia el monte Gólgota<sup>13</sup>. De este modo, la obra representaría la plasmación del rostro santo sobre el paño, simbolizado en la pintura mediante el fondo dorado.

En la tabla, Cristo aparece representado como un hombre adulto, con largos y ondulados cabellos castaños y barba bífida. Sus cejas arqueadas flanquean una nariz alargada y severa. El rostro, de marcada frontalidad, emana un fuerte

<sup>10</sup> PUIG, I.; HERRERO, M. A.: “Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer Renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII (2016) 61.

<sup>11</sup> GARCÍA, A.: *Op. cit.*, p. 85.

<sup>12</sup> Tal y como señala Belting, la tradición de la *Vera Icon* de Cristo extendida en Occidente procedía de su homónima en Oriente, el *Man-dylion* o impresión milagrosa procedente de la ciudad siria de Edesa. Según la leyenda más extendida (pues de este hecho se difundieron dos variantes ligeramente diferenciadas en cuanto al modo en que se produjo la impresión de la imagen), el lienzo que consiguió la curación milagrosa del rey Abgar, fue conservado en Constantinopla hasta el saqueo de la ciudad en 1204, cuando desapareció en la ciudad de París o Roma. En este momento, durante el siglo XIII, surgió en Occidente una nueva imagen, pero con una narrativa de las circunstancias de su obtención distintas a la imagen de Edesa. La impresión milagrosa, resurgida como la verdadera imagen en la ciudad de Roma, se atribuyó, mediante la reorganización de la leyenda preexistente, al lienzo con que fue secado el rostro de Cristo en su ascenso al monte Calvario, relacionado posteriormente con el episodio de la Verónica, inserto en el ciclo narrativo de la Pasión. El culto a la verdadera imagen de Cristo durante la Edad Media bizantina fue trasladado a Occidente, con la aparición de una nueva imagen y narrativa, tomada en parte de la leyenda del paño de Edesa. El hecho de poseer, prosigue Belting, una imagen del verdadero rostro del Salvador contaba con una doble función. Por una parte, permitía al fiel contemplar los rasgos de Cristo, a modo de anticipo de la experiencia en la Gloria eterna. Del mismo modo, tener una “imagen” tomada del propio rostro de Jesús de Nazaret actuaba como una legitimación histórica de su existencia terrenal. BELTING, H.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal, 2009, pp. 277-299.

<sup>13</sup> Este relato apareció descrito en la Biblia de Roger Argenteuil hacia el año 1300, convirtiéndose a partir de ese momento en una tradición popularmente extendida. REAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Málaga, El Serbal, 2006, pp. 23-33.

hieratismo herencia de la pintura medieval y los modelos procedentes de Bizancio. Cristo dirige su mirada hacia el exterior, recayendo directamente sobre el espectador. Mediante la introducción este recurso compositivo se consigue establecer un diálogo íntimo y directo con el devoto. La mirada es aquí empleada como nexo entre lo divino y lo humano, ampliando los límites de la representación en una acción de aproximación hacia el fiel, apelando así a su empatía. Unas finas lágrimas emanan de los ojos de Cristo, quien con expresión serena acepta con sosiego el destino que le aguarda en la cruz. Esta expresión de sentimiento o *pathos* muestra una parte humana y emocional en contraposición con la frialdad predominante en la imagen. Este hecho aproxima al espectador a un momento de dolor e induce al recogimiento en la oración. La emotividad se agudiza, aún más si cabe, mediante la presencia de la corona de espinas. La sangre que brota de su carne recorre en descenso la frente de Cristo, recordando el sufrimiento y sacrificio padecidos en el momento de la Pasión. De su cabeza nacen tres potencias en una disposición cruciforme, contenidas en el interior del nimbo circular.

En el ámbito de la pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XV, encontramos diversos ejemplos donde el tema de la verdadera imagen de Cristo es representado. Entre las obras pertenecientes a este conjunto que han logrado trascender hasta nuestros días, cabe mencionar en primer lugar una Santa Faz de Cristo atribuida al maestro Joan Reixach<sup>14</sup>. En cuanto a la composición de la imagen (Fig. 2a), esta guarda rasgos estilísticos similares con respecto a la representación de la tabla estudiada. La obra atribuida a Reixach muestra, del mismo modo, el rostro de Cristo sobre un fondo dorado. Sus cabellos se bifurcan distribuyéndose en tres largos mechones por cada lateral del rostro. De nuevo, la tez severa exhala un fuerte hieratismo, únicamente quebrado por el ligero movimiento

presente en el cabello. La ornamentación de la lámina de oro que recubre el fondo reproduce formas orgánicas vegetales en los márgenes y nimbo de Cristo. En este caso, el reverso se encuentra recubierto por una capa oscura que oculta la madera. Así pues, el reverso queda faltar en este caso de la representación de la Verónica de María o Virgen Dolorosa. No obstante, en la parroquia de Nuestra Señora de los Ángeles de Pego se conserva un conocido ostensorio bifaz donde ambas verónicas aparecen representadas. Esta, de igual modo atribuida a Joan Reixach, muestra de nuevo el rostro de Cristo sobre un fondo de oro, aunque estilísticamente se sitúa más próxima a una factura de influencia nórdica.

Como ha sido mencionado con anterioridad, los maestros pintores Jacomart y Joan Reixach ejercieron una importante influencia en la producción pictórica de los talleres valencianos en la segunda mitad del cuatrocientos. Respecto al caso que nos ocupa, es posible establecer conexiones entre dicha producción y los modelos utilizados en los talleres capitales. En este sentido, en las colecciones de pintura del Palais de Beaux-Arts de la ciudad de Lille en Francia, se encuentra un ático de retablo atribuido a Jacomart (Fig. 2b). La fisonomía del rostro descrito en la obra de Sueca se muestra cercana al tratamiento empleado en la representación del Dios Padre de la tabla de Lille. Este hecho es observable en la similitud del esquema constructivo de rasgos como la posición de los ojos, la boca o en la forma en que se encuentra perfilada la barba. Este hecho plantea la posibilidad de que el autor de la pintura conservada en Sueca fuese conocedor del estilema practicado por el maestro Jacomart.

Durante el siglo XV, se desarrolló una popularidad devocional de dichas imágenes en las que se encuentran pintados Cristo y la Virgen por anverso y reverso de la tabla<sup>15</sup>. La devoción suscitada por la voluntad de contemplar sus ver-

<sup>14</sup> La imagen, actualmente perteneciente a una colección privada fue subastada en la casa Sotheby's el 11 de junio de 2022.

<sup>15</sup> ALIAGA, J.: "Verónica o Santa Faz", en HERNÁNDEZ, L.; SÁEZ, J.: *La luz de las Imágenes*. València, Generalitat Valenciana, 2006, p. 160.



Fig. 2.- Donde:

- a) Cabeza de Cristo, atribuida a Joan Reixach, colección privada. Siglo XV. © Sotheby's.
- b) La Santa Trinidad, ca. mediados del siglo XV. Detalle del rostro de Dios Padre. © Wikimedia Commons.
- c) Santa Faz conservada en Sueca, finales del siglo XV o principios del XVI, atribuida al Maestro de Perea.

daderos rostros fue penetrando desde distintos puntos de Oriente hasta Occidente durante el siglo XV. Los iconos importados desde el mediterráneo oriental y realizados *alla maniera* griega se convirtieron en objetos preciados bajo una gran demanda de estos, hecho que motivó a la reproducción de dichas imágenes por parte de pintores occidentales. Mediante ello, se buscaba plasmar el carácter divino de la imagen en la representación. Del mismo modo, estas efigies fueron objeto de celebraciones solemnes y procesiones litúrgicas<sup>16</sup>.

Entre algunos ejemplos de esta tradición de pinturas bifaces donde se muestran representados las efigies de Cristo y María, conservadas en Valencia a partir del inicio del cuatrocientos, cabe destacar, además del ya mencionado ostensorio conservado en la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Pego atribuido a Joan Reixach, una pequeña tabla bifaz conservada en

la catedral de Valencia<sup>17</sup>. Asimismo, un ostensorio existente en la iglesia parroquial de San Jaime Apóstol de la Poble de Vallbona de autor anónimo, así como la tabla de la Verónica de la Virgen y la Anunciación exhibida en el Museo de Bellas Artes de Valencia, atribuida a Gonçal Peris Sarrià, son ejemplo de ello. Del mismo modo, en la isla de Mallorca puede hallarse un díptico conformado por la Santa Faz de Cristo y la Verónica de la Virgen procedente de la cartuja de Valldemossa, actualmente conservado en el Museo de Mallorca.

En la Santa Faz conservada en la parroquia de San Pedro Apóstol, pueden igualmente observarse aspectos estilísticos en su ejecución relacionables con obras actualmente atribuidas al Maestro de Perea. Entre ellas destaca por su similitud *la Virgen de la Leche*, perteneciente a la colección Serra d'Alzaga. En esta, cabe destacar el dominio del pincel y el trazo de pinceladas

<sup>16</sup> MORALES. R.: "Imágenes de factura divina: el rostro de Cristo y la Santa Faz de Alicante", en *Archivo Iberoamericano*, CCLXXX (2015) 337.

<sup>17</sup> En torno a esta pieza puede encontrarse una detallada descripción en la ficha dedicada a la misma en: SANCHEZ, J.: "Icono bifaz. Rostro de Cristo y Virgen con el Niño Jesús" en BLAYA, N. (com.): *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000, pp. 214. En este caso, la obra muestra representadas la efigie de Cristo coronado de espinas y una Virgen de la Leche sobre fondo rojo, pintada sobre un lienzo adherido sobre la superficie de la tabla en su parte posterior.



yuxtapuestas aplicadas sobre el rostro de la Virgen, trabajado de un modo próximo a la pincelada observable en la obra que nos ocupa.

Al observar la fotografía infrarroja (IR) de *la Virgen de la Leche* perteneciente a la colección Serra d'Alzaga<sup>18</sup>, se observan coincidencias con el dibujo hallado bajo la película pictórica de la tabla conservada en Sueca (Fig. 3). En la ima-

gen infrarroja resulta posible identificar rayados en oblicuo sobre la mejilla semejantes a la tabla de la colección privada. También se distinguen correcciones similares en la zona de la nariz y en la construcción de las zonas de sombra por medio de líneas verticales realizadas a punta de pincel, probablemente mediante una técnica en húmedo.



Fig. 3.- Fotografía infrarroja, realizada por los autores en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.

<sup>18</sup> La imagen mencionada se encuentra disponible en el artículo: PUIG, I.; HERRERO, M. A.: “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”, en *Archivo de Arte Valenciano*, C (2019) 66.



#### 4 ESTUDIO DEL REVERSO

La pintura estudiada presentaba un formato rectangular, con unas medidas de 42,5 cm de altura, 34,5 cm de anchura y 3,5 cm de espesor, encontrándose pintada y dorada sobre madera de pino. A falta de análisis que confirmasen la naturaleza del aglutinante presente en la técnica pictórica, las características observables de la misma indicaron un posible uso de una técnica al óleo. A pesar de ello, la construcción de los volúmenes había sido trabajada mediante la yuxtaposición de finas pinceladas, siguiendo el procedimiento tradicional utilizado en la pintura medieval, especialmente en la técnica al temple de huevo<sup>19</sup>.

En el transcurso del estudio, se realizó una detallada documentación de la pieza mediante técnicas fotográficas en el espectro visible y no visible en los laboratorios fotográficos del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Universitat Politècnica de València. Estas tomas fotográficas de amplio espectro han permitido avanzar y aportar nueva información sobre la obra en lo referente a su proceso de construcción y ejecución. La examinación de la obra *in situ* mostró marcas, rayados, hundimientos y contusiones en superficie que apuntaban a una biografía convulsa de la misma. En la fotografía general realizada sobre el reverso (Fig. 4), se pudo determinar la presencia de orificios correspondientes con los clavos que mantenían fija la moldura desde el anverso. El estudio radiográfico permitió entender el sistema de unión utilizado para el anclaje de la moldura acanalada<sup>20</sup> con la tabla. Dichos clavos se encontraron notablemente oxidados, hecho observable en el halo blanquecino percibido alrededor de estos en la imagen obtenida mediante

rayos-X (Fig. 5). Además, llamaron la atención unos fragmentos de tela repartidos por la tabla e insertos bajo el estrato de preparación, indicando la presencia de un estrato intermedio entre esta y el soporte de madera. Posiblemente estos fueron colocados con el fin de nivelar la superficie en aquellos puntos donde existiese cualquier hendidura o imperfección en la madera, logrando así una preparación perfectamente lisa y pulida que pudiera acoger la pintura y el pan de oro.

“Cuando hayas enyesado con yeso grueso y raspado de manera que quede bien pulido y alisado toma ese yeso sutil [...]”<sup>21</sup>.

De este modo describe Cennini en su célebre *Libro del Arte* el proceso de preparación de una tabla para ser pintada. Durante el siglo XV y principios del XVI, fue común en el área del Mediterráneo el uso de sulfato cálcico como carga en este tipo de preparaciones. Esta, podía ser aglutinada con un material de naturaleza orgánica, siendo habitual la utilización de una cola animal<sup>22</sup>. Sobre este estrato, el maestro pintor solía trazar una especie de esquema de lo que posteriormente se convertiría en la representación o imagen final. Dicho dibujo se trasladaba a la superficie con ayuda de puntas metálicas por medio de la incisión. El artífice de la obra estudiada remarcó de este modo la silueta de la figura, la posición de las potencias, el perímetro del nimbo o el contorno de los cabellos sobre la preparación del anverso. Esta primera indicación permitía establecer una primera orientación sobre el plano en el momento de ejecutar los procesos de dorado y policromía. Durante una primera observación, resultó posible observar esta capa de preparación sobre el reverso de la obra. Recubierta por una gruesa

<sup>19</sup> En la pintura sobre tabla las técnicas del temple (entendido en este caso como pigmento aglutinado con huevo), solía utilizarse y combinarse con la técnica al óleo (pigmento aglutinado con aceite de linaza o de nuez, siendo recurrente el uso de ambos) en el momento de la policromía. CLARKE, M.: *Medieval painter's materials and techniques. The Montpellier Liber diversarum artium*. London, Archetype Publications, 2011, p. 80.

<sup>20</sup> TIMÓN, M.<sup>a</sup> P.: *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, Publicaciones Europeas de Arte, 2003, p. 169.

<sup>21</sup> CENNINI, C.: *El libro del Arte*. Valladolid, Maxtor, 2008, p. 112.

<sup>22</sup> VIVANCOS, M.<sup>a</sup> V.: *La conservación y restauración de la pintura de caballete*. Madrid, Tecnos, 2007, p. 68.



Fig. 4.- Fotografía general del reverso, realizada por los autores en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.



Fig. 5.- Radiografía realizada en la Unidad de Análisis Radiográfico del Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio, Universitat Politècnica de València.

capa de suciedad superficial y entremezclada con concreciones de yeso reciente, cercos de humedad y salpicaduras de pintura, dicho estrato quedaba observable a simple vista, despojado del estrato de pintura correspondiente. Curiosamente, esta zona se encontraba enmarcada por una forma rectangular, situada próxima al perímetro externo de la tabla. En esta, el estrato blanquecino desaparecía, siendo observable el soporte de madera. Al establecer una comparativa entre la anchura de esta zona perimetral y la ocupada por la moldura sobre el anverso (3 centímetros) fue posible observar una concordancia entre ambas. Este hecho, sumado a la presencia de una serie de orificios horadados en la madera, hicieron pensar en la preexistencia de una moldura de características similares a la del anverso en el reverso.

Sumado a esto, la observación del reverso de la obra bajo una iluminación rasante<sup>23</sup> arrojó una información reveladora. La luz, incidente de un modo tangencial sobre la superficie, desveló la presencia de unas pequeñas hendiduras de apariencia circular. Dichas marcas presentaban un diámetro homogéneo y una separación equidistante. Observadas con distancia, las pequeñas improntas describían a la perfección una circunferencia abierta en su mitad inferior (Fig. 6). A través de la medición del diámetro de las formas percutidas del nimbo del anverso (2,40 milímetros) se observó la coincidencia con las pequeñas concavidades halladas en el reverso. De este modo, dichas formas corresponderían a las marcas producidas durante la percusión de la superficie de la preparación en el momento en que las decoraciones de la zona dorada debieron

Fig. 6.- Fotografía con luz rasante sobre el reverso, realizada por los autores en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.



<sup>23</sup> Dentro de las técnicas fotográficas en el espectro visible, la fotografía mediante iluminación rasante permite observar a través de una imagen bidimensional los aspectos morfológicos y de relieve de la pieza estudiada. En cuanto a la metodología utilizada, la obra es iluminada desde uno de sus laterales con el fin de proyectar la luz de tal manera que las sombras generadas en superficie acentúen las irregularidades y deformaciones existentes. TRIOLO, P.A.M.: *Manuale pratico di documentazione e diagnostica per immagine per i BB.CC.* Padova, Il Prato, 2019, pp. 47-48.



ser realizadas, con el fin de crear un segundo nimbo para una segunda imagen representada en el dorso de la tabla. De forma generalizada, pudieron observarse marcas longitudinales, aunque estas parecían haber sido provocadas por los instrumentos de carpintería utilizados durante el corte y rebaje de la pieza de madera para su posterior preparación y manufactura por el pintor<sup>24</sup>. Asimismo, tras una observación detenida del estrato de preparación sobre la iluminación rasante, se identificaron unas marcas correspondientes con una trama tejida (Fig. 7).

Estas improntas de tela, distribuidas de manera aleatoria en la superficie, indicaban el empleo de retales de un tejido no identificado, probablemente con el mismo fin que las utilizadas en el anverso.

Sobre el estrato de preparación, resultaba observable una tenue mancha parduzca. En un primer momento se atribuyó a un cerco producido por la humedad. Al someter la pieza bajo luminiscencia visible inducida por UV (UVL)<sup>25</sup> sobre el reverso, se descartó de manera inmediata esta posibilidad. En el mismo instante en



Fig. 7. -Macrofotografía con luz rasante de la marca de tela encontrada sobre la preparación en el reverso de la obra.

<sup>24</sup> WADUM, J.: "Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries" en DARDES, K.; ROTHE, A. (eds.): *The Structural Conservation of Panel Paintings*. Los Ángeles, The Getty Conservation Institute, 1995, p. 153.

<sup>25</sup> WEBB, E. K.: "Luminiscencia visible inducida por UV para la documentación en conservación" en PICOLLO, M.; STOLS, M.; FUSTER, L. (eds.): *Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. València, Universitat Politècnica de València, 2019, pp. 35-60.



que la obra fue iluminada, se observó una fuerte luminiscencia emitida por la mancha. De ese modo, la zona iluminada describió una silueta parcialmente definida (Fig. 8). Desde el campo de la hipótesis, esta respuesta luminiscente podría proceder de la interacción con el aglutinante empleado en la técnica pictórica o con

posibles trazas de pigmento<sup>26</sup>. Esta, situada en la zona central delineaba un contorno sinuoso, relacionable con un manto. De manera casi inmediata, la imagen aparecida se identificó con la silueta de una Verónica en algún tiempo representada sobre la preparación del reverso. En la zona central de la silueta, la mancha se



Fig. 8.- Fotografía del reverso de la obra (UVL) Luminiscencia Visible inducida por UV, realizada por los autores en las dependencias del Dpto. de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.

<sup>26</sup> Cabe destacar la necesidad de realizar estudios en profundidad sobre la naturaleza química de los materiales componentes de este estrato. Sin embargo, la zona observada con un mayor índice de luminiscencia podría corresponder a una zona donde el aglutinante empleado (bien temple de huevo o cola o pintura al aceite) fue absorbido o depositado en la superficie del estrato de preparación en aquellas zonas donde fue aplicado, en este caso, en la zona que posiblemente ocupó el manto de la Virgen.

desvanecía, dejando un espacio en blanco, de una tonalidad aproximada a la respuesta emitida por la zona observada en el espectro visible de una tonalidad más clara. Esta área, hubo de corresponder a el punto donde el rostro de la Virgen debió ser representado. En adición, la forma observada coincidía de manera plena con las proporciones de la imagen de Cristo representada en el anverso. Sumado a ello, la figura del reverso se situaba en una posición coincidente con las marcas de buril observadas mediante iluminación rasante. De este modo, fue posible constatar la existencia de una figura que fue pintada de igual modo que la observable en el anverso, con un fondo dorado y ornamentado de igual modo que este último.

## 5 CONCLUSIONES

El estudio de la obra desde un punto de vista técnico ha permitido ofrecer una visión ampliada de los conocimientos obtenidos únicamente mediante la mera observación de la obra. Este tipo de procedimientos se postulan como una herramienta de gran utilidad en combinación con los resultados obtenidos mediante el estudio formal de la obra de arte.

El presente artículo ha buscado del mismo modo, poner de manifiesto la importancia del estudio del reverso de las pinturas, normalmente tratados de un modo superficial o omitidos desde el punto de vista del historiador. En el caso de la pieza aquí tratada, el estudio de la zona posterior ha resultado fundamental para obtener una comprensión correcta de la tipología y características del objeto, percibido de manera alterada a como fue concebido en origen.

El resultado obtenido mediante el estudio radiográfico de la pieza ha permitido comprender el sistema de construcción de la obra. En este sentido, la observación del sistema de anclaje de la moldura del anverso ha sido de gran relevancia para observar indicios de que el reverso debió presentar un sistema constructivo semejante. La fo-

tografía mediante iluminación rasante ha permitido observar la impronta dejada por la acción de pequeñas herramientas de punta redonda durante el proceso de burilado. Dichas marcas han podido relacionarse con el perímetro correspondiente a un nimbo, así como con ornamentaciones presentes en las esquinas superiores, de igual modo que en el anverso de la obra. Por lo que respecta al estudio realizado mediante luminiscencia visible inducida por radiación UV, la imagen obtenida ha permitido observar la presencia de una silueta en su zona central. Este hecho ha confirmado la preexistencia de una imagen pintada sobre el reverso.

En el momento de realización del trabajo, pudo constatarse la falta de información referente a los materiales empleados por los talleres valencianos en el período donde la obra estudiada se enmarca. No en vano, este momento histórico se constituye en la Historia del Arte como una etapa de transición, donde la introducción de nuevos avances tecnológicos y procedimentales en la pintura influyeron de manera importante en la evolución de la técnica pictórica.

Los resultados obtenidos a través del estudio de la pieza dejan abierta la posibilidad a una nueva línea de estudio. Conociendo la presencia de una segunda obra en el dorso de la tabla estudiada, surgen nuevas incógnitas entorno a la naturaleza de los materiales empleados en la ejecución de ambas figuras. A pesar de no contar actualmente con la imagen figurativa un día existente en el reverso, esta sigue presente materialmente en la obra. Este hecho abre la posibilidad de proseguir con estudios micro invasivos mediante la toma de muestras de la zona correspondiente a la policromía del manto de la Virgen y el estrato de preparación. Este segundo estudio brindaría la oportunidad de determinar mediante técnicas de análisis químico la caracterización de los materiales empleados por el autor. De este modo, sería posible conocer información técnica acerca de aspectos como el aglutinante utilizado en el medio pictórico, la

identificación de los pigmentos empleados o la naturaleza de barnices y lacas presentes en la pieza.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILERA, V.: *Historia del Arte Valenciano 2. La Edad Media: El Gótico*. València, Consorci d'Editors Valencians, 1986.
- ALDOVRANDI, A.; PICOLLO, M.: *Metodi di documentazione e indagini non invasive sui dipinti*. Padova, Il Prato, 1999.
- ALIAGA, J.: “El Mestre de Sueca: aportacions a l'estudi del gòtic valencià”, en *Quaderns de Sueca*, IX (1987) 9-24.
- ALIAGA, J.: *Pintura Antiga a Sueca*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 1995.
- ALIAGA, J.: “Verònica o Santa Faç”, en HERNÁNDEZ, L.; SAEZ, J. (com.): *La luz de las imágenes. La Faz de la Eternidad*. València, Generalitat Valenciana, 2006, p. 160.
- BELTING, H.: *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madrid, Akal, 2009.
- BURGUERA, A. de C.: *Historia fundamental documentada de Sueca y sus alrededores, en los aspectos geográfico, militar, político, civil, estadístico, religioso, moral, productivo, económico, filosófico, sociológico cultural, arqueológico, artístico y bio-bibliográfico; con notables ilustraciones*. Tomo I. Valencia, 1921.
- CENNINI, C.: *El libro del Arte*. Valladolid, Maxtor, 2008.
- CLARKE, M.: *Mediaeval painter's materials and techniques. The Montpellier Liber diversarum artium*. London, Archetype Publications, 2011.
- FERRI, A S.: *La parroquia de San Pedro apóstol de Sueca*. Sueca, Ajuntament de Sueca, 1997.
- GARCÍA, A.: *Pintura Valenciana*. Valencia, Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008.
- GÓMEZ, I. M.: “Una Anunciación del Maestro de Perea recuperada para España”, en *Archivo Español de Arte*, LXXI (1998) 153-157.
- GUDIOL, J.: *Pintura gótica, «Ars Hispaniae»*, t. IX. Madrid, Plus Ultra, 1955.
- MARTÍNEZ, F. (coord.): *La restauración de la Virgen del Gremio de los Molineros. Maestro de Perea*. València, Generalitat Valenciana, 2020.
- MORALES, R.: “Imágenes de factura divina: el rostro de Cristo y la Santa Faz de Alicante”, en *Archivo Iberoamericano*, CCLXXX (2015) 327-358.
- PANOFSKY, E.: *El significado de las artes visuales*. Madrid, Alianza Forma, 2021.
- PICOLLO, M.; STOLS, M.; FUSTER, L. (eds.): *Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. València, Universitat Politècnica de València, 2019.
- POST, C.R.: *The Valencian School in the Late Middle Ages and Early Renaissance, «A History of Spanish Painting»*, t. VI. Cambridge, Harvard University Press, 1935.
- PUIG, I.; HERRERO, M. A.: “Nuevas aportaciones al corpus pictórico valenciano del primer Renacimiento: Rodrigo de Osona, Maestro de Perea y Pere Cabanes I”, en *Archivo de Arte Valenciano*, XCVII (2016) 53-65.
- PUIG, I.; HERRERO, M. A.: “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”, en *Archivo de Arte Valenciano*, C (2019) 57-81.
- REAU, L.: *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Málaga, El Serbal, 2006.
- RUIZ, F.: “Lluís Dalmau y la influencia del realismo flamenco en Cataluña” en LACARRA, C. M. (coord.): *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC), 2007, pp. 243-298.
- SANCHO, J.: “Icono bifaz. Rostro de Cristo y Virgen con el Niño Jesús” en BLAYA, N. (com.): *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000, pp. 214-215.
- TIMÓN, M.<sup>a</sup> P.: *El marco en España. Del mundo romano al inicio del modernismo*. Madrid, Publicaciones Europeas de Arte, 2003.
- TORMO, E.: “Bartolomé Bermejo, el más recio de los primitivos españoles. Resumen de su obra, de su vida y de su estudio”, en *Archivo Español de Arte y Arqueología*, II (1926) 11-96.
- TRIOLO, P.A.M.<sup>a</sup>: *Manuale pratico di documenta-*

zione e diagnostica per immagine per i BB.CC. Padova, Il Prato, 2019.

VIVANCOS, M.<sup>a</sup> V.: *La conservación y restauración de la pintura de caballete*. Madrid, Tecnos, 2007.

WADUM, J.: “Historical Overview of Panel-Making Techniques in the Northern Countries” en DARDES, K.; ROTHE, A. (eds.): *The Structural Conservation of Panel Paintings*. Los Angeles, The Getty Conservation Institute, 1995, pp. 149-177.

WEBB, E. K.: “Luminiscencia visible inducida por UV para la documentación en conservación” en PICOLLO, M.; STOLS, M.; FUSTER, L. (eds.): *Técnicas de imagen de luminiscencia UV-Vis*. València, Universitat Politècnica de València, 2019, pp. 35-60.

#### WEBGRAFÍA

SOTHEBY’S: *Head of Crist, Joan Reixach* – <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2020/old-masters/joan-reixach-head-of-christ>  
(última consulta 10 de abril a las 11:50 h).