

El Bifaz de la parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona (Valencia). Estudio histórico y técnico

Beatriz Oliver López

Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales (UPV)
Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio
beatriz_oliver94@hotmail.com

Eva Pérez Marín

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio
Universitat Politècnica de València
evpema@crbc.upv.es

Nuria Ramón Marqués

Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte
Universitat Politècnica de València
nramon@har.upv.es

Dolores Julia Yusá Marco

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio
Universitat Politècnica de València
doymar@crbc.upv.es

RESUMEN

El presente artículo es el resultado del trabajo de investigación llevado a cabo alrededor del Bifaz de la Parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona (Valencia), pieza que se enmarca en las obras artísticas de la corona de Aragón e introducidas en esta zona geográfica con la conquista de Valencia por el rey de Aragón Jaume I a mediados del s. XIII.

Por medio de la revisión y vaciado exhaustivo de la documentación conservada en el Archivo Parroquial de la Pobla de Vallbona, junto con el estudio técnico de la obra mediante técnicas de análisis fisicoquímicos, se ha determinado la técnica constructiva y nos ha permitido establecer que se trata de una pieza del periodo hispano-flamenco valenciano, de la segunda mitad del s. XV.

Palabras clave: Ostensorio bifaz / pintura sobre tabla / Hispano-flamenca valenciana / dorado / La Pobla de Vallbona (Valencia).

ABSTRACT

This project is the result of the research work carried on the ancient biface of the church of Sant Jaume Apòstol de la Pobla de Vallbona (Valencia), piece framed on the Aragon crown artistic works and introduced on this geographic area on the conquest of Valencia by the king of Aragon, Jaume the 1st, during the middle of the XIII century.

By means of a revision and exhaustive emptying of the documentation kept on La Pobla de Vallbona parish archives, together with the technical study of the piece through physicochemical analysis techniques, the construction technique has been determined, and has lend us establish that the peace belongs to the Valencian Spanish-Flemish style of the second half of the XV century.

Keywords: Ostensorio bifaz / painting on panel / Valencian Hispano-Flemish / gold / La Pobla de Vallbona (Valencia).



Fig. 1.- a) El Bifaz de la parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona, fotografía anverso. b) El Bifaz de la parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona, fotografía reverso. Fotografía de las autoras.

I INTRODUCCIÓN

A lo largo de este artículo se recoge el estudio histórico-técnico de la investigación realizada sobre el Bifaz de la parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona (Valencia), desarrollada en el trabajo final de grado con el título “El Bifaz de la Parroquia de Sant Jaume Apòstol de la Pobla de Vallbona. Estudio técnico y propuesta de intervención” y, posteriormente del trabajo final de máster “El Bifaz de la Pobla de Vallbona. Puesta en valor a través de la restauración y el estudio de la pieza”, defendidos para la obtención del Grado y Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València. El principal objetivo de ambas investigaciones fue evaluar la obra, y así proponer las medidas adecuadas para garantizar la conservación y

sostenibilidad de su restauración efectuada, haciendo frente a uno de los factores de degradación más peligrosos y que menos se suele tener en cuenta, el olvido, como consecuencia de la falta de comprensión de esta, la pérdida de su funcionalidad o la falta de apego.

El Bifaz de la iglesia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona se enmarca entre las obras artísticas utilizadas en la corona de Aragón y, más concretamente, en el reino de Valencia con un fin esencialmente adoctrinador. La conquista del reino de Valencia por el rey Jaume I (1208-1276), incorporando nuestro territorio a la corona de Aragón a mediados del siglo XIII,¹ conllevó la interrupción de una cultura, sociedad y religión para la incorporación de otra. Para ello, no sólo fue necesaria la reorganización del territorio sino también el dotar a las

¹ GARCÍA, A. *Pintura valenciana*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana, 2008, p. 16.

zonas conquistadas de las señas de identidad propias del cristianismo en los edificios, con elementos y pinturas propias para poder establecer la religión predominante en el resto de los dominios de la corona.

La instauración de esta nueva política social y religiosa supuso, de este modo, la afluencia continua de pintores, escultores y arquitectos ante la demanda de su trabajo, con el fin de la construcción de los nuevos espacios de culto como iglesias, monasterios o ermitas; a la vez de la implantación de la ornamentación y objetos de devoción para la difusión y veneración de la religión católica necesaria para abastecer estos nuevos centros de culto propios de la corona de Aragón. Este desplazamiento de artesanos desde distintos puntos al nuevo territorio conquistado propició una transformación técnica y formal en el arte hacia el desarrollo de una nueva pintura autóctona que se consolidaría en el s. xv situando a la ciudad de Valencia como centro artístico y cultural de la península.²

Este proceso de permuta de la cultura y religión se inició por medio de una conversión forzosa de los habitantes autóctonos al cristianismo, que duró varios siglos desde la conquista hasta el control completo de la región. Sin embargo, frente a la falta de la aceptación total de la nueva religión por parte de los moriscos, se aplicó paulatinamente una nueva metodología basada en crear una experiencia afectiva hacia lo cristiano mediante las imágenes.³

Dentro de esta efervescencia icónica, se enmarcan los bifaces. Se trata de obras de pequeño formato presentadas por una estructura en forma de ostensorio, con una doble representación anverso y reverso conformando así una única pieza, realizada sobre soporte lúneo. Además, presentaban varios tipos de funciones que han

influido en sus características estilísticas. Esta tipología de obra era empleada, en un primer momento, en las capillas móviles que acompañaban a los ejércitos cristianos distribuidos por los territorios a conquistar, a la vez de ser objetos venerados en los círculos más altos de la sociedad aragonesa. Posteriormente, estos iconos fueron utilizados como elemento difusor y de adoctrinamiento indirecto de los moriscos, habitualmente en las zonas más rurales del territorio, al mostrarse en celebraciones procesionales y emplearse en prédicas itinerantes, dentro de la liturgia, con el fin de ilustrar las palabras de los sermones como método catequético.⁴ De esta forma, estos modelos de construcción y composición sencillas y dramáticas producidas en serie actuaron como un sistema de difusión mnemotécnico con el colapso repetitivo en la memoria del fiel, fomentando de este modo el reconocimiento «identitario» de estas pinturas como parte de su cotidianeidad.⁵

De igual manera y, de forma paralela, estas piezas adquirieron relevancia dentro de la devoción privada entre la burguesía, situándolas en pequeños oratorios y en los interiores domésticos, como consecuencia de la expansión de la vertiente intimista de la *Devotio moderna* y el esplendor económico del reino valenciano. Este tipo de objetos junto a los dípticos y trípticos utilizados para la oración privada, abrieron un nuevo mercado artístico que aumentó sus fronteras hacia mitad del siglo xv, considerándolas ahora como un reflejo de la vida materialista y burguesa de la época.⁶

Iconográficamente, los bifaces se centraban en representar temas relacionados con la piedad de Cristo, su pasión y pasajes marianos con los que mostrar la divinidad de Jesús y María. Pero, al mismo tiempo, mostrando al fiel la caracterís-

² MOCHOLÍ, A. *Pintors i altres artífexs de la València medieval*. València: Universitat Politècnica de València, 2012, pp. 11-12.

³ FRANCO, B. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Lleida: Universitat de Lleida, 2008, p. 181.

⁴ FRANCO, B. "Cultura y espiritualidad en la edad moderna valenciana: Juan de Juanes y el ostensorio bifaz de la Iglesia parroquial de San Andrés de l'Alcúdia". *Archivo Español de Arte*, 2009, vol. 82, n.º 327, p. 300.

⁵ LLOPIS, B. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Publicacions de la Universitat de València, n.º 1ª edición, 2008, p. 127.

⁶ MIQUEL, M. "¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede! La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales". *Anuario de la Historia de la Iglesia*. Pamplona: Universidad de Navarra, 2013, p. 304.

tica humana de la divinidad a través de la representación del sufrimiento con el objetivo de generar la compasión en los fieles conversos. Se fomentaba así la función didáctica de las piezas al enfatizar no solo en los aspectos que distaban ambas religiones, sino también los puntos de unión entre ellas. Esto se debe a que, si bien en el Corán no se acepta la divinidad de Cristo, sí que se reconoce la vertiente más humana de esta figura. Por otro lado, en ambas religiones la figura de la Virgen María era un modelo de conducta a seguir por las mujeres.⁷

Actualmente se conservan escasas piezas de esta tipología que presentan la estructura de ostensorio y de tabla Bifaz completa, como consecuencia de las prácticas restaurativas a las que se han visto expuestas y, del propio deterioro

de los materiales que la constituyen. Estas consecuencias han propiciado la desaparición, en muchos de los casos, del pie o de una de las caras debido a que ha sido muy habitual la división de esta tipología de obras con el fin de obtener un mayor rendimiento de ellas, como sucede con el Bifaz pintado por Gonçal Peris Sarriá (s. xv) ubicado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, una pieza que carece del pie del ostensorio. Frente a estos aspectos técnicos, el Bifaz objeto del presente estudio forma parte de los pocos testigos de esta tradición religiosa que mantiene la estructura completa, como se muestra en la siguiente tabla (Tabla 1) con los bifaces catalogados y su correspondiente estado de conservación.

Tabla 1. Bifaces catalogados y estado de conservación

Autor y ubicación	Datación	Sin Pie	Tabla separada	Una cara	Completa
Anónimo. Ayuntamiento de Valencia	c. 1400-1410				
Joan Reixach. Parroquia de la Asunción de Pego	c. 1411-d. 1486				
Gonçal Peris Serría. Museo de Bellas Artes de Valencia	s. xv				
Joan Reixach. Bifaz, Colección privada: conde de Durrieu (adquirido por el Louvre)	s. xv				
Anónimo. Parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona (Valencia)	Segunda mitad s. xv				
Bernat Martorell o círculo. Cartuja de Valldemossa (Museo de Mallorca)	Segunda mitad s. xv				
Mestre de Perea. Parroquia de Sant Pere Apòstol de Sueca	1490-1510				
Nicolás Falcó. Museo de Bellas Artes de Valencia	s. xv-xvi				
Anónimo. Monasterio de las Madres Clarisas de San Pascual Bailón. Castellón	1540-1550 aprox.				
Juan de Juanes. Iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir, Valencia	h. 1507				

⁷ FRANCO, B. (2009), *op. cit.*, pp. 300-301.

2 OBJETIVOS

Desde el punto de vista documental, el principal objetivo es intentar aproximarnos a la autoría de la obra realizando una revisión de la documentación conservada en los archivos parroquiales de la iglesia de Sant Jaume Apòstol de La Pobra de Vallbona, en la Causa General y en los archivos municipales de la localidad, con la intención además de poder ubicar la pieza dentro de un contexto histórico-artístico.

Paralelamente, se realiza un estudio técnico de las partes estructurales y compositivas de la pieza, así como de los aspectos específicos de las pinturas y dorados. Finalmente, se trabaja con el objetivo de caracterizar los materiales empleados y la técnica constructiva de la obra, con el propósito de determinar la técnica empleada y datar la pieza.

3. DESARROLLO DE LA INNOVACIÓN

3.1 Estudio historiográfico

La revisión historiográfica de la pieza nos ha permitido establecer una línea temporal a través de las referencias escritas donde aparece la obra en los archivos parroquiales (Fig. 2).

Como se observa en la línea temporal (Fig. 3), la primera aparición documental de la que se tiene constancia del Bifaz en los fondos parroquiales se produce en el año 1596, cuando el visitador del arzobispo⁸ recoge la siguiente anotación: *Item Una tabla con la Verónica y Nuestro Senyor*.⁹ Este hecho refuerza la idea de que la obra formara parte de la ornamentación de la iglesia parroquial en su periodo gótico.¹⁰

No obstante, será necesario que transcurran ciento sesenta y tres años para localizar la siguiente y última referencia de la pieza. En este caso se trata de la visita parroquial que realiza en época del arzobispo Andrés Mayoral en 1759,

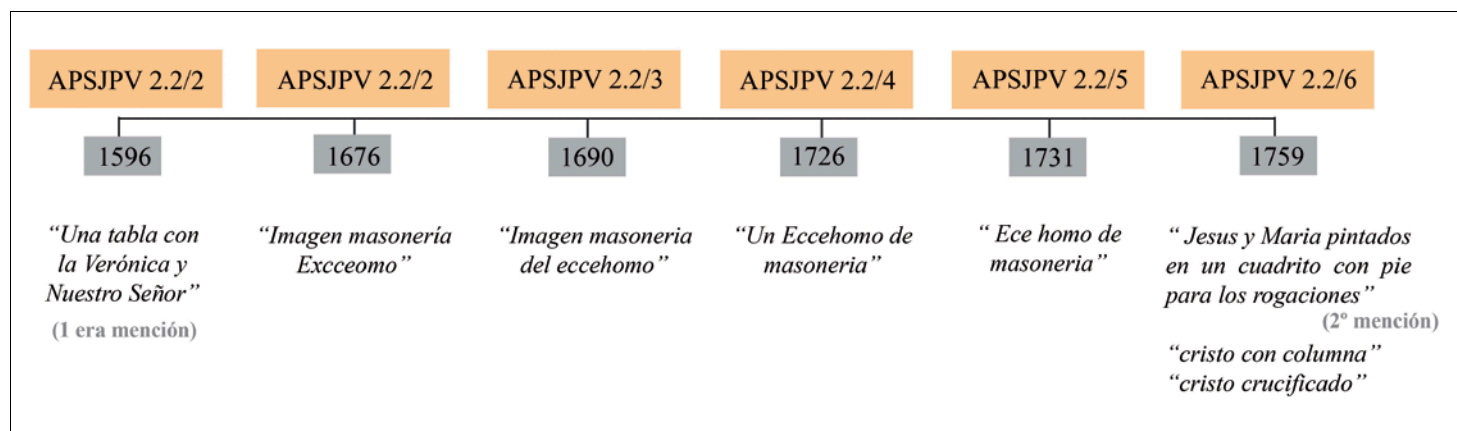


Fig. 2.- Línea temporal de las menciones del Bifaz en archivos parroquiales de la parroquia Sant Jaume Apòstol de la Pobra de Vallbona (APSJPV).

8 La práctica de las visitas pastorales era inusual hacia 1550, sin embargo, se implantó de forma rigurosa tras el concilio de Trento (1545-1563) obligando a que tuvieran lugar tales visitas de forma personal y anual. Dentro de este tipo de práctica la más importante es «Ad limina» que realiza el obispo por ciudad e iglesia por iglesia, incluyendo dos tipologías de visita *visitatio rerum*: iglesia parroquial (sagrario, altar mayor, altares devocionales, crismas y pila bautismal), sacristía (reliquias, plata, ornamentos y jolicas), casa parroquial y ermitas; *visitatio hominum*: vida, deberes, y costumbres del pueblo y clero. LLOPIS, B. (2008), *op. cit.*, p. 30.

9 Archivos Parroquiales de la Iglesia de Sant Jaume Apòstol de La Pobra de Vallbona (APSJPV) Cajavisitas parroquiales (1664-1673/1676-1681/1690) tomo 2.2/1. Documento inédito.

donde deja constancia del Bifaz como: *Item, Jesús y María pintados en un quadrito con pie para las Rogaciones*.¹¹

Lamentablemente, desconocemos el momento en el que el Bifaz entró a formar parte de los fondos parroquiales, pues no se ha localizado referencia alguna a esta pieza en contratos, donaciones o testamentos conservados ya que gran parte de estas noticias desaparecieron como consecuencia de las guerras carlistas, guerra del Francés y la incautación y quema de las mismas durante la Guerra Civil. Así, gracias a la Causa General, sabemos que casi la totalidad del patrimonio religioso en la localidad fue objeto de robo, saqueos, incautaciones e incendios bajo el ideal de la «liberación iconoclasta». Aun así, se salvaron obras como la tabla de San Jaime Apóstol (ca. 1450-60) de Joan Reixach, al ser escondida como puerta de gallinero y, con toda probabilidad, pensamos que el Bifaz estuvo también oculto para su salvaguarda.

En relación con el estudio estilístico de la obra, este nos ha permitido corroborar su filiación ala corriente hispano-flamenca. Además, el estudio del acabado sencillo en la aplicación del color

y en el trazo del dibujo nos ha permitido atribuir esta obra a un taller o un pintor autóctono valenciano que conoce el estilo predominante del momento liderado principalmente por Joan Reixach.

Hay que tener en cuenta que el estilo hispano-flamenca irrumpe en el panorama artístico valenciano coincidiendo con la época del monarca Alfonso V el Magnánimo, el cual, profesaba una extremada admiración por este nuevo estilo artístico. A partir de 1430 se deja sentir esta influencia primero por parte de Lluís Dalmau y, poco después, por Jaume Baçó, alias Jacomart i Joan Reixach,¹² cuyos postulados fueron perceptibles hasta casi el final del siglo. La llegada de objetos artísticos del mundo flamenco, y especialmente, los libros, fue sin duda un medio de propagación de la nueva moda.¹³

Gracias a la comparación de nuestra obra con algunas conservadas en el territorio valenciano se observa que la mayor parte de los bifaces presentan una clara dependencia de este estilo hispano-flamenca, como el localizado en la parroquia de Sant Pere Apòstol de Sueca atribuido al Mestre de Perea,¹⁴ el bifaz de la iglesia

- 10 La historia de la iglesia parroquial de la Poble de Vallbona recoge tres etapas diferenciadas: «La primera ocupa el espacio temporal desde su origen hasta el s. XVIII, marcada por el estilo imperante del gótico. Una segunda etapa se sitúa a partir de la reforma entre 1700 y 1702, como consecuencia del estado de conservación y los dictados de Trento, en la cual se realiza la corrección arquitectónica, además de introducir una nueva estética siguiendo la corriente predominante, el Barroco. La última etapa se centra en la aplicación de la iglesia con la adquisición de nuevos terrenos, se edificó la capilla de la izquierda, junto a la introducción de un crucero y cúpula neoclásica y la torre del campanario de base hexagonal». OLIVER, B. *El bifaz de la parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Poble de Vallbona. Estudio técnico y propuesta de intervención*. PÉREZ, Eva (dir.). Trabajo Final de Grado. Restauración y Conservación de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València. Valencia, 2018, p. 10 [fecha de consulta 17 marzo 2020]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/110112>.
- 11 APSJPV Caja visitas parroquiales (2.2/4-1726 / 2.2/5-1731 2.2/6-1759). Archivo Parroquial de la Poble de Vallbona. Visita de la Parroquia iglesia de la Villa de la Puebla de Vallbona alias de Banaguacil- hecha en el año 1759, núm. 2-2/6, f. 223. Primera mención del Bifaz que hasta este momento se tenía constancia.
- 12 Sobre estos autores vid: COMPANY, X.; FRANCO, B.; PUIG, I.; ALIAGA J.; RUSCOI, S. “Una Flagelación de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach”. *Archivo Español de Arte*, 2012, t. 85, n.º 34, pp. 363-373.
GOMEZ, M. “Jacomart: revisión de un problema historiográfico”. En: *De pintura valenciana (1400- 1600): estudios y documentación*. 2006, pp. 71-100.
GOMEZ, M. “Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixach (act. 1437-1486)”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2010, n.º 91, pp. 39-52.
- 13 RUIZ, F. “El panorama artístico valenciano y la influencia de Flandes en los inicios de Bartolomé Bermejo”. En: LACARRA, M. *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico. Siglos XV-XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, p. 72.
- 14 Sobre esta obra vid: ALIAGA, J. *Pintura Antigua a Sueca*. Sueca: Ajuntament de Sueca, 1995; ALIAGA, J. “Verónica de la Virgen (anverso); Santa Faz (reverso)”. En: NATALE, M. *El Renacimiento Mediterráneo*. Madrid: Museo Thyssen Bornemisza, 2001, pp. 157-161; ALIAGA, J. “Verónica o Santa Faz”. En: VV.AA. *La luz y las imágenes. Exposición La Luz de las Imágenes, La faz de la eternidad, Alicante, 2006*. València: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 30-33; BELENGUER, C. y CARRESQUER, R. “Vera Icon de Cristo atribuida al Maestro de Perea. Nuevas aportaciones en torno al descubrimiento de una obra bifaz”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2023, n.º 104, pp. 59-74.



Fig. 3.- El Bifaz de la Parroquia de Sant Jaume Apòstol de LaPobla de Vallbona. Detalle reverso. Fotografía de las autoras.

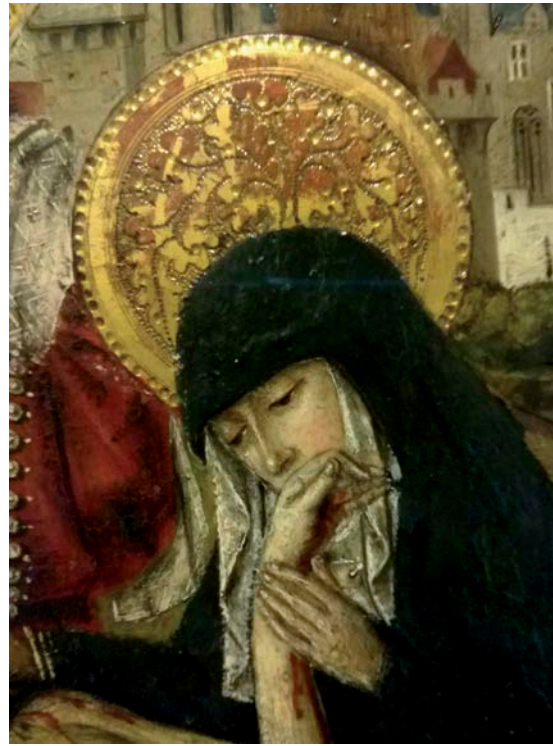


Fig. 4.- Joan Reixach. *La Predela con escenas de la pasión* (detalle), 1460. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Parroquial de la Asunción de Pego (c. 1450) o la más reciente adquirida por el Museo del Louvre ambas últimas atribuidas al maestro Joan Reixach. Esta predilección en el arte valenciano por el estilo flamenco en las representaciones de estos iconos se debe a dos motivos. En primer lugar, se produce la coincidencia temporal entre la aparición de esta corriente artística con el auge de la demanda de estas piezas entre la burguesía. Por otro lado, el estilo hispano-flamenco permitía propiciar un mayor sentimiento de proximidad en las representaciones de la *Vera Effigies* de la Virgen y de Cristo a través de una vertiente más humana y sentimental.

Por lo que respecta a la autoría hemos realizado una comparativa entre las obras de Reixach y el bifaz objeto del presente estudio. Así, se observa una aproximación estilística en la representación de la Virgen pudiendo establecer similitudes a nivel de rasgos morfológicos como la cara ovalada, la finura de la nariz y la forma de

los ojos, visible en la predela con escenas de la pasión (1460) conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obra procedente de la Cartuja de Valdecris (Castellón) (Fig. 4), así como el ritmo de la línea dibujística de los ojos, en El Tránsito o Dormición de la Virgen (1460-1470), tabla ubicada también en la misma colección museográfica.

Por otro lado, cabe destacar cierto parecido en la fisonomía del Cristo con obras de Luis Dalmau, como la tabla de la *Decapitación de San Baldirio* ubicada en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, o la pieza desaparecida *La Santa Cena* de la predela del retablo de Sarrión del Maestro de la Porciúncula. En estas escenas se observa, una estructura más volumétrica similar a la obra objeto de estudio, en contraposición a la finura más característica de Joan Reixach para este tipo de iconos, con el que también se observan ciertas analogías en la forma de la nariz (Fig. 5).

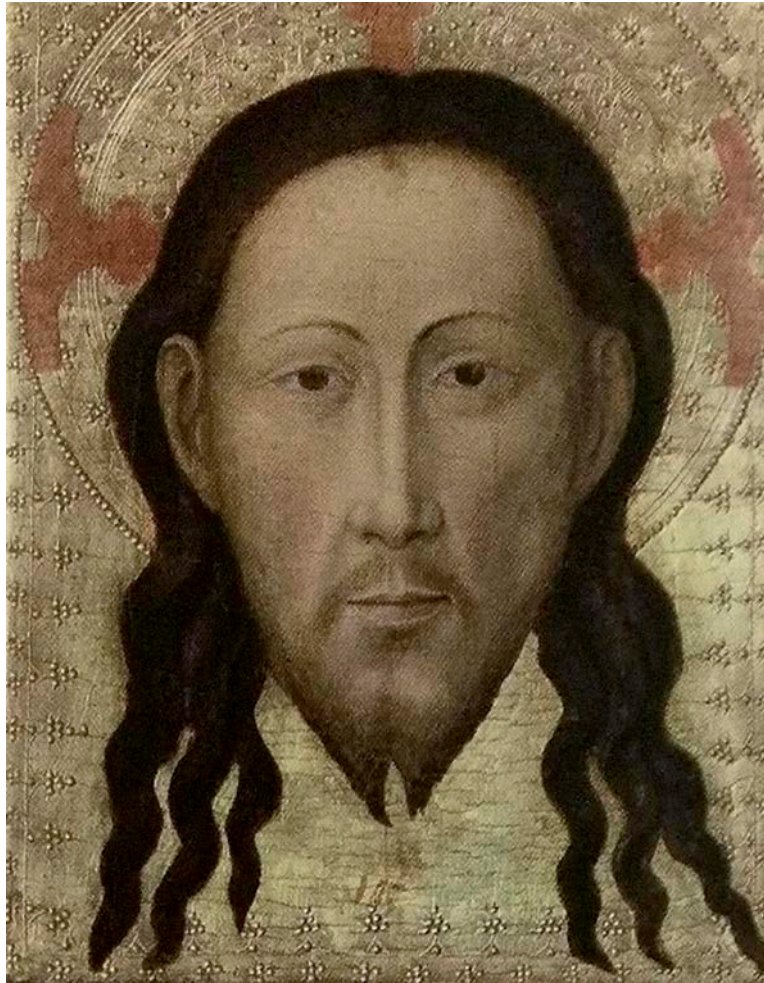


Fig. 5.- Joan Reixach. *Bifaz*, c. 1450. Iglesia parroquial de la Asunción de Pegó (detalle). (Aliaga, 2006).

Hay que tener en cuenta también el de *llibres de mostres*¹⁵ y facticios.¹⁶ Estos recursos gráficos y unitarios entre los obradores creaban interferencias del lenguaje formal en las composiciones entre distintos talleres situados dentro de la ciudad o colindantes a ellas, siendo difícil discernir la mano del artista en algunos casos.

3. 2 Estudio técnico

Estas hipótesis e interrogativas sobre la autoría han servido de punto de partida para el estudio a nivel técnico de la obra donde se han analizado por separado los elementos de la pieza en base a la caracterización de la técnica y de los materiales empleados en su construcción.

¹⁵ Libros de modelos formados por grabados, esbozos y apuntes, que permitían la formación de los aprendices, además de servir como una guía dogmática a nivel iconográfico y la transferencia de conocimientos dentro del mismo oficio o entre distintas disciplinas. MIQUEL, M.; SERRA, A. "Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400". *Artígrama*, 2011, n.º 26, p. 365.

¹⁶ Dentro de la producción pictórica de los ss. XIV-XV, es habitual el uso de fuentes visuales facticias, basadas en la combinación de mostres y la referencia a otras obras reuniendo las mejores partes de estas como sistema de adaptación de la obra al gusto del comitente. MONTERO, E. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370- 1450*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2015, p. 152.

Esta fase experimental se ha realizado gracias a la aplicación de análisis no invasivos, con el uso del microscopio digital UBS, fotografías bajo diferentes espectros de luz (luz visible, UV e IR) y rayos X.

Además, se ha efectuado la extracción de muestras en puntos representativos de la pieza empleando la normativa UNE-EN 16085. *Conservación del patrimonio cultural. Metodología para la toma de muestras de materiales del patrimonio cultural. Reglas generales* (AENOR, 2014), para efectuar su posterior análisis con Microscopio óptico de luz polarizada (MO), Microscopio electrónico de Barrido con detector de dispersión de energías de Rayos X (SEM/EDX) y el Espectrómetro infrarrojo por transformada de Fourier con accesorio de reflectancia total atenuada (FTIR-ATR). Por medio de estas técnicas analíticas se ha procedido a la caracterización del estrato de preparación, pigmentos, aglutinantes, lámina metálica y estructura lúnea, así como el estudio de la distribución por capas de la policromía y del dorado.

4 RESULTADOS

Los resultados analíticos han permitido afirmar el sistema constructivo de la obra.

A nivel de soporte lúneo está realizada en madera de conífera, de la familia de *Pinaceae* y posiblemente de la especie *Pinus s.p.* pudiendo ser de *P. Sylvestris*, *P. nigra* o *P. Mugo*. El empleo de esta tipología lo aproxima a la vegetación local, centrada en el pino de Valencia o conocido también como pino de Tortosa, que fue utilizado preferentemente como soporte base en la producción artística efectuada en la corona de Aragón.

En relación con el proceso de construcción, a través de la lectura de la radiografía (Fig. 6) se ha podido determinar que se encuentra formado por una tabla central de un solo paño de corte radial, donde el marco se encuentra superpuesto y fijado por medio de nueve espigas de madera y un refuerzo de cuatro clavos, siendo efectuado el ensamblaje de este elemento posiblemente en un origen. Por otra parte, se ha po-



Fig. 6.- Radiografía del Bifaz reverso. Laboratorio de Inspección Radiológica (UPV).

dido discriminar la moldura decorativa superior y el pie, como elementos añadidos posteriormente. Asimismo, se ha identificado que el sistema de unión entre el pie y la tabla se basa en el uso de una espiga que, junto a la observación de arañazos en la voluta del pie, hace pensar que es posible que la tabla no presentara un sistema fijo de unión permitiendo el giro de 180°, para la observación de ambas caras.

Un aspecto curioso es la presencia de un estrato intermedio de tela únicamente localizado en el pie del ostensorio. Esta práctica se empleaba para subsanar las irregularidades del soporte lúneo y evitar que las posibles exudaciones de resina pudieran dañar al acabado de las obras. El estrato encontrado se trata de un tejido tafetán, con una estructura irregular característica de la manufactura artesanal formado por fibras vegetales, y dada la identificación longitudinal

de la fibra de falsa torsión, es indicativo del algodón.

Centrándonos ahora en las técnicas pictóricas, el dorado se utiliza como uno de los principales recursos expresivos de la pieza por medio de dos técnicas: el dorado al agua y la corla. La variedad tonal aportada por ambas técnicas es enriquecida, además, por la decoración de los fondos a través del uso del burilado y troquelado en un diseño ornamentativo que alterna: el punteado, el troquelado simple y compositivo y el sistema de positivo-negativo empleando el graneado. Este abanico en la decoración crea un juego de luz y sombra al variar la reflexión de la luz sobre el oro, además de tratarse de un rasgo

identificativo y muestra de valía de los propios maestros.

El dorado al agua se sitúa en el fondo de ambas representaciones y en la decoración de la vestimenta de la Virgen por medio del esgrafiado, con una estructura de cinco estratos: tres pertenecientes al aparejo realizado con un aglutinante proteico (cola animal) y una carga de sulfato de calcio [$\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$] (yeso); una capa de bol caracterizada por un tono rojizo, un espesor aproximado de 0,013 mm y alto contenido de óxido de hierro, y finalmente, la lámina de oro de un 72,36 % Au (%W) con un grosor entre 0,0043 mm y 0,009 mm (Fig. 7 a y b).

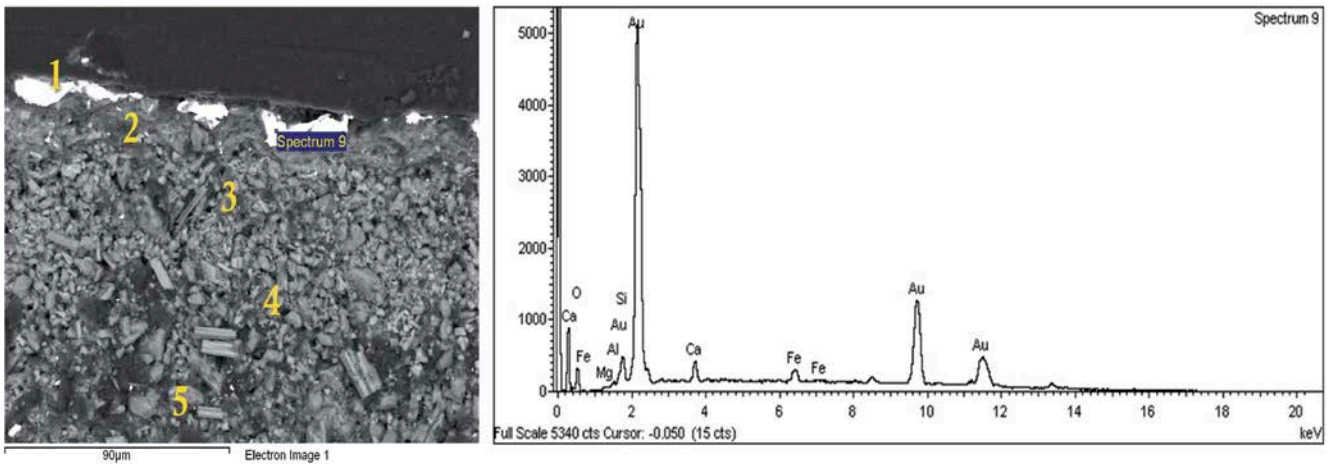


Fig. 7.- a) Imagen de SEM de electrones retrodispersados. x80. Muestra S2 (Dorado del nimbo) con los estratos 1: Dorado, 2: Bol, 3: Imprimitión, 4 y 5: Preparación. b) Espectro de rayos X (SEM-EDX), muestra S2. Se pueden observar los picos característicos de oro (Au) junto con el material arcilloso del bol. Fotografía de las autoras.

La técnica de la corladura, por otra parte, se sitúa en la estructura del ostensorio como sistema imitativo al oro, al tratarse de una técnica más económica, que reproduce visualmente el dorado por medio de la aplicación de un barniz coloreado sobre una superficie de plata. En este caso, a través de una lámina metálica formada por una aleación de plata y cobre, coloreada probablemente por una resina Dammar. Presentando como rasgo característico, además, el uso de un bol rojo de tierras rojas y minio [Pb_3O_4], una tonalidad inusual en el proceso de coladura. El uso de la corladura también ha sido aplicado con un fin artístico en la elaboración de las potencias de Cristo, empleando para ello la resina sangre de drago ($\text{C}_{32}\text{H}_{24}\text{O}_5$).

En referencia a la capa pictórica, en base a los resultados del FTIR-ATR de las distintas muestras se puede afirmar que está realizada mediante la técnica del temple de huevo. Con una paleta cromática muy reducida basada en tonalidades tierras, rosadas, azules y blancos, pudiendo citar el uso del blanco de plomo [$2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$], minio [Pb_3O_4] y negro hueso [$\text{C} + \text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$], como alguno de los pigmentos identificados.

Es importante señalar, asimismo, la presencia en ambas imágenes de un alto número de repintes visualmente identificables al estar técnicamente menos cuidados (Fig. 8a). Este hecho se observa claramente en la imagen del SEM de la muestra del cabello de Cristo (Fig. 8b), que recoge un total de tres estratos pictóricos distintos, lo que nos indica que la obra ha sido intervenida en varios momentos. Si se realiza una lectura de la imagen SEM y los espectros de rayos X de las tres capas, se observan diferencias claras en el tratamiento de la técnica. Por un lado, el estrato 1 (Fig. 8c) presenta una estructura pobremente seleccionada con un particulado entre 0,034 mm y 0,026 mm con las líneas características del Negro hueso [$\text{C} + \text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$], Sulfato de calcio [$\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$] (yeso), Tierra sombra [$\text{Fe}_2\text{O}_3 + \text{MnO}_2 + \text{arcillas}$] y cloruros. En contraposición al estrato 2 que presenta un particulado muy bien seleccionado, tamaño y hábito no discernible, con las líneas características del

Negro hueso [$\text{C} + \text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$], Blanco de Plomo [$2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$] y cloruros. Finalmente, el estrato 3 que conformaría la pintura original, se puede observar una selección de partícula de 0,023 mm a 0,0054 mm partículas, de un tamaño entre 0,023mm y las líneas características del Negro hueso [$\text{C} + \text{Ca}_3(\text{PO}_4)_2$], Blanco de Plomo [$2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$] y Tierras rojas.

Los sucesivos retoques que ha padecido la obra junto la escasa documentación hallada sobre su procedencia, dificultan la posibilidad de afirmar o no su autoría. No obstante, las características estilísticas de ambas imágenes, que son reflejo de la corriente hispano-flamenca, además del acabado sencillo en la aplicación del color y en el trazo del dibujo, apuntan a que se trata de una obra de taller o de un pintor autóctono que conoce el estilo predominante del momento liderado principalmente por Joan Reixach. Estos aspectos nos llevan a datar la obra en la segunda mitad del siglo xv.

6 CONCLUSIONES

El estudio de los aspectos históricos e iconográficos del Bifaz ha permitido establecer que el origen y la difusión de estas imágenes icónicas surge a partir de la conquista de Valencia a mediados del s. XIII.

Actualmente están catalogadas únicamente once ostensorios bifaces, siendo el Bifaz de La Poble de Vallbona (Valencia) una de las tres piezas que mantienen la estructura original característica de este tipo de obras. Sin embargo, no se ha podido determinar la autoría de la pieza, pero sí se puede afirmar que se trata de una obra clave de la pintura hispano-flamenca valenciana de la segunda mitad del s. xv.

Gracias a la revisión historiográfica, a través de la búsqueda y consulta documental en los archivos parroquiales de la iglesia de Sant Jaume Apòstol de La Poble de Vallbona, en la Causa General y en los archivos municipales de la localidad, se ha localizado la primera mención del Bifaz en una visita parroquial de 1596, unos ciento sesenta y tres años previos a la referencia escrita que hasta el momento se tenía constancia.

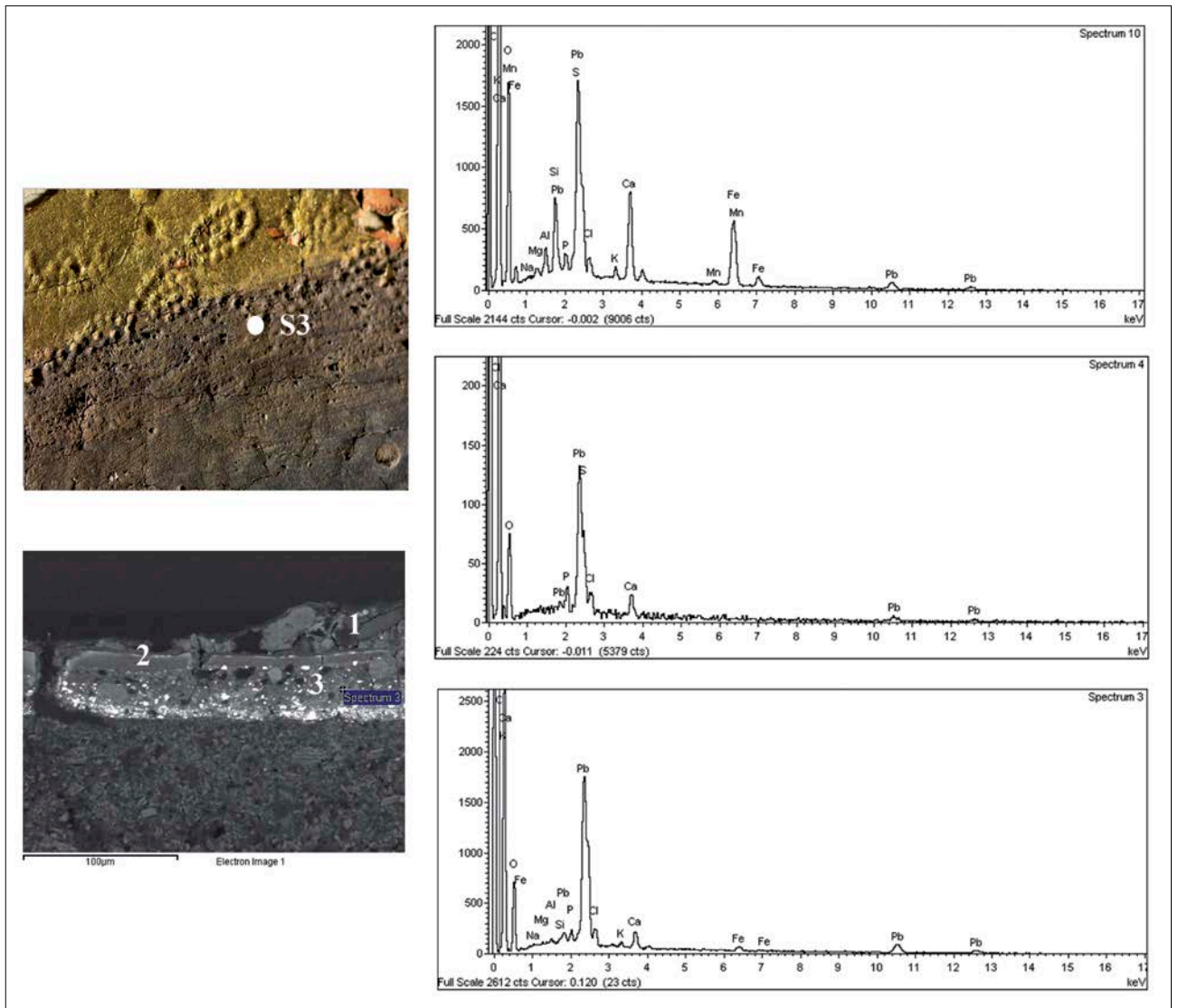


Fig. 8.- a) Macrofotografía pelo del Cristo zona Muestra S3. b) Imagen de SEM de electrones retrodispersados, x500. Muestra S3. Estratos pictóricos añadidos: 1 y 2. Estrato original: 3. c) Espectro de rayos X-10 (SEM-EDX), Muestra S3, estrato 1. d) Espectro de rayos X-4 (SEM-EDX), Muestra S3, estrato 2, e) Espectro de rayos X-3 (SEM-EDX), Muestra S3, estrato 3. Fotografía de las autoras.

Por otra parte, las diferentes técnicas analíticas empleadas en el estudio de la obra han permitido conocer la técnica y los materiales intrínsecos de la pieza y, se ha podido determinar qué partes de la pieza son originales o añadidos, puesto que se ha observado que la obra ha sido intervenida en varios momentos, tanto a nivel pictórico como en la modificación estructural

de la misma, posiblemente consecuencia de cambios de moda o por un estado inadecuado de la obra.

Finalmente, este estudio ha respaldado la implementación de medidas conservativas de la pieza y garantizado la sostenibilidad del proceso de restauración, cuya estrategia, se ha planteado en base a la intencionalidad de devolver

el reconocimiento y valoración de la obra en la localidad de La Pobla de Vallbona (Valencia) y garantizar así, su conservación. Después de todo, hay que ser consciente de la relevancia del patrimonio local, no solo como constructor de la historia sino como vínculo en la comunidad.

5 BIBLIOGRAFÍA

Monografías

ALIAGA, J. *Els Peris i la pintura valenciana medieval*. València: Edicions Alfons El Magnànim, 1996.

ALIAGA, J. *Gonçal Peris y Gonçal Peris Sarrià, dos pintores contemporáneos del gótico internacional-valenciano*. València: Universitat Politècnica de València, 2016, pp. 2-19.

ALIAGA, J. *Pintura Antiga a Sueca*. Sueca: Ajuntament de Sueca, 1995.

BELTING, H. *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la edad del arte*. Madrid: Akal S.A., 2009, p. 702.

COMPANY, X. *L'art i els artistes al País Valencià modern (1440-1600) comportaments socials*. Valencia: Curial, 1991, pp. 200-300.

COMPANY, X. *La pintura hispanoflamenca*. València: Edicions Alfons el Magnànim, 1990, pp. 23-40.

FRANCO, B. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. Lleida: Universitat de Lleida, 2008, p. 181.

FRANCO, B. y MORENO, F. *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*. Madrid: Cátedra. Historia Mayor, 2019, pp. 16-30.

GARCÍA, A. *Pintura Valenciana*. Valencia: Cátedra de Eméritos de la Comunidad Valenciana D.L. 2008, p. 16.

LLAVATA, V. *Historia de la Villa y baronía de La Pobla de Vallbona*. Valencia: Ayuntamiento de La Pobla de Vallbona, 2006, pp. 77-203.

LLOPIS, B. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609: cristología y adoctrinamiento morisco*. València: Universitat de València, 2008, pp. 30-127.

MOCHOLÍ, A. *Pintors i altres artífexs de la Va-*

lència medieval. València: Universitat Politècnica de València, 2012, pp. 11-12.

MONTERO, E. *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*.

València: Institució Alfons el Magnànim, 2015, p. 152.

En capítulos de libros

ALBA, E.; MIQUEL, J.; ROJO, J.; VÁZQUEZ, M. “Red resins, lapislázuli and vermilion: High symbolism luxury pigments identifies in a Bifaz from the late fifteenth century preserved in the Camp the Turia (Valencia)”. En: VV.AA. *Science and Digital Technology for Cultural Heritage. Interdisciplinary approach to diagnosis, vulnerability, risk assessment and graphic information models*. London: CRC Press, 2020, pp. 302-307.

ALIAGA, J. “Verónica de la Virgen (anverso); Santa Faz (reverso)”. En: NATALE M. *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2001, pp. 157-161.

ALIAGA, J. “Verónica o Santa Faç”. En: VV.AA. *La luz y las imágenes. Exposición La Luz de las Imágenes, La faz de la eternidad. Alicante, 2006*. València: Generalitat Valenciana, pp. 30-32.

MIQUEL, M. “Gonçal Peris y Pere Nicolau, Verónica de la Virgen”. En: GONZÁLEZ, P. *Intacta María: política y religiosidad en la España barroca*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia, 2017, pp. 126-128.

RUIZ, F. “El panorama artístico valenciano y la influencia de Flandes en los inicios de Bartolomé Bermejo”. En: LACARRA, M. *Aragón y Flandes. Un encuentro artístico. Siglos XV-XVII*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2017, p. 72.

PUIG, S. “Díptico de las Verónicas de Cristo y la Virgen”. En: VV.AA. *La luz y las imágenes. Exposición La Luz de las Imágenes, La faz de la eternidad, Alicante, 2006*. València: Generalitat Valenciana, 2006, pp. 146-147.

Artículos de revistas

AENOR. Conservación del patrimonio cultural.

Metodología para la toma de muestras de materiales del patrimonio cultural. Reglas generales. UNE-EN 16085. Madrid: AENOR, 2014.

BELENGUER, C. CARRESQUER, R. “Vera Icon de Cristo atribuida al Maestro de Perea. Nuevas aportaciones en torno al descubrimiento de una obra bifaz”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2023, n.º 104, pp. 59-74.

COMPANY, X.; FRANCO, B.; PUIG, I; ALIAGA J.; RUSCOI, S. “Una Flagelación de Joan Reixach de colección particular. Nuevos documentos y consideraciones sobre el binomio Jacomart-Reixach”. *Archivo Español de Arte*, 2012, tomo 85, n.º 34, pp. 363-373.

FRANCO, B. “Cultura y espiritualidad en la edad moderna valenciana: Juan de Juanes y el ostensorio bifaz de la Iglesia parroquial de San Andrés de l’Alcúdia”. *Archivo Español de Arte*, 2009, vol. 82, n.º 327, pp. 295-303.

GÓMEZ, M. “Jacomart: revisión de un problema historiográfico”. En: *De pintura valenciana (1400-1600): estudios y documentación*. 2006, pp. 71-100.

GÓMEZ, M. “Nuevas noticias sobre retablos del pintor Joan Reixac (act. 1437-1486)”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2010, n.º 91, pp. 39-52.

LLANES, C. “El Gòtic Internacional a València. Antoni Peris en la pintura valenciana (1402-1424)”. *Ars Longa: cuadernos de arte*, 2012, n.º 21, pp. 95-110.

MIQUEL, M. “¡Oh, dolor que recitar ni estimar se puede! La contemplación de la piedad en la pintura valenciana medieval a través de los textos devocionales». *Anuario de la Historia de la Iglesia*, 2013, vol. 22, pp. 291-315.

MIQUEL, M. “Martín I y la aparición del Gótico internacional en el Reino de Valencia”. *Anuario de Estudios Medievales*, 2003, n.º 33, 2, pp. 781-814.

MIQUEL, M.; SERRA, A. “Se embellece toda, se pinta con pintura de ángeles. Circulación de modelos y cultura pictórica en la Valencia de 1400”. *Artigrama*, 2011, n.º 26, pp. 333-379.

Monografías en línea

OLIVER, B. *El bifaz de la parroquia de Sant Jaume Apòstol de La Pobla de Vallbona. Estudio técnico y propuesta de intervención* [en línea]. PÉREZ, Eva (dir.). Trabajo Final de Grado. Restauración y Conservación de Bienes Culturales. Universitat Politècnica de València. València, 2018. [fecha de consulta 17 marzo 2020]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/110112>

LLANES, C. *L’obrador de Pere Nicolau i la segona generació de pintors del gòtic internacional a València* (vol. I). [en línea] Tesis doctoral. Historia del Arte. Universitat de València. València, 2011 [fecha de consulta 02 junio 2020]. Disponible en: <https://tdx.cat/handle/10803/81310>

Artículos de revistas electrónicas

PÉREZ, E. y VIVANCOS, V. “Estudio de las técnicas constructivas en los retablos de madera del área valenciana. Siglos xv-xviii”. *Arché* [en línea], 2006, vol. 1, pp. 87-94 [fecha de consulta en 20 junio 2020]. Disponible en: <http://hdl.handle.net/10251/32368>