

El Salvador y La Verónica de la Virgen. *Dos tipos iconográficos en la producción joanesca a través del estudio formal y técnico de dos tablas inéditas*

Isaac Valero Rodríguez

Conservador Restaurador
isaac.valrod@gmail.com

Vicente Guerola Blay

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

María Castell Agustí

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

Eva Pérez Marín

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

RESUMEN

El Salvador y La Verónica de la Virgen que se presentan en este estudio procedentes de una colección particular, salen por primera vez a la luz después de la aproximación histórica, iconográfica y técnica a las que han sido sometidas recientemente estas tablas. Se trata de dos modelos manieristas valencianos cuya fuente gráfica se encuentra en dos tipos iconográficos creados por Joan de Joanes (Valencia, (a.)1507- Bocairent, 1579), ubicados en el presbiterio de la parroquia de San Nicolás de Valencia y que fueron ampliamente difundidos a través de su taller.

Aún a pesar de la dificultad que entraña la adscripción de estas pinturas a la nómina de algún inmediato seguidor del maestro valenciano, podemos hipotetizar una clara proximidad a las formas pictóricas de su hijo, Vicente Macip Comes (Valencia, c. 1555 - 1623) y cerrando su arco cronológico y de datación entre los últimos decenios del s. XVI y principios del XVII. Sin lugar a duda, las obras debieron de ser copiadas bajo una atenta observación de los originales y, por tanto, realizadas por el pincel de un discípulo inmediato al taller.

Palabras clave: El Salvador / La Verónica de la Virgen / escuela juanesca / pintura sobre tabla / Escuela Valenciana.

ABSTRACT

The Savior and The Vera Icon of the Virgin, presented in this study from a private collection, are revealed for the first time after the recent historical, iconographic, and technical analysis to which these panels have been subjected. They are two valencian mannerist models whose graphic source can be found in two iconographic types created by Joan de Joanes (Valencia, (a.)1507- Bocairent, 1579), located in the presbytery of the parish of San Nicolás in Valencia and were widely disseminated through his workshop.

Despite the difficulty of attributing these paintings to the list of immediate followers of the valencian master, we can hypothesize a clear proximity to the pictorial forms of his son, Vicente Macip Comes (Valencia, c. 1555 – 1623), closing their chronological and dating arc between the last decades of the 16th century and the beginning of the 17th. Without a doubt, the paintings must have been copied under careful observation of the originals and, therefor, executed by the brush of a disciple close to the workshop.

Keywords: The Savior / The Vera Icon of the Virgin / Juanesque school / panel painting / Valencian School.

INTRODUCCIÓN^I

Las obras expuestas en un museo cuentan con lo que podríamos denominar la «sacralización» de su autoría, mientras que las procedentes del coleccionismo o de las subastas, podemos considerarlas huérfanas o de discutible atribución. Este es el caso de las obras que aquí se presentan, el conjunto formado por *El Salvador* y *La Verónica de la Virgen* (Fig. 1), ambas pinturas, que forman *pendant*, están realizadas al óleo sobre tabla y representan los verdaderos rostros de Jesús y María, copiando virtuosamente las efigies del mismo tipo iconográfico que Joan de Joanes

creara para la iglesia de San Nicolás y San Pedro Mártir de Valencia, verdaderos iconos joanescos que fueron reproducidos en numerosas ocasiones por su taller y seguidores más cercanos.

El carácter inédito de las obras y la ausencia de datos acerca de su procedencia, han imposibilitado recabar más información relativa a su autoría, sin embargo, el preciosismo de las pinturas, así como la estricta similitud con los modelos del maestro abren sin duda la hipótesis de atribución al círculo más inmediato de Joan de Joanes, dada su indiscutible calidad pictórica.

Es por ello que se ha llevado a término un estudio histórico y estilístico tanto de Joanes como de sus seguidores más relevantes centrándonos en el análisis de la representación y evolución de los tipos iconográficos del Salvador y la Verónica de la Virgen, completándolo con el examen científico de las obras, con el objetivo de obtener datos precisos acerca de la técnica del autor y los materiales empleados para ponerlos en comparación con investigaciones similares y poder así resolver la hipótesis inicial.



Fig. 1.- *El Salvador* y *La Verónica de la Virgen*. Fotografiados por los autores en el Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Universitat Politècnica de València.

^I El presente artículo tiene su origen en el trabajo final de máster “*El Salvador*” y “*La Verónica de la Virgen*”. *Dos tablas juanescas formando “pendant”*. Del estudio y catálogo iconográfico al examen de la técnica pictórica, desarrollando y ampliando el capítulo dedicado a la historiografía del mismo. VALERO RODRÍGUEZ, I. “*El Salvador*” y “*La Verónica de la Virgen*”. *Dos tablas juanescas formando “pendant”*. Del estudio y catálogo iconográfico al examen de la técnica pictórica. València: Universitat Politècnica de València, 2023. <http://hdl.handle.net/10251/194372>.

Contextualización

Si atendemos a la producción del tipo icónico de las *Véras Effigies* de Jesús y María en el territorio valenciano, se vienen dando desde el período gótico, donde es común encontrar la representación conjunta en obras bifaces con la imagen del paño de la Verónica con el rostro de Jesús acompañado de la Virgen de los Dolores, o por separado, siendo estas imágenes generalmente de pequeño formato, situadas en ostensorios destinados a la devoción particular en oratorios privados y de fácil traslado, participando también en procesiones.² En el s. xv se difunde ampliamente la devoción a dichas imágenes, debido al auge de un cristianismo más íntimo, que buscaba la interacción directa del devoto con la imagen sagrada y se traduce en estas piezas de pequeño formato exiguas en lo narrativo, pero de gran carga sentimental y estética, apelando directamente al fiel.³

Ya en el s. xvi es posible encontrar todavía representaciones de las *Véras Effigies*, dando una versión más humanizada de Jesús y María. El éxito de estos modelos puede explicarse por dos factores, el primero, la necesidad de evangelizar a los moriscos que en este siglo fueron convertidos forzosamente y, en segundo lugar, el cambio en la religiosidad que supuso el concilio de Trento. Para adoctrinamiento de los moriscos, cuya población era abundante en el territorio valenciano, era necesario utilizar imágenes comprensibles y didácticas, es por ello que acompañaban imágenes marianas, al ser María una de las figuras femeninas más honradas en el Corán, con la imagen de Cristo, mostrándolo como la encarnación de Dios en la Tierra y no un mero predicador, consideración que tienen en el islam. Por otro

lado, el concilio de Trento asienta en la Iglesia Católica un cambio de paradigma religioso, buscando destacar la piedad y la corrección de culto a través de la exaltación de la Eucaristía y la devoción a la Virgen María, lo cual favorece la producción de este tipo de obras.⁴

En este contexto histórico encontramos diferentes ejemplos de pinturas con esta representación conjunta, como *El Salvador y La Dolorosa* custodiados en el Museo Nacional del Prado, atribuidas a Paolo da San Leocadio. Sin embargo, las características formales de ambas obras nos permiten situarlas en el círculo de Joan de Joanes, dada la proximidad con *El Salvador y La Verónica de la Virgen* conservados en la parroquia de San Nicolás, de Valencia.

Nacido seguramente en Valencia en la primera década del s. xvi, Joan de Joanes es considerado una de las grandes figuras artísticas del Renacimiento, quien ya en vida obtuvo gran reconocimiento entre sus contemporáneos. De sus primeros años es difícil encontrar información dado que se diluye su producción individual con la de su padre, Vicente Macip (Albaida, c. 1473-75 -Valencia, 1551).⁵ En esta etapa inicial de su producción consiguió paulatinamente desarrollar un estilo propio y conjugar la tradición pictórica valenciana con el arte de los Hernandos o Paolo da San Leocadio.⁶ A partir de 1531, con la realización del retablo mayor de la catedral de Segorbe encontramos un cambio de registro, con aires rafaelescos, que viene justificándose gracias a un supuesto, y todavía indocumentado, viaje a Italia por parte de Joan de Joanes, donde habría llegado seducido por el arte de Sebastiano del Piombo, quien marcaría enormemente su trayectoria artística.⁷

² GRACIA, C. *Arte valenciano*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 340.

³ Es posible encontrar un análisis en profundidad de las representaciones de las *Véras Effigies* de Jesús y María, su evolución e influencias, en el texto COMPANY, X. "Iconos marianos y cristológicos en la pintura valenciana gótica y renacentista". En: *Oriente en Occidente. Algunos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000, pp. 45-57.

⁴ FRANCO LLOPIS, 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, 82 (327), pp. 295-303. <https://doi.org/10.3989/aearte.2009.v82.i327.162> (última consulta 25 de marzo de 2024 a las 17:00 h).

⁵ PUIG, I. [et al.]. *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, p. 15.

⁶ BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. *La clave flamenca de los primitivos valencianos*. València: Generalitat Valenciana, 2001, pp. 29-30.

⁷ *Ibidem*, p. 31.

En la segunda etapa de su producción, a partir de 1550, ya habiéndose hecho cargo plenamente del taller, Joanes destacó por saber adaptar la innovación que traía el Renacimiento italiano.⁸ Joanes supo reformular los iconos heredados del taller paterno e inventar gran cantidad de tipos iconográficos de gran calado, como fueron las representaciones del Salvador Eucarístico, la Purísima Concepción, el Ecce Homo, San Vicente Ferrer, o la Verónica de la Virgen. Imágenes que destacan por su gran belleza formal y expresiva, con un claro dominio del color, la forma y compostura, muestras de un italianismo maduro, de atmósfera apacible, demostrando gran maestría en la *sfumatura*, pero también atrayentes y emotivas, al gusto de los mecenas y el clero, de gran aceptación en todos los estratos de la sociedad, que gozaron de gran éxito, dadas las necesidades de culto y evangelización, como se ha referido anteriormente.⁹

El Salvador y La Verónica de la Virgen

En la tabla de *El Salvador* que se presenta en este estudio, se muestra a Jesús de busto corto, portando manto y túnica sobre un fondo pardo. La obra, iconográficamente, muestra a Cristo como salvador de la humanidad tomando para su representación la que se conoce como su verdadera efigie. La tradición cristiana venera una serie de iconos considerados fruto de la obra divina que muestran la imagen del Hijo de Dios, como son el *Mandylion* de Edesa, una tela en la que Jesús imprimió su rostro al secarse en ella, o el paño con el que la santa Verónica, seca el semblante del Nazareno y en la que quedó impresa su impronta. Ambas se diferencian

básicamente en la actitud de la faz de Cristo, con expresión serena y plácida, generalmente utilizando un halo o nimbo circular en aquellas que derivan del *Mandylion*, y gesto doliente y presencia de corona de espinas en aquellas derivadas del paño de la Verónica.¹⁰ Estos iconos, considerados verdaderas imágenes del rostro de Cristo, fueron objeto de gran adoración y difusión en el mundo del arte, especialmente a partir del s. XIII gracias a la devoción a la Santa Faz impulsada por el Papa Inocencio III.¹¹ Estas representaciones del rostro de Jesús derivadas del *Mandylion*, con la paulatina entrada del naturalismo y la humanización de la religión propias del Renacimiento dieron paso al tipo iconográfico del Salvador, mostrando al Hijo de Dios como redentor de la humanidad.

La producción del tipo iconográfico de El Salvador se encuentra entre las más representativas del corpus joanesco así como una de las más difundidas por su taller y seguidores. Una de las primeras, en el taller de su padre, *El Salvador Eucarístico*,¹² utilizada como de portezuela del sagrario del retablo de la catedral de Segorbe, con una clara influencia de Paolo da San Leocadio y Yáñez de la Almedina, así como la impronta de la tradición pictórica de la representación de la Santa Faz, vigente en el ámbito valenciano hasta el s. XVI.¹³ Joanes tomará este modelo icónico que perfeccionará hasta convertirse en una de sus creaciones por antonomasia, canon de belleza y devoción, reproducida por sus seguidores más inmediatos, destacando fray Nicolás Borrás o su hijo Vicent Macip Comes, y perdurando a través del tiempo prácticamente hasta bien entrado el s. XX.

⁸ ALBI FITA, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico* (III vols.). Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, p. 49.

⁹ BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. (2001), *op. cit.*, p. 35.

¹⁰ Existen diferentes versiones y relatos sobre el encuentro de Jesús con la Santa Verónica, su primera mención es en el Evangelio de Nicodemo o las Actas de Pilato SANTOS OTERO, A. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985, p. 397; CRISPÍ I CANTÓN, M. “La Santa Faz de Cristo en la pintura gótica catalana. Iconografía y fuentes textuales”. En: *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística de las rutas marítimas a la navegación en red*. Palma: UIB, 2004, pp. 57-69.

¹¹ CRISPÍ I CANTÓN, M. “La Verònica de Madona Santa Maria i la processó organitzada per Martí l’Humà”. *Locus Amoenus*, 1996, n.º 2, pp. 85-101.

¹² ALBI FITA, J. (1979), *op. cit.*, p. 125.

¹³ BENITO DOMÉNECH, F. “Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas”. *Boletín del Museo del Prado*, 1993, t. 14, pp. 11-24. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/fuentes-iconicas-empleadas-por-vicente-macip-y/96810e22-bdd4-4717-99b1-ec8cf3d92b1> (Última consulta: 12 de marzo de 2024 a las 18.30 h).

¹⁴ GRACIA, C. (1998), *op. cit.*, p. 344.

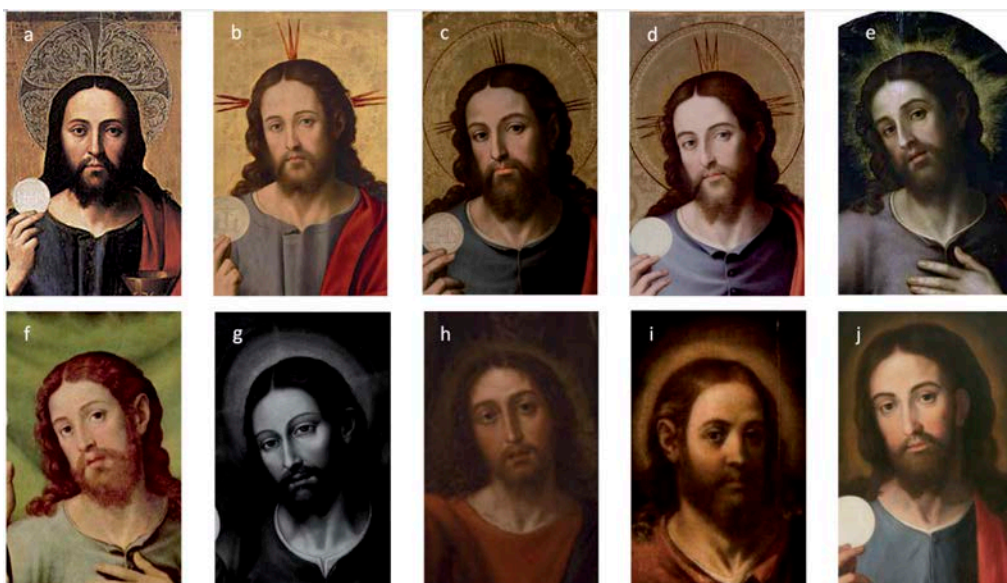


Fig. 2.-

- a) Joan de Joanes. *Cristo Salvador en la última Cena* (detalle). Catedral de Valencia. © Catedral de Valencia (atribuido por Benito Doménech, F.);
- b) Joan de Joanes. *Salvador Eucarístico*. Museo Nacional del Prado, procedente del retablo de Fuente la Higuera (detalle). © Museo Nacional del Prado (atribuido por Benito Doménech, F.);
- c) Joan de Joanes. *Salvador Eucarístico* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia. © Museo de Bellas Artes de Valencia (atribuido por Benito Doménech, F.);
- d) Joan de Joanes. *Salvador Eucarístico* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia. © Museo de Bellas Artes de Valencia (atribuido por Benito Doménech, F.);
- e) Joan de Joanes. *Salvador Eucarístico* (detalle). Catedral de Valencia. © Catedral de Valencia (atribuido por Benito Doménech, F.);
- f) Vicente Macip Comes. *Salvador Eucarístico* (detalle). Museo de Bellas artes de Budapest. © Szépművészeti Múzeum (atribuido por Benito Doménech, F.);
- g) Nicolás Borrás. *Salvador Eucarístico* (detalle). Colección particular. © COMPANY CLIMENT, X., FRANCO LLOPIS, B. (atribuido por Company Climent, X. y Franco Llopis B.);
- h) Juan Ribalta. *Santa Cena* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia. © Museo de Bellas Artes de Valencia;
- i) Anónimo Ribaltesco. *Salvador*. Parroquia de Atzeneta. © BAUTISTA, J. D. (atribuido por Rodríguez Culebras R. y Olucha Montins, F.);
- j) Escuela valenciana, próximo a José Vergara. *Salvador del Mundo*. Colección Particular. © MUTUALART.

En el caso de la tabla de *La Verónica de la Virgen*, María se presenta de busto, en posición de tres cuartos, con semblante sereno, ataviada con un doble manto blanco sobre fondo pardo.

El tipo iconográfico que observamos es el de la Verónica de la Virgen. Tras la aparición de varias reliquias de gran devoción con la *Vera Effigie* de Jesús, se comenzó a especular sobre el verdadero rostro de María. La tradición popular atribuye a san Lucas, autor evangélico que describe en sus textos con precisión a la Virgen, una serie de retratos que comenzaron a difundirse por Italia desde el s. XII destacando varios ejemplos, de aire orientalizante, que adquirieron gran de-

voción y fueron extensamente reproducidos por toda Europa.¹⁴

No obstante, el tipo iconográfico que aquí se analiza, tiene su origen en los territorios de la antigua corona de Aragón, dado el fervor que el rey Martín el Humano sentía por una imagen de María, realizada sobre pergamino probablemente copiado de alguna *Vera Effigie* italiana. La Verónica del rey Martín el Humano, conservada en su relicario en la catedral de Valencia, muestra lo que se podría considerar el primer ejemplo de este tipo iconográfico representando simplemente a María de busto corto y con la cabeza ligeramente ladeada hacia la derecha.

La nariz recta, con arcos supraciliares abiertos en palmera y una pequeña boca cerrada, siendo el labio inferior más grueso que el superior y ataviada con un tocado de doble manto y pliegues contrastados que dan volumen a la visión de contorno de la imagen. Este icono gozó de una gran aceptación y popularidad, surgiendo un gran número de copias en los territorios de la antigua corona de Aragón variando escasamente en su representación.¹⁵

En el caso de la representación de la Verónica de la Virgen, su producción, tanto de la mano de Joanes como por parte de sus seguidores, es menos notable que en el caso de los Salvadores, sin embargo, es posible encontrar un gran

repertorio con esta misma imagen. Joanes, tomando la Verónica del rey Martín, e impregnándola de su estilo, creará su propio modelo iconográfico. En él, sin dejar de lado los elementos más característicos del tipo iconográfico, como son el doble manto y la posición en tres cuartos, abandona la imagen primitiva y orientalizante para transformarla en una joven de facciones hermosas. Este tipo de Verónicas gozó de menor popularidad, aunque es posible encontrarla en sus seguidores más cercanos, como Borrás, y se mantuvo en composiciones en las que forma *Pendant* con un Salvador, como es el caso de los conservados en el Museo de Arte Sacro de Orihuela, o el ostensorio de Atzeneta.



Fig 3.-

- a) Vicente Macip, at. *Verónica de la Virgen* (detalle). Parroquia de San Esteban, Valencia. © Jiménez Hernández, P. ;
- b) Joan de Joanes. *La Verónica de la Virgen* (detalle). Generalitat Valenciana. © Generalitat Valenciana;
- c) Joan de Joanes, at. *Virgen de Belén* (detalle). Museo de San Gil de Atienza. © RAMOS GÓMEZ, F. (atribuido por Ramos Gómez, F.);
- d) Joan de Joanes, at. *Virgen María* (detalle). Museo de Arte Sacro de Orihuela. © Museo de Arte Sacro de Orihuela;
- e) Taller de Joanes. *Verónica de la Virgen* (detalle). Museu de les Clarises de Gandia. © Pellicer Rocher, V. (atribuido por Pellicer Rocher, V.);
- f) Nicolás Borrás. *Verónica de la Virgen* (detalle). Museu de les Clarises de Gandia. © Pellicer Rocher, V. (atribuido por Pellicer Rocher, V.);
- g) Seguidor de Joanes. *Rostro de la Virgen* (detalle). Museo de Bellas Artes de Malta. © MUŽA;
- h) . Seguidor de Joanes. *Verónica de la Virgen* (detalle). Museo de Arte Sacro de Orihuela. © Museo de Arte Sacro de Orihuela;
- i) Anónimo Ribaltesco. *Verónica de la Virgen*. Parroquia de Atzeneta. © BAUTISTA, J. D. (atribuido por Rodríguez Culebras, R. y Olucha Montins, F.);
- j) Seguidor de Joanes. *Verónica de la Virgen*. Colección particular. © ALBALARTE SUBASTAS.

¹⁵ TRENS, M. *María, iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946, p. 44.

ESTUDIO TÉCNICO

Las obras que se presentan en este estudio han sido sometidas a un exhaustivo estudio científico para poder determinar sus materiales compositivos y poder así corroborar la hipótesis de autoría dentro del taller de Joan de Joanes.

En cuanto al soporte se refiere, cabe decir que ambas tablas están formadas por un solo panel, obtenido cuidadosamente de forma manual, con un acabado perfectamente liso en la parte trasera, su corte es radial, con lo cual se demuestra el conocimiento del artista en materia de la futura conservación de la pieza. Sus dimensiones son en ambos casos de 34,5 x 26,7 dm por 1 cm de grosor. Así mismo se han tomado muestras de ambas obras en las diferentes secciones anatómicas del soporte, que, tras su estudio comparativo, se ha podido determinar que las dos tablas están conformadas por madera de conífera de la familia *Pinus sp.* concretamente del grupo conformado por *Pinus sylvestris*, *P. nigra* o *P. mugo*, con características anatómicas muy similares. (Fig. 4a, b y c).

En el análisis del estrato pictórico, comenzando por las capas interiores, se ha podido determinar que en ambas obras se realizó una preparación blanca, aplicada directamente sobre el soporte en tres capas, cuya granulometría es más pequeña y homogénea conforme se van sucediendo.¹⁶ En cuanto a su composición, el análisis de las muestras mediante FESEM-EDX¹⁷ determina que se emplearon el sulfato y el calcio, presentes en todos los estratos de la preparación. El análisis del aglutinante obtenido gracias a la es-

pectroscopía FTIR¹⁸ nos indica que se ha utilizado cola animal, por lo que en ambas tablas encontramos una preparación tradicional, como es común en las obras de este período.

Sobre las tres capas de preparación, en algunas muestras de pintura, al observarlas a través del microscopio óptico, se hace notar una fina película de un tono pardo, de aspecto homogéneo, y de grosor no superior a 20 µm. El análisis de esta capa realizado con SEM-EDX nos indica una alta cantidad de plomo, seguido de la presencia de tierras que le otorgarían esa apariencia parda. Atendiendo a la bibliografía tratadista, Pacheco, en su tratado de pintura, ya explica cómo preparar las tablas añadiendo esta capa de imprimación:

«...tras aplicar varias manos de preparación] se lixa y rae muy bien con un cuchillo agudo y parejo de filos, hasta que quede como una lámina; y, con albayalde y sombra de Italia, se hace un color no muy oscuro y, con harto aceite de linaza, molida y templada, la imprimación; con una brocha grande, cortada y blanda se da todo el tablero de una mano igualmente, y, después de seco, pasándole un papel se debuxa e pinta».¹⁹

La capa de imprimación parda aparece en las muestras tomadas del fondo y en los ropajes del Salvador, sin embargo, no está presente en la muestra tomada del manto blanco de la Virgen, lo que abre la posibilidad de que el autor no la empleara en toda la obra, solo en los tonos oscu-

¹⁶ Para poder obtener estos datos se tomaron muestras representativas del estrato pictórico que fueron englobadas en Ferpol 1973, una resina sintética de poliéster incolora, que se trabajó hasta obtener un bloque transparente que permitiese observar el estrato pictórico en sección transversal. Posteriormente, las muestras se estudiaron mediante microscopía óptica con el Microscopio Leica DMRXP en el laboratorio de fotografía de la facultad de Bellas Artes de la UPV.

¹⁷ Esta técnica permite, gracias al barrido de la muestra con un haz de electrones, obtener imágenes de alta resolución de la superficie a una gran cantidad de aumentos, así como un análisis elemental de la superficie gracias a la interacción de la radiación IR con la materia, que hace vibrar los enlaces moleculares de una manera característica para cada compuesto químico, haciendo posible identificar compuestos orgánicos completando la información del SEM. Los análisis mediante SEM-EDX fueron realizados en el Servicio de Microscopía Electrónica de la UPV.

¹⁸ Los análisis mediante espectroscopía FT-IR muestran, gracias a la interacción de la radiación IR con la materia, un espectro que permite, por comparación, identificar los compuestos químicos que la conforman. Su estudio se ha realizado en el laboratorio de estudios científicos de la Facultad de Bellas Artes de la UPV.

¹⁹ PACHECO, F. *El arte de la pintura*. Madrid: Editorial Cátedra (ed. a cargo de Buenaventura Bassegoda), 1990, p. 481.

ros para enfatizar las sombras, dejando las zonas claras sin la imprimación para obtener mayor luminosidad. (Fig. 4 d).

En cuanto a la película pictórica, gracias al estudio estratigráfico, se ha podido determinar que la película pictórica ha sido realizada en varias capas, podemos observar como las primeras son más gruesas y con una granulometría mayor, mientras que las superiores son finas y homogéneas. En el estudio analítico mediante SEMEDX se han podido encontrar diferentes

pigmentos tales como el bermellón, blanco de plomo o pigmentos tierra. En los estratos de mayor grosor de la película pictórica destaca el uso sulfato cálcico a modo de carga y una granulometría más diversa, mientras que, en las capas posteriores, más finas a modo de veladuras, los componentes aparecen integrados y con un tamaño menor en las partículas (Fig. 4e). Los análisis FTIR confirman la presencia de aceite de linaza en los estratos pictóricos, concluyendo así que la obra efectivamente fue pintada al óleo.

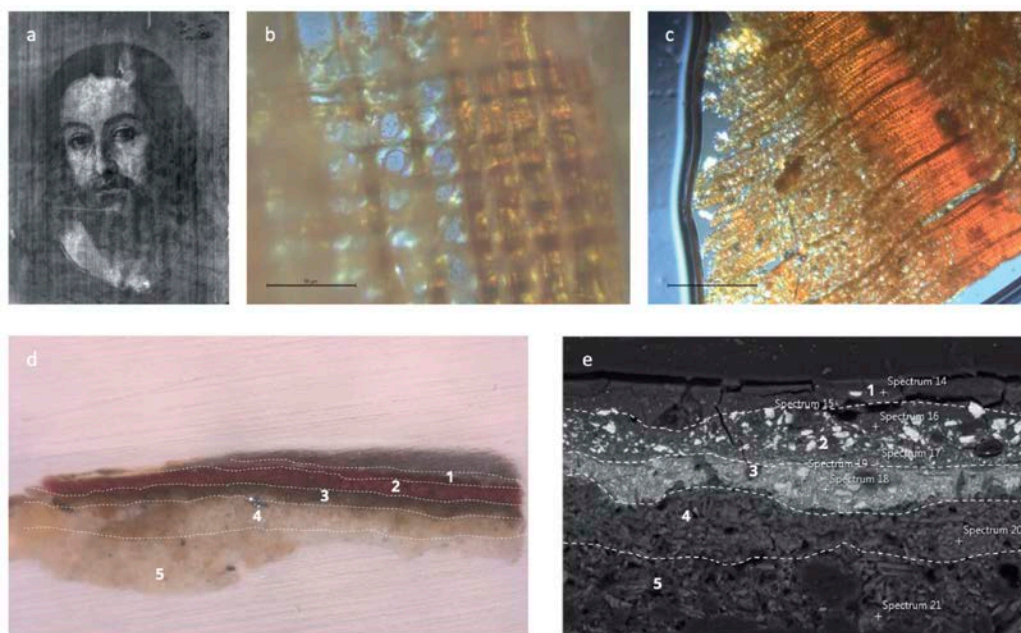


Fig. 4.-

- a) *El Salvador*. Análisis radiográfico realizado por el Dr. José Madrid en la Unidad de Análisis Radiográfico de la Facultad de Bellas Artes, Universitat Politècnica de València. El estudio radiográfico permite apreciar algunos nudos en el interior del soporte, así como el uso de blanco de plomo en las carnaciones;
- b) Microfotografía de la muestra S1.1. Soporte de *El Salvador*. Sección radial. X40. Se observan claramente campos de cruce pinoide y traqueidas dentadas;
- c) Microfotografía de la muestra S1.2. Soporte de *El Salvador*. Sección transversal. X10. Se observan las diferencias entre madera temprana y tardía, células traqueidas poligonales y los radios leñosos;
- d) Estratigrafía de la muestra S2.1. Estrato pictórico de *El Salvador*, zona inferior izquierda, manto rojo. (Xo / Y2) Microfotografía x8. Se aprecia claramente la aplicación de las distintas capas del estrato pictórico;
- e) Microfotografía SEM x400 de la muestra S2.1. Estrato pictórico de *El Salvador*, zona inferior izquierda, manto rojo. (Xo / Y2).
 - 1. Veladura, de color rojo gracias a tierras ferrosas y el bermellón.
 - 2. En esta parte de la película pictórica se observa la presencia de cargas para dar más cuerpo al estrato pictórico, rojo gracias al bermellón y la presencia de tierras ferrosas.
 - 3. Se trata de una fina imprimación realizada con plomo y tierras que darían esa apariencia parda.
 - 4. Preparación tradicional de sulfato cálcico, de granulometría más fina.
 - 5. Preparación tradicional de sulfato cálcico, de mayor granulometría.

Se debe considerar además la posibilidad de que se empleara laca roja, no identificable mediante los estudios realizados al tratarse de un colorante orgánico, ya que se han hallado restos de aluminio, utilizado como fijativo de esta.²⁰

En ambas pinturas es posible observar un estrato cuidado y fino, sin apenas empastes. En el caso de *El Salvador*, se emplea una paleta suave, con predominancia del tono rosado de las carnaciones y el rojo del manto. En la túnica se pueden distinguir diferentes tonalidades, desde el azul a un color violáceo, mientras que en los cabellos y ojos emplea tierras y ocre y para el fondo un tono entre pardo y grisáceo, tal vez alterado por la percepción del barniz. En las carnaciones y vestimentas se aprecia el uso de veladuras, con una sutil gradación de tonos. Para el cabello se ha empleado una veladura de tono pardo sobre la cual, con un pincel fino, y de manera minuciosa y detallista se ha ido creando el pelo, la barba y las pestañas, mientras que las cejas se han construido a base de veladuras sin apenas detalle. En algunas zonas como las carnaciones o el manto, se consigue ver las marcas de las cerdas del pincel, que permiten deducir la dirección o *ductus* de la pincelada, así como la sucesión de veladuras para generar volúmenes (Fig. 5 a y b).

En *La Verónica de la Virgen*, predomina el blanco del manto, con tonalidades rosáceas para las carnaciones, que destacan sobre un fondo gris. Esta tabla, comparativamente con la que forma *pendant*, puede considerarse más tosca, sin embargo, si se analiza con cuidado, se pueden observar una gran cantidad de repintes, tanto en el fondo como en la figura, que desvirtúan el sen-

tido primigenio de la pintura. Además, se puede observar en algunas zonas, como los labios o el manto, que el estrato pictórico ha sido sometido a una limpieza abrasiva y totalmente invasiva, que ha producido un efecto de apariencia plana y poco trabajada (Fig. 5 c y d).

Gracias a la fotografía de fluorescencia visible con radiación UV²¹ ha sido posible constatar las diferentes capas de barniz que presentan las obras y cómo están distribuidas de manera irregular. Estas han sido realizadas en distintos momentos y con diversos materiales, tal y como la diferencia de fluorescencia indica. También es posible observar, como ya hemos mencionado anteriormente, sobre todo en el caso de *La Verónica de la Virgen*, gran cantidad de pequeños repintes, distribuidos especialmente en el rostro y el manto, así como una limpieza invasiva localizada en la misma zona (Fig. 5 e).

La fotografía IR²² ha permitido obtener una imagen más detallada de ambas obras, al no ser visible la distorsión ocasionada por el carácter plástico y excesivamente brillante de las diferentes capas de barniz, apreciándose con gran detalle el trabajo del cabello y la barba en el caso de *El Salvador*. El examen mediante fotografía IR, no ha permitido constatar la existencia de dibujo subyacente, sin embargo, dada la precisión de la copia, no se descarta la existencia de dibujo preparatorio, ya que, si superponemos las obras objeto de estudio con sus homónimas conservadas en la parroquia de San Nicolás, la coincidencia es prácticamente exacta, salvo pequeños ajustes en la vestimenta para adaptar al formato mínimamente mayor que presentan (Fig. 5 f y g).

²⁰ ROMERO ASENJO, R. e ILLÁN GUTIÉRREZ, A. “Tradición y evolución técnica en la pintura renacentista valenciana. De Francisco de Osona a Juan de Juanes: Nuevos datos a partir de recientes procesos analíticos”. En: *Actas del X Congreso Ibérico de Arqueometría*. Castellón: Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de Culturarts Generalitat, 2013, pp. 118-126.

²¹ La fotografía de Luminiscencia visible inducida por radiación Ultravioleta se consigue iluminando la obra con radiaciones superiores a las ondas visibles (400-750 nm), en ella se pueden observar alteraciones en las capas visibles de la pintura. Para su registro se ha empleado la cámara Reflex Nikon D5300 con un filtro UV y los análisis fotográficos se realizaron en el laboratorio de fotografía de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

²² La reflectografía infrarroja es una técnica fotográfica en la que, iluminando la obra con luz en el espectro inmediatamente superior a las ondas visibles, es posible detectar estratos en un principio ocultos por las capas superiores, así como identificar pigmentos o estudiar el *ductus* del pintor. Para el registro infrarrojo se empleó una cámara digital de formato medio Synar Hy6 modificada y los análisis fotográficos se realizaron en el laboratorio de fotografía de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de la Universitat Politècnica de València.

Cabe señalar que en el corpus de Joanes se han encontrado diferentes técnicas de dibujo, como la mano alzada, por lo general empleando carbón o piedra negra, los medios húmedos, como pueden ser las tintas de carbón, metalogálicas o disoluciones oleosas. Para obras de este calado y difusión, el obrador de Joanes empleaba entre otras técnicas los calcos o plantillas.²³ El dibujo

preparatorio se habría realizado trazando el diseño a pincel al no encontrarse marcas de trazo, ni incisiones y podría no ser visible por varios motivos, entre ellos que el material con el que está realizado no absorba la suficiente radiación IR, que no exista ninguna corrección ni adaptación de la pintura o que se empleara el óleo como técnica.

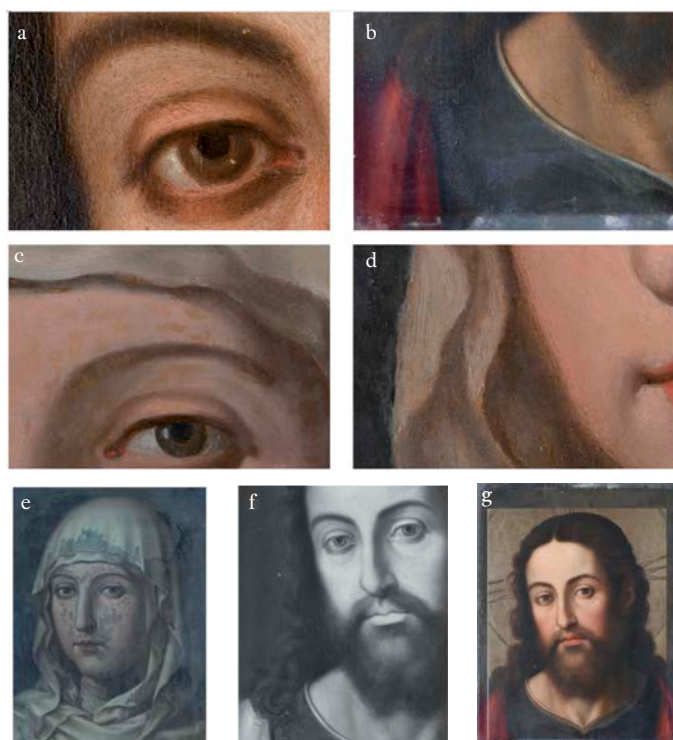


Fig. 5.-

- a) *El Salvador*. Macrofotografía de las pinceladas. Realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València;
- b) *El Salvador*. Detalle del trabajo de veladuras. Fotografía realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València;
- c) *La Verónica de la Virgen*. Macrofotografía donde se observa la numerosa cantidad de repintes. Realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València;
- d) *La Verónica de la Virgen*. Macrofotografía, se puede observar la erosión del manto debido a una limpieza agresiva. Realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València;
- e) *La Verónica de la Virgen*. Fotografía de fluorescencia visible con radiación UV. Realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València. Es posible apreciar gran cantidad de repintes, así como la eliminación irregular del barniz en la zona de la figura;
- f) *El Salvador* (detalle). Fotografía IR. Realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València. Aparentemente, no se aprecia dibujo subyacente;
- g) Superposición a escala de *El Salvador* objeto de estudio y *El Salvador* de la parroquia de San Nicolás, donde, aun dada la gran coincidencia entre ambas obras, es posible apreciar el ajuste de formato en el cuello de la camisa, así como la túnica roja en la esquina inferior derecha.

²³ HERRERO CORTELL, M. A. y PUIG, I. “Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller”. *Archivo de Arte Valenciano*, 2018, n.º 99, pp. 35-57. https://www.academia.edu/38690733/_2018_Cuando_el_trazo_velado_delata_al_maestro_Dibujos_subyacentes_en_la_obra_pict%C3%B3rica_de_Joan_de_Joanes_de_la_creaci%C3%B3n_a_las_pr%C3%A1cticas_de_taller_Archivo_de_Arte_Valenciano_no_99_pp_35_57 (Última consulta 16 de marzo de 2024 a las 18.00 h).

APROXIMACIÓN AL TALLER DE JOANES

Para sustentar la atribución se han comparado estilísticamente las obras objeto de estudio con otras de Joanes, así como de sus seguidores con la intención de encontrar semejanzas tanto en la morfología como en el *ductus* del maestro, es decir, la intensidad, soltura y apariencia formal del trazo, su huella gráfica y ejecutiva. Este apartado se ve levemente limitado dada la propia naturaleza de la representación, por lo que solo se han podido establecer relaciones en los elementos compositivos del rostro, cabello, y trabajo de las vestiduras.

Los rostros joanescos están realizados con finas veladuras que conforman su volumen, en las zonas de mayor luminosidad la pincelada es más matérica, mientras que las zonas de sombra van velándose y oscureciéndose sutilmente y generando contraste, haciendo muestra de su exquisito dominio para generar volúmenes. Aunque por lo general emplea carnaciones claras y uniformes, es posible observar algunas más oscuras o encarnadas.

Como se ha mencionado, la obra que copia fielmente la tabla objeto de estudio es *El Salvador* conservado en la parroquia de San Nicolás, y aunque podemos observar una gran similitud con esta, se puede encontrar mayor parecido con *El Salvador Eucarístico*, conservado en el

Museo de Bellas Artes de Valencia, al emplearse una tonalidad similar en la carnación y los labios (Fig. 6). La producción pictórica de Vicent Macip Comes, como principal representante y seguidor del taller joanesco, adquirió con el paso del tiempo una posición privilegiada y de cabeza al frente de la responsabilidad del obrador, donde seguramente su producción quedó disuelta. Aportando, como una de sus principales diferencias el uso de tonalidades más suaves y de la utilización de formas más amables en relación con la morfología de los rostros atenuados en la conformación de carnaciones, cabellos, fisonomías de boca, nariz y orejas, bajo el paradigma del uso de volúmenes un tanto más planos y menos claroscuro o entonación de sombras mucho menos acusadas y contrastadas que en la producción de su padre.

Si analizamos la mirada y expresión de los modelos de El Salvador en la obra y taller joanesco, los ojos aparecen representados de manera frontal con una leve inclinación quedando el derecho por encima del izquierdo, con un ademán dulcificado. Las cuencas se definen con suaves veladuras mientras que en los párpados el tratamiento es más duro. La ojera queda marcada por una zona de luz que la hace destacar respecto al resto de la carnadura, al igual que el párpado superior.

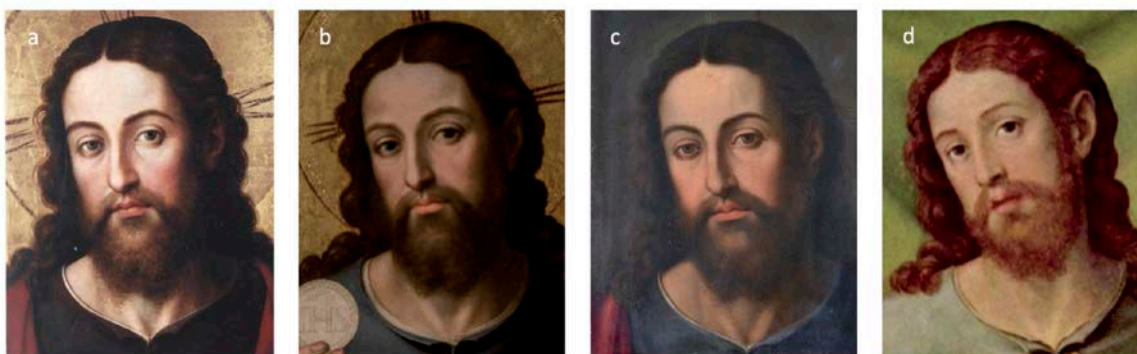


Fig. 6.- Comparación entre los rostros de los Salvadores joanescos y la obra objeto de estudio

- a) Joan de Joanes. *El Salvador*. Parroquia de San Nicolás. © Eva Pérez;
- b) Joan de Joanes. *Salvador Eucarístico* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia. © Museo de Bellas Artes de Valencia;
- c) Taller de Joan de Joanes. *El Salvador* (detalle). Realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València;
- d) Vicente Macip Comes. *Salvador Eucarístico* (detalle). Museo de Bellas Artes de Budapest. © Szépművészeti Múzeum.

Las cejas, en los diferentes ejemplos, aparecen levemente arqueadas de manera gradual, paralelas casi en su totalidad, salvo por los extremos donde se afilan. En cuanto a su tratamiento, son por lo general menos definidas que la barba o el cabello al estar entonadas con finas veladuras.

En el caso de la nariz, se han encontrado muchas representaciones en las que esta aparece en la misma posición. Podemos encontrar similitudes en la presencia de un puente plano, que da paso a un dorso levemente engrosado en el centro, para finalizar en una punta ovalada, donde se deja ver el tabique. Desde este, surge la aleta nasal, con forma triangular. En las obras joanescas así como en la obra objeto de estudio, se presenta una zona clara que recorre el centro de la nariz en su totalidad y seguida de una franja oscura, que se difumina cuidadosamente hasta entrar en contacto con la cuenca del ojo o las mejillas, haciendo resaltar el volumen de la aleta con un ligero toque de luz.

La composición de la boca es prácticamente idéntica en los diferentes ejemplos, siendo de una coloración más encarnada que en el resto de las carnaciones sin destacar en exceso. El arco nasolabial aparece muy marcado por una zona de sombra. Ambos labios, superior e inferior, tienen el mismo volumen. En el superior, encontramos un apuntado arco de cupido bajo el cual destaca el tubérculo labial, de manera redondeada. Mientras que, en el inferior, es posible encontrar pequeñas zonas de luz que aportan volumen y sensación de brillo, que no son tan notorias en el caso de *El Salvador* objeto de estudio.

Las orejas que pinta Joanes son muy definidas, pudiendo quedar o no parcialmente cubiertas por el cabello. Aunque tiende a representarlas prácticamente en penumbra, si bien aun así se puede apreciar perfectamente la morfología y volúmenes de la misma.

La forma en la que está construido el cabello en *El Salvador* objeto de estudio es empleada

en numerosas ocasiones por Joanes, incluso en obras con otros tipos iconográficos o fuera de representaciones cristológicas. El cabello cae de forma simétrica desde el centro de la cabeza hacia ambos lados, ondulándose primero y rizándose hacia las puntas, cayendo delante y detrás de los hombros y dejando visible la oreja derecha. Para su elaboración realiza numerosas y pequeñas veladuras con gran preciosismo generando volúmenes y rizos.

El tratamiento de la barba es bastante característico en el corpus joanesco, donde podemos observar obras con un trabajo delicadamente pulido. Primeramente, con veladuras que definen las zonas de sombras y luces, sobre las cuales se realiza un trabajo prácticamente cabello a cabello, en el que destacan los tonos claros aumentando la sensación de definición. Se emplean pelos cortos y rizados. En el tratamiento de las telas Joanes perfila los contornos y gradúa los tonos en base a finas veladuras. El característico ropaje de *El Salvador* es empleado por Joanes en una gran cantidad de obras. La túnica se abre en el centro del pecho dejando ver una camisa interior. El manto rojo cubre ambos hombros, aunque puede aparecer solo sobre uno dependiendo de la composición.

Al igual que en el caso de su pareja, la tabla objeto de estudio copia *La Verónica de la Virgen* conservada en la parroquia de San Nicolás, sin embargo, encuentra mayor similitud con la adquirida recientemente por la Generalitat Valenciana (Fig. 7). La producción pictórica de fray Nicolás Borrás, como una de las más representativas del taller de Joanes y posiblemente el más destacado de sus seguidores, se aleja aun así del estilo formal de su maestro, imprimiendo a su pintura de una estética propia. De este modo, es fácilmente reconocible el uso en su *Verónica de la Virgen* de unos ojos almendrados y cejas finas, el iris verde, la boca contraída y la ligera inclinación de la cabeza, mostrando la intención del fraile de Cotalba de huir del formalismo frontal de las verónicas joanescas.²⁴

²⁴ PELLICER I ROCHER, V. *Museu de les clarisses Museu de las clarisas un legado artístico de los Borja/Borgia duques de Gandia*. Gandia: Vicent Pellicer i Rocher, 2014, p. 108; ALIAGA, J. (coord.): *El Museu de Santa Clara, Gandia. Obras maestras*. Gandia: Ajuntament de Gandia [et al.], 2015, p. 9, ilus., pp. 46-47.



Fig. 7.- Comparación entre las Verónicas joanescas y la obra objeto de estudio.

- a) Taller de Joan de Joanes. *La Verónica de la Virgen* (detalle). Fotografía realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València;
 b) Joan de Joanes. *La Verónica de la Virgen*. Parroquia de San Nicolás. © Eva Pérez;
 c) Joan de Joanes. *La Verónica de la Virgen* (detalle). Generalitat Valenciana. © Generalitat Valenciana;
 d) Nicolás Borrás. *La Verónica de la Virgen* (detalle). Museu de les Clarises de Gandia. © Vicent Pellicer.

Si comparamos el rostro de *La Verónica de la Virgen* de nuestro estudio con obras similares de la producción pictórica joanesca podemos encontrar un rostro de mirada serena, seria, con los ojos ligeramente entornados, representados también de manera frontal y levemente inclinados. Las pestañas se pintan minuciosamente una a una y la ojera se construye marcando una zona de luz que la hace destacar bien delimitada respecto al resto de la carnadura. Las cejas, levemente arqueadas de manera gradual, apenas se afilan en sus extremos y se construyen también con pequeños trazos sobre una veladura.

La boca es pequeña, casi contenida, de tonos rosáceos que contrastan con la claridad de la piel. Joanes marca las comisuras, al igual que el arco de cupido o el surco nasolabial y genera su volumen con pequeños trazos claros, que no se encuentran en la obra objeto de estudio. Destacan en esta tipología de rostro unas mejillas grandes y anchas, ligeramente encarnadas y una barbilla redondeada y prominente. En el caso de la nariz, encontramos una estructura prácticamente recta desde el puente, sin engrosamientos y apenas difuminada la punta, con una apariencia ligeramente aguileña.

Joanes combina la representación de mujeres con el manto cubriendo total o parcialmente su cabellera. En cualquier caso, mantiene una línea de pliegues que nace en la zona superior del cráneo y se acentúa al llegar a la frente. Este tejido cae por ambos laterales del rostro, enmarcándolo, ayudándose de la sombra del propio velo sobre la cara para hacerla resaltar. Los volúmenes son suaves y cuidados y el contorno del tejido queda perfectamente delimitado, especialmente en los fondos, cuestión que queda algo más desdibujada en la obra estudiada.

La similitud entre las tablas de este trabajo y las conservadas en la parroquia de San Nicolás se hace patente gracias al uso de la macrofotografía donde podemos observar no solo la gran coincidencia en los detalles, sino también en la direccionalidad de los trazos a la hora de construir los tejidos (Fig. 8).

Para determinar si la metodología de trabajo y pigmentos encontrados en las obras estudiadas corresponden con los empleados por Joanes y su taller, se han comparado los resultados obtenidos en este estudio con análisis similares realizados en la obra de Joanes, en este caso, por A. Castelló, así como R. Romero y A. Illán.

Los datos obtenidos del estudio *El Calvario* de Joan de Joanes (c. 1530),²⁵ conservada en el Museu de Santa Clara de Gandia, así como en *La Adoración de los Reyes* (c. 1540-1545), proveniente de una colección particular²⁶ han sido de gran ayuda para ser contrastados con los resultados

de los análisis efectuados en las tablas objeto de estudio, pues, aun habiéndose llevado a término en obras atribuidas sin duda al maestro, funcionarían como guía y referente para el trabajo del taller y sus discípulos más inmediatos.

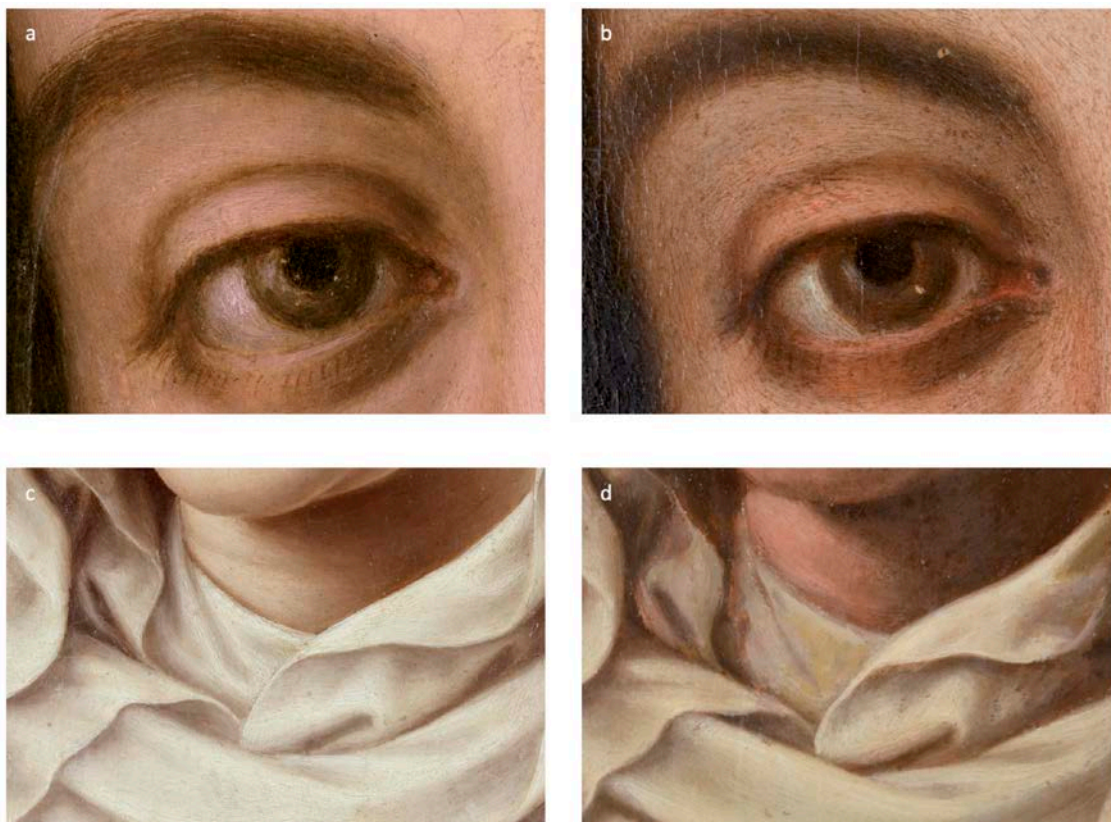


Fig. 8.-

- a) Joan de Joanes. Detalle del ojo de *El Salvador*. Parroquia de San Nicolás. Macrofotografía. © Eva Pérez;
 b) Taller de Joan de Joanes. Detalle del ojo de *El Salvador*. Macrofotografía. Realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València;
 c) Joan de Joanes. Detalle de los ropajes del cuello pecho de *La Verónica de la Virgen*. Parroquia de San Nicolás. Macrofotografía. © Eva Pérez;
 d) Taller de Joan de Joanes. Detalle de los ropajes del cuello pecho de *La Verónica de la Virgen*. Macrofotografía. Realizada por los autores en las dependencias del Departamento de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Universitat Politècnica de València.

²⁵ Véase: CASTELLÓ PALACIOS, A. *De la tabla al lienzo, evolución técnica del soporte pictórico en la escuela valenciana del renacimiento pleno al naturalismo barroco*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València, vol. I, 2020; ALIAGA, J. (2015), *op. cit.*, p. 38, n.º 14.

²⁶ ROMERO ASENJO, R. e ILLÁN GUTIÉRREZ, A. (2013), *op. cit.*, p. 125.

Comenzando por el soporte, las cuatro obras estudiadas están ejecutadas sobre madera de conífera de la familia *Pinus sp.*, muy probablemente *Pinus Sylvestris* o *Pinus Nigra*, siendo, además, uno de los soportes más empleados en las tablas analizadas y atribuidas al corpus de Joan de Joanes.²⁷

Coincide también en las cuatro pinturas la composición de los materiales de la preparación, sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) aglutinado con cola de naturaleza proteica, aunque no se trate de un dato concluyente al tratarse de la preparación empleada en las tablas valencianas y aragonesas de este período.²⁸

En *El Salvador* y *La Verónica de la Virgen*, se ha encontrado una fina capa de imprimación, de presencia irregular a base de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$) acompañado por diferentes tierras, con una tonalidad parda. El uso de estas imprimaciones, como afirman Romero e Illán²⁹ en su estudio sobre *La Adoración de los Reyes*, es común en la obra de Joanes, aunque no esté presente en su totalidad, y se va extendiendo a lo largo del s. XVI.

Tanto en *El Calvario* de Gandía como en las obras objeto de estudio, sobre la preparación se dispone directamente la película pictórica conformada primeramente por capas más gruesas y empastadas, seguido de veladuras.³⁰ En cuanto al tratamiento del color, este es bastante saturado, especialmente en rojos y blancos. En las tres obras se emplean tonos rosas y colores beige para las carnaciones y pardos para los cabellos. En las coloraciones rojas de *El Salvador* y *El Calvario*, se ha utilizado una mezcla de bermellón con tierras ricas en óxido y blanco de plomo aglutinado al óleo.³¹ En una de las capas exteriores de la tonalidad rojiza de *El Salvador*, encontramos presencia de aluminio. Este com-

puesto, identificado también en *La Adoración de los Magos* como indica Romero, podría tratarse de un fijativo para la laca roja.³²

CONCLUSIONES

El estudio del contexto histórico-artístico facilita situar las obras en un entorno de religiosidad, en el que se buscaba una interacción directa con las figuras de Jesús y María representados a través de sus *Vera Effigies*, permitiendo afianzar que fueron concebidas para su conjunta exposición, un ostensorio bifaz, un díptico o en marcos separados, pero sin romper la unidad potencial existente entre ambas, siendo estas destinadas, posiblemente, al culto privado, en una pequeña capilla u oratorio. Además, el análisis de algunas representaciones de el Salvador y la Verónica de la Virgen, catalogadas como obras de Joan de Joanes, de sus seguidores o de su taller, ha permitido encontrar una gran extensión de semejanzas tanto formales como estéticas, así como principalmente en relación a la materia técnica del soporte, preparación y los estratos pictóricos, a las obras estudiadas.

La identificación de los materiales compositivos de las obras nos indica que está realizadas en madera de *Pinus Sylvestris* o *Pinus Nigra*, como viene a ser común en la pintura valenciana hasta el s. XVI. Cabe significar que la totalidad de la producción pictórica del maestro está realizada sobre tabla, y que tan solo un lienzo con la técnica de la sarga, actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia, se ha podido documentar en su corpus pictórico. En la preparación encontramos varias capas conformadas por sulfato cálcico aglutinado con cola animal, así como la presencia de una imprimación coloreada presente en la técnica del pintor y que

²⁷ CASTELLÓ PALACIOS, A. (2020), *op. cit.*, p. 160.

²⁸ ROMERO ASENJO, R. e ILLÁN GUTIÉRREZ, A. (2013), *op. cit.*, p. 124.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ ROMERO ASENJO, R. e ILLÁN GUTIÉRREZ, A. (2013), *op. cit.*, p. 125.

³¹ CASTELLÓ PALACIOS, A. (2020), *op. cit.*, p. 159.

³² ROMERO ASENJO, R. e ILLÁN GUTIÉRREZ, A. (2013), *op. cit.*, p. 122.

la emplea de forma intermitente en su obra. Los pigmentos y aglutinantes identificados en la película pictórica son también comunes en las pinturas de este período, sin embargo, se ha podido constatar que, al menos, en el caso de los tonos rojizos, se emplea la misma mezcla de bermellón, tierras rojas y blanco de plomo, que en otras obras de Joanes, al igual que en colores tierra y los tonos blancos, donde se emplea la misma tipología de pigmentos, destacando también el posible uso de la laca roja en las veladuras. La metodología de trabajo del taller de Joanes la vemos reflejada en las obras estudiadas, dado que, sobre la preparación encontramos aplicadas, en primer lugar, capas de color con más cuerpo, sobre las que se sobreponen finas veladuras que modulan suavemente el aspecto final, dando un acabado de sfumatura típico en el corpus artístico del maestro.

Cabe recalcar que la minuciosidad y preciosismo de Joanes no fue alcanzada por ninguno de sus seguidores. Considerar las obras como propias del taller de Joanes, e incluso valorar su posible participación en la tabla de *El Salvador*, parece más que razonable, dada la calidad de la pintura y la coincidencia milimétrica con las obras conservadas en la Parroquia de San Nicolás. Cabe destacar también que atribuir la factura de una obra a un solo autor, en el caso de representaciones tan reproducidas y de tanto calado social como es el caso, tiene poco que ver con la manera de trabajar de los talleres del Renacimiento, espacios cooperativos jerarquizados dónde, por norma general, diversas personas participaban en la creación de las obras.

Queda también patente la falta de estudios técnicos y analíticos, al menos de acceso público, existentes sobre Joanes, y sobre todo en obras de sus seguidores dificultando así la posibilidad de establecer mejores semejanzas con la información obtenida, sin embargo, la validez de los estudios históricos, científicos y técnicos permiten acotar el ámbito en el que fueron realizadas, y adelantar y aproximar su producción al entorno más inmediato a Joan de Joanes. De entre sus seguidores más cercanos, ninguno llegó a alcanzar a nivel figurativo la maestría de

Joanes, sin embargo, la autoría más coherente para estas obras debería quizás depositarse sobre la mano de su hijo, Vicente Macip Comes. Al igual que con Joan de Joanes, poco se sabe de su producción dentro todavía del taller paterno, pues seguramente, su participación quedaría diluida dentro de este, tras el fallecimiento de su padre, conocemos que se encargó de finalizar el retablo mayor de la Parroquia de la Asunción de Bocairent, y, como es natural, tras hacerse cargo del taller, manejaría de primera mano sus bocetos, dibujos y modelos, siendo su más inmediato referente.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBI FITA, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. III vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.
- ALIAGA, J. (coord.). *El Museu de Santa Clara, Gandia. Obras maestras*. Gandia: Ajuntament de Gandia [et al.], 2015.
- BENITO DOMÉNECH, F. “Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas”. En: *Boletín del Museo del Prado*, 1993, tomo 14, pp. 11-24. <https://www.museodelprado.es/aprende/boletin/fuentes-iconicas-empleadas-por-vicente-macip-y/96810e22-bdd4-4717-99b1-ec8cfd3d92b1> (Última consulta: 12 de marzo de 2024 a las 18.30 h).
- BENITO DOMÉNECH, F. y GÓMEZ FRECHINA, J. *La clave flamenca de los primitivos valencianos*. València: Generalitat Valenciana, 2001.
- CASTELLÓ PALACIOS, A. *De la tabla al lienzo, evolución técnica del soporte pictórico en la escuela valenciana del renacimiento pleno al naturalismo barroco*. Tesis doctoral. València: Universitat Politècnica de València, vol. I, 2020.
- COMPANY, X. “Iconos marianos y cristológicos en la pintura valenciana gótica y renacentista”. En: *Oriente en Occidente. Algunos iconos valencianos*. Valencia: Fundación Bancaja, 2000, pp. 45-57.
- COMPANY CLIMENT, X. y FRANCO LLOPIS, B. “Un nuevo Salvador Eucarístico de Nicolás Borrás”. *Ars Longa. Cuadernos de arte*, 2010, n.º 19, pp. 73-81.

CRISPÍ I CANTÓN, M. "La Santa Faz de Cristo en la pintura gótica catalana. Iconografía y fuentes textuales". En: *XV Congreso Nacional de Historia del Arte. Modelos, intercambios y recepción artística de las rutas marítimas a la navegación en red*. Palma: UIB, 2004, pp 57-69.

CRISPÍ I CANTÓN, M. "La Verònica de Madona Santa Maria i la processó organitzada per Martí l'Humà". *Locus Amoenus*, 1996, n.º 2, pp. 85-101.

GRACIA, C. *Arte valenciano*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

FRANCO LLOPIS, 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, 82 (327), pp. 295-303. <https://doi.org/10.3989/aearte.2009.v82.i327.162>

(Última consulta 25 de marzo de 2024 a las 17.00 h).

HERRERO CORTELL, M.A. y PUIG, I. "Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller". *Archivo de Arte Valenciano*, 2018, n.º 99, pp. 35-57. https://www.academia.edu/38690733/_2018_Cuando_el_trazo_velado_delata_al_maestro_Dibujos_subyacentes_en_la_obra_pict%C3%B3rica_de_Joan_de_Joanes_de_la_creaci%C3%B3n_a_las_pr%C3%A1cticas_de_taller_Archivo_de_Arte_Valenciano_no_99_pp_35_57

(Última consulta 16 de marzo de 2024 a las 18.00 h).

PACHECO, F. *El arte de la pintura*. Madrid: Editorial Cátedra, 1990.

PELLICER I ROCHER, V. *Museu de les clarisses Museu de las clarisas un legado artístico de los Borja / Borgia duques de Gandia*. Gandia: Vicent Pellicer i Rocher, 2014.

PUIG, I. [et al.]: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2015.

ROMERO ASENJO, R. e ILLÁN GUTIÉRREZ, A. "Tradición y evolución técnica en la pintura renacentista valenciana. De Francis-

co de Osona a Juan de Juanes: Nuevos datos a partir de recientes procesos analíticos". En: *Actas X Congreso Ibérico de Arqueometría*. Castellón: Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R de Culturarts Generalitat, 2013, pp. 118-126.

TRENS, M. *María, iconografía de la virgen en el arte español*. Madrid: Plus Ultra, 1946.

SANTOS OTERO, A. *Los evangelios apócrifos*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1985.

WEBGRAFÍA

ALBALARTE SUBASTAS: *Verónica de la Virgen*, 2014. http://abalartesubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=6&numero_lote=1049&id=9645&categoria=Pintura&seccion=Pintura+Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&idioma=&tabla= (Última consulta 12 de abril de 2024 a las 18.00 h)

BAUTISTA, J. D. *La llum de la memoria*. 2007 <https://issuu.com/culturadipcas/docs/llum-web> (Última consulta 15 de abril de 2024 a las 18.30 h)

GABINETE DE COMUNICACIÓN DE LA GENERALITAT VALENCIANA: *El Museo de Bellas Artes de Valencia inicia el nuevo año con la compra de tres importantes piezas de maestros antiguos europeos de los siglos XVI y XVII*. 2024, <https://comunica.gva.es/es/detalle?id=378015362&site=373411674> (Última consulta 15 de abril de 2024 a las 19.00 h).

MUSEO DEL PRADO: *Salvador con la Eucaristía*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-salvador-con-la-eucaristia/9b80640c6da6-460d-96a7-ocdbd75d5713?searchMeta=salvador%20euca> (Última consulta 14 de abril de 2024 a las 19.00 h).

MUSEU BELLES ARTS VALENCIA: *Santa Cena* https://museobellasartesvalencia.gva.es/es/pintura/-/asset_publisher/KFeOnCEIwa8i/content/santa-cena

(Última consulta 21 de abril de 2024 a las 19.30 h).

MUSEU DE BELLES ARTS DE VALÈNCIA: *Salvador Eucarístico*. <https://cutt.ly/KKVLIzX>

(Última consulta 15 de abril de 2024 a las 19.30 h).

MUSEUM OF FINE ARTS; BUDAPESTE:

Christ with the Eucharist. <https://www.mfab.hu/art-works/christ-with-the-eucharist/> (Última consulta 2 de marzo de 2024 a las 18.00 h).

MUTUALART: *Salvador del Mundo*. <https://www.mutualart.com/Artwork/Salvador-del-Mundo/9DF5A31255D284E9C3D8472AE86E656F> (Última consulta 15 de abril de 2024 a las 19.30 h).

MUŽA: Face of the Virgin, known as “Veronica de la virgen.” <https://muza.mt/?p=12839> (Última consulta 20 de abril 2024 a las 16.30 h).

RAMOS GÓMEZ, F.: *Una nueva obra de Juan de Juanes en Atienza*, 1996. <https://doi.org/10.3989/aearte.1996.v69.i275> (Última consulta 18 de marzo de 2024 a las 19.00 h).

Nota de los autores:

La autoría de la atribución de las obras queda marcada en aquellas que ha sido posible rastrearla, sin embargo, en algunas pinturas provenientes del mercado del arte o de algunos museos, no ha sido posible encontrar dicha información.