

UNA OBRA INÉDITA DE VICENTE REQUENA (VALENCIA, 1556 – H. 1605). ESTUDIO ESTILÍSTICO, TÉCNICO Y ANALÍTICO DE UNA PINTURA SOBRE TABLA DE SAN CRISTÓBAL DE LICIA

Amparo Castelló Palacios¹, Vicente Guerola Blay¹, Eva Pérez Marín¹ y/and M^a Teresa Doménech Carbó¹

¹Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València

Autor de contacto: Amparo Castelló Palacios, amcaspa@alumni.upv.es

RESUMEN: *El presente estudio pretende poner de manifiesto la manera de trabajar del pintor valenciano Vicente Requena (1556-h.1605) tomando como ejemplo una obra inédita de su producción, concretamente una tabla con la representación de San Cristóbal de Licia. A nivel estilístico, esta obra reúne todos aquellos aspectos esenciales que caracterizaron su pintura, lo que permite confirmar y justificar su autoría. Se sabe que Vicente Requena fue un pintor que transitó entre el romanismo joanesco y la pintura reformada implantada en Valencia a finales del siglo XVI por Juan Sariñena, concibiéndose como el vínculo más temprano entre la pintura escorialense y la autóctona. Además, su trayectoria artística también vino marcada por la herencia del estilo paterno, ya que fue el primero de los hijos de Gaspar Requena, un pintor de renombre en su época que estuvo al frente de un prolífico taller donde debió formarse y participar en numerosos encargos.*

Desde un punto de vista más experimental, el examen técnico y analítico de esta tabla ha permitido confirmar la metodología de trabajo empleada y los materiales constitutivos del soporte y los estratos pictóricos, lo que supone una aportación muy importante de cara a futuras investigaciones. Aunque es evidente que a través del estudio de una única pintura no se puede resumir la forma de trabajar de un artista, la práctica inexistencia de información publicada que ofrezca datos de carácter científico-técnico relativos a obras de la producción pictórica de Vicente Requena, ha hecho imposible establecer comparativas y ampliar los estudios sobre los materiales, técnicas y procedimientos utilizados por este pintor.

PALABRAS CLAVE: Vicente Requena, San Cristóbal, pintura sobre tabla, escuela valenciana manierista, examen técnico de pintura

1. INTRODUCCIÓN

El trabajo que aquí se presenta forma parte de un proyecto de mayor envergadura en el que se están analizando de manera pormenorizada un conjunto de obras pertenecientes a la escuela valenciana que abarca desde el manierismo reformado al naturalismo barroco. Concretamente, en este artículo se expone una pequeña parte de esta investigación correspondiente al estudio científico-técnico y estilístico e iconográfico de una tabla inédita de colección particular, perteneciente al legado pictórico de Vicente Requena y que exhibe una calidad pictórica incuestionable.

Esta tabla, cuyo formato fue modificado mediante la adhesión de dos estrechos paneles añadidos a ambos lados del soporte original, es probable que formara parte en su día de un retablo de grandes dimensiones. A pesar de las intervenciones que evidencia, desde un punto de vista estilístico al ser equiparada con otras obras de la producción pictórica de Vicente Requena se pueden observar ciertos elementos formales que identifican el estilo propio de este artista y permiten confirmar su autoría. Una vez reconocida la mano de este pintor

valenciano de finales del XVI, el apoyo científico adquiere una gran importancia, aportando información relevante con respecto a las técnicas, procedimientos y materiales utilizados concretamente en esta tabla con la representación de *San Cristóbal de Licia*.

2. OBJETIVOS

El objetivo principal que persigue este trabajo es el de dar a conocer una obra inédita del pintor valenciano Vicente Requena, a través de un estudio que englobe un conjunto de aspectos teórico-prácticos. Para ello, dentro del marco teórico es necesario atender al perfil biográfico de este artista, así como a los aspectos estilísticos, formales e iconográficos y a las fuentes influyentes que proyecta esta pintura. Por otro lado, desde un enfoque más práctico y por medio de un estudio técnico y analítico que incluye la extracción y análisis de micromuestras del soporte y los estratos pictóricos, se pretende caracterizar la naturaleza de los materiales constitutivos, sirviendo de apoyo a la hora de interpretar cuál ha sido el *modus operandi* en la creación artística de la obra.

3. METODOLOGÍA

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos en esta investigación ha sido necesario en primer lugar realizar una búsqueda y revisión de fuentes bibliográficas que principalmente traten aspectos sobre la vida y obra de del pintor valenciano Vicente Requena. Este tipo de fuentes, entre las que se incluyen catálogos de exposición y artículos de investigación, al ser sometidas a un estudio crítico y detallado suponen un apoyo fundamental en el análisis estilístico, técnico y científico aplicado a una obra en particular, en este caso concreto a la tabla de *San Cristóbal de Licia*. De esta manera el presente estudio queda organizado en tres bloques que a su vez se corresponden con los objetivos secundarios que derivan de esta investigación.

3.1. El pintor valenciano Vicente Requena (1556 – h. 1605). Del romanismo joanesco a la estética escurialense

Dentro de la pintura valenciana del último tercio del siglo XVI destacó Vicente Requena, un pintor de calidad incuestionable a pesar de la confusión que durante tanto tiempo envolvió su figura, derivando en un escaso estudio de su vida y producción artística. Son tan pocas y limitadas las noticias documentadas que se tienen de este artista que hacen prácticamente imposible establecer un prolijo perfil biográfico. No obstante, se sabe que nació en la ciudad de Valencia, y no en Cocentaina como se había insistido tanto, en 1556, siendo bautizado el 7 de abril de ese mismo año en la parroquia de San Martín.

Primer hijo del matrimonio entre el conocido pintor Gaspar Requena (h. 1515 – después de 1585) y Úrsula Feliu, es de suponer que su formación inicial transcurriera junto a su padre en el taller familiar, donde asimilaría el gusto por las figuras de canon alargado y rostro grave y sereno, así como el tratamiento de las telas con pliegues rectilíneos de aspecto geométrico (Benito, 1987: 66-67). A pesar de ello, estas influencias del estilo paterno no serían tan acusadas en la pintura de Vicente Requena, en la que sus tipos suelen ser más proporcionados y su dibujo no tan incisivo. El frío cromatismo de sus composiciones se caracterizó por el empleo de tonalidades blancas, celestes, malvas, carmines y algunos amarillos en los pliegues tornasolados (Benito, 1987: 67), mientras que en los fondos conservó los paisajes de azuladas montañas y ruinas clásicas tan propios de Joan de Joanes, aunque trabajados de una forma más simplificada donde predominan los contornos difuminados. Esta manera de trabajar ciertamente abreviada tuvo que verse motivada por su relación con el pintor aragonés Juan Sariñena, quien rompió con la tradición joanesca e inició un

cambio en la pintura valenciana hacia las corrientes naturalistas. Sin embargo, es cierto que Vicente Requena apenas se vio atraído por el naturalismo, quedando su pintura anclada entre las novedades pictóricas escurialenses y la tradición joanesca.

Antes de 1585 debió casarse con Magdalena Roselló, fecha a partir de la cual tendría que trabajar en solitario dada la avanzada edad de su padre, quien fallecería a partir de este año. La primera noticia documental que se tiene de Vicente Requena como pintor es de 1586, cuando cobra por el desaparecido retablo de San Cosme y San Damián realizado para la ermita del Santísimo Rosario de Caudete (Marco y Gil, 2010: 70). Más tarde, en 1588 se le documenta en el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes, donde realizó una serie de trabajos que le fueron encomendados gracias al pintor Nicolás Borrás, quien *no pudiendo cumplimentar sus obras, aconsejó al monasterio de San Miguel de los Reyes y propuso a dicho Requena valerse de él* (Orellana, 1967: 72). De ello se deduce la estrecha relación que Vicente Requena tuvo con este pintor alicantino y que inevitablemente se vio reflejada en su pintura. Además, muchos estudiosos como Orellana sostienen la creencia de que Vicente Requena fue uno de los oficiales pintores que trabajaron junto a Borrás en su magna tarea de decorar las estancias del monasterio de San Jerónimo de Cotalba (Orellana, 1967: 88).

De los trabajos que realizó en San Miguel de los Reyes, el primero que se documenta es el retablo de San Jerónimo (1588-1589) que se hallaba en las tribunas de la iglesia (Figs. 1 y 2). Posteriormente pintaría el retablo de Nuestra Señora (1589-1591) y más tarde el de Santa Ana (1593-1596), que sería encargado en un principio a Nicolás Borrás (Benito, 1987: 68). Algunos elementos de la pintura principal que presidió este último retablo (Fig. 3) guardan una estrecha relación con otras obras de Vicente Requena. Es el caso de la tabla central del retablo de la Virgen de Loreto de Benissa (Fig. 4) (VV.AA., 2010: 142-143), un conjunto que fue atribuido inicialmente a Nicolás Borrás y cuyo paisaje con azules y abreviadas montañas recuerda al fondo que aparece en la representación de *Santa Ana, la Virgen y el Niño*.

Estas obras que Vicente Requena pintó para el monasterio de San Miguel de los Reyes son deudoras de la pintura escurialense, especialmente las tablas con las escenas de la vida de San Jerónimo, en las que destaca la manera de presentar el espacio en dos niveles y el gusto por los fondos arquitectónicos puristas y desornamentados (Hernández, 2015: 62). A pesar de que no se haya documentado un posible viaje o estancia de Vicente Requena en el monasterio de El Escorial, es evidente la influencia de los pintores que trabajaron allí, como el italiano Luca Cambiaso o los españoles Diego de Urbina y Miguel Barroso (Benito, 1987: 67).



Figura 1. *San Jerónimo azotado por los ángeles*, Vicente Requena. Retablo de San Jerónimo, Museo de Bellas Artes de Valencia



Figura 2. *Muerte de San Jerónimo*, Vicente Requena. Retablo de San Jerónimo, Museo de Bellas Artes de Valencia

En 1591 fue convocado junto a otros pintores de la ciudad para realizar la decoración mural de la Sala Nova de la Generalitat. Además de Vicente Requena, entre ellos figuraban Nicolás Borrás, Miquel Joan Porta, Pedro Juan de Tapia, Juan Sariñena y Vicente Mestre (Hernández, 2015: 63-64). Este encargo le sirvió a Requena para estrechar lazos con Juan Sariñena realizando el mural que representa el *Estamento* o *Brazo Eclesiástico* (Hernández, 2015: 64), en el que retrató a sus miembros “al vivo” avanzando tímidamente hacia un naturalismo que nunca llegó a asimilar. Además, su colaboración con Sariñena se refleja en el retablo para la capilla de San Miguel del monasterio de Portaceli conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia (Hernández, 2015: 66-67),

De las últimas obras de la producción artística de Vicente Requena destacó el retablo de San Silvestre fechado en 1597 y conservado en el Ayuntamiento de Alzira. En realidad está formado por una única pintura

sobre tabla de gran formato que exhibe unos elementos arquitectónicos y ornamentales plenamente manieristas, con personajes dispuestos sobre un fondo desprovisto de paisaje según la moda escorialense de santos emparejados. Cercanas a esta pieza deben ser las tablas de *San Pablo*, *San Pedro* y *Santiago el Mayor* del Museo de Bellas Artes de Valencia, donde las vestimentas de los personajes y la expresión de los rostros recuerdan a la pintura de Sariñena, mientras que los tipos humanos y el colorido tornasolado son de clara impronta joanesca (Hernández, 2015: 70).

Finalmente, el 28 de marzo de 1605 Vicente Requena se vio sorprendido por una repentina muerte a los 49 años de edad, dejando una producción pictórica que en sus últimos años quedaría estancada y carente de motivación por las nuevas exigencias artísticas del naturalismo. La escasa evolución que experimentó su

pintura implicó que las últimas creaciones fueran de menor interés que sus obras más tempranas.



Figura 3. *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, Vicente Requena. Museo de Bellas Artes de Valencia

3.2. *San Cristóbal*. Estudio estilístico e iconográfico de una pintura sobre tabla de Vicente Requena

Como ya se ha mencionado anteriormente, la presente tabla se trata de un *San Cristóbal de Licia* inédito (Fig. 5) de colección particular y que pudo formar parte en origen de un retablo de grandes dimensiones. Por el estado de conservación que presentaba, especialmente en lo que respecta a la propia pintura con gran suciedad superficial y una oxidada capa de barniz, su propietario estimó oportuno que se interviniera. Los procesos de restauración se iniciaron en el año 2013 en los talleres y laboratorios de la Unidad de Conservación y Restauración de Pintura de Caballete y Retablos que se localiza en el Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, en la Universitat Politècnica de València. Es en este momento cuando se inició un importante estudio a nivel teórico, tratando diversos aspectos como la iconografía o el estilo de la obra; y científico-técnico, basado en la aplicación de diversas técnicas

instrumentales de análisis para la caracterización de los materiales constitutivos.



Figura 4. Detalle de la tabla central del retablo de la Virgen de Loreto, Vicente Requena. Museo Municipal de Benissa

De San Cristóbal se pueden distinguir dos versiones iconográficas que se corresponden con el mundo oriental y el occidental. En Oriente, donde su culto se inicia en el siglo V, la figura de este santo se encuentra directamente relacionada con el dios egipcio Anubis, representado como un hombre con cabeza de perro o chacal y con la función del psicopompo. No obstante, la presente tabla responde más a la versión iconográfica occidental de San Cristóbal, que atiende al significado de su nombre, esto es, “portador de Cristo” o “portador del mundo”, quedando vinculado directamente al titán Atlas a quien Zeus condenó a soportar sobre sus espaldas el globo terráqueo. A pesar de que la mitología clásica forjó la figura de San Cristóbal, su representación quedará afianzada en el siglo XIII a partir de la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Vorágine (de la Vorágine, 1984: 405-409). De esta manera, la

imagen de San Cristóbal tiene que ver con la de un hombre de proporciones gigantescas y vestido con una indumentaria corta y tosca, que lleva sobre sus hombros al Niño Jesús, el cual porta un orbe, y cuyo atributo es

una vara florida o no, aunque en ocasiones aparezca con la palma del martirio. En cuanto a los fondos, unas veces son lisos mientras que otras puede incluir un



Figura 5. *San Cristóbal de Licia*, Vicente Requena. Colección particular



paisaje con un río, la figura de un ermitaño así como la cabaña tanto de éste último como la de San Cristóbal (García, 2000: 355). Aun así, esta iconografía sufrirá ciertas modificaciones originadas por cambios en los gustos estéticos de cada época en cuestión.

En cuanto al estudio estilístico de la obra, la limpieza de la suciedad superficial y de los barnices oxidados realizada durante los procesos de restauración, puso de manifiesto una manera de trabajar los fondos y las figuras muy propia del pintor valenciano Vicente Requena. Su producción se caracteriza por el empleo de una gama cromática fría, que en este caso se evidencia en el predominio de tonalidades celestes utilizadas en el cielo y paisaje del fondo. También suelen ser habituales en sus composiciones la colocación de azuladas montañas en la lejanía, de volúmenes muy simplificados y contornos difuminados que proceden de Joan de Joanes y son típicas de la escuela valenciana. Estos elementos se identifican en obras como la tabla central del retablo de la Virgen de Loreto o la *Santa Ana, la Virgen y el Niño* mencionadas anteriormente, así como las tablas de *Santiago el Mayor* y *San Pablo* que se localizan en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

Los personajes de anatomía alargada y rostros graves y serenos, con cierta ascendencia joanesca, son elementos que Vicente Requena heredó del estilo paterno y que se



Figura 6. *San Pablo*, Vicente Requena. Comunidad religiosa del Hospital General de Valencia

manifiestan en la figura de San Cristóbal. Lo mismo sucede con las facciones del rostro, de ojos redondeados con gruesos párpados, grandes orejas y nariz y barbilla pronunciadas. No obstante, Vicente Requena fue un pintor con una personalidad propia que supo adaptar los aspectos comunes al estilo paterno de una manera menos exagerada, ya que sus figuras no son tan alargadas ni desproporcionadas como las de Gaspar Requena. Esta forma de pintar los rostros, con cabellos y barbas construidos mediante una pincelada suelta, se identifica en muchas de sus obras. Quizás la referencia más cercana a los rasgos del San Cristóbal se encuentre en el San José de la tabla del *Nacimiento* de la colección Lassala, pieza que pudo formar parte de la predela del retablo de San Jerónimo pintado para el monasterio de San Miguel de los Reyes (Hernández, 2015: 60).

Por otro lado, la postura de San Cristóbal evoca directamente la posición del *San Pablo* de la comunidad religiosa del Hospital General de Valencia (Fig. 6), perteneciente a un conjunto formado por cuatro pinturas, dos de ellas obra de la mano de Francisco Ribalta. Ambos han sido retratados caminando, con la pierna izquierda más adelantada y el cuerpo ligeramente

inclinado hacia delante. Los dos santos dirigen la mirada hacia abajo y mientras que San Cristóbal se apoya con las dos manos en una palmera, San Pablo sujeta con ambas una espada. La túnica corta por encima de la rodilla de éste último deja ver una musculatura muy marcada que también se repite en la figura de San Cristóbal. Otro de los aspectos a destacar de los ropajes del San Pablo similar en la tabla aquí estudiada es el amplio volumen de los mantos, que se extienden hacia la espalda de los personajes formando pliegues muy abultados. Lo mismo ocurre en la figura de Santa Ana, de la *Santa Ana, la Virgen y el Niño* de San Miguel de los Reyes.

También de los ropajes de San Cristóbal cabría destacar el vibrante colorido a base de pálidos amarillos e intensos verdes y bermellones, que contrastan con las crudas tonalidades azules del fondo. El sentido un tanto poliédrico que acostumbra a verse en el tratamiento de las telas en Vicente Requena en este caso es más suavizado y los pliegues no tan rectilíneos, estableciendo ciertos paralelismos con pinturas como la tabla de *Santa Isabel* de la iglesia de San Pedro Apóstol de Sueca. Esta obra considerada también de su producción según L. Hernández Guardiola, debió formar parte junto con otras cinco del retablo mayor de esta iglesia (Hernández, 2015: 68).

3.3. Procedimientos de análisis aplicados al soporte y estratos pictóricos de la tabla de *San Cristóbal de Licia*

Con el fin de dar a conocer los materiales, técnicas y procedimientos empleados en la ejecución de la presente obra se recurrió a diversas técnicas de análisis. La más básica y esencial es el examen organoléptico, mediante el que se consigue obtener información muy relevante principalmente en lo que respecta al sistema de construcción del soporte leñoso. En cuanto a éste, para poder identificar la especie de madera utilizada en la elaboración de la tabla es necesario extraer cortes laminados de los distintos planos que integran el soporte (radial, tangencial y transversal). Al colocarlos sobre un portaobjetos y observarlos a través de un microscopio petrográfico Leica DM2500, se obtiene una imagen ampliada de la estructura anatómica de la madera permitiendo de esta manera su identificación.

Por otro lado, la preparación de muestras y el procedimiento de análisis empleado para la caracterización de los estratos pictóricos consistió, en primer lugar, en seleccionar aquellas zonas donde la extracción posterior de micromuestras permitiera conocer el abanico de pigmentos que componen la paleta cromática de esta pintura. Una vez extraídas se

englobaron con resina de poliéster y más tarde se realizó un pulido mecánico con discos de carburo de silicio utilizando la máquina desbastadora Knuth-Rotor 2 de Struers. Gracias a este procedimiento se pudo observar y fotografiar las muestras de estratos pictóricos en su sección transversal, quedando registrados los distintos cortes estratigráficos entre los que se encuentran la capa de preparación, la película pictórica, el barniz y en algunos casos la presencia de repintes. Para ello se empleó un microscopio estereoscópico modelo Leica S8 APO (X10-X80), con cámara digital FireWire Camera Leica DFC 480 acoplada al mismo y controlada mediante el software Leica Application Suite (LAS).

Posteriormente, estas muestras se sometieron a un sombreado con carbono para dotarlas de conductividad y poder realizar un estudio analítico con microscopio electrónico de barrido por emisión de campo – microanálisis de rayos X (FESEM-EDX)- y caracterizar los diferentes estratos en que se dividen las muestras. Concretamente, para el análisis elemental se utilizó un microscopio electrónico modelo ULTRA 55 de la marca ZEISS, operando con un sistema de microanálisis de rayos X por dispersión de energías Oxford X-Max controlado por el software Inca. Los parámetros fueron 15 kV de voltaje de aceleración y una distancia de trabajo de entre 6 y 7 mm. La cuantificación se realizó gracias a la aplicación del método ZAF de corrección de efectos interelementales, con un tiempo de conteo del detector de 100 segundos. La composición química promedio de cada fase mineral se corresponde con el valor medio de tres medidas puntuales sobre granos y agregados individuales para obtener una estimación de su composición estequiométrica.

4. RESULTADOS

El examen organoléptico de la obra y los análisis efectuados en las micromuestras extraídas tanto de soporte leñoso como de los estratos pictóricos, fueron determinantes a la hora de comprender de qué manera y con qué materiales está realizada la tabla de *San Cristóbal de Licia* que aquí se presenta y que forma parte de la producción pictórica de Vicente Requena.

El examen por microscopía óptica de las muestras extraídas en las secciones radial, tangencial y transversal de los tres paneles que componen la obra, determinaron que la especie de madera empleada como soporte leñoso pertenece a la familia de las pináceas. La estructura anatómica que presenta es propia de las especies *Pinus sp.*, concretamente pino silvestre (*Pinus sylvestris L.*) o pino negral o laricio (*Pinus nigra J. F. Arnold*).



Figura 7. Visión general del reverso del *San Cristóbal de Licia*

Gracias al examen organoléptico se pudo verificar el tipo de construcción de la tabla (Fig. 7), la cual estaba formada por tres paneles: uno original de sección radial y mayor anchura y dos añadidos laterales de aproximadamente 8 cm, con un corte tangencial en el caso del de la izquierda y radial en el ubicado a la derecha si se observa la obra desde el anverso. El tipo de ensamblaje utilizado para unir estos paneles y ampliar las dimensiones de la pintura original es a unión viva mediante el encolado de los bordes con algún tipo de cola animal. Por el reverso se observa que estas juntas fueron reforzadas con bandas de tela probablemente de lino o cáñamo. Es importante añadir que la diferencia más notoria entre el panel central y los laterales es que éste presenta un tipo de elaboración manual donde se evidencian las características huellas de las herramientas de desbastado de la madera, frente a un corte más mecánico, liso y sin imperfecciones como el que presentan los paneles de los lados.

Por otro lado, aunque es evidente que no son originales, se desconoce si los tres travesaños horizontales que actualmente presenta la obra encolados y atornillados por el reverso, son fruto de la misma intervención mediante la que se colocaron las tablas añadidas a ambos lados, o posteriores. Por una parte, este sistema

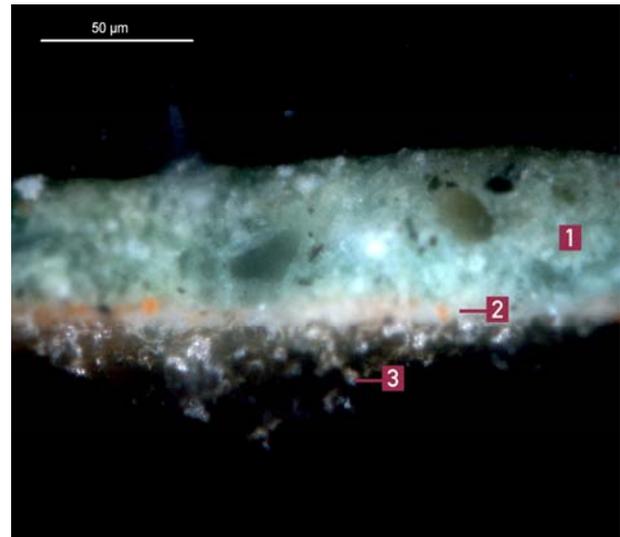


Figura 8. Microfotografía MO de la sección transversal. X400

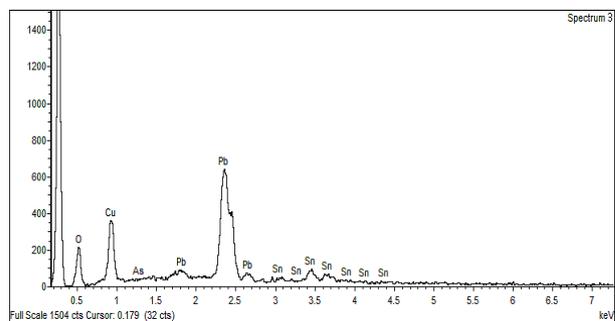


Figura 9. Espectro de rayos X del estrato de película pictórica

de refuerzo pudo ser adaptado inicialmente con el objetivo de prevenir posibles movimientos de la madera y la consecuente separación de los tablones, o por el contrario, ser colocado posteriormente con el fin de remediar estos daños.

Antes de describir la naturaleza y composición de los estratos pictóricos originales, es importante advertir que la obra se encontraba bastante repintada, principalmente en los bordes laterales por la intención que se tenía de adecuar los paneles añadidos a la composición original. Al margen de esto y evitando en la medida de lo posible extraer y analizar muestras de estas zonas, el examen analítico mediante FESEM-EDX permitió identificar las cargas y los pigmentos presentes en los estratos pictóricos originales de la tabla aquí estudiada. En primer lugar, aplicada directamente sobre el soporte leñoso se detectó una capa de preparación de tonalidad parda compuesta por sulfato de calcio y tierras en menor proporción, con un grosor máximo de 378 μm . En algunas muestras se observa que sobre esta preparación gruesa de yeso se dispone otra más fina y compacta, conocida por los italianos como “gesso sottile”, compuesta también por sulfato de calcio con algunas trazas de minio. Este estrato presenta un grosor muy fino de entre 2 y 7 μm sobre el que se ha aplicado una

película pictórica que combina una textura fina con pequeñas zonas de empastes y tiene un espesor de entre 23 y 65 µm.

Finalmente, el análisis de caracterización de pigmentos determinó que para los tonos azules del agua se utilizó azurita mezclada con blanco de plomo y tierras en menor proporción. En el intenso verde de la camisa que viste San Cristóbal se identificó verde de cobre (malaquita o verdigris), tierra verde, blanco de plomo y amarillo de plomo y estaño (Figs. 8 y 9), estos últimos mezclados en mayor proporción para las zonas más iluminadas. Por último, las carnaciones rosadas se consiguieron con laca roja, minio, tierra roja y, de nuevo, blanco de plomo para reducir la saturación.

5. CONCLUSIONES

Tanto desde el marco teórico, atendiendo al estilo y fuentes influyentes en la pintura, como desde un punto de vista más práctico que incluye el examen técnico y la caracterización analítica de los diversos estratos en que se divide, justifican que la tabla con la representación de *San Cristóbal de Licia* es obra de la mano del pintor valenciano Vicente Requena. Aunque los resultados analíticos que se han obtenido confirmen los materiales, técnicas y procedimientos utilizados en la creación artística de esta pieza, sería muy imprudente extrapolar dichos resultados al resto de obras de su producción. No obstante, teniendo en cuenta que no se han encontrado estudios avalados por exámenes científicos de obras de Vicente Requena, los datos que aquí se exponen suponen un primer paso hacia el conocimiento más íntimo del legado pictórico que dejó este artista.

A nivel técnico, es evidente que la tabla se ajusta al *modus operandi* de los artistas valencianos de la época. En primer lugar destaca la elección del tipo de madera, un pino silvestre o pino negral o laricio. Ambas especies, cuyas características anatómicas son muy difíciles de discernir tanto a simple vista como a través de la microscopía óptica, tradicionalmente han sido empleadas como soporte pictórico en la retabística valenciana. También el tipo de ensamble utilizado para unir los paneles laterales no originales es típico del área valenciana. Se le conoce como unión viva y consiste en la adhesión de los cantos de dos maderas mediante algún tipo de cola animal o caseína.

Por otro lado, en la producción pictórica de Vicente Requena no es extraño encontrar tablas con formatos verticales muy estrechos y alargados a los que se les añadieron en intervenciones posteriores unos paneles laterales, tal y como sucede en la presente tabla de *San Cristóbal*. Es el caso de pinturas como el *San Pablo y Santiago el Mayor*, o la *Santa Ana, la Virgen y el Niño* que se conservan en el Museo de Bellas Artes de

Valencia. Quizás la verticalidad de estas piezas, que en un principio estuvieron sujetas a las dimensiones y formato del retablo al que pertenecían, fuera un inconveniente una vez independientes del conjunto, por lo que posiblemente se amplió su anchura para poder adaptarlas a una marco o a una determinada estructura.

También es importante hacer referencia a la unidad de medida habitual que se utilizaba en la Valencia de la época y que se especificaba en los contratos a la hora de formalizar un encargo. Se trata del conocido palmo o *palm d'alna*, que solía equivaler aproximadamente a 21 cm (Vivancos, 2007: 53). Al trasladar las dimensiones del soporte original de la tabla de *San Cristóbal* -sin los añadidos laterales-, se puede comprobar que se ajustan perfectamente a la unidad de medida del palmo valenciano, siendo ésta de aproximadamente 4 palmos de alto por 2 de ancho.

El empleo de una capa de preparación compuesta por dos estratos, uno de yeso grueso sobre el que se dispone otro más fino de la misma naturaleza, fue muy socorrido en la pintura valenciana. La influencia italiana se evidenció en la manera de preparar las tablas en Valencia. Generalmente, después de acondicionar los paneles de madera aplicando una mano de cola animal y, en algunos casos, una tela pegada al anverso para paliar los movimientos del soporte, era común imprimir con el conocido por Cennino Cennini como *gesso grosso* (Cennini, 1979: 87-88), y finalizar con *gesso sottile*, más fino que el anterior.

Por último, la caracterización analítica de los pigmentos que componen la paleta cromática de la tabla de *San Cristóbal* explican en cierta manera los efectos pictóricos propios del estilo de Vicente Requena. Por un lado, el frío cromatismo que caracterizó sus composiciones se debe principalmente al empleo en los fondos de pálidas tonalidades azules, conseguidas a partir de la adición de grandes proporciones de blanco de plomo a la azurita. También el colorido tornasolado de clara influencia joanesca es habitual en su modo de pintar los ropajes. En la presente tabla, el análisis de los pigmentos empleados para la camisa verde que viste *San Cristóbal* confirmó que ese efecto irisado se debe a la utilización de verde de cobre junto al amarillo de plomo y estaño.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es fruto del esfuerzo y dedicación de un equipo interdisciplinar en el que cada miembro, desde la constancia y la tenacidad, ha contribuido al desarrollo de un proyecto de gran envergadura en el que se incluye el presente artículo. Es importante agradecer la labor y disposición del Servicio de Microscopía Electrónica de la Universitat Politècnica de València,

que sin su generosidad este trabajo quedaría incompleto. Finalmente, cabe añadir que los análisis realizados para este estudio han formado parte del proyecto MINECO CTQ2014-53736-C3-1-P, cofinanciado con fondos FEDER.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benito, F., (1987) *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia.

Cennini, C., (1979) *Tratado de la pintura (El libro del arte)*. Barcelona, Sucesor de E. MESEGUER.

De la Vorágine, S., (1984) *La leyenda dorada*. Tomo I. Madrid, Alianza Editorial.

García, L. et al., (2003) *La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Barcelona, Fundación Conce del Valle de Salazar.

García, M. D., (2000) “San Cristóbal: significado iconológico e iconográfico” en *Antigüedad y cristianismo: Monografías históricas sobre la antigüedad tardía*, nº 97, pp. 343-366.

Hernández, L., (2015) “Vicente Requena (1556-1605), un pintor valenciano de las postrimerías del Renacimiento” en *Archivo de Arte Valenciano*, nº 96, pp. 51-72.

Marco, F. G. y E. M. Gil (2010) “Pintura valenciana desconocida o desaparecida de la Villa Real de Caudete en los siglos XV y XVI” en *Ars Longa: cuadernos de arte*, nº 19, pp. 63-72.

Orellana, M. A., (1967) *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Valencia: Xavier de Salas.

Vivancos, V., (2007) *La conservación y restauración de pintura de caballete: pintura sobre tabla*. Madrid, Tecnos.

VV.AA., (2010) *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. València, Generalitat Valenciana.

