



UN “SAN SEBASTIÁN”
ATRIBUIDO A
JUAN DE JUANES
PROCEDENTE DE
LA ANTIGUA COLECCIÓN
NAVARRO ALCÁCER.

ANÁLISIS TÉCNICO E
HISTORIOGRÁFICO.

ALFREDO GARCÍA SANZ

TUTORES:

DR. VICENTE GUEROLA BLAY

DRA. EVA PÉREZ MARÍN

DR. DAVID GIMILIO SANZ



UN “SAN SEBASTIÁN”
ATRIBUIDO A
JUAN DE JUANES
PROCEDENTE DE
LA ANTIGUA COLECCIÓN
NAVARRO ALCÁCER.

ANÁLISIS TÉCNICO E
HISTORIOGRÁFICO.

TRABAJO FINAL DE MÁSTER

ALFREDO GARCÍA SANZ

TUTORES:

DR. VICENTE GUEROLA BLAY
DRA. EVA PÉREZ MARÍN
DR. DAVID GIMILIO SANZ



PALABRAS CLAVE

Juan de Juanes, pintura sobre tabla, romanismo valenciano, San Sebastián, coleccionismo, ampliación de soporte, atribucionismo.

RESUMEN

Este Trabajo Final de Máster es el resultado del análisis e identificación de una pintura al óleo sobre tabla del siglo XVI con la representación de San Sebastián, en su tradicional representación martirial anudado a una columna, desnudo y con las flechas clavadas en su cuerpo. La tabla, proveniente de la antigua colección Navarro Alcácer, ha estado poco estudiada más allá del conocimiento de su existencia gracias a la primigenia atribución de Post a los Hernandos y su círculo (1953), de nuevo puesta en conocimiento de los estudiosos por Fernando Benito en el apéndice del catálogo *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra* (2000).

La obra, una pintura sobre un panel de pino de pequeño tamaño (78.5 x 34.4 cm.), se incrementó de formato añadiendo dos listones de madera en sus lados verticales. Su estado de conservación es delicado; con grandes repintes al óleo, barnices oxidados, suciedad generalizada y grietas en la superficie, provocadas por las tensiones entre las uniones a través de piezas metálicas internas y los movimientos naturales de la madera original y la añadida.

Para la asignación de la autoría de la obra, se han estudiado aspectos técnicos y artísticos, pudiéndose comprobar los grandes paralelismos existentes con la pintura propia de Juanes, especialmente la utilizada entre 1540-50, recabándose a lo largo del proceso de investigación datos suficientemente relevantes como para asignar la autoría de la obra al pintor más importante del manierismo valenciano.

También se ha realizado un estudio de fuentes gráficas de las obras conocidas del pintor y de las obras de otros artistas contemporáneos, buscando paralelismos con obras de Juanes. Además, se ha desarrollado un estudio técnico de la obra, tanto con metodología no invasiva como invasiva, analizando las muestras en los laboratorios de la Universidad Politécnica de Valencia y el Instituto de Restauración del Patrimonio de dicho campus, comparándose los resultados con análisis técnicos de otras tablas de Juanes.

PARAULES CLAU

Joan de Joanes, pintura sobre taula, romanisme valencià, Sant Sebastià, col·leccionisme, ampliació de suport, atribucionisme.

RESUM

Aquest treball fi de Màster és el resultat de l'anàlisi i identificació d'una pintura a l'oli sobre taula del segle XVI amb la representació de Sant Sebastià, en la seua tradicional representació martirial nugat a una columna, un i amb les fletxes clavades al seu cos. La taula, provinent de l'antiga col·lecció Navarro Alcácer, ha estat poc estudiada més enllà del coneixement de la seua existència gràcies a la primigènia atribució de Post als Hernandos i el seu cercle (1953), de nou posada en coneixement dels estudiosos per Fernando Benito a l'apèndix del catàleg *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y de su obra* (2000).

L'obra, una pintura sobre pany de pi de xicotet tamany (78.5 x 34.4 cm). S'incrementà de format afegint-la dos llistons de fusta als seus costats verticals. El seu estat de conservació és delicat; amb grans repintades a l'oli, vernissos oxidats, brutícia generalitzada i esquerdes a la superfície, provocades per les tensions entre les unions a través de les peces metàl·liques internes i els moviments naturals de la fusta original i l'afegida.

Per a l'assignació de l'autoria de l'obra, s'han estudiat aspectes tècnics i artístics, i es pot comprovar els grans paral·lelismes existents amb la pintura pròpia de Joanes, especialment l'emprada entre 1540-1550; es recopilen al llarg del procés d'investigació dades suficientment rellevants com per a assignar l'autoria de l'obra al pintor més important del manierisme valencià.

També s'ha realitzat un estudi de fonts gràfiques de les obres conegudes del pintor i de les obres d'altres artistes contemporanis, per tal de buscar paral·lelismes amb obres de Joanes. A més a més, s'ha desenvolupat un estudi tècnic de l'obra, tant com a metodologia no invasiva com invasiva, mitjançant l'anàlisi de mostres als laboratoris de la Universitat Politècnica de València i l'Institut de Restauració del Patrimoni del dit campus, i s'han comparat els resultats amb anàlisis tècnics d'altres taules de Joanes.

KEYWORDS

Juan de Juanes, oil on panel, valencian Romanism, Saint Sebastian, collecting, enlarged panel, expertization.

ABSTRACT

The present Final Master's Project is the result of the analysis and identification of an oil painting panel of the sixteenth century from the Navaro Alcácer collection, representing *Saint Sebastian*, in his traditional martyr attire, tied to a column, naked and with the arrows stuck into his body. Almost no studies of this table have been published so far, due its primitive attribution to Los Hernandos and their circle (1953). It was only later that it was brought to the attention of scholars by Fernando Benito in the appendix to the Joan de Joanes catalog: *Joan de Joanes. A new vision of the artist and his work* (2000).

The analyzed work consists in a painting on a small pine panel (78.5 x 34.4 cm). It's size was later increased by adding two wooden strips on both vertical sides. Its state of conservation is fragile; with large oil repaints, rusty varnishes, generalized dirt and cracks on the surface, caused by the tensions between the joints through internal metal parts and the natural movements of the original and added wood.

Several technical and artistic aspects have been considered for the assignment of the authorship of the work, which led to confirm significant parallelisms with Juanes own work, especially with his paintings performed between 1540-50. As a consequence of this research process, enough relevant data were collected as to finally assign the authorship of the work to the most important painter of the Valencian mannerism.

There has also been a benchmark study of graphic sources between the known works of the painter and those of other contemporary artists, in search of similarities with Juanes. In addition, a technical study of the work has been developed, both with non-invasive and invasive methodology, analyzing the samples in the laboratories of the Polytechnic University of Valencia and the Institute of Heritage Restoration of said campus, comparing the results with technical analysis of other tables from Juanes.



Fig. 1 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia.
Colección Navarro Alcaer.

ÍNDICE

1. Introducción.....	13
2. Objetivos.....	14
3. Metodología.....	15
4. Contexto histórico.....	17
4.1. El siglo XVI en el Reino de Valencia.....	18
4.2. Biografía de Juan de Juanes.....	22
4.3. Tipo iconográfico histórico.....	27
4.4. El san Sebastián de Juanes. Descripción iconográfica y estilística.....	29
4.5. Hipótesis cronológica y de localización original de la tabla.....	33
5. Estudio técnico.....	37
5.1. Datos identificativos.....	38
5.2. Soporte lúneo.....	40
5.3. Identificación de los materiales constitutivos de la obra.....	45
5.4. Estado de conservación.....	57
6. Atribución a Juan de Juanes.....	67
6.1. Atribución a Juan de Juanes.....	68
7. Conclusiones.....	70
8. Bibliografía.....	83
9. Índice de imágenes.....	89
10. Agradecimientos.....	103
11. Anexos.....	105
I. Anexo Histórico-Artístico.....	107
II. Anexo Técnico.....	121
III. Anexo Atribución a Juan de Juanes.....	141



Fig. 2 Detalle del rotro del santo.

1. INTRODUCCIÓN

Una de las tareas más complejas a las que nos enfrentamos en el terreno de la identificación, expertización y peritaje de obras de arte es la catalogación rigurosa de la misma, de tal forma que se pueda llegar a conocer con la mayor precisión la época a la que pertenece y sobretodo, su autoría.

Los *connoisseur*, primeros historiadores del arte en el s. XVIII tenían entre sus principales tareas la catalogación de las obras de arte, para de este modo poder clasificarlas y ordenarlas en escuelas y estilos. En el s. XIX fue Morelli y Bernard Berenson en el s. XX quienes crearon modelos y métodos de identificación más objetivos basados en estudios histórico-artísticos. Permitiendo así, atribuir una obra a un artista.

Hoy, la expertización debe fundamentarse con rigurosos estudios científicos capaces de analizar todos los aspectos concernientes a la obra, no solo estéticos e históricos sino además estudiar en profundidad los materiales constitutivos, su forma de aplicación, el modo en el que están trabajados, llevando al investigador tras estudiar todos los datos recabados a una conclusión final.

El hecho de atribuir una autoría basándose exclusivamente en aspectos histórico-artísticos o formalistas puede conllevar a errores en la misma e incluso ser atribuida a diferentes autores según el experto encargado del estudio, de ahí la necesidad de un método científico de estudio que nos lleve a conclusiones más rigurosas.

La tabla *San Sebastián*, obra objeto de la investigación del presente Trabajo Fin de Máster, procede de la antigua colección Navarro Alcácer, familia de industriales y emprendedores valencianos que consiguieron hacer su propia colección artística con los años y sucesivas generaciones. Nuestra obra fue estudiada en el siglo XX por dos historiadores, hipotizando cada uno de ellos una paternidad distinta. En la década de 1950 por el historiador estadounidense Chandler Rahtfon Post (1881-1959) atribuyéndola a Yáñez de la Almedina (c.1475-1540) o a su círculo. Fernando Benito (1949-2011) en el año 2000 se decantó por asimilarla más a la mano de Juan de Juanes (c. 1510-1579). Esta problemática atribucionista suele aparecer cuando se estudian obras pictóricas de iconografía muy representada en un determinado momento histórico por una serie de artistas, sus talleres u otros seguidores del maestro.

Se trata de una representación con la figura de *san Sebastián* en un espacio abierto, siguiendo la estela de *Apolo cristiano*, atado a una columna y asaeteado en el momento de su martirio.

El punto de partida del presente trabajo se centra en el estudio del contexto histórico-artístico del pintor Juan de Juanes y de su obra, analizando sus influencias artísticas, también en realizar un estudio comparativo con la iconografía de *san Sebastián* en otras pinturas de la época, así como concretar el lugar para el que fue pintado. La realización de un estudio científico-técnico de la obra, la valoración de su estado de conservación y la comparación con otras obras claramente atribuidas al pintor valenciano permitirá asignar la autoría de la tabla objeto de este trabajo a Juan de Juanes.

2. OBJETIVOS

Este Trabajo Fin de Máster tiene como principal objetivo el estudio de una pintura al óleo sobre tabla procedente de la antigua colección Navarro Alcacer, con la representación de *san Sebastián*, en vistas a establecer su atribución, a partir del análisis y estudio organoléptico, formalista, icónico y científico de la obra.

Los objetivos específicos del estudio son:

- Estudiar el contexto histórico, cultural y artístico en el que se creó la obra.
- Analizar los aspectos compositivos y estilísticos de la pintura.
- Profundizar en la historiografía y la producción pictórica de Juan de Juanes así como perfilar afinidades estilísticas con pintores oriundos o foráneos a la escuela valenciana para observar similitudes con la obra objeto de estudio.
- Analizar la iconografía representada en la pintura, suproyección y desarrollo gráfico en el ámbito valenciano.
- Realizar una comparativa entre la obra en estudio y otras tablas procedentes de la producción del pintor Juan de Juanes.
- Analizar los aspectos técnicos de cada estrato que componen la obra, tratando de discernir los materiales, que permitan probar las semejanzas de la tabla con otras pinturas de Juan de Juanes, así como conocer el estado de conservación de la misma.
- Hipotetizar una cronología aproximada a la obra así como su ubicación original.

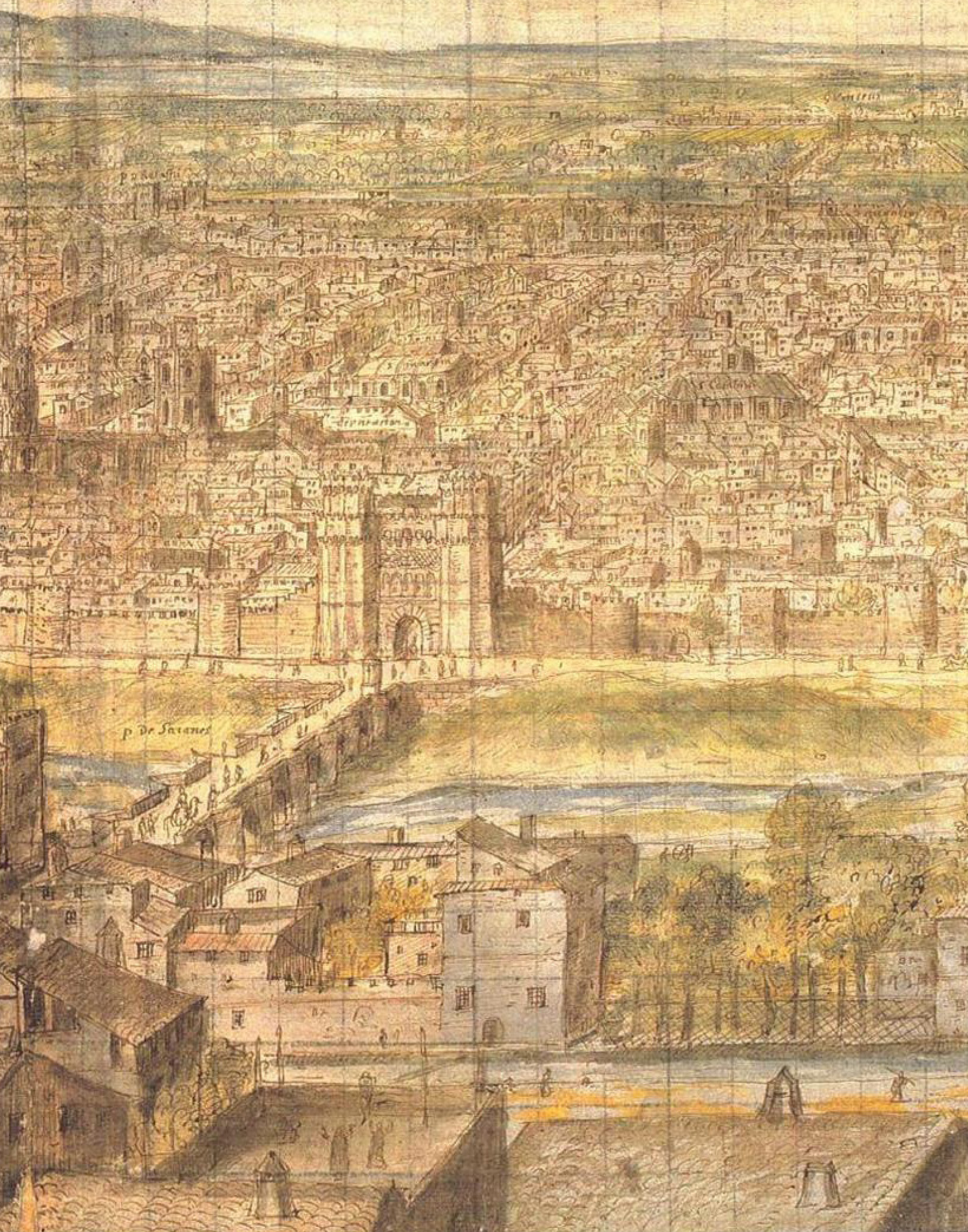
3. METODOLOGÍA

Con el fin de alcanzar los objetivos mencionados, ha sido necesario seguir una metodología, basada en una extensa búsqueda de información y documentación iconográfica e histórico-artística de la obra de Juan de Juanes y efectuando además un estudio técnico y estilístico de la obra a estudio, basándonos en la última atribución realizada por Fernando Benito.

La metodología empleada ha consistido en:

- Consulta de fuentes bibliográficas, tales como monografías, catálogos de exposición y otras fuentes documentales relativos a Juan de Juanes y a otros artistas coetáneos.
- Análisis artístico de las obras catalogadas como de Juan de Juanes además de otras fuentes gráficas, y el estudio directo de pinturas, estampas y dibujos renacentistas valencianos y de otras zonas geográficas.
- Estudio iconográfico de la figura representada en la pintura así como de su relación formal con la pintura valenciana de su tiempo.
- Realización de exámenes técnico-científicos no destructivos a la tabla mediante fotografías con luz visible (generales, detalles, macrofotografía, rasante), y no visible (ultravioleta, fotografía infrarroja y Rayos X).
- Extracción de muestras de todos los estratos constitutivos de la obra: soporte lúneo, preparación y capa pictórica y su estudio mediante microscopía óptica y microscopía electrónica de barrido a través de la espectroscopia por dispersión de Rayos X (FESEM-EDX), analizando los resultados obtenidos.
- Revisión de la metodología utilizada en museos por sus expertos para la asignación de la autoría de una obra a un artista determinado.
- Estudio comparativo de la pintura con otras obras similares desde el punto de vista técnico, histórico, estilístico y compositivo.

V A L E N C I A



p. De S. Juanes



4. CONTEXTO HISTÓRICO

4. CONTEXTO HISTÓRICO

4.1 El siglo XVI en el Reino de Valencia

Dentro del panorama social, económico y religioso del antiguo Reino de Valencia, durante el siglo XVI cabe destacar: el desarrollo económico, el poder de la Iglesia y el incremento de la actividad social y cultural en la corte virreinal.

En este siglo, Valencia vivió uno de los momentos más importantes de su historia afianzándose y desarrollándose, tanto la ciudad (Fig. 3 y 4) como el Reino, dentro de la Corona de Aragón. Su posición geográfica en el centro de la costa mediterránea atrajo capital económico y humano, convirtiendo la capital en un gran centro distribuidor de las rutas marítimas y terrestres de comercio y el comienzo de la industria sedera del territorio. A partir de la segunda mitad del siglo, Valencia fue perdiendo su influencia política en el resto de la península, minimizada en comparación con otros territorios hispánicos, quedando relegada a una posición periférica por las uniones dinásticas de la Corona y la alta nobleza y la correspondiente agregación de los reinos¹.

El panorama económico valenciano durante el siglo XVI se sustentó en la agricultura, con cultivos de alta productividad y en la artesanía: paños, pieles, cerámica y muebles. La industria textil y sedera contaba con los mayores gremios de la ciudad, los *paraires* y los *teixidors de llana*². Este incremento comercial fue favorecido por los mercaderes extranjeros, trayendo estos a Valencia nuevas técnicas financieras y empresariales, aumentando con los años la presencia de comerciantes alemanes, franceses, portugueses y especialmente italianos.

Durante este periodo histórico, la Iglesia vivió un momento de gran expansión potenciado por la llegada al papado en años precedentes de Alfonso de Borja (Canals 1378- Roma 1458), acompañado por un grupo amplio de valencianos, incluyendo a su familia, que obtuvieron grandes privilegios e influencias en la Curia. La diócesis valenciana fue el principal centro religioso de la Corona de Aragón, alcanzando en el siglo XVI unos 2000 sacerdotes seculares y cerca de 1300 religiosos regulares, localizados mayoritariamente en la ciudad de Valencia.

El protagonismo de la Iglesia valenciana, con dos papas al frente de la Cristiandad, una docena de cardenales, y la elevación de la Catedral al rango de Metropolitana en 1492 por Rodrigo Borja, hizo que la ciudad obtuviese además el rango de Universidad creándose así el *Estudi General*³ en 1501.

El pago de los diezmos a la Diócesis valenciana⁴ hizo que se convirtiera en la más rica de la Corona de Aragón⁵, consiguiendo un gran poder económico y político, gracias al cual pudo contratar a artistas para mejorar, decorar y ampliar sus templos, manteniendo y potenciando su influencia sobre la población. La Inquisición, suscitó un gran rechazo entre los valencianos. Sin embargo los primeros años del Tribunal en Valencia, dirigido por el dominico fray Juan Cristóbal de Gualbes desde 1484 no propiciaron muchas revueltas, como sí ocurrió tras el nombramiento de fray Tomás de Torquemada como inquisidor General de Aragón dado el recrudescimiento de sus métodos. A diferencia

1 FURIÓ, A. *Història del País Valencià*, p. 246.

2 FRANCH, R. *La ciudad de Valencia. Historia*, p. 291.

3 CALLADO, E. *Lambaixador Vich. L'home i el seu temps*, p. 21.

4 En adelante CMV.

5 LLIBRER, I. *La catedral de Valencia como administrador general del diezmo de la diócesis. Aspectos históricos, económicos, contables y organizativos*, p. 2.



Fig. 5 Anónimo. Modelo de escena cortesana similar a la Corte valenciana. Firenze. Archivio di Stato.

del aragonés, el tribunal que en 1484 se estableció en Valencia, se creó para vigilar la ortodoxia de los conversos de origen judío, procesándose desde 1484 hasta 1530 a 2.354 personas acusadas de judaísmo, incluyendo a personalidades relevantes de la sociedad como Luis Vives y su familia⁶.

En 1510 las Cortes Valencianas, constituidas por la aristocracia metropolitana y cuyo objetivo era la defensa de los fueros, afianzaron el régimen virreinal. La nobleza valenciana, con títulos tan importantes como el Ducado de Gandía, el del Infantado, o el de Segorbe, de raíces catalanas, aragonesas y autóctonas, fue desde la misma conquista del Reino de Valencia un estamento privilegiado que ejerció la dirección e influencia en el gobierno y la sociedad. Su característica principal fue su progresiva castellanización, debido entre otros aspectos al prestigio social del castellano, lengua universal de su tiempo, símbolo de educación y a su relación con la nobleza castellana por su acercamiento a la Corte⁷.

Este hecho, unido al tránsito de población, comerciantes clérigos, libros y literatura castellana favoreció el bilingüismo de la aristocracia autóctona.

El alzamiento de *La Germanía* (1519-1522), fue el principal conflicto social y nobiliario en la Valencia del siglo XVI. Este enfrentamiento consistió en la confrontación entre los artesanos agermanados contra la nobleza y la oligarquía urbana, extendiéndose esta revuelta por todo el territorio del reino. Esto obligó a la Corona a posicionarse junto al bloque de los nobles para poder contener y frenar la revuelta. En opinión de Salvador Esteban (2009), “constituyó una lección. Y en ella reside una de las principales causas del comportamiento más fiel de los valencianos, que no se dejaron arrastrar hacia nuevas aventuras antimonárquicas, como las alteraciones aragonesas de finales del XVI”⁸.

Otro grupo de población que generó inestabilidad y revueltas en Valencia fueron los moriscos. Su forma de vida predominantemente rural, fue diversificán-

6 FURIÓ, A. *Op. Cit.*, p. 229.

7 CALLADO ESTELA E. *Op. Cit.*, p. 48.

8 SALVADOR, E. La conflictividad social. En: *La ciudad de Valencia. Historia*. p. 329.

dose con el paso de los años en otras actividades como la cría de ganado, artesanías o el comercio⁹. Tras la conquista de Valencia, el pueblo morisco sufrió las consecuencias del abandono de sus líderes sociales y políticos, entrando en confrontación sus costumbres con el modo de vida de la mayoría cristiana, yendo a más la conflictividad hasta su expulsión a inicios del siglo XVII. Los moriscos representaron aproximadamente un tercio de la población valenciana, siendo el Reino de Valencia el territorio hispánico con mayor porcentaje de población de origen mahometano¹⁰.

La Corte virreinal valenciana en la primera mitad del siglo XVI generó en torno suyo una intensa actividad política cortesana, social y cultural (Fig. 5) que marcó la aristocrática de dicho periodo. En Valencia, la delegación del poder real la ejercían los virreyes, no institucionalizándose el cargo hasta 1520, siendo Diego Hurtado de Mendoza (Granada 1504-Madrid 1575) el primero de ellos, bajo el reinado de Carlos V, ocupando ese máximo cargo político tanto hombres como mujeres, entre otros, Enrique de Aragón (Calatayud 1445-Ampurias 1522) entre 1497 y 1505, primo de Fernando el Católico, su propia hermana, doña Juana (Barcelona 1455-Nápoles 1517) entre 1505 y 1512, y doña Germana de Foix (Foix 1488- Liria 1536) entre 1523 y 1525¹¹. Fue durante el virreinato del Duque de Calabria y su esposa Doña Germana cuando se desarrolló en mayor medida el arte y la cultura humanista en Valencia, al igual que bajo el mandato de la segunda esposa de este, Mencía de Mendoza¹².

La Corte consolidó y protegió la cultura humanista en la ciudad, culturizando a los caballeros a los modos italianos y renacentistas¹³.



Fig. 6 Thomas Bradwardine. *Geometria speculativa*. Valencia. Universitat de València.

9 CISCAR, E. *La vida material de los moriscos en el Reino de Valencia*, p. 56.

10 CISCAR, E. *Ibid.* p. 39.

11 FERRER, T. *Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI*, p. 185.

12 Ambas mujeres, de extensa cultura y educadas en cortes renacentistas; Germana, emparentada con los monarcas de Francia, se crió en la corte de Luis XII, fuertemente influida por la cultura borgoñesa e italiana. Por su parte Mencía, hija de Rodrigo de Vivar y Mendoza, a cuya muerte heredó el marquesado de Cenete, vivió el Renacimiento junto a su familia desde pequeña, consolidándose en los Países Bajos al contraer matrimonio con Enrique de Nassau, importante coleccionista de obras de arte del que enviudó en 1538.

13 FURIÓ, A. *Op. Cit.*, p.267.

Por este apoyo y en busca de un especial patrocinio virreinal, muchos artistas dedicaron sus obras¹⁴ a los gobernantes. Estas obras entre otros ejemplos (Fig. 6) formaron parte de la gran biblioteca privada del Duque, traída en 1527 desde Ferrara y depositada en Valencia en San Miguel de los Reyes, monasterio fundado por él. Fernando de Aragón, igualmente impulsó su capilla musical hasta convertirla en una de las más importantes del mediterráneo, solicitándole el propio rey Felipe II libros musicales de su colección, entre los que destacaba el *Cancionero del duque de Calabria* escrito en 1556.

Gracias al desarrollo de la imprenta, Valencia fue la precursora en la Península de la novela pastoril, género narrativo épico del Renacimiento italiano surgido tras la publicación de la *Arcadia* (1504) escrita por Jacopo Sannazaro o la *Diana de Montemayor*. A este mecenazgo virreinal se sumó la alta nobleza, como Serafín Centelles que apoyó a Luis Vives o los Duques de Gandía, llegando a conseguir una de las mejores bibliotecas del reino.

Esta efervescencia cultural del siglo XVI quedó plasmada en dos obras literarias: *Cuestión de amor*, publicada en Valencia en 1513 y *El cortesano* de Luis Milán, de 1561, basada en el libro de Baldassare Castiglione *Il libro del Cortigiano* en 1528. La primera, narra el ambiente cortesano de Nápoles entre 1508 y 1512, el segundo libro, describe la corte del duque de Calabria en Valencia, constituyendo una importante fuente histórica novelada sobre dicha corte virreinal. En ella se describen los pasatiempos y festividades: festejos obras teatrales representadas por los propios cortesanos, debates, cacerías, banquetes, veladas musicales, etc. La relación entre ambas cortes, napolitana y valenciana se potenció con el tiempo, especialmente por parte valenciana, ya que existía un gran interés por las novedades de la corte italiana, al contar

esta con un número considerable de valencianos. Dentro de este contexto cultural es comprensible las temáticas y alegorías que pueden encontrarse en la pintura del periodo de madurez de Juanes, especialmente en obras como *El juicio de Paris* (Fig. 7) (c. 1550), una de las pocas obras de mitología clásica de la pintura valenciana renacentista, así como el profuso uso de ruinas y templos clásicos en los fondos de sus pinturas.



Fig. 7 Juan de Juanes. *El juicio de Paris*. Údine. Musei Civici e Galleria di Storia ed Arte di Udine.

14 Juan Justiniano dedicó la traducción de la obra de Vives *Instrucción de la mujer cristiana* (1528), a Germana de Foix. Juan Ángel González dedicó en 1527 al duque su obra *Perlepidum Colloquium*, Lorenzo Palmireno dejó constancia en su libro *El estudioso cortesano* (1573) la afición bibliófila de Mencía de Mendoza.

FERRER, T. *Op. Cit.*, p. 186.

4.2. Biografía de Juan de Juanes. (¿Valencia? c. 1510-Bocairent 1579).

Juan Macip Navarro, *Joan de Joanes* o Juan de Juanes está considerado como uno de los artistas del siglo XVI más capaces, con mayor inventiva y mejor dotados artística e intelectualmente del panorama valenciano. Al igual que Luis de Morales, Pedro Machuca o Alonso Berruguete, adquirió un reconocimiento y preparación superior a la del resto de pintores de la época en otros territorios hispanos.

Se conocen muy pocos datos documentados sobre su biografía. Según la tradición recogida por Orellana, sería natural de Fuente la Higuera, aunque no se han encontrado fuentes documentales que lo certifiquen. Dos textos asignarán su nacimiento en Valencia. La primera, recogida por Benito¹⁵ (2000), es el matrimonio de sus padres Vicente Macip e Isabel Navarro, desposados en 1493, lo que situaría su nacimiento en la primera década del siglo XVI en Valencia. Otra, la obra de Ximo Company (2015) donde, al igual que en el texto de Benito, se marca como lugar de residencia de los padres esta ciudad¹⁶.

La formación y el estilo pictórico de su padre, Vicente Macip (Valencia, c. 1475-1550), fue determinante en los comienzos de su carrera, del que adquirió¹⁷ el inicio de su estética italianizante e hispanoflamenca (Fig. 8). Corrientes que su padre asimiló de artistas como Paolo de San Leocadio y Rodrigo de Osona¹⁸.

La llegada a la ciudad en 1506 de Fernando de Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina (Fig. 9), provenientes de Italia, educados en Florencia en el

entorno de Leonardo da Vinci, influyó en el estilo del padre que se abrió a las nuevas tendencias. Prueba de ello son el *retablo de Santa Ana y santa Magdalena* del Monasterio de San Miguel de Liria o *El Anuncio del ángel a San Joaquín entre los pastores*¹⁹, del Museo de Bellas Artes de Valencia (Fig. 10)²⁰.



Fig. 8 Vicente Macip. *La Visitación*.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

En una primera etapa artística, la obra de Juanes se entrelaza con la de su padre, para años después asimilar diversas influencias y configurar un estilo propio, visible ya en el retablo de la Catedral de Segorbe²¹ en 1531. En esta obra, padre e hijo trabajaron desde 1529 hasta 1531, siendo la primera vez que aparece el nombre de Joan Macip como receptor de un sueldo del cabildo por su trabajo.

15 BENITO, F. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, p. 20.

16 COMPANY, X, et al. *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, p. 21.

17 Esta afirmación está puesta en duda por historiadores actuales como Fernando Benito o Ximo Company.

18 ALBI, J. *Joan de Joanes y su círculo artístico*, p. 86.

19 BENITO, F. Op. Cit., p. 29.

20 En adelante MBBAA.



Fig. 9 Fernando de Llanos. *Huida a Egipto*. Valencia. Catedral Metropolitana.

Un aspecto de enorme importancia en la biografía de Juanes y que explicaría sus influencias pictóricas²², es la posibilidad de que hubiera viajado a Italia durante su juventud, atraído por las novedades que llegaban a Valencia desde el país transalpino, cuestión que no se ha podido verificar con certeza.

Tradicionalmente, este italianismo se ha relacionado siempre con un viaje a Italia del pintor, aprovechando el vacío documental existente en su biografía, y recogiendo una cita del canónigo de la Catedral Metropolitana de Valencia, Vicente Vitoria en la que escribe que Juanes decidió viajar a Italia después de ver las pinturas que trajo Jerónimo Vich a Valencia desde Roma²³ para decorar su palacio. Según Benito (2000), esta podía ser una explicación de muchas incógnitas respecto a la adopción de la



Fig. 10 Vicente Macip. *Anuncio del ángel a san Joaquín entre los pastores*. Valencia. Museo de Bellas Artes.

estética renacentista de Juanes²⁴.

Este viaje explicaría su cultura humanista, apreciada en las crónicas de su tiempo y de siglos posteriores²⁵, como la leyenda recogida por el canónigo Vicente Vitoria un siglo después de muerto Juanes y escrita en su *Academia de pintura del Señor Carlos Maratti*²⁶. Sin embargo, la relación de Juanes con la cultura y el arte renacentista bien pudo tenerla sin salir de Valencia, gracias a su relación con la corte virreinal del Duque de Calabria.

21 La ejecución del retablo de Segorbe supone el inicio de una serie de reflexiones y polémicas sobre las influencias artísticas entre padre e hijo. Según Albí (1978), en ella se muestran todas las influencias y enseñanzas que Macip absorbió a lo largo de su vida y que enseñó y potenció en su hijo Juan, mientras que Benito y Company defendieron años después que fue la presencia del hijo lo que condicionó el cambio estético de este retablo, estilo donde se muestra un conocimiento y unos tipos iconográficos propios del Renacimiento pleno italiano. La tesis actual llevaría por tanto a constatar que Juanes influyó ya de manera decisiva en el taller paterno desde 1531, adoptando el renacimiento italianizante aprendido de las tablas del Piombo traídas por Jerónimo Vich para la decoración de su palacio en Valencia, así como de otras fuentes artísticas, como, grabados, donde aprendió las composiciones de Rafael y de otros artistas italianos y flamencos.

22 Véase el anexo I.I *Influencias artísticas en la pintura de Juan de Juanes*, p. 102.

23 “que pasava por aquella ciudad a la corte” y que le agradó tanto “que terminó de irse a Italia para conozer al autor y estudiar en aquella escuela. Llegó a Perugia en aquel tiempo que el divino Rafael de Urbino estaba en casa de Pedro su maestro, y ya mui adelantado en el arte de quien pudo rezebir algunos enseñamientos siendo Rafael tan cortés y humano con todos y mas estando ambos baxo la enseñanza de un mismo maestro, y nos lo haze crehible el conozerse en las pinturas de Juanes mas el estudio de Rafael que el de Pedro Perugino, assí en el contorno, ternura y colorido, como en la expresión, conceptos y demás partes”.

BENITO, F. *Joan de Joanes*. Op. Cit., p. 31.

24 BENITO, F. *Ibid.* p. 31.

25 Véase el anexo I.II *Valoración histórica de Juan de Juanes*, p. 106.

26 BENITO, F. Op. Cit., p. 30.

Su aprecio por la cultura humanista y por el nuevo lenguaje *allantica* hizo que se relacionara con la élite cultural de la ciudad de Valencia, para la que trabajó en repetidas ocasiones. Gracias a estas conexiones, Benito (2000) señala que “por esta proximidad podrían considerarse algunos cuadros de temática mitológica como el Juicio de Paris y la Fábula de Orfeo, excepcionales en la pintura valenciana”²⁷.

Si se pudiera probar documentalmente el viaje del joven pintor a Italia, concluiría finalmente un gran vacío documental que existe sobre su figura durante esos años, desde 1521 mismo año de llegada del embajador Vich a Valencia, hasta 1529 año en el que se vuelve a tener constancia documental de su presencia en el obispado de Segorbe.

A partir de 1542, Juanes se convierte en la cabeza del taller familiar, ganando poco a poco mayor prestigio artístico del que tuvo su padre²⁸. Debido al trabajo conjunto entre padre, hijo y colaboradores se produjeron confusiones entre los especialistas, errando en la adscripción de las obras a un pintor u otro. En los últimos años las investigaciones de Benito y Company han podido readjudicar a la mano de Juanes obras que hasta entonces se atribuía a su padre²⁹. En gran parte de estas obras se advierte un auténtico italianismo, fruto de aplicar lo aprendido y no una simple repetición de iconos. Además de las italianas, Juanes manejó otras fuentes gráficas para nutrir su imaginación de novedades, de las que pudieron surgir las atmósferas, los paisajes o los *sfumatos* de buena parte de su producción.



Fig. 11 Juan de Juanes. *Salvador Eucarístico*. Madrid. Museo Nacional del Prado.



Fig. 12 Juan de Juanes. *Ecce Homo*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

27 BENITO, F. *Ibid.* p. 34.

28 Esta relación se confirma documentalmente gracias a diversos contratos, como el del *Retablo de San Eloy del gremio de plateros* de Valencia de 1534, cuya tabla central se encuentra en el museo de la Universidad de Meadows en Dallas, EEUU, en cuyo contrato se especifica que las pinturas serían únicamente de mano de “Joan Macip e no de altra persona” COMPANYY, X, et al. *Op. Cit.*, p. 58.

29 Como la *Santa Cena* y el *retablo de San Sebastián*, cuya tabla principal se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, el *Cristo con la Cruz a cuestas* del Museo Nacional del Prado, la *Sagrada Familia con san Juanito* del Ayuntamiento de Valencia o el *Bautismo de Cristo* de la Catedral de Valencia.

Sin duda, Juanes, fue un gran creador de iconos religiosos, repetidos en multitud de ocasiones debido a su éxito, tanto por él como por sus seguidores y que dejarían una impronta imborrable en el arte valenciano. Así pueden señalarse el gran número existente de iconografías establecidas como el *Salvador Eucarístico* (Fig. 11), la *Inmaculada*, *Dolorosa*, *Ecce Homo* (Fig. 12) o los *santos Vicentes*, entre otros.

Desde 1542, año en el que Juanes comenzó su andadura en solitario y debido al éxito de unas fórmulas estilísticas reconocibles y muy apreciadas en el mercado, su taller tuvo que hacer frente a la gran cantidad de encargos recibidos, lo que restó tiempo al artista para interpretar nuevas fórmulas y composiciones, modificando y reutilizando dibujos seriales anteriormente empleados. Así Benito (2000) escribe, “la calidad a lo largo de la producción juanesca es muy sostenida [...] partiendo de unos arquetipos que incorpora a sus obras, de los cuales, desde determinado momento, nunca más quiso salir”³⁰.

Se conserva poca documentación que acredite la cronología de la producción del pintor a partir de 1550. Destacaremos las obras de cronología conocida: *Alfonso el Magnánimo* (Fig. 13) (1557), el tríptico de la *Lapidación de san Esteban* (1562) o la *Verónica de la Virgen* (1572) de la Parroquia de San Pedro mártir y San Nicolás Obispo de Valencia³¹.

En esta década de 1550, Juanes pudo diseñar diversos cartones³² para tapices encargados por el Arzobispado de Valencia, además, el pintor trabajó junto a Gaspar Requena en diversos encargos, siendo el más importante el retablo de Fuente la Higuera, apareciendo ambos artistas en facturas y libros de pagos.



Fig. 13 Juan de Juanes. *Alfonso el Magnánimo*. Zaragoza. Museo de Bellas Artes.

La producción del pintor desde mediados de 1540 hasta la década de 1560 se vuelve más repetitiva que las anteriores, sus tonalidades igualmente son más frías, carnaciones claras y nacaradas, azules celestes, amarillos, blancos marfil, verdes, bermellones y cielos plomizos³³; los paisajes se funden en la lejanía incorporando arquitecturas y ruinas clásicas como la conocida Pirámide de Cayo Cestio copiada sin duda de un grabado. Muestra sus conocimientos de arquitectura, recreando decoraciones manieristas como en la tabla de *San Esteban acusado de blasfemo* (Fig. 14) del tríptico de la *Lapidación de San Esteban* (1562) conservado en el Museo Nacional del Prado³⁴. Este cambio en su forma de pintar se debió a un mayor dominio de la pintura al óleo y las veladuras adquirido con la práctica. Formalmente, las obras se crearon a partir de un dibujo, con línea sensible creado en algunas partes directamente con

30 BENITO, F. *Op. Cit.*, p. 36.

31 En adelante PSN.

32 Parece ser, aunque no se ha podido contrastar documentalmente, que Juanes en 1551 realizó una serie de cartones para tapices encargados por el arzobispo de Valencia, Tomás de Villanueva, creados en 1588. Este supuesto trabajo fue recogido por otros historiadores, como Vicente Vitoria, u Orellana. COMPANY, X, *et al. Op. Cit.*, p. 64.

33 BENITO, F. *Op. Cit.*, p. 35.

34 En adelante MNP.

pincel³⁵, técnica que irá mejorando el final de su producción.

En los últimos años de su vida, Juanes trabajó en diversos encargos para la Generalitat, pintando un retablo para la capilla de *Nuestra Señora de Gracia* del monasterio de San Agustín de Valencia; otro para el monasterio de los Predicadores y el *retablo mayor de Bocairent* junto a su hijo, también pintor Vicente Macip Comes, conocido como Vicente Juanes (c.1555-1607).

Juan de Juanes murió un año después en la misma localidad, el 21 de diciembre de 1579 quedando allí su cuerpo hasta 1585 cuando sus restos fueron trasladados a la parroquia de Santa Cruz de Valencia cumpliendo su expreso deseo manifestado en su testamento.

En el siglo XIX, sus restos fueron trasladados por la Real Academia de San Carlos al Convento de Santo Domingo donde finalmente reposan.

Fue tal la fortuna artística y estética de Juan de Juanes, que aún después de su muerte, su arte continuó vivo. Éste fue adquirido por discípulos suyos y otros pintores que quisieron intencionadamente continuar su estela y aprovechar así su éxito artístico y comercial. Se realizaron multitud de composiciones y pinturas siguiendo la *maniera* del maestro, copiando sus figuras y colorido, algunas veces por iniciativa propia, y otras por exigencias de contrato, como ocurrió en la reconstrucción del *retablo de San Eloy* del gremio de plateros de mano de Francisco Ribalta.

De entre los artistas seguidores de la estela juanesca, destacan: su hijo, Vicente Juan Macip Comes (Valencia c.1555-Valencia 1623), principal discípulo, seguido de Miguel Joan Porta (c.1554-

1617), Vicente Requena (Cocentaina?-Valencia 1530), Nicolás Borrás (Cocentaina 1530-Monasterio de San Jerónimo de Cotalba 1610), Cristobal Llorens (Bocairent 1554-Valencia? 1622), Francisco Ribalta (Solsona 1565-Valencia 1628), Onofre Falcó (c. 1512-1560) entre otros³⁶.



Fig. 14 Juan de Juanes. *San Esteban acusado de blasfemia*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

35 En algunas composiciones especialmente importante, continuó utilizando el dibujo previo detallado, evitando errores compositivos y facilitando el trabajo.

36 BENITO, D. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, p. 9.

4.3 Tipo iconográfico histórico.

La hagiografía de san Sebastián³⁷ (c. 256-288), ha llegado a nosotros a través de dos referencias bibliográficas históricas: *La Leyenda Dorada* (c.1260), escrita por el monje dominico italiano Jacobo de la Vorágine (1230-1298) en el siglo XIII, y el texto *Flos Sanctorum* (1675) escrito por Pedro de Ribadeneyra. Ambos relatan el martirio del santo de modo prácticamente idéntico: “Hízose así como el emperador lo mandó: arrebatan al santo caballero de Jesucristo los soldados y ministros de Satanás: sácanle al campo: desnúdanle: átanle y descargan tantas saetas en él, que su sagrado cuerpo no parecía cuerpo de hombre, sino un erizo”³⁸.

La representación iconográfica de san Sebastián es muy rica, transformándose con el paso de los siglos. Las flechas clavadas en su cuerpo son su atributo iconográfico principal. Esto hizo que el santo se convirtiera en patrón y protector de gremios de arqueros, caballeros o ballesteros. Se inició su representación plástica en las catacumbas romanas, apareciendo como un hombre anciano y barbudo, vestido a la antigua como capitán de la guardia imperial. Ejemplo de este tipo de representación son la conservada en la catacumba de Santa Cecilia, del siglo V o el san Sebastián de los mosaicos de San Pietro in Vincoli en Roma³⁹. Este tipo iconográfico se utilizó desde los inicios de su representación plástica hasta el siglo XV, siendo en el Renacimiento y el Barroco donde más se desarrolló la iconografía



Fig. 15 Anónimo. *San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos*. Madrid. Museo Nacional del Prado.

37 San Sebastián nació en Narbona y fue criado en Milán, ascendiendo al rango de centurión de la primera cohorte de los emperadores Diocleciano (224-311 d.C.) y Maximiano (285- 305 d.C.). Fue denunciado al emperador por interferir en el escarnio público al que se estaba sometiendo a dos hermanos cristianos, Marco y Marcelino. Por su implicación, Sebastián fue detenido y por orden del emperador Diocleciano, atado a un poste (o árbol) en el centro del Campo de Marte, siendo aseteado por los arqueros “hasta parecer un erizo”. A pesar del martirio, Sebastián no murió. Siendo auxiliado por santa Irene. La santa lo llevó a su casa donde curó sus heridas y se recuperó. Restablecido, Sebastián fue al encuentro del emperador Diocleciano con la intención de reprocharle el maltrato al que sometía a los cristianos. Al verlo, el emperador hizo que lo capturasen y torturasen de nuevo, esta vez flagelándolo en el circo romano dándole muerte y arrojando su cadáver a la cloaca Máxima. El santo se apareció en sueños a santa Lucía revelándole el lugar donde se encontraban sus restos, pidiéndole que los depositara en las catacumbas de la ciudad junto al resto de los apóstoles romanos.

VORÁGINE, S. *La Leyenda dorada*, p. 68.

38 LANZUELA HERNÁNDEZ, J. *Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián*, p. 237.

39 LANZUELA HERNÁNDEZ, J. *Ibid.*, p. 233.

del santo y cuando se adoptó, el tipo iconográfico de un *Apolo desnudo*, joven despojado de su vestimenta y atado, como pretexto para pintar un cuerpo desvestido.

Será igualmente en el Renacimiento cuando su atributo pasará a ser de forma inequívoca las flechas. En representaciones del *trecento* y *quattrocento* (Fig. 15), los pintores tomaron la leyenda al pie de la letra, recreando al santo con gran cantidad de flechas clavadas, tal y como se describe el martirio en los textos: “*como un erizo*”. Las representaciones evolucionaron con el tiempo, apareciendo el santo normalmente con tres o cinco flechas clavadas, metáforas visuales de los tres clavos de Cristo o las cinco llagas de su Pasión Redentora⁴⁰.

Pero sin duda los dos tipos iconográficos más representados⁴¹ tienen que ver con su martirio: *san Sebastián asaeteado* (Fig 16), *san Sebastián atendido por santa Irene* o la variación del mismo tipo *san Sebastián atendido por los ángeles* (Fig. 17).

En el primero, con él como centro de la composición. En algunas pinturas, el poste es reemplazado por un árbol o una columna de mármol como es el caso de la obra objeto del presente estudio⁴². Las actitudes del mártir varían dependiendo de la cronología y el estilo de la obra; gesticulando por el dolor, con los brazos atados o mostrando dolor contenido, mirando al cielo o al espectador, haciéndole partícipe de su martirio.

En el segundo tipo iconográfico, Irene ayudada por su criada extrae las flechas del cuerpo del santo y venda sus heridas; buscando un paralelismo con la *Deposición de la Cruz de Cristo* y a la *Lamentación*⁴³.



Fig. 16 Pau Montaña.
Martirio de San Sebastián.
Madrid. Museo Nacional del Prado.



Fig. 17 Pau Montaña.
San Sebastian curado por santa Irene.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

40 El paralelismo entre san Sebastián y Cristo fue un recurso muy utilizado, produciéndose tanto por la simbología del número de flechas clavadas como por ser un “alter Christus” ya que tras comparecer ante Diocleciano, fue despojado de sus vestiduras y martirizado, guardando su paralelismo con la Pasión.

41 De la vida de san Sebastián se representan normalmente diversas escenas; san Sebastián derribando los ídolos; san Sebastián exhortando a Marcos y Marcelino (Fig. 13); el cadáver de san Sebastián extraído de la cloaca.

42 RÉAU, L, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z*, p. 200.

43 RÉAU, L, *Ibid.*, p. 201.

4.4 El *san Sebastián* de Juanes. Descripción iconográfica y estilística.

La obra objeto de estudio (Fig. 18) representa a *san Sebastián Mártir* en el momento hagiográfico posterior a ser asaeteado por los soldados romanos en el Campo de Marte. El santo está representado siguiendo la corriente tipo de un *Apolo*, joven imberbe y desnudo.

Estilísticamente, la composición de la pintura es vertical, frontal y estática, apareciendo el santo de cuerpo entero atravesado por once flechas. De frente al espectador, en primer plano y en el centro de la tabla. Se encuentra desnudo en ligero *contrapposto*, únicamente cubierto por un paño púdico anudado en forma de estrella, que recae ligeramente tras su pierna izquierda. Su cabeza y el rostro se encuentra volteado hacia arriba con expresión de súplica, potenciado el gesto con la mirada hacia el cielo.

La cabeza está coronada con un nimbo dorado reflejando su santidad. El cabello largo y ondulado circunda su cuello hasta caer sobre su hombro.

San Sebastián se encuentra atado por los brazos a una columna de fuste liso y monolítico de tono gris verdoso oscuro con vetas creando efecto marmoleado,alzada sobre una base ática blanca, simulando dos tipos de mármol. Juanes pudo utilizar este tipo de columnas⁴⁴ observando las arquitecturas creadas por su propio padre, Vicente Macip en los tondos *El Martirio de santa Inés* (Fig. 19) y *La Visitación* (c.1540-1545), del Museo Nacional del Prado, o los Hernandos, utilizándolas en la *Presentación de Jesús al Templo*, de la Catedral de Valencia, entre otros ejemplos.



Fig. 18 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

⁴⁴ Esta tipología de columna es recurrente en la obra de Juanes a partir del periodo de madurez del artista, con ejemplos como *Jesús entre los doctores* (c. 1540-1550) de la Catedral de Mallorca, *La Flagelación del retablo de Cristo* (c.1550) de la Parroquia de San Pedro y San Nicolás obispo de Valencia o *Cristo atado a la columna* (c.1535), de Alba de Tormes. Por lo tanto, cabría suponer, si nos fijamos en el modo en el que está pintada la columna a la que está atado el santo, la tabla en estudio formaría parte de un retablo pintado a partir de 1540-45.



Fig. 19 Vicente Macip.
El martirio de santa Inés. (Detalle).
 Madrid. Museo Nacional del Prado.

La escena transcurre en un paraje natural representado con un punto de vista bajo, colinas en el fondo y vegetación. Se aprecia a la derecha una pequeña montaña pintada en tonos azules consiguiendo Juanes una perspectiva atmosférica típica de la pintura italiana del XVI. La luz de la escena es general. Proviene de la esquina superior izquierda potenciando los volúmenes de la anatomía del santo. Solamente se proyecta una pequeña sombra arrojada sobre el suelo a los pies de la columna.

Fuentes estéticas:

Es posible que el dibujo a tinta y aguada de Juanes que se conserva en la Casa de la Moneda de Madrid (Fig. 20) sea un dibujo que estudia la composición utilizada en esta y otras pinturas con la representación de *san Sebastián*. Las similitudes entre ambos santos es amplia, tanto en composición como en expresión.

La postura anatómica del santo no es original de Juanes. Esta se encuentra inspirada en otras composiciones contempladas por él. Puede observarse este paralelismo anatómico con la tabla de la misma iconografía del pintor manchego Fernando Yáñez de la Almedina (Fig. 21) conservado en el Meadows Museum de Dallas, Texas, EEUU.

Aún así, la obra de Yáñez⁴⁵ no sería suficiente para analizar estilísticamente la obra. La musculatura y complejión física de nuestro santo guarda mayor paralelismo con el cuerpo pintado por Gossaert en su *Varón de Dolores* (Fig. 22) conservado en la iglesia del Corpus Chisti de Valencia, conocido por Juanes por formar parte de la colección de Mencía de Mendoza. Puede observarse esta inspiración en la similitud con la que están tratados los volúmenes de la musculatura.

45 Con ligeras variaciones del anterior, otras tablas de los Hernandos pudieron influir de igual manera en la composición de esta pintura, como el san Sebastián que Benito atribuye a Fernando Llanos en 1998, mucho más expresivo que la obra en estudio, pintado el cuerpo con ligeras transparencias dejando ver el dibujo subyacente en algunas partes. BENITO, F. *Los Hernandos, hispanos del entorno de Leonardo*, p. 124.

La influencia de Durero (Fig. 23), cuyos modelos fueron ampliamente difundidos en la Europa de la época es igualmente destacable. Especialmente, si se compara el dibujo y la composición de las piernas, son prácticamente idénticas a las plasmadas por el pintor alemán en un grabado de *san Sebastián* de 1499.

Así pues, puede entenderse que la composición de la pintura objeto del presente estudio proviene de una reelaboración hecha por Juanes del modelo de *san Sebastián* de Yáñez que pudo estudiar en Valencia, transformando la composición añadiendo aspectos propios o adquiridos de otras obras en su conocimiento.



Fig. 22 Jan Gossaert.
Varón de Dolores.
Valencia. Colegio Seminario del Corpus Christi.



Fig. 23. Alberto Durero.
San Sebastián.
Londres. National Gallery of Art.

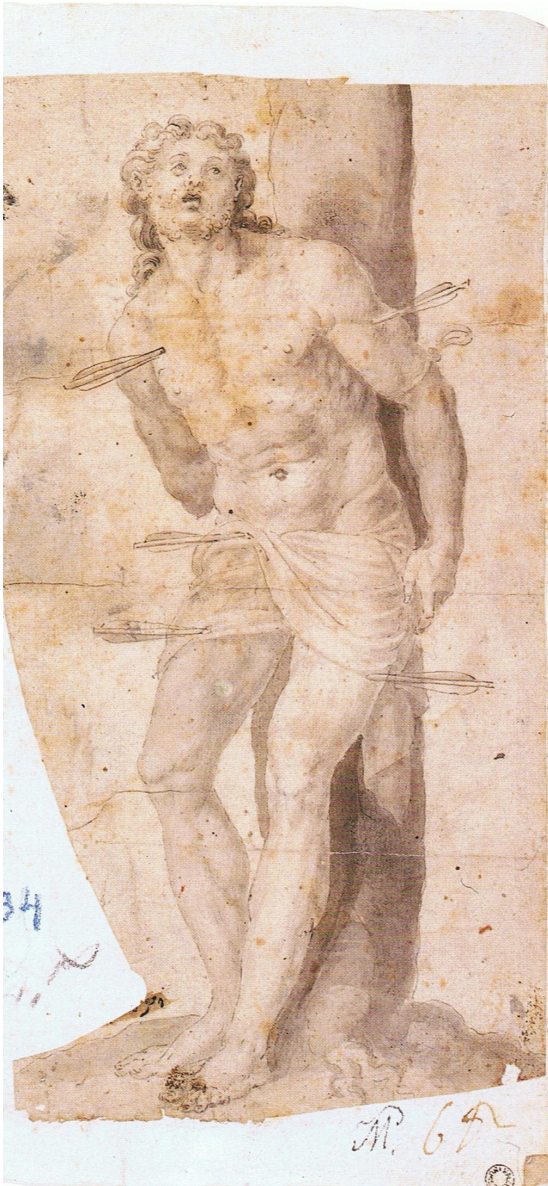


Fig. 20 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Madrid. Real Casa de la Moneda.



Fig. 21 Fernando Yáñez de la Almedina.
San Sebastián.
Dallas. Meadows Museum.

4.5 Hipótesis cronológica y localización original de la tabla.

La aproximación cronológica y la posible procedencia de la tabla de un antiguo retablo o tríptico, se ha basado en el paralelismo estético con otras obras del pintor, la comprobación de documentación y la hipótesis de una posible fecha de creación de la obra.

Estudiadas las obras del pintor de las que se tiene constancia y valorando razones estilísticas y formales según la habilidad y composición utilizada por Juanes en cada época, se ha intentado realizar una aproximación cronológica a la tabla objeto de estudio datándola en un arco de tiempo entre 1540-1555, al observarse similitudes estilísticas y formales con obras de dicha cronología.

Otro punto que refuerza la adscripción cronológica de la tabla, sería la propia composición material de la obra. La figura está dibujada a pincel con un pigmento oscuro, no se aprecia carbón, ni lápiz en la fotografía infrarroja efectuada. Juanes empezó a encajar y dibujar sus composiciones directamente a pincel a partir de 1545-50, como describe Benito (2000) “dibujo menos incisivo y caligrafías de sutiles toques de pincel en rostros, manos, cabellos y barbas, que pierden linealismo para ganar esponjosidad”⁴⁶, (Fig. 24 y 25) condiciones que se aprecian en la pintura.

Una vez fijada una aproximación al periodo cronológico concreto, se estudió qué encargos⁴⁷ o conjuntos fueron realizados por Juanes durante esos años. Son muy pocos los ejemplos de obras de Juanes conservadas en sus lugares de origen.



Fig. 24. Imágen reflectográfica del dibujo de una obra de Juanes.



Fig. 25. Imágen reflectográfica del dibujo de un personaje masculino en una tabla de Juanes.

Dentro o cercana a la cronología hipotizada (1540-1555), existe un gran número de pinturas documentadas, destacando:

- *Retablo de san Eloy* del Gremio de plateros de la iglesia de santa Catalina de Valencia, 1534-1538.
- *Retablo de la Iglesia de san Bartolomé* de Valencia, 1537-1555.

46 BENITO, F. *Joan de Joanes. Una nueva visión...* p. 35.

47 De los que se tiene constancia documental, siendo conscientes de la pérdida de documentación sufrida con el tiempo, al igual que la pérdida de muchas obras de pequeño y mediano formato.

48 Siendo las principales razones de esta descontextualización: el cambio del gusto estético y la remodelación de las capillas o iglesias donde se encontraban, especialmente durante los siglos XVII-XVIII. La adquisición de obras por particulares o la Corona. Los diferentes desastres bélicos, las Desamortizaciones del siglo XIX, robos, incendios, etc.

49 El retablo de *San Eloy* centra su iconografía en la vida del Santo, con escenas de la *Pasión* en la predela y *San Cosme, San Damián, San Vicente Ferrer y San Vicente Mártir, San Jerónimo y San Onofre* en el guardapolvo. COMPANY, X, *et al. Op. Cit.*, p. 104.

- *Retablo de la cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo de Valencia*, 1539-1545.

- *Retablo de la Trinidad de la Cofradía de la Santísima Trinidad y san Miguel Arcángel* Iglesia de la Parroquia de San Nicolás de Valencia, 1542-1543.

- Las tablas del *retablo de la Catedral* de Palma de Mallorca, c. 1545.

- *Retablo mayor de la iglesia de la Font de la Figuera*, 1548-1550.

- *Retablo de san Antón, santa Barbara y los santos médicos*. Iglesia parroquial de Onda, 1558.

Estudiando la documentación reseñada en el libro de Company (2015), se comprobó que de los ocho retablos anteriores, tres no han llegado hasta nosotros, o al menos no todas sus pinturas. Este es el caso del *Retablo de san Eloy* (Fig. 26), el *Retablo de san Bartolomé* y el de la *cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo*. Aunque desaparecidas las tablas de los citados retablos, puede conocerse su iconografía⁴⁹, ya que está descrita en los contratos, no encontrándose rastro alguno de la iconografía del santo.

La iconografía del *Retablo de la iglesia de san Bartolomé* de Valencia tampoco encaja con nuestra tabla, cuya temática es la vida de la Virgen. El guardapolvo contenía la tabla de *Dios padre* y el *Espíritu Santo*. En cambio, la predela estaba dedicada como solía ser costumbre a los pasajes de la *Pasión*⁵⁰.

Otros encargos recibidos, como el firmado en 1539 con la *cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo* para el retablo de su capilla en el Hospital de la Reina⁵¹ en Valencia, del que no se conserva ninguna tabla. Tuvo unas dimensiones similares a los retablos de la Parroquia de San Nicolás, ya que su lugar de exposición era el interior de una capilla.



Fig. 26 Francisco Ribalta. *Consagración de san Eloy*. Valencia. Parroquia de San Martín. Cópia de la tabla central del *retablo de san Eloy* de Juanes.

En la *iglesia parroquial del Salvador* en Manzanera (Teruel) existía hasta 1936 una tabla juanesca de mediano tamaño con la representación de un Nazareno. Según Company (2015), esta obra era una tabla realizada por Juanes en 1550 o poco antes⁵².

Otra pequeña obra perdida de Juanes es la imagen del *Salvador* de 1554 pintada para la ermita de san Salvador de Onda. Años después en 1557, el pintor volvió a la localidad para pintar el *retablo de san Antón, santa Bárbara* y

50 Cabría la posibilidad de que la tabla de *san Sebastián* formara parte de otro pequeño retablo para la iglesia u otra decoración conexas al retablo, ya que san Sebastián aparece en otros retablos de la *Pasión* pintados por Juanes como es el caso de Fuente la Higuera, al contener la iconografía del santo gran paralelismo la de Cristo.

51 Antigo Hospital General. Llamado en la época así en honor de la reina Reina Constanza de Suabia, su fundadora en 1310.

52 Como narra la inscripción que la acompañaba, "El Excelentissimo [...] Don Fernando de Aragón Dvque de Calabria / Principe Jvrado de Napoles Al / Convento de Nuestra Señora de la Vega Año 1550".

COMPANY, X, et al. *Op. Cit.*, p. 66.

los santos Médicos, con tablas de proporción y estética similares a la tabla objeto de estudio. Para la Generalitat, Juanes pintó en 1577 el hoy perdido retablo de “Christo Crucificat al viu ab la Maria, san Joan y santa Madalena”⁵³, pintado antes de trasladarse a Bocairent.

Puede hipotizarse que la tabla pudo formar parte de un tríptico, imagen devocional privada o retablo de pequeñas dimensiones, ya fuese como tabla secundaria o de guardapolvo, dericado de su proporción estrecha y alargada pintado entre 1540-1555.

Entre las causas de la desaparición del retablo se barajan diversas hipótesis: El cambio de estilo de la capilla o iglesia para la que se creó, hizo que se cambiara el retablo por otro más moderno.

Cabe también la posibilidad que algún incidente dañase las tablas principales, deshaciéndose los propietarios del resto de pinturas secundaria. Aunque la explicación más certera posiblemente es que el retablo original pudo ser dividido y vendido tras la desamortización y destrucción de la iglesia para la que se pintó. La tabla fue adquirida a finales del siglo XIX, momento en el que por la citada política económica estatal, hubo una gran cantidad de piezas artísticas religiosas en el mercado.

53 COMPANY, X, *et al.* *Íbid.*, p. 77.



Fig. 27 Estado de conservación de la pintura visto con luz ultravioleta.



5. ESTUDIO TÉCNICO

5. ESTUDIO TÉCNICO

5.1. Datos identificativos

El conocimiento técnico de la obra de arte es básico para comprender la forma en la que se creó, investigándose los materiales utilizados en esta tabla por Juanes.

Este capítulo desarrolla el estudio técnico al que se ha sometido la obra, sus resultados y las conclusiones a las que se ha llegado tras la interpretación de los mismos. Se ha iniciado el estudio técnico analizando el soporte pictórico, es decir, el paño lúneo sobre el que está pintada la obra, identificando el tipo de madera utilizada con ayuda del microscopio óptico y lupa binocular.

Continúa el estudio técnico con el análisis (tras el englobe en resina transparente de las muestras extraídas, dejando ver su estructura estratigráfica) de la preparación como de los diferentes colores

empleados utilizando para ello el equipo (FESEM-EDX) del Servicio de Microscopía Electrónica de la Universidad Politécnica de Valencia.

Tabla 1. Datos identificativos de la obra.

Datos identificativos de la obra objeto de estudio.	
Título	<i>San Sebastián</i>
Autor	Juan de Juanes. Atribuido a,
Técnica	Óleo sobre tabla
Época	Siglo XVI (c. 1540-1555)
Dimensiones	78.7x35x1.9cm
Temática	Religiosa
Estado de conservación	Regular
Procedencia	Colección particular. Antigua colección Navarro Alcacer
Firma	No
Intervenciones anteriores	Si



Fig. 29 Anverso de la obra.



Fig. 30 Reverso de la obra.

5.2 Soporte l gneo

La obra está constituida por tres piezas de madera unidas a arista viva y sujetas con tornillos y clavos modernos en su interior (Fig. 31). Consta de un paño central de dureza, estabilidad y densidad homogénea, con corte radial medular de (78.7 x 28.2 x 1.89) cm⁵⁴. El formato ha sido ampliado por dos listones de madera moderna colocados a favor de veta, contando así con unas medidas totales de (78.7 x 35 x 1.9) cm. Traduciendo las medidas del paño central a palmos valencianos, estas corresponderían aproximadamente a (3.45 x 1.5 x 1.23) palmos⁵⁵.

El reverso de la tabla central es de acabado irregular y con marcas causadas por los dientes de la sierra con la que se cortó la madera. De color pardo oscuro (Fig. 30), el paño central cuenta seis nudos estables, tres de ellos en la parte inferior de la tabla son de especial tamaño y forma alargada. Los listones añadidos son de corte y forma recta fabricados de modo industrial con madera de conífera, similar a la de la tabla original. Las uniones de los listones con la tabla central están protegidas y reforzadas en el reverso con estopa y yeso aplicado irregularmente por toda la unión.

Con la finalidad de conocer como está construido técnicamente el soporte de la pintura, se llevó a cabo un estudio radiográfico de la obra⁵⁶ (Fig. 32). A primera vista se aprecia el refuerzo interno de las uniones de los listones con la tabla central, al igual

que la unión de algunas grietas de la misma, con 32 clavos y tornillos de diferente tamaño, grosor y profundidad de clavado en la madera (Fig. 33).

La esquina derecha de la tabla central se encuentra reforzada con un estuco aplicado por el reverso de modo poco homogéneo y recubierto con estopa. El estuco utilizado para el refuerzo de la zona absorbe mucha radiaci n⁵⁷ por lo que aparece en blanco (Fig. 34).

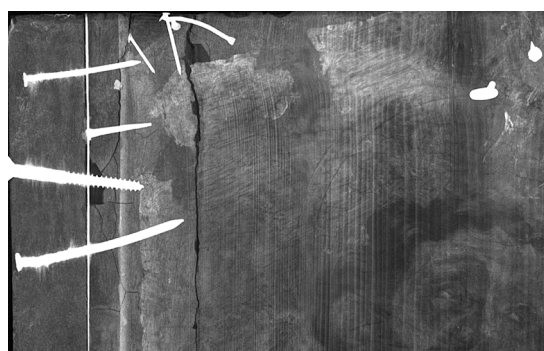


Fig. 33 Detalle de las uniones internas metálicas.



Fig. 34 Masilla posterior de refuerzo.

54 Las medidas indicadas corresponden a los puntos más extremos de la tabla, ya que el corte es irregular, siendo ligeramente más grande en los lados derecho y superior que en los lados izquierdo e inferior.

55 Siendo el palmo valenciano del siglo XVI, equivalente a 22,8 cm. LUCAS, F. *Rediseño industrial de azulejos tradicionales valencianos*, p. 45.

56 El estudio de la obra con rayos X se llevó a cabo en el Laboratorio de Inspección Radiológica, del Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio de la Universidad Polit cnica de Valencia por el profesor Dr. José Antonio Madrid García. El equipo utilizado fue TRANSPORTIX 50 con un tubo de rayos X de 3 kW y un foco de 2,3 con sólo una filtración total de 2 mm de aluminio, características que le permiten trabajar en voltajes muy bajos con un rango de 20 a 110 kV. Chasis radiográfico CR MDT4.0T (Agfa), con digitalizador CR 30-X (Agfa). La radiografía se ejecut  componiendo un mosaico de 6 placas de 35 x 45 cm (2 telemétricas), con un voltaje empleado de 45 kV. La intensidad en cada disparo fue de 20 mA a una distancia entre el disparador y la obra de 230 cm. Exponiendo a la pintura a radiaciones de 3" en cada uno de los disparos.

57 Se aprecia perfectamente en la radiografía un triangulo blanco en la esquina superior derecha de la tabla central. Posiblemente la masilla absorba tanta radiación por la cantidad aplicada y por encontrar en su composición posiblemente elementos metálicos.

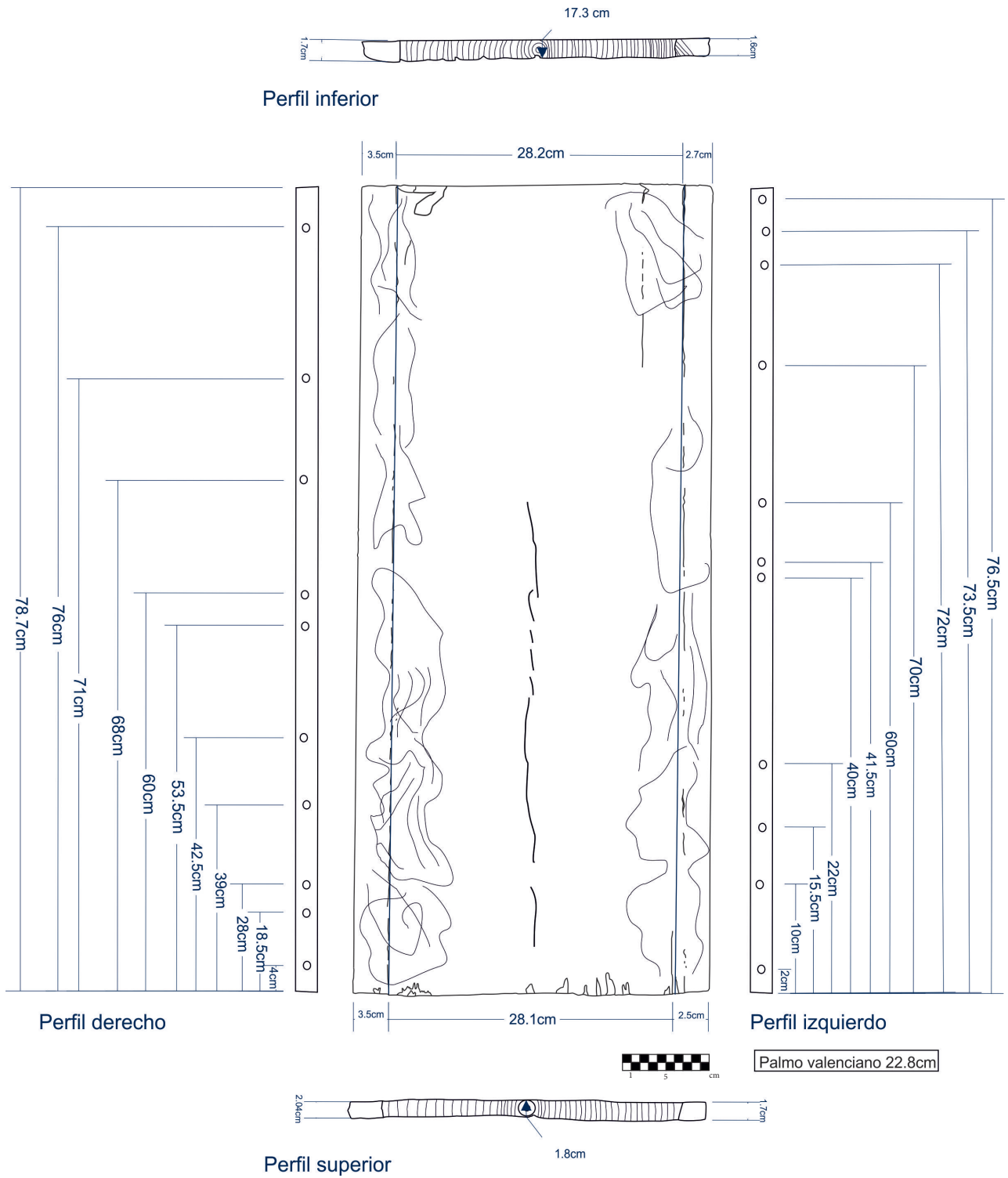


Fig. 31 Dibujo explicativo de la construcción del soporte lúgneo.



Fig. 32 Radiografia general.

Otro aspecto interesante de la pintura y que puede explicar la localización original para la que se pintó, se pudo descubrir gracias a la radiografía. En la parte superior de la tabla central (Fig. 35), se distingue una curvatura similar a un arco y cinco⁵⁸ pérdidas de policromía original, dispuestas simétricamente, una central y dos a cada lado. Estudiando estos desperfectos, se llegó a la conclusión de que tanto la curvatura como las citadas pérdidas dibujarían la forma de la mazonería manierista del retablo original del que se extrajo la tabla, siendo las pérdidas la huella de mazonería arrancada de la superficie pictórica.

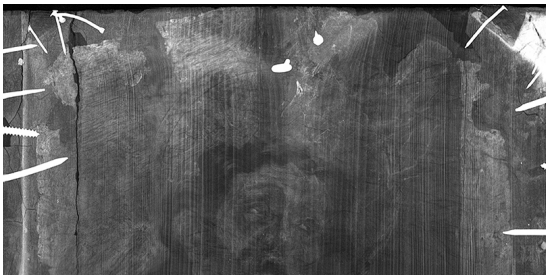


Fig. 35 Detalle de la radiografía donde se aprecia la curvatura original de la pintura.

Se conservan diversos retablos de Juanes cuyas escenas finalizan en curva, como el *Cristo porta Cruz* (Fig. 36) de la Iglesia del Corpus Christi de Valencia y otros contienen la mazonería original, entre ellos hay que destacar el *Retablo de San Antón, santa Bárbara y santos Médicos* de la Iglesia Parroquial de Onda (Fig. 37), ya que las pérdidas de la película pictórica (Fig. 56) de la tabla en estudio son muy similares a su mazonería dorada.

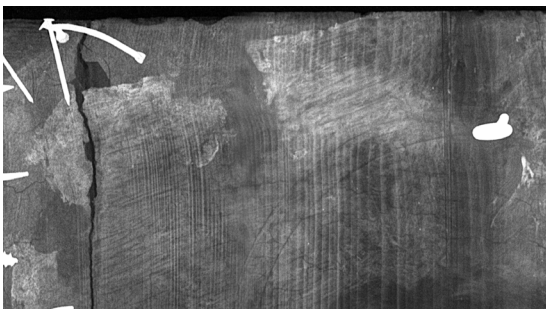


Fig. 38 Detalle de la radiografía de la obra en estudio. Se aprecia una gran similitud de la huella con la mazonería descrita.



Fig. 36 Juan de Juanes.
Cristo porta Cruz.
Valencia. Colegio Seminario del Corpus Christi.



Fig. 37 Juan de Juanes.
Retablo de San Antón, santa Bárbara y santos Médicos.
Onda. Iglesia parroquial.

58 No se aprecia correctamente si en el centro existe una pérdida o si solamente tiene baja absorción la radiografía. En ese caso sólo se daría como pérdidas las cuatro restantes.

Estudiando la composición de la tabla, si se eliminan los añadidos y se recorta la imagen hasta el borde de la zona con blanco de plomo (Fig. 39), como se observa en la radiografía, da como resultado la misma composición del *san Sebastián* del *Retablo de Cristo* de la PSN. (Fig. 40), lo que potenciaría y afirmaría la cronología propuesta de la tabla (c. 1540-1555).

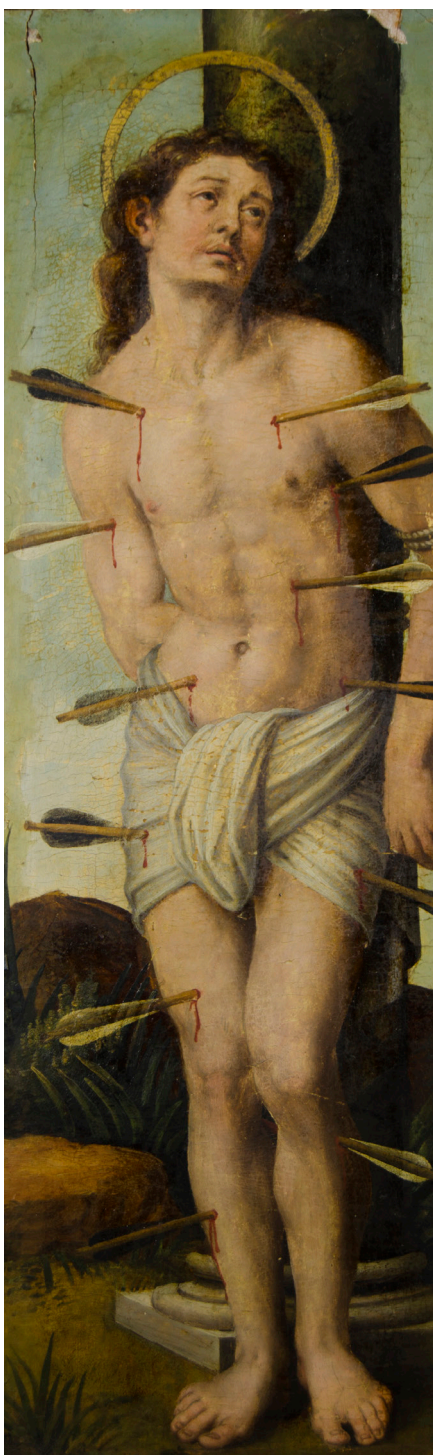


Fig. 39 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

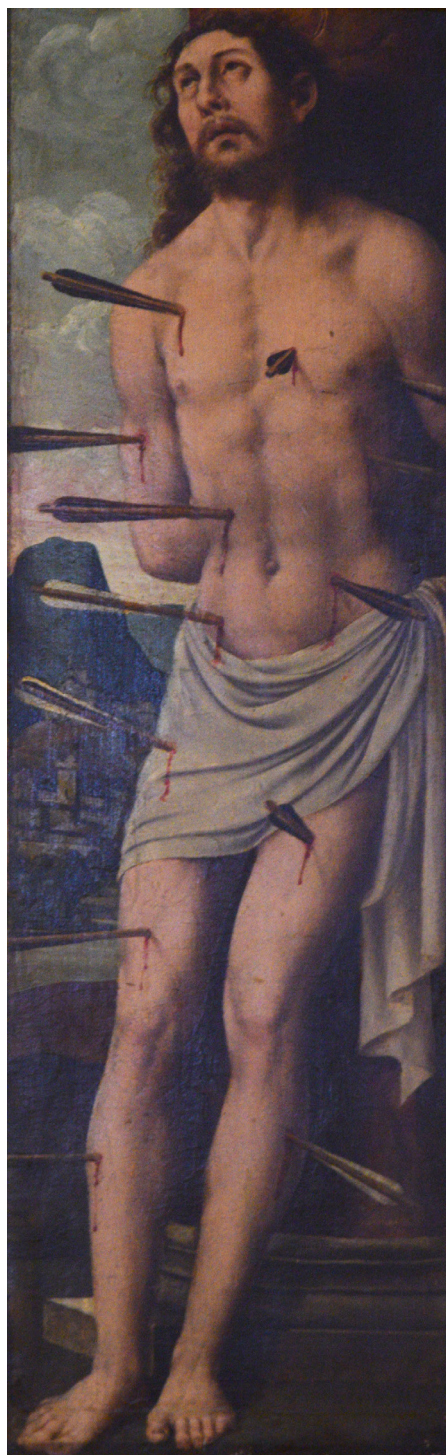


Fig. 40 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Parroquia de San Nicolás Obispo.

5.3 Identificación de los materiales constitutivos de la obra.

5.3.1 Identificación del soporte

Desde un primer momento se pudo advertir que el soporte de la tabla estaba constituido por madera de conífera. Para conocer el tipo y especie exacta, se analizó mediante la extracción de láminas delgadas de la sección radial y transversal del panel principal y los listones laterales, ya que son los cortes que más información contienen para la identificación de maderas de conífera⁵⁹.

Análisis e identificación por anatomía comparada:

Las muestras de madera se estudiaron bajo lupa binocular *Leica S8APO* y microscopio óptico *Leica DM750* iluminando la muestra con luz transmitida. En ambos casos se fotografiaron las muestras con la cámara *Leica MC170HD*.

Las muestras de sección transversal de la tabla central (Fig. 41), muestran una madera formada prácticamente en su totalidad por células traqueidas longitudinales. Se han observado canales resiníferos longitudinales, y varios radios leñosos. Relevante es la diferencia entre madera tardía y de crecimiento.

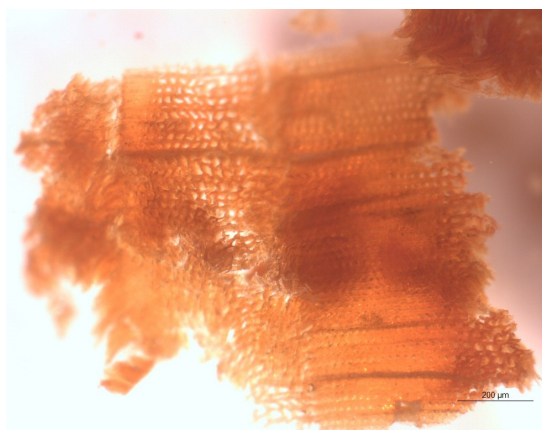


Fig. 41

Respecto a las muestras de corte radial (Fig. 42), se observaron con claridad campos de cruce tipo ventana *pinoide I de Berveluis*, traqueidas de bordes dentados, punteaduras areoladas y abertura ocluida uniseriadas.

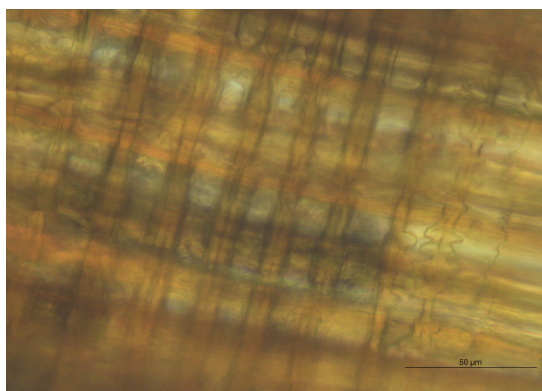


Fig. 42

⁵⁹ La extracción de las muestras de madera, imprimación y película pictórica se realizó en el taller de Restauración de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia por la Dra. Eva Pérez Marín y el autor del trabajo.

La madera utilizada en ambos listones coincide anatómicamente.

En corte transversal, en ambos listones se ha podido observar (Fig. 43) gran cantidad de células traqueidas longitudinales cuadrangulares, radios leñosos uniseriados y una diferencia considerable de tamaño entre las células traqueidas de crecimiento y estacionales como se observa en la imagen.

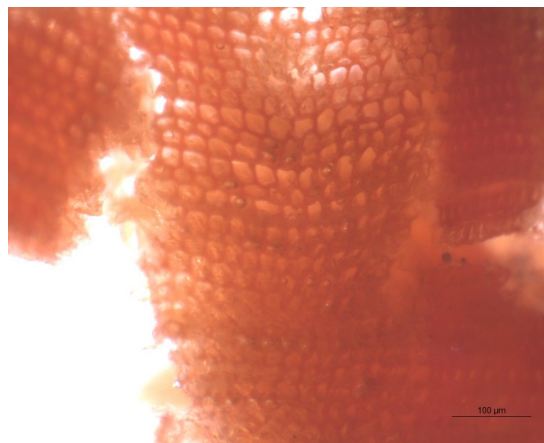


Fig. 43

En las muestras de corte radial (Fig. 44), se observan en las traqueidas radiales longitudinales, punteaduras areoladas redondas de abertura ocluida en fila uniseriada. Igualmente, son apreciables gran cantidad de traqueidas radiales dentadas y campos de cruce tipo ventana *pinoide I de Berveluis*.

Por tanto, vista la semejanza anatómica entre el listón derecho y el izquierdo, podemos apuntar a que ambos listones están formados con el mismo tipo de madera, aunque de densidad diferente. Se trata de madera conífera de la familias *Pinus* muy posiblemente *Pinus sylvestris* o *Pinus nigra*.

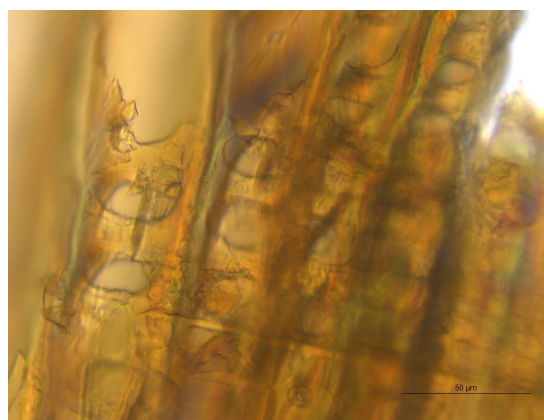


Fig. 44

Para poder discernir el tipo de madera utilizada en el paño central y los listones laterales, se estudió la composición anatómica de la madera de conífera, comprobando las diferencias y similitudes físicas entre los *Pinus* valencianos y las muestras extraídas. En todas las muestras transversales se aprecian tejidos prosenquimatosos, especialmente células traqueidas normales y traqueidas resinosas. Además, en algunas muestras se aprecian tejidos parenquimatosos, especialmente células epiteliales de los canales resiníferos longitudinales. Según la división de especies vegetales propuesta por Engler, el tipo de madera utilizado sería de la Clase 2: *Coniferopsidos* y dentro de ella la Orden 2: *Coniferales pinaceae*⁶⁰.

60 GARCÍA ESTEBAN, L *et al.* *Ibíd.*, p. 49.

Los *Pinus* más comunes en el bosque valenciano son: *Pinus halepensis*, *Pinus nigra*, *Pinus pinaster* y *Pinus sylvestris*. La composición anatómica de estos árboles no dista mucho unos de otros ya que forman parte de la misma familia. De ellos, son los *Pinus nigra*⁶¹ y *Pinus sylvestris*⁶² los tipos que más se aproximan morfológicamente a la anatomía de las muestras. Aún así, no se ha podido determinar con exactitud la familia concreta de *Pinus*, puesto que las diferencias entre ambas especies son mínimas. Ambas maderas fueron comúnmente utilizada por los artistas de la Corona de Aragón⁶³ desde la Edad Media hasta el siglo XVI, contándose pocos ejemplos de maderas importadas, salvo por exigencias del contrato.

5.3.2 Identificación de los estratos pictóricos

5.3.2.1 Preparación:

La capa más interna que sustenta los estratos pictóricos es la preparación. Esta es de color blanco, como la utilizada por Juanes en la práctica totalidad de su obra⁶⁴. El tono de las preparaciones con las que se “homogenizan” los soportes de las obras de arte son de gran importancia, ya que pueden llegar a interferir con los colores de la pintura. La preparación puede oscurecerlos o aclararlos, pudiéndose utilizar el tono de este estrato como un color más de la composición. En este caso, la preparación blanca de la tabla aporta luminosidad a la pintura, especialmente en la anatomía del santo, el perizoma y el cielo.

La preparación se aplicó directamente sobre la tabla de un modo heterogéneo, contando con un grosor de 0.8 mm en la parte superior y 1.20 mm en la inferior⁶⁵, sobre la que se añadieron fibras de estopa, especialmente en la zona central para reforzar mecánicamente el estrato, como se observa en la radiografía (Fig. 45).



Fig. 45 Estopa de la preparación vista en la radiografía.

61 De los compuestos anatómicos que forman la familia nigra, se han encontrado en las muestras: traqueidas cuadradas. Punteaduras areoladas en las paredes tangenciales de las traqueidas longitudinales de formas redondeadas con abertura circular dispuestas en filas uniseriadas. Radios leñosos uniseriados. Traqueidas radiales dentadas. Punteaduras en cruce tipo ventana *pinoide I de Berveluis*.

62 De los compuestos anatómicos que forman la familia sylvestris, han podido observarse: traqueidas de sección cuadrada y longitudinales sin engrosamiento helicoidal. Punteaduras areoladas en paredes tangenciales de las traqueidas longitudinales. Radios leñosos uniseriados. Punteaduras areoladas de las paredes radiales de las traqueidas longitudinales redondeadas de abertura ocluida en filas únicamente uniseriadas. Radios leñosos con traqueidas dentadas sin engrosamiento helicoidal. Punteaduras de campos de cruce tipo ventana *pinoide I de Berveluis*.

63 VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. La pintura sobre tabla*, p. 58.

64 Por regla general, en la preparación clásica de las tablas medievales y renacentistas se aplicaban tres o cuatro capas de *gesso grosso*, y a continuación dos o tres capas de *gesso sottile*, finalizando la preparación a partir del siglo XVI, con una última capa oleosa y blanco de plomo para hacer homogénea y disminuir la absorción del *gesso*, a parte de dar una luminosidad especial con el blanco de plomo.

65 El grosor de la preparación se midió con el pie de rey “PowerFix.Profi Electronic”.

La diferencia de grosor entre ambos extremos se explica por la colocación en vertical de la tabla cuando la preparación todavía se encontraba fresca, deslizándose y acumulándose en la parte inferior por la fuerza de la gravedad.

La toma de muestras se llevó a cabo mecánicamente, aprovechando craqueladuras y grietas ya existentes en la pintura.

Las muestras de preparación extraídas⁶⁶ se estudiaron bajo microscopio óptico y lupa binocular, comprobándose la granulometría, la diferencia de molienda y su brillo según la zona de extracción (Fig. 46). El análisis de las muestras se realizó con la técnica analítica FESEM-EDX (Fig. 47), indicando la composición elemental del estrato. Los elementos mayoritarios fueron azufre y calcio. Estos compuestos aglutinados con cola animal forman la preparación blanca clásica utilizada en el sur de Europa: preparación blanca de sulfato cálcico (CaSO_4).

No se ha apreciado en las analíticas restos de blanco de plomo aplicado como última capa de la preparación. Este material se utilizó únicamente como pigmento.

5.3.2.2 Película pictórica

La composición física de los materiales utilizados como pigmentos es muy heterogénea. En muchos de ellos destaca su brillo, especialmente en los pigmentos de granulometría de mayor tamaño y tonalidad clara. Los pigmentos mate suelen ser de molienda más fina, homogénea y tonalidad oscura o parda. Se ha apreciado en las muestras molienda de muy diferente tamaño y forma, desde estratos con granulometría muy fina redondeada y compacta, hasta otros estratos con cristales muy angulares⁶⁷ y de gran tamaño.

Los pigmentos recopilados fueron: tierras, verdes, ocre, blancos, azules, carnaciones. Además de muestras de preparación blanca, barniz y una muestra del material dorado de la aureola.

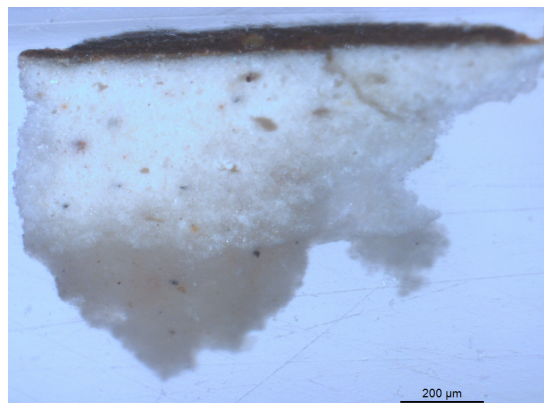


Fig. 46 Estratigrafía M.1 observada bajo lupa binocular.

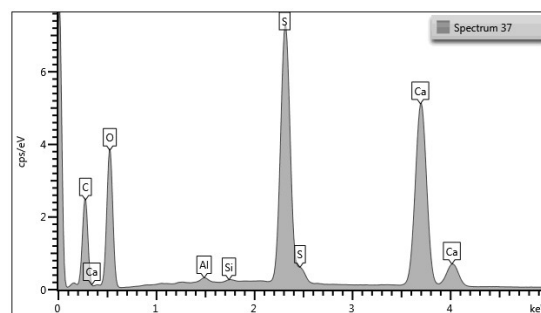


Fig. 47 Espectro elemental FESEM-EDX de la muestra M.1.

66 En el anexo III.II Identificación de muestras de las capas pictóricas se indican los puntos de extracción.

67 DOMÉNECH CARBÓ, M.T., YUSÁ MARCO, D.J. *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*, p. 25.

5.3.2.3 Dibujo subyacente

Uno de los aspectos técnicos más relevantes de la obra, es el estudio del dibujo subyacente, examinado a través de fotografías infrarrojas⁶⁶. Como indica Garrido, “el dibujo subyacente, dentro del proceso de gestación de un cuadro, es el proyecto del pintor”⁶⁸.

El dibujo subyacente de la obra (Fig. 48) está ejecutado a pincel sobre la preparación blanca, con técnica húmeda seguramente al óleo⁶⁹, a mano alzada, con línea sensible remarcando especialmente las partes importantes del cuerpo, rostro y cabello, siguiendo la influencia de los artistas italianos. El perizoma está detallado con líneas rectas esquemáticas con ligero rayado a 45° marcando las zonas en sombra, al igual que el pecho y el brazo. Por contra, es interesante comprobar cómo están representadas las sombras en las piernas, utilizando a la vez rayado paralelo y mancha.

El fuste de la columna está efectuado con dibujo inciso sobre la preparación, como la inclinación primitiva de la basa, posteriormente rectificadas⁷⁰ y la aureola, dibujada con compás de punta metálica. Los únicos cambios de composición que se aprecian en el dibujo subyacente son la corrección de inclinación en la basa de la columna y un posible cambio en la parte trasera del perizoma, (aunque

no puede asegurarse por la calidad de la fotografía infrarroja realizada), cambiando un posible nudo trasero simplificando la composición con una tela ondulante.

El dibujo subyacente de esta pintura (Fig. 49) debe compararse con el dibujo de otras obras de Juanes, como el *san Sebastián*⁷¹ (nº inv. 2/94) que conserva el MBBAA (Fig. 50) y el dibujo de misma iconografía de la Real Casa de la Moneda de Madrid (Fig. 51).

Los tres dibujos tienen en común su factura. Ejecutados con técnica húmeda, línea sensible y discontinua, desarrollada especialmente en las zonas más importantes de la composición. En los tres trabajos predomina la línea de contorno en la anatomía, con sutiles líneas en el cuerpo para encajar los músculos, el ombligo y otras zonas en su correcta posición⁷². Igualmente en las tres obras las partes oscuras y con volumen, se marcaron con pequeños trazos paralelos y ligero sombreado. Tanto en el *san Sebastián* del MBBAA, como en la tabla en estudio, el dibujo está ejecutado a pincel sobre la preparación, aunque el tipo de dibujo del santo en estudio se asemeja más a la del ángel de la composición del museo, al ser este más suelto.

66 Para el estudio de la obra con radiación infrarroja, se realizaron las fotografías con la cámara *Nikon D3200* y el filtro *Kenko R72* infrarrojo. La obra se iluminó con bombillas de tungsteno *Osmar vialox NAV-E 400 W*, alcanzando una longitud de onda entre 730-900nm llamada infrarrojo cercano. La radiación infrarroja es absorbida, reflejada y transmitida por los materiales de manera diferente de como lo hacen con las radiaciones visibles. De este modo, la radiación infrarroja atraviesa las capas de barniz y pigmentos mostrando el dibujo subyacente.

68 GARRIDO, C. FINALDI, G. *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*, p. 16.

69 Los materiales más utilizados para los dibujos a pluma o pincel: el negro de hueso, de carbón vegetal y de humo, así como la tinta china en medios acuosos, oleosos o mixtos. GARRIDO, C., FINALDI, G. *Ibid.*, p. 21.

70 Las tablas españolas de finales del siglo XV y la primera mitad del siglo XVI revelan en sus dibujos subyacentes dos corrientes fundamentales en esa época en España: el dibujo flamenco y el italiano. Por un lado, el dibujo a la flamenca estaba realizado con líneas rectas, fuertes y angulosas que señalan y modelan los principales elementos de las obras, delimitando las sombras con rayados de líneas paralelas. El dibujo a la italiana por contra, es normalmente más sensible, las líneas modelan la composición y las figuras, hechas en general con líneas curvas. las luces y sombras suelen perfilarse de un modo escaso. Ambos dibujos pueden encontrarse en la tabla, predominando el dibujo a la italiana en el cuerpo del santo.

71 Reflectografía infrarroja facilitada por la restauradora del museo Dra. Pilar Ineba Tamarit. La imagen fue realizada en colaboración con el Dr. Duilio Bertani.

72 INEBA, P. *et al. El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*, p. 233.



Fig. 48 Fotografia infrarroja general.



Fig. 49 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.



Fig. 51 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Madrid. Casa de la Moneda.



Fig. 50 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

5.3.2.4 Ejecución de la pintura

La tabla está pintada al óleo. Para el estudio detallado de la técnica pictórica, la obra se documentó desde un primer momento con fotografías hechas con luz visible⁷³ (Fig. 52) como no visible y fotografías macroscópicas⁷⁴. De todos los análisis, la imagen radiográfica⁷⁵ sirvió para comprobar cual era el límite de la película pictórica original oculta por repintes en el perímetro de la misma.

En general las tonalidades utilizadas son frías, sobresaliendo: azules claros, verdes, marrones, blancos y carnaciones pálidas. La anatomía de *san Sebastián* está pintada en tonos suaves, nacarados grisáceos, especialmente el torso y las piernas. Los tonos cálidos se encuentran únicamente en el rostro, en mejillas y la boca. Los volúmenes del cuerpo están creados con transiciones suaves de zonas claras y oscuras. El cabello está pintado con diferentes tonos marrones y algunas pinceladas amarillentas aportando luz. El perizoma se creó utilizando tonos blanquecinos. Las saetas clavadas en el cuerpo del santo se realizaron en blanco y negro.

Una policromía alejada de estos tonos suaves se utilizó para la columna martirial, pintada en tonos verdosos imitando el marmolado. Respecto al paisaje y el espacio donde transcurre la escena, este último se encuentra pintado en tonos verdes, transparentando una base previa de color marrón, al igual que la roca en la escena. El cielo azul claro se diferencia del resto del paisaje pintado en el perímetro repintado de la obra, con tonos verdosos y amarillentos. Se observa una capa pictórica opaca y gruesa de diferente fluorescencia⁷⁶ y absorción⁷⁷ en la radiografía.



Fig. 52 Fotografía general de la obra.

73 Espectro lumínico 400-750nm. Las fotografías se realizaron con la cámara *Nikon D5100* y objetivo *Nikon 18-55 mm*, iluminando la obra con dos focos *Cromalite cooled 100 Ti HPL 1600/100* a potencia 2.

74 El objetivo macro utilizado fue *Tamaron Macro AF90*.

75 MADRID, J. A. *Aplicación de la técnica radiográfica en la conservación y restauración de bienes culturales*, p. 6.

76 Espectro lumínico 400-1nm. Dentro del espectro de radiación ultravioleta, se utilizó la franja de radiación llamada UV cercana de onda larga (400-320 nm) iluminando la obra con lámparas de Wood. Para las fotografías de luz ultravioleta, se utilizó una cámara *Nikon* con filtro de absorción de luz visible *Wratten 18A*.

77 MADRID, J. A. *Op. Cit.*, p. 10.

Para la ejecución de la pintura, se utilizaron diversos tipos de pinceles de pelo natural. Estudiando las marcas dejadas en la superficie, se observan trazas pinceles de pelo duro y recto⁷⁸, pinceles gruesos de pequeño tamaño y pinceles finos de cerdas blandas empleados para los detalles, como los rasgos faciales y el cabello (Fig. 53, 54 y 55).

El tipo de pincelada general usada en el cuerpo del santo es larga y fluida, al igual que la pasta pictórica utilizada (Fig. 56). Modela su anatomía, transluciéndose en algunos puntos los estratos subyacentes de dibujo y preparación.

Las veladuras se dispusieron para pintar las saetas, la anatomía del santo, el espacio de la representación y el cielo.

Se pintaron con pinceladas de pequeño tamaño en los puntos de luz de la figura y las facciones del rostro y cabello (Fig. 57). Las pinceladas más largas y empastadas sirvieron para pintar las vegetaciones, la montaña del fondo, la columna martirial y el perizoma. Este último se pintó siguiendo las pinceladas la forma del dibujo subyacente, como se observa en la reflectografía.



Fig. 53 Macrofotografía ojo izquierdo. Se aprecia el detallismo de las pinceladas.

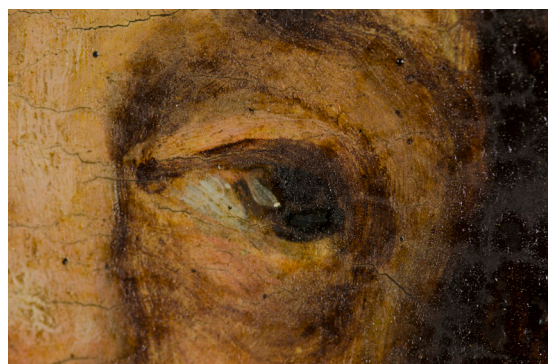


Fig. 54 Macrofotografía ojo derecho y nariz.



Fig. 55 Macrofotografía de la oreja. Se aprecia la diferencia entre las pinceladas del órgano y el cabello.



Fig. 56 Pinceladas finas y semitransparentes que modelan la musculatura.

78 Los pinceles creados en épocas previas a la Revolución Industrial son todos cilíndricos, utilizando preferentemente el pelo de marta para su creación. GUMÍ, J. et al. *La pinacología. Investigació de les pinzellades personals dels artistes pictòrics*, p. 29.

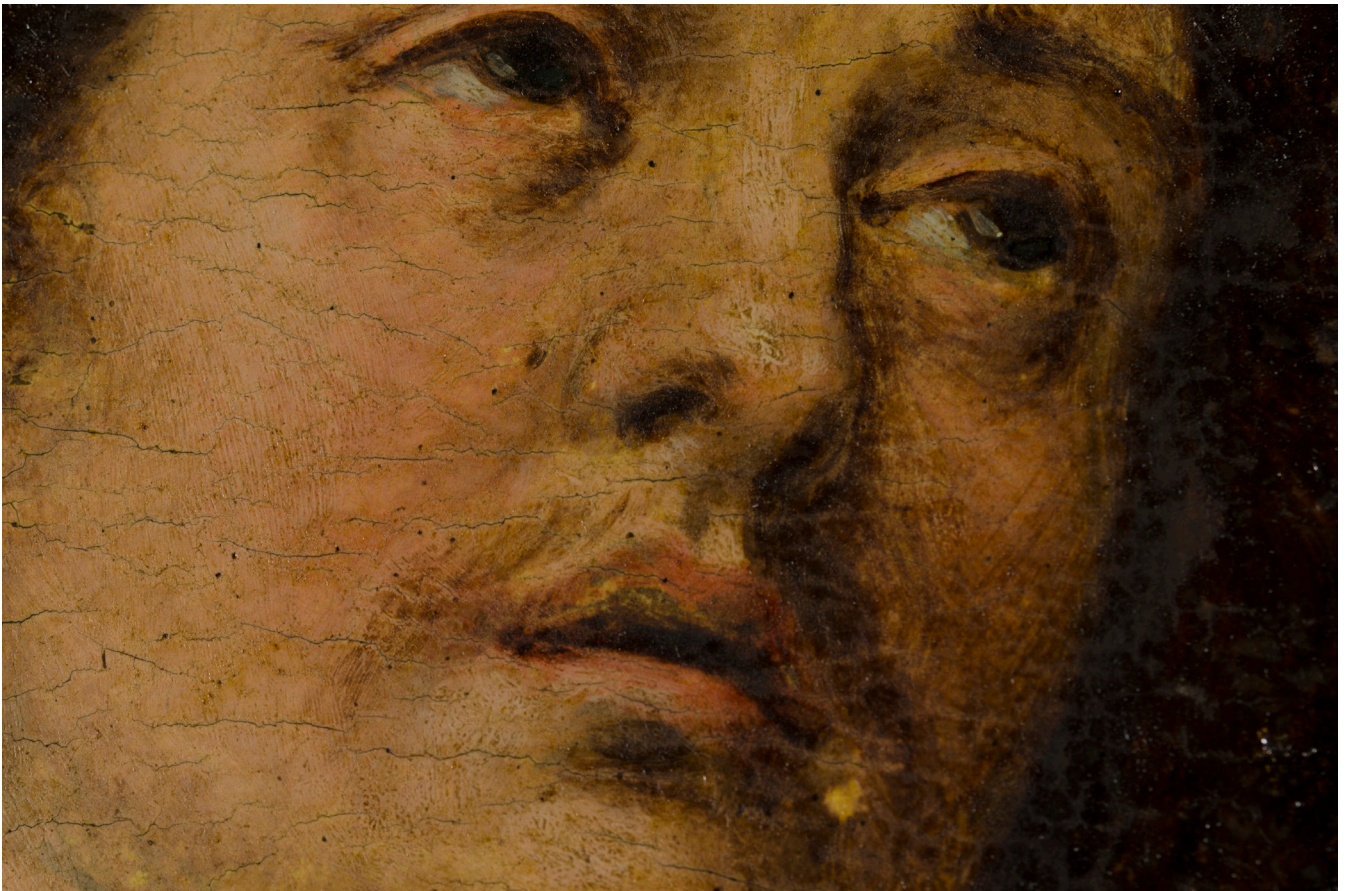


Fig. 57 Fotografía general de rostro del santo.

5.3.2.5 Película pictórica.

Interpretación de las muestras bajo Microscopio Óptico y FESEM-EDX

En general, la policromía de esta obra es poco variada. La paleta cromática se reduce a tonalidades azules, verdes, pardos, blancos y carnaciones. Analizados los pigmentos bajo microscopio óptico y microscopio electrónico de barrido, se han podido observar diferencias entre los pigmentos⁷⁹.

Las tonalidades marrones (Fig. 58) vistas bajo Microscopio óptico se aprecian como un fino estrato de granulometría pequeña, mate y oscura. Su composición elemental, se basa en un conjunto de tierras ricas en hierro. Se hallaron cantidades de magnesio, hierro y potasio, pudiéndose encontrar en esa tonalidad el pigmento “Tierra verde” (FeIIMgK).



Fig. 58 Zona terrestre donde se aprecia la tonalidad marrón.

Las tonalidades verdes y azules (Fig. 59) bajo Microscopio óptico aparecen como un estrato fino y mediano dependiendo de la zona de extracción. La granulometría es muy fina, compacta y casi imperceptible. En la composición elemental hallada en estos colores sobresale el blanco de plomo ($(2\text{PbCO}_3\text{Pb(OH)}_2)$), pigmento mezclado con tierras verdes o azul ultramar como se aprecia en la analítica M. 4 ($3\text{Na}_2\text{O}_3\text{Al}_2\text{O}_3\cdot 6\text{SiO}_2\cdot \text{Na}_2\text{S}$).

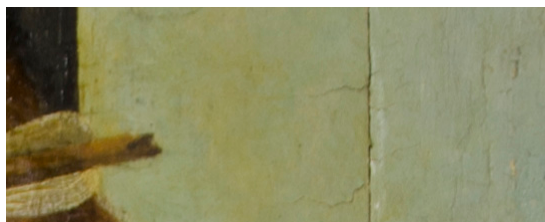


Fig. 59 Cielo azul verdoso.

La tonalidad blanca (Fig. 60), bajo Microscopio óptico muestra un pigmento de granulometría media, brillante y compacto, cuya composición elemental es plomo, siendo un claro “blanco de plomo” ($(2\text{PbCO}_3\text{Pb(OH)}_2)$).



Fig. 60 Detalle del perizoma blanco.

Las carnaciones (Fig. 61) se observaron en Microscopio óptico como un fino estrato de color cálido rojizo, de granulometría muy fina y mate. La composición elemental encontrada en la muestra indica la presencia de mercurio, por lo que está formada a base de pigmento “bermellón” (Hgs) como el utilizado para el cuerpo del santo.



Fig. 61 Detalle de zona de carnación.

⁷⁹ Los estudios completos de los pigmentos utilizados se encuentran en el anexo II.I.II *Identificación de muestras de las capas pictóricas*.

Durante el estudio de las muestras bajo Microscopio óptico, se pudieron detectar en tres de ellas la presencia de repintes, algunos de ellos ocultando película pictórica original. Tras el análisis FESEM-EDX de los mismos, se localizaron elementos no utilizados en los pigmentos del siglo XVI, como el cinc (Zn) en el último estrato de color de la muestra de azul cielo M.3, verde de cromo (Cr_2O_3) en la muestra verde M.9 además del oro falso a base de purpurina de cobre (Cu) y cinc (Zn) en el nimbo de santidad M.13.

Para finalizar los estratos pictóricos, respecto al barniz hay que destacar su aplicación, de modo muy desigual, especialmente visible en el fondo y la parte inferior de la pintura, zonas donde se aprecia un gran estrato de barniz moderno, mezclado con barnices antiguos y suciedad. En estas zonas se aprecia en las fotografías ultravioletas (Fig. 62) grandes manchas blanquecinas que prácticamente no dejan ver la pintura, ya que como apunta Matteini, “las resinas contenidas en los barnices también son fluorescentes, por lo que en una pintura barnizada la fluorescencia del barniz enmascarará en gran parte los colores de fluorescencia de otros materiales”⁸⁰. Es casi seguro que el barniz se aplicó en brocha, ya que se aprecia una mancha curva oscura en la fotografía ultravioleta en forma de “C”, como una pincelada gestual. El cuerpo del santo igualmente se encuentra barnizado de un modo muy desigual, con zonas con mucho depósito y otras donde el rastro es muy sutil.



Fig. 62 Fotografía general con luz ultravioleta.

80 MATTEINI, M. MOLES, A. *Ciencia y restauración*, p. 175.

5.4 Estado de conservación

5.4.1 Soporte lúneo

En general, el estado de conservación del soporte es precario (Fig. 63). Consta de un depósito de suciedad superficial orgánica e inorgánica en todo el reverso (Fig. 64), especialmente acumulado en las astillas sobresalientes de la tabla central. Este paño, contiene en el centro pequeñas grietas verticales, que coinciden con la médula de la madera, causadas por el envejecimiento y sus movimientos naturales. Se aprecia una gran grieta que recorre verticalmente el paño siguiendo la médula de la madera. Igualmente en el extremo izquierdo de la tabla central, se aprecia una fina grieta en la radiografía⁸¹, que recorre toda la tabla en sentido vertical. Esta grieta, apareció posiblemente en el momento de la creación de la pintura, ya que como muestra la radiografía por su mayor absorción de radiación, se rellenó y alisó con mayor cantidad de sulfato cálcico que el aplicado en el resto de la superficie.

Los mayores problemas de conservación, están causados por los dos listones añadidos de madera moderna y sus uniones internas. Estas uniones, oxidadas e hinchadas, han provocado la mayoría de grietas y trastornos físicos que contiene la tabla, como se aprecia en la radiografía (Fig. 65), al igual que canales xilófagos de pequeño tamaño en la tabla central.

Las tensiones provocadas por dichos elementos añadidos han causado la pérdida de fragmentos de capa pictórica en ciertos puntos, especialmente a lo largo de las uniones de los listones (Fig. 66). Los lados laterales de los listones añadidos contienen manchas de óxido, migrado desde los clavos internos hacia el exterior. La parte superior del paño central está fracturada, contando en su interior con siete clavos metálicos y tres tornillos dispuestos sin orden. Para reforzar esta zona, en el reverso se aplicó una gruesa capa de estuco irregular y fibras de estopa (Fig. 67).

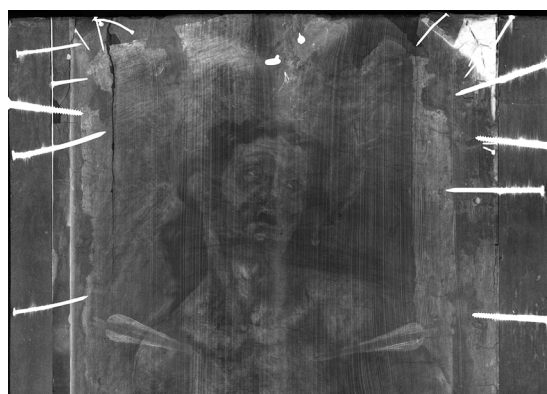


Fig. 65 Radiografía de las uniones metálicas superiores.

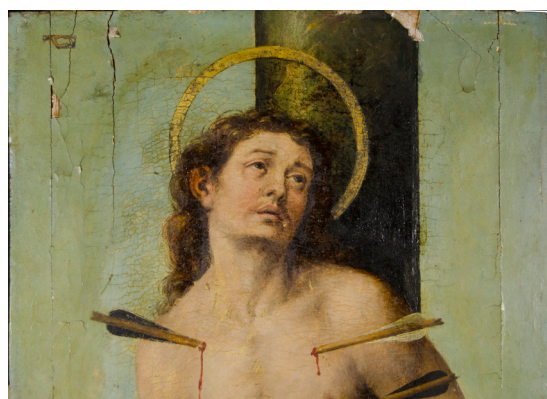


Fig. 66 Grietas provocadas por las tensiones internas.

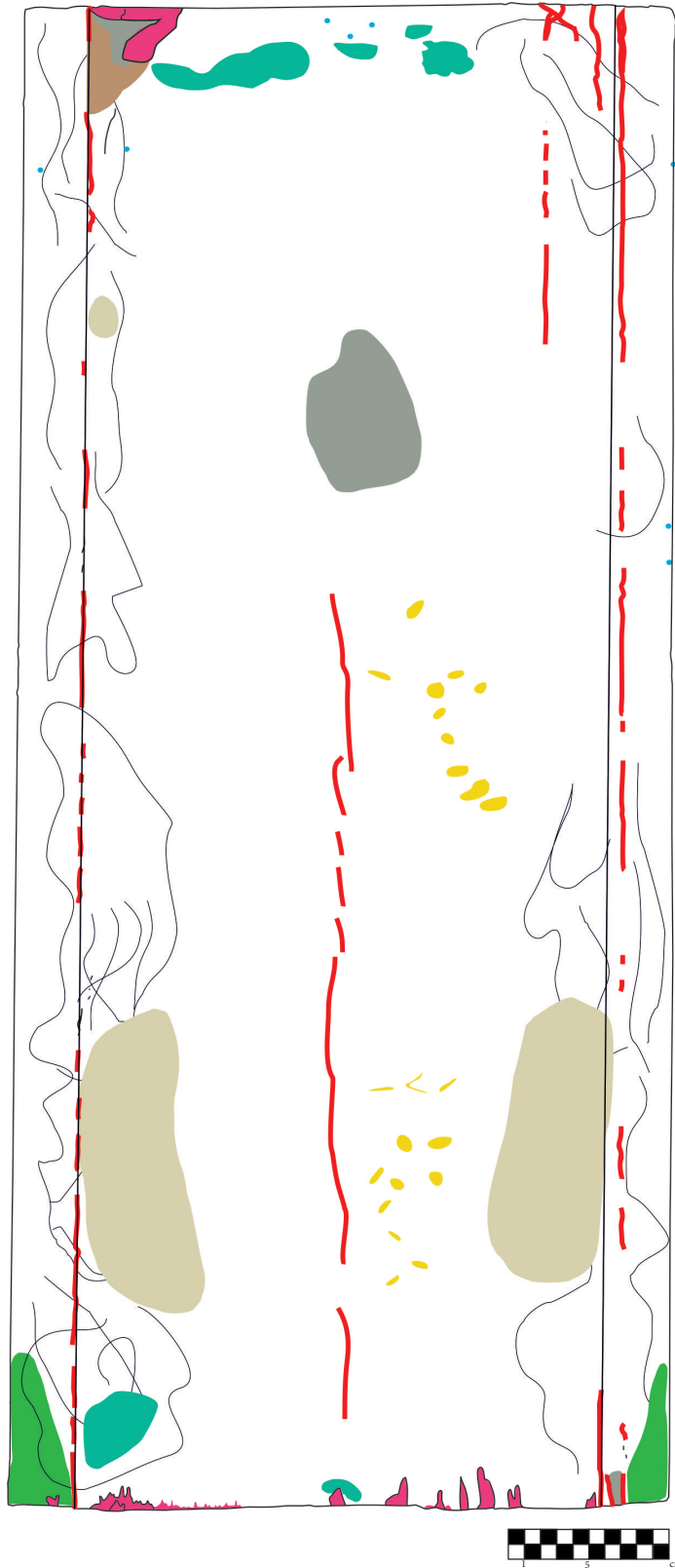


Fig. 67 Detalle de la zona superior del reverso fracturado.

⁸¹ La absorción de esta es mayor que la del resto de la zona, por la acumulación de mayor cantidad de sulfato cálcico con el que se intentó alisar y proteger.



Fig. 64 Fotografía general del reverso.












	Hongos		Restos orgánicos
	Faltante matérico		Cola antigua endurecida
	Grietas		Ataque xilófago
	Agujero		Estucado irregular
	Mancha blanquecina		

Fig. 63 Dibujo donde se muestran las principales patologías del reverso.

5.4.2 Estratos pictóricos

5.4.2.1 Preparación, película pictórica y barniz

El estudio del estado de conservación de la capa pictórica muestra graves problemas de conservación (Fig. 68). Destacan los derivados de incorrectas manipulaciones de la obra, incompatibilidad de elementos añadidos con los originales y el envejecimiento natural de los materiales.

Con luz rasante se estudió la irregularidad de las capas pictóricas (Fig. 69, 70 y 71), observándose patologías como craqueladuras generalizadas, oxidación de barnices antiguos y modernos, pérdidas de la capa pictórica y preparación (como se aprecia en el borde superior) o en las uniones de la tabla central con los listones laterales, provocadas por las tensiones entre los paños y la oxidación de las uniones internas. Se aprecia igualmente el virado de coloración de los barnices y repintes al óleo, endurecidos y aplicados en algunas zonas sobre pintura original o las erosiones en la superficie pictórica.

Como se observa en las fotografías de luz ultravioleta (Fig. 72), sobre la pintura hay aplicado un gran estrato irregular de barniz oxidado, mezclado con barnices antiguos y suciedad. Se observan más cantidad de craqueladuras en las zonas de mayor estrato de barniz, además de microorganismos en el borde inferior de la pintura.



Fig. 69 Imagen macro esquina superior izquierda.

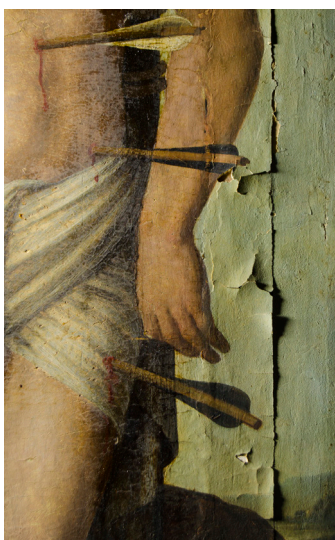


Fig. 70 Cordillera derecha.



Fig. 71 Cordillera izquierda.



Fig. 72 Fotografía general con luz ultravioleta.



Fig. 73 Fotografía de la diversa fluorescencia del barniz visto bajo luz ultravioleta.

En la anatomía del santo, se aprecia un estrato de barniz menor que en el resto de la pintura (Fig. 73), salvo en el cabello o la parte interior del tronco. En estas zonas y en el fondo cercano a la cabeza del santo y su codo izquierdo, existen grandes craqueladuras cuadrangulares. Posiblemente se observan de este modo por la penetración de barniz moderno aplicado sobre las craqueladuras ya formadas. En una limpieza superficial, se eliminó el citado barniz de la superficie, pero no del interior de las craqueladuras, de ahí la diferencia de fluorescencia con el resto de la pintura.

La limpieza de barnices antigua, erosionó las ligeras veladuras de la anatomía, haciendo visible la prepa-

ración y el dibujo subyacente, especialmente en el tronco y los brazos (Fig. 74). Quizás fue en esta primera manipulación de la tabla cuando se rellenaron las pequeñas pérdidas del perizoma con masilla industrial, de tono marrónáceo (Fig 75).

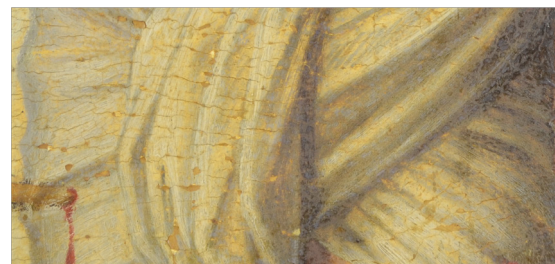
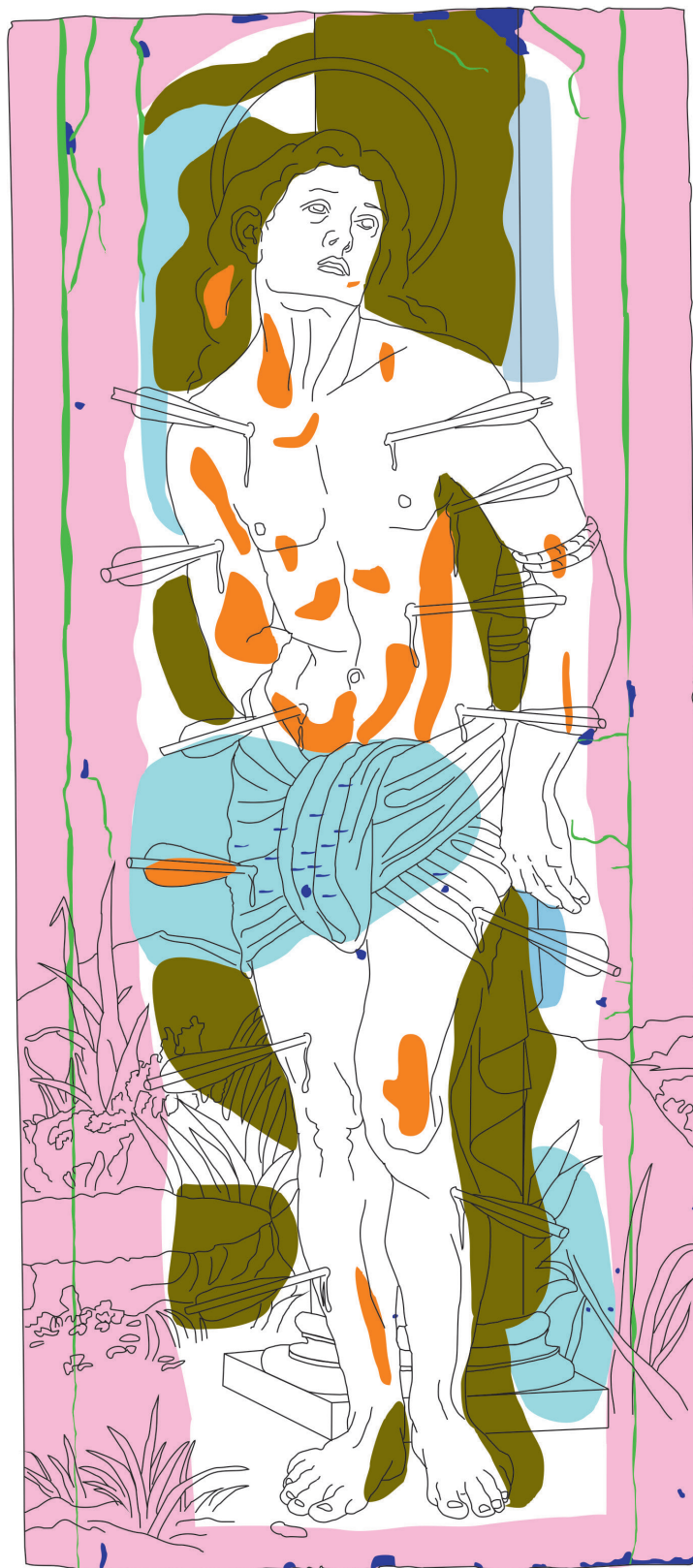


Fig. 75 Detalle de la masilla de relleno de las lagunas del perizoma.



Fig. 74 Puede apreciarse el delicado estado de conservación de buena parte de la anatomía del santo.



■ Grietas	■ Acumulación barnices
■ Repinte	■ Craquelado grueso
■ Pérdida película pictórica	
■ Erosión película pictórica (barrido)	

Fig. 68 Croquis donde se muestran las patologías de las capas pictóricas.

Para intentar comprender si las patologías que sufre la obra son modernas o se desarrollaron en siglos pasados, se han buscado fotografías antiguas de la pintura. El primer documento gráfico de la obra al que se ha podido tener acceso, es la imagen publicada por Post⁸² (1953), efectuada en una fecha aproximada a la edición del libro (Fig. 76).



Fig. 76 Estado de conservación de la tabla en fecha aproximada a 1950.

Si comparamos el estado de conservación de la obra publicada con el actual (Fig. 77), podemos comprobar que en los 65 años que separan ambas imágenes, la tabla ha continuado degradándose. Se aprecian mayores pérdidas y grietas en la película pictórica, especialmente en las uniones de los listones añadidos, al igual que oxidación de los barnices y un mayor virado de color de los repintes modernos al óleo.



Fig. 77 Estado de conservación actual de la pintura.

82 Puede comprobarse que la ampliación de soporte y los repintes perimetrales aparecen ya en la fotografía, por lo tanto se efectuaron en algún momento previo a 1953.

POST C, (1953). *A history of Spanish painting. Volume XI, The valencian school in the early Renaissance*, p. 368.



A macro photograph of a wooden arrow shaft. The image shows the natural grain and growth rings of the wood. A prominent dark, irregular stain or mark is visible on the surface, which is the subject of the attribution in the text. The wood has a warm, yellowish-brown tone with some darker, almost black, areas where the stain is located. The texture appears slightly rough and aged.

6. Atribución a Juan de Juanes

Fig. 78 Macrofotografía
de una de las saetas.

6.1 Atribución a Juan de Juanes

Los inicios del atribucionismo en materia de arte se remontan al Siglo de las Luces. Fue durante el siglo XVIII cuando se comenzó a definir un tipo nuevo de académico el *connoisseur* de arte, siendo estos conocedores claves para la ordenación de los primeros museos modernos europeos. Estos primigenios historiadores del arte, entre las tareas que tenían encomendadas era intentar determinar la cronología y la autoría de las obras de arte, para de este modo clasificarlas y ordenarlas en escuelas y estilos. Este fue el principal interés de los expertos: inventariar y valorar las colecciones además de aconsejar a los coleccionistas que piezas adquirir.

Años después, la ciencia de la expertización mejoró con la invención de sistemas que pudieron definir de un modo objetivo la adscripción de una obra de arte a un artista o a su taller. Este fue uno de los objetivos que se planteó Giovanni Morelli (1816-1891) entre otros. Lermolieff-Morelli quiso aglutinar los conocimientos de anteriores expertos en la materia, con la idea de estudiar e identificar las peculiaridades de la grafía de los pintores que se ponían de manifiesto de forma espontánea en los detalles de su pintura, en detalles anatómicos de la morfología de la nariz, lóbulos, orejas, uñas, dedos de las manos, etc. Observaciones y técnica que años después mejoraría el historiador del arte Bernard Berenson (1865-1959). De este modo la tarea del *connoisseur* buscó en primer lugar la atribución de las obras intentando probar su autenticidad, ya que como escribió Lluís Peñuelas “Una obra de arte auténtica es aquella cuyo origen, autoría y procedencia están correctamente identificados”⁸³.

En la actualidad este tipo de estudios formalistas e históricos se han completado con la labor científica,

utilizándose análisis físico-químicos para identificar estratos no visibles a simple vista, la identificación de materiales constitutivos de las obras o su estado de conservación de un modo más objetivo. De este modo, con la ciencia del atribucionismo ya avanzada, queda claro que es necesario llevar a cabo un conjunto de estudios paralelos de carácter histórico, artístico y científico. Además de seguir manteniendo otros aspectos subjetivos, como el “ojo experto”⁸⁴ del *connoisseur* consistente en la comparación estilística y técnica de la obra de arte con otras del supuesto autor o escuela.

Para intentar acerca la hipótesis de la autoría de san Sebastián a Juan de Juanes, nos hemos basado en los pasos seguidos en el informe: *El Coloso y su atribución a Goya*⁸⁵, del Museo Nacional del Prado (2011) y otros textos especializados.

Análisis histórico artístico y documental:

Como se ha explicado en el capítulo histórico artístico, es probable que esta pintura formara parte de un pequeño retablo desmembrado o destruido (Fig. 79) en algún momento de finales del siglo XIX o principios del XX, seguramente a raíz de la Desamortización de Mendizabal (1836-1837), por la que muchas ordenes religiosas se clausuraron, dividiéndose y vendiéndose los bienes muebles que contenían estos edificios religiosos y en ocasiones algunos pedazos del propio inmueble. Fue en los años finales del siglo XIX o principio del siglo XX cuando la tabla fue vendida por el pintor Julio López Mezquita a José María Navarro Igual, formando desde ese momento parte de la colección privada que todavía hoy la conservan sus descendientes.

83 PEÑUELAS I REIXACH, L. *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*, p. 133.

84 PEÑUELAS I REIXACH, L. *Ibid.*, p. 135.

85 MENA, M. (2011) <https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/el-coloso-y-su-atribucion-a-goya/661a409d-72c2-48dd-9247-34a241f81f43> [Consulta, 28-07-2018].

Con gran probabilidad, una vez desmembrada (Fig. 80) la tabla del retablo, fue sometida a un proceso de acondicionamiento y mejora estética proceso en el cual se ampliaron y se repintaron los bordes y faltantes pictóricos (Fig. 81) para aumentar el valor económico de la obra en el momento de la venta. Estas acciones son relativamente corrientes en las tablas de Juanes, pudiéndose encontrar diversos ejemplos de cambios de formato y repintes; como la *Sagrada Familia* del Ayuntamiento de Valencia o el falso *tondo* de misma iconografía de la Colección Lladró (Fig. 82 y 83).

La aproximación a la fecha de creación de la obra se ha planteado analizando los cambios en la forma de pintar de Juanes a lo largo de su producción, de esta forma se asignó la tabla a la producción juanesca de entre 1540-1555. Si se comparan los rasgos de la figura con las obras de dicha cronología, como el *Retablo de Cristo* de la Parroquia de San Nicolás entre otras, se aprecian similitudes estilísticas, cosa que no sucede con la producción pictórica de otras décadas.



Fig. 82 Juan de Juanes.
Sagrada Familia.
Valencia. Colección Lladró.



Fig. 83 Juan de Juanes.
Sagrada Familia.
Valencia. Colección Lladró.

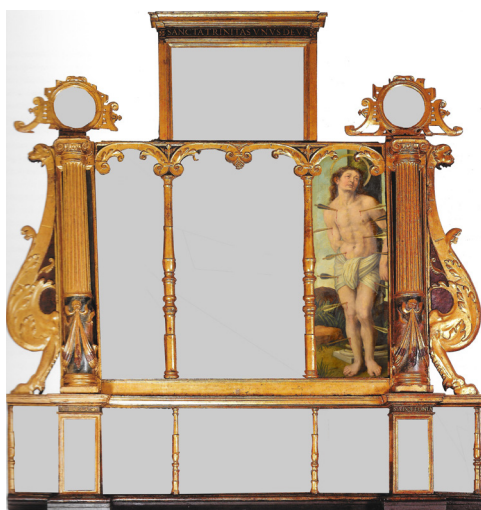


Fig. 79 Reconstrucción hipotética del retablo de donde fue arrancada la tabla. Se ha tomado como modelo el *Retablo de san Antón, santa Barbara y los santos médicos*. Iglesia Parroquial de Onda.

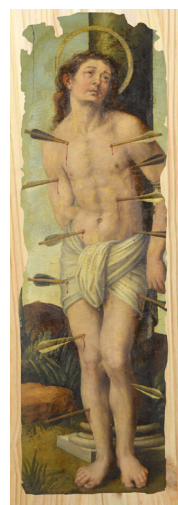


Fig. 80 Montaje creado mostrando la posible apariencia de la tabla arrancada sin ampliar.



Fig. 81 La obra con su aspecto actual ampliada y pintada.

Como ya se indicó, existen pocos referentes bibliográficos en los que aparezca la tabla objeto de estudio, a falta del contrato de ejecución u otros documentos de la época, nos debemos basar en los dos únicos autores que estudiaron la pintura aunque de un modo superficial. Son los ya citados Chandler Rathforn Post (1953) y posteriormente Fernando Benito (2000), dedicándole cada uno apenas un párrafo en sus respectivos estudios. Para Post⁸⁶, la tabla la pintó “Yáñez, Llanos o algún miembro de su círculo”⁸⁷. Esta teoría fue posteriormente rebatida por Benito⁸⁸, decantándose por la posible autoría de Juanes, pero sin aportar ningún dato relevante. Lamentablemente, los actuales dueños de la obra no conservan ningún tipo de documentación

acreditativa de la obra ni de su procedencia. Indudablemente esto ayudaría a saber si sus familiares adquirieron la pintura ya como Juanes, como Yáñez tal como apunta Post o simplemente como un anónimo valenciano. Un aspecto básico en la atribución de una obra a un pintor es el estudio de los motivos, detalles y formas de pintar que se repiten en su corpus artístico⁸⁹. Así, se han estudiado ciertas características formales de la pintura y se han comparado con otras tablas de Juanes con la intención de buscar paralelismos siguiendo la metodología morelliana⁹⁰. Estudiando tanto la forma, como la pincelada y color. Además de un estudio pincológico del *san Sebastián* y otras pinturas de Juanes.

6.1.1 Análisis formal

6.1.1.1 Estudio morfológico de las orejas



Fig. 84 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia.
Colección Navarro Alcácer.



Fig. 85 Juan de Juanes.
Crucifixión.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

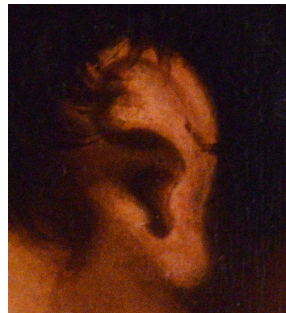


Fig. 86 Juan de Juanes.
Moisés.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

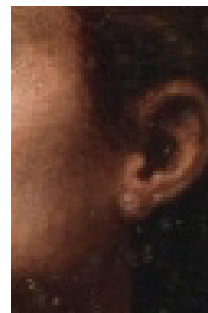


Fig. 87 Juan de Juanes.
Cristo camino del Calvario.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

Las similitudes estilísticas que se aprecian son (Fig. 84-87):

El pabellón auditivo se encuentra muy perfilado en su descripción anatómica, con el lóbulo inferior muy prominente.

Los volúmenes con los que están pintados el interior

y exterior de la oreja aportando luminosidad muy similares. Las pineladas utilizadas para pintar las orejas son extremadamente finas. Los cuerpos están finalizados con pineladas más largas y empastadas con las que se corrige el dibujo.

Las zonas de luz están más empastadas que el resto.

86 Exactamente Post escribe: “I had arrived at the conclusion that a *St. Sebastián* in the Navarro Alcácer Collection at Valencia probably ought to be assigned to Llanos, Yáñez, or an artist in their clique [...], the particular traits of the atelier are so little marked, especially the Leonardesque proclivities, that I have lacked the courage to discuss the panel in the section of this book which deal with the Fernandos or even with their followers”. POST, C. *A story of Spanish painting. Volume XI. The Valencian school in the early Renaissance*, p. 369.

87 POST, C. *Ibid.*, p. 368.

88 Benito escribe: “De cuerpo entero y en pie, atado a una columna. Fondo paisaje. Fue dado a conocer por Post (XI, 1953, p. 369) como obra de Yáñez-Llanos o de algún miembro de su círculo, pero a nuestro entender hay que relacionarlo con Joan de Joanes. El tipo de figura podría quizás hallar su ascendente remoto en un conocido *San Sebastián* de Hernando Llanos que a su vez se inspira en un modelo de Dürero”. BENITO, F. *Op. Cit.*, p. 233.

89 Véase anexo III.II. *Desarrollo del análisis formalista morelliano*.

90 Desarrollado por el físico y coleccionista Giovanni Morelli a finales del siglo XIX. Este método de atribución busca identificar artistas y talleres por idiosincrasias o por detalles estilísticos repetidos que aparecen en sus trabajos. <<https://www.artexpertswebsite.com/es/morellian-es.php>>. [Consulta: 28 de julio de 2018].

6.1.1.2 Estudio morfológico de los ojos, mirada y expresión del rostro.

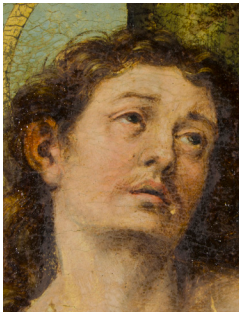


Fig. 88 Juan de Juanes.
San Sebastián. Rostro.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

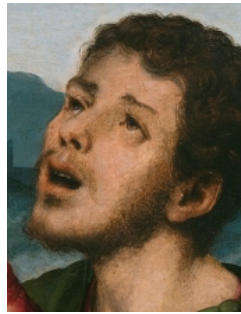


Fig. 89 Juan de Juanes.
Entierro de San Esteban.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

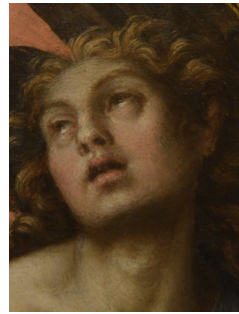


Fig. 90 Juan de Juanes.
Asunción de María.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

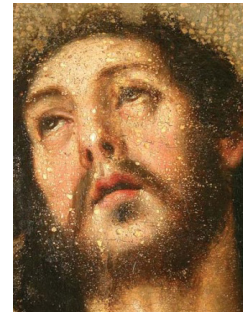


Fig. 91 Juan de Juanes.
Cristo.
Fuente la Higuera. Retablo.

Similitudes estilísticas encontradas (Fig. 88-91):
A través de la posición del rostro en tres cuartos con la barbilla levantada y los ojos hacia el cielo, se observa una mirada doliente remarcada con una línea oscura que recorre todo el párpado superior. Los ojos se representan hinchados con expresión de dolor compungido pero dulcificado.

Las cejas son cortas, rectas y acabadas en ángulo. Las bocas boca están representadas entreabiertas, pero sin verse en interior, pintado en tono oscuro.

El rostro está pintado con finas veladuras que lo modelan aportando volumen y luminosidad.

6.1.1.3 Estudio morfológico de la nariz, boca y vello facial.

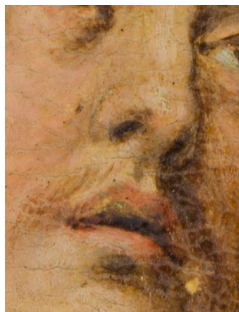


Fig. 92 Juan de Juanes.
San Sebastián. Detalle.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

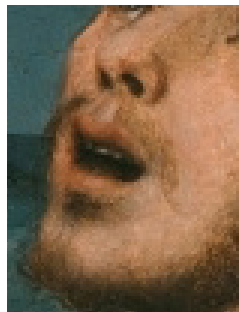


Fig. 93 Juan de Juanes.
Entierro de San Esteban.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

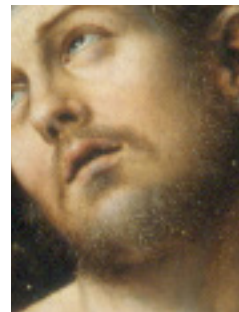


Fig. 94 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 95 Juan de Juanes.
San Esteban conducido al martirio.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

Similitudes estilísticas encontradas (Fig. 92-95):
Se aprecia regularidad en la representación de la nariz. En todos los casos esta contienen un pequeño caballete y la punta redondeada. Las narices están pintadas aplicando puntos de luz en la punta, dorso y ala, oscureciendo los laterales., siendo la parte más empastada del rostro.

La apertura de la boca y los labios es muy similar en muchos personajes. Los labios están pintados

con una tonalidad más cálida que el resto de la carnación aplicado el color con pequeñas veladuras.

El vello facial en los personajes secundarios de Juanes se resuelve con pequeñas veladuras oscuras y largas.

6.1.1.4 Estudio morfológico del cabello.

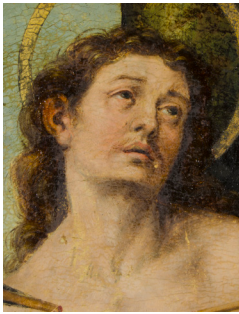


Fig. 96 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro
Alcácer.

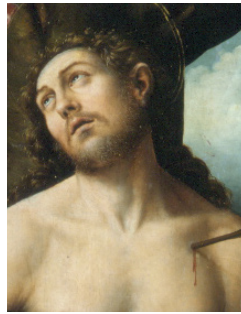


Fig. 97 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas
Artes.



Fig. 98 Juan de Juanes.
Pentecostés.
Fuente la Higuera. Retablo
mayor.

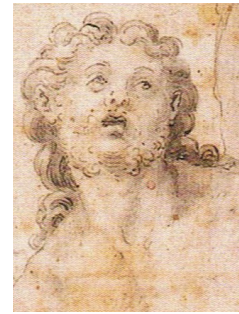


Fig. 99 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Madrid. Real Casa de la
Moneda.

Similitudes encontradas (Fig. 96-99):

El modelo de cabello representado en la obra en estudio es ampliamente utilizado por Juanes. Se trata de una media melena ondulada en la que los rizos nacen desde la raíz. Están pintadas partiendo de una base marrón a la que se le aplican continuas

veladuras con pincel fino recreando los cabellos.

En muchos casos, las orejas quedan semitapadas por un mechón de cabello que cae sobre ellas creando volumen.

6.1.1.5 Estudio morfológico de la musculatura.



Fig. 100 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro
Alcácer.

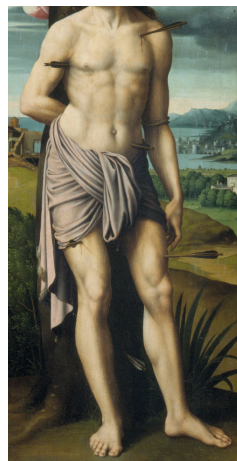


Fig. 101 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas
Artes.



Fig. 102 Juan de Juanes.
Resurrección de Cristo.
Segovia. Palacio de la Granja
de San Ildefonso.

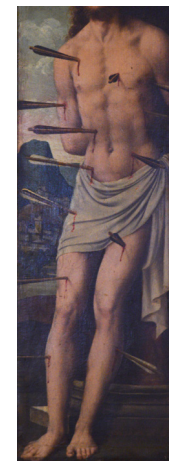


Fig. 103 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Parroquia de San
Nicolás Obispo.

Similitudes encontradas (Fig. 100-103):

La complexión física de las anatomías es muy similar. La carnación está pintada con una sutil tonalidad ligeramente fría a base de veladuras y pequeñas pinceladas que recubren el dibujo subyacente, visible en algunos puntos.

La proporción entre el tronco y las extremidades es muy similar, añadiéndole cierto ritmo a las figuras con un ligero *contrapposto*.

6.1.1.6 Estudio morfológico del perizoma.

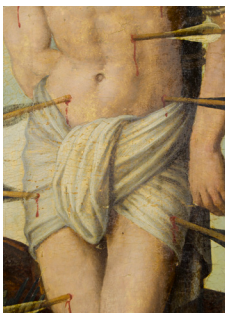


Fig. 104 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

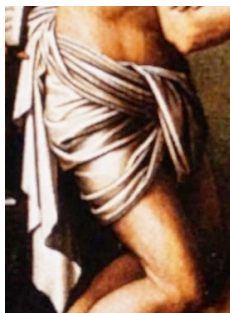


Fig. 105 Juan de Juanes.
Bautismo de Cristo.
Valencia. Catedral Metropolitana.

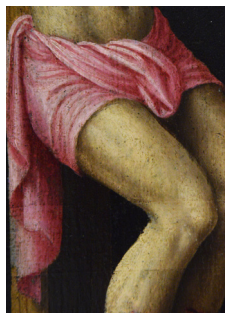


Fig. 106 Juan de Juanes.
Crucifixión.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

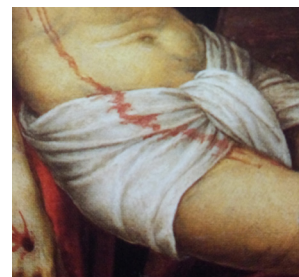


Fig. 107 Juan de Juanes.
Descendimiento.
Castellón. Museo de Bellas Artes.

Similitudes encontradas (Fig. 104-107):

No es común esta forma de anudar el perizoma en forma de “estrella” en la pintura de Juanes.

Se encuentra pintado con veladuras que cubren el dibujo subyacente, finalizado con un mayor

empaste en las zonas claras, de brillo y los bordes, delimitándose y recuperándose así la forma.

6.1.1.7 Estudio morfológico del paisaje y fondo.

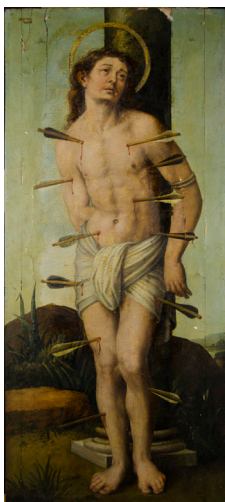


Fig. 108 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

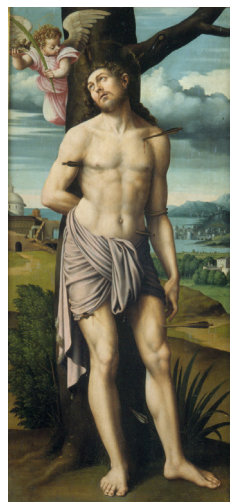


Fig. 109 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

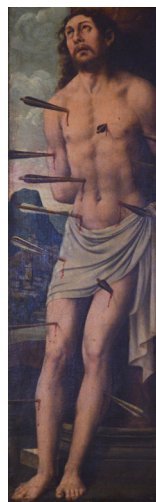


Fig. 110 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Parroquia de San Nicolás Obispo.



Fig. 111 Juan de Juanes.
San Vicente Ferrer.
Valencia. Colegio seminario del Corpus Christi.

Similitudes encontradas (Fig. 108-111):

En muchos casos, los fondos están decorados con perspectivas aéreas y línea del horizonte con paisajes con punto de vista bajo. Los cielos son claros de tonalidades azules. En algunas composiciones hay nubes representadas.

El personaje principal se encuentra en primer plano en el centro del espacio abierto con vegetación y rocas decorativas.

La escena está pintada a base de veladuras, salvo los elementos en primer plano, ejecutados con pinceladas más gruesas y opacas.

En el fondo aparecen representadas colinas azules y verdosas para representar la perspectiva atmosférica.

6.1.1.8 Estudio morfológico de la columna.

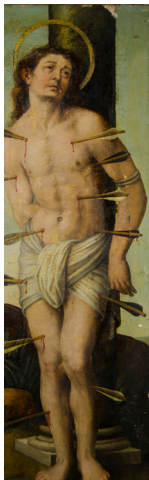


Fig. 112 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.



Fig. 113 Juan de Juanes.
Cristo ante los doctores.
Palma de Mallorca. Catedral Mallorca.



Fig. 114 Juan de Juanes.
Ecce Homo.
Alba de Tormes. Iglesia parroquial.

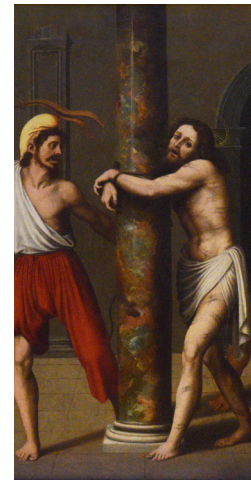


Fig. 115 Juan de Juanes.
Cristo atado a la columna.
Valencia. Parroquia de San Nicolás Obispo.

Similitudes encontradas (Fig. 112-115):

Esta tipología de columnas ha sido ocasionalmente utilizada por Juanes en diversas composiciones, especialmente en la década de 1540 y posteriores.

Las tonalidades utilizadas son muy ricas, imitando los reflejos y brillos del mármol o jaspe multicolor. Están ejecutadas a través de pinceladas sueltas, perfilando el dibujo especialmente en la basa ática blanca.

6.1.1.9 Estudio morfológico de las flechas.



Fig. 116 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

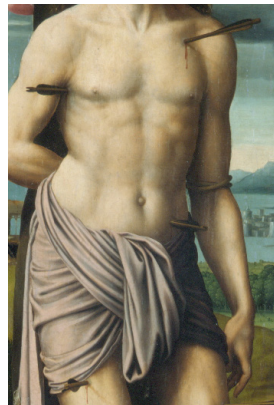


Fig. 117 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

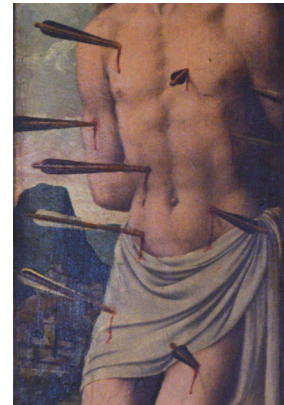


Fig. 118 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Parroquia de San Nicolás Obispo.

Similitudes encontradas (Fig. 116-118):

Existe un gran paralelismo con otras flechas pintadas por Juanes en otros santos.

En todos los casos, Juanes pinta el fuste de madera y plumas bicolor blanco y negro con formas alargadas triangulares.

-Análisis técnico.

Como se desarrolló en el estudio técnico y puede observarse más detalladamente en este apartado, el dibujo subyacente del *san Sebastián* (Fig. 119) es muy similar al dibujo ejecutado por Juanes en otras composiciones (Fig. 120). El mismo tipo de grafismo sinuoso y con línea quebrada se aprecia en *Las bodas místicas del Venerable Agnésio* (nº inv. 301), especialmente en el retrato del canónigo (Fig. 121) o el brazo y cabeza del san Juanito (Fig. 122).

Comparado este dibujo con el *san Sebastián* objeto de estudio, se aprecian diversas similitudes, especialmente en el dibujo de la oreja, compuesta de un modo similar, al igual que el perfil del rostro. Los ojos y cejas guardan igualmente paralelismo, aunque los trazos de ejecución del rostro del religioso son más libres y menos precisos que los del *san Sebastián*.



Fig. 119 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Detalle del dibujo subyacente de rostro.



Fig. 120 Juan de Juanes.
Detalle del dibujo de san José de *Sagrada Familia*.
Valencia. Colección Lladró



Fig. 121 Juan de Juanes.
Dibujo del rostro del Venerable Agnésio.



Fig. 122 Juan de Juanes.
Dibujo subyacente de san Juanito y los Inocentes.

- Estratos pictóricos.

Para el estudio y comparación de los pigmentos y de la preparación de la tabla, ha sido necesario recurrir a tres estudios publicados⁹¹ que recogen analíticas realizadas a diversas obras de Juanes; Se ha hecho patente la similitud entre los materiales utilizados en la tabla y otras obras del pintor. Esto es debido a que los artistas de la época utilizaban los pigmentos y materiales que disponían según el territorio donde viviesen, salvo que el contrato estipulara algún material extraordinario.

Si se comparan los resultados de los estudios técnicos y las analíticas efectuadas al *San Sebastián* objeto de estudio, con los aspectos técnicos de otras pinturas de Juan de Juanes, pueden apreciarse gran cantidad de similitudes.

Las obras de Juanes están pintadas sobre una gruesa capa de preparación de sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) aplicada en una capa y aglutinada con cola natural, no diferenciándose el *gesso grosso* del *gesso sottile* como sí ocurre con otros artistas de su tiempo. Como exponen Romero e Illán⁹², Juanes en algunas tablas utiliza una ligerísima imprimación de blanco de plomo. Esta imprimación no se ha detectado en la obra en estudio.

Si bien no se ha localizado ningún elemento distintivo de Juanes, la identificación de la paleta cromática de la obra permite situar al autor en el entorno de la pintura valenciana del siglo XVI, ya que todos los pigmentos estudiados, así como el tipo de preparación corresponden con los materiales

y técnicas de la época. Así, entre los azules más comunmente utilizados por Juanes se encuentra la azurita $\text{Cu}(\text{OH})_2 \cdot 2(\text{CuCO}_3)$, el azul ultramar y el azul índigo. En nuestro caso, al no apreciarse el elemento Cu (cobre) en las analíticas FESEM-EDX de los estratos de color azules y verdes, es probable que el pintor utilizara en nuestra obra tierras verdes o esmalte azul⁹³.

Los blancos encontrados son siempre blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$) al igual que en el resto de pinturas de Juanes.

Respecto al verde, Juanes utiliza una amplia gama de pigmentos, siendo los más comunes el verdigrís, colorantes orgánicos, laca verde y tierras verdes. En nuestro caso, se ha encontrado una mezcla de blanco de plomo y tierras arcillosas con contenido férrico.

La tonalidad marrón está en todos los casos constituida por tierras naturales con gran cantidad de hierro (Fe).

Las carnaciones en la pintura de Juanes se componen de una mezcla de sulfuro de mercurio, bermellón (HgS), laca roja y blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$). En el análisis de la carnación de nuestro santo, se hayó bermellón (HgS) y una gran cantidad de blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$) al igual que tierras naturales con gran cantidad de hierro.

91 Los textos de referencia utilizados han sido:

HERNÁNDEZ, A, et al. (2005). *Restauració del retaule major de l'església parroquial de Font de la Figuera*. Joan de Joanes. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

ARDID, M, et al. (2000). *Caracterización por EDXRF de la pintura medieval valenciana. Equipo instrumental, resultados y bases de datos*. Valencia: Instituto de ciencias de los materiales. Universitat de València.

ROMERO R., ILLÁN, A. (2014). *Tradición y evolución técnica en la pintura renacentista valenciana. De Francisco de Osona a Juna de Juanes: Nuevos datos a partir de recientes procesos analíticos*. p. 111-126.

92 ROMERO R., ILLÁN, A. (2014). *Tradición y evolución técnica en la pintura renacentista valenciana. De Francisco de Osona a Juna de Juanes: Nuevos datos a partir de recientes procesos analíticos*. p. 120.

93 Las analíticas efectuadas (FESEM-EDX) no han proporcionado un resultado claro respecto a los pigmentos utilizados en las tonalidades azules y verdes. No se ha localizado cobre, compuesto habitual de los pigmentos tradicionales azules y verdes. Se han hayado elementos del pigmento denominado "tierras verdes", siendo su uso una posibilidad coherente.

- Conclusiones.

Tras el estudio de la tabla de *san Sebastián*, podemos concluir con la afirmación de la autoría de la misma por Juan de Juanes, como ya propuso a finales del siglo pasado Fernando Benito. De igual modo se ha podido acotar y proponer la fecha de ejecución de la obra, datándolo en las décadas de 1540-1555 al comparar su modo de pintar y la estética de las obras conservadas de Juanes de las que se conoce su fecha de creación y especialmente con las pinturas de dicha cronología.

Para llegar a la afirmación final, la hipótesis se ha reforzado exponencialmente gracias a los estudios de datos históricos, analizando el contexto cultural en el que desarrolló su producción Juanes, su círculo intelectual, sus influencias y seguidores. Además de la ejecución de pruebas científicas, tanto destructivas como no destructivas que han aportado información relevante ayudando a esclarecer el estado de conservación de la tabla y datos de la “vida” de la obra. Tras la comparativa realizada entre los resultados de las analíticas de los materiales pictóricos pertenecientes a diversas obras de Juanes y a la tabla, objeto de esta investigación ha podido comprobarse la similitud de los materiales utilizados. Todos estos datos, han permitido realizar un análisis en profundidad de la pintura, pudiéndose comparar a nivel estético, compositivo y artístico, situando a esta pintura al mismo nivel que otras tablas del valenciano.

A detailed close-up of a painting depicting the lower legs and feet of a crucified figure. The skin is rendered with fine, cracked brushstrokes, showing a pale, fleshy tone. Two wooden beams are visible, one on each leg, secured with red threads. The background is dark and textured, suggesting a wooden structure. The overall style is highly detailed and expressive, characteristic of Baroque religious art.

7. CONCLUSIONES

Fig. 123 Imagen de las
piernas del santo.

7. CONCLUSIONES

Tras todo lo expuesto y analizado en el presente Trabajo final de Máster, se ha llegado a la conclusión que cabe corroborar la atribución de la tabla *San Sebastián* al pintor Juan de Juanes.

Esta afirmación se desarrolla y sustenta en los resultados expuestos a continuación:

El estudio del contexto histórico-artístico de las obras de Juanes ha permitido conocer en profundidad su estilo pictórico y sus influencias. El estudio pormenorizado de la mayoría de las obras catalogadas como de Juan de Juanes permitió observar las similitudes estéticas y compositivas de las mismas con nuestra obra en estudio. El paralelismo del *san Sebastián* con los personajes del *Retablo de Cristo* de la Parroquia de San Nicolás Obispo de Valencia, creado por el pintor, permitió aproximar la cronología de la obra a las décadas de 1540-1555.

El estudio formal de la tabla objeto de estudio, permite deducir que formó parte de un pequeño o mediano retablo hoy perdido. Posiblemente se encontrara colocada en una calle lateral del retablo o formando parte del guardapolvos. Esta conclusión se sustenta tanto en la propia calidad y detallismo de la pintura, como en su dimensión, alta y estrecha, proporción típica en las tablas de guardapolvos y laterales. La propia iconografía también potencia esta conclusión, ya que en la pintura valenciana la iconografía de *san Sebastián* es utilizada como santo secundario en predelas, guardapolvos o acompañando a la advocación principal.

Será el estudio técnico el que confirme y avale esta afirmación, ya que los estudios radiológicos han permitido apreciar en la parte superior de la tabla central una curvatura similar a un arco y pérdidas de policromía original dispuestas simétricamente que dibujarían la forma de la mazonería polilobulada manierista del retablo original del que fue extraído. Además se conservan diversos retablos de Juanes cuyas escenas finalizan en curva, apreciándose la misma composición de la obra de *san Sebastián* del *Retablo de Cristo* de la parroquia de San Nicolás Obispo de Valencia, pintado por Juanes.

Respecto al soporte lígneo, el análisis de las muestras por anatomía comparada con lupa binocular permitió concluir que se trata de madera conífera de la familia de *Pinus Sylvestris* o *Pinus Nigra*, compatibles con las especies más comunes en el bosque mediterráneo, maderas utilizadas por los artistas de la Corona de Aragón desde la Edad media hasta el s.XVI.

El estudio técnico efectuado a la obra con fotografía infrarroja permitió la visualización del dibujo subyacente en su proceso creativo y formal. Como pudo estudiarse, el dibujo es similar al de otras obras del pintor valenciano, tanto en su ejecución técnica como en su gestualidad, presente en personajes secundarios de sus composiciones. Siendo esto un aspecto clave que justifica la mano *joanesca*.

La comparación del dibujo subyacente con otras obras de Juanes como el *san Sebastián* que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia y el dibujo de la Real Casa de la Moneda de Madrid, permitió apreciar que los tres dibujos tienen la misma factura, línea sensible y discontinua, predominio de contorno en la anatomía, las partes oscuras y volúmenes marcados con pequeños trazos y ligero sombreado, así como la ejecución a pincel del mismo sobre la preparación.

La composición elemental de los estratos pictóricos demuestran que la capa más interna corresponde a una preparación blanca de sulfato de calcio, la utilizada por Juanes en la práctica totalidad del corpus de su producción artística. La identificación muestra que los pigmentos y materiales empleados son acordes a la época de Juanes, sin que se haya podido identificar ningún material característico.

El estudio pincológico de la pintura permitió comparar las pinceladas de la obra con otros ejemplos del pintor corroborando la existencia de similitudes y paralelismos presentes en la obra estudiada y que se repiten constantemente en otras obras de Juanes, principalmente en los detalles en el brillo de los ojos, la construcción de las orejas, etc.

Para el estudio del estado de conservación de la obra, han sido claves los estudios analíticos, utilizándose metodologías no destructivas como fotografías con radiación ultravioleta, iluminación con bombillas de tungsteno para las fotografías infrarrojas y radiografía, al igual que para el estudio de la técnica de ejecución. La radiografía aportó información muy relevante para la comprensión del principal problema de conservación de la obra; las uniones metálicas internas oxidadas que unen la tabla central con los listones que la amplían. El incremento de su formato ha provocado grietas en la superficie por las tensiones generadas en las uniones de las piezas metálicas internas y los movimientos entre la madera original y la añadida. La fotografía ultravioleta permitió visualizar un gran estrato de barniz moderno mezclado con barnices antiguos así como suciedad, entre otros estratos de protección. Estos análisis sirvieron además para mostrar la similitud entre los materiales utilizados en la tabla con los encontrados comúnmente en la pintura de Juanes.

Comprobando los documentos gráficos de los que se dispone sobre la obra, se puede comprobar que la tabla está sufriendo una degradación progresiva. Se aprecian mayores pérdidas y grietas en la película pictórica, sobre todo en las uniones de los listones añadidos, una progresiva oxidación de los barnices y un mayor virado de color de los repintes, lo que haría necesario y urgente una adecuada restauración de la misma.

Como conclusión final, las concordancias encontradas entre los datos obtenidos en el presente estudio con los resultados analíticos publicados de diversas obras de Juanes, se puede verificar la adscripción a Juan de Juanes de la tabla *San Sebastián* de la colección Navarro Alcácer. De igual manera puede utilizarse la información recabada en este Trabajo final del máster como parte de los estudios previos necesarios para una correcta y futura restauración de la tabla.



8. BIBLIOGRAFÍA

Fig. 124 Detalle central
de la radiografía.

8. BIBLIOGRAFÍA

Monografías

ALBI FITA, J. (1979). *Joan de Joanes y su círculo artístico. (Tomos I, II, III)*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo. Diputación Provincial de Valencia.

ALBI FITA, J., GARÍN LLOMBART, F.V. (1979). *Joan de Joanes (+1579)*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

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

BENITO DOMÉNECH, F. GÓMEZ FRECHINA, J. (2009). *La edad de oro del arte valenciano Rememoración de un centenario*. Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura i Educació.

BENITO DOMÉNECH, F. (2000). *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic.

BENITO DOMÉNECH, F., GALDÓN, J.L. (1997). *Vicent Macip (c.1475-1550)*. Valencia: Conselleria de Educació i Cultura.

BENITO DOMÉNECH, F. et al. (1998). *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts.

CALLADO ESTELA, E., GONZÁLEZ MENÉNDEZ, L. (2006). *Lambaixador Vich. L'home i el seu temps*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

COMPANY, X., PUIG, I., TOLOSA, L. (2015). *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: CAEM Publicaciones.

DOMÉNECH CARBÓ, M.T., YUSÁ MARCO, D.J. (2006). *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.

ESTEBAN MATEO, L. (1984). *La Escuela Cossío de Valencia. Historia de una ilusión (1930- 1939)*. Generalitat Valenciana: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència.

FERINO PAGDEN, S. et al. (1989). *Raffaello. Catalogo completo dei dipinti*. Firenze: Cantini Editore.

FURIÓ I DIEGO, A. (2001). *Història del País Valencià*. Barcelona: Biblioteca d'estudis i investigacions Tres i Quatre.

- GARCÍA ESTEBAN, 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*. Madrid: Fundación Conde del Valle de Salazar. Ediciones Mundi- Prensa.
- GARRIDO PÉREZ, C., FINALDI, G. (2006). *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- GARRIDO PÉREZ, C. *et al.* (2010). *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. Valencia: Conselleria de Cultura i Esport. Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ ALONSO, E. (2006). *Expertización y valoración de obras de arte. (Pintura y escultura)*. Valencia: Editorial Universidad Politécnica de Valencia.
- GRASSI, E, *et al.* (2011). *Manierismo*. Firenze: SCALA Group.
- GUMÍ, J., MONLLAÓ, R. L. (2007). *La pinacologia. Investigació de les pinzellades personals dels artistes pictòrics*. Barcelona: Farell.
- HENRY, T. *et al.* (2012). *El último Rafael*. Madrid: Museo Nacional del Prado.
- HERMOSILLA PLA, J. *et al.* (2009). *La ciudad de Valencia. Historia*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- HERNÁNDEZ, A. *et al.* (2005). *Restauració del retaule major de l'església parroquial de Font de la Figuera. Joan de Joanes*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.
- MADRID GARCÍA, J. A. (2005). *Aplicación de la técnica radiográfica en la conservación y restauración de bienes culturales*. Valencia: Editorial Universitat Politècnica de València.
- MARÍAS, F. (1996). *Teoría del Arte II*. Madrid: Historia 16.
- MATTEINI, M., MOLES, A. (2001). *Ciencia y restauración. Método de investigación*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura. Editorial Nerea.
- MATTEINI, M., MOLES, A. (2008). *La química en la restauración. Los materiales del arte pictórico*. San Sebastián: Editorial Nerea.
- PEÑUELAS I REIXACH, L. (2013). *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. Barcelona: Ediciones Polígrafa y Fundació Gala-Salvador Dalí.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., SPINOSA, N. (1992). *Jusepe de Ribera: 1591-1652*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- POST, C. (1953). *A History of Spanish Painting. Volume XI. The valencian school in the early Renaissance*. Cambridge: Harvard University Press.

RÉAU, L. (1998). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos de la P a la Z. Repertorios*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

RUIZ Y QUESADA, F. *et al.* (2003). *Bartolomé Bermejo i la seva època. La pintura gòtica hispanoflamenca*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya.

STRINATI, C. *et al.* (2008). *Sebastiano del Piombo, 1485 + 1547*. Milán: Federico Motta Editore.

VORÁGINE, S. (2004). *La leyenda dorada*. Madrid: Literatura Alianza Editorial.

WOLF, N. (1994). *Alberto Durer (1471-1528)*. Genio del Renacimiento alemán. Colonia: Taschen.

Capítulos de libros

FERRER VALLS, T. (2007). "Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI", en *Reino y ciudad. Valencia en su historia, E. Berenguer*. Madrid: Fundación Caja Madrid, p. 185-200.

Artículos

BARROS GARCÍA, J.M. (2009). Recording stratigraphic relationships among non-original deposits on a 16th century painting. En: *Journal of Cultural Heritage*, 10 (2009), p. 338-346.

CISCAR PALLARÉS, E. (2009). "La vida material de los moriscos en el Reino de Valencia. Notas y reflexiones sobre el estado de la cuestión" en *Estudis*, nº 35, p. 37-84.
<https://www.uv.es/dep235/PUBLICACIONES_IV/E%2035%20037-84%20Ciscar,%20E.pdf>. [Consulta: 05/05/2018].

COMPANY, X., TOLOSA, L. (1999). "De Pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, El Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes" en *Archivo español de arte*. CSIC, LXXII, ISSN: 0004-0428, p. 263-278.

FALOMIR FAUS, M. (1999). "La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII" en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII Hª del Arte*, 12, p. 123-147.

FERRER ORTS, A., FERRER DEL RÍO, E. (2016). "Influencias flamencas en la obra de Joan de Joanes a través de las colecciones de Mencía de Mendoza" en *De Arte*, 15 ISSN: 2444-0256, p. 78-95.

GÓMEZ FRECHINA, J. (2017). "A new Holy Family by the Spanish Renaissance master Joan de Joanes" en *Colnaghi Studies Journal-01*. Oct.2017, p. 20- 34.

LANZUELA HERNÁNDEZ, J. (2006). "Una aproximación al estudio iconográfico de San Sebastián" en *STVDIUM. Revista de Humanidades*, 12, ISSN: 1137-8417, p. 231-258.

LUCAS, F. (2000). Rediseño industrial de azulejos tradicionales valencianos en: *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, ISSN 0366-3175, vol. 39, Nº 1, 2000, págs. 39-54.

PUIG SANCHIS, I. (2013). “Sobre dos pinturas de Juan de Juanes en las Colecciones Lladró y Laia-Bosch” en *BSAA arte*, vol. 79, ISSN: 0210-9573, p. 69-92.

Ponencias de congresos

ARDID, M. *et al.* (2000). “Caracterización por EDXRF de la pintura medieval valenciana. Equipo instrumental, resultados y bases de datos” en *Congreso del GEIIC. Conservación del Patrimonio: evolución y nuevas perspectivas*. Valencia. Disponible en <<https://www.ge-iic.com/2006/06/30/actas-del-i-congreso-del-geiic-conservacion-del-patrimonio-evolucion-y-nuevas-perspectivas/>> [Consulta: 6 de agosto de 2018].

LLIBRER ESCRIG, I. (2012). “La catedral de Valencia como administrador general del diezmo de la diócesis. Aspectos históricos, económicos, contables y organizativos” en *Encuentro de Historia de la Contabilidad*. AECA y Universidad de Valladolid. Soria. Disponible en <http://www.aeca1.org/pub/on_line/comunicaciones_xvicongresoaecca/cd/41e.pdf> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

ROMERO, R., ILLÁN, A. (2014). “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 *X Congreso ibérico en Arqueometría*. Valencia. Subdirección de Conservación, Restauración e Investigación IVC+R Generalitat Valenciana.

Libro electrónico

PALOMINO, A. (1724). *El Parnaso español pintoresco laureado*. Madrid. <https://books.google.es/books?id=AGVeAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> [Consulta: 23 de enero de 2018].

Páginas web

ART EXPERTS. *Análisis de Morelli*. <<https://www.artexpertswebsite.com/es/morellian-es.php>> [Consulta: 28 de julio de 2018].

CONSELLERIA D'AGRICULTURA, MEDI AMBIENT, CANVI CLIMATIC I DESENVOLUPAMENT RURAL. *Especies forestales dominantes de la Comunidad Valenciana*. <<http://www.agroambient.gva.es/web/medio-natural/cuadro-de-especies-forestales-dominantes>> [Consulta: 30 de abril de 2018].

MENA, M. (2011). *El Coloso y su atribución a Goya*. <<https://www.museodelprado.es/aprende/investigacion/estudios-y-restauraciones/recurso/el-coloso-y-su-atribucion-a-goya/661a409d-72c2-48dd-9247-34a241f81f43>> [Consulta: 4 de agosto de 2018].

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Juanes, Juan de. Vicente Juan Masip*. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/juanes-juan-de-vicente-juan-masip/d659d752-2774-481e-a6b0-308c28c0cbb6>> [Consulta: 21 de enero de 2018].

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Masip, Juan Vicente*. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/masip-juan-vicente/b76b6f40-7afc-4f75-b473-e84e3bfe6097>> [Consulta: 21 de enero de 2018].

2018].

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. *Piombo, Sebastiano del*. <<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/piombo-sebastiano-del/96f8a82e-1136-4a41-a94b-461bdcaab89>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA. *Servicio de Microscopía Electrónica*. <<http://www.upv.es/entidades/SME/info/859071normalc.html>> [Consulta: 2 de octubre de 2018].

Conferencia

MUSEO NACIONAL DEL PRADO. “Conferencia: Cristo Salvador, de Juan de Juanes” en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=LCXvxLNeIOk&t=3317s>> [Consulta: 28 de enero de 2018].

The image shows a close-up of a wooden arrowhead. The arrowhead is made of light-colored wood with a visible grain and is attached to a dark, possibly charred or stained, surface. The wood grain is clearly visible, showing the natural texture and color of the wood. The dark surface has a glossy, slightly reflective appearance. The overall composition is a detailed view of the arrowhead's structure and its attachment to the shaft.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 125 Detalle de una de las flechas.

9. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 y 2 <i>San Sebastián</i> . Fotografía del autor.....	10 y 12
Fig. 3 y 4 <i>Perspectiva de la ciudad de Valencia</i> . Anton van der Wyngarde. Printest: [en línea] https://www.pinterest.es/pin/302444931200210529/?lp=true	16 y 17
Fig. 5 <i>Escena cortesana</i> . Anónimo. National Geographic: [en línea] https://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/banquetes-y-comilonas-en-la-edad-meia_8852/2	19
Fig. 6 <i>Geometria speculativa</i> . Thomas Bradwardine. Universitat de València: [en línea] http://www.europeanaregia.eu/ca/manuscrits/valencia-universitat-valencia-biblioteca-historica-bh-ms-50/ca	20
Fig. 7 <i>El juicio de Paris</i> . Juan de Juanes. Musei Civici e Galleria di Storia ed Arte di Udine. Jdiezarnal: [en línea] http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoaneseljuiciodeparis01.jpg	21
Fig. 8 <i>La Visitación</i> . Vicente Macip. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-visitacion/b12ebd3c-2220-48ac-a7a8-8953a4091791	22
Fig. 9 <i>Huida a Egipto</i> . Fernando de Llanos. Catedral Metropolitana de Valencia [en línea] https://arterestauracion.com/pinturas-restauradas/joan-de-joanes/hernando-llanos-descanso-en-la-huida-a-egipto/	23
Fig. 10 <i>Anuncio del ángel a san Joaquín entre los pastores</i> . Vicente Macip. Museo de Bellas Artes de Valencia. [en línea] http://www.cult.gva.es/mbav/data/0236.jpg	23
Fig. 11 <i>Salvador Eucarístico</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-salvador/e485cf76-459b-4d14-bc04-188361b39b58	24
Fig. 12 <i>Ecce Homo</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/db2ce907-3058-4ceb-87e9-1cbfe24c81bf	24
Fig. 13 <i>Alfonso el Magnánimo</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Zaragoza. Jdiezarnal: [en línea] http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanesalfonsoelmagnanimo01.jpg	25
Fig. 14 <i>San Esteban acusado de blasfemo</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-esteban-acusado-de-blasfemo/5c4521f9-ec56-4d32-ab1c-ff682e49d8c2	26
Fig. 15 <i>San Sebastián habla a Marcos y a Marceliano y san Sebastián y san Policarpo destruyendo los ídolos</i> . Anónimo. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-sebastian-habla-a-marcos-y-a-marceliano-y-san/0719d982-abfe-40eb-836c-4285f218bd31?searchid=68cae033-2ade-92a9-4c6f-ab365ed48617	27

Fig. 16 <i>Martirio de San Sebastián</i> . Pau Montaña. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martirio-de-san-sebastian/9d36425d-413a-4ebf-b3cf-ee63e8a883a6?searchid=1d74c4b7-c707-d442-4ee5-c1c0a4e2fcb6	28
Fig. 17 <i>San Sebastian curado por santa Irene</i> . Pau Montaña. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-sebastian-curado-por-santa-irene/14022fdb-4b8e-4d34-8306-11812c46bc74	28
Fig. 18 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía del autor.....	29
Fig. 19 <i>El martirio de santa Inés</i> . Vicente Macip. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/martirio-de-santa-ines/7a3ff7a5-b72a-4e3f-bfb1-4a7626c79e3d	30
Fig. 20 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Casa de la Moneda. Escaneado del libro BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 111.....	32
Fig. 21 <i>San Sebastián</i> . Fernando Yáñez de la Almedina. Meadows Museum: [en línea] https://meadowsmuseumdallas.org/collections/pages/Obj496/?sid=28&x=53262&port=35	32
Fig. 22 <i>Varón de Dolores</i> . Jean Gossaert. Colegio Seminario del Corpus Chisti. Wikipedia: [en línea] https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_del_Patriarca#/media/File:Mabuse_-_Cristo_var%C3%B3n_de_dolores.jpg	31
Fig. 23 <i>San Sebastián</i> . Alberto Durero. National Gallery. Wikipedia: [en línea] https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Albrecht_D%C3%BCrer_-_Saint_Sebastian_Bound_to_the_Column_(NGA_1943.3.3476).jpg	31
Fig. 24 y 25 Reflectografía infrarroja de un rostro pintado por Juan de Juanes. Imagen escaneada por el autor del trabajo del libro: GARRIDO PÉREZ, C. et al. (2010). <i>El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible</i> . Valencia: Conselleria de Cultura i Esport. Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, p. 227.....	33
Fig. 26 <i>Consagración de San Eloy</i> . Francisco Ribalta. Escaneado del libro BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 43.....	34
Fig. 27 <i>San Sebastián</i> . Fotografía del autor.....	36
Fig. 28 <i>San Sebastián</i> . Radiografía, efectuada por Dr. José Antonio Madrid García.....	37
Fig. 29 y 30 <i>San Sebastián</i> . Fotografías del autor.....	39
Fig. 31 Dibujo del soporte lúneo de la pintura creado por el autor.....	41

Fig. 32 Radiografía general de la obra efectuada por Dr. José Antonio Madrid García.....	42
Fig. 35 y 38. Detalles de la radiografía de la obra ejecutada por Dr. José Antonio Madrid García.....	43
Fig. 36 <i>Cristo porta Cruz</i> . Juan de Juanes. Iglesia del Corpus Chisti. Escaneado por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 113.....	43
Fig. 37 <i>Retablo de San Antón, Santa Bárbara y Santos Médicos</i> . Juan de Juanes .Iglesia parroquial de Onda. Jdiezarnal: [en línea] http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanesretablodesantabarbara01.jpg	43
Fig. 39 <i>San Sebastián</i> , fotografía general de la obra efectuada por el autor.....	46
Fig. 40 <i>San Sebastián</i> , Juan de Juanes. Parroquia de San Nicolás Obispo. Fotografía efectuada por el autor.....	44
Fig. 41-44. Macrofotografías de las muestras de madera efectuadas por el autor.....	45 y 46
Fig. 45 Detalle de la radiografía realizada por Dr. José Antonio Madrid García.....	47
Fig. 46 y 47 Macrofotografía de la muestra M.1 hecha por el autor y su correspondiente espectro elemental.....	48
Fig. 48-49 Fotografía infrarroja general de la obra, Maite Moltó Orts.....	50 y 51
Fig. 51 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Casa de la moneda. Escaneado por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 111.....	51
Fig. 50 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Reflectografía infrarroja realizada por Dr. Duilio Bertani.....	51
Fig. 52 <i>San Sebastián</i> , fotografía general de la obra efectuada por el autor.....	52
Fig. 53-61 <i>San Sebastián</i> , diferentes detalles de la composición. Fotografía del autor.....	53-55
Fig. 62 <i>San Sebastián</i> , fotografía general ultravioleta. Fotografía del autor.....	56
Fig. 63 Dibujo realizado por el autor.....	59
Fig. 64 Fotografía general del reverso efectuada por el autor.....	58
Fig. 65 Detalle radiográfico superior de la tabla.....	57

Fig. 66 y 67 Detalle anverso y reverso <i>San Sebastián</i> . Fotografía efectuada por el autor.....	57
Fig. 68 Croquis de patologías dibujo realizado por el autor.....	64
Fig. 69-71 Detalles de la capa pictórica. Fotografías realizadas por el autor.....	60
Fig. 72 y 73 <i>San Sebastián</i> . Fotografía con luz ultravioleta efectuada por el autor.....	61 y 62
Fig. 74 <i>San Sebastián</i> , estudio de la capa pictórica. Fotografía del autor.....	63
Fig. 75 Detalle del perizoma. Fotografía del autor.....	63
Fig. 76 Imagen escaneada por el autor del libro: POST, C. (1953). <i>A History of Spanish Painting. Volume XI. The valencian school in the early Renaissance</i> . Cambridge: Harvard University Press, p. 152.....	65
Fig. 77 <i>San Sebastián</i> . Fotografía general del autor.....	65
Fig. 78 Detalle de la película pictórica de la obra en estudio. Fotografía del autor.....	67
Fig. 79-81 Montaje fotográfico realizado por el autor.....	69
Fig. 82 <i>Sagrada Familia</i> . Colección Lladró. Imágen escaneada por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 165.....	69
Fig. 83 Fotografía de la obra <i>Sagrada Familia</i> de Juan de Juanes recortada por el autor.....	69
Fig. 84 <i>San Sebastián</i> . Fotografía del autor.....	70
Fig. 85 y 86 <i>Crucifixión y Moisés</i> . Fotografías del autor.....	70
Fig. 87 <i>Cristo camino del Calvario</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-camino-del-calvario/18673ef9-906d-4fec-a995-aeab015ab878	70
Fig. 88 <i>San Sebastián</i> . Fotografía del autor.....	71
Fig. 89 <i>Entierro de san Esteban</i> . Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-san-esteban/fc4f3975-176a-4729-97c0-eeab0fe9de72	71
Fig. 90 Asunción de María. Juan de Juanes. Imagen del autor. Museo de Bellas Artes de Valencia.....	71
Fig. 91 <i>Cristo</i> . Juan de Juanes. Iglesia parroquial de Fuente la Higuera. Imagen extraída del texto “Hernández, A. et al. (2005). <i>Restauració del retaule major de l'esglèsia parroquial de Font de la Figuera. Joan de Joanes</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.”p, 84.....	71

Fig. 92 <i>San Sebastián</i> . Fotografía del autor.....	71
Fig. 93 <i>Entierro de san Esteban</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-san-esteban/fc4f3975-176a-4729-97c0-eeab0fe9de72	71
Fig. 94 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía ejecutada por Dr. Pilar Ineba Tamarit.....	71
Fig. 95 <i>San Esteban conducido al martirio</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado: [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-esteban-conducido-al-martirio/2f35775b-c8a8-445a-834e-6a5b5e535cf0	71
Fig. 96 <i>San Sebastián</i> . Fotografía del autor.....	72
Fig. 97 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía ejecutada por Dr. Pilar Ineba Tamarit.....	72
Fig. 98 <i>Pentecostés</i> . Juan de Juanes. “Hernández, A. <i>et al.</i> (2005). <i>Restauració del retaule major de l'esglèsia parroquial de Font de la Figuera</i> . Joan de Joanes. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.”, p. 149	72
Fig. 99 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Imágen escaneada por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 111.....	72
Fig. 100 <i>San Sebastián</i> . Fotografía del autor.....	72
Fig. 101 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía ejecutada por Dr. Pilar Ineba Tamarit.....	72
Fig. 102 <i>Resurrección de Cristo</i> . Juan de Juanes. Imagen escaneada por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 38.....	72
Fig. 103 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Parroquia de San Nicolás Obispo. Fotografía del autor.....	72
Fig. 104 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía del autor.....	73
Fig. 105 <i>Bautismo de Cristo</i> . Juan de Juanes. Fotografía del autor.....	73
Fig. 106 <i>Crucifixión</i> . Juan de Juanes. Fotografía del autor.....	73
Fig. 107 <i>Descendimiento</i> . Juan de Juanes. Imagen escaneada por el autor del trabajo del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 163.....	73
Fig. 108 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía del autor.....	73

Fig. 109 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía realizada por Dr. Pilar Ineba Tamarit.....	73
Fig. 110 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Parroquia de San Nicolás. Fotografía del autor.....	73
Fig. 111 <i>San Vicente Ferrer</i> . Juan de Juanes. Colegio Seminario Corpus Chisti. Imágen escaneada por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 177.....	73
Fig. 112 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía del autor.....	74
Fig. 113 <i>Cristo entre los Doctores</i> . Juan de Juanes. Jdiezarnal: [en línea] http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanesjesusentrelosdoctores01.jpg	74
Fig. 114 <i>Ecce Homo</i> . Juan de Juanes. Jdiezarnal: [en línea] http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanesristoalacolumna01.jpg	74
Fig. 115 <i>Cristo atado a la columna</i> . Juan de Juanes. Parroquia de San Nicolás. Fotografía del autor.....	74
Fig. 116 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía del autor.....	74
Fig. 117 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Fotografía efectuada por Dra. Pilar Ineba Tamarit.....	74
Fig. 118 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Parroquia de San Nicolás. Fotografía del autor.....	74
Fig. 119 <i>San Sebastián</i> . Fotografía infrarroja efectuada por Maite Moltó Orts.....	75
Fig. 120 Detalle del rostro de san José. Juan de Juanes. Imágen escaneada por el autor del texto: PUIG SANCHIS, I. (2013). “Sobre dos pinturas de Juan de Juanes en las Colecciones Lladró y Laia-Bosch” en <i>BSAA arte</i> , p. 75.....	75
Fig. 121 Detalle del rostro del Venerable Agnésio. Juan de Juanes. Imágen escaneada por el autor del texto: GARRIDO PÉREZ, C. et al. (2010). <i>El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible</i> . Valencia: Conselleria de Cultura i Esport. Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, p. 226.....	75
Fig. 122 Detalle del san Juanito. Juan de Juanes. Imágen escaneada por el autor del texto: GARRIDO PÉREZ, C. et al. (2010). <i>El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible</i> . Valencia: Conselleria de Cultura i Esport. Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana, p. 229.....	75
Fig. 123 Fotografía efectuada por el autor de las piernas del santo en estudio.....	79
Fig. 124 Detalle de la radiografía del santo efectuada por Dr. José Antonio Madrid García.....	83
Fig. 125 Detalle de una de las saetas que atraviesan al santo. Fotografía del autor.....	89

Fig. 126 Fotografía del perizoma con fotografía infrarroja. Efectuada por Maite Moltó Orts.....103

Fig. 127 Rostro del santo con luz ultravioleta. Fotografía del autor.....105

Anexos

I. Anexos Histórico artístico

Fig. 1 *La Virgen del caballero de Montesa*. Paolo di San Leocadio. Museo Nacional del Prado [en línea] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-virgen-del-caballero-de-montesa/c9725f6f-5d13-42a9-aa63-ecf27c805d91>.....108

Fig. 2 *Salvator Mundis entre san Pedro y san Juan*. Fernando Yáñez de la Almedina. Colección Abelló. [en línea] https://www.elcultural.com/galerias/galeria_de_imagenes/668/ARTE/Coleccion_Abello_del_gotico_al_siglo_XX.....108

Fig. 3-8 *Retablo Mayor de la Catedral de Valencia*. Fernando de Llanos. Catedral Metropolitana de Valencia. [en línea] <http://www.catedraldevalencia.es/retablo.php>.....109

Fig. 9 *Retablo de Cristo*. Juan de Juanes. Parroquia de San Nicolas. Valencia. Jdiezarnal.[en línea] <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanesretablodecristo01.jpg>.....110

Fig. 10 *Pasmo de Sicilia*. Rafael Sanzio. Museo Nacional del Prado. [en línea] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/caida-en-el-camino-del-calvario/870c8293-1691-4a90-88ff-b554a2bc3fe8>.....110

Fig. 11 *Entierro de san Esteban*. Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-san-esteban/fc4f3975-176a-4729-97c0-eeab0fe9de72?searchid=ac9f760b-1d93-bf7d-9ddd-8aba285d800b>.....111

Fig. 12 *Deposición*. Rafael Sanzio. Galería Borghese. Roma. [en línea] [https://es.wikipedia.org/wiki/Traslado_de_Cristo_\(Rafael\)#/media/File:Raffaello,_pala_baglioni,_deposizione.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Traslado_de_Cristo_(Rafael)#/media/File:Raffaello,_pala_baglioni,_deposizione.jpg).....111

Fig. 13 *Lamentación sobre el cadáver de Cristo*. Sebastiano del Piombo. Museo del Hermitage. [en línea] <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/la-colaboracion-de-25-anos-de-miguel-angel-y-sebastiano-12936/7/>.....112

Fig. 14 *Deposición de Cristo*. Vicente Macip y Juan de Juanes. Retablo de la Catedral de Segorbe. [en línea] <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanessantoentierro01.jpg>.....112

Fig. 15 *Cristo con la cruz auestas*. Sebastiano del Piombo. Museo Nacional del Prado. [en línea] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-con-la-cruz-a-cuestas/0102fba8-2291-4344-b509-f1f36ce7ecef?searchMeta=sebastiano%20del%20piombo>.....112

Fig. 16 *Cristo en la columna*. Juan de Juanes. Iglesia parroquial de Alba de Tormes. [en línea] <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanescristoalacolumna01.jpg>.....112

Fig. 17 <i>Las bodas místicas del Venerable Agnesio</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. [en línea] http://valenciaapedacitos.blogspot.com/2016/02/virgen-del-venerable-agnesio-juan-de.html	113
Fig. 18 <i>Anunciacion de María</i> . Francesco Salviati. San Francesco a Ripa. Roma. [en línea] https://i.pinimg.com/originals/46/00/e9/4600e9d70098869b6cd525b600686c66.jpg	113
Fig. 19 <i>Retrato masculino</i> . Francesco Salviati. J. Paul Getty Museum. [en línea] https://www.flickr.com/photos/renzodionigi/4151181898/	114
Fig. 20 <i>Retrato de un caballero santiaguista. Luis Castellá de Vilanova</i> . Juan de Juanes Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retrato-de-un-caballero-santiaguista/453bdc54-5944-4038-a148-72151922e09d?searchid=1909eefb-9dfa-774f-561a-79d0749ab162	114
Fig. 21 <i>Descendimiento de Cristo</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Castellón. [en línea] http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoaneseldescendimiento01.jpg	114
Fig. 22 <i>Descendimiento de Cristo</i> . Jan Gossaert. Museo del Hermitage. [en línea] https://www.bildergipfel.de/kunstdrucke/kunststile_und_epochen/renaissance/die_kreuzabnahme_um_1520_jan_gen_mabuse_gossaert_1478_-1532	114
Fig. 23 <i>Retablo de san Dionisio y santa Margarita</i> . Vicente Macip. Catedral Metropolitana de Valencia. Fotografía del autor.....	117
Fig. 24 <i>Retablo de san Miguel</i> . Vicente Macip. Catedral Metropolitana de Valencia. Fotografía del autor.....	118
Fig. 25 <i>San Sebastián</i> . Fernando Llanos. Museo de Bellas Artes de Valencia. Extraído de: [en línea] https://www.levante-emv.com/cultura/2013/02/13/llanos-san-pio-v/974045.html	118
Fig. 26 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía cedida por la Dra. Pilar Ineba Tamarit.....	118
Fig. 27 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Parroquia de San Nicolás. Fotografía del autor.....	119
Fig. 28 <i>Retablo de san Sebastian</i> . Gaspar Requena. Iglesia parroquial de Montesa. [en línea] http://www.museumontesa.com/wp-content/uploads/2016/02/sansebastian.jpg	119
Fig. 29 <i>San Sebastián</i> . Vicente Carducho. Museo de Bellas Artes de Valencia. [en línea] https://seordelbiombo.blogspot.com/2016/03/vicente-carducho.html	120
Fig. 30 <i>San Sebastián</i> . Pedro Orrente. Catedral Metropolitana de Valencia. Fotografía del autor.....	120

II. Anexo técnico

Fig. 31 Croquis de extracción de muestras. Dibujo del autor.....	122
Fig. 32-49 Macrofotografías ópticas de las muestras de madera efectuadas por el autor.....	123-125
Fig. 50 Croquis de extracción de muestras de los estratos pictóricos. Dibujo del autor.....	126
Fig. 51 Espectro de la muestra M.1.....	127
Fig. 52 Macrofotografía de la muestra M.1. Fotografía del autor.....	127

III. Anexo atribución a Juan de Juanes

Fig. 53 <i>Retrato de José María Navarro Igual</i> . Julio López Mezquita. Colección particular. Fotografía del autor.....	142
Fig. 54 <i>Adoración de los Magos</i> . Anónimo. Colección particular. Escaneado por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. GÓMEZ FRECHINA, J. (2009). <i>La edad de oro del arte valenciano Rememoración de un centenário</i> . Valencia: Museo de Bellas Artes de Valencia San Pío V. Generalitat Valenciana. Conselleria de Cultura i Educació.....	143
Fig. 55 <i>Anunciación</i> . Anónimo. Colección particular. Fotografía del autor.....	143
Fig. 56 <i>Escena fantástica</i> . José de Ribera. Colección particular. Imagen escaneada por el autor del libro: PÉREZ SÁNCHEZ, A, E., SPINOSA, N. (1992). <i>Jusepe de Ribera: 1591-1652</i> . New York: The Metropolitan Museum of Art. p, 213.....	143
Fig. 57 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes en estudio. Fotografía del autor.....	144
Fig. 58 <i>San Sebastián en la sinagoga</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-esteban-en-la-sinagoga/1d4c555c-14d8-45a7-a716-4ff2ec224c49	144
Fig. 59 <i>Última cena</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/2800c04d-a3ad-41eb-a75b-fe359d7d1dde	144
Fig. 60 <i>San Esteban conducido al martirio</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-esteban-conducido-al-martirio/2f35775b-c8a8-445a-834e-6a5b5e535cf0	144
Fig. 61 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía aportada por la Dra. Pilar Ineba Tamarit.....	144
Fig. 62 <i>Cristo camino al Calvario</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www	

museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-camino-del-calvario/18673ef9-906d-4fec-a995-aeab015ab878?searchMeta=juan%20de%20juanes.....	144
Fig. 63 <i>Moises</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	144
Fig. 64 <i>Sacerdote Aarón</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-sumo-sacerdote-aaron/0563c5a5-7947-405c-b5ee-1855fdf06629	144
Fig. 65 <i>Entierro de San Esteban</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-san-esteban/fc4f3975-176a-4729-97c0-eeab0fe9de72	144
Fig. 66 y 67 <i>Crucifixión</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	144
Fig. 68 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes en estudio. Fotografía del autor.....	145
Fig. 69 <i>Cristo camino al Calvario</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-camino-del-calvario/18673ef9-906d-4fec-a995-aeab015ab878?searchMeta=juan%20de%20juanes	145
Fig. 70 <i>Entierro de San Esteban</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-san-esteban/fc4f3975-176a-4729-97c0-eeab0fe9de72	145
Fig. 71 <i>Asunción de María</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	145
Fig. 72 <i>Oración en el huerto</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-oracion-en-el-huerto/323edcfd-701e-403f-b27a-9c9d5c656e58	145
Fig. 73 <i>Asunción de María</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	145
Fig. 74 <i>Última cena</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	145
Fig. 75 <i>Cristo</i> . Juan de Juanes. Retablo de la iglesia parroquial de Fuente la Higuera. Extraído del texto: HERNÁNDEZ, A. et al. (2005). <i>Restauració del retaule major de l'esglèsia parroquial de Font de la Figuera</i> . Joan de Joanes. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.....	145
Fig. 76 San Juan Evangelista. Juan de Juanes. Destruído. Imágen extraída por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 230.....	145
Fig. 77 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía aportada por la Dra.	

Pilar Ineba Tamarit.....	145
Fig. 78 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes en estudio. Fotografía del autor.....	146
Fig. 79 <i>Entierro de San Esteban</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/entierro-de-san-esteban/fc4f3975-176a-4729-97c0-eeab0fe9de72	146
Fig. 80 <i>Cristo camino al Calvario</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-camino-del-calvario/18673ef9-906d-4fec-a995-aeab015ab878?searchMeta=juan%20de%20juanes	146
Fig. 81 <i>Ecce Homo</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/ecce-homo/db2ce907-3058-4ceb-87e9-1cbfe24c81bf	146
Fig. 82 <i>Cristo camino al Calvario</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-camino-del-calvario/18673ef9-906d-4fec-a995-aeab015ab878?searchMeta=juan%20de%20juanes	146
Fig. 83 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía aportada por la Dra. Pilar Ineba Tamarit.....	146
Fig. 84 <i>San Sebastián acusado de blasfemo</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/2800c04d-a3ad-41eb-a75b-fe359d7d1dde	146
Fig. 85 <i>Última cena</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/2800c04d-a3ad-41eb-a75b-fe359d7d1dde	146
Fig. 86 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Iglesia parroquial de San Nicolás. Valencia. Fotografía del autor.....	146
Fig. 87 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes en estudio. Fotografía del autor.....	147
Fig. 88 <i>Asunción de María</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	147
Fig. 89 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Iglesia parroquial de San Nicolás. Valencia. Fotografía del autor.....	147
Fig. 90 <i>Cristo camino al Calvario</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-camino-del-calvario/18673ef9-906d-4fec-a995-aeab015ab878?searchMeta=juan%20de%20juanes	147
Fig. 91 <i>El Salvador</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-salvador/e485cf76-459b-4d14-bc04-188361b39b58	147

Fig. 92 <i>Última cena</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-ultima-cena/2800c04d-a3ad-41eb-a75b-fe359d7d1dde	147
Fig. 93 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes en estudio. Fotografía del autor.....	148
Fig. 94 <i>San Esteban conducido al martirio</i> . Juan de Juanes. Museo Nacional del Prado. [en línea] https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-esteban-conducido-al-martirio/2f35775b-c8a8-445a-834e-6a5b5e535cf0	148
Fig. 95 Juicio de Paris. Juan de Juanes. Musei Civici e Galleria di Udine. Jdiezarnal [en línea] http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoaneseljuiciodeparis01.jpg	148
Fig. 96 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía aportada por la Dra. Pilar Ineba Tamarit.....	148
Fig. 97 <i>Resurrección</i> . Juan de Juanes. Palacio de la Granja de San Ildefonso. Imagen escaneada por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 38.....	148
Fig. 98 <i>Piedad</i> . Juan de Juanes. Meadow Museum. Dallas. Imagen escaneada por el autor del libro: BENITO DOMÉNECH, F. (2000). <i>Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra</i> . Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic, p. 83.....	148
Fig. 99 <i>Crucifixión</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	148
Fig. 100 <i>Asunción de María</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	148
Fig. 101 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Iglesia parroquial de San Nicolás. Valencia. Fotografía del autor.....	148
Fig. 102 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes en estudio. Fotografía del autor.....	149
Fig. 103 <i>Descendimiento</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Castellón. Jdiezarnal [en línea] http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoaneseldescendimiento01.jpg	149
Fig. 104 <i>Bautismo de Cristo</i> . Juan de Juanes. Catedral Metropolitana de Valencia. [en línea] https://museocatedralvalencia.com/la-visita/recorrido-capillas/bautismo-de-cristo-jordan/	149
Fig. 105 <i>Crucifixión</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía del autor.....	149
Fig. 106 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Museo de Bellas Artes de Valencia. Fotografía aportada por la Dra. Pilar Ineba Tamarit.....	149

Fig. 107 <i>San Sebastián</i> . Juan de Juanes. Colección Navarro Alcácer.....	150
Fig. 108 <i>Cristo ante los doctores</i> . Juan de Juanes. Catedral de Palma de Mallorca.....	150
Fig. 109 <i>Ecce Homo</i> . Juan de Juanes. Iglesia parroquial de Alba de Tormes.....	150
Fig. 110 <i>Cristo atado a la columna</i> . Parroquia de San Nicolás. Valencia.....	150

An infrared photograph of a mummy's torso, showing the perizoma (loincloth) area. The image is in grayscale, highlighting the texture of the mummy's skin and the intricate patterns of the loincloth. The loincloth is made of multiple layers of fabric, with some areas appearing darker and more textured than others. The mummy's arms are visible on the right side, and the overall appearance is that of an ancient, well-preserved body.

10. AGRADECIMIENTOS

Fig. 126 Zona del perizoma,
fotografía infrarroja.

10. AGRADECIMIENTOS

Querría agradecer a todas las personas e instituciones que han contribuido de una forma u otra a que el presente Trabajo final de Máster sea una realidad.

En primer lugar a mi tutor Vicente Guerola Blay y mis cotutores, Eva Pérez Marín y David Gimilio Sanz. A los miembros de la familia Navarro Alcácer por facilitarme el acceso al estudio y documentación de la obra, en especial a Pablo Navarro Esteve, descendiente de esta saga. Al director del Museo de Bellas Artes de Valencia José Ignacio Casar Pinazo y a la restauradora de la institución Pilar Ineba Tamarit. A los técnicos del Servicio de Microscopía Electrónica de la UPV, al profesor radiólogo José Antonio Madrid García y a la técnico de laboratorio fisicoquímico Esther Nebot Díaz.



11. ANEXOS

Fig. 127 Rostro del
santo visto con luz
ultravioleta.

11. ANEXOS

I. Anexo Histórico-Artístico

I. I Influencias artísticas en la pintura de Juan de Juanes.....	108
I. II Valoración histórica de Juan de Juanes.....	115
I. III La iconografía de san Sebastián en la pintura valenciana.....	117

II. Anexo Técnico

II. I Identificación de las muestras de madera.....	122
II. II Identificación de muestras de las capas pictóricas.....	126

III. Anexo Atribución a Juan de Juanes

III. I La colección Navarro Alcácer.....	142
III. II Desarrollo del análisis formalista <i>morelliano</i>	144

ANEXO I HISTÓRICO ARTÍSTICO

Anexo I.I

Influencias artísticas en la pintura de Juan de Juanes.

En la obra y evolución estética de la producción de Juan de Juanes quedarán plasmadas tres influencias importantes, la paterna, de la pintura italiana y la pintura norteamericana.

Como ya se ha descrito en la biografía, la formación y el estilo pictórico de su padre y mentor, Vicente Macip, fue determinante en los comienzos de su carrera, entrelazándose sus obras hasta evolucionar en su propio estilo. Es en el periodo de aprendizaje en el taller paterno donde Juanes tuvo su primer contacto con la pintura italiana de Paolo di San Leocadio (Fig. 1), ya que en Valencia existían trabajos de este pintor, destacando el mural al fresco en la Catedral. En opinión de Albí: “No se trata solo de una afinidad tipológica [...] Joanes halla en la pintura del italiano sus mejores moldes de inspiración”¹, apreciándose su similitud en fragmentos del *retablo de San Vicente Ferrer* (c.1525) de Segorbe.

La influencia italiana en Juanes se amplió con la llegada a Valencia de Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, *los Hernandos* (Fig. 2).

Estos trajeron consigo un gran bagaje renacentista², incorporando al ámbito valenciano importantes facetas de la pintura de Leonardo da Vinci y del arte norte italiano. Su gran obra, el retablo mayor de la Catedral Metropolitana de Valencia (Fig 3-8), donde se aprecia el aprendizaje obtenido por ambos en Italia, fue una gran fuente de inspiración para los artistas de la época.



Fig. 1 Paolo di San Leocadio.
La Virgen del caballero de Montesa.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

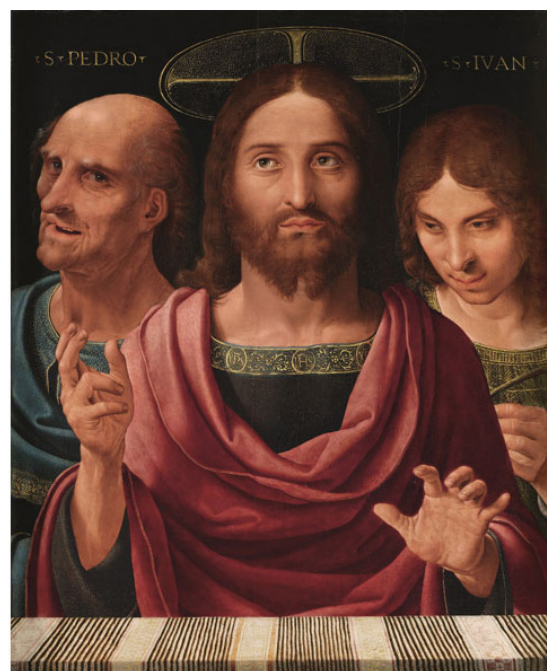


Fig. 2 Fernando Yáñez de la Almedina.
Salvator Mundis entre san Pedro y san Juan.
Madrid. Colección Abelló.

1 ALBÍ, J. Joan de Joanes y su círculo artístico, p. 294.

2 Hay constancia de dos pagos hechos en Florencia a “*Ferrando spagnolo*” por colaborar con Leonardo en la Batalla de Anghiari proyectada para Palazzo Vecchio.



Fig. 3 Fernando de Llanos.
Adoración de los pastores.



Fig. 4 Fernando de Llanos.
Ascensión.



Fig. 5 Fernando Llanos.
Adoración de los Magos.



Fig. 6 Fernando de Llanos.
Pentecostés.



Fig. 7 Fernando Llanos.
Resurrección.



Fig. 8 Fernando Llanos.
Tránsito de la Virgen.

Pero sin duda, la principal influencia artística en Juan de Juanes es su relación con el arte de Rafael Sanzio³. La estética rafaelesca y el academicismo romano puede observarse desde prácticamente el inicio de su obra como en el *retablo mayor* de la Catedral de Segorbe y en el *retablo de Cristo* (Fig. 9) de la Parroquia de San Nicolás. Se observan detalles y composiciones de obras del italiano como en *El Pasma de Sicilia* (Fig. 10) o la *Transfiguración* del Vaticano, específicamente en la organización espacial o la contundencia de las figuras.

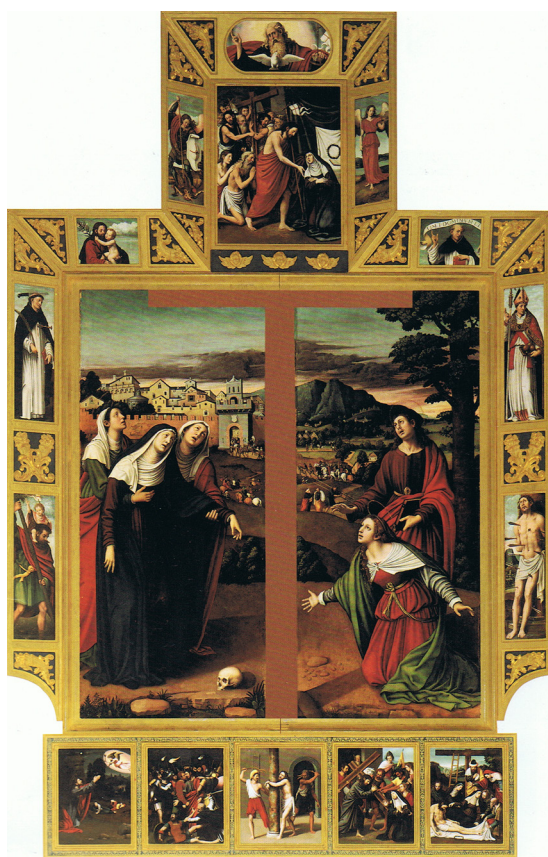


Fig. 9 Juan de Juanes.
Retablo de Cristo.
Valencia. Parroquia de San Nicolás Obispo.

Será el *retablo de san Esteban* (Fig. 11) de la parroquia homónima en Valencia la obra que mejor se nutra del clasicismo romano rafaelesco⁴. La rotundidad y movimiento contenido de los personajes, Albí los relaciona con los del *Pasma de Sicilia* o la *Deposición* de la Galería Borghese de Roma del maestro italiano (Fig. 11), composición esta última que vuelve a utilizar Juanes en el mismo retablo, esta vez en la tabla del *Entierro* del diácono.

La posición de los brazos y las manos del mártir son una citación de la figura central de la pala rafaelesca.



Fig. 10. Rafael.
El pasmo de Sicilia.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

3 Así, Albí apunta que “Mayans, Siscar y Ponz lo relacionaron con el estilo de Rafael. Para Vilanova es una libre imitación del maestro de Urbino y según Llorente, imita a Rafael en los contornos y en los colores”. ALBÍ, J. *Op. Cit.*, p. 80.

4 El romanismo de Juanes es palpable igualmente en sus Sagradas Familias “en las que se ha creído hallar, todos los estudiosos de la obra de Joanes, el principal y más directo exponente de la influencia de Rafael”. ALBÍ, J. *Op. Cit.*, p. 359.



Fig. 11 Juan de Juanes.
Entierro de san Esteban.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

Sebastiano del Piombo tuvo una importante influencia en gran parte de los artistas del XVI que conocieron sus obras en Roma. Entre las pinturas compradas por comitentes españoles y traídas a nuestro país, cabe destacar la *Piedad* adquirida por Francisco de los Cobos, embajador español de los Reyes Católicos en Roma en 1537, donde se muestra perfectamente lo que Falomir llama “el gusto español”, imágenes devocionales muy expresivas, descarnadas y alejadas del gusto predominante en las cortes italianas y europeas⁵, de religiosidad más sutil y suave.

Con el mismo estilo fueron pintadas las tablas que Jerónimo Vich, embajador de los Reyes Católicos en Roma trajo a Valencia para decorar su palacio en 1521: *Cristo con la Cruz a cuestras* hoy en el Museo del Prado y el tríptico de *La Lamentación* (1516), del que se conservan dos tablas: *Lamentación sobre el cadáver de Cristo* (Fig. 13) del Museo



Fig. 12 Rafael.
Deposición.
Roma. Galleria Borghese.

del Ermitage y la tabla lateral con el *Descenso de Cristo al Limbo* (F.11) Museo Nacional del Prado⁶. La visión directa de estas obras sirvió de inspiración a Juanes para el retablo de Segorbe, especialmente para su *Deposición de Cristo* (Fig. 14), el *Bautismo de Cristo* de la Catedral Metropolitana de Valencia o *La Piedad*, del Dallas Museum donde el cuerpo de Cristo se inspira en la pintura *La Piedad de Úbeda* del maestro italiano. Otras obras del italiano sirvieron de ejemplo para Juanes, como el *Cristo con la Cruz a cuestras* (Fig. 15) para el *Cristo en la columna* (Fig. 16) de Alba de Tormes del valenciano, así como en la tabla de la *Flagelación del retablo del Cristo* en la Parroquia de San Nicolás.

Los dos militares romanos que azotan a Cristo, están tomados tanto de la composición central de la tabla como de las posturas de los militares de la *Flagelación* de Piombo conservada en el Museo Cívico de Viterbo.

5 FALOMIR, M. Sebastiano y el “gusto español” en *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, p. 68.

6 Museo Nacional del Prado <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/piombo-sebastiano-del/96f8a82e-1136-4a41-a94b-461bdcaaab89> [Consulta: 3 de marzo de 2018].



Fig. 13 Sebastiano del Piombo.
Lamentación sobre el cadáver de Cristo.
San Petersburgo. Museo del Hermitage.



Fig. 14 Juan de Juanes y Vicente Macip.
Deposición de Cristo.
Segorbe. Catedral Metropolitana.



Fig. 15 Sebastiano del Piombo.
Cristo con la cruz auestas.
Madrid. Museo Nacional del Prado.



Fig. 16 Juan de Juanes.
Cristo en la columna.
Alba de Tormes. Iglesia parroquial.

La aproximación estilística de Juanes a Francesco Salviati se aprecia sobre todo en los fondos de su obra. Los paisajes, las arquitecturas *alla romana* y las ruinas. En diversas obras de Juanes de época madura, como el *Retablo de San Esteban* o *Las bodas místicas del Venerable Agnesio* (Fig. 17), se aprecia la asemeja con el paisaje y la atmósfera que aparece en pinturas de Francesco Salviati como *La Anunciación de María* (Fig. 18) conservada en la iglesia de San Francesco Ripa, en Roma.



Fig. 17 Juan de Juanes.
Las bodas místicas del Venerable Agnesio.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

Respecto a la faceta de retratista, la obra de Juanes se vió influida por grandes artistas internacionales, como Antonio Moro, o el ya mencionado Francesco Salviati (Fig 19), destacando el *Retrato de un caballero santiaguista Luis Castellá de Vilanova* (Fig. 20) del Museo Nacional del Prado y el del rey *Alfonso el Magnánimo*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza.



Fig. 18 Francesco Salviati.
Anunciación de María.
Roma. San Francesco Ripa.

Además de las influencias italianas, en Juanes se aprecian influencias norteamericanas⁷ (Fig. 21), de obras que entraron en Valencia con la llegada de Mencía de Mendoza en 1541. Gran coleccionista y mecenas artística, no solo de arte, sino también de orfebrería, tapices, joya, documentos, telas, armas, aparejos de caballería, libros, etc. Entre los pintores que destacaban en su colección, se encontraban: El Bosco, Van Heemskerck, Gossaert⁸ (Fig. 22), Van Orley, Vermeyen, Van Scorel o Bening entre otros⁹. Pintores del norte de Europa italianizados que contribuyeron a enriquecer la pintura del valenciano¹⁰.

7 FERRER ORTS, A. *Las influencias flamencas en la obra de Juan de Juanes a través de la colección de Mencía de Mendoza*, p. 83

8 Gossaert, Gossaert o también conocido como Mabuse.

9 FERRER ORTS, A. *Op. Cit.*, p. 89.

10 Esta relación entre Gossaert y Juanes también fue puesta de manifiesto por Javier Gomez Frechina en su conferencia en el Museo del Prado Cristo Salvador, de Juan de Juanes en 2014. Según expuso el historiador basándose en documentos de Padre Vitoria, Juanes fue a estudiar a Valencia a casa de un artista llamado "Juan Malbó". Según Gómez Frechina, este Juan Malbó sería el pintor flamenco Jan Gossaert, Mabuse, ya que este firma como "Ioanes Malbodius" en su obra de la Parroquia de San Esteban de Valencia, en 1531. Por lo tanto, según Frechina, Juan Malbó sería una castellanización de la firma del pintor flamenco.



Fig. 19 Francesco Salviati.
Retrato masculino.
Los Ángeles. J. Paul Getty Museum.



Fig. 20 Juan de Juanes.
Retrato de un caballero santiaguista. Luis Castellá de Vilanova.
Madrid. Museo Nacional del Prado.



Fig. 21 Juan de Juanes.
Descendimiento de Cristo.
Castellón. Museo de Bellas Artes.



Fig. 22 Jan Gossaert.
Descendimiento de Cristo.
San Petersburgo. Museo del Hermitage.

Anexo I.II

Valoración histórica de Juan de Juanes.

Para estudiar la valoración histórica de Juan de Juanes es inevitable recurrir al texto escrito por Miguel Falomir (1999), donde se recoge de un modo excepcional los poemas y alusiones dedicados a la figura del pintor a lo largo de los siglos.

Es necesario recordar el éxito alcanzado por el pintor y la indiscutible influencia que desempeñó en la pintura valenciana de su época y en artistas posteriores, para comprender la importancia de este pintor, entre las principales figuras del Renacimiento español.

La imagen que nos ha dejado la Historia sobre Juanes se fundó desde un primer momento en su condición de gloria artística valenciana, como pintor ejemplar y artista piadoso. Fue el primer pintor valenciano que mereció textos y sonetos en alabanza a sus dotes artísticas y humanas, similar al modo en el que se elogiaba en Italia a los artistas de renombre. El prestigio alcanzado en vida, como escribe Falomir, “excedió ampliamente la tópica imagen del pintor pío y fue igualable al disfrutado por ilustres colegas italianos”¹¹.

En la primera referencia literaria que se conserva sobre Juanes (1562), se ensalza su arte comparándolo con pintores de la antigüedad clásica como Apeles. Este paralelismo se puede entender debido a las estrechas relaciones que tuvo el pintor con los círculos de la corte virreinal¹², lugar donde se leía a Plinio y Horacio.

*“Si aquel magno Alejandro, siendo junto
al sepulcro de Aquiles llora en vano,
invidioso de ver aquella mano
que a la vida lo toma de difunto.*

*Llore el siglo pasado todo junto
y el que después verná del Valenciano
cuyo pincel la obra de Graciano
escurece y de Apeles el trasunto”.*

Una de las loas más importantes que se escribieron en el siglo XVI sobre Juanes, fue la compuesta a su muerte, por Cristobal de Virués en 1579, importante por ensalzar la figura del artista hasta calificarlo de “divino” como a Luis de Morales.

*“En la muerte de Ioanes famoso pintor
Ni lágrimas de pena y desconsuelo
Viento, dichoso Ioanes, por tu muerte,
Sino de envidia y de contento en verte
Para lleno de gloria a la del cielo.*

*Allí verás los rostros que en el suelo
Pintó tu rara mano de tal suerte,
Que por divino han hecho conocerte
Y ahora te levantas así en buelo.”*

En el siglo XVII, se escribieron más poemas y textos dedicados al artista. Uno de los más importantes fue compuesto por Gaspar Escolano, quien contribuyó de forma decisiva a su leyenda, al calificar al artista como “gloria local” en 1610:

“Y finalmente, en pintura, el gran Ioanes, echó la raya sobre cuantos han florecido en España, y corrió pareja con los mejores de Italia”¹³.

Así de esta forma, se creó la base de la fortuna crítica del artista como referente cultural valenciano. Cronistas del siglo XVII llegaron a tomar nota de todas las obras de Juanes que existían en Valencia y de las pugnas entre coleccionistas para hacerse con las mejores. Años después y gracias a este impulso, Juanes comenzó a ser reconocido por el pueblo llano, llegando a incluirse en festividades y celebraciones cánticas a su persona como artista pío e inmaculista sin igual. Así su fama traspasó las fronteras valencianas para llegar al resto de España. Lope de Vega fue

11 FALOMIR, M. *La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII*, p. 126.

12 Esta relación, según Falomir, pudo ser la que le incentivó a cambiar su nombre, ya que Juan de Juanes aparece como Joan Macip hasta pasada la década de 1550, cuando empieza a firmar como “Ioanes”, en latín.

13 FALOMIR, M. *Op. Cit.*, p. 132.

el primero que alabó el genio del valenciano en el Canto XII de La Hermosura de Angélica (1620):

“ No tiene España que envidiar, si llora
un Juanes, un Becerra o un Berruguete [...]”.

Francisco Pacheco y Antonio Palomino continuaron con esta visión del artista, escribiendo este último en El Parnaso español Pintoresco Laureado (1724). “Varón de conocida virtud, se preparaba en confesión y comunión antes de pintarlas (Las Inmaculadas)”. Palomino da por autentica igualmente da idea del viaje a Italia y que estudió con Rafael: “Fue discípulo de Rafael de Urbino y también imitó al Divino Morales, pero con tal superior excelencia que a los dos los aventajó en hermosura [... pintaba tan piadosamente y con tan buen juicio y superior belleza que con más justo título que Morales pudiera usurpar el renombre de Divino”¹⁴.

Al inicio del siglo XIX, Cean Bermudez recopiló y revisó los datos biográficos de Juan de Juanes conocidos en aquel momento, iniciando una visión menos apasionada que sus predecesores, apostando por la estancia en Italia del pintor y el estudio directo de las obras de Rafael¹⁵. En la segunda mitad del siglo, se escribieron los primeros trabajos y tratados monográficos sobre el pintor y las primeras atribuciones. Los autores extranjeros, especialmente franceses como Viardot en 1843 fueron los que más acentuaron la nota *rafaelesca* en sus textos¹⁶ y considerando el viaje a Italia como indiscutible.

No fue hasta el siglo XX cuando se consiguió aportar cierta seriedad a la biografía y personalidad artística de Juanes, estudiando su figura desde una óptica más científica y aséptica. El primero en estudiar su figura desde esta nueva óptica fue Elías Tormo, quien en 1902 determinó las características

esenciales del arte de Juanes y puso las bases de una nueva biografía de Juanes¹⁷ y Vicente Macip, revisada y basada en datos objetivos.

En la segunda mitad del siglo XX, volvió a resurgir su figura gracias a los estudios de historiadores como José Albí Fita, al que dedicó su tesis doctoral y una extensa monografía¹⁸ en 1979, al igual que una serie de exposiciones monográficas que se celebraron en Madrid y Valencia en 1980 por la conmemoración del 400 aniversario de su muerte. Estos trabajos iniciaron una nueva visión del artista, la restauración y nueva valoración de gran parte de sus tablas, así como la adscripción a su mano de obras que hasta entonces se pensaban hechas por su padre Vicente Macip.

De los últimos trabajos y exposiciones remarcables sobre el pintor, cabe subrayar la muestra monográfica realizada en el Museo de Bellas Artes de Valencia (2000) comisariada por Fernando Benito “Joan de Joanes, una nueva visión artística de su obra” y la exposición celebrada en Madrid ese mismo año, “Joan de Joanes. Un maestro del Renacimiento” y organizada igualmente por el mismo historiador.

En la actualidad, Juanes y su entorno han sido objeto de nuevas investigaciones. Especialmente importante es el libro dirigido por el especialista Ximo Company de título *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo* (2015), o diferentes artículos publicados en revistas especializadas escritos por otros investigadores. El último artículo relevante escrito sobre Juanes que debe señalarse hasta la fecha, es el escrito por Gómez Frechina en la revista *Colnaghi Studies Journal* de la Colnaghi Foundation¹⁹ en octubre del 2017, dando a conocer una Sagrada Familia inédita del pintor valenciano.

14 PALOMINO, A. *El Parnaso español pintoresco Laureado*, p. 264-265.

15 ALBÍ, J. Garín, F.V. *Joan de Joanes (+1579)*, p. 317.

16 ALBÍ, J. Garín, F.V. *Íbid.*, p. 5.

17 ALBÍ, J. Garín, F.V. *Op. cit.*, p. 323.

18 Se encuentra citada en la bibliografía del trabajo.

19 En la bibliografía del trabajo: GÓMEZ FRECHINA, J. (2017). “ A new Holy Family by the Spanish Renaissance master Joan de Joanes” en *Colnaghi Studies Journal-01*. Oct.2017, p. 20- 34.

Anexo I.III

La iconografía de *san Sebastián* en la pintura valenciana.

Este anexo pretende realizar una visión general por las principales obras con la temática de san Sebastián existentes en territorio valenciano. Algunas de las representaciones citadas fueron con mucha probabilidad vistas por Juan de Juanes, otras directamente ejecutadas por su mano, y otras posteriores a él.

En esta relación de santos mártires caben destacar los siguientes:

En la Catedral Metropolitana de Valencia, existen diversos ejemplos de san Sebastián pintados por el padre de Juanes, Vicente Macip: en el guardapolvos del *retablo de san Dionisio y santa Margarita* (Fig. 23) en la capilla del siglo XV de la misma advocación de la Catedral de Valencia. Existe un pequeño san Sebastián pintado por Macip que con total seguridad Juanes pudo admirar y estudiar. Este santo se encuentra representado como al igual que nuestra representación como un joven inberbe desnudo y ya asaeteado. El fondo todavía se encuentra dorado apreciándose solamente una ligera profundidad en el suelo de la escena.

De Vicente Macip es igualmente el *retablo de san Miguel* (Fig. 24) de la Catedral, pintado a inicios del siglo XVI. En el guardapolvo izquierdo hay representado un pequeño san Sebastián de frente, hierático mirando al fiel. La pintura con el fondo dorado representa al mártir con su iconografía más popular: el cuerpo atravesado con flechas. En este caso la representación transcurre en un espacio abstracto sin perspectiva y con un suelo con azulejos cuadrados típicos de la cerámica valenciana.

También formando parte de la decoración de la Catedral de Valencia, aunque de un siglo posterior a Juanes, se encuentra el *San Sebastián*, de Pedro Orrente, pintado en 1616. Esta es una de las primeras representaciones barrocas naturalistas del santo en Valencia. El óleo, de gran tamaño se conserva en la capilla de los Covarrubias o de San Sebastián. Representa al mártir de cuerpo entero, atado a un árbol, asaeteado. Pero a diferencia de los anteriores san Sebastián de la Catedral, este aparece exaltado, gesticulando y en contacto directo con un ángel que le entrega una corona de laurel como símbolo de triunfo.



Fig. 23 Vicente Macip.
Retablo de san Dionisio y santa Margarita.
Valencia. Catedral Metropolitana.

20 BENITO, F. *Los Hernandos, pintores hispanos del entorno de Leonardo*, p. 190.

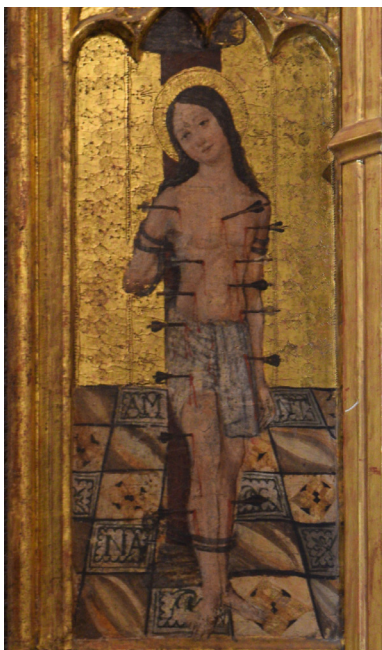


Fig. 24 Vicente Macip.
Retablo de san Miguel.
Valencia. Catedral Metropolitana.

En la misma ciudad de Valencia, aunque fuera de su localización original, se encuentra dos san Sebastián conservados en el Museo de Bellas Artes. Estos son: la tabla de Fernando Llanos *San Juan Bautista y san Sebastián de la serie de Santos y Escenas de la Pasión*²⁰ (Fig. 25) (c.1515) del Museo de Bellas Artes. La figura del santo se encuentra atado a un árbol, con gesto de dolor y postura muy expresiva, extrañas en este tipo de representaciones. La figura prácticamente monocromática se encuentra en primer plano, al fondo se aprecian arquitecturas y montañas inspiradas directamente de la pintura norte italiana de su tiempo.

En el mismo museo y ya de mano de Juanes, se conserva la tabla central del *Retablo de san Sebastián* (Fig. 26) (1540), procedente de la cartuja de Valldecris de Altura. Esta representación del santo es sin duda la más acabada y de mayor calidad plástica. De formato mediano y composición similar a la obra objeto de estudio. En esta obra, de composición vertical y frontal, el santo se encuentra atado a un árbol en primer plano, con un paisaje con riachuelo y colinas al fondo, acompañado de un ángel con los atributos del martirio.

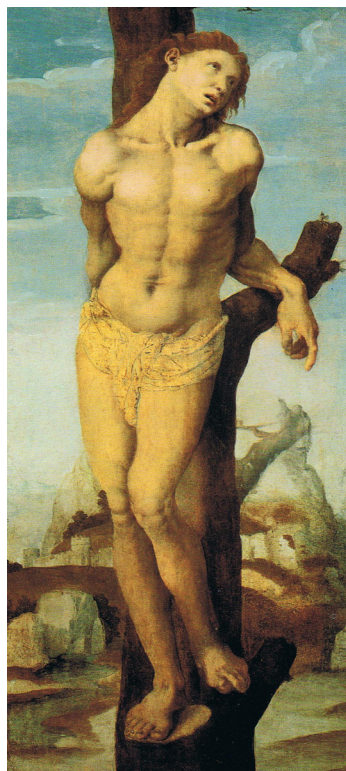


Fig. 25. Fernando Llanos.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 26 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

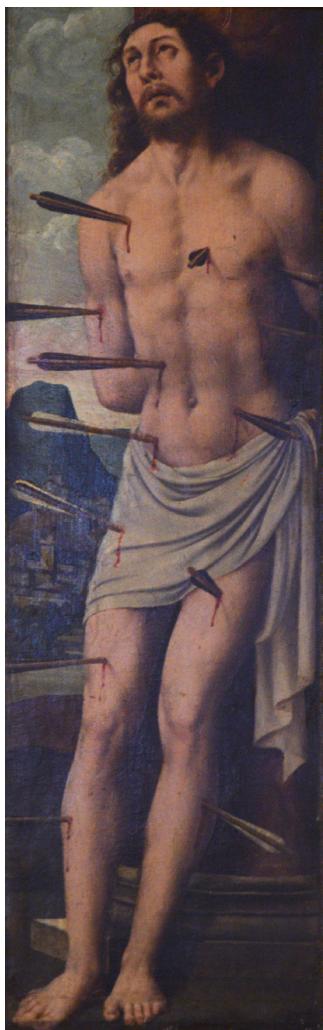


Fig. 27 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Parroquia de San Nicolás Obispo.

De Juanes, únicamente se encuentra en su lugar original el san Sebastián del *Retablo de Cristo* de la Parroquia de San Nicolás (Fig. 27).

Fuera de Valencia, de las representaciones de san Sebastián más importantes ejecutadas por Juan de Juanes, se encuentra el mártir del guardapolvo del *retablo mayor de Fuente la Higuera* (c.1550). En este caso atado a un árbol con el brazo derecho extendido.

Coetáneo a Juanes, aunque no pintado por él, hay que remarcar el *Retablo de san Sebastián de Montesa* (Fig. 28) de Gaspar Requena, documentado en 1559. Pintada siguiendo diversas obras de Juanes. La composición del cuerpo del mártir es muy similar a la tabla de la presente investigación.



Fig. 28 Gaspar Requena.
Retablo de san Sebastián.
Montesa. Iglesia parroquial.

En época posterior a Juanes, en el siglo XVII son de especial importancia dos santos por su gran calidad, expresividad y tamaño.

Este es el lienzo de Vicente Carducho de *san Sebastián* (Fig. 29) de 1612 en el que puede observarse cierto aire naturalista y con una composición más compleja que en los ejemplos anteriores, o el anteriormente citado *san Sebastián* de Pedro Orrente (Fig. 30) de la Catedral Metropolitana de Valencia (1616), siendo este uno de los primeros grandes desnudos naturalistas de la pintura del siglo XVII en Valencia.



Fig. 29 Vicente Carducho.
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 30 Pedro Orrente.
San Sebastián.
Valencia. Catedral Metropolitana.

ANEXO II ESTUDIO TÉCNICO

Anexo II.I

Identificación de las muestras de madera.

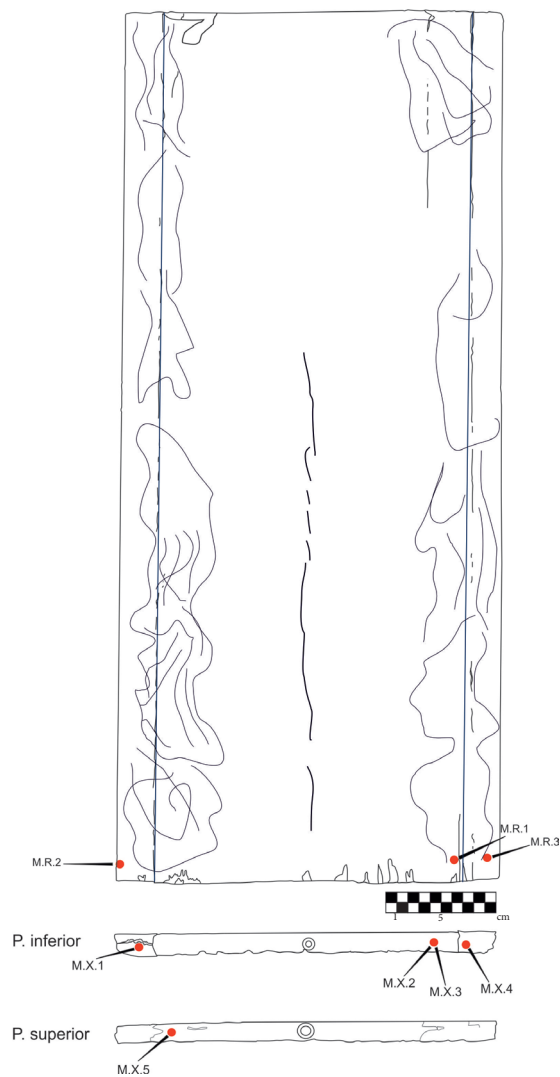


Fig. 31 Dibujo de los puntos de extracción de las muestras de madera.

Tabla. 1 Localización de la extracción de las muestras.

Nomenclaturas	
M.X.5	Corte transversal panel central
M.X.2	Corte transversal panel central
M.X.3	Corte transversal panel central
M.R.1	Corte radial panel central
M.X.4	Corte transversal listón derecho
M.R.3	Corte radial listón derecho
M.X.1	Corte transversal listón izquierdo
M.R.2	Corte radial listón izquierdo

Panel central:

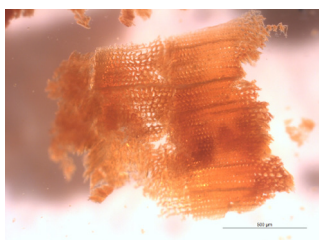


Fig. 32

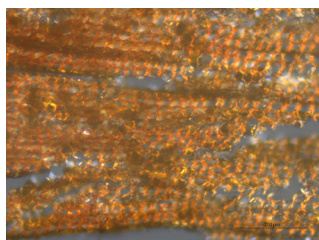


Fig. 33

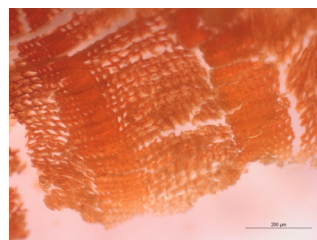


Fig. 34

Tabla. 2 Información de extraída de las muestras bajo MO.

M. Sección transversal panel central	Aumento	Observaciones
Fig. 32	x 100	Diferencia entre células estacionales y de crecimiento. Células traqueidas poligonales y radios leñosos.
Fig. 33	x 10	Células traqueidas longitudinales poligonales.
Fig. 34	x 100	Células traqueidas longitudinales de sección poligonal. Diferencia entre células estacionales y de crecimiento. Canal resinífero.

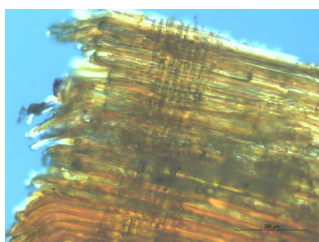


Fig. 35

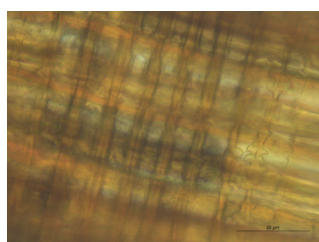


Fig. 36

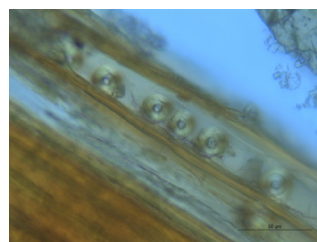


Fig. 37

Tabla. 3 Información de extraída de las muestras bajo MO.

M. Sección radial panel central	Aumento	Observaciones
Fig. 35	x 10	Campo de cruces, creados por paredes de traqueidas verticales y paredes de células parénquima.
Fig. 36	x 40	Campo de cruces, radios tipo ventana <i>pinoide I de Berveluis</i> , traqueidas dentadas en los extremos.
Fig. 37	x 40	Punteaduras areoladas en traqueidas longitudinales con borde y abertura ocluida uniseriada.

Listón derecho:



Fig. 38

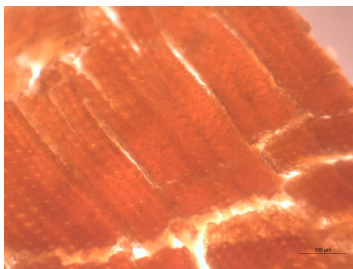


Fig. 39

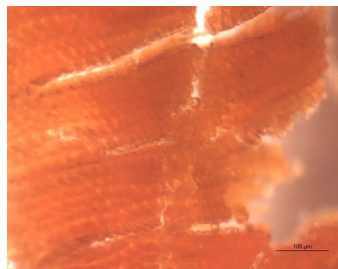


Fig. 40

Tabla. 4 Información de extraída de las muestras bajo MO.

M. Sección transversal listón derecho	Aumento	Observaciones
Fig. 38	x 50	Células traqueidas longitudinales poligonales estacionales muy compactas.
Fig. 39	x 10	Células traqueidas longitudinales estacionales poligonales muy gruesas.
Fig. 40	x 10	Células traqueidas longitudinales poligonales y radios leñosos.

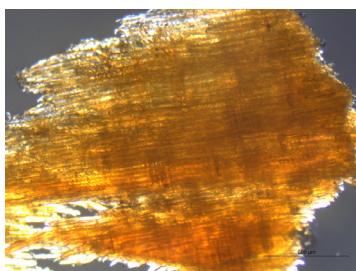


Fig. 41

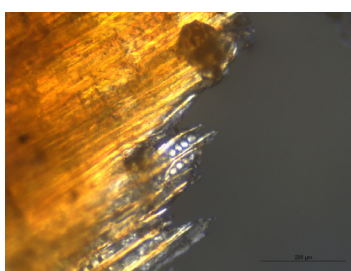


Fig. 42

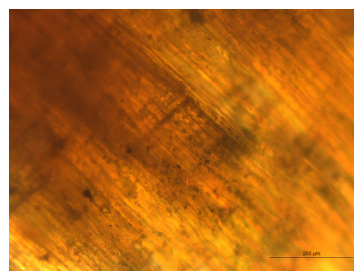


Fig. 43

Tabla. 5 Información de extraída de las muestras bajo MO.

M. Sección radial listón derecho	Aumento	Observaciones
Fig. 41	x 50	Campo de cruce tipo ventana <i>pinoide I de Berveluis</i> de gran tamaño. Punteaduras areoladas de abertura ocluida.
Fig. 42	x 80	Punteado tipo areoladas de abertura ocluida con una punteadura por campo, células traqueidas dentadas de gran tamaño.
Fig. 43	x 80	Campo de cruce tipo ventana <i>pinoide I de Berveluis</i> . Punteaduras areoladas de abertura ocluida.

Listón izquierdo:

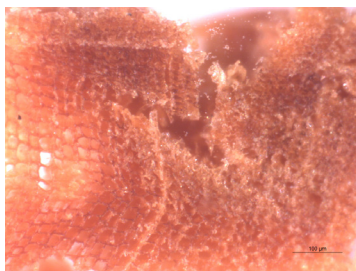


Fig. 44

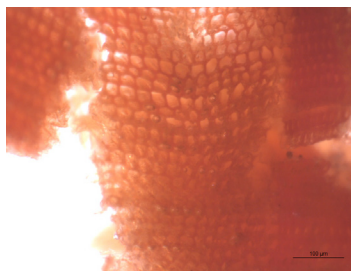


Fig. 45

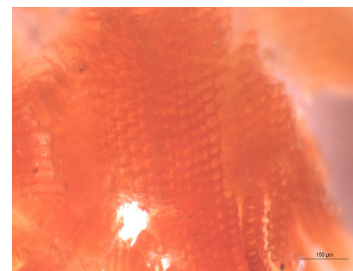


Fig. 46

Tabla. 6 Información de extraída de las muestras bajo MO.

M. Sección transversal listón izquierdo	Aumento	Observaciones
Fig. 44	x 80	Células traqueidas estacionales longitudinales poligonales y radios leñosos.
Fig. 45	x 10	Células traqueidas poligonales estacionales de gran tamaño.
Fig. 46	x 10	Células traqueidas poligonales estacionales de gran tamaño.

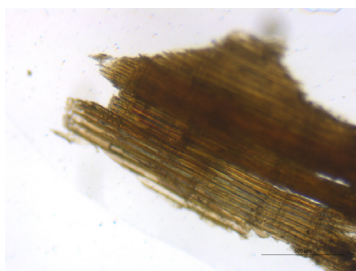


Fig. 47

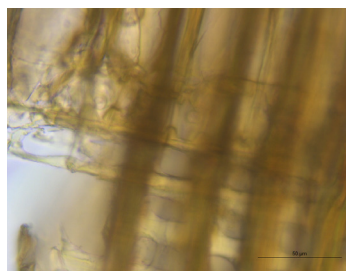


Fig. 48

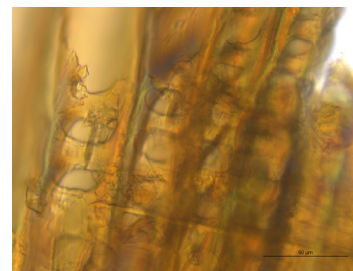


Fig. 49

Tabla. 7 Información de extraída de las muestras bajo MO.

M. Sección radial listón izquierdo	Aumento	Observaciones
Fig. 47	x 50	Cinco campos de cruces de pequeño tamaño. Traqueidas radiales alargadas. Punteaduras areoladas de traqueidas radiales.
Fig. 48	x 400	Campo de cruce de gran tamaño de los radios tipo ventana <i>pinoide I de Berveluis</i> con traqueidas dentadas en los extremos.
Fig. 49	x 400	Campo de cruce de los radios tipo ventana <i>pinoide I de Berveluis</i> , traqueidas dentadas en los extremos.

Las muestras de corte transversal tanto de los listones añadidos como de la tabla central muestran células traqueidas longitudinales de sección poligonal con diferencia entre madera de crecimiento y madera tardía. Se han observado en todas ellas canales resiníferos longitudinales y radios leñosos dispuestos en paralelo.

Respecto a las muestras de corte radial, se observaron con claridad: campos de cruce de los radios ventana *pinoide I de Berveluis* así como traqueidas dentadas en los extremos; traqueidas

longitudinales con borde y punteaduras areoladas de abertura ocluida uniseriadas.

Por lo tanto, siendo la anatomía de las muestras analizadas propia de madera de conífera, entre ellas los tipos *Pinus sylvestris* y *Pinus nigra* son los que más se aproximan a los aspectos físicos de las muestras extraídas. No se ha podido determinar con exactitud la familia concreta de *Pinus*, puesto que las diferencias entre ambas especies son mínimas.

Anexo II. II

Identificación de muestras de las capas pictóricas.

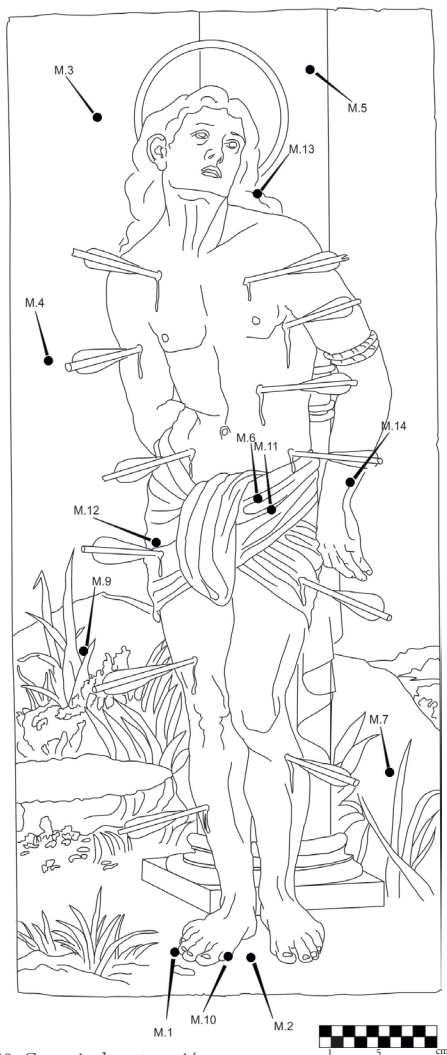


Fig. 50. Croquis de extracción.

Tabla. 8 Localización de la extracción de las muestras.

Nº de muestra	Localización y color
M. 1	pie izquierdo, tierra
M. 2	grieta, preparación
M. 3	cielo, azul
M. 4	cielo ¿repinte? azul
M. 5	columna, verde
M. 6	resina relleno perizoma
M. 7	vegetación, verde
M. 8	perizoma, blanco
M. 9	vegetación izq. verde
M. 10	tierra, tierra marrón
M. 11	barniz zona perizoma
M. 12	nimbo, dorado
M. 13	brazo derecho, carnación.

En equipo utilizado en las analíticas de los materiales de los estratos pictóricos fue el *Microscopio Electrónico de Barrido de Emisión de Campo (FESEM) Zeiss Sigma* modelo *Ultra 55* del Servicio de Microscopía electrónica de la Universidad Politécnica de Valencia.

El uso de estos equipos para la identificación de materiales de obras de arte, se enmarca dentro de las técnicas catalogadas como reduccionistas, siendo necesaria una mínima porción de material original para su estudio.

Para su estudio, la muestra es sometida a un haz de electrones de alta y baja energía muy focalizados permitiendo baja intensidad, (0.02-5 kV)¹.

El haz de electrones identifica los elementos químicos que componen los estratos pictóricos, obteniendo la información elemental de los compuestos seleccionados, además de conocer su estructura física; proyectando los resultados en imágenes y espectros analíticos.

El Microscopio Electrónico de Barrido de Emisión de Campo cuenta con detectores de electrones secundarios y retrodispersados, reproduciendo imágenes en blanco y negro de la topografía superficial de las muestras. El detector de electrones retrodispersados permite observar los cambios en la composición química de los elementos analizados y el contraste estructural en muestras cristalinas.

A todo esto hay que sumar la obtención de espectros de rayos X, que permiten conocer la composición elemental de las zonas señaladas, además de conocer su cantidad y calidad.

El detector de Rayos X recibe la energía de los puntos donde se proyecta el haz de electrones. Al ser esta energía característica de cada elemento químico, proporciona información analítica cualitativa y cuantitativa de los elementos seleccionados.

Elementos identificados:

La preparación de la tabla como ya se ha indicado previamente, es una preparación blanca de sulfato cálcico. El espectro más representativo de las muestras que contienen este estrato son calcio y azufre (CaSO₄) (Fig. 51).

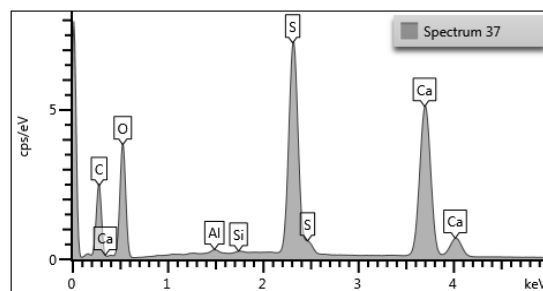


Fig. 51 Espectro de la M. 1 donde aparece sulfato cálcico.

Los pigmentos generalmente encontrados, son tierras naturales. Diferenciando las tierras con alto contenido en hierro (Fe), utilizado en los pigmentos marrones, y las tierras como el pigmento natural “tierra verde” (mezcla de dos silicoaluminatos de Fe II, Mg y K), utilizado en la mayor parte de las zonas verdes y azuladas. Las carnaciones se pintaron con “bermellón” compuesto a base de mercurio (HgS) muy aclarado con blanco de plomo ((2PbCO₃Pb(OH)₂).

Las zonas blancas están pintadas en su totalidad con blanco de plomo, pigmento muy utilizado en general para aclarar toda la paleta cromática utilizada en la obra.

La aureola dorada se descubrió en realidad que estaba compuesta a base de purpurina de cobre y zinc.

Se han podido analizar diversos repintes, entre los que hay que destacar con claridad la muestra M.3 (Fig. 52)

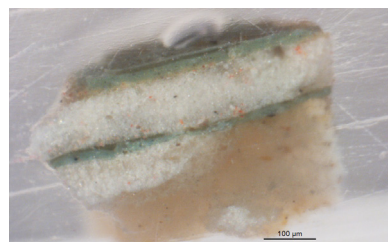


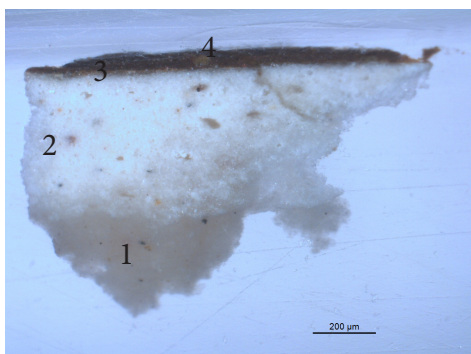
Fig. 52 Muestra n.º3.

1 <http://www.upv.es/entidades/SME/info/859071normalc.html> [en línea 02-10-2018].

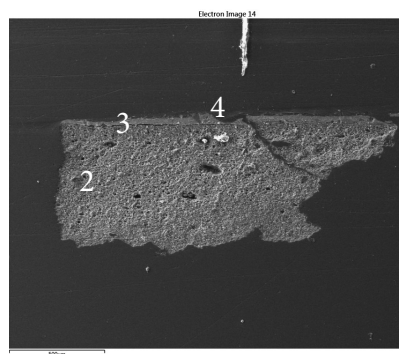
2 DOMÉNECH CARBÓ, M. T., YUSÁ MARCO, D. J. *Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte*. p. 42.

3 <http://www.upv.es/entidades/SME/info/859071normalc.html> [en línea 02-10-2018].

Muestra nº1		
Localización	Color zona extracción	Referencia
Tierra pie izquierdo	Marrón verdoso	M.1
Microscopía óptica (M.O.)		
Estrato 1	Preparación. Estrato translúcido de granulometría mediana con impurezas.	
Estrato 2	Preparación. Estrato de gran tamaño blanquecino brillante y compacto, con impurezas de granulometría mayor de color pardo.	
Estrato 3	Película pictórica. Grosor fino color oscuro sin brillo. Granulometría muy fina y homogénea.	
Estrato 4	Barniz. Fino estrato ligeramente translúcido y oscuro.	
Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos		
Espectro 2	Presencia de calcio y azufre, es decir sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) e impurezas.	
Espectro 3	Pequeña cantidad de elementos: sílice, azufre, plomo e hierro. Puede tratarse del pigmento "Tierra Siena" (Fe_2O_3) con impurezas u otros compuestos.	
Espectro 4	Pequeñas cantidades de elementos de "Tierra natural": sodio, silicio, plomo y potasio.	

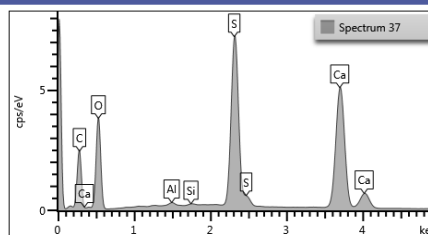
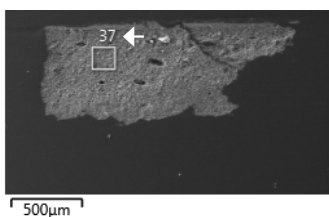


Microfotografía MO x 80

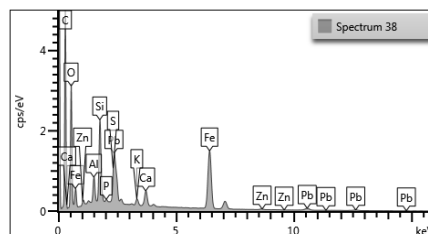
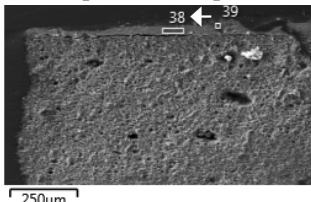


Espectros FSEM- EDX

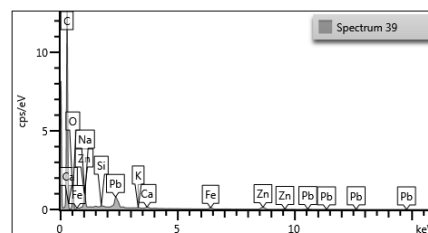
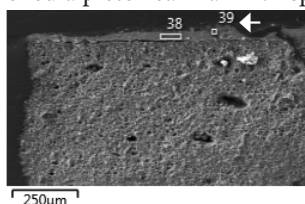
Estrato 2: Preparación. Espectro 37.

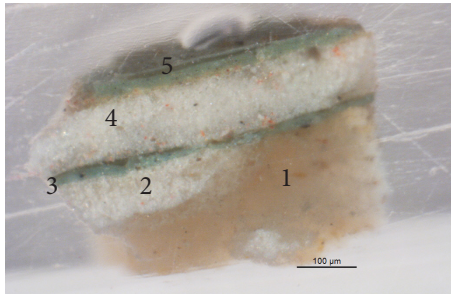
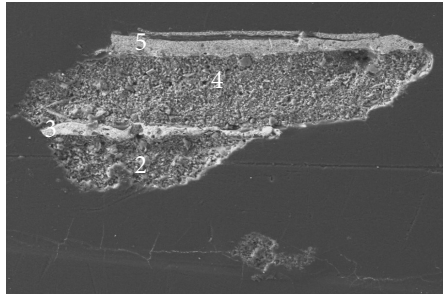


Estrato 3: Película pictórica. Espectro 38.

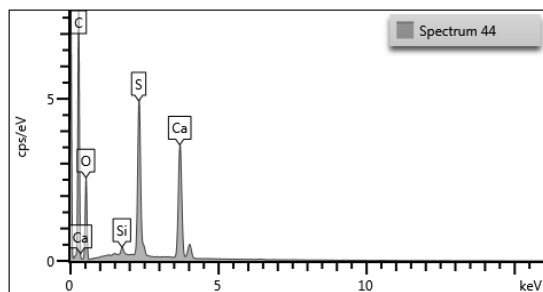
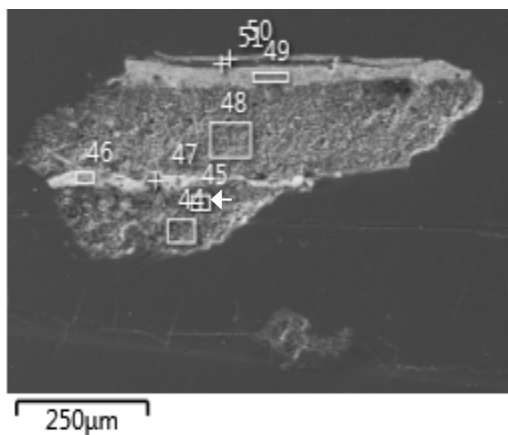


Estrato 3: Película pictórica- Barniz. Espectro 39.

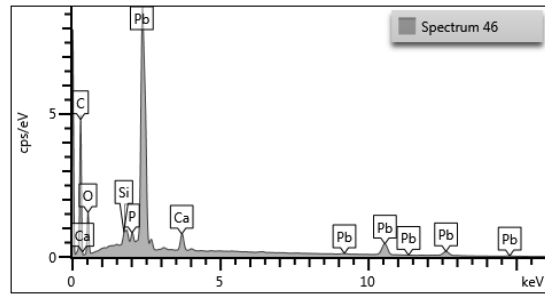
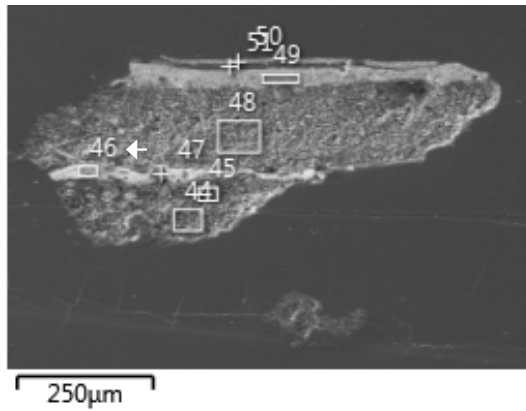


Muestra nº3		
Localización	Color zona extracción	Referencia
Cielo	Verde azulado	M.3
Microscopía óptica (M.O.)		
Estrato 1	Preparación. Estrato translúcido ocre de gran tamaño con multitud de impurezas en su interior.	
Estrato 2	Preparación. Grueso estrato de tono blanquecino. Granulometría de mediano tamaño homogénea y brillante.	
Estrato 3	Película pictórica. Fino estrato de color verde con granulometría muy compacta, homogénea de pequeño tamaño, prácticamente no se aprecia en el MO.	
Estrato 4	Preparación del repinte. Grueso estrato de tono blanquecino, granulometría de mediano tamaño homogénea y brillante. Interior con impurezas de color tostado.	
Estrato 5	Repinte. Estrato de tonalidad verde claro mate, compacto y de muy pequeña granulometría	
Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos		
Espectro 2	Presencia abundante de calcio y azufre, es decir sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$).	
Espectro 3	Presencia de blanco de plomo ($(2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2)$) además de presencia de calcio, sílice y fósforo.	
Espectro 4	Estrato compuesto de calcio y azufre: sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$).	
Espectro 5	Estrato con presencia de mayoritarios de elementos como plomo, silicio, cinc e hierro. Puede tratarse de "Tierra verde".	
		
Microfotografía MO x 40		Imagen SEM
Espectros FSEM- EDX		

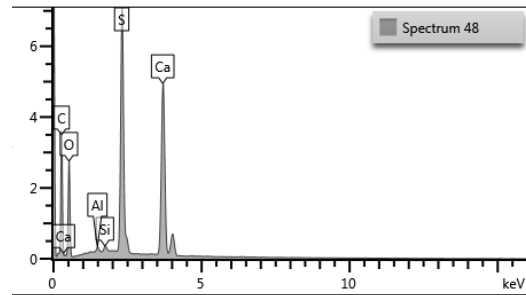
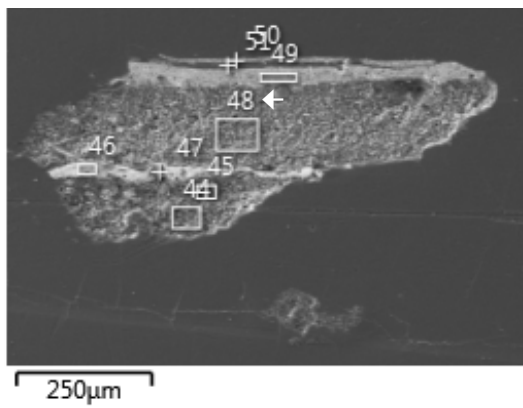
Estrato 2. Preparación. Espectro 44.



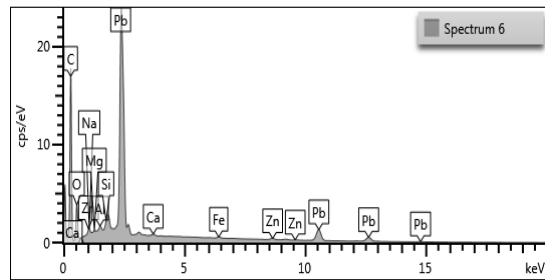
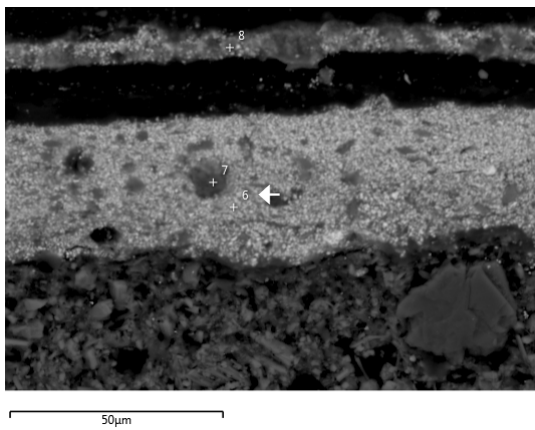
Estrato 3. Película pictórica. Espectro 46.



Estrato 4. Preparación. Espectro 48.



Estrato 5. Repinte. Espectro 6.



Muestra n°4

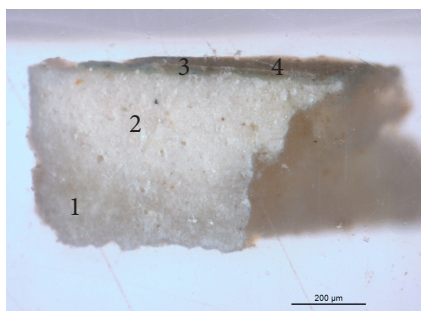
Localización Cielo parte izquierda	Color zona extracción Azul verdoso	Referencia M.4
--	--	--------------------------

Microscopía óptica (M.O.)

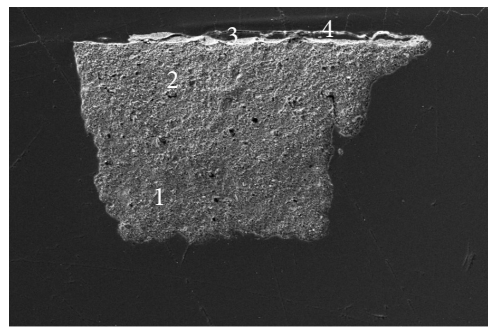
Estrato 1	Preparación. Estrato grisáceo claro opaco, compacto y homogéneo. Grano muy fino.
Estrato 2	Preparación. Granulometría de gran tamaño y heterogénea. Color blanquecino brillante, con algunos grandes granos oscuros de mayor tamaño que el resto.
Estrato 3	Película pictórica. Estrato muy fino, color verdoso. Granulometría muy pequeña y heteogénea ligeramente transparente.
Estrato 4	Barniz. Estrato translúcido de color cálido.

Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos

Espectro 1	Presencia abundante de azufre y calcio: sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$).
Espectro 2	Estrato similar al anterior.
Espectro 3	Contiene tierras naturales y blanco de plomo ($(2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2)$). La mínima cantidad de Na, O, Al, Si; permiten suponer que se trate de azul ultramar ($3\text{Na}_2\text{O} \cdot 3\text{Al}_2\text{O}_3 \cdot 6\text{SiO}_2 \cdot \text{Na}_2\text{S}$).
Espectro 4	Estrato con mínima cantidad de plomo y otros elementos.



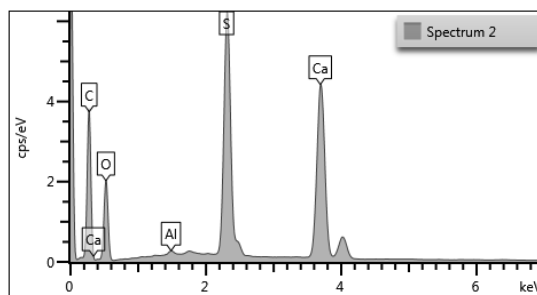
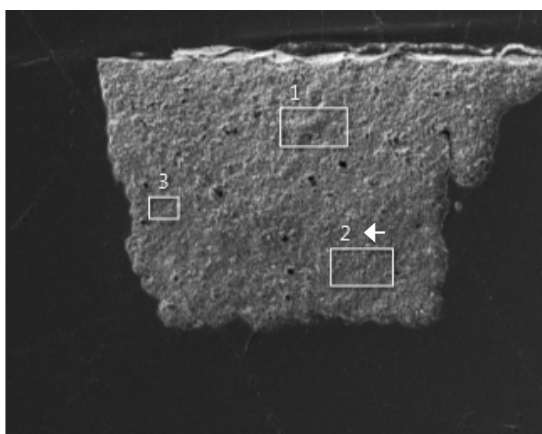
Microfotografía MO x 80



Microfotografía SEM

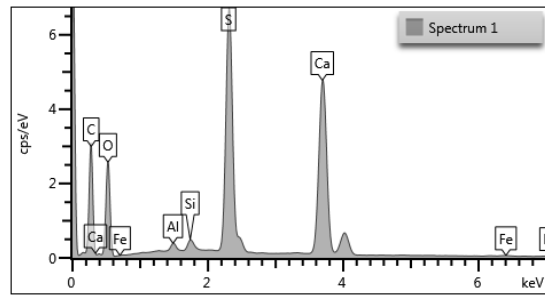
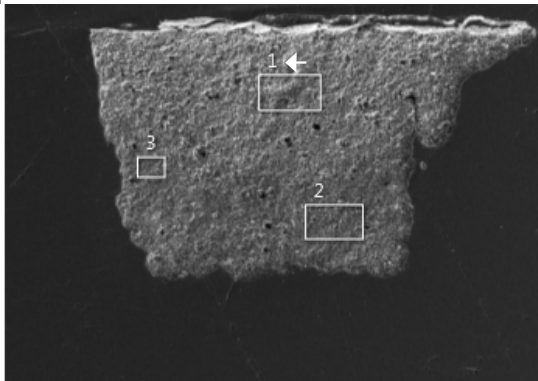
Espectros FSEM- EDX

Estrato 1. Preparación. Espectro 2.

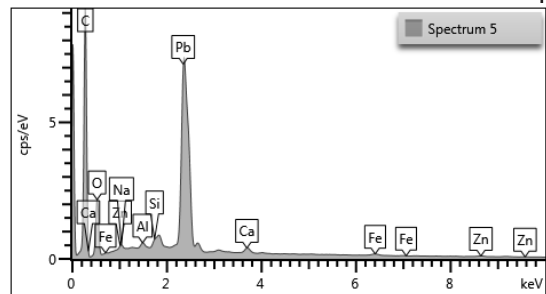
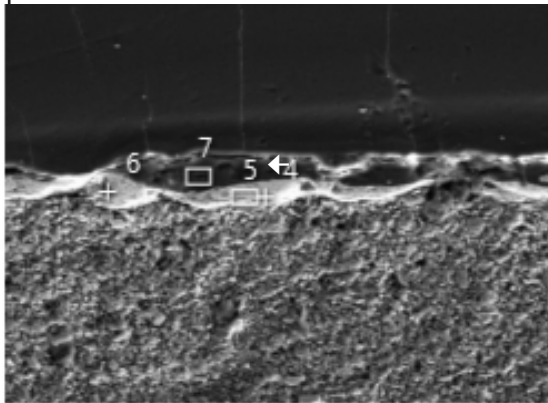


Muestra n°4

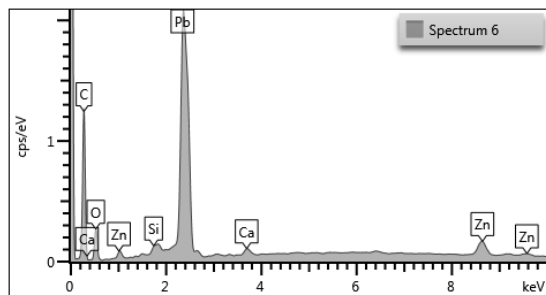
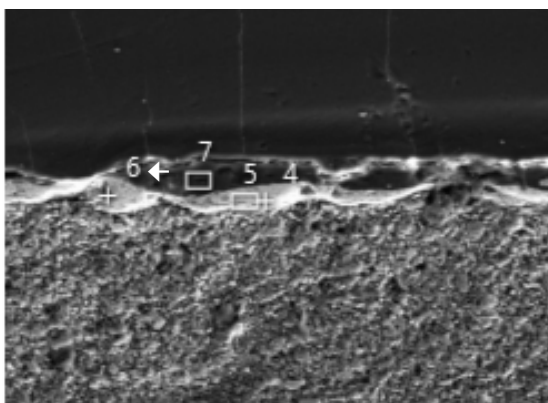
Estrato 2. Preparación. Espectro 1.



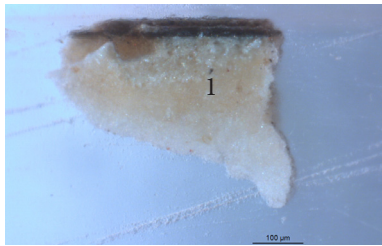
Estrato 3. Película pictórica. Espectro 5.



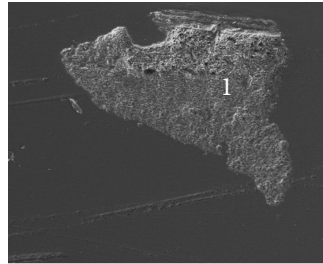
Estrato 4. Película pictórica. Espectro 6.



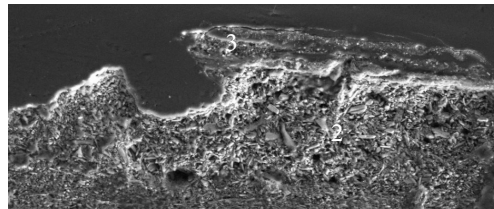
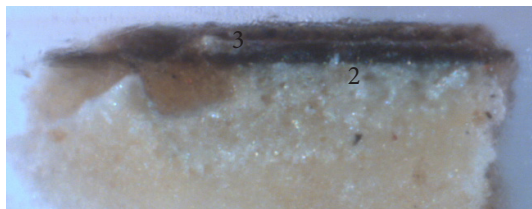
Muestra n°5		
Localización	Color zona extracción	Referencia
Columna	Verde oscuro	M.5
Microscopía óptica (M.O.)		
Estrato 1	Preparación. Estrato blanquecino de gran tamaño compuesto con granos de tamaño heterogéneos y brillantes.	
Estrato 2	Preparación. Compacto estrato de composición heterogénea, tanto en color como tamaño, forma y disposición de los granos.	
Estrato 3	Película pictórica. Fino estrato de color oscuro con partes ligeramente translúcidas y granulometría muy fina.	
Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos		
Espectro 1	Preparación blanca de sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) Los elementos mayoritarios son azufre y calcio.	
Espectro 2	Preparación blanca de sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Los elementos mayoritarios del estrato son calcio y azufre.	
Espectro 3	Estrato con cantidades mayoritarias de azufre, calcio y plomo. El hierro, magnesio y potasio permite suponer el uso del pigmento "Tierra verde" (mezcla de dos silicoaluminatos de Fe II, Mg y K) oscurecida con negro natural.	



Microfotografía MO x 40.

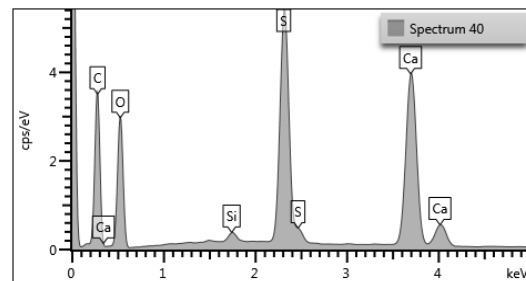
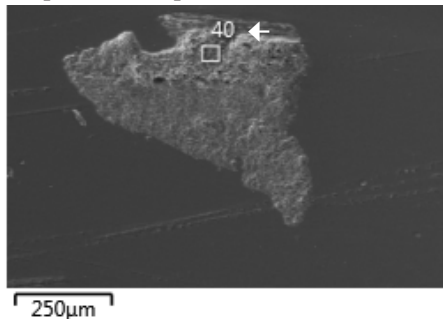


Microfotografía SEM

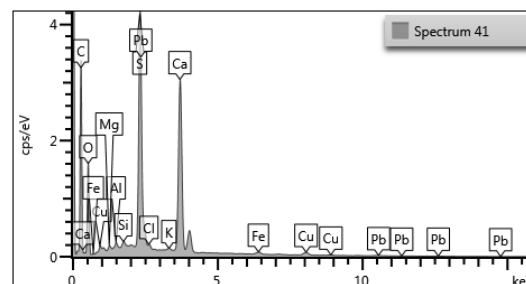
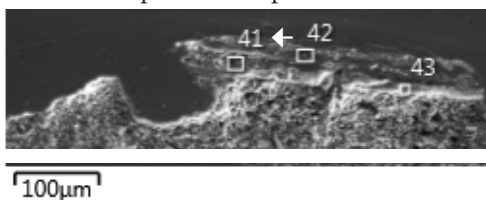


Espectros FSEM- EDX

Estrato 1. Preparación. Espectro 40.

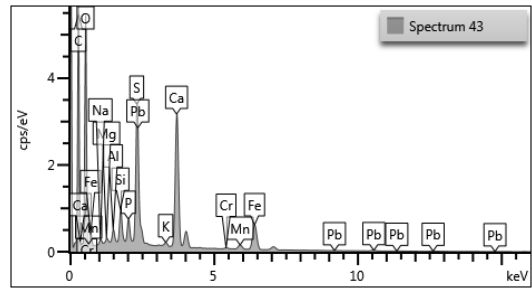
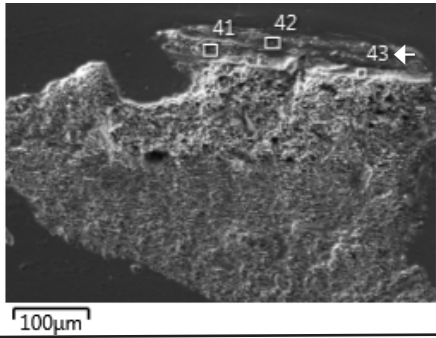


Estrato 3. Película pictórica. Espectro 41.



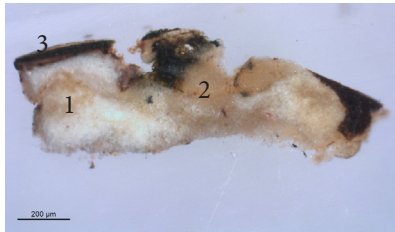
Muestra n°5

Estrato 3. Película pictórica. Espectro 43.

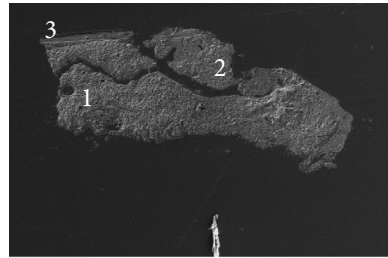


Muestra n°7

Localización	Color zona extracción	Referencia
Verde vegetación	Marrón verdoso oscuro	M.7
Microscopía óptica (M.O.)		
Estrato 1	Preparación. Unidad blanquecina de granulometría brillante homogénea de tamaño medio.	
Estrato 2	Preparación. Granulometría media, color anaranjado brillante y forma irregular. Se aprecian impresas de gran tamaño.	
Estrato 3	Película pictórica. Estrato fino de granulometría homogénea pequeña y oscura.	
Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos		
Espectro 1	Preparación de sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Elementos analizados: calcio y azufre.	
Espectro 2	Preparación de sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Elementos analizados: calcio y azufre.	
Espectro 3	Estrato con gran cantidad de tierras ricas en hierro y blanco de plomo. El hierro, magnesio y potásio permite suponer el uso del pigmento "Tierra verde" (mezcla de dos silicoaluminatos de Fe II, Mg y K) en este estrato.	



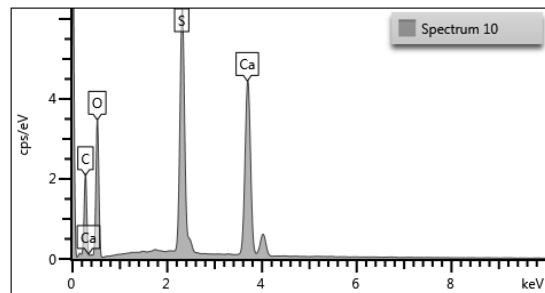
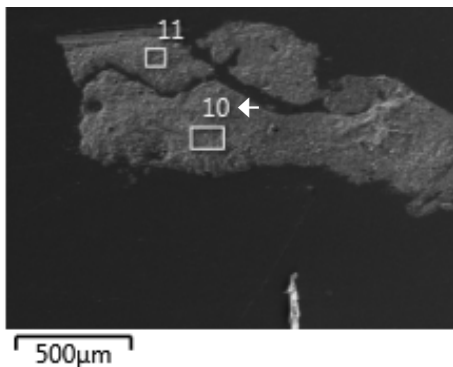
Microfotografía MO x 80



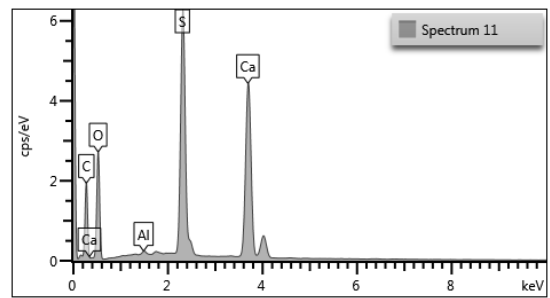
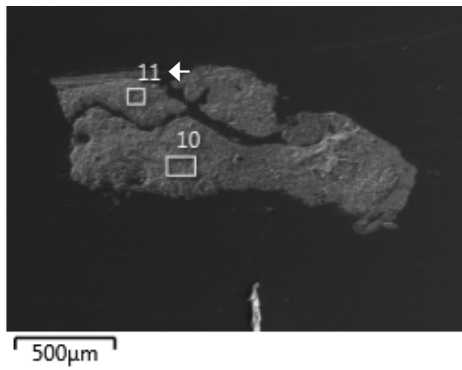
Migrofotografía SEM

Espectros FSEM- EDX

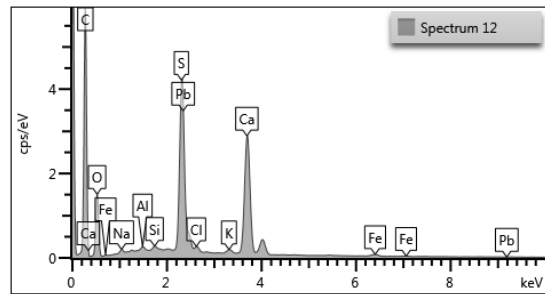
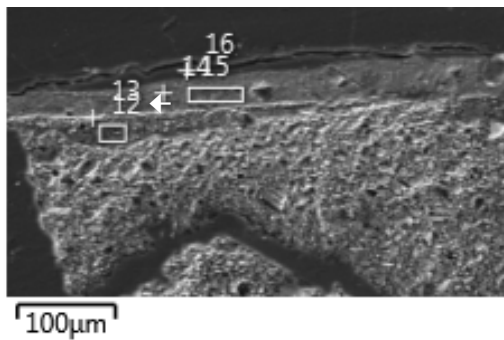
Estrato 1. Preparación. Espectro 10.



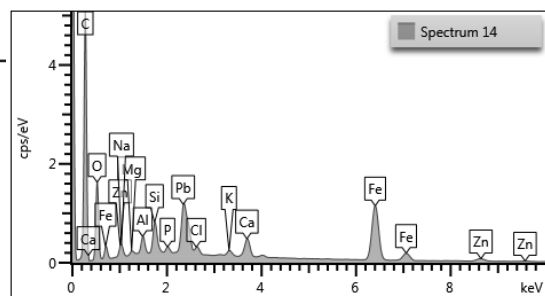
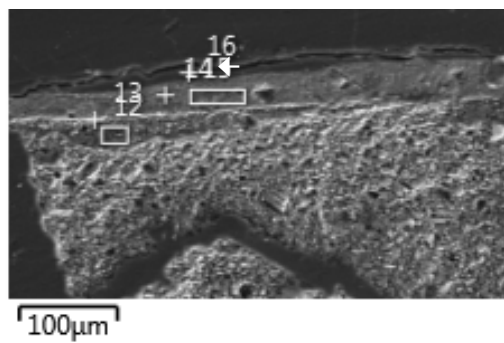
Estrato 2. Preparación. Espectro 11.

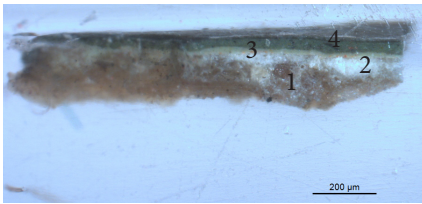
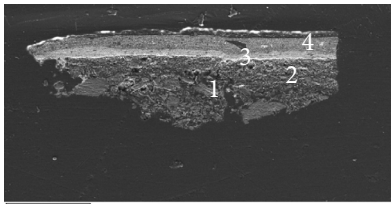


Estrato 3. Película pictórica. Estrato 12.

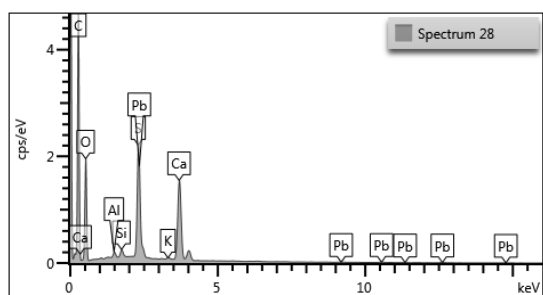
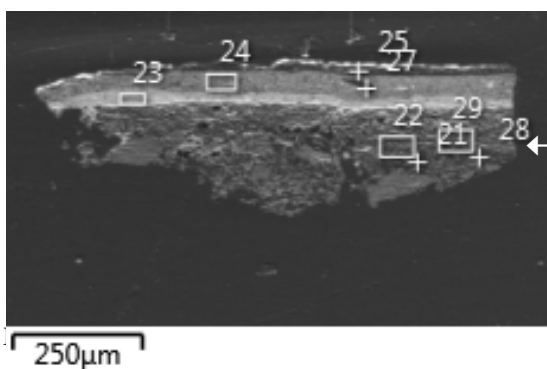


Estrato 3. Película pictórica. Estrato 14.

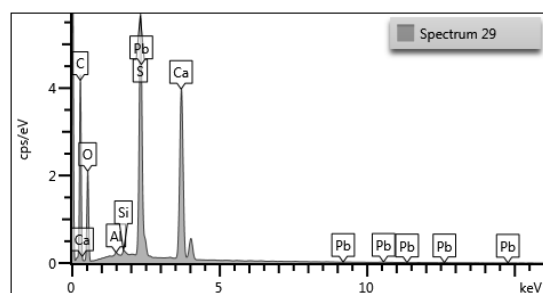
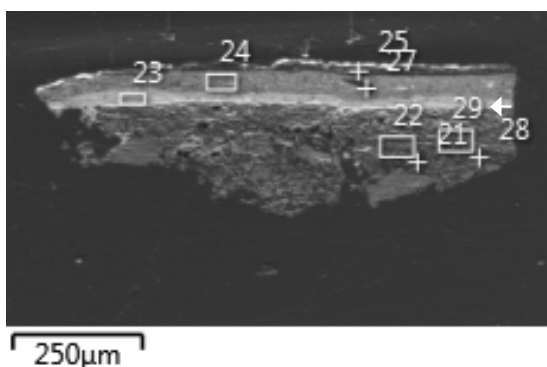


Muestra nº 9		
Localización	Color zona extracción	Referencia
Vegetación izquierda	Verde	M.9
Microscopía óptica (M.O.)		
Estrato 1	Preparación. Estrato con granos de tamaño heterogéneo. Color marrón con impurezas	
Estrato 2	Preparación. Estrato blanco de granulometría heterogénea y compacta.	
Estrato 3	Película pictórica. Estrato fino de color verde claro. No se aprecia la molienda del pigmento.	
Estrato 4	Película pictórica-repinte. Molienda muy fina y homogénea ligeramente translúcida. Color verde intenso.	
Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos		
Espectro 1	Estrato con elementos mayoritarios calcio y azufre, es decir: sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) y plomo.	
Espectro 2	Estrato similar al anterior.	
Espectro 3	Estrato con gran cantidad de blanco de plomo ($(2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2)$).	
Espectro 4	Estrato con gran cantidad de blanco de plomo ($(2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2)$) y diversas trazas entre ellas cromo (Cr). Posiblemente el pigmento verde utilizado sea "Verde cromo opaco" (Cr_2O_3), por lo que la muestra estaría extraída de un repinte.	
<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Microfotografía MO</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Fotografía imagen SEM</p> </div> </div>		
Espectros FSEM- EDX		

Estrato 1. Preparación. Espectro 28.

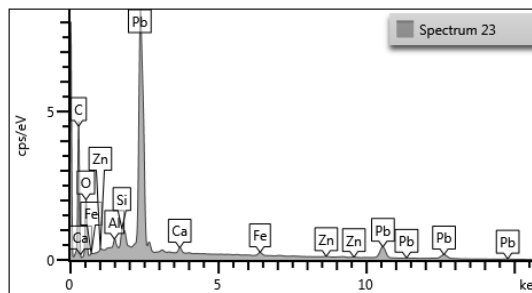
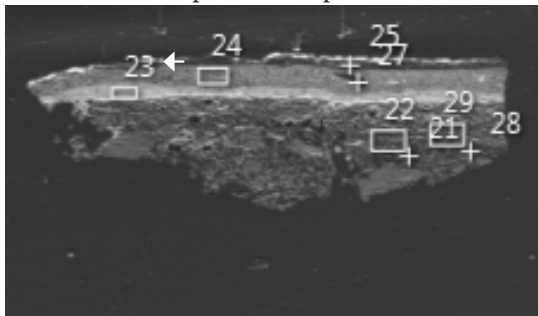


Estrato 2. Preparación. Espectro 29.

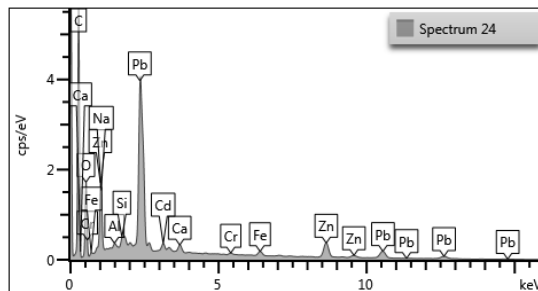
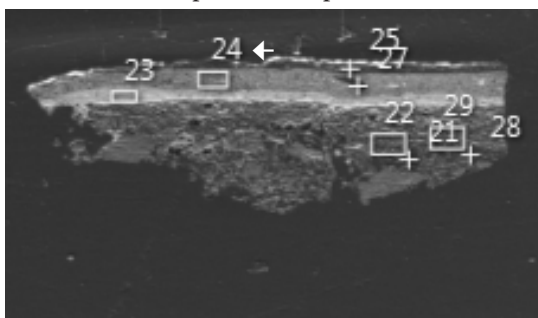


Muestra n° 9

Estrato 3. Película pictórica. Espectro 23.



Estrato 4. Película pictórica. Espectro 24.



Muestra n°11

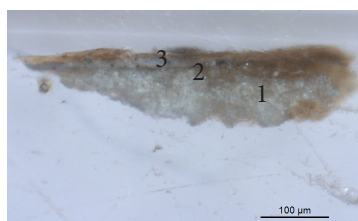
Localización	Color zona extracción	Referencia
Perizoma	Blanco	M.11

Microscopía óptica (M.O.)

Estrato 1	Preparación. Estrato de gran tamaño. Granulometría heterogénea y color blanco brillante. Se aprecian impurezas de tono cálido.
Estrato 2	Película pictórica. Estrato oscuro muy fino. Granulometría muy pequeña y compacta.
Estrato 3	Película pictórica. Estrato blanquecino brillante. Granulometría tamaño medio compacto con algunos granos de tonalidad azul.

Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos

Espectro 1	Preparación blanca de sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Elementos mayoritarios calcio y azufre.
Espectro 2	Preparación blanca de sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). Elementos mayoritarios calcio y azufre.
Espectro 3	Película pictórica con presencia principal de blanco de plomo ($(2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2)$).



Microfotografía MO x 80

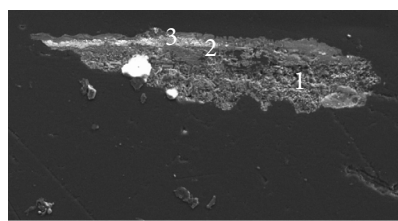
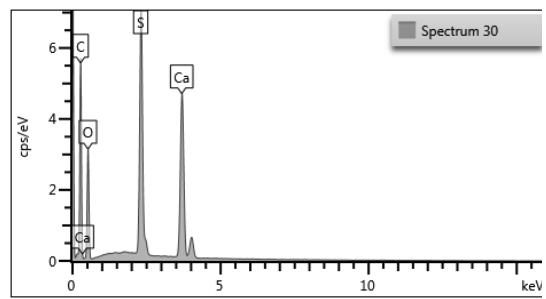
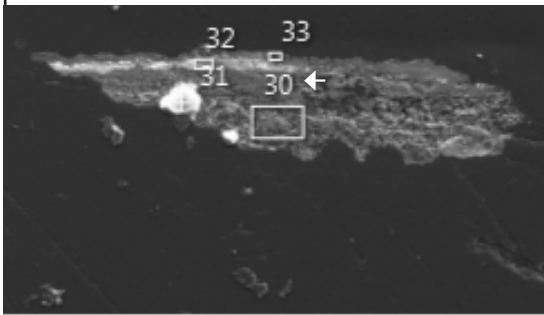


Imagen SEM

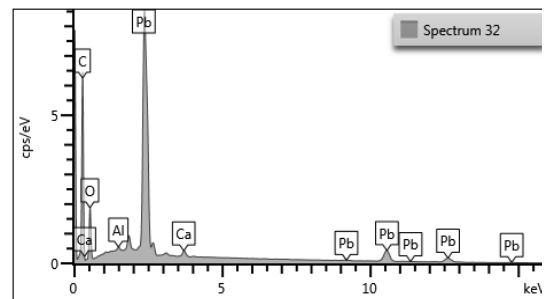
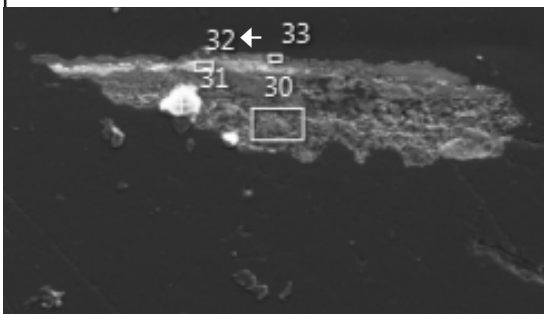
Espectros FSEM- EDX

Muestra nº11

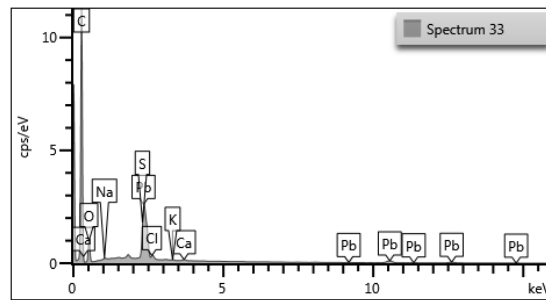
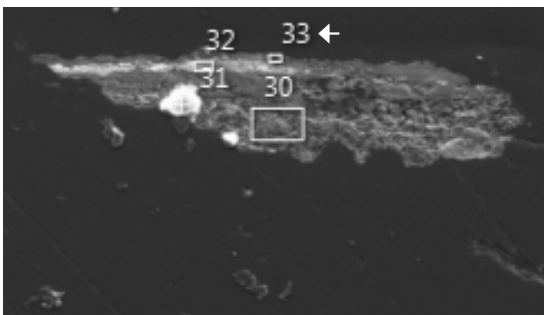
Estrato 1. Preparación. Espectro 30.

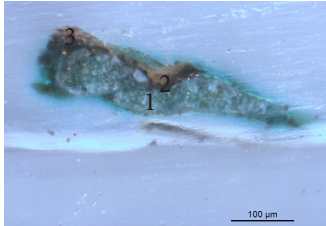
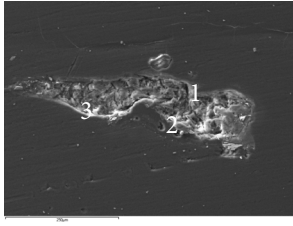


Estrato 2. Preparación. Espectro 32.



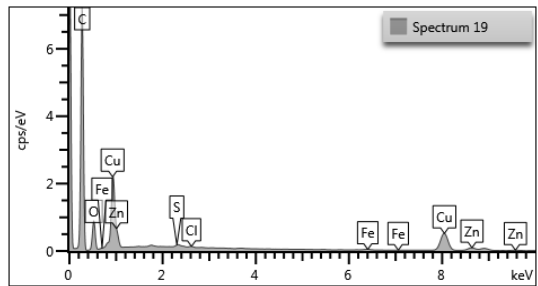
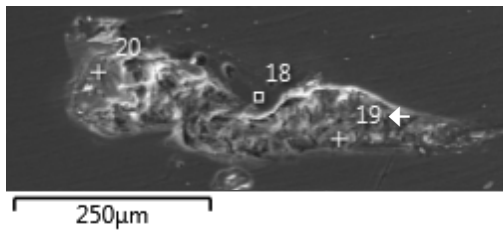
Estrato 3. Película pictórica. Espectro 33.



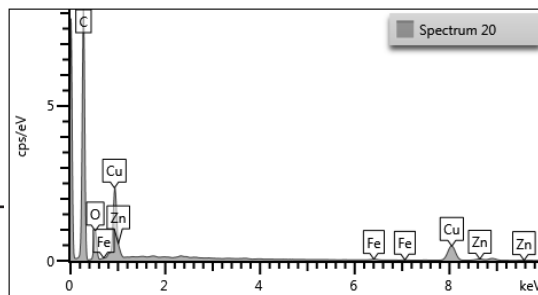
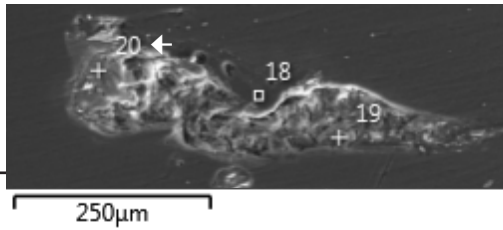
Muestra nº12		
Localización	Color zona extracción	Referencia
Nimbo de santidad	Verde	M.13
Microscopía óptica (M.O.)		
Estrato 1	Oro falso o repinte. Estrato con granulado heterogéneo brillante de gran tamaño.	
Estrato 2	Oro falso o repinte. Estrato marrón con granulado brillante de pequeño tamaño. Presencia impurezas de tono más claro.	
Estrato 3	Barniz. Grueso estrato translúcido. No se aprecia granulometría.	
Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos		
Espectro 1	Se aprecia gran cantidad de cobre y cinc.	
Espectro 2	Elementos analizados: cobre, cinc como elementos mayoritarios del estrato.	
Espectro 3	No se aprecian elementos inorgánicos. Únicamente oxígeno y carbono.	
		
Microfotografía MO x 40		Imagen SEM

Espectros FSEM- EDX

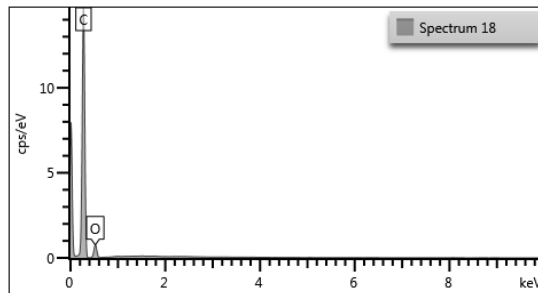
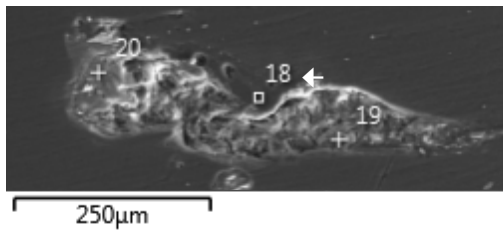
Estrato 1. Repinte con purpurina. Espectro 19

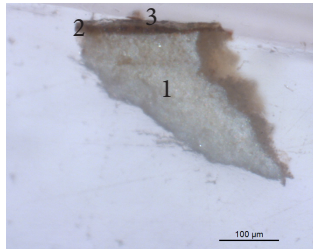
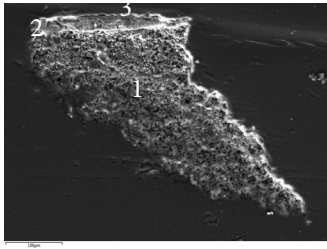


Estrato 2. Repinte con purpurina. Espectro 20



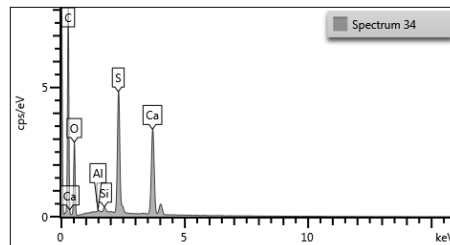
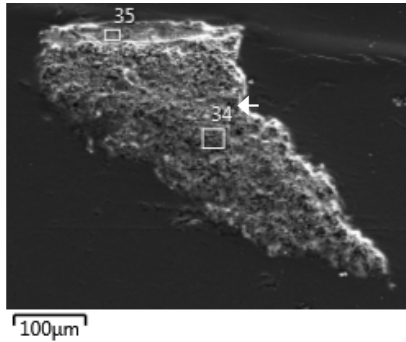
Estrato 3. Barniz orgánico. Espectro 18



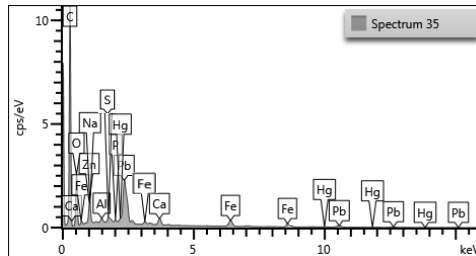
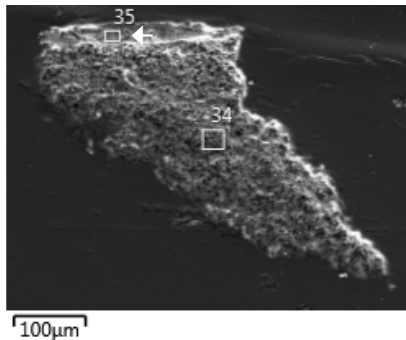
Muestra nº13		
Localización	Color zona extracción	Referencia
Brazo derecho	Carnación	M.14
Microscopía óptica (M.O.)		
Estrato 1	Preparación. Gran estrato blanquecino irregular de granulometría fina, compacta y brillante.	
Estrato 2	Película pictórica. Estrato muy fino. Granulometría muy fina, cálida y mate.	
Estrato 3	Barniz. Estrato translúcido, fino de tono cálido.	
Microscopía electrónica de barrido (FESEM- EDX)- Interpretación de datos		
Espectro 1	Compuestos mayoritarios azufre y calcio. Sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$).	
Espectro 2	Estrato con gran cantidad de compuestos, entre ellos cabe destacar: plomo, mercurio, azufre e hierro. La presencia de mercurio y tierras (Fe) hacen pensar en que se ha utilizado pigmento "Bermellón" (HgS) en las carnaciones y blanco de plomo ($(2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2)$).	
Espectro 3	Barniz con gran cantidad de elementos en baja proporción.	
		
Microfotografía MO x 40		Imagen SEM

Espectros FSEM- EDX

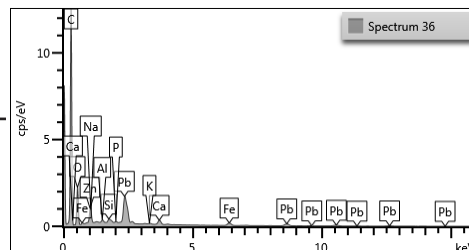
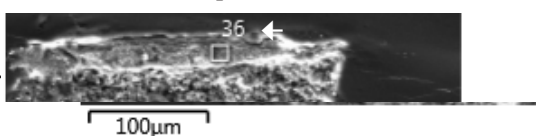
Estrato 1. Preparación. Espectro 34.



Estrato 2. Película pictórica. Espectro 35.



Estrato 3. Barniz. Espectro 36.



ANEXO III ATRIBUCIÓN A JUAN DE JUANES

Anexo III.I

La colección Navarro Alcácer

Fue iniciada por José María Navarro Igual¹ (Fig. 53) (Valencia c.1860-Valencia 1941). Importante industrial, que hizo una gran fortuna gracias al negocio de las armas durante las Guerras Carlistas² consiguiendo además la exclusividad del comercio de la dinamita de Unión Explosivos Rio Tinto para todo Levante y parte de Andalucía.

Gracias a la riqueza conseguida por sus iniciativas comerciales e industriales, José María Navarro Igual adquirió un edificio en la antigua Calle Miguelete nº4, hoy *Carrer dels Brodadors*, que reformó y amplió, convirtiendo el edificio en residencia familiar.

Fue a raíz de la necesidad de decorar la nueva residencia, cuando José María Navarro Igual, sin ser coleccionista vocacional, adquirió gran cantidad de obras de arte. Compró especialmente tablas de artista primitivos valencianos gracias al asesoramiento y gestión del pintor y amigo de la familia Julio López Mezquita. Fue este quien le proporcionó el *san Sebastián* objeto de estudio.

Con la muerte del fundador de la colección, ésta se dividió entre los dos hijos varones, quedándose con el grueso más importante José Navarro Alcácer (Valencia 1891-Madrid 1988). Éste, al contrario que su progenitor sí fue un gran interesado en arte, ampliando la colección a las artes del siglo XIX y de su época, comprando especialmente pinturas y dibujos de Sorolla, Pinazo, Vázquez Díaz o cerámicas y pequeñas esculturas.

José Navarro Alcácer fue un industrial, científico y docente, divulgador en Valencia de los métodos pedagógicos de la Institución Libre de Enseñanza, ambiente en el que estuvo inmerso



Fig. 53 Julio López Mezquita.
Retrato de José María Navarro Igual.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

cuando se trasladó a Madrid para cursar estudios universitarios de ingeniería industrial. Desde 1920 se especializó en la fundición de metales. Años después, impulsó la creación del Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas. Por este motivo, se le nombraría Consejero de honor del Consejo Superior de Investigaciones Científicas entre otros cargos y reconocimientos.

En Madrid, conoció a Manuel Bartolomé Cossío. Por su influencia, a su regreso a Valencia creó junto a su mujer María Alvargonzález la Escuela Cossío, activa entre 1930 y 1939. En ella, se siguieron los cánones pedagógicos que conoció en Madrid, impartiendo clases en el centro personalidades como María Moliner, entre otros. Por otra parte, fundó en las mismas fechas una empresa de estampación de metales, llevándole en 1928 a ocupar la cátedra de Metalografía en la Escuela del Trabajo de Valencia.

1 Información aportada por descendientes directos de José Navarro Alcácer y propietarios de la obra en estudio, además del libro *La escuela Cossío de Valencia. Historia de una ilusión (1930-1939)*. Referenciado en la bibliografía.

2 Las dos Guerras Carlistas estallaron en periodos intermitentes entre 1833-1876.

3 Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas.

Pasada la Guerra Civil, Navarro Alcácer sufrió la depuración franquista y fue expedientado. Aún así por su valía profesional y prestigio, fue llamado por el Ministro de Educación de la época, Manuel Lora Tamayo (Jerez 1904- Madrid 2002), para trabajar en el Instituto del Hierro y el Acero entre 1947 y 1963, adquiriendo gran notoriedad en Fundición industrial en el Centro Nacional de Investigaciones Metalúrgicas.

Tras la muerte de Navarro Alcácer, la colección se dividió entre sus tres herederos, división que se mantiene hasta hoy entre los descendientes.

Pocas obras de la colección han tenido ocasión de ser mostradas al público en exposiciones. Entre ellas cabe destacar nueve tablas góticas que se exhibieron en la exposición celebrada en 1909 en el *Palau dels Scala* para conmemorar el VII Centenario del nacimiento de Jaume I y cuyas fotografías fueron recogidas en el catálogo de la exposición: *La edad de oro del arte valenciano. Rememoración de un centenario*, organizada en el Museo de Bellas Artes de Valencia en 2009 (Fig. 54 y 55). Y un pequeño dibujo de José de Ribera (Fig. 56) (Játiva 1591- Nápoles 1652) que formó parte de la exposición monográfica del pintor en el Metropolitan Museum de Nueva York en el año 1992.



Fig. 54 Anónimo.
Adoración de los Magos.
Madrid. Colección Navarro Alcácer.



Fig. 55 Anónimo.
Anunciación.
Madrid. Colección Navarro Alcácer.



Fig. 56 José de Ribera.
Escena fantástica.
Madrid. Colección Navarro Alcácer.

Anexo III.II

Desarrollo del análisis formalista *morelliano*

Oreja



Fig. 57
San Sebastián.
Valencia. Colección
Navarro Alcácer.



Fig. 58
*San Sebastián en la si-
nagoga.*
Madrid. Museo
Nacional del Prado.



Fig. 59
Última cena.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.



Fig. 60
*San Esteban conducido
al martirio.*
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

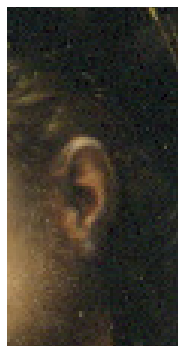


Fig. 61
San Sebastián.
Valencia. Museo
de Bellas Artes.



Fig. 62
Cristo camino al Calvario.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

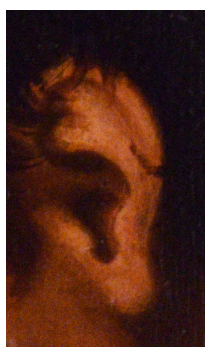


Fig. 63
Moisés.
Valencia. Museo de Bellas
Artes.

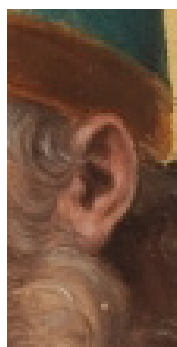


Fig. 64
Sacerdote Aarón.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.



Fig. 65
*Entierro de san Este-
ban.*
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

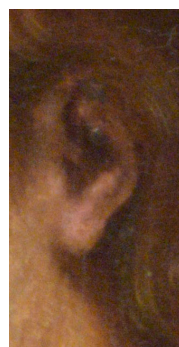


Fig. 66
Crucifixión.
Valencia. Museo de
Bellas Artes.

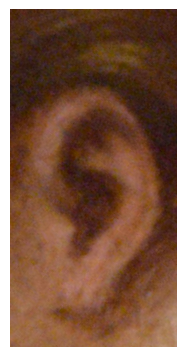


Fig. 67
Crucifixión.
Valencia. Museo
de Bellas Artes.

Las orejas que pinta Juanes (Fig. 57-67) están muy perfiladas, con una descripción anatómica perfecta y de tamaño medio respecto al cráneo de los personajes. Como se observa, Juanes pinta un lóbulo muy prominente y marcado dibujando en punta la parte baja de la misma. El pabellón auditivo en la mayoría de los casos es redondeado, como en el caso del san Sebastián. A parte de eso, también son remarcables los volúmenes con los que Juanes pinta el trago o parte exterior y el antitrago, parte inferior, aportando luminosidad en la mayoría de las veces en esos puntos para crear profundidad. Las tonalidades que usa para pintar las orejas, son prácticamente las mismas que el resto de carnaciones

de la cara y cuello. En algunos personajes el cabello cubre ligeramente su parte superior. Las pinceladas que utiliza Juanes para crear las orejas y detalles de sus pinturas son extremadamente finas, apenas perceptibles. El pabellón auditivo está creado con una base del color de la carnación para posteriormente ir modulando las pinceladas con pequeñas veladuras haciendo que a simple vista sea complicado apreciarlas. Finaliza estos órganos con pinceladas más largas y empastadas que las anteriores que perfilan la forma dejando mayor empaste en los puntos de luz.

Ojos, mirada y expresión del rostro

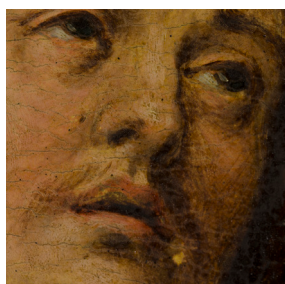


Fig. 68
San Sebastián.
Valencia. Colección
Navarro Alcácer.

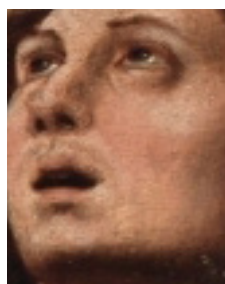


Fig. 69
Cristo camino del Calvario.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.



Fig. 70
Entierro de San Esteban.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

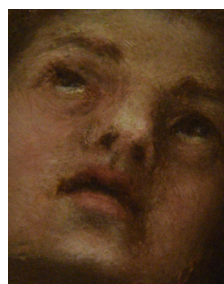


Fig. 71
Asunción de María.
Valencia. Museo de
Bellas Artes.

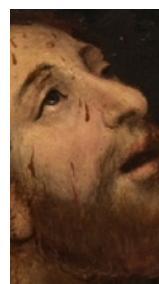


Fig. 72
La oración en el huerto.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

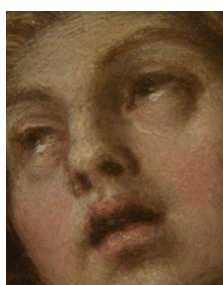


Fig. 73
Asunción de María.
Valencia. Museo
de Bellas Artes.

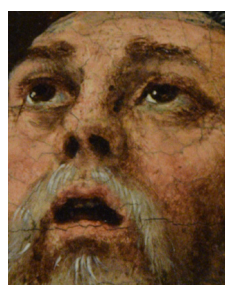


Fig. 74
Última cena.
Valencia. Museo
de Bellas Artes.

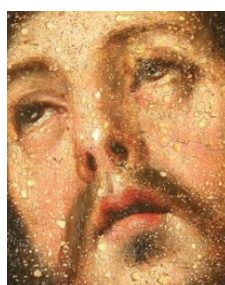


Fig. 75
Cristo.
Fuente la Higuera.
Iglesia parroquial.



Fig. 76
San Juan evangelista.
Destruído.

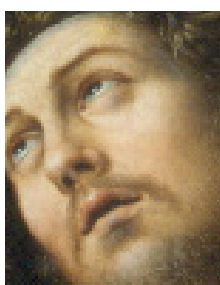


Fig. 77
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

Se observa (Fig. 68-77), como Juanes remarca la mirada doliente con una línea oscura que recorre todo el interior del párpado superior.

El iris de los ojos queda medio cubierto por el párpado superior, enfatizando la mirada abstraída de los santos, como en el caso del *san Sebastián*. Al igual, se observa cierta hinchazón de los ojos y el párpado inferior, para dar la impresión de dolor compungido o rostro doliente. Otra constante es el brillo en el iris, en la mayoría de las composiciones de color marrón. Respecto a las cejas, la mayoría de las que pinta Juanes son cortas, fruncidas y rectas sobre los ojos, recayendo en ángulo hasta finalizar.

La expresión doliente pero dulcificada del san Sebastián se encuentra repetida en multitud de ejemplos en la pintura de Juanes especialmente en la representación de martirios o personajes secundarios que observan con sufrimiento la escena. Con ligeras variaciones, el esquema representado es el mismo: mirada hacia arriba con cara de tristeza

representada en tres cuartos y boca entreabierta. Los rasgos fisionómicos que se aprecian en la pintura son similares, a los personajes creados por Juanes entre los años 1540-1555.

Sin duda los rostros de los santos o acompañantes son las partes más importantes de la composición. En la mayoría de los casos, Juanes pinta las facciones con finas veladuras, pudiéndose observar a simple vista el dibujo subyacente en algunas composiciones, como el *Tríptico de la Crucifixión* del MBBAA, entre otros.

Estas veladuras modelan ligeramente la cara y volumen, finalizando la composición con pinceladas más largas y gruesas en las zonas del semblante en primer plano para enfatizar su dimensión, al igual que en los puntos de luz. Estos puntos y el arrastre ejecutado con el pincel se aprecian claramente por efectuarse con pasta pictórica más densa que la utilizada para el resto de la policromía.

Nariz, boca y vello facial



Fig. 78
San Sebastián.
Valencia. Colección
Navarro Alcácer.



Fig. 79
El entierro de San Esteban.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.



Fig. 80
Cristo camino del Calvario.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

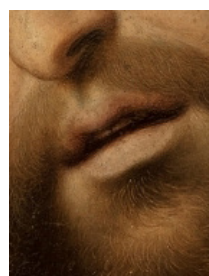


Fig. 81
Ecce Homo.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

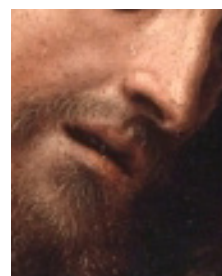


Fig. 82
Cristo camino del Calvario.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

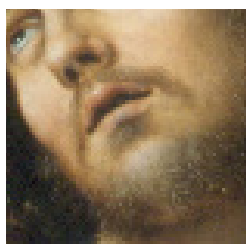


Fig. 83
San Sebastián.
Valencia. Museo
de Bellas Artes.

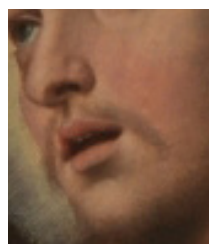


Fig. 84
San Esteban acusado de blasfemo.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

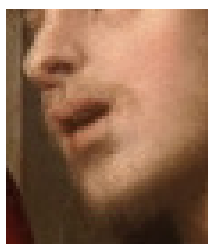


Fig. 85
Última Cena.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

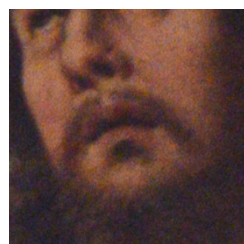


Fig. 86
San Sebastián.
Madrid. Museo
Nacional del Prado.

En el estudio de estas partes anatómicas (Fig. 78-86), se aprecia una regularidad en el dibujo y composición de la nariz de muchos de los personajes secundarios de las composiciones. Un alto porcentaje de las narices contienen un pequeño *caballete* y la punta redondeada. Los orificios nasales igualmente son muy parecidos, pequeños, redondeados con forma de “haba” pintada en tonalidad oscura.

En la mayoría de los casos, las narices se encuentran pintadas aplicando un punto de luz en la punta, dorso y alas, oscureciendo los laterales.

La apertura de la boca es idéntica en muchos los ejemplos, al igual que la forma en la que están pintados y dibujados los labios, con la comisura superior acabada en punta en el *arco de Cupido*. En ciertos casos, la abertura de la boca un poco más exagerada lleva a ver los dientes del personaje, no en el caso de nuestra tabla. Igualmente un aspecto que varía en las representaciones morfológicas de los rostros de los personajes de Juanes es el vello

facial, especialmente en los personajes secundarios, éste queda resuelto con pequeñas pinceladas, como en el caso del san Sebastián. No así en personajes principales de las composiciones, como el *Ecce Homo* (Fig. 81) en el que el bigote y la barba se encuentran mucho más trabajados y perfilados. El tratamiento de las bocas en sus figuras, normalmente están pintadas de un tono similar al de la carnación, o ligeramente más sonrosado sin llegar nunca a resaltar en exceso del resto de la fisonomía del rostro. Esto lo consigue aplicando ligeras veladuras de color cálido sobre el tono empleado para la carnación. En algunas de sus obras esto puede verificarse, ya que dicha veladura ha sufrido una abrasión en procesos intrusista de restauración, dejando a la vista el tono subyacente.

El modo en el que Juanes pinta la nariz de sus personajes es particular, siendo muchas veces la zona más empastada del rostro. Seguramente esta particularidad se explica por la “complejidad” de la nariz, la cantidad de volúmenes y planos que

la conforman, debiéndose aplicar el color con diferentes pinceladas empastadas.

Los puntos que reciben la luz son los que más materia contienen, creando cierto relieve. Por contra, el vello facial está pintado siguiendo dos metodologías: si el rostro es de un personaje secundario, muchas veces lo crea con finas y largas veladuras de color oscuro, como es el caso de nuestro san Sebastián, mientras que si es un rostro principal, recrea gran cantidad del vello con pinceladas finísimas representando la densidad de la barba.

Cabello

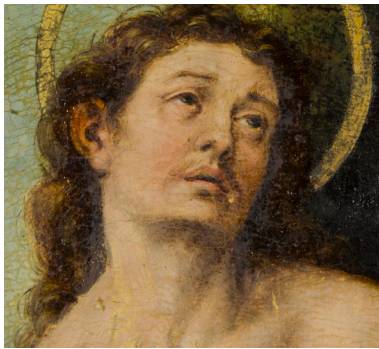


Fig. 87
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.

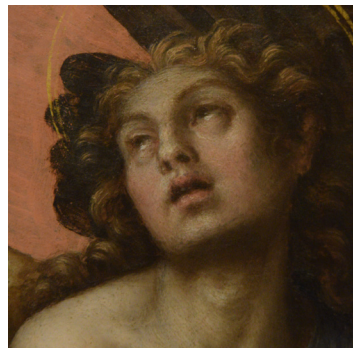


Fig. 88
Asunción de María.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

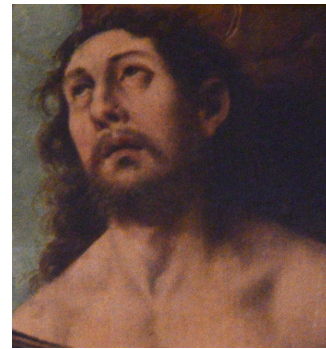


Fig. 89
San Sebastián.
Valencia. Parroquia de San Nicolás Obispo.

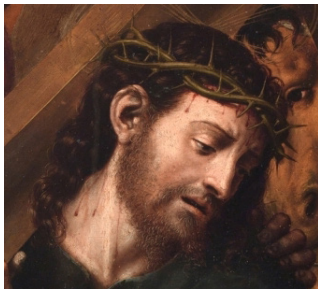


Fig. 90
Cristo camino del Calvario.
Madrid. Museo Nacional del Prado.



Fig. 91
El Salvador.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

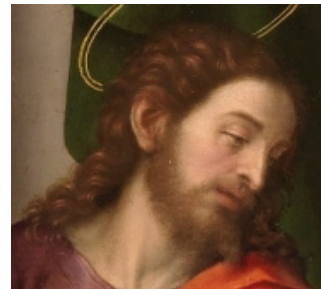


Fig. 92
Última Cena.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

La forma en la que se ha pintado la cabellera de *San Sebastián* (Fig. 87-92) es muy similar a la de otros personajes de Juanes. En estos casos, se trata de una media melena ondulada en la que los rizos nacen directamente desde la raíz y se extienden por todo el cabello, creándose en todos los casos un volumen de pelo detrás de la oreja, llegando en algunas obras, como en el *san*

Sebastián, a cubrirse la hélice superior de la misma. La forma con la que están pintados los cabellos es similar en muchos de los ejemplos. Se parte de una base marrón y con continuas veladuras hechas con pincel fino se desarrolla los volúmenes y el brillo. En todos los casos, el brillo en el cabello se localiza a través de pinceladas finas que simulan cabellos en la parte superior y externa de los rizos.

Anatomía: torso, abdomen piernas y brazos



Fig. 93
San Sebastián.
Valencia. Colección
Navarro Alcácer.



Fig. 94
San Esteban conducido al martirio.
Madrid. Museo Nacional del Prado.

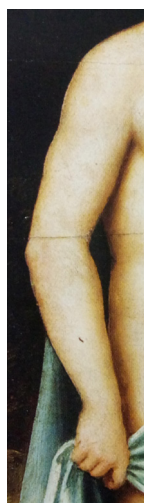


Fig. 95
El Juicio de Paris.
Udine. Musei Civici
e Galleria di Udine.



Fig. 96
San Sebastián.
Valencia. Museo
de Bellas Artes.



Fig. 97
La Resurrección.
Segovia. La Granja de
San Ildefonso.



Fig. 98
Piedad.
Dallas. Meadows Museum.

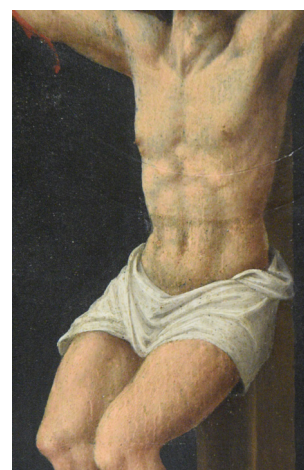


Fig. 99
Crucifixión.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

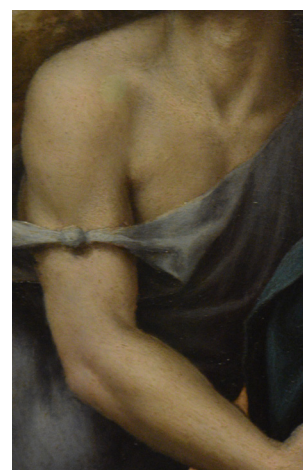


Fig. 100
Asunción de María.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

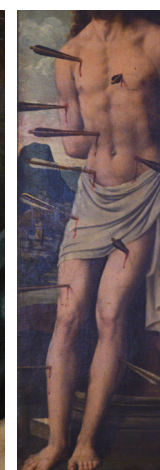


Fig. 101
San Sebastián.
Valencia. Parroquia de
San Nicolás Obispo.

Respecto a la forma en la que está pintada la musculatura (Fig. 93-101), se aprecia que los modelos y la complexión física de los cuerpos es muy similar, especialmente en las piernas y pies. Se observa una musculatura definida pero no en exceso, con una carnación sutil y ligeramente fría. Los volúmenes y partes oscuras son relativamente suaves y definen la figura. La proporción entre el tronco y las extremidades es muy similar, compensando en los ejemplos un ligero *contrapposto* de inspiración clásica. Algunos de las partes de la tabla, como la inclinación y abertura del brazo derecho o el dibujo

de los pies son un calco prácticamente exacto de otras composiciones del pintor.

Técnicamente los cuerpos están pintados con pequeñas pinceladas y veladuras que recubren el dibujo subyacente. Las pinceladas son casi imperceptibles por su finura y la mezcla con las diferentes tonalidades que dan volumen y claridad al cuerpo en algunos casos. Definen su musculatura zonas iluminadas que como en el resto de partes, se modula y empasta en mayor medida, perfilando el contorno del cuerpo.

Perizoma

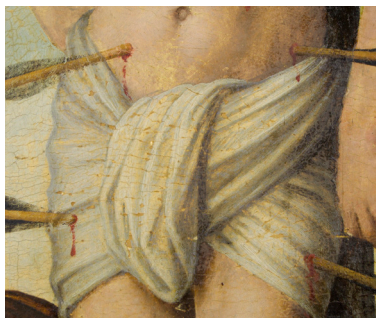


Fig. 102
San Sebastián.
Valencia. Colección Navarro Alcácer.



Fig. 103
Descendimiento.
Castellón. Museo de Bellas Artes.

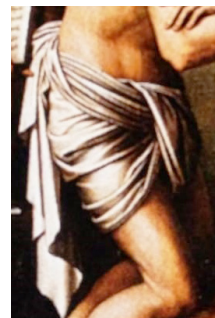


Fig. 104
Bautismo de Cristo.
Valencia. Catedral Metropolitana.

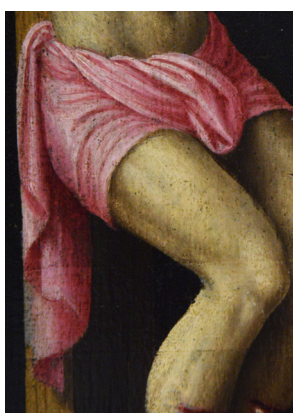


Fig. 105
Crucifixión.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

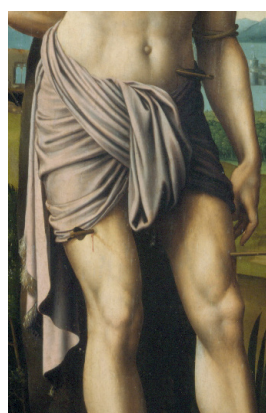


Fig. 106
San Sebastián.
Valencia. Museo de Bellas Artes.

El perizoma representado en esta obra tiene pocos paralelismos en la pintura de Juanes (Fig. 102-106), siendo el más importante el *san Sebastián* del Museo de Bellas Artes de Valencia. En ambos casos el nudo está hecho en forma de “estrella” con un volumen más pronunciado en la parte central. La composición y los pliegues del perizoma de nuestra obra son más simples y sintéticos que en el *San Sebastián* del museo valenciano. Al igual que la parte posterior que cae hasta media pierna.

Este paño de pureza está pintado siguiendo la misma metodología que el cuerpo, a base de finas veladuras que cubren el dibujo subyacente para acabar empastando las zonas en brillo y luz.

Igualmente la mayoría de los perizomas en su producción están perfilados con la misma pincelada, recuperando así la forma y volviendo a resaltar los pliegues.

Columna martirial

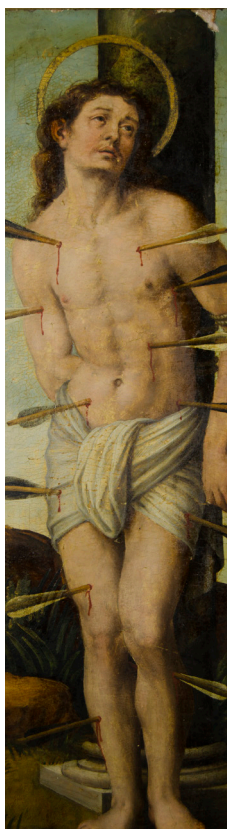


Fig. 107 Juan de Juanes.
San Sebastián.
Valencia. Colección
Navarro Alcácer.



Fig. 108 Juan de Juanes.
Cristo ante los doctores.
Mallorca. Catedral de Palma.

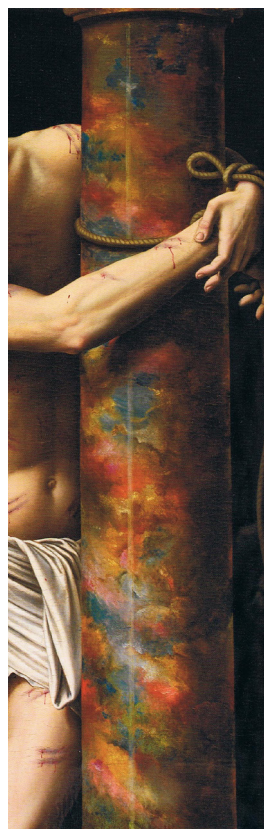


Fig. 109 Juan de Juanes.
Ecce Homo.
Alba de Tormes.
Iglesia parroquial.

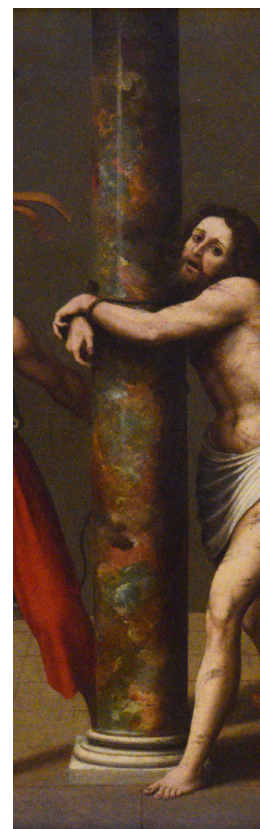


Fig. 110 Juan de Juanes.
Cristo atado a la columna.
Valencia. Parroquia
de San Nicolás Obispo.

La columna a la que se encuentra atado el santo ha sido utilizada por Juanes en diferentes composiciones (Fig. 107-110) al ser un recurso de autocitación en su producción.

Entre ellas cabe señalar la que aparece en la predela del citado *Retablo de Cristo* de la parroquia de San Nicolás de Valencia, o en la tabla con la misma iconografía creada para la iglesia de Alba de Tormes. En estos casos sin embargo, las tonalidades utilizadas son mucho más ricas, predominando los colores cálidos y azules.

En la tabla se trata de una columna marmoleada o de jaspe verde con un amplio arco cromático especialmente de verdes y amarillos. Esta tipología de columnas fue utilizada por Juanes especialmente en la década de 1540.

Los fustes están pintadas con pinceladas bastante sueltas, incluso abstractas intentando imitar los brillos del mármol como los diferentes compuestos y vetas que contiene, consiguiendo un acabado pulido. Las pinceladas, tanto en la obra, como en el resto perfilan el dibujo de la columna con pinceladas semiopacas.

