

**LA MATÈRIA DE L'ART.
EL COR DE LES IMATGES
A L'ÈPOCA DE SANT FRANCESC DE BORJA**

**LA MATERIA DEL ARTE.
EL CORAZÓN DE LAS IMÁGENES
EN LA ÉPOCA DE SAN FRANCISCO DE BORJA**



**Any Jubilar en honor a Sant Francesc de Borja.
Museu de Santa Clara de Gandia, setembre - desembre 2022**

**Año Jubilar en honor a San Francisco de Borja.
Museo de Santa Clara de Gandia, septiembre - diciembre 2022**

**LA MATÈRIA DE L'ART.
EL COR DE LES IMATGES A L'ÉPOCA
DE SANT FRANCESC DE BORJA**

**LA MATERIA DEL ARTE.
EL CORAZÓN DE LAS IMÁGENES EN LA
ÉPOCA DE SAN FRANCISCO DE BORJA**

Any jubilar en honor a Sant Francesc de Borja
Museu de Santa Clara de Gandia, setembre - desembre 2022

Año jubilar en honor a San Francisco de Borja
Museo de Santa Clara de Gandía, septiembre - diciembre 2022



EXPOSICIÓ / EXPOSICIÓN

La matèria de l'art. El cor de les imatges a l'època de Sant Francesc de Borja.
La materia del arte. El corazón de las imágenes en la época de San Francisco de Borja.

Gandia

Del 15 de setembre al 31 de desembre de 2022
Del 15 de septiembre al 31 de diciembre de 2022
Museu de Santa Clara de Gandia

ORGANITZA / ORGANIZA

Ajuntament de Gandia
Comité Municipal per a la Commemoració de l'Any Jubilar de Sant Francesc de Borja

COMISARIS / COMISARIOS

Joan Aliaga Morell
Nuria Ramón Marqués

MUSEOGRAFIA / MUSEOGRAFÍA

Alba Suay Lluesma

DIDÀCTICA / DIDÁCTICA

Magda Gavilá Ferrer

REPRODUCCIÓ D'OBRES / REPRODUCCIÓN DE OBRAS

Estudio Paco Mora

MUNTATGE / MONTAJE

Vicent Peris
Silvia Martínez

CATÀLEG / CATÁLOGO

AUTORS DELS TEXTOS DEL CATÀLEG / AUTORES DE LOS TEXTOS DEL CATÁLOGO

Joan Aliaga Morell (J.A.M.)
Roger Carrasquer Colechà (R.C.C.)
Mónica Carot Canelles (M.C.C.)
Lara Chulvi Llàcer (L.Ch.Ll.)
Romina Eugenia Vercesi (R.EV.)
Antonio González Medina (A.G.M.)
Alba Suay Lluesma (A.S.Ll.)

COORDINACIÓ / COORDINACIÓN

Alba Suay Lluesma

DIRECCIÓ / DIRECCIÓN

Joan Aliaga Morell
Nuria Ramón Marqués

FOTOGRAFIA / FOTOGRAFÍA

Centre d'Investigació Medieval i Moderna (CIMM)
Radiografies realitzades per el Institut Universitari per a la Restauració del Patrimoni (IRP) - Universitat Politècnica de València (UPV)

TRADUCCIONS / TRADUCCIONES

Servei de Promoció i Normalització Lingüística UPV

EDITA / EDITA

Editorial Universitat Politècnica de València
www.lalibreria.upv.es
Ref. 6343_01_01_01

ISBN: 978-84-1396-062-3 (versió impresa)
<https://doi.org/10.4995/2022.634301>
Dipòsit legal: V-2383-2022



La matèria de l'art. El cor de les imatges a l'època de Sant Francesc de Borja / edUPV

La materia del arte. El corazón de las imágenes en la época de San Francisco de Borja / edUPV

Es permet la reutilització i la redistribució dels continguts sempre que es reconega l'autoria i es cite amb la informació bibliogràfica completa. No se'n permet l'ús comercial ni la generació d'obres derivades.

Se permite la reutilización y redistribución de los contenidos siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa. No se permite el uso comercial ni la generación de obras derivadas.

La celebració de l'Any Jubilar en honor a sant Francesc de Borja, que culminarà el 3 d'octubre de 2022, ha estat una fita històrica que ens ha permès, durant el darrer any, apropar-nos a la figura del IV duc de Gandia i vincular-lo, més si cap, a la ciutat que el va veure nàixer.

Esta commemoració s'ha convertit en el millor pretext per a sumar, a les celebracions litúrgiques, diferents accions socials, cíviques i culturals en què s'han involucrat col·lectius, associacions i bona part de la ciutadania per a rememorar la figura del patró de Gandia i, a través d'ell, els valors de la ciutat universitària i referent en el món que sempre ha projectat.

Sant Francesc de Borja pertany a una de les famílies més universals i destacades. Ell és, en si mateix, un personatge de primer ordre en la història. Per això, amb accions com esta magnífica exposició, "La matèria de l'art. El cor de les imatges a l'època de Sant Francesc de Borja", la ciutat de Gandia, amb la inestimable col·laboració del Museu de Santa Clara i del seu director i comissari de l'exposició, Joan Aliaga, contribueix a engrandir la imatge del sant i patró, que és, d'altra banda, una forma d'engrandir també la projecció de Gandia i relatar el conjunt de valors que són els que millor ens identifiquen com a ciutat. Este projecte expositiu té un indiscutible valor afegit, el de poder visitar-se en un dels espais museístics més importants de la Comunitat Valenciana per l'alt valor de la col·lecció permanent que alberga. Ara, a més, podrem gaudir d'algunes peces del valuós patrimoni artístic que alberga el Monestir de Santa Clara que fins ara no havien estat exposades al públic, com el retrat de sant Francesc de Borja, de l'Escola de Valdés Leal, pintat a les primeries del segle XVI, i que ja forma part del patrimoni de la ciutat, que ha adquirit esta peça d'art amb motiu de l'Any Jubilar.

Esta acurada selecció d'obres originals dels segles XVI i XVII, resguardades per les Clarisses durant segles, estaran acompanyades de les seues corresponents imatges tècniques, que ens permetran endin-sar-nos en cadascuna de les peces d'art, arribar a les seues entranyes, els seus secrets més ocults.

Poder admirar este rellevant tast del patrimoni de Gandia és també, i fonamentalment, gràcies a la tasca callada i silenciosa de les monges clarisses, que des que van arribar a Gandia, fa 560 anys, han cus-

La celebración del Año Jubilar en honor a san Francisco de Borja, que culminará el 3 de octubre de 2022, ha sido un hito histórico que nos ha permitido, durante el último año, acercarnos a la figura del IV duque de Gandia y vincularlo, más si cabe, a la ciudad que lo vio nacer.

Esta conmemoración se ha convertido en el mejor pretexto para sumar, a las celebraciones litúrgicas, diferentes acciones sociales, cívicas y culturales en las que se han involucrado colectivos, asociaciones y buena parte de la ciudadanía para rememorar la figura del patrón de Gandia y, a través de él, realzar los valores de la ciudad universitaria y referente en el mundo que siempre ha proyectado.

San Francisco de Borja pertenece a una de las familias más universales y destacadas. Él es, en sí mismo, un personaje de primer orden en la historia. Por eso, con acciones como esta magnífica exposición, "La materia del arte. El corazón de las imágenes en la época de San Francisco de Borja", la ciudad de Gandia, con la inestimable colaboración del Museo de Santa Clara y de su director y comisario de la exposición, Joan Aliaga, contribuye a engrandecer la imagen del santo y patrón, que es, por otro lado, una forma de engrandecer también la proyección de Gandia y de relatar el conjunto de valores que son los que mejor nos identifican como ciudad.

Este proyecto expositivo tiene un indiscutible valor añadido, el de poder visitarse en uno de los espacios museísticos más importantes de la Comunitat Valenciana, por el alto valor de la colección permanente que alberga. Ahora, además, podremos disfrutar de algunas piezas del valioso patrimonio artístico que custodia el Monasterio de Santa Clara y que hasta el momento no habían sido expuestas al público, como el retrato de san Francisco de Borja, de la Escuela de Valdés Leal, pintado a principios del siglo XVI, y que ya forma parte del patrimonio de la ciudad, que ha adquirido esta pieza de arte con motivo del Año Jubilar.

Esta cuidadosa selección de obras originales de los siglos XVI y XVII, conservadas por las Clarisas durante siglos, estarán acompañadas de sus correspondientes imágenes técnicas, que nos permitirán adentrarnos en cada una de las piezas de arte, llegar a sus entrañas, a sus secretos más ocultos.

Poder admirar esta relevante muestra del patrimonio de nuestra ciudad es también, y fundamental-

todiat i salvaguardat estes peces d'art úniques entre les parets del monestir de santa Clara. La ciutat tenia pendent reparar l'oblit entorn d'esta comunitat religiosa, que va ser la primera a establir-se a Gandia, però que, a diferència d'altres comunitats religioses locals, no figurava en la llista de carrers, més enllà de la placa dedicada a la seua fundadora. En la recent revisió dels noms de carrers i places que ha portat a terme l'Ajuntament de Gandia, ja es recull el nom de les estimades monges Clarisses.

Vos convide a visitar "La matèria de l'art. El cor de les imatges a l'època de Sant Francesc de Borja", a contemplar les valuoses obres d'art que s'exposen i a entendre també el seu interior, la forma en què van ser concebudes pels seus autors, perquè, com deia "El Principito" d'Antoine de Saint-Exupéry, de vegades, el fet essencial és invisible als ulls.

José Manuel Prieto
Alcalde de Gandia

mente, gracias a la tarea callada y silenciosa de las monjas Clarisas, que desde que llegaron a Gandia, hace 560 años, han custodiado y salvaguardado estas piezas de arte únicas entre las paredes del monasterio de santa Clara. La ciudad tenía pendiente reparar el olvido en torno a esta comunidad religiosa, que fue la primera en establecerse en Gandia, pero que, a diferencia de otras comunidades religiosas locales, no figuraba en el callejero de la ciudad, más allá de la placa dedicada a su fundadora. En la reciente revisión de los nombres de calles y plazas que ha llevado a cabo el Ayuntamiento de Gandia, ya se recoge el nombre de las queridas monjas Clarisas.

Os invito a visitar "La materia del arte. El corazón de las imágenes en la época de San Francisco de Borja", a contemplar las valiosas obras de arte que se exponen y a entender también su interior, la forma en que fueron concebidas por sus autores, porque, como decía "El Principito", de Antoine de Saint-Exupéry, a veces, lo esencial es invisible en los ojos.

José Manuel Prieto
Alcalde de Gandia

Pau i Bé!

La vinculació de Sant Francesc de Borja amb la comunitat de Clarisses de Gandia és indubtable i per tots coneguda. La iniciativa de fer una exposició en homenatge al nostre Sant, amb motiu d'aquest any Jubilar, a més d'entusiasmar-nos des del primer moment, ens va semblar justa i gairebé necessària.

Els sants són aquells que no sols han canviat el curs de la història sinó que també l'han transformat. Possiblement Gandia avui no seria la mateixa sense el Sant Duc, per la qual cosa ens sembla apassionant el poder contemplar i palpar obres que formen part de la seva història o fins i tot que són veritables relíquies, ja que no deixen de ser algunes d'elles, encara que d'un meravellós valor artístic, objectes personals seus.

Per tot això és per a nosaltres un repte i un motiu d'alegria poder vincular en aquesta exposició aquests dos aspectes: la bellesa i exquisidesa d'unes obres d'art magnífiques amb el coneixement i devoció al Sant. No existeix major obra d'art que la que fa el Diví Artista en l'ànima que a Ell es confia. Si bé som una «obra mestra» de Déu pel simple fet de la nostra creació a imatge seva, com no malbaratarà tota la seva gràcia i bellesa en la nostra recreació en Jesucrist? Els sants són l'obra de Déu en la seva plenitud; icones de la Veritat, el Bé i la Bellesa en la seva màxima esplendor.

Ens sentim molt afortunades de poder custodiar aquest immerescut do, no sols un patrimoni artístic que parla d'un temps privilegiat de la nostra ciutat, sinó un testimoni callat del que Déu vol i pot fer en cadascun de nosaltres quan com a fang humit ens posem a les seves mans. Tant de bo en contemplar aquestes obres puguem veure la humilitat, la generositat d'ànima, el bé fer, i sobretot el desbordant amor a Déu i a l'home de Sant Francesc de Borja. Déu beneisca aquesta feliç iniciativa! Gràcies a tots els que la fan possible.

Germanes Clarisses de Gandia

¡Paz y Bien!

La vinculación de San Francisco de Borja con la comunidad de Clarisas de Gandia es indudable y por todos conocida. La iniciativa de hacer una exposición en homenaje a nuestro Santo con motivo de este Año Jubilar, además de entusiasmar nos desde el primer momento, nos pareció justa y casi necesaria. Los santos son aquellos que no solo han cambiado el curso de la historia sino que también la han transformado. Posiblemente Gandia hoy no sería la misma sin el Santo Duque, por lo que nos parece apasionante el poder contemplar y palpar obras que forman parte de su historia o incluso que son verdaderas reliquias, ya que no dejan de ser algunas de ellas, aunque de un maravilloso valor artístico, objetos personales suyos.

Por todo esto es para nosotras un reto y un motivo de alegría poder vincular en esta exposición estos dos aspectos: la belleza y exquisitez de unas obras de arte magníficas con el conocimiento y devoción al Santo. No existe mayor obra de arte que la que hace el Divino Artista en el alma que a Él se confía. Si bien somos una «obra maestra» de Dios por el simple hecho de nuestra creación a imagen suya, ¿cómo no va a derrochar toda su gracia y hermosura en nuestra recreación en Jesucristo? Los santos son la obra de Dios en su plenitud; iconos de la Verdad, el Bien y la Belleza en su máximo esplendor.

Nos sentimos muy afortunadas de poder custodiar este inmerecido don, no sólo un patrimonio artístico que habla de un tiempo privilegiado de nuestra ciudad, sino un testimonio callado de lo que Dios quiere y puede hacer en cada uno de nosotros cuando como húmedo barro nos ponemos en sus manos. Ojalá al contemplar estas obras podamos ver la humildad, la generosidad de alma, el bien hacer, y sobre todo el desbordante amor a Dios y al hombre de San Francisco de Borja. ¡Dios bendiga esta feliz iniciativa! Gracias a todos los que la hacen posible.

Hermanas Clarisas de Gandia



DE LA MATÈRIA I EL COR DE LES IMATGES DE LA MATERIA Y EL CORAZÓN DE LAS IMÁGENES

Nuria Ramón Marqués
Joan Aliaga Morell
Universitat Politècnica de València

La declaració de l'Any Jubilar de Sant Francesc de Borja (3 d'octubre de 2021 al 3 d'octubre de 2022) és una celebració de gran transcendència per a la ciutat de Gandia a la qual no podia faltar la representació del Museu de Santa Clara i del mateix Reial Monestir de Santa Clara. Francesc de Borja i Aragó (1510 - †1572), IV duc de Gandia, fou canonitzat en 1671, un segle després de la seua mort, pel papa Clement X. Així doncs, celebrem 450 anys de la mort i 350 de la canonització del «Sant Duc», com diria el pare Miquel Batllori (1994), l'autoritat científica que millor va estudiar la família Borja i al patró de Gandia en particular.

L'exposició *La matèria de l'art. El cor de les imatges a l'època de Sant Francesc de Borja*, recull una petita mostra, però molt selecta d'obres –podríem dir, un tast del valuós patrimoni artístic gandià– que és clau per diferents motius en la història del monestir de Santa Clara. Algunes de les obres que presentem són totalment desconegudes per al públic, atès que ixen per primera vegada de la clausura i no han estat mai exposades al públic. Es tracta d'objectes que foren fabricats en el passat per experts de la pintura i l'escultura, mans especialitzades en el domini de la fusta, dels metalls preciosos, dels pigments, dels aglutinants, de les laques i dels vernissos. Eren artistes creadors de belles imatges, d'obres d'art que aplegaven al cor i a l'esperit dels que les contemplaven. Cadascuna d'aquestes obres porta un interior de matèria que es troba oculta als nostres ulls, sols podem veure la superfície. Estan construïdes mitjançant un procediment tècnic complex i manyós

La declaración del Año Jubilar de San Francisco de Borja (3 de octubre de 2021 al 3 de octubre de 2022) es un evento de gran trascendencia para la ciudad de Gandia al que no podía faltar la representación del Museo de Santa Clara y del Real Monasterio de Santa Clara. Francisco de Borja y Aragón (1510 - †1572), IV duque de Gandia fue canonizado en 1671, un siglo después de su muerte, por el papa Clemente X. Así pues, celebramos 450 años de la muerte y 350 de la canonización del «Santo Duque», como diría el padre Miquel Batllori (1994), la autoridad científica que mejor estudió la familia Borja y al patrón de Gandia en particular.

La exposición *La materia del arte. El corazón de las imágenes en la época de San Francisco de Borja*, recoge una pequeña muestra, pero muy selecta de obras –quizás podríamos decir, una cata del valioso patrimonio artístico gandiense– que es clave por diferentes motivos en la historia del Monasterio de Santa Clara. Algunas de las obras que presentamos son totalmente desconocidas para el público dado que salen por primera vez de la clausura y nunca han sido expuestas. Se trata de objetos que fueron fabricados en el pasado por expertos de la pintura y la escultura, manos especializadas en el dominio de la madera, de los metales preciosos, de los pigmentos, de los aglutinantes, de las lacas y de los barnices. Eran artistas creadores de bellas imágenes, de obras de arte que llegaban al corazón y al espíritu del que las contemplaba. Cada una de estas obras lleva un interior de materia que se encuentra oculta a nuestros ojos, y del que solo podemos ver su superficie.

per les mans qualificades dels seus artífexs. També tenen un altre interior, un cor, un sentit profund, un significant intrínsec que dona suport a l'ànima i a la vida monàstica.

Totes les obres que es presenten en aquesta mostra han estat estudiades en els darrers anys per diferents especialistes en restauració, diagnòstica, radiòlegs i historiadors de l'art per tal de descobrir-ne els secrets interns i conèixer-les millor, des de la seua estructura màterica interna fins al sentit de la seua creació. Aquesta exposició pretén transmetre el coneixement màteric de les obres d'art a tots els públics, com una petita finestra oberta on puguem veure i comprendre com treballen els investigadors i com es veuen les imatges a través dels diferents processos d'estudi. Però el nostre objectiu també és mostrar allò que és fonamental en una obra d'art, el seu cor, la part essencial, invisible als ulls i que transcendeix l'ànima del que les contempla atentament. L'exposició es complementa amb obres de la col·lecció que es mostra de manera permanent al públic, com ara els objectes d'orfebreria a la sala de la Torre: *la Custòdia, el Calze de sant Francesc, el Cíngol franciscà, el Sonall*, així com el *Naixement borgià* que presideix la sala principal del museu.

Pot ser que no siguem del tot conscients de la importància històrica que té el Reial Monestir de Santa Clara, la casa de les Dones Pobres de Gandia, promotor de la reforma coletina i casa mare d'altres monestirs a la península tant rellevants com les Descalzas Reales de Madrid, entre altres cenobis il·lustres. Si bé el de Madrid comptà amb la protecció de la monarquia hispana, el de Gandia, des de 1485, va tenir la família Borja com a principal protectora fins a 1748 (La Parra, 2002).

Però la història del monestir començà seixanta anys abans de l'arribada dels Borja a Gandia. Fou l'abadessa del convent de la Puritat de València, Violant d'Aragó, filla d'Alfons d'Aragó, conegut com a Al-

Están construidas mediante un procedimiento técnico complejo y mañoso por las manos cualificadas de sus artífices. Pero también tienen otro interior, un corazón, un sentido profundo, un significante intrínseco de incide en el alma y en la vida monástica.

Todas las obras que se presentan en esta muestra han sido estudiadas en los últimos años por diferentes especialistas en restauración, diagnóstica, radiólogos e historiadores del arte para descubrir sus secretos internos y conocerlas mejor, desde su estructura interna hasta el sentido de su creación. Esta exposición pretende transmitir el conocimiento máterico de las obras de arte a todos los públicos, como una pequeña ventana abierta para que nos ayude a ver y comprender como trabajan los investigadores y como se ven las imágenes a través de los diferentes procesos de estudio. Pero, a la vez, nuestro objetivo también es el de mostrar lo que es fundamental en una obra de arte, su corazón, la parte esencial, invisible en los ojos y que trasciende al alma del que las contempla atentamente. La exposición se complementa con obras de la colección del museo que se muestra de manera permanente al público como, por ejemplo, los objetos de orfebrería en la sala de la Torre: *la Custodia, el Cáliz de San Francisco, el Cíngulo Franciscano, el Sonajero*, así como el extraordinario *Nacimiento borgiano* que preside la sala principal del museo.

Probablemente no seamos totalmente conscientes de la importancia histórica que tiene el Real Monasterio de Santa Clara, la casa de las Mujeres Pobres de Gandia, promotor de la reforma coletina y casa madre de otros monasterios en la península tan relevantes como las Descalzas Reales de Madrid, entre otros cenobios ilustres. Si bien el de Madrid contó con la protección de la monarquía hispana, el de Gandia desde 1485 tuvo a la familia Borja como principales protectores hasta 1748 (La Parra, 2002).

fons el Vell, la que va rebre l'autorització del papa Martí V, Oddone Colonna (papa entre 1417 i 1431) per a fundar a Gandia un monestir de monges clarisses.

Aquesta etapa inicial fou breu atès que a la mort de la fundadora, en 1443, les monges del cenobi hagueren d'abandonar-lo per falta de mitjans i marxaren al de la Trinitat de València. Quasi vint anys després, per iniciativa del cavaller Lluís Vic i el suport del rei Joan II, el monestir de Gandia tornà a acollir unes noves religioses, en aquesta ocasió vingudes de França, del monestir de Lézignan-Corbières. Una llegenda conta que aquelles dones aplegaren per mar, en una barca guiada per la Verge de Gràcia i la Verge del Baluard. La representació escultòrica de la primera, una talla de fusta policromada, presideix actualment l'església del monestir i, la segona, s'exposa al Museu de Santa Clara. Una de les obres destacades que es presenta en aquesta exposició és el retrat de sant Francesc de Borja recentment adquirit per l'Ajuntament de Gandia. Són molts els artistes que han dibuixat, pintat o esculpit al sant gandià com ara: Juan Martínez Montañés (1568-1649), Alonso Cano (1601-1667), Francisco Rizi (1614-1685), Francisco de Goya (1746-1828), José Moreno Carbonero (1860-1942), o, fins i tot, artistes contemporanis com és Manuel Boix. Tots ells pertanyen a una època molt posterior al sant duc de Gandia. Amb tota seguretat el procés de beatificació i posterior canonització de Borja en 1671 impulsà la representació artística de la seua imatge per a pujar-lo als altars.

En canvi, no es conserva cap retrat o imatge contemporània de l'època de Francesc de Borja, ja que segurament –malgrat el seu rellevant estatus social– és probable que no tinguera mai interès a veure's representat en un llenç. Dionisio Vázquez, confessor del sant, afirmava que li feren alguns retrats a Roma i a Espanya, però que no resultaven del seu

Pero la historia del monasterio empezó sesenta años antes de la llegada de los Borja a Gandia. Fue la abadesa del convento de la Puridad de Valencia, Violant de Aragón, hija de Alfonso de Aragón, conocido como Alfons el Vell, la que recibió la autorización del papa Martín V, Oddone Colonna (papa entre 1417 y 1431) para fundar en Gandia un monasterio de monjas clarisas.

Esta etapa inicial fue breve dado que, tras la muerte de su fundadora, en 1443, las monjas del cenobio tuvieron que abandonarlo por falta de medios y marcharon al de la Trinidad de València. Casi veinte años después, por iniciativa del caballero Lluís Vic y el apoyo del rey Juan II, el monasterio de Gandia volvió a acoger a unas nuevas religiosas, en esta ocasión venidas de Francia, del monasterio de Lézignan-Corbières. Una leyenda cuenta que aquellas mujeres llegaron por mar, en una barca guiada por la Virgen de Gracia y la Virgen del Baluarte. La representación escultórica de la primera, una talla de madera policromada preside actualmente la iglesia del monasterio y, la segunda, se expone en el Museo de Santa Clara. Una de las obras destacadas que se presenta en esta exposición es el retrato de San Francisco de Borja recientemente adquirido por el Ayuntamiento de Gandia. Son muchos los artistas que han dibujado, pintado o esculpido al santo gandiense como, por ejemplo: Juan Martínez Montañés (1568-1649), Alonso Cano (1601-1667), Francisco Rizi (1614-1685), Francisco de Goya (1746-1828), José Moreno Carbonero (1860-1942), e, incluso artistas contemporáneos como Manuel Boix. Todos ellos pertenecen a una época muy posterior al santo duque. Con toda seguridad el proceso de beatificación y posterior canonización de Borja en 1671 impulsó la representación artística de su imagen para subirlo a los altares.

En cambio, no se conserva ningún retrato o imagen contemporáneo de la época de Francisco de Borja,

gust a excepció d'un que portà, des de Valladolid fins a Roma, el pare Francisco Briones (La Parra, 2010; 53). Dos dies després del decés a Roma, el seu germanastre Tomás envià una carta a Carles de Borja, V duc de Gandia, en què li informava de la mort de son pare i li ressenyava que: «Procuré de hazelle retratar antes que espirasse, porque no era justo falte la memoria de un tan gran sancto varón, pues en el mesmo aspecto se parecía la santidad del alma» (Suau, 1963; 438).

Tots aquests artistes nascuts anys després de la mort del duc de Gandia no pogueren mai tenir una referència directa de l'aspecte físic del personatge o una bona font en què inspirar-se a excepció de la màscara mortuòria. El model iconogràfic que mostren la gran majoria de reproduccions artístiques, inclosa la que presentem en aquesta exposició, és fàcilment identificable atès que segueixen el perfil original de la màscara que se li va fer després de la seua mort, una de les còpies es conserva al Palau Ducal de Gandia. Si bé, la representació en el llenç de la imatge personal del sant duc de Gandia resultà una mica prescindible mentre va viure, no fou així en el cas de la reproducció de sants i especialment de Jesucrist crucificat. Aquesta temàtica fou fonamental en el desenvolupament de la seua espiritualitat i amb tota seguretat va influir en el procés formatiu i posterior itinerari religiós (Franco, 2010).

Les meditacions del sant tingueren una forta influència del misticisme franciscà a través del monestir de les clarisses de Gandia on, des de molts anys enrere, havien professat algunes dones de la seua família com ara la seua àvia, la duquessa Maria Enríquez i la seua tia Isabel de Borja. Més tard, la vocació de Francesc s'enfilà cap al corrent del pensament jesuític a través d'Ignasi de Loiola, però sense perdre mai l'herència espiritual de les clarisses de la seua família. Un text anònim relata una visió mística de sor Francisca de Jesús, Isabel de Borja (1498-1557), una

puesto que seguramente –a pesar de su relevante estatus social– es probable que nunca tuviera interés en verse representado en un lienzo. Dionisio Vázquez, confesor del santo, afirmaba que le hicieron algunos retratos en Roma y en España, pero que no resultaban de su gusto a excepción de uno que llevó, desde Valladolid a Roma, el padre Francisco Briones (La Parra, 2010; 53). Dos días después del fallecimiento en Roma, su hermanastro Tomás envió una carta a Carlos de Borja, V duque de Gandía, informándole de la muerte de su padre y le reseñaba que: «Procuré de hazelle retratar antes que espirasse, porque no era justo falte la memoria de un tan gran sancto varón, pues en el mesmo aspecto se parecía la santidad del alma» (Suau, 1963; 438).

Todos estos artistas nacidos años después de la muerte del duque de Gandia nunca pudieron tener una referencia directa del aspecto físico del personaje o una buena fuente en la cual inspirarse, a excepción de la máscara mortuoria. El modelo iconográfico que muestran la gran mayoría de reproducciones artísticas, incluida la que presentamos en esta exposición, es fácilmente identificable dado que siguen el perfil original de la máscara que se le hizo después de su muerte, una de las copias se conserva en el Palacio Ducal de Gandia. Si bien, la representación en el lienzo de la imagen personal del santo duque de Gandia resultó un tanto prescindible mientras vivió. No fue así en el caso de la reproducción de santos y especialmente de Jesucristo crucificado. Esta temática fue fundamental en el desarrollo de su espiritualidad y con toda seguridad influyó en el proceso formativo y posterior itinerario religioso (Franco, 2010).

Las meditaciones del santo tuvieron una fuerte influencia del misticismo franciscano a través del monasterio de las clarisas de Gandia donde, desde muchos años atrás, habían profesado algunas mujeres de su familia como por ejemplo su abuela, la

monja culta a la qual s'aparegué sant Pere. Son pare va fer pintar una imatge del príncep dels apòstols: «...de la suerte que ella contaba la había aparecido, que era con las llaves en la una mano y en la otra un libro. Con todo cuidado mandó el excelentísimo señor pintasen aquella imagen, y ya traída á manos de su hija dióle agradecidas gracias, y dijo: Señor está San Pedro tan bien retratado que no falta sino que me hable para que yo crea es el mismo que me dio salud. Toda su vida se acompañó de aquella devota imagen en su celda, y hoy en día la guarda aquella santa Comunidad con gran veneración y aprecio» (Anònim, 1882; 81-82).

La tauleta de *Sant Pere* (Cat. 3) que presentem a l'exposició podria tractar-se perfectament de la pintura referenciada en el text encarregada pel II duc de Gandia, Joan de Borja. Les característiques iconogràfiques, la cronologia estilística i també la qualitat de l'obra, digna d'un duc, així ho indiquen. Des del nostre parer fou pintada per un artista excepcional de l'època com és Vicent Macip, el pare del cèlebre Joan de Joanes. Tant Borja com Loiola defensaren la importància de les belles arts per a conquerir l'ànima de les persones: «Ignazio dovette intuire che, se voleva conquistare 'tutto l'uomo', doveva contare sulla forza delle belle arti. La spiritualità ignaziana diventò così coerente con la stima e la pratica dell'arte creativa che, dai pianto della sensibilità, ci eleva alla contemplazione spirituale» (Plazaola, 2003; 12).

No sempre tenim la sort de comptar amb un suport documental que ens ajude a comprendre la història de cada obra, però l'obra en si, l'objecte construït per l'artista, és ja de per si un gran document que, a més, ens permet gaudir-ne de la bellesa estètica. És el cas de la Mare de Déu amb Xiquet (Cat. 2) originària de la zona d'Anvers coneguda com a Poupée de Malines, el reliquiari de Santa Gertrudis la Magna (Cat. 5), obra que habitualment s'exposa al museu

Duquesa María Enríquez y su tía Isabel de Borja. Más tarde la vocación de Francisco se encauzó hacia la corriente del pensamiento jesuítico a través de Ignacio de Loyola, pero sin perder nunca la herencia espiritual de las clarisas de su familia. Un texto anónimo relata una visión mística de sor Francisca de Jesús, Isabel de Borja (1498-1557), una monja culta a la qual se le apareció san Pedro. Su padre mandó pintar una imagen del príncipe de los apóstoles: «...de la suerte que ella contaba la había aparecido, que era con las llaves en la una mano y en la otra un libro. Con todo cuidado mandó el excelentísimo señor pintasen aquella imagen, y ya traída á manos de su hija dióle agradecidas gracias, y dijo: Señor está San Pedro tan bien retratado que no falta sino que me hable para que yo crea es el mismo que me dio salud. Toda su vida se acompañó de aquella devota imagen en su celda, y hoy en día la guarda aquella santa Comunidad con gran veneración y aprecio» (Anónimo, 1882; 81-82).

La tablilla de *San Pedro* (Cat. 3) que presentamos en la exposición podría tratarse perfectamente de la pintura referenciada en el texto encargada por el II duque de Gandia, Juan de Borja. Las características iconográficas, la cronología estilística y también la calidad de la obra, digna de un duque, así lo indican. A nuestro entender fue pintada por un artista excepcional de la época como es Vicente Macip, el padre del cèlebre Juan de Juanes. Tanto Borja como Loyola defendieron la importancia de las bellas artes para conquistar el alma de las personas: «Ignazio dovette intuire che, se voleva conquistare 'tutto l'uomo', doveva contare sulla forza delle belle arti. La spiritualità ignaziana diventò così coerente con la stima e la pratica de dell'arte creativa che, dai pianto della sensibilità, ci eleva alla contemplazione spirituale» (Plazaola, 2003; 12).

No siempre tenemos la suerte de contar con un apoyo documental que nos ayude a comprender la

o la *santa Anna ensenyat a llegir la Verge Xiqueta* (Cat. 6). Una altra peça rellevant de la col·lecció gandiana és l'*Àngel amb una monja clarissa* (Cat. 4). Es tracta d'una tauleta que tradicionalment s'ha identificat amb sor Magdalena de Jaso (1480-1533), germana del jesuïta Francesc Xavier (1506-1552). L'estudi de la peça ens aporta una nova interpretació iconogràfica en identificar l'àngel representat amb Jegudiel o Jehudiel, que significa «el que mostra gratitud a Déu». Es tracta d'un dels set arcàngels vinculat a la penitència, els seus atributs identificatius són una corona i el flagell, aquest últim element s'ha fet visible amb nitidesa després d'haver fet les proves radiològiques a l'Institut Universitari per a la Restauració del Patrimoni de la Universitat Politècnica de València. L'arcàngel Jegudiel és protector d'aquells que tenen càrrecs de responsabilitat o lideratge com és el cas d'aquesta pintura de l'abadessa del monestir, Magdalena de Jaso.

Desitgem que aquesta petita selecció d'obres que s'exposa l'Any Jubilar de Sant Francesc de Borja, amb els seus respectius estudis científics, ajude a conèixer i valorar la importància de la col·lecció artística que conserva, amb molta cura, el monestir de Santa Clara de Gandia i la necessitat de les seues atencions per a preservar un valuós patrimoni per a les generacions futures.

historia de cada obra, pero la obra en sí, el objeto construido por el artista es ya de por si un gran documento que, además, nos permite disfrutar de su belleza estética. Es el caso de la *Virgen María con Niño* (Cat. 2) originario de la zona de Amberes conocida como *Poupée de Malines, el relicario de Santa Gertrudis la Magna*, (Cat. 5) obra que habitualmente se expone en el museo o la *Santa Ana enseñado a leer a la Virgen Niña* (Cat. 6). Otra pieza relevante de la colección gandiense es el *Ángel con una monja clarisa* (Cat. 4). Se trata de una tablilla que tradicionalmente se ha identificado con sor Magdalena de Jaso (1480-1533), hermana del jesuita Francisco Javier (1506-1552). El estudio de la pieza nos aporta una nueva interpretación iconográfica al identificar el ángel representado con Jehudiel o Yehudiel, que significa «el que muestra gratitud a Dios». Se trata de uno de los siete arcángeles vinculado a la penitencia, sus atributos identificativos son una corona y el flagelo, este último elemento se ha hecho visible con nitidez después de haber hecho las pruebas radiológicas en el Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio de la Universitat Politècnica de València. Jehudiel es protector de los que ostentan cargos de responsabilidad o liderazgo, como es el caso de esta pintura de la abadesa del monasterio, Magdalena de Jaso.

Deseamos que esta pequeña selección de obras que se expone en el año Jubilar de San Francisco de Borja, con sus respectivos estudios científicos, ayude a conocer y valorar la importancia de la colección artística que conserva, con mucho esmero, el Monasterio de Santa Clara de Gandia y la necesidad de sus cuidados para preservar un valioso patrimonio para las generaciones futuras.

LA IMATGE REVELADA A TRAVÉS DE LA RADIOGRAFIA

LA IMAGEN REVELADA A TRAVÉS DE LA RADIOGRAFÍA

José Madrid García
Universitat Politècnica de València

Dins del conjunt de mètodes d'anàlisi no destructius emprats en l'estudi dels béns culturals, indubtablement la tècnica radiogràfica ha mostrat, al llarg dels anys, ser una de les més transversals. La imatge radiogràfica, gràcies a la informació que revela, es converteix així en un dels sistemes de reconeixement més importants destinat a l'examen de qualsevol mena de casos d'estudi, independentment de la seua naturalesa.

Prova d'això és el catàleg de més de 1000 casos d'estudi que té la Unitat d'Anàlisi Radiogràfica (UAR), adscrita a l'Institut Universitari per a la Restauració del Patrimoni (IRP) dins de la Universitat Politècnica de València (UPV). On es pot trobar i reconèixer aquesta transversalitat, a través de l'examen de pintures de cavallet, escultures, objectes de jaciment arqueològic, peces de material ceràmic i metàl·lic, objectes etnogràfics, restes òssies, espècimens de paleopatologia, paper, tèxtil, més un extens conjunt d'artefactes que conformen una àmplia miscel·lània de casos als quals s'ha enfrontat la UAR en aquests últims anys.

Les imatges radiogràfiques que componen aquest patrimoni han permès, en el més ampli sentit de la paraula, reconèixer en cadascun dels seus estudis tot el que s'amaga sota la superfície de les peces examinades, que revelant, d'aquesta manera, una àmplia informació sobre els elements constructius que les conformen i les seues manufactures, el seu veritable estat de conservació, l'abast de les seues deterioracions, o l'origen de les patologies que presenten i, concretament en el cas de les pintures de cavallet, la seua gestualitat, tancada després del que podem veure a simple vista. A través de la selecció de cinc casos d'estudi, dos que corresponen a pintures de

Dentro del conjunto de métodos de análisis no destructivos empleados en el estudio de los bienes culturales, indudablemente la técnica radiográfica ha mostrado, a lo largo de los años, ser una de las más transversales. La imagen radiográfica, gracias a la información que desvela, se convierte así en uno de los sistemas de reconocimiento más importantes destinado al examen de cualquier tipo de casos de estudio, independientemente de su naturaleza. Prueba de ello es el catálogo de más de 1000 casos de estudio que tiene la Unidad de Análisis Radiográfico (UAR), adscrita al Instituto Universitario para la Restauración del Patrimonio (IRP) dentro de la Universitat Politècnica de València (UPV). Donde se puede encontrar y reconocer esa transversalidad, a través del examen de pinturas de caballete, esculturas, objetos de yacimiento arqueológico, piezas de material cerámico y metálico, objetos etnográficos, restos óseos, especímenes de paleopatología, papel, textil, más un extenso conjunto de artefactos que conforman una amplia miscelánea de casos a los que se ha enfrentado la UAR en estos últimos años. Las imágenes radiográficas que componen este acervo han permitido, en el más amplio sentido de la palabra, reconocer en cada uno de sus estudios todo lo que se esconde bajo la superficie de las piezas examinadas. Desvelando, de esta forma, una amplia información sobre los elementos constructivos que las conforman y sus manufacturas, su verdadero estado de conservación, el alcance de sus deterioros, o el origen de las patologías que presentan y, concretamente en el caso de las pinturas de caballete, su gestualidad, encerrada tras lo que podemos ver a simple vista. A través de la selección de cinco casos de estudio, dos que corresponden a pinturas de

cavallet i tres realitzats a escultures, volem donar a conèixer el que la imatge radiogràfica en revela.

De les peces presentades en aquesta exposició, l'obra de *sant Pere* (Cat. 3), d'inicis del segle XVI, es converteix en un bon exemple. En aquest oli sobre taula de xicotetes dimensions la imatge radiogràfica va mostrar, des d'una visió general, el bon estat del suport de fusta gràcies a l'absència d'atacs de xilòfags, o la poca empremta que tenen tant la fissura que apareix enmig de la peça, com unes altres de més xicotetes que acompanyen el nuc que està a la part inferior. Així mateix, la radiografia ha permès localitzar algunes marques de buits als laterals, tant a la part superior com inferior de l'obra, on es mostra un poc d'òxid. Restes que vindrien associats al fet que, en un cert moment, hi va haver la presència d'alguna mena d'element metàl·lic. De la mateixa manera, s'han trobat uns orificis als laterals de les peces metàl·liques de les subjeccions actuals, produïts pels elements que serviren per a aquella mateixa missió en una situació anterior i que han deixat l'empremta d'uniques xicotetes fissures.

Des del punt de vista de l'execució tècnica, la radiografia descobreix la dimensió real de la tela que subjau entre el suport i la pel·lícula pictòrica. Tela que no s'ajusta per complet a tota la superfície, sobretot a la part superior i pel costat dret de la pintura on es mostra molt esfilagarsada. D'altra banda, pel fet que la pel·lícula pictòrica és molt fina, que provoca una baixa permeabilitat als raigs X, la radiografia manifesta una falta de definició de les pinzellades en tota la superfície i només on possiblement el pigment porta una mica de contingut metàl·lic, com és el cas dels colors que porten presència de blanc, aquesta es fa més evident. D'aquesta manera, en algunes zones, com ara la barba del rostre de sant Pere, els traços de llum emprats en els drapejats de la vestidura, més alguns punts de la vegetació, després de la figura del sant, el senyal es fa més evident. Per contra, crida

caballote y tres realizados a esculturas, queremos dar a conocer lo que la imagen radiográfica revela de ellas.

De las piezas presentadas en esta exposición, la obra de *San Pedro* (Cat. 3), de inicios del siglo XVI, se convierte en un buen ejemplo. En este óleo sobre tabla de pequeñas dimensiones la imagen radiográfica mostró, desde una visión general, el buen estado del soporte de madera gracias a la ausencia de ataques de xilófagos, o la poca impronta que tienen tanto la fisura que aparece en medio de la pieza, como otras más pequeñas que acompañan el nudo que está en su parte inferior. Así mismo, la radiografía ha permitido localizar algunas marcas de huecos en los laterales, tanto en la parte superior como inferior de la obra, donde se muestra algo de óxido. Restos que vendrían asociados a que, en cierto momento, existió la presencia de algún tipo de elemento metálico. De la misma manera, se han hallado unos orificios en los laterales de las piezas metálicas de las sujeciones actuales, producidos por los elementos que sirvieron para esa misma misión en una situación anterior y que han dejado la huella de unas pequeñas fisuras.

Desde el punto de vista de la ejecución técnica, la radiografía descubre la dimensión real de la tela que subyace entre el soporte y la película pictórica. Tela que no se ajusta por completo a toda la superficie, sobre todo en su parte superior y por el lado derecho de la pintura donde se muestra muy deshilachada. Por otro lado, debido a que la película pictórica es muy fina, lo que provoca una baja permeabilidad frente a los rayos X, la radiografía manifiesta una falta de definición de las pinceladas en toda la superficie y solo donde posiblemente el pigmento lleva algo de contenido metálico, como es el caso de los colores que llevan presencia de blanco, esta se hace más evidente. De esta forma, en algunas zonas, como la barba del rostro de san Pedro, los trazos de

l'atenció la falta de definició que trobem en la perdiu, situada als peus de la figura del sant, encara que aquesta tinga traces d'aquell pigment blanc.

En comparació amb una altra mena d'imatge, com és l'obtinguda en la banda de l'espectre de l'ultraviolat on es poden veure les zones que possiblement s'han intervingut de manera posterior, la imatge radiogràfica no revela cap mena d'informació, que no dona molt de sentit a aquesta repintada. Les dues zones on això es fa molt evident són tant el peu dret de la figura, com al suport, més el que subjau, també en aquell costat, sota el plec del mantell en què es pot veure alguna resta del drapejat original.

En el cas de la taula que representa l'escena de *l'Àngel amb sor Magdalena de Jaso* (Cat. 4), molt similar en mesures i tècnica a l'anterior, la radiografia no ha ajudat a localitzar la tela que cobreix tota la superfície, perquè no es detecten les vores desfilades, però sí que es veu l'empremta de la trama de l'ordit. A més, trobem un xicotet retall situat a la part dreta de la figura que arranca a meitat de la taula. Igual que succeïa en la taula de sant Pere, el suport està en bastant bon estat malgrat els claus que la circumden de manera perimetral.

Aquest bon estat de conservació del suport xoca amb les múltiples pèrdues sobretot localitzades al pis de rajoles de la part inferior, i que s'amaguen sota una repintada. Repintada que fins i tot arriba a ocultar part de l'original, com ocorre en les que estan a l'esquena de sor Magdalena, a la part esquerra. Intervenció que s'estén al llarg de tota la superfície i es fa molt palesa en els dos rostres de totes dues figures, on les repintades són completes. En el cas del rostre de sor Magdalena, la transformació és total, perquè no solament se n'ha canviat la grandària sinó també la posició. En la figura de l'àngel ocorre el mateix, però aquesta vegada el canvi s'han realitzat sobre una base de pintura desapareguda.

luz empleados en los drapeados del ropaje, más algunos puntos de la vegetación, tras la figura del santo, la señal se hace más evidente. Por el contrario, llama la atención la falta de definición que encontramos en la perdiu, situada a los pies de la figura del santo, aunque esta tenga trazas de ese pigmento blanco.

En comparación con otro tipo de imagen, como la obtenida en la banda del espectro del ultravioleta donde se pueden ver las zonas que posiblemente se han intervenido de forma posterior, la imagen radiográfica no revela ningún tipo de información, no dando mucho sentido a este repinte. Las dos zonas donde esto se hace muy evidente son tanto el pie derecho de la figura como su apoyo, más lo que subyace, también en ese lado bajo el pliegue del manto en el que se puede ver algo de su drapeado original. En el caso de la tabla que representa la escena del *Ángel con sor Magdalena de Jaso* (Cat. 4), muy similar en medidas y técnica a la anterior, la radiografía no ha ayudado a localizar la tela que cubre toda la superficie, pues no se detectan los bordes deshilachados, pero sí se ve la impronta de la trama de la urdimbre. Además, encontramos un pequeño retal situado en la parte derecha de la figura que arranca a mitad de la tabla. Igual que sucedía en la tabla de san Pedro, el soporte esta en bastante buen estado a pesar de los clavos que la circundan de forma perimetral.

Este buen estado de conservación del soporte choca con las múltiples pérdidas sobre todo localizadas en el suelo de baldosas de la parte inferior, y que se esconden bajo un repinte. Repinte que incluso llega a ocultar parte del original, como ocurre en las que están a la espalda de sor Magdalena, en su parte izquierda. En la figura del ángel ocurre lo mismo, pero esta vez los cambios se han realizado sobre una base de pintura desaparecida.

Les diferències trobades, entre la part visible i la que subjau, no acaben ací, perquè s'han localitzat xicotetes modificacions de composició en l'àngel, com són, tant als dits de la mà esquerra, com una falta de correspondència en la decoració que mostra la bocamàniga d'aquella mateixa mà. Uns altres detalls, d'aquests xicotets canvis, manifestats en la radiografia són la dimensió real del flagell, o l'aparició d'una sèrie de grans que a manera de decoració pengen de l'extrem.

Són aquestes mostres de possibles canvis revelats en l'obra les que converteixen la imatge radiogràfica en una de les tècniques d'examen més interessants en els estudis realitzats a una pintura de cavallet. La imatge radiogràfica, com ja hem indicat, ens permet veure tota aquesta gestualitat que ha quedat tancada durant el procés creatiu de l'obra. En canvi, en el cas dels estudis que s'efectuen en peces escultòriques, la informació més rellevant es deriva a altres aspectes. I són els detalls de la seua construcció posats a la vista en aquella imatge i sobretot l'estat de conservació del seu suport, els que adquireixen en aquesta mena d'objectes major significació. Per a poder detallar el que s'ha acaba de subscriure s'han seleccionat per a aquest catàleg tres exemples que en són bona mostra.

L'escultura de *Santa Gertrudis la Magna* (Cat. 5) consta de dues peces; d'una banda, una talla exempta de cos sencer i, de l'altra, la seua peanya, unides per dos claus de metall. D'aquestes, el que la imatge radiogràfica demostra és la diferència de densitat entre ambdues, que ens fa sospitar que la peanya va ser substituïda en algun moment. En general, totes dues parts de fusta estan en bon estat, atès que no presenten cap mena d'atac de xilòfags.

Des del punt de vista constructiu, la peça principal es veu formada per un tronc axial, al qual s'han unit les dues mans, que són elements independents.

Las diferencias encontradas, entre lo visible y lo que subyace, no acaban ahí, pues se han localizado pequeñas modificaciones de composición en el ángel, como son, tanto en los dedos de su mano izquierda, como una falta de correspondencia en la decoración que muestra la bocamanga de esa misma mano. Otros detalles, de esos pequeños cambios, manifestados en la radiografía son la dimensión real del flagelo, o la aparición de una serie de cuentas que a modo de decoración cuelgan de su extremo.

Son estas muestras de posibles cambios revelados en la obra las que convierten a la imagen radiográfica en una de las técnicas de examen más interesantes en los estudios realizados a una pintura de cavallet. La imagen radiográfica, como ya hemos indicado, nos permite ver toda esa gestualidad que ha quedado encerrada durante el proceso creativo de la obra. En cambio, en el caso de los estudios que se efectúan en piezas escultóricas, la información más relevante se deriva a otros aspectos. Y son los detalles de su construcción puestos a la vista en esa imagen y sobre todo el estado de conservación de su soporte, los que adquieren en este tipo de objetos mayor significación. Para poder detallar lo que se acaba de suscribir se han seleccionado para este catálogo tres ejemplos que son buena muestra de ello. La escultura de *Santa Gertrudis la Magna* (Cat. 5) consta de dos piezas, por un lado, una talla de bulto redondo de cuerpo entero y, por otra parte su peana, unidas por dos clavos de metal. De ellas, lo que la imagen radiográfica demuestra en la diferencia de densidad de ambas es que la peana fue sustituida en algún momento. En general, ambas partes de madera están en buen estado, dado que no presentan ningún tipo de ataque de xilófagos.

A nivel constructivo, la pieza principal se ve formada por un tronco axial, al que se le han unido las dos manos, que son elementos independientes.

Aquesta figura té ulls de vidre, però no s'aprecia per on va la màscara a què estan subjectes, en no veure's cap mena d'element metàl·lic que servisca de lligadura, o la línia que sol aparèixer en aquesta mena d'unions.

El nombre d'elements metàl·lics que es poden constatar en la imatge són molt pocs, a banda dels dos claus que serveixen per a unir totes dues peces, un clau de reforç entre el braç dret de la figura i el bloc principal, o un xicotet element metàl·lic que subjecta l'halo decoratiu que emmarca la caixa, o recipient, on es conservava algun tipus de vestigi sagrat. Aquest xicotet clau donaria accés a la cavitat. Aquest buit permetia reunir en una escultura exempta i en un mateix objecte litúrgic la imatge de veneració de la santa i la relíquia que es conservava. Tradició molt estesa a través dels bustos reliquiariis napolitans del segle XVII.

Els últims fragments metàl·lics, mostrats en la radiografia, corresponen a dos xicotets claus, col·locats a la part posterior del bust i que es veuen a simple vista, als quals s'uneix un fil metàl·lic que els enllaça. Elements que es col·locarien, molt possiblement, per a subjectar algun tipus de nimbe que va poder tenir aquesta peça en algun moment. En relació amb aquest mateix detall, trobem a la testa del bust un xicotet buit que, a manera de vestigi, també va poder servir per al mateix. Des del punt de vista de les diferències trobades en la resposta de la policromia enfront de la radiació, aquesta es fa molt present entre la que recobreix quasi la totalitat de la figura, respecte de l'emprada tant per a les mans com per al rostre i la toca blanca que, cenyida al rostre de la santa, l'emmarca.

En el cas de l'escultura *Mare de Déu amb Xiquet* (Cat. 2) novament es tracta d'una talla exempta, que consta d'una peça principal de fusta tallada i policromada que conjumina tant la figura de la Mare de Déu, com la del Xiquet, i que se subjecta a la peanya

Esta figura tiene ojos de cristal, pero no se aprecia por dónde va la máscara a la cual van sujetos, al no verse ningún tipo de elemento metálico que sirve de ligadura, o la línea que suele aparecer en este tipo de uniones.

El número de elementos metálicos que se pueden constatar en la imagen son muy pocos aparte de los dos clavos que sirven para unir ambas piezas, un clavo de refuerzo entre el brazo derecho de la figura y el bloque principal, o un pequeño elemento metálico que sujeta el halo decorativo que emmarca la caja, o recipiente, donde se conservaba algún tipo de vestigio sagrado. Ese pequeño clavo daría acceso a la cavidad. Este hueco permitía reunir en una escultura de bulto redondo y en un mismo objeto litúrgico, la imagen de veneración de la santa y la reliquia que se conservaba. Tradición muy extendida a través de los bustos relicarios napolitanos del siglo XVII.

Los últimos fragmentos metálicos, mostrados en la radiografía, corresponden a dos pequeños clavos, colocados en la parte posterior del busto y que se ven a simple vista, a los que se une un hilo metálico que los enlaza. Elementos que se colocarían, muy posiblemente, para sujetar algún tipo de nimbo que pudo tener esta pieza en algún momento. En relación con este mismo detalle, encontramos en la testa del busto un pequeño hueco que, a modo de vestigio, también pudo servir para lo mismo. Desde el punto de vista de las diferencias encontradas en la respuesta de la policromía frente a la radiación, ésta se hace muy presente entre la que recubre casi la totalidad de la figura, frente a la empleada tanto para las manos como para el rostro y la toca blanca que, ceñida al rostro de la santa, lo emmarca.

En el caso de la escultura *Virgen con Niño* (Cat. 2) que consta de una pieza principal de madera tallada y policromada que aúna tanto la figura de la Virgen, como la del Niño y que se ensambla a su peana a

a través de quatre claus col·locats des de l'exterior. La peanya presenta una clivella que recorre tot el perímetre de la base i aferma, a través de l'encastament, la subjecció de la peça principal.

Des del punt de vista constructiu, en la radiografia no s'aprecien afegits en la peça principal, però sí hi ha alguns elements metàl·lics de xicotetes dimensions, com un que apareix a l'altura de la base, o un altre més a la part mitjana, tots dos localitzats a la part posterior. A aquests se sumen uns xicotets fragments metàl·lics que apareixen al bust de la figura de la Verge que, com succeïa en el cas anterior, estarien vinculats a un nimbe que ja no porta.

En aquesta figura trobem xicotets orificis, sobretot a la part posterior, que semblen atacs de xilòfags. I diem que només semblen, perquè la imatge radiogràfica no mostra el mal produït habitualment per aquesta patologia. Finalment, una altra diferència amb el cas anterior és la resposta a la radiació que ha oferit la policromia, ja que en aquest cas no es veuen diferències entre les diferents zones que la formen.

L'última de les peces seleccionades és *santa Anna ensenyant a llegir la Verge Xiqueta* (Cat. 6). Una vegada més es tracta d'una talla de fusta exempta policromada sense afegits, com podrien ser les mans, que consta, d'una banda, d'una peça principal, on es troben les dues figures de l'escena i, de l'altra, una peanya. La peça principal també va encastada a la peanya, uns pocs mil·límetres, però a diferència dels dos casos anteriors, la radiografia no revela l'existència de cap mena d'unió duta a terme amb elements metàl·lics. Pot ser que l'absència d'aquesta mena de reforç en la unió d'aquestes dues peces siga el causant de la fissura que la circumscriu. En relació amb els pocs elements metàl·lics trobats a través de la radiografia en aquesta peça, d'una banda, conté només un clau localitzat a la part posterior, situat a mitjana altura i sense eixida a l'exterior.

través de cuatro clavos colocados desde el exterior. La peana presenta una hendidura que recorre todo el perímetro de la base y afianza, a través de su encastre, la sujeción de la pieza principal.

A nivel constructivo, en la radiografía no se aprecian añadidos en la pieza principal, pero si hay algunos elementos metálicos de pequeñas dimensiones, como uno que aparece a la altura de la base, u otro más en su parte media, ambos localizados en la parte posterior. A estos se suman unos pequeños fragmentos metálicos que aparecen en el busto de la figura de la Virgen que, como sucedía en el caso anterior, estarían vinculados a un nimbo que ya no porta.

En esta figura encontramos pequeños orificios, sobre todo en la parte posterior, que parecen ataques de xilófagos. Y decimos que solo parecen, porque la imagen radiográfica no muestra el daño producido habitualmente por esta patología. Por último, otra diferencia con el caso anterior es la respuesta a la radiación que ha ofrecido la policromía, puesto que en este caso no se ven diferencias entre las distintas zonas que la forman.

La última de las piezas seleccionadas es *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen Niña* (Cat. 6). Una vez más se trata de una talla de madera de bulto redondo policromada sin añadidos, como podrían ser sus manos, que consta por un lado de una pieza principal, donde se encuentran las dos figuras de la escena y, por otro lado, una peana. La pieza principal también va encastrada en la peana, unos pocos milímetros, pero a diferencia de los dos casos anteriores, la radiografía no revela la existencia de ningún tipo de unión llevada a cabo con elementos metálicos. Puede que la ausencia de este tipo de refuerzo en la unión de estas dos piezas sea el causante de la fissura que la circunscribe. En relación con los pocos elementos metálicos encontrados a través de la radiografía en esta pieza, por un lado, contiene solo

D'altra banda, s'ha localitzat un xicotet fragment de fil metàl·lic trenat a la part alta del bust, element del qual no s'ha pogut determinar no solament si té la seua marca a l'exterior, sinó també la seua funció.

Una dada important relacionada amb l'estat de conservació és que la fusta no presenta un atac de xilòfags clar. I des de la valoració de l'estat de la seua policromia, des de l'àmbit general, és molt difícil de determinar-ne l'estat de conservació, però a través de la imatge oferida en la radiografia es veu, sobretot a la part superior i concretament a la zona que correspon amb el vel i la toca, una gran multitud de xicotetes pèrdues que han sigut intervingudes de manera posterior.

un clavo localizado en su parte posterior, situado a media altura y sin salida en el exterior.

Por otro lado, se ha localizado un pequeño fragmento de hilo metálico trenzado en la parte alta del busto. Elemento del que no se ha podido determinar no solo si tiene su marca en el exterior, sino también su función.

Un dato importante relacionado con el estado de conservación es que la madera no presenta un ataque de xilófagos claro. Y desde la valoración del estado de su policromía, a nivel general, es muy difícil de determinar su estado de conservación, pero a través de la imagen ofrecida en la radiografía se ve, sobre todo en su parte superior y concretamente en la zona que corresponde con el velo y la toca, una gran multitud de pequeñas pérdidas que han sido intervenidas de forma posterior.

1 *Retrat de Sant Francesc de Borja* *Retrato de San Francisco de Borja*

Escola de Valdés Leal / Escuela de Valdés Leal
Primeries del segle XVI / Principios del siglo XVI

S'exposa per primera vegada aquesta interessant pintura que representa sant Francesc de Borja (Gandia, 28 d'octubre de 1510 – Roma, 30 de setembre de 1572) i que des d'ara forma part del patrimoni de la ciutat gràcies a l'encertada decisió del consistori municipal d'adquirir-la en una data tan significativa com és l'any jubilar.

En aquest quadre Francesc de Borja es representa com a sant, amb una aurèola clara que juntament amb el rostre, les mans i la calavera es converteixen en punts de llum en contrast amb el fons i la indumentària fosca. Porta hàbit de jesuïta sense fer cap al·lusió a la condició de duc o cavaller de l'orde de Santiago. La calavera coronada identificativa del nostre personatge fa referència a l'emperadriu Isabel i també expressa la renúncia als béns terrenals. En aquesta ocasió no figura la custòdia com en l'altre retrat que s'exposa al Museu de Santa Clara.

Amb tota probabilitat, aquest llenç es va produir en un taller de l'escola sevillana en la segona meitat del segle XVII per algun deixeble o seguidor de Valdés Leal. Les característiques tant formals com tècniques tenen un gran semblant a altres figures religioses pintades pel mestre sevillà, com ara la sèrie pictòrica sobre sant Ignasi de Loiola del Museu de Belles Arts de Sevilla. L'expressió facial d'ulls i boca evocuen el drama de la transformació vital del sant en descobrir el cos descompost de l'emperadriu quan anava a ser soterrada a la catedral de Granada. Valdés treballà aquesta tipologia de temes en la Sevilla del seu temps amb un llenguatge aspre i dramàtic en contrast amb la pintura molt més dolça i amable de Murillo, contemporani i rival seu. En el quadre que es presenta en aquesta exposició, el rostre i les mans de la figura estan treballats amb

Se expone por primera vez esta interesante pintura que representa san Francisco de Borja (Gandia, 28 de octubre de 1510 – Roma, 30 de septiembre de 1572) y que desde ahora forma parte del patrimonio de la ciudad gracias a la acertada decisión del consistorio municipal de adquirirla en una fecha tan significativa como es el año jubilar.

En este cuadro Francisco de Borja se representa como santo, con una aureola clara que junto con el rostro, las manos y la calavera se convierten en puntos de luz en contraste con el fondo y la indumentaria oscura. Lleva hábito de jesuita sin hacer ninguna alusión a la condición de duque o caballero de la orden de Santiago. La calavera coronada identificativa de nuestro personaje hace referencia a la emperatriz Isabel y también expresa la renuncia a los bienes terrenales. En esta ocasión no figura la custodia como en el otro retrato que se expone en el Museo de Santa Clara.

Con toda probabilidad, este lienzo fue pintado en un taller de la escuela sevillana en la segunda mitad del siglo XVII por algún discípulo o seguidor de Valdés Leal. Las características tanto formales como técnicas tienen un gran semblante a otras figuras religiosas pintadas por el maestro sevillano, como por ejemplo la serie pictórica sobre san Ignacio de Loyola del Museo de Bellas Artes de Sevilla. La expresión facial de los ojos y la boca evocan el drama de la transformación vital del santo al descubrir el cuerpo descompuesto de la emperatriz cuando iba a ser enterrada en la catedral de Granada. Valdés trabajó esta tipología de temas en la Sevilla de su tiempo con un lenguaje áspero y dramático en contraste con la pintura mucho más dulce y amable de Murillo, contemporáneo y rival suyo.



carnacions de color ocre i marró aprofitant la preparació roja del fons (òxid de ferro). El pintor treballa amb pinzellades quasi transparents les parts fosques i amb molta càrrega de matèria per a les zones il·luminades. D'aquesta manera aconseguix un resultat altament expressiu amb un dibuix precís que demostra un clar domini de la configuració de l'anatomia morfològica. Estudia en profunditat l'impacte lumínic i els gestos mentre modela les irregularitats superficials de la cara i les mans. Aquestes modulacions les elabora en la pintura fresca amb poca pintura, que deixa transpirar el color de la preparació que deixa literalment sense cobrir, especialment en els límits del dibuix. De la mateixa manera Valdés Leal controlava a la perfecció la construcció de les ombres deixant les parts més clares com un resultat de reverberació lumínica. La textura de les pells en l'obra del sevillà adquireixen una tonalitat pàl·lida i blanca mitjançant la modulació cromàtica amb blanc de plom com en la nostra obra. Seguint una tècnica veneciana, ajusta també les parts de llum i ombra amb l'aplicació de betum que ajuda a integrar els colors.

Les proves d'infrarojos recentment realitzades no revelen cap dibuix preparatori, la qual cosa es pot explicar per haver emprat la tècnica *alla prima*. També s'aprecia clarament unes intervencions recents que han repintat les pinzellades més obscures de la cara, com són les celles, ulls i bigot.

J.A.M.

En el cuadro que se presenta en esta exposición, el rostro y las manos de la figura están trabajados con carnaciones de color ocre y marrón aprovechando la preparación roja del fondo (óxido de hierro). El pintor trabaja con pinceladas casi transparentes las partes oscuras y con mucha carga de materia para las zonas iluminadas. De este modo consigue un resultado altamente expresivo con un dibujo preciso que demuestra un claro dominio de la configuración de la anatomía morfológica. Estudia en profundidad el impacto lumínico y los gestos, mientras modela las irregularidades superficiales de la cara y las manos. Estas modulaciones las elabora en la pintura fresca con poca pintura, dejando transpirar el color de la preparación que deja literalmente sin cubrir, especialmente en los límites del dibujo.

Del mismo modo Valdés Leal controlaba a la perfección la construcción de las sombras dejando las partes más claras como un resultado de reverberación lumínica. La textura de las pieles en la obra del sevillano adquieren una tonalidad pálida y blanca mediante la modulación cromática con blanco de plomo como en nuestra obra. Siguiendo una técnica veneciana, ajusta también las partes de luz y sombra con la aplicación de betún que ayuda a integrar los colores.

Las pruebas de infrarrojos recientemente realizadas no revelan ningún dibujo preparatorio, lo cual se puede explicar por haber empleado la técnica *alla prima*. También se aprecian claramente unas intervenciones recientes que han repintado las pinceladas más oscuras de la cara, como son las cejas, ojos y bigote.

J.A.M.



Retrat de Sant Fancesc de Borja / Retrato de San Francisco de Borja.
Fotografia amb llum infrarroja / Fotografia con luz infrarroja.

2 *Mare de Déu amb Xiquet. Poupée de Malines* *Virgen María con Niño. Poupée de Malines*

Autoria desconeguda / Autoría desconocida
Primeries del segle XVI / Principios del siglo XVI
34,5 x 13 x 7,5 cm. (Base 41,5 cm)

Aquesta talla policroma representa a la Verge Maria dempeus, amb el seu fill al braç i mostrant un llibre. Es tracta d'un model que segueix una tipologia coneguda com *Poupées de Malinoises* (1500-1540). Es conserva al Monestir de Santa Clara de Gandia i s'exposa per primera vegada en esta exposició.

L'obra està conformada per dues peces: la base i la figura de la Verge amb el Xiquet, subjectat amb una mà per la Verge, mentre que amb l'altra mostra un llibre que el Jesuset assenyala.

La Verge amb Xiquet és una talla exempta i de volum redó, que està associada a l'escola flamenca de la zona de les Malines, de gran prestigi durant els segles XV-XVI. Aquestes figures es poden reconèixer fàcilment per la gran plasticitat en les seues formes, el rostre ovalat o redó de caràcter harmoniós amb un aire meditatiu i juvenil, la distribució i elaboració dels plecs en les vestidures, el tipus de l'escot o la forma de la base, trets que estan estretament vinculants a l'etapa de producció.

La policromia està treballada amb la tècnica del tremp sobre una preparació de daurat a l'aigua amb la utilització quasi sistemàtica del brunyit.

Aquesta talla és un dels objectes artístics més famosos de la zona d'Anvers - Brussel·les i Malines, en tant que les seues dimensions mitjanes contribuïren a dotar-la d'un caràcter més amanós, per a facilitar el transport i reduir-ne el preu de venda, elements tots ells que incidiren en la propagació de la *Devotio Moderna*, un corrent religiós imperant en la zona dels Països Baixos que animava cap a una devoció privada o domèstica.

Per tant, des d'Anvers s'inicià la circulació i comercialització d'aquestes talles que gaudiren de gran popularitat arreu de tot l'Imperi Hispànic per la

Esta talla policroma representa a la Virgen Maria de pie, con su hijo en el brazo y mostrando un libro. Se trata de un modelo que sigue una tipología conocida como *Poupées de Malines* (1500-1540). Se conserva en el Monasterio de Santa Clara de Gandía y se expone por primera vez en esta exposición.

La obra está conformada por dos piezas: la base y la figura de la Virgen con el Niño, sujetado con una mano por la Virgen, mientras que con la otra muestra un libro señalado por Jesús.

La Virgen con Niño es una talla exenta y de volumen redondo, que está asociada en la escuela flamenca de la zona de Malines, un importante centro de creación durante los siglos XV-XVI. Estas figuras se pueden reconocer fácilmente por la gran plasticidad en sus formas, el rostro ovalado o redondo de carácter armonioso con un aire meditativo y juvenil, la distribución y elaboración de los pliegos en las vestiduras, el tipo del escote o la forma de la base, rasgos que están estrechamente vinculados a esta etapa de producción.

La policromía esta trabajada con la técnica del temple sobre una preparación de dorado al agua con la utilización casi sistemática del bruñido.

Esta talla es uno de los objetos artísticos más famosos de la zona de Amberes-Bruselas y Malines, en cuanto a que sus dimensiones medianas contribuyeron a dotarla de un carácter más manejable, facilitando el transporte y reduciendo su precio de venta, elementos todos ellos que incidieron en la propagación de la *Devotio Moderna*, una corriente religiosa que imperó en la zona de los Países Bajos que animaba la devoción privada o doméstica.

Por lo tanto, desde Amberes se inició la circulación y comercialización de estas tallas que disfrutaron



forta atracció que se sentia vers l'art flamenc i que es van exportar, en primer lloc, cap a la Península Ibèrica pels estrets lligams polítics del moment, a través de tot l'entramat de fires comercials que hi existien.

La seua arribada i vinculació al Monestir de Santa Clara de Gandia es realitza a partir del moment en què la família dels Borja es converteix en els seus protectors i benefactors en tant que moltes les seues congèneres femenines comencen a professar com a monges o abadeses. Per tant, és de suposar que, segons va anar augmentant el poder i prestigi d'aquesta família, de manera proporcionada, honrarien amb regals i objectes de luxe la institució religiosa on tenien les seues filles.

En general, l'estat de conservació de la peça és bastant acceptable mentre es treballa per a una futura restauració que permeta la seua exposició permanent al Museu de Santa Clara. La talla no ha sigut intervinguda, encara que cal mencionar que ha estat desinsectada contra un incipient atac de xilòfags. El conjunt de l'escultura, presenta altres danys, com pèrdues en tots els estrats, des de la fusta, la preparació i la pel·lícula pictòrica; esclatxes i arestes mortes en diferents zones. La policromia es conserva de manera important sobre la superfície pictòrica, així com el daurat a l'aigua. La zona més afectada es localitza en la base i en alguns plecs de la túnica.

Aquestes talles van ser objecte devocionari particular a les cel·les dels convents.

L.Ch.Ll.

de gran popularidad en todo el Imperio Hispánico por la fuerte atracción que se sentía hacia el arte flamenco y que se exportaron, en primer lugar, hacia la Península Ibérica por los estrechos vínculos políticos del momento, a través de todo el entramado de ferias comerciales que existían.

Su llegada y vinculación al Monasterio de Santa Clara de Gandía se realiza a partir del momento en que la familia Borja se convierte en protectores y benefactores a partir de la incorporación de que muchas de sus congéneres femeninas comienzan a professar como monjas o abadesas. Por lo tanto, es de suponer que, según fue aumentando el poder y prestigio de esta familia, de manera proporcionada, honrarían con regalos y objetos de lujo a la institución religiosa donde tenían a sus hijas.

En general, el estado de conservación de la pieza es bastante aceptable mientras, se trabaja para una futura restauración que permitirá su exposición permanente al Museo de Santa Clara. La talla no ha sido intervenida, aunque hay que mencionar que ha sido desinsectada contra un incipiente ataque de xilófagos. El conjunto de la escultura, presenta otros daños como pérdidas en todos los estratos, desde la madera, la preparación y la película pictórica y faltantes en diferentes zonas. La policromía se conserva sobre la superficie pictórica, así como el dorado al agua. La zona más afectada se localiza en la base y en algunos pliegos de la túnica.

Estas tallas eran objeto de devoción particular en las celdas del convento.

L.Ch.Ll.



Mare de Déu amb Xiquet / Virgen María con Niño
Fotografía UV / Fotografía UV

Mare de Déu amb Xiquet / Virgen María con Niño
Radiografía / Radiografía

3 *Sant Pere* *San Pedro*

Atribuït a Vicent Macip / Atribuido a Vicente Macip
Segle XVI / Siglo XVI
35,5 x 27,1 x 3 cm.

Aquesta petita pintura ens presenta la imatge de sant Pere Apòstol situat de peu a un espai enjardinat, que ocupa el centre de la composició. El deixeble de Crist es mostra com un home d'edat avançada amb barba, bigots i cabells blancs amb tonsura. Vestit *all'antica*, es cobreix amb una túnica, abillat amb una toga creuada sobre el muscle esquerre. Aquest, descalç com a mostra d'humilitat, descansa un peu sobre el pis terrós i un altre sobre una llosa rectangular, en referència a l'origen del seu nom i a la seua qualitat com a pedra angular de l'Església. El príncep dels apòstols observa de manera directa l'espectador, que dirigeix la seua mirada cap a l'exterior de l'escena. El rostre, lleugerament inclinat a l'esquerra, condueix l'atenció cap al seu principal atribut, dues grans claus daurades que sosté amb força a la mà dreta, símbol del seu poder sobre el cel i la terra.

A aquesta mateixa mà resulta visible un penediment o pentimento, que indica que l'autor va modificar-ne la posició original, per a situar-la lleugerament més avall. A l'altra mà, el sant sosté contra si un llibre que bé es pot relacionar amb el Nou Testament o amb les seues epístoles. La figura de sant Pere es troba acompanyada per una petita perdiu, símbol medieval del maligne. El fons daurat, decorat a colp de cisell, presenta una ornamentació geomètrica de formes romboides.

La pintura presenta una sèrie de característiques formals que l'aproximen als models utilitzats pel taller de Macip a la dècada de 1520. Cal destacar les semblances entre aquesta i el model de sant Pere representat al retaule major de la catedral de Sogorb. Si bé la data d'encàrrec i autoria de l'obra no es troben documentades, les cròniques del monestir referen-

Esta pequeña pintura nos presenta la imagen de san Pedro Apóstol situado de pie en un espacio ajardinado, que ocupa el centro de la composición. El discípulo de Cristo se muestra como un hombre de edad avanzada con barba, bigotes y canas con tonsura. Vestido *all'antica*, se cubre con una túnica, ataviado con una toga cruzada sobre el hombro izquierdo. Este, descalzo como muestra de humildad, descansa un pie sobre el piso terroso y otro sobre una losa rectangular, en referencia en su origen a su nombre y a su calidad como piedra angular de la Iglesia. El príncipe de los apóstoles observa de manera directa al espectador, que dirige su mirada hacia el exterior de la escena. El rostro, ligeramente inclinado a la izquierda, conduce la atención hacia su principal atributo, dos grandes claves doradas que sostiene con fuerza en la mano derecha, símbolo de su poder sobre el cielo y la tierra.

En esta misma mano resulta visible un arrepentimiento o *pentimento*, que indica que el autor modificó la posición original, para situarla ligeramente más abajo. En la otra mano, el santo sostiene contra sí un libro que bien se puede relacionar con el Nuevo Testamento o con sus epístolas. La figura de san Pedro se encuentra acompañada por una pequeña perdiz, símbolo medieval del maligno. El fondo dorado, decorado a golpe de cincel, presenta una ornamentación geométrica de formas romboides.

La pintura presenta una serie de características formales que lo aproximan a los modelos utilizados por el taller de Macip en la década de 1520. Hay que destacar los parecidos entre esta y el modelo de san Pedro representado al retablo mayor de la catedral de Segorbe. Si bien la fecha de encargo y autoría de la obra no se encuentran documentadas, las cróni-





Sant Pere / San Pedro. Fotografía UV / Fotografía UV



Sant Pere / San Pedro. Radiografia / Radiografía

cien una taula de característiques similars. Segons la tradició, que probablement busca la coincidència dels fets en relació amb l'obra, la taula hauria estat realitzada ex professo per a sor Joana Evangelista, Ana de Borja fora de la clausura i germana de sant Francesc de Borja. El duc de Gandia, Joan Borja i Enríquez hauria estat el comitent, que hauria dut a terme l'encàrrec de l'obra en agraïment per la curació miraculosa de la seua filla per intercessió de sant Pere en el transcurs d'una visió.

Pel que fa al seu estat de conservació, la presència d'una clivella longitudinal oberta al vesant posterior del suport, fa perillar la integritat estructural de la peça. L'efecte perjudicial de la seua translació, fins a arribar a eixir per la superfície de la pintura, resulta especialment visible al rostre de sant Pere. Així mateix, la separació entre la motlura perimetral que emmarca l'escena i el suport ha provocat el desperfecte de la làmina d'or i la pel·lícula pictòrica adjacent al punt de trencament.

A més, la correcta visió de l'obra es troba alterada per la presència d'una capa de vernís envellit i un fi vel de sutge incrustat en la superfície que produeixen un enfosquiment de la pintura, que impedeix una observació nítida de la policromia que minva la qualitat cromàtica original.

R.C.C.

cas del monasterio referencian una tabla de características similares. Según la tradición, que probablemente busca la coincidencia de los hechos en relación con la obra, la tabla habría sido realizada ex professo para sor Joana Evangelista, Ana de Borja fuera de la clausura y hermana de san Francisco de Borja. El duque de Gandia, Joan Borja i Enríquez habría sido el comitente, que habría llevado a cabo el encargo de la obra en agradecimiento por la curación milagrosa de su hija por intercesión de san Pedro en el transcurso de una visión.

En cuanto a su estado de conservación, la presencia de una grieta longitudinal abierta en el reverso, hace peligrar la integridad estructural de la pieza. El efecto perjudicial de su traslación, hasta llegar a salir por la superficie de la pintura, resulta especialmente visible al rostro de san Pedro. Así mismo, la separación entre la moldura perimetral que emmarca la escena y el apoyo ha provocado el desperfecto de la lámina de oro y la película pictórica adyacente en su punto de rotura. Además, la correcta visión de la obra se encuentra alterada por la presencia de una capa de barniz envejecido y un fino velo de hollín incrustado en la superficie que producen un oscurecimiento de la pintura, que impide una observación nítida de la policromía, que mengua la calidad cromática original.

R.C.C.



Sant Pere / San Pedro
Fotografía revers / Fotografía reverso

Sant Pere / San Pedro
Fotografía revers UV / Fotografía reverso UV

4 Àngel amb Sor Magdalena de Jaso (*Magdalena Javier*) Ángel con sor Magdalena de Jaso (*Magdalena Javier*)

Autoria desconeguda / Autoría desconocida

Segle XVI / Siglo XVI

38 x 13 x 26 cm.

L'obra està pintada sobre un suport de taula mitjançant la tècnica mixta de tremp i oli, en què s'observa en determinades parts com l'estrat pictòric està aplicat sobre làmines metàl·liques. L'escena representada està composta de dues figures sobre un fons d'or treballat amb una profusa ornamentació vegetal a base de punxonament. L'escena es desenvolupa a l'interior d'una estada en què podem apreciar la línia que divideix la superfície en dues parts; d'una banda, la corresponent al pis de l'habitació format per rajoles quadrades amb detalls que aporten profunditat a l'escena i, d'altra banda, el fons daurat que permet distingir els dos plans. Es tracta d'una obra que manté els aspectes tècnics i estilístics propis de la fi de l'època medieval.

El quadre està compost per la figura d'un àngel que destaca per la seua grandària i que ocupa la major part de la superfície pictòrica. Vesteix una túnica ricament decorada amb motius vegetals en tons foscos vermellorsos i blavosos amb detalls en or. A la mà esquerra porta una corona, mentre que a la dreta porta el que sembla un ceptre, encara que l'estat de la superfície pictòrica bastant enfosquida pel vernís ennegrit dificulta la identificació d'aquest element. Iconogràficament, els atributs de la corona i el ceptre es corresponen amb l'Àngel Custodi, tradicionalment protector de les ciutats. No obstant això, recents recerques fan referència al fet que un dels set arcàngels, Jehudiel, va ser el protector del convent de Santa Clara de Gandia (González Estévez, 2013; 15). Aquest arcàngel porta com a elements distintius una corona en una mà i un fuet en l'altra. Aquest arcàngel porta com a elements distintius una corona en una mà i un fuet en l'altra.

La obra está pintada sobre un soporte de madera mediante la técnica mixta de temple y aceite, donde se observa en determinadas partes como el estrato pictórico está aplicado sobre láminas metálicas. La escena representada está compuesta de dos figuras sobre un fondo de oro trabajado con una profusa ornamentación vegetal a base de punzonado. La escena se desarrolla en el interior de una estancia donde podemos apreciar la línea que divide la superficie en dos partes; por un lado, la correspondiente al suelo de la habitación formado por baldosas cuadradas con detalles que aportan profundidad a la escena y, por otro lado, el fondo dorado que permite distinguir los dos planos. Se trata de una obra que mantiene los aspectos técnicos y estilísticos propios del fin de la época medieval.

El cuadro está compuesto por la figura de un ángel que destaca por su tamaño y que ocupa la mayor parte de la superficie pictórica. Viste una túnica ricamente decorada con motivos vegetales en tonos oscuros rojizos y azulados con detalles en oro. En la mano izquierda lleva una corona, mientras que a la derecha porta lo que parece un cetro, aunque el estado de la superficie pictórica bastante oscurecida por el barniz ennegrecido dificulta la identificación de este elemento. Iconográficamente, los atributos de la corona y el cetro se corresponden con el Ángel Custodio, tradicionalmente protector de las ciudades. Sin embargo, recientes investigaciones hacen referencia al hecho que uno de los siete arcángeles, Jehudiel, fue el protector del convento de Santa Clara de Gandia (González Estévez, 2013; 15). Este arcángel lleva como elementos distintivos una corona en una mano y un flagelo en la otra.





Ángel amb Sor Magdalena de Jaso / Ángel con Sor Magdalena de Jaso. Fotografia UV / Fotografía UV



Ángel amb Sor Magdalena de Jaso / Ángel con Sor Magdalena de Jaso. Radiografía / Radiografía

Als peus, en una grandària molt més petita que l'àngel, apareix una monja amb l'hàbit de clarissa. Tenint en compte aquesta recent interpretació seria més probable acceptar la personalitat de Jehudiel que la de l'Àngel Custodi. Quant a la identificació de sor Magdalena de Jasso, germana de sant Francesc Xavier, amb la monja representada, aquesta hipòtesi s'accepta per una inscripció que apareix en el revers de la taula realitzada amb llapis, encara que de grafia moderna. Sor Magdalena de Jasso va formar part de la cort d'Isabel la Catòlica i, anys més tard, ingressà al Reial Monestir de Santa Clara de Gandia on transcorreguts setze anys va ser nomenada mare abadessa fins a la data de la seua mort en 1533.

El petit format de la peça amb representacions d'escenes molt concretes i personalitzades indica que es tracta d'una obra de devoció privada, probablement destinada a decorar la cel·la d'alguna germana.

L'obra presenta un estat de conservació estable, encara que necessita una intervenció integral que permeta recuperar la qualitat de la policromia i els daurats, especialment el marc. Una intervenció anterior, no molt llunyana, va tractar d'abordar les diverses patologies, encara que es va deixar inacabat el procés. Prova d'això és que el marc daurat tan sols conserva una petita part d'or i la resta ha estat pintat amb un bol vermell brunyit.

La pel·lícula pictòrica presenta un vernís oxidat i un trencament generalitzat que en molts casos ha derivat en pèrdues de làmina metàl·lica, bol i de preparació.

S'observen repints en les ales de l'àngel i en la part inferior de l'obra, així com erosions en la làmina metàl·lica que relleix amb una tonalitat vermellosa de les capes del bol.

R.E.V.

En los pies, en un tamaño mucho más pequeño que el ángel, aparece una monja con el hábito de clarisa. Teniendo en cuenta esta reciente interpretación sería más probable aceptar la personalidad de Jehudiel que la del Ángel Custodio. En cuanto a la identificación de sor Magdalena de Jaso, hermana de san Francisco Javier, con la monja representada, esta hipótesis se acepta por una inscripción que aparece en el reverso de la mesa realizada con lápiz, aunque de grafía moderna. Sor Magdalena de Jaso formó parte de la corte de Isabel la Católica y, años más tarde, ingresó en el Real Monasterio de Santa Clara de Gandia donde transcurridos dieciséis años fue nombrada madre abadesa hasta la fecha de su muerte en 1533.

El pequeño formato de la pieza con representaciones de escenas muy concretas y personalizadas indica que se trata de una obra de devoción privada, probablemente destinada a decorar la celda de alguna hermana.

La obra presenta un estado de conservación estable, aunque necesita una intervención integral que permita recuperar la calidad de la policromía y los dorados, especialmente el marco. Una intervención anterior, no muy lejana, trató de abordar las diversas patologías, aunque se dejó inacabado el proceso. Prueba de esto es que el marco dorado tan solo conserva una pequeña parte de oro y el resto ha sido pintado con un bol rojo bruñido.

La película pictórica presenta un barniz oxidado y una rotura generalizada que en muchos casos ha derivado en pérdidas de lámina metálica, bol y de preparación.

Se observan repintes en las alas del ángel y en la parte inferior de la obra, así como erosiones en la lámina metálica que reluce con una tonalidad rojiza de las capas del bol.

R.E.V.



Ángel amb Sor Magdalena de Jaso / Ángel con Sor Magdalena de Jaso. Fotografía IR / Fotografía IR

5 *Santa Gertrudis la Magna* *Santa Gertrudis la Magna*

Autoria desconeguda / Autoría desconocida

Segle XVIII / Siglo XVIII

50 x 30 x 27 cm.

Talla de fusta policromada exempta que representa santa Gertrudis la Magna, monja alemanya benedictina, mística i teòloga nascuda en 1256. A partir de l'any 1599 s'observa un augment de la seua influència a la península Ibèrica a causa de l'edició llatina de les seues obres. Serà durant el segle XVIII, quan la divulgació del culte i la difusió popular augmenta considerablement dins del context contrareformista i antiluterà que es venia produint al si de l'Església catòlica.

Santa Gertrudis la Magna es representa dempeus sobre un pedestal com una monja vestida amb l'hàbit negre benedictí amb decoració daurada en les vores de la vestidura, àmplies mànegues i vel blanc. A la mà dreta porta el bàcul propi d'abadessa, mentre que en el costat esquerre destaca, en aquest cas, un petit reliquiari en forma de cor inflammat. Aquest és un dels atributs més característics de la santa, ja que segons la seua novena: «... vas merèixer de Déu, que triés el teu cor per a estatge i centre feliç dels seus amors». A l'interior, actualment buit, degué existir una figura d'un nen Jesús, similar a les estampes que es conserven d'aquesta iconografia. La posició de la mà esquerra fa pensar en un element hui perdut.

Quant a l'estat de conservació de l'obra, presenta una capa de brutícia superficial formada per taques de cera, s'observa que manca un dit de la mà esquerra, així com faltants en el rostre de l'escultura com en la part del mantell i del ceptre. Gràcies a la tècnica ultraviolada, s'observen repintades en el rostre de la figura.

A.G.M.

Talla de fusta policromada exempta que representa a santa Gertrudis la Magna, monja alemana benedictina, mística i teòloga nascuda en 1256. A partir del año 1599 se observa un aumento de su influencia a la Península Ibérica a causa de la edición latina de sus obras. Será durante el siglo XVIII, cuando la divulgación del culto y la difusión popular aumenta considerablemente dentro del contexto contrareformista y antiluterano que se venía produciendo en el seno de la Iglesia católica.

Santa Gertrudis la Magna se representa de pie sobre un pedestal como una monja vestida con el hábito negro benedictino con decoración dorada en los bordes de la vestidura, amplias mangas y velo blanco. En la mano derecha lleva el báculo propio de abadesa, mientras que en el lado izquierdo destaca un pequeño relicario en forma de corazón inflamado. Este es uno de los atributos más característicos de la santa, puesto que según su novena: «... mereciste de Dios, que eligiera tu corazón para morada y centro feliz de sus amores». En el interior, actualmente vacío, debió de existir una figura de un niño Jesús, similar a las estampas que se conservan de esta iconografía. La posición de la mano izquierda hace pensar en un elemento hoy perdido.

En cuanto al estado de conservación de la obra, presenta una capa de suciedad superficial formada por manchas de cera, se observa que falta un dedo de la mano izquierda, así como faltantes en el rostro de la escultura, parte del manto y del cetro. Gracias a la técnica ultravioleta se observan repintes en el rostro de la figura.

A.G.M.



Fotografia amb llum visible /
Fotografia con luz visible

Fotografia amb llum UV /
Fotografia con luz UV



Santa Gertrudis la Magna. Radiografia / Radiografia



Santa Gertrudis la Magna. Radiografía / Radiografia

6 *Santa Anna enseyant a llegir a la Verge xiqueta* *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen niña*

Autoria desconeguda / Autoría desconocida

Segle XVI / Siglo XVI

34 x 18 x 16 cm.

Es tracta d'una escultura de petita mida realitzada en fusta policromada sobre làmina daurada. El conjunt escultòric representa santa Anna ensenyant a llegir la Mare de Déu xiqueta. Es tracta d'una iconografia contrareformista molt tractada tant en pintura com escultura. El llibre simbolitza el coneixement que, fins en aquest moment s'havia trobat, fonamentalment, en l'estudi de la Bíblia i associat a l'interior dels monestirs. D'aquesta manera les imatges tracten de traslladar al fidel aquesta *Devotio Moderna* de la lectura silenciosa i intimista, alhora que representa una composició quotidiana fàcilment identificable per a la societat del moment. El conjunt presenta una estructura piramidal en la qual s'identifica santa Anna coberta per un vel blanc similar a la vestimenta de les monges, amb una vestimenta verda i una túnica vermella amb motius gravats sobre làmina metàl·lica. Mentre amb la mà esquerra sosté un llibre, amb la dreta abraça la Mare de Déu que apareix vestida amb una túnica blava pròpia de la iconologia mariana, també amb una interessant decoració vegetal sobre daurat, similar a santa Anna.

El rostre de santa Anna mostra serenitat i atenció al que la seua filla està llegint mentre la Verge sosté el llibre amb la mà esquerra mentre segueix les línies amb el dit índex dret. Totes dues figures se situen sobre una peanya decorada amb motius vegetals gravats en pa d'or sobre un fons blau. Es pensa que l'obra aplegà en un lot cedit per la duquessa consort Rosalea Bernarda de Benavides y Aragón, filla del comte de Santiesteban del Puerto i dona de Luis Ignacio Francisco Juan de Borja, Aragón y Centelles XI, que, al seu torn, aquest era el darrer duc Borja de Gandia.

Se trata de una escultura de pequeño tamaño realizada en madera policromada sobre lámina dorada. El conjunto escultórico representa santa Ana enseñando a leer la Virgen María niña. Se trata de una iconografía contrareformista muy tratada tanto en pintura como escultura. El libro simboliza el conocimiento que, hasta este momento se había encontrado, fundamentalmente, en el estudio de la Biblia y asociado en el interior de los monasterios. De este modo las imágenes tratan de trasladar al fiel esta *Devotio Moderna* de la lectura silenciosa e intimista, a la vez que representa una composición cotidiana fácilmente identificable para la sociedad del momento. El conjunto presenta una estructura piramidal en la cual se identifica a santa Ana cubierta por un velo blanco similar a la vestimenta de las monjas, con una vestimenta verde y una túnica roja con motivos grabados sobre lámina metálica. Mientras con la mano izquierda sostiene un libro, con la derecha abraza a la Virgen María que aparece vestida con una túnica azul propia de la iconología mariana, también con una interesante decoración vegetal sobre dorado, similar a santa Ana.

El rostro de santa Ana muestra serenidad y atención a que su hija está leyendo mientras la Virgen sostiene el libro con la mano izquierda y sigue las líneas con el dedo índice derecho. Ambas figuras se sitúan sobre una peana decorada con motivos vegetales grabados en pan de oro sobre un fondo azul. Se piensa que la obra llegó en un lote cedido por la duquesa consorte Rosalea Bernarda de Benavides y Aragón, hija del conde de Santiesteban del Puerto y mujer de Luis Ignacio Francisco Juan de Borja, Aragón y Centelles XI, que, a su vez, este era el último duque Borja de Gandia.



Fotografia amb llum visible /
Fotografia con luz visible

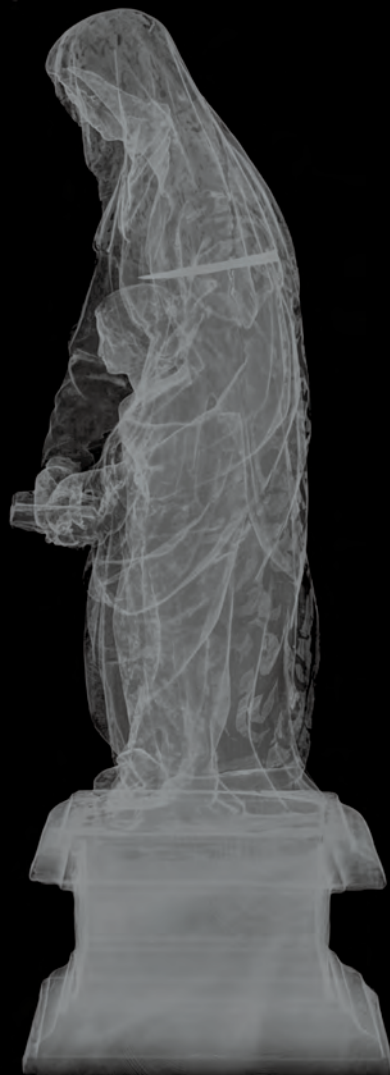
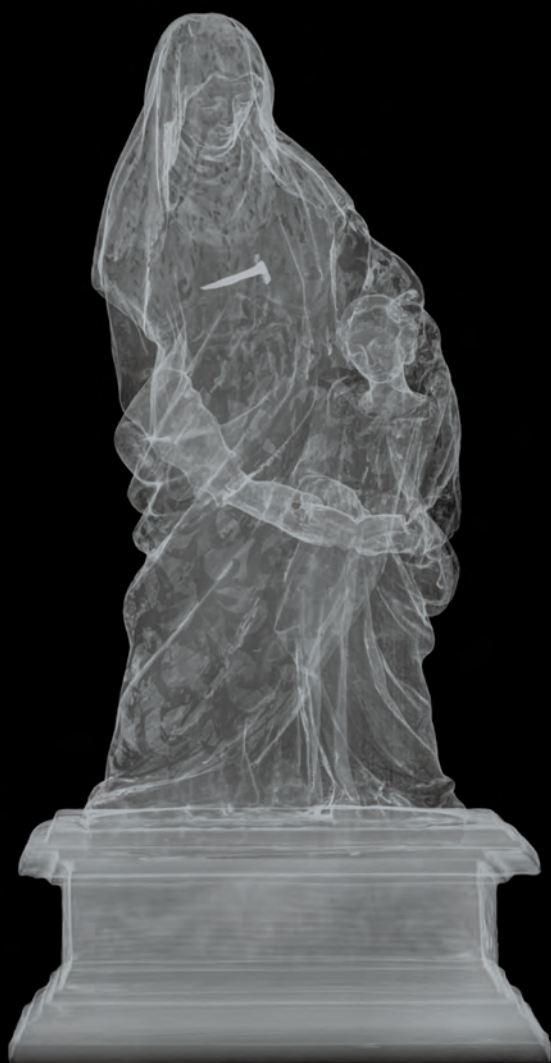
Fotografia amb llum UV /
Fotografia con luz UV

El que fa a l'estat de conservació, l'obra presenta brutícia superficial, a més d'algunes repintades en la capa pictòrica i trencadís. Destaca la grandària de la mà dreta de santa Anna com si haguera estat objecte d'alguna restauració. Tant a la base com en les mateixes figures s'observen pèrdues de la policromia, sobretot dels daurats, ja que hi ha zones en què es pot veure la fusta viva davall de la qual es pot observar la capa blanca de preparació. Des del punt de vista estructural, s'aprecia en la figura de santa Anna una fissura a la part posterior del cap.

M.C.C.

En cuanto al estado de conservación, la obra presenta suciedad superficial, además de capa pictórica desconsolidada y algunos repintes. Destaca el tamaño de la mano derecha de santa Ana como si hubiera sido objeto de alguna restauración. Tanto en la base como en las mismas figuras se observan pérdidas de la policromía, sobre todo de los dorados, puesto que hay zonas en que se puede ver la madera viva debajo de la cual se puede observar la capa blanca de preparación. Desde el punto de vista estructural, se aprecia en la figura de santa Ana una fisura en la parte posterior de la cabeza.

M.C.C.



Santa Anna enseynat a llegir a la Verge xiqueta / Santa Ana enseñando a leer a la Virgen niña
Radiografía / Radiografía

7 *Crist jacent* *Cristo yacente*

Autoria desconeguda / Autoría desconocida

Segle XVII / Siglo XVII

34 x 40 x 32 cm.

Entre les nombroses obres escultòriques conservades a la clausura del Reial Monestir de Santa Clara de Gandia, trobem aquesta talla policromada exempta del segle XVII, de la qual a penes es conserven dades de la seua procedència i autoria, encara que després de l'anàlisi comparatiu de les particularitats formals de l'obra amb altres coetànies, es permet atribuir-la a algun taller de la cort madrilenya de mitjan sis-cents. No és l'únic Crist Jacent de la col·lecció com es pot comprovar en l'altre jacent magnífic, de format més menut, que s'exposa en aquets mateix museu.

En estudiar aquesta vinculació madrilenya, l'obra es pot relacionar des del punt de vista estilístic amb dos talladors castellans: Manuel Pereira i Juan Sánchez. Comparant el Jacent de Gandia amb l'obra de Pereira, observem interessants paral·lelismes amb el Crucificat de l'Església de Sant Joan de Rabadanera, a Sòria. S'adverteix un suau tractament anatòmic, allunyat de les cruentes anatomies castellanques amb ferides pintades i no tallades i, gruixuts flocs individualitzats en forma de mitja lluna, tret que comparteix amb l'obra exposada. D'altra banda, trobem la figura de Juan Sánchez Barba, valorat per la seua destresa en la talla d'imatges passionals, com és el cas del Crist de l'Agonia de l'Oratori dels Cavallers de Gràcia de Madrid i el Jacent de l'Església del Carmen i el de la parròquia de San José (totes dues a Madrid) amb qui comparteixen esquema compositiu i on es descobreixen trets similars al jacent exposat: volums suaus, ferides pintades, flocs gruixuts, plecs rectes.

La representació de Crist mort, jacent, amb el cap lleugerament elevat i disposat sobre un coixí, està dotada de gran realisme. La imatge forma part

Entre las numerosas obras escultóricas conservadas a la clausura del Real Monasterio de Santa Clara de Gandía, encontramos esta talla policromada exenta del siglo XVII, de la cual apenas se conservan datos de su procedencia y autoría, aunque después del análisis comparativo de las particularidades formales de la obra con otras coetáneas, se permite atribuir-la a algún taller de la corte madrileña de mediados del seiscientos. No es el único Cristo Yacente de la colección como se puede comprobar en el otro yacente magnífico, de formato más pequeño, que se expone en este mismo museo.

Al estudiar esta vinculación madrileña, la obra se puede relacionar desde el punto de vista estilístico con dos talladores castellanos: Manuel Pereira y Juan Sánchez. Comparando el Yacente de Gandia con la obra de Pereira, observamos interesantes paralelismos con el Crucificado de la Iglesia de Sant Joan de Rabadanera, en Soria. Se advierte un suave tratamiento anatómico, alejado de las cruentes anatomías castellanques con heridas pintadas y no talladas y, gruesos mechones individualizados en forma de media luna, rasgo que comparte con la obra expuesta. Por otro lado, encontramos la figura de Juan Sánchez Barba, valorado por su destreza en la talla de imágenes pasionales, como es el caso de Cristo de la Agonía del Oratorio de los Caballeros de Gracia de Madrid y el Yacente de la Iglesia de Carmen y el de la parroquia de San José (las dos de Madrid) con quien comparten esquema compositivo y donde se descubren rasgos similares al yacente expuesto: volúmenes suaves, heridas pintadas, mechones gruesos, pliegues rectos.

La representación de Cristo muerto, yacente, con la cabeza ligeramente elevada y dispuesta sobre una



d'una iconografia típica en la devoció conventual: les imatges jacentes en urna (no exposada), i fins fa poc temps, la imatge era traslladada a l'església durant la Setmana Santa, mostra del seu fervor.

Es probable que la imatge i l'urna que la guarda, siga el que es cita al testament d'Artemisia Dòria i Carreto (1644): «Item mando a dicho convento, una imagen de Christo de bulto en el sepulcro de madera dorada con su sabana y colchonsito, y una almohadita verde bordado».

Trobem el cos de Crist tendit i cobert per el drap de puresa de tonalitats blaves, lluint les cinc nafres de la Passió així com ferides i rastres de sang fruit de la tortura de la flagel·lació i coronació d'espines. La imatge, de grandària lleugerament menor que el natural, mostra els genolls estripats fins a l'os, amb un suau tractament de l'anatomia que destaca el patetisme característic de l'època, buscant la compassió del fidel amb ferides presents en tota la fesomia de Crist, especialment a les mans, peus, costat, muscles i front. Mentre que les ferides ocasionades per la flagel·lació han sigut suaument pintades, la ferida del costat de la qual brolla una forta reguera de sang, està tallada. En quant a l'estat de conservació de la peça, aquesta presenta brutícia acumulada, ja que no ha sigut intervinguda.

Aquesta brutícia generalitzada es troba incrustada a causa del caràcter fervent amb el qual les feligreses han professat la seua devoció amb l'ús d'olis i perfums. A més, presenta desgast particular devocional en zones de peus i mans, així com petites fragmentacions en els dits de la mà dreta i peu esquerre.

A.S.Ll.

almohada, está dotada de gran realismo. La imagen forma parte de una iconografía típica en la devoción conventual: las imágenes yacentes en urna (no expuesta), y hasta hace poco tiempo, la imagen era trasladada a la iglesia durante la Semana Santa, muestra de su fervor.

Es probable que la imagen y la urna que la guarda, sea el que se cita en el testamento de Artemisa Dòria y Carreto (1644): «Item mando a dicho convento, una imagen de Christo de bulto en el sepulcro de madera dorada cono su sabana y colchonsito, y una almohadita verde bordado».

Encontramos el cuerpo de Cristo tendido y cubierto por el paño de pureza de tonalidades azules, luciendo las cinco llagas de la Pasión, así como heridas y rastros de sangre fruto de la tortura de la flagelación y coronación de espinas. La imagen, de tamaño ligeramente menor que el natural, muestra las rodillas desgarradas hasta el hueso, con un suave tratamiento de la anatomía que destaca el patetismo característico de la época, buscando la compasión del fiel con heridas presentes en toda la fisionomía de Cristo, especialmente en las manos, pies, costado, hombros y frente. Mientras que las heridas ocasionadas por la flagelación han sido suavemente pintadas, la herida del lado de la cual brota un fuerte reguero de sangre, está tallada. En cuanto al estado de conservación de la pieza, esta presenta suciedad acumulada, puesto que no ha sido intervenida.

Esta suciedad generalizada se encuentra incrustada a causa del carácter ferviente con el cual las feligresas han profesado su devoción con el uso de aceites y perfumes. Además, presenta desgaste particular devocional en zonas de pies y manos, así como pequeñas fragmentaciones en los dedos de la mano derecha y pie izquierdo.

A.S.Ll.



BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAFÍA

- Aliaga-Morell, J. y La Parra, S., «Monjas, duques y pintores en la Gandía agermanada: de Paolo da San Leocadio a los Macip», en Albert Ferrer Orts (ed.), *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*, Madrid, Sílex, 2021, pp. 153-186.
- Aliaga-Morell, J. y Ramón Marqués, N., «Algunas pinturas góticas y renacentistas del Monasterio de santa Clara de Gandia», *Archivo de Arte Valenciano*, vol. XCVII, 2016, pp. 111-124.
- Amorós Payá, L. (O.F.M.), *El Monasterio de Santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja*, Gandía, 1982; ed. facsímil de «El monasterio de Santa Clara de Gandía y la familia ducal de los Borja», *Archivo Ibero-Americano* 20 (1960), pp. 441-486 y 21 (1961), pp. 227-282 y 399-458.
- Anónimo: *Historia del Convento de Santa Clara de Gandia*, Gandia, Imprenta y librería de la viuda de Jacinto Orts, 1882, p. 48.
- Batllori, M. *La familia Borja*, vol., IV de Obra Completa, Eliseu Climent editor, València, 1994.
- Checa Cremades, F., (Ed.) *La otra corte. Mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, catálogo de la exposición en Palacio Real, marzo 2109-septiembre 2020, Madrid, Patrimonio Nacional / Fundación Santander, 2019.
- Company I Climent, X., *Pintura del Renaixement al ducat de Gandia. Imatges d'un temps i d'un país*, València, IVEI Alfons El Magnànim, 1985.
- Franco, B., «San Francisco de Borja y las artes» en Company, X. y Aliaga, J. (ed.) *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispànica de los siglos XVI y XVII*. Gandia, 2010.
- García Hernán, E. (ed.) Monumenta Borgia VI (1478-1551). Sanctus Franciscus Borgia, quartus Gandiae dux et Societatis Iesu praepositus generalis tertius (1510-1572), vol. 156 de los Monumenta Historica Societatis Iesu, Valencia-Roma, Generalitat Valenciana e Institutum Historicum Societatis Iesu, 2003.
- González Estévez, E., «Los siete príncipes de los Ángeles, un culto para la Monarquía», en Mínguez, V. (ed.) *Las artes y la arquitectura del poder*, CEHA, Castellón, 2013.
- La Parra López, S. «El velo y el apellido: las Borja en el monasterio de Santa Clara de Gandía», en: Bernabé Gil, Sr., Irlés Vicente, M^a C. i Rodrigues, J. D. (ed.), *Actores e Instrumentos del Poder en las Monarquías Ibéricas*, Coímbra, Edições Almedina, 2002, pp. 91-165.
- La Parra López, S., «Francesc de Borja, duc abans que sant», en *L'Europa renaixentista. Simposi sobre els Borja*, CEIC Alfons el Vell y Editorial Tres i Quatre, Gandia, 1998.
- La Parra López, S., «Retrato de Francisco de Borja y Aragón. El Santo Duque de Gandía», en Company, X. y Aliaga, J. (ed.) *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispànica de los siglos XVI y XVII*. Gandia, 2010.
- La Parra Lopez, S., «Les Borgia, ducs de Gandie. Le triomphe d'une noblesse qui s'est faite elle-même », *Cahiers de la Méditerranée*, 97/2, 2018.
- La Parra López, S., «Alimentación y lucha por la supervivencia en Santa Clara de Gandía bajo el patronato de los Borja (ss. XVI-XVII)», en F. Garcia-Oliver (ed.), *Una comunitat humana al llarg de la història: la Safor*. Estudis dedicats a Vicent Olasso Cendra, Catarroja, Afers, 2020, pp. 391-430.

- La Parra López, S., Vives Ramiro, J.M. y Quirante Santacruz, L., «*Visitatio Sepulchri*» de Sant Francesc de Borja, Gandia, CEIC Alfons el Vell, 1998.
- Pastor, A., (O.F.M) *Soledades del amor divino y dulces laberintos del encerramiento interior de las almas limpias con Dios, fundadas en la Sagrada Escritura y Santos Padres, aplicadas y explicadas con la ilustre fundación y progreso virtuoso del santuario Convento Real de Santa Clara de Gandía, con las vidas de muchas admirables religiosas y con otras Reglas y documentos importantes para maestros y discípulos espirituales...*, escritas y compuestas por el R. P. fray..., Valencia, En casa de los herederos de Crysóstomo Gárriz, por Bernardo Nogués. La segunda parte fue reeditada como Historia del convento de Santa Clara de Gandía, Valencia, 1848.
- Plazaola Artola, J., «Introducción», en Sale, G. (Ed.): *Ignacio e l'arte dei Gesuiti*, Milán, 2003.
- Suau, P. (S. I) *Historia de S. Francisco de Borja. Tercer General de la Compañía de Jesús (1510-1572)*, Zaragoza, 1963 (1ª ed. en francés: 1905, ampliada en 1910).