

Boletín de Arte

n.º 43 2022



Departamento de Historia del Arte
Universidad de Málaga

Edita: Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, con la colaboración de UMA Editorial/Vicerrectorado de Investigación y Transferencia

© UMA Editorial

© De los textos, sus autores

Dirección postal: Universidad de Málaga. Departamento de Historia del Arte. Facultad de Filosofía y Letras. Campus Teatinos. 29071, Málaga (Canje: A efectos de canje dirigirse a esta dirección)

Dirección electrónica: boletindearte@uma.es

Website: <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/index>

Diseño de edición y maquetación: Paloma Murciano Herrera

Diseño de cubierta: Paloma Murciano Herrera sobre un motivo de Joaquín Ortiz de Villajos Carrera

Asistentes: M.^a del Carmen Conejo, Rafael Córdoba, Rafael Márquez y Carmen Ursina Padrun. Diana Mathieson (traducciones al inglés)

Imprime: Imagraf Impresores. Tfno.: 952 328597

ISSN: 0211-8483

e-ISSN: 2695-415X

Depósito legal: MA-490-1981

Boletín de Arte posee el sello de calidad FECYT y está incluido en: SJR, SCOPUS, Web of Science, JOURNAL CITATION REPORTS (JCR), JOURNAL CITATION INDICATOR (JCI), ESCI, DOAJ, MLA-Modern Language Association Database, Index Islamicus, International Bibliography of Art, LATINDEX, REDIB, ISOC del CINDOC, REGESTA IMPERII, AIAP, URBADOC, RESH, DICE, REBIUN, UAH, ERCE, ULRICH'S, DIALNET, Bibliography of the History of Art (BHA) y Répertoire international de la littérature de l'art (RILA). Evaluada en JCR, LATINDEX (Catálogo), C.I.R.C., ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities), CARHUS Plus+, MIAR, ESCI/Web of Science, SCOPUS y Google Scholar Metrics

Periodicidad: 1 número al año

Presentación

Definición de la revista	15
Indicios de calidad	15
Normas a los/as autores/as para la presentación de originales a <i>Boletín de Arte</i>	16
Aceptación de los manuscritos	20
Lista de revisores/as de los números 42 (2021) y 43 (2022)	21

Contrastes

La Ciudad Herida. Una nueva propuesta de lectura de la ciudad. Del 2D histórico al 3D como propuesta de innovación <i>The Wounded City. A New Proposal for Reading the City. From Historical 2D to 3D as an Innovation Proposal</i> Teresa Sauret. Universidad de Málaga	25
Execrables o ejemplares, una deuda de la historiografía con la perspectiva de género. El caso de la princesa de los Ursinos <i>Execrable or Exemplary, a Historiographical Debt to the Gender Perspective. The Princesse des Ursins, a Case of Study</i> Alba Carballeira Cendán. Fundación Artes Escénicas	33

Artículos

<i>Diva Faustina</i> . Difusión de una imagen para la legitimación de una dinastía imperial <i>Diva Faustina. The Use of her Image for the Legitimization of an Imperial Dynast</i> Pedro David Conesa Navarro y Carlos Espí Forcén. Universidad de Oviedo-Universidad de Murcia y Universidad de Murcia	47
Loza imperial: la imagen de Carlos V en soporte cerámico (s. XVI) <i>Imperial Earthenware: the Image of Charles V on a Ceramic Support (16th C.)</i> Eva Calvo. Universitat Jaume I, Castellón	59
Las Vírgenes de la Leche en el taller de los Macip: tablas devocionales, encargos y... exámenes de maestría <i>The Nursing Madonnas in the Macip's Workshop: Devotional Tables, Assignments and... Master's Exams</i> Miquel Àngel Herrero-Cortell e Isidro Puig Sanchis. Universidad Politécnica de Valencia	73
Deconstruir una imagen. Algunas notas sobre la iconografía del (des)amor maternal en el surrealismo <i>Deconstructing an Image. Some Notes on the Iconography of Maternal «(un)Loving» on Surrealism</i> Carmen Sousa Pardo. Universidad de Granada	89
Abraham Lacalle y la reinención del paisaje como género pictórico y mecanismo crítico-ecológico <i>Abraham Lacalle and the Reinvention of the Landscape as a Pictorial Genre and Ecologically Critical Mechanism</i> Iván de la Torre Amerighi. Universidad de Sevilla	101
De la crítica a la acción social en el arte transnacional: combatir la injusticia estructural <i>From Social Critique to Social Action in Transnational Art: Challenging Structural Injustice</i> Cristina Nualart. Arts & Humanities, IE University	113
Carteles cinematográficos de René Magritte: apuntes estéticos e ideológicos en su representación del wéstern <i>Incidente en Ox-Bow</i> <i>Rene Magritte's Film Posters: Ideological and Aesthetical Notes in his Representation of the Western The Ox-Bow Incident</i> Ricardo Jimeno Aranda. Universidad Complutense de Madrid	125

Definición de la revista

Boletín de Arte, fundada en 1980, es la revista académica que edita el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga y tiene por objeto difundir y debatir la investigación generada en los ámbitos de la historia del arte de todas las épocas, así como cuestiones de teoría del arte, estética y cultura visual. Es una publicación científica, con periodicidad anual, en formato papel y digital, que publica trabajos originales, nunca antes editados o difundidos en otras revistas, libros, congresos, seminarios, etc. *Boletín de Arte* admite propuestas redactadas en español, inglés, francés o italiano. Los títulos, resúmenes y palabras clave se publican también en lengua inglesa.

La revista va dirigida a historiadores del arte, artistas, arquitectos, especialistas en estética, investigadores y profesionales relacionados con la historia, la práctica y la teoría del arte. Dedicada su mayor parte a artículos de investigación, y posee también apartados reservados a contribuciones por invitación, en la sección llamada «Contrastes», a reseñas bibliográficas, críticas de arte y una sección de *Varia*.

A partir de 2013 ha iniciado una nueva etapa, con una Dirección y Consejo de Redacción renovados, así como un Comité Editorial de especialistas de reconocido prestigio en el área de historia del arte, comprendido, en más del 50%, por investigadores/as pertenecientes a universidades europeas, estadounidenses y latinoamericanas.

Además, se ha establecido un sistema de arbitraje para la selección de artículos que se publican en cada número mediante dos revisores externos –sistema doble ciego por pares anónimos– siguiendo los criterios habituales establecidos para las publicaciones científicas seriadas.

Indicios de calidad

Boletín de Arte es analizado por el Centro de Información y Documentación Científica del C.S.I.C. y está incluido en las bases de Datos SJR, SCOPUS, Web of Science, JOURNAL CITATION REPORTS (JCR), JOURNAL CITATION INDICATOR (JCI), ESCI, DOAJ, MLA-Modern Language Association Database, Index Islamicus, International Bibliography of Art, LATINDEX, REDIB, ISOC del CINDOC, REGESTA IMPERII, AIAP, URBADOC, RESH, DICE, REBIUN, UAH, ERCE, ULRICH'S, DIALNET, Bibliography of the History of Art (BHA) y Répertoire international de la littérature de l'art (RILA).

Repertorios de evaluación:

SCOPUS / SJR (Q2)
 ERIH PLUS
 CARHUS PLUS+
 CATÁLOGO LATINDEX: 32/33
 C.I.R.C: A
 M.I.A.R. (ICDS 2020: 10.0)
 Google Scholar Metrics ÍNDICE H: 2
 REDIB (https://redib.org/recursos/Record/oai_revista3833-boletin-arte)
 Reconocida con el sello de calidad editorial y científica
 FECYT 2022

Estadísticas en el número 43 (2022):

Artículos recibidos: 52
 Artículos aceptados: 12
 Tasa de aceptación de originales: 23%
 Apertura institucional de los autores (entidad editora): 86%
 Apertura institucional de los autores (Consejo de Redacción): 100%
 Apertura institucional del Comité Científico: 80%
 Apertura institucional del Consejo de Redacción: 44%

Las Vírgenes de la Leche en el taller de los Macip: tablas devocionales, encargos y . . . exámenes de maestría

Miquel Àngel Herrero-Cortell e Isidro Puig Sanchis

Universidad Politécnicade Valencia

mihercor@har.upv.es; ipuig@upv.es

RESUMEN: El artículo se ocupa del análisis formal, estilístico, procedimental y técnico de una serie de tablas de la *Virgen de la Leche*. Se trata de un modelo del que existen decenas de versiones, variantes y copias, y cuya atribución ha sido incierta, filiándose a diversos autores del panorama artístico valenciano del siglo XVI, casi siempre en la órbita de Macip. El estudio técnico pormenorizado de diversos ejemplares ha permitido, por un parte, una propuesta de datación del prototipo, reconociéndolo como una de las primeras obras de Joan de Joanes. Por otra parte, las evidencias materiales y procedimentales han permitido agrupar algunos ejemplares salidos de un mismo taller, pero de diversas manos, lo que ha posibilitado discernir copias posteriores. Por último, se propone la hipótesis de que el modelo, por sus características, constituyese una prueba de maestría en el obrador de los Macip.

PALABRAS CLAVE: Joan de Joanes; Vicent Macip; Talleres; Pintura devocional; Virgen de la Leche; Pintura del Renacimiento; Siglo XVI.

The Nursing Madonnas in the Macip's Workshop: Devotional Tables, Assignments and... Master's Exams

ABSTRACT: This article deals with the formal, stylistic, procedural, and technical analysis of a series of panels representing the Nursing Virgin. It is a model of which dozens of versions and their copies have been documented. Its attribution has been uncertain, having been ascribed to various authors of the 16th century Valencian artistic panorama, almost always in the orbit of Macip. The detailed technical study of various specimens has allowed, on the one hand, a proposal to date the prototype, recognizing it as one of the first works by Joan de Joanes. On the other hand, the material and procedural evidence has made it possible to group together some specimens that came from the same workshop and it was also possible to verify that they were painted by different artists, even discerning later copies. Finally, a hypothesis is proposed for the model, which due to its characteristics, may have constituted a test of mastery in the Macip's workshop.

KEYWORDS: Joan de Joanes; Vicent Macip; Workshops; Devotional Painting; Nursing Virgin; Renaissance Painting; 16th Century.

Recibido: 16 de febrero de 2022 / Aceptado: 29 de mayo de 2022.

La gestación de un modelo de fortuna

Si por algo destacó el taller de los Macip en la Valencia quinientista fue por su prolijidad productiva, a causa de una incesante y dilatada actividad artística que prácticamente cubrió una centuria. Como acontecía en otros talleres europeos, en el de los Macip se recurría frecuentemente a repeticiones mecánicas de ciertos modelos exitosos, para tener un *stock* de venta al público. Era una estrategia análoga a la de tantos otros obradores pictóricos que, ante una demanda creciente de obras devocionales seriadas, buscaban mecanismos para convertirse en centros más expeditivos. Estas obras constituían una suerte de repertorio de *greatest hits* con el marchamo de la *bottega* (Herrero-Cortell, 2018: 87-93). Esta tendencia, iniciada cuando Vicent Macip lideraba el obrador, se incrementaría bajo la dirección de Joan de Joanes.

Cómo citar este artículo: HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel y PUIG SANCHIS, Isidro, «Las Vírgenes de la Leche en el taller de los Macip: tablas devocionales, encargos y... exámenes de maestría», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 43, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2022, pp. 73-87, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14287>

En el caso de esta saga, cabría señalar un acreditado catálogo de «originales múltiples»; obras de las que se conocen decenas de versiones de calidades parejas, y entre las que figuran abundantes pinturas icónicas que florecían en la España precontrarreformista: *Inmaculadas*, *Ecce Homos*, *Dolorosas*, *Salvadores Eucarísticos*, etc. En tales pinturas, destinadas a la devoción privada, los maestros encontraban, por una parte, una solución para aumentar la oferta; por otra, un modo de reducir el tiempo de trabajo, al utilizar constantemente los mismos patrones –que, a fuerza de repetir, los artífices conocían casi de memoria–. Además, era una vía para amortizar el papel de los oficiales y aprendices, que asimilaban el lenguaje del maestro y consolidaban así su estilo, practicando en obras de menor compromiso¹. A priori, a esta misma condición podrían adscribirse las numerosísimas *Vírgenes de la Leche*, que se desarrollarán en el obrador familiar, siguiendo una moda que había crecido vigorosamente en la Valencia de comienzos del siglo XVI (Ferrer y Benito, 2020: 134-139), y que continuaría creciendo hasta inicios de la siguiente centuria, perpetuándose en el círculo de Joan de Joanes (Herrero-Cortell y Puig, 2017: 55).

Pero concretamente, hay una tipología de modelo de *Virgo lactans* [1] con curiosas características, de similares dimensiones y acabados, de la que se conocen decenas de ejemplares. Se trata de una escena en la que la Virgen sostiene al Niño que, con la ayuda de San Juanito y de un ángel, ase el madero alegórico de la Pasión. Los diversos ejemplos conservados constituyen una categoría desconcertante que en territorio valenciano gozó de una dispersión inusitada (Herrero-Cortell y Puig, 2017). De asumir tales tablas como obras del entorno del taller de los Macip, cabría aceptar la «persistencia del arquetipo» señalada ya por diversos autores².

Sin embargo, las atribuciones al entorno de los Macip la dan a menudo indistintamente al padre, al hijo o incluso nieto (Benito, 2000: 253), al taller o a un indefinido «círculo». A diferencia de lo que acontece para el resto de obras serias que se consideran egresadas del obrador, en este caso no existe un consenso historiográfico en lo alusivo a la atribución. Ello parece justificarse por diferencias cualitativas, que alejarían unos ejemplares de otros. Así, se han propuesto autorías como –Miquel Joan Porta, Maestro de Alzira, o incluso Martín Gómez el Viejo (Mateo, 1990)–. La confusión en torno a la filiación de estos ejemplares radica básicamente en tres

aspectos. En primer lugar, la histórica tergiversación entre las personalidades de Vicent y Joan, a la que se suma, en segundo lugar, el no haber situado correctamente la génesis del prototipo –que parece antojarse demasiado *joanesco* para ser obra paterna y demasiado arcaico para ser de la mano del hijo–. Por último, la ausencia de una explicación coherente que justifique las importantes diferencias cualitativas entre los ejemplares conocidos, agudizadas por una descontrolada proliferación de copias tardías –algunas de escasa calidad–, consecuencia de la propia fortuna del tipo.

Comencemos con una propuesta cronológica para el modelo. Atendiendo a sus características formales: al vigor de las figuras, a sus volúmenes, a las proporciones de hombros, brazos y extremidades, y a su movimiento y configuración espacial, cabe descartar que sea Vicent Macip quien gestó el prototipo. El diseño compositivo es indudablemente *joanesco*, con figuras de anchas escápulas, orejas pequeñas y narices rectas; ropajes con mangas abombadas y abundantes pliegues. Modalmente se antojan de inicios de los años 30 como avalaría la presencia de retardatarios nimbos disciformes cincelados. El modelo pertenecería, por tanto, a uno de los periodos más desatendidos de la producción de Joan de Joanes: el que comprende los años iniciales de su actividad en el obrador familiar, aun bajo la dirección paterna (Herrero-Cortell y Puig, 2021: 441-468). Tras un hipotético viaje a Italia y desde inicios de la década de 1530 –a raíz del encargo segorbino–, el papel de Joanes en el taller paterno fue incrementándose. Sus dotes como dibujante –superiores a las del padre– su implicación en la definición compositiva, en la creación de modelos y en la fijación de tipos supuso una estimulante espolada que, con hálito renovador, sacudió los preceptos estilísticos y técnicos que regían en el obrador familiar.

La proliferación de este modelo [1], de desiguales calidades, debe ser explicada superando la simple idea de «fortuna» del tipo, que obviamente admitimos, pero no como única causa de su difusión.

Vírgenes de la Leche, Sagradas Familias... Iconografía: repeticiones y variaciones

La documentación sobre estas obras es muy parca, pues se encontraban a la venta directa en el obrador, o se apalabra-



1. Para la identificación de cada una de estas versiones véase apartado 2.2. Posiblemente no han salido directamente del taller de los Macip la n, u, v, w, y



2. *Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José, un ángel y santos* (versión 1x). Coexisten nimbos disciformes bruñidos y cincelados, oro en concha en el caso de San José y oro fingido en el cinturón de María

ban previo pago de una parte, sin llegar a formalizar un contrato, al tratarse de obras «menores» (Herrero-Cortell y Puig, 2017: 54). El modelo fue variando, objeto de actualizaciones y adaptaciones iconográficas que le permitían ajustarse, por ejemplo, a los caprichosos designios de devotos comitentes. Podrían encargarse desde una *Virgen con el Niño*, o *Virgen de la Leche*, hasta *Sagradas Familias*, o *Vírgenes con Santos Juanes*, o composiciones más variadas en las que tenían cabida otros santos [2], o incluso cortes angelicales, como se constata en el inventario de 1656, de Constantino Cernesio, conde de Parcent: «un cuadro de la Virgen de la Leche con el Niño en los brazos, San José y muchos ángeles» (López, 2006: 115-118). A menudo, la tabla podía constituir el panel central de trípticos devocionales, en los que las puertas laterales se reservaban a otros personajes. Pero el asunto es especialmente complejo, puesto que a la variedad de obras adaptadas al gusto de los comitentes –salidas del taller de los Macip–, debe sumarse una proliferación descontrolada de copias populares, con diferente suerte y calidad; imitaciones

perpetuadas en manos de epígonos fuera del taller, como sugiere el ejemplar de Culla [3], de factura más popular.

Notas iconográficas

En términos iconográficos, baste dejar apuntada la humanización de la Virgen en el tipo *Lactans* desde finales de la Edad Media, con el deseo de presentarla como ideal de esposa y madre (Castiñeyra, 2019: 129-159), respondiendo así a una renovada necesidad espiritual, mucho más individual e íntima, que potenciaría una importante práctica piadosa privada, generando una gran demanda de pequeñas obras para estos fines. Sobre la difusión en tierras valencianas de esta iconografía ya han profundizado otros autores (Herrero-Cortell y Puig, 2017; Ferrer y Benito, 2020).

Precedentes iconográficos, en el mismo taller de los Macip, del modelo que estamos estudiando serían la *Virgen con el Niño y San Juanito entre ángeles con instrumentos de la Pasión* (colección particular de Valencia, antes col. Hartmann, Barcelona: Saralegui, 1934: 26-28; Gracia, 1974: 74), la versión donde se añade a *San José, la Sagrada Familia con San Juanito y ángeles portadores de los símbolos de la Pasión* (colección particular de Barcelona: Díaz y Padrón, 1997: fig. 12), la tabla de la Universitat Politècnica de Catalunya (Ferrer y Benito, 2020: fig. 1), y, tal vez, en la *Sagrada Familia* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando que, aunque considerada polarmente como una de las primeras obras de juventud de Joanes (Benito, 2000: 212) o ya de madurez (Albi, 1979, II: 228-229), creemos más factible que sea de mediados de la centuria, muy cercana al retablo de Onda.

Estos modelos del taller de los Macip parecen recibir influencias directas de obras de Fernando de Llanos (Herrero-Cortell y Puig, 2017), y todos, tal vez, de un prototipo gestado por Paolo da San Leocadio.

Fue, sin embargo, Joan de Joanes quien terminó de configurar y unir la iconografía de la *Sagrada Familia* de su predecesor con la *Virgen de la Leche*, dando lugar a uno de los iconos devocionales más famosos de la pintura valenciana del siglo XVI. La modalidad iconográfica del Niño sujetando la cruz también será utilizada por Joanes en otras obras, como en las *Bodas Místicas del Venerable Agnesio* del Museo de Valencia o en la *Virgen de Loreto* de la colección Perdigó de Barcelona.

3. Anónimo (siguiendo modelos del taller de los Macip). *Sagrada familia con San Juanito y ángel, San Vicente Ferrer y San Francisco de Asís*. Tríptico, Culla (foto: cortesía de Ferran Olucha)



Las diversas versiones

La fortuna iconográfica de esta tipología devocional de *Virgenes de la Leche* se hace evidente por la gran cantidad de obras conservadas. A continuación, expondremos las versiones, o tipos iconográficos, que hemos localizado. Las diferencias entre ellas no pueden explicarse como fruto de una simple evolución lineal del modelo en el taller, sino, más bien, fruto de la coexistencia de propuestas alternativas, en respuesta a los diversos gustos, necesidades o capacidad económica de la clientela. Los personajes que combina y utiliza principalmente son los tres miembros de la Sagrada Familia: la Virgen, el Niño y San José (de edad avanzada o madura), San Juan Bautista niño, un ángel sujetando la cruz y más ocasionalmente a San Juan Evangelista niño, si bien, como anticipábamos no se trata de una composición cerrada.

Versión 1

La Virgen con el Niño y un ángel. En esta ocasión, y de forma excepcional, el ángel nos muestra con la otra mano un cáliz, símbolo de la pasión.

[1a] *Virgen de la Leche*, 50 x 35 cm, Iglesia de San Miguel Arcángel, Burjassot (Arnau, 1999: 52-53).

Versión 2

La composición con más éxito. Compuesta por los mismos protagonistas que la anterior, añadiéndose San Juan Bautista niño.

Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San Juan Bautista niño y un ángel

[1b] Colección González Martí, Valencia. Atribuida a Martín Gómez el Viejo o Maestro de Alcira (Mateo, 1990: 30-31, fig.6). Albi la considera la más antigua de estas versiones y «trabajo de taller», fechándola hacia 1520 (1979, I: 115-117, lám. VIII).

[1c] Museo Bellas Artes Valencia, inv.194, 56,4x43,3 cm. (Saralegui, 1931: 347-350). Albi la considera gemela a la de la col. González Martí, y que «no es más que un vulgar trabajo de taller, de los que se debieron prodigar en serie», datándola después de 1525 (1979, I: 117-118, lám. IX). Procede del convento de San Agustín de Xàtiva (Benito y Galdón, 1997: 210).

[1d] Colección particular, 62,4 x 54,4 cm³.

[1e] Balclis (Barcelona), 27/2/2014 (lote 1178), 63 x 54,5 cm.

[1f] Christie's (Nueva York), 29/1/1999 (lote 195), 61 x 50,5cm.

[1g] Colección particular, 61,5 x 52 cm. Inédita.

[1h] Obra localizada en Feriarte (Madrid) en 2009. Paradero desconocido.

[1i] Colección particular. Subastada en Abalarte, n.32, 3-4/12/2019 (lote. 76), 58 x 48 cm.

Versión 3

Con dos cambios respecto a la versión anterior. La figura del ángel se sustituye por la de San José, con rasgos faciales de un hombre de edad madura. Al grupo se suma San Juan Evangelista niño.

Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José y los santos juanitos

[1j] Colección particular (Bilbao), 59 x 45,5 cm, h. 1550-1560 (Company-Puig, 2011).

[1k] Colección particular (Barcelona), 84 x 67 cm. Copia casi exacta de la anterior. Fernando Benito la atribuye a Vicente Joan Macip (2000: 253).

[1l] Colección Herederos de Jaime Pomares (Alicante). Albi comenta que «no es de mano de Joanes». Propone una datación posterior a 1575 y no le «extrañaría» de que fuera pintada por Margarita, una de las hijas de Joanes (1979, II: 241-242, lám. CCVII).

[1m] Colección León (Tortosa) (Mateo, 2002: 54-55, fig. 7).

[1n] Ayuntamiento Alcoy, 67 x 55 cm. Copia posterior de algún seguidor, pues no calca la composición realizada en el taller de los Macip. Seguramente de finales del siglo XVI o inicios del XVII, por colorido y tipo de paisaje (cfr. Navarro, 2011: 232-233).

[1o] Museo Bellas Artes (Castellón), 64 x 54 cm. Eliminado el San Juan Evangelista niño, (Codina, 1946: 44, n. 150, fig. 8).

Versión 4

Solo conocemos dos ejemplares, cuya única diferencia respecto a la anterior, es la presencia, de nuevo, del ángel que sujeta la cruz en lugar de San José.

Virgen de la Leche con el Niño Jesús, un ángel, los santos juanitos

[1p] *The State Hermitage Museum* (San Petersburgo), 57 x 70,5 cm. H. 1550-1570. Adquirida por la *State*

Museum Fund. en 1922, procedente de la Osten-Sacken Collection (Kagané, 2006: 9 y 14, fig. 6).

[1q] Subastada en Drouot-Richelieu (París), 29/03/2019, 62 x 52,5 cm. (Leclere-Martin-Orts, 2019: 7, lote 3).

Versión 5

A la escena formada por la Virgen, el Niño, san Juanito y un ángel, se le añade a San José, con una fisonomía de hombre de avanzada edad.

Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José, San Juan bautista niño y un ángel

[1r] Colección Gallus-Berges (Barcelona).

[1s] Colección Fondevila (Barcelona), 60,6 x 51,3 cm. Inédita.

[1t] Colección González Martí. Albi la adscribe a un «trabajo de taller» de los Macip y la data hacia 1520 (1979, I: 115-117, lám.8).

Versión 6

Como la anterior, alterándose únicamente la fisonomía de San José, que ahora es un hombre de mediana edad, con barba y cabellera morenas, más acorde con la juventud de la Virgen.

Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José, San Juan bautista niño y un ángel

[1u] Colección Villanueva, Madrid. Para Albi (1979, I: 425-427, lám. LXXVI) se trataría de una obra «primeriza» de Joanes (h. 1535), basada en una composición de Vicente Macip. Para Benito (2000: 211) es una copia de taller.

[1v] Subastada por Abalarte, el 3/03/2021 (lote 84), procedente de la colección del pintor Salvador Martínez-Cubells, 64 x 53 cm. Atribuida por Gómez Frechina a Vicente Joan Macip Comes⁴, aunque nos inclinamos por algún miembro anónimo de su taller.

[1w] Museo Bellas Artes (Castellón) (Codina, 1946: 44, n.º 151). Según Albi, es «réplica de taller de muy poca calidad» (1979, I: 427, lám. LXXVII; Saralegui, 1948: 214).

Versión 7

Una última variante es una escena donde además de aparecer la Virgen, el Niño, San José y el ángel, presenta la

particularidad de no estar acompañados no por los santos Juanitos, sino por tres santos, de manera que el conjunto presenta unas dimensiones algo mayores que las que estamos presentando.

Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José, un ángel y santos

[1x] Colección particular, 83 x 62 cm. En la colección Batlle y Batlle de Vilafanés (Castellón) en 1919 (Arxiu Mas, Clixé: C-27281). Después en Colección Forcada, Vilafanés. Subastada en Ansorena (lote 460) el 29/9/2016. Actualmente en colección particular (Valencia). Para Albi (1979, I:98-100, lám. 2) es: «pintura de la escuela de Macip el viejo, sin duda realizada en el taller del mismo», precedente inmediato de la tabla de la col. González Martí.

[1y] Nicolás Borrás, *Sagrada Familia*. Colección Trenor (Valencia) (Saralegui, 1948: 212). Aportamos esta obra dado que evidencia el débito de Borrás con los repertorios joanescos. El San José, en esta ocasión, sigue el modelo que aparece en la Sagrada Familia del Ayuntamiento de Valencia, pero en el extremo opuesto, con un San José en actitud de plegaría.

Características técnicas de las versiones salidas del taller de los Macip. Cualidades plásticas y formales

Los diversos ejemplares gestados en el taller de los Macip contienen un acervo de soluciones que permitían al pintor demostrar sus capacidades en el dominio de procedimientos variados. Eran los fundamentos práctico-formales que cualquier artífice de pincel debía conocer.

El primer elemento era la composición que, aunque prefijada, podía variar añadiendo o suprimiendo figuras, al antojo del maestro, o bien como respuesta a un determinado encargo. El reparto de personajes no era un asunto trivial: se atendía de manera especial a la organización de pesos y masas y a la configuración espacial, jerarquizando las figuras y buscando una cierta armonía compositiva **[2]**. Cada figura era tratada de manera individualizada, en función de sus características iconográficas y su papel en la escena.

La ejecución de las carnaciones constituía el siguiente elemento plástico cuyo dominio debía demostrarse. La ejecución del modelo obligaba a su artífice a prestar especial



4. Taller de los Macip, *Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José, San Juan Bautista niño y un ángel* (vid. versión 1s). Imagen infrarroja de falso color

atención a las sutiles diferencias cromáticas entre los personajes, como se aprecia en las imágenes visibles e infrarrojas de falso (IRFC), que delatan ligerísimas variaciones de coloración en la tez de cada figura, entre el ángel, San Juanito, la Virgen o el Niño **[4]**.

Tal apreciación es más estimable cuando aparecen personajes como San José u otros santos varones, siguiendo un precepto que ya era común, aquel que preveía usar tonalidades algo más oscuras en estos casos (Cennini, 1998: 184). Las carnaciones incluían modelados volumétricos, ejecutados con pigmentos tierra (de color verdoso-pardusco en el IRFC), así como áreas delicadamente sonrojadas (rodillas, manos, mejillas) conseguidas mediante sutilísimas veladuras de laca, cuidadosamente difuminadas. El modelo permitía también el ejercicio de diversos tipos de cabellos –incluso a veces barbas–, ondulantes y con sinuosos giros (caso de María o el ángel), y con bucles concéntricos (caso de los santos infantiles). Es curioso observar cómo las cabelleras debían estar bastante definidas en el cartón de taller, pues



5. Comparación del rostro de la Virgen en tres ejemplares salidos del taller. Solo en el primer ejemplar se han conservado la totalidad de las veladuras

en las diversas versiones parecen repetirse mecánicamente en algunas figuras bucles y ondulaciones [5].

Paños y drapeados de diversa tipología obligaban al artífice un estudio de las telas, que le inducía a imitarlas recreándose en la variedad de texturas de cada tejido. En la escena conviven desde los fruncidos del lino blanco de la blusa interior de María hasta los *cangianti* o tornasolados de sus mangas, desde los satinados rasos de los mantos de seda hasta el recio pelaje con que cubre su torso San Juanito.

Paisajes y celajes constituyen también elementos básicos que convenía saber solucionar en la praxis pictórica. A excepción del modelo de Burjassot, el resto incluyen cielos con un degradado de azul medio a azul claro.

Por último, es frecuente que aparezcan representadas superficies pétreas que sirven a los artífices como pretexto para evidenciar el dominio en la consecución de jaspeados y marmoleados, un recurso necesario en los acabados policromos propios de la retablistica.

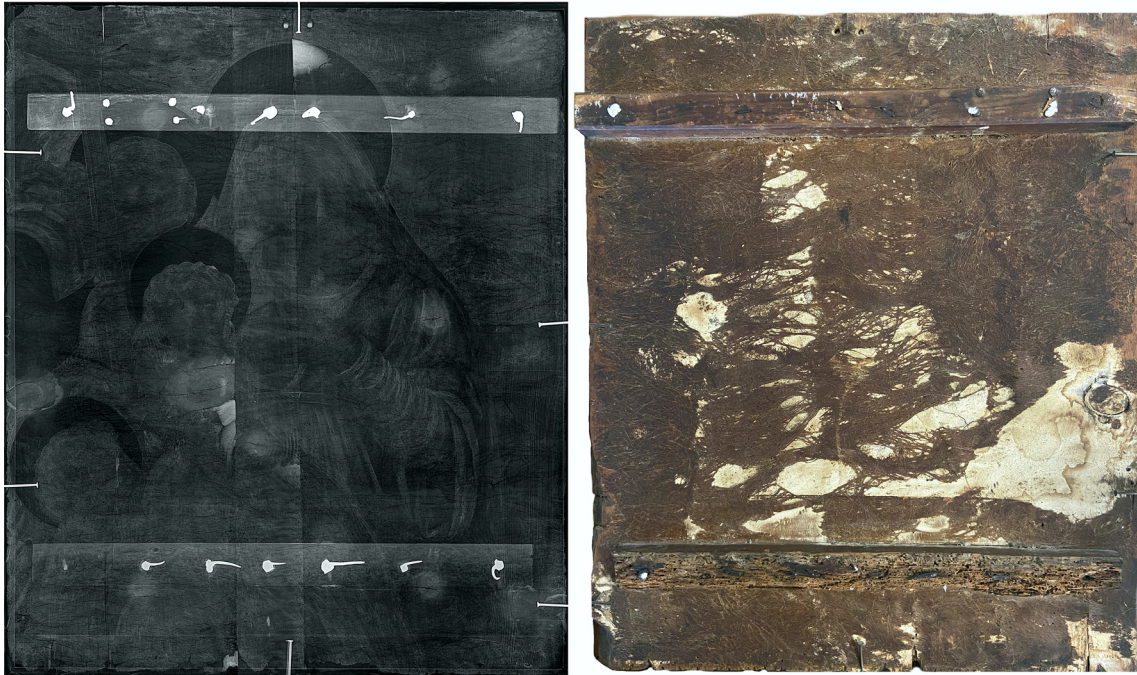
Características materiales, constructivas, procedimentales, materiales y metodológicas

Si las tablas egresadas del taller reúnen rasgos plásticos y formales similares, también son análogas sus características

técnicas –entendidas en términos de materialidad y ejecución procedimental–. Todas presentan formatos similares, y están construidas del mismo modo: un panel de dos o tres tablonnes de pino, de corte tangencial, unidos a testa y sujetos por dos travesaños posteriores clavados desde anverso y reverso [6]. La preparación se elaboraba con yeso, también documentado en la parte posterior, junto con refuerzo de estopa y cola. Cabe matizar que no se registra «*endrapat*», que solía ser habitual en obras de mayor prestancia.

Las tablas ejecutadas en el obrador se realizaron ante un cartón o *modellino* en color –por ello reproducen idénticos detalles en la consecución de los volúmenes de las telas y en el modelado de pliegues, dobleces y arrugas–. También por ello todas presentan una misma valoración tonal y lumínica, y una idéntica selección pigmentaria para la mayoría de ejemplares.

El dibujo subyacente ha sido determinante para agrupar las pinturas salidas del obrador y separarlas de copias posteriores. Todos los ejemplares que salieron del obrador muestran un uso análogo del calco, como ponen de manifiesto las superposiciones de los ejemplares identificados como obras egresadas del taller de los Macip [7], perfectamente coincidentes. Se han respetado las escalas y, aunque puntualmente, hay mínimas modificaciones, estas afectan a paños y drapeados o a elementos auxiliares, manteniéndose inmutables los principales elementos de la composición.



6. Taller Macip, *Virgen de la Leche* (colección particular), radiografía y reverso. Los tabloncillos están sujetos por dos travesaños posteriores claveteados desde anverso y reverso. La parte posterior está protegida por una capa de estopa y sulfato de cal

Probablemente, como parte del proceso formativo, los pupilos debiesen aprender a utilizar la trepa, con la que tamponaban carbón con la ayuda de una muñequilla, trasponiendo el patrón. Posteriormente, para fijar el dibujo utilizaban una tinta, como recomienda, por ejemplo, Cennini (1998: 41-42). En algunos ejemplos, la imagen infrarroja, además de mostrar los contornos de tinta, llega a evidenciar las sucesiones de puntos de carbón bajo los trazos [8].

Una vez que el dibujo quedaba fijado con la tinta, comenzaba la fase de dorado. Siguiendo una tradición retardataria, las diversas figuras que comparecen en la escena portan nimbos disciformes y en ellos se aplicaban todos los pasos necesarios para adquirir competencia en las labores del oficio [7]. El artífice comenzaba trazando a compás sobre la preparación de yeso los diversos círculos, cuyos centros

7. Taller de los Macip, *Virgen de la Leche*. Imagen híbrida digital con una superposición de ocho modelos salidos de un mismo cartón. Algunas presentan un giro de angulación, típico del trabajo con calcos y medios mecánicos





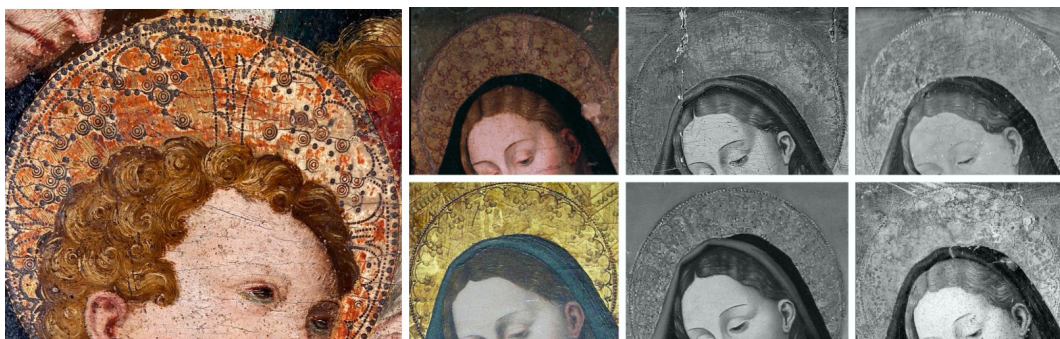
8. Taller de los Macip, *Virgen de la Leche* (véase versión 1c), fotografía infrarroja (detalle). Obsérvense los puntos del estarcido visibles en los contornos de los dedos

posición radial o tetralobulada, ejecutados con un punzón o troquel de anillos concéntricos [9]. Aunque en la mayoría de obras prevalecen estos nimbos disciformes, posteriormente este tipo de aureolas sólidas fueron substituidas por aros simples o dobles, ejecutados con purpurina de oro («oro en concha»), más acordes con la moda de la segunda mitad de la centuria. Hay ejemplares donde ambas tipologías parecen convivir, como sucede en algunas figuras de San José [2]. Es curioso que en todos los casos el cíngulo dorado de María aparezca pintado, simulando oro trenzado, y no dorado con auténtico pan de oro, como sería previsible en una tabla con tanto protagonismo áureo. Incluso en obras como la de Burjassot que aúna los principales recursos del dorado, el cinturón trenzado de María constituye una ficción pictórica [1a]. La imitación del oro mediante gradientes de ocre y tierras

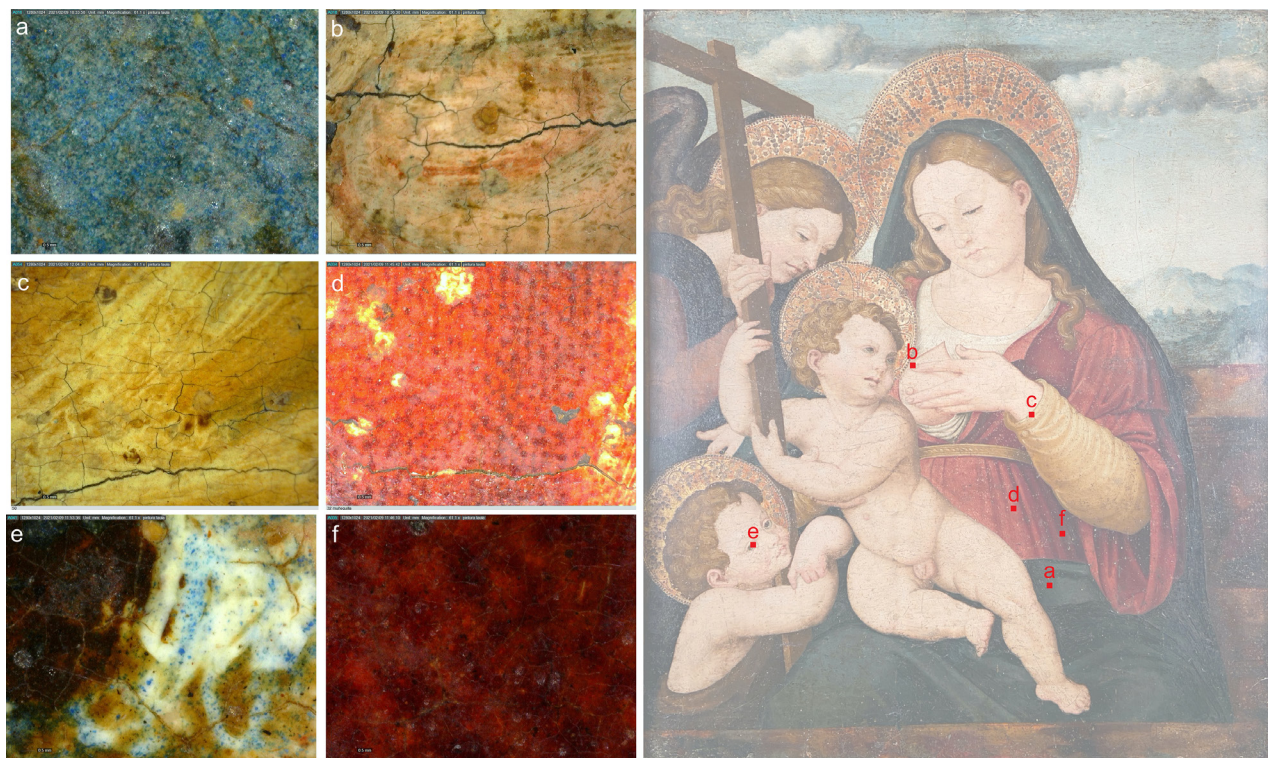
co de efectos que debían dominar los pintores que alcanzaban el grado de maestría.

Tras el proceso de dorado comenzaba la policromía, con una paleta variada, de suerte que el pintor debía conocer la molienda y preparación de los principales pigmentos. Además, se preveía una praxis plástica que oscilaba entre aplicaciones cubrientes, aplicaciones fluidas y veladuras traslúcidas, es decir, los tres estados reológicos de la pintura [10].

La abundante presencia de veladuras –probablemente aplicadas mediante diluciones coloreadas en un medio con abundante barniz, como recomiendan fuentes coetáneas (Armenini, 2000: 173; Bruquetas, 1998: 39)– es la responsable de que hoy muchas de esas imágenes se nos muestren barridas y planas pues, con frecuencia, las veladuras han desaparecido en procesos de limpieza, que hasta tiempos recientes solían ser bastante agresivos [5]. Ejemplificando ta-



9. Diversos modelos de nimbos disciformes, bruñidos y repicados y con corlas



10. Taller de los Macip, *Virgen de la Leche* (col. particular). Detalles de microscopía superficial de diversos puntos. El repertorio de recursos oscila entre aplicaciones fluidas, empastes y veladuras

les veladuras destacan las de lacas amarillas en las mangas de María o el Ángel **[10c]** y las de carmines con las que se modela en todos los ejemplares la volumetría del vestido de la Virgen, a veces con pinceladas, o a menudo con «baños» extensivos, con frecuencia aplicados con muñequilla –como atestigua el patrón de nudos de la tela estampado en las superficies dadas con laca, visible en microscopía– **[10d]**.

Un examen de maestría en el Taller de los Macip

El modelo que nos ocupa reúne las características y particularidades de una prueba de maestría, con finalidad pedagógica. Un ejercicio demostrativo de soluciones, acaso de carácter examinador y con análogas condiciones, para evaluar al aprendiz ante las más apremiantes nociones para la praxis pictórica. Sería una prueba análoga a la que se estipulaba en tantas ordenanzas coetáneas de los gremios de pintores de diversas ciudades españolas como, por ejemplo,

Córdoba (Ramírez, 1915: 29-46), Sevilla (Santos y San Andrés, 2001: 266-285), Albacete (Carrillero, 1997: 47) o Zaragoza (Falcón, 1997: 680-684).

En 1520 se produjo en Valencia un intento de creación de un colegio de pintores para regular una situación que debía ser compleja en vísperas de las Germanías, y un panorama poco alentador en muchos sentidos. Las primeras décadas del siglo XVI debieron ser algo convulsas y polémicas. La presencia de pintores foráneos en la ciudad –Paolo de San Leocadio o Los Hernandos– habría levantado suspicacias entre los proteccionistas artífices locales. A todo ello se sumaría el auge del óleo, técnica que había ganado adeptos con el cambio de centuria, que se exigía en capitulaciones y que no todos los maestros dominaban (Herrero-Cortell, 2019: 801-803). También debieron contribuir los desmanes que causaba la creciente presencia de obras de diletantes y aficionados que podían adquirirse en las calles, de espaldas a las ordenanzas, y que debió continuar hasta el siglo XVII, como recoge Tramoyeres:

[...] en Valencia hay muchas personas [...] que se dedican a pintar [...], pero lo hacen secretamente, sin tener tienda ni obrador, con lo cual socorren sus necesidades. Gracias estas personas, los labradores y gente pobre puede adquirir cuadros, [...] a precios muy económicos, lo que no sería posible si se estancase el arte en provecho de los pintores colegiados (1911: 446-447).

No es de extrañar, al leer el punto XV de las ordenanzas, que la creación del colegio no fuese suscrita por algunos de los principales artífices locales (Cabanés o Macip), pues ningún pintor podría prestar su nombre para trabajos hechos por algún operario (Benito y Vallés, 1992: 64-66), algo que constituía una práctica común en la mayoría de obradores como sucedía en el de Macip (Herrero-Cortell, 2018b; Puig y Herrero-Cortell, 2021).

El conato de creación del colegio de pintores pretendía dar una respuesta resolutive a cuestiones que, hasta entonces, se zanjaban de puertas adentro, en cada obrador. El que se estipule un examen de maestría, por ejemplo, no es indicativo de que tales pruebas no existiesen con anterioridad ya en los obradores, simplemente se plantea como una medida objetiva que trata de igualar condiciones y criterios en lo alusivo a la consecución de tal grado, evitando situaciones injustas y arbitrarias desigualdades.

Pero ¿en qué consistían habitualmente tales pruebas? La cláusula VII desvela con bastante detalle el contenido, indicando que quien quisiese examinarse como pintor de retablos:

[...] sia tengut de enguixar hun retaule o post, e deboxar e tembrar les colors al olí e pintar aquells en la ystoria que li será designada [...] e sia tengut daurar, picar e brunyir lo daurat, de manera que estiga magistralment acabat a coneguda dels dits examinadors (Benito y Vallés, 1992: 65-66).

La enseñanza empezaba siempre por las nociones elementales: disponer los materiales, preparar colas, moler pigmentos, fabricar pinceles, cocer aceites, montar la tabla, clafatearla y proteger su reverso con estopa (Ramírez, 1915: 37; Bruquetas, 2006: 3), aumentándose la dificultad hasta devenir pintores «ymagineros».

Quienes no llegaban al mayor grado de maestría quedaban en doradores o pintores-decoradores, que eran ni-

veles de menor categoría, pero que podían exigir exámenes específicos acordes con los saberes propios de su especialidad. Así pues, en nuestra opinión, debieron darse incluso exámenes «a la carta» que, de alguna manera, se hiciesen de manera específica para evaluar el desarrollo de una determinada competencia, como el dorado. Trasladando esta idea al taller de los Macip, puede explicarse así, por ejemplo, por qué algunas obras como la de Burjassot **[1a]** conceden una menor importancia a la parte pictórica –llegando a prescindir de celajes, paisajes, o ulteriores figuras–, y proponen soluciones para la correcta ejecución del dorado, con losanges y motivos entrelazados –con el marchamo típico de las producciones de los Macip, que tanto recuerdan los patrones de sarga de los mantelillos venecianos–. Se extralimita así, en este ejemplar, el peso del dorado que, por lo general solo se deparaba a los nimbos. Además, en él, conviven diversos recursos propios del oficio: el bruñido, las incisiones, cincelados y repicados de diversos tipos, junto con corlas como las que se observan en el contorno y volúmenes al cáliz o el oro imitado con pigmentos en el cinturón de la Virgen. Recordemos, en este punto, que por el obrador pasaron en su etapa formativa, personajes como Batiste Buera, de profesión dorador (Puig *et al.*, 2015: 47-48), que podría haber tenido un examen de maestría específico, como la mencionada tabla.

Estas pruebas se podrían además amortizar económicamente, lo que encaja muy bien con la idiosincrasia y política de funcionamiento de los talleres de la época (Herrero-Cortell, 2018). Pero para ello, debían venderse en el obrador, según costumbre valenciana medieval instituida en los Fueros por el mismo Jaime I, por la que «ni imágenes de Dios ni de Santos fueran llevadas a vender por las plazas, y quien lo hiciera tuviese que pagar veinte sueldos de multa» (Benito y Vallés, 1992: 63).

Conclusiones

Todas las versiones estudiadas presentan análogas características técnicas, que más allá de una utilización cromática muy similar, abundan en los típicos recursos productivos del taller, poniendo de manifiesto la utilización de sistemas mecánicos para el reciclaje del modelo (Herrero-Cortell, 2018: 8-18).

Con frecuencia, las atribuciones de estas obras varían notablemente, pero en lo sucesivo conviene distinguir entre las egresadas del obrador y las copias de epígonos y seguidores posteriores, puesto que, como se ha explicado, el modelo gozó de una singular fortuna. Incluso para las primeras, cualquier atribución resultará siempre infructuosa, pues se trata de ejemplares que rara vez permiten una filiación rigurosa, pues desconocidos artífices operaban en la sombra en el obrador familiar, repitiendo las composiciones y estilemas del maestro. De hecho, dado su doble carácter formativo y recaudatorio, estas obras estaban

sujetas a las prescripciones metodológicas del taller y a la supervisión del maestro, dejando escaso espacio para la libre interpretación. Quizás, a tales discípulos se deban buena parte de las obras devocionales en las que manifiestamente se percibe concesiones a una factura algo menos elaborada, sin que llegue a evidenciarse una pérdida cualitativa significativa. No olvidemos que tales piezas salían con el marchamo de calidad que garantizaba un taller como aquel, en un singular equilibrio entre transferencia de conocimiento, pedagogía de la pintura, y estrategias de perpetuación de la oferta.

Notas

- 1 Maison, 1960; Martínez-Burgos, 1990: 165-188; Bambach, 1990: 127-136; Pereda, 2007: 27-144; Gianeselli, 2012: 83.
- 2 Saralegui, 1948: 214; Albi, 1979; Benito, 1997: 210-211; Company y Puig, 2011, o Ferrer, 2014, entre otros.
- 3 Atribuida, creemos, erróneamente a Miquel Joan Porta. En: <<https://arterestauracion.com/pinturas-restauradas/pintura-manierista/la-sagrada-familia-con-san-juanito-y-un-angel-miquel-joan-porta/>> (fecha de consulta: 18-12-2021).
- 4 En: <https://abalartesubastas.com/detalle_lote.php?subasta=37&numero_lote=84&id=75812&categoria=&seccion=&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=36&autor=&vendido=&activo=&idioma=&tabla=#.YcCslS1Dkkg> (fecha de consulta: 19-12-2021).
- 5 [Sisa de aliento o mordiente para dorar / toma tanto acibar como una nuez / tanta goma arábica como una almendra / tanta miel como una avellana partida / y maja todo con tanto vinagre como baste / para correr por pincel o pluma]; González, 1999: 54. Sobre las sisas Herrero-Cortell, 2019: 557-558.

Bibliografía

- ABIZANDA, Manuel (1915), *Documentos para la Historia del Arte en Aragón. Siglo XVII*, Tip. «La Editorial», Zaragoza.
- MORTE, Carmen (1987), «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Aragón. I», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXX, pp. 117-231.
- ALBI, José (1979), *Joan de Joanes y su círculo artístico*, 3 vols., Institución Alfonso el Magnánimo, Valencia.
- ARNAU, Francisca (1999), *Estudio Histórico-Artístico del templo parroquial de San Miguel Arcángel de Burjassot*, Associació Cultural L'Almara, Burjassot.
- ARMENINI, G. Battista (2000), *De los verdaderos preceptos de la pintura*, Visor Libros, Madrid.
- ÁVILA, Ana (1989), «Oro y tejidos en los fondos pictóricos del Renacimiento Español», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n.º 1, pp. 103-116.
- BAMBACH, Carmen (1990), *Drawing and Painting in the Italian Renaissance Workshop. Theory and Practice, 1300-1600*, University Press, Cambridge.
- BENITO, Fernando (1992), «Un colegio de pintores en la Valencia de 1520», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 73, pp. 62-67.
- BENITO, Fernando (2000), *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- BENITO, Fernando y GALDÓN, José Luis (2000), *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Generalitat Valenciana, Valencia.
- BENITO, Fernando y VALLÉS, Vicent Joan (1992), «Un colegio de pintores en la Valencia de 1520», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 73, pp. 62-67.
- BRUQUETAS, Rocío (1998), «Reglas para pintar. Un manuscrito anónimo de finales del siglo XVI», *PH. Boletín del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico*, n.º 24, pp. 33-44.
- BRUQUETAS, Rocío (2006), «Los gremios, las ordenanzas, los obradores», en *Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos*, Grupo Español del IIC, Madrid, pp. 1-22.

- CARRILLERO, Ramón (1997), *Ordenanzas de Albacete en el siglo XVI*, Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación, Albacete.
- CASTIÑEYRA, Patricia (2019), «La Virgen de la Leche. Arquetipo de mujer y madre en la pintura del Renacimiento español». *Panta Rei. Revista Digital de Ciencia y Didáctica de la Historia*, n.º 13, pp. 129-159.
- CODINA, Eduardo (1946), *Inventario de las obras del Museo Provincial de Bellas Artes y de las colecciones de la Excelentísima Diputación de Castellón*, Diputación de Castellón, Castellón.
- COMPANY, Ximo y PUIG, Isidro (2011), *Una nueva obra de Joan de Joanes: la Virgen de la Leche con el Niño Jesús, San José y los Santos Juanitos*, CAEM, Lleida.
- DÍAZ PADRÓN, Matías y PADRÓN MÉRIDA, Aída (1987), «Pintura valenciana del siglo XVI: aportaciones y precisiones», *Archivo Español de Arte*, t. 60, n.º 238, pp. 104-136.
- FALCÓN, M. Isabel (1997), *Ordenanzas y otros documentos relativos a las Corporaciones de Oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza.
- FERRER, Albert y BENITO, Daniel (2020), «La “Virgen de la Leche”, un estereotipo recurrente en la obra más íntima de Joan de Joanes y sus seguidores», *Revista Historias del Orbis Terrarum*, n.º 25, pp. 132-159.
- FERRER Albert y FERRER, Estefanía (2014), «A propósito de una tabla de los Macip en el mercado del arte», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, n.º 90, pp. 161-176.
- GIANESELLI, Matteo (2012), «L'atelier du peintre: l'original multiple», en MOENCH, Esther (ed.), *Primitifs Italiens: levrai, le faux la fortune critique*, Silvana, Milán.
- GONZÁLEZ, Juan Luis (1999), «*Ut pictura rhetoria*. Juan de Juanes y el retablo de San Esteban de Valencia», *Boletín del Museo del Prado*, v. 17, n.º 3, pp. 21-56.
- GRACIA, Carmen (1974), «Iconografía del Niño Dios en la pintura valenciana», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 45, pp. 69-78.
- HERRERO-CORTELL, M. Àngel (2018), «Del sacar de otras pinturas. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento. Reputación teórica versus repercusión práctica», *Revista de humanidades*, n.º 35, pp. 81-106.
- HERRERO-CORTELL, M. Àngel (2019), *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (ss. XV-XVI). Una aproximación a través del paradigma Valenciano*. (Tesis doctoral), Universitat de Lleida.
- HERRERO-CORTELL, M. Àngel y PUIG, Isidro (2017), «Fernando de Llanos y la fortuna de la *Virgo Lactans*. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 98, pp. 53-77.
- HERRERO-CORTELL, M. Àngel y PUIG, Isidro (2018a), «Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 99, pp. 32-57.
- HERRERO-CORTELL, M. Àngel y PUIG, Isidro (2018b), «Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la edad moderna: algunos casos prácticos», *Revista de Historia del Arte*, n.º 7, pp. 8-18.
- HERRERO-CORTELL, M. Àngel; PUIG, Isidro (2021), «En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas», *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, n.º 9, pp. 441-468.
- KAGANÉ, Ludmila (2006), «Obras de los maestros valencianos de los siglos XV- XVII en la colección del Ermitage», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 87, pp. 5-35.
- L'art copte en Égypte, 2000 ans de christianisme* (2000), Gallimard, París.
- LECLERE, Damien y MARTIN-ORTS, Delphine (2019), *Maîtres anciens et arts graphiques*, 29 marzo.
- LÓPEZ AZORÍN, M. José (2006), *Documentos para la Historia de la Pintura Valenciana en el siglo XVII*, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, Madrid.
- MAISON, K.E. (1960), *Themes and Variations, Five Centuries of Master Copies, and Interpretations*, Thames and Hudson, Londres.
- MARTÍNEZ-BURGOS, Palma (1990), *Ídolos e Imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Universidad de Valladolid, Valladolid.
- MATEO, Isabel (1990), «La Virgen y el Niño con los santos “juanitos” de Martín Gómez el Viejo», *Ars Longa*, n.º 1, pp. 27-33.
- MATEO, Isabel (2002), «A propósito de unas versiones de “La Sagrada Familia con los santos Juanitos”», *Archivo Español de Arte*, t. 75, n.º 297, pp. 51-55.

- NAVARRO, Beatriu (2011), «Sagrada Família», en *Camins d'Art. La llum de les imatges*, Generalitat Valenciana, Valencia, pp. 232-233.
- PEREDA, Felipe (2007), *Las imágenes de la discordia: política y poética de la imagen sagrada en la España del cuatrocientos*, Marcial Pons, Madrid.
- PUIG, Isidro et al. (2015), *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Edicions Universitat de Lleida, Lleida.
- PUIG, Isidro y HERRERO-CORTELL, M. Àngel (2021), «El Calvario del Monasterio de Poblet. Consideraciones sobre el papel de los aprendices, discípulos y colaboradores en el taller de los Macip», *De Arte. Revista de Historia del arte*, n.º 20, pp. 69-88.
- RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael (1915), «Miscelánea, Ordenanzas de pintores», *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, n.º 33, pp. 29-46.
- VARELA DE SALAMANCA, Juan (1527), *Recopilacion de las ordenanças de la muy noble e muy leal cibdad de Seuilla: de todas las leyes y ordenamientos antiguos y modernos...* En Sevilla, Por Iuan Varela de Salamanca.
- SARALEGUI, Leandro de (1948), «Noticia de tablas inéditas», *Archivo Español de Arte*, t. 21, n.º 83, pp. 200-214.
- SANTOS, Sonia y SAN ANDRÉS, Margarita (2001), «Aportaciones de antiguas ordenanzas al estudio de las técnicas pictóricas», *Pátina*, n.º 10-11, pp. 266-285.
- SARALEGUI, Leandro de (1931), «Escarceos iconísticos», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XII, pp. 347-350.
- SARALEGUI, Leandro de (1934), «Para el estudio de algunas tablas valencianas», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 20, pp. 3-50.
- Título de las Ordenanças que los muy Ilustres y muy magníficos Señores Granada mandan que se garden para la buena governacion de su Republica...*, (1552), Granada.
- TRAMOYERES, Luis (1911), *Un colegio de pintores en Valencia*, Victoriano Suárez, Madrid.