



“ San Juan Evangelista con el filósofo Cratón ”

Una pintura inédita de Fray Nicolás Borrás (1530-1610)

Aproximación a su expertización, estudio
técnico, historiográfico y representacional

Trabajo Final de Máster

ALBA TORRÓ LLOPIS

TUTORES:

Vicente Guerola Blay
María Castell Agustí

“ San Juan Evangelista con el filósofo Cratón”

Una pintura inédita de Fray Nicolás Borrás (1530-1610)

**Aproximación a su expertización, estudio
técnico, historiográfico y representacional**

Trabajo Final de Máster

ALBA TORRÓ LLOPIS

TUTORES:

Vicente Guerola Blay
María Castell Agustí

Valencia Julio 2015

RESUMEN

El presente trabajo supone la expertización de la obra *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*, a raíz de la subasta celebrada en el mercado del arte, en que la autoría de la pieza constaba como anónima. La clara similitud del lienzo con la tradición pictórica del taller de los Macip, centra este estudio en la atribución de la pintura, al seguidor de la corriente joanesca y principal exponente de la pintura monástica del siglo XVI, el padre Fray Nicolás Borrás Falcó (1530-1610): pintor que reúne las características estéticas más próximas a la obra estudiada.

Esta pieza resulta ser dentro del corpus artístico de Borrás, una pintura inédita hasta el momento, al igual que su iconografía tratada por vez primera en este lienzo. Erróneamente se la había inscrito bajo el título "La traición de Judas", pues su significado real apunta a un pasaje de la vida de San Juan Evangelista.

La asimilación del estilo artístico del pintor, establece las semejanzas entre la obra estudiada y los modelos pictóricos de Nicolás Borrás. Asimismo el conocimiento de los sucesos biográficos acaecidos por el pintor, ayudan a inscribir la obra en una época determinada de su producción pictórica.

El estudio técnico de la pieza ha puesto de manifiesto la existencia de diferentes tejidos que coexisten en la obra. Esto es debido a restauraciones anteriores en que se ha cambiado el formato original del soporte y se han adherido telas nuevas de refuerzo. Estos soportes textiles se han analizado para conocer su naturaleza y poder datar la obra. Por último Se ha realizado una intervención restaurativa en el Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia, donde se ha devuelto a la pintura una lectura estética, diseñándose una enmarcación ex profeso para la obra.

RESUM

El present treball suposa l'expertització de l'obra *San Joan Evangelista amb el filòsof Crató*, arran de la subhasta celebrada al mercat de l'art, en què l'autoria de la peça constava com a anònima. La clara similitud del llenç amb la tradició pictòrica del taller dels Macip, centra aquest estudi en l'atribució de la pintura, al seguidor del corrent joanesca i principal exponent de la pintura monàstica del segle XVI, el pare Fra Nicolás Borrás Falcó (1530-1610): pintor que reuneix les característiques estètiques més properes a l'obra estudiada.

Aquesta peça resulta ser dins del corpus artístic de Borrás, una pintura inèdita fins al moment, igual que la seva iconografia tractada per vegada primera en aquest llenç. Erròniament la hi havia inscrit sota el títol "La traïció de Judes", doncs el seu significat real apunta a un passatge de la vida de Sant Joan Evangelista.

L'assimilació de l'estil artístic del pintor, estableix les semblances entre l'obra estudiada i els models pictòrics de Nicolás Borrás. Així mateix el coneixement dels successos biogràfics esdevinguts pel pintor, ajuden a inscriure l'obra en una època determinada de la seva producció pictòrica.

L'estudi tècnic de la peça ha posat de manifest l'existència de diferents teixits que coexisteixen en l'obra. Això és a causa de restauracions anteriors en què s'ha canviat el format original del suport i s'han adherit teles noves de reforç. Aquests suports tèxtils s'han analitzat per conèixer la seva naturalesa i poder datar l'obra. Finalment s'ha realitzat una intervenció restaurativa en l'Institut de Restauració del Patrimoni de la Universitat Politècnica de València, on s'ha retornat a la pintura una lectura estètica, dissenyant-se un enmarcat ex profeso per a l'obra.

ABSTRACT

This work involves expert assessment of the work with the San Juan Evangelista philosopher Craton, following the auction held in the art market in the authorship of the piece was listed as anonymous. The clear similarity of the canvas with pictorial tradition "Macip" Workshop, this study focuses on the attribution of the painting, the follower of "joanesca" current and leading exponent of the monastic painting of the sixteenth century, Father Nicolás Borrás Falcó (1530 - 1610) painter who meets the people closest to the work studied aesthetics.

This piece turns out to be within the artistic corpus of Borrás, an unprecedented painting so far, as its iconography treated for the first times this canvas. He had mistakenly registered under the title "The Betrayal " because it's real meaning points to a passage in the life of St. John the Evangelist.

The assimilation of the artistic style of the painter, established the similarities between the work studied and pictorial models of Nicolás Borrás. Also knowledge of the biographical events that occurred by the painter, help register the work at a certain time of his paintings.

The technical study of the piece has revealed the existence of different tissues that exist in the work. This is because of previous restorations that has changed the original format support and have signed new reinforcement fabrics. These textile products have been analyzed to know its nature and to date the work. It finally made a restorative intervention in the Heritage Restoration Institute of the Polytechnic University of Valencia, where he has returned to painting an aesthetic reading, one framing being designed specifically for the work.

SUMARIO

1. INTRODUCCIÓN.....	9
2. OBJETIVOS	11
3. METODOLOGÍA DEL TRABAJO.....	13
4. LA VALENCIA CONTEMPORÁNEA A FRAY NICOLÁS BORRÁS	15
5. EL PINTOR FRAY NICOLÁS BORRÁS	19
5.1. Vida y trayectoria artística	20
5.2. Influencias y estilo técnico del pintor.	26
6. UN SAN JUAN EVANGELISTA INÉDITO	33
7. ANÁLISIS DE LA OBRA	41
7.1 Datos identificativos	43
7.2 Estudio estético y compositivo	44
7.3 Descripción técnica	50
7.3.1 El soporte textil.....	50
7.3.2 El bastidor	52
7.3.3 Estratos pictóricos	53
7.3.4 El marco	57
7.4. Intervenciones anteriores	59
8. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA OBRA Y APROXIMACIÓN A SU EXPERTIZACIÓN	69
9. DISEÑO DE UN NUEVO MARCO ADAPTADO A LA PINTURA ORIGINAL	89
10. CONCLUSIONES	95
11. BIBLIOGRAFÍA	97



1. INTRODUCCIÓN

La aparición el 30 de marzo de 2012 de un lienzo en el mercado de antigüedades dio origen al presente estudio. El lienzo estaba catalogado como "Escuela historicista" del s. XIX, bajo el título "La traición de Judas" y de autoría desconocida. No obstante, encontramos errónea toda la información perteneciente a esta obra, pues ésta se puede datar entre los siglos XVI y XVII, atendiendo a su técnica minuciosa y composición clásica, frecuentes en la pintura renacentista. Así, dando un giro drástico en la datación de la obra, debemos esclarecer la incógnita de su autoría, y encontramos en éste ámbito pictórico romanista, más en concreto en un discípulo de la escuela Juanesca, el posible autor de este lienzo: el padre Fray Nicolás Borrás (1530-1610), principal exponente de la pintura monástica del Renacimiento Valenciano, en el que hayamos similitudes estéticas con la obra objeto de estudio del presente trabajo.

La hipótesis que se plantea es la posible introducción de este lienzo dentro del corpus artístico del pintor Valenciano, convirtiéndose la pintura en cuestión en una obra inédita, al igual que su iconografía, a la que erróneamente se ha privado de su significado real, pues asumiendo su carácter religioso, nos encontramos ante un pasaje de la vida de San Juan Evangelista, que a lo largo del estudio se abordará en profundidad.

Por otra parte, un primer análisis de la obra muestra unas intervenciones restaurativas de cambio de formato, la adición de una tela de refuerzo y de unas bandas laterales no originales, todo esto decorado por un marco historicista, que pone de manifiesto una preocupación por la pintura y por su exposición; Pero se hace necesario, en este punto, un estudio exhaustivo de la obra, y de las circunstancias que atañen a su ejecución.



2. OBJETIVOS

El objetivo principal de este estudio es la expertización de la obra a partir de la hipótesis presentada desde un principio, así como el de una posible atribución, comparando composiciones formales muy recurrentes en las obras del Padre Borrás. Esta idea vendrá reforzada por los siguientes objetivos:

- Estudiar la iconografía de la obra para comprender su lectura, pues es una representación muy confusa e inexistente en toda la producción artística del pintor.
- Realizar un análisis estilístico y técnico del lienzo; profundizando en un estudio de la naturaleza del soporte y dejando preparado el camino para un estudio analítico posterior para conocer la naturaleza de los pigmentos.
- Asimilar los modelos pictóricos del Padre Nicolás Borrás para determinar similitudes entre éstos y la obra objeto de estudio, atendiendo a los referentes formales, muy utilizados por este artista.
- Enmarcar esta obra en una época o etapa de la producción artística del pintor; quien a pesar de seguir una misma línea de trabajo deja intuir cambios en su técnica que facilitarán esta labor.
- Llevar a cabo una intervención restaurativa que comprenda las labores de estucado y la reintegración pictórica, debido al estado en que se encuentra la obra a su llegada al Instituto de Restauración del Patrimonio.
- Plantear dos propuestas para la enmarcación de la obra original, mostrando solamente la pintura original y ocultando las bandas añadidas. Siendo la primera, la reutilización del marco existente reduciendo su tamaño y la segunda, el diseño de una enmarcación de tipo historicista, basada en la copia de un marco original de Borrás.



3. METODOLOGÍA

Para la consecución de los objetivos propuestos es necesario el desarrollo de un plan de trabajo basado en la búsqueda de material bibliográfico siguiendo dos direcciones líricas. Por una parte, aquellos temas que nos permitan un conocimiento exhaustivo de la trayectoria artística de Fray Nicolás Borrás, y por otra, aquellos en que se pueda llegar a referenciar o poder restituir con total seguridad el evangelio que aparece en la pintura, ya se trate de un texto de tipo canónico o apócrifo.

Se estudiará detalladamente la iconografía de la obra para determinar el verdadero significado de la escena representada. Se realizará asimismo un estudio técnico de la pieza, donde se analizarán en profundidad el soporte de tela, la nueva tela de entelado y los fragmentos laterales añadidos posteriormente a la realización de la obra, para determinar si el tejido utilizado tiene relación con el original y el motivo de este añadido. Además se planteará una restitución de cómo debieron ser las dimensiones originales, a partir de las formas geométricas utilizadas en las composiciones clásicas.

Partiendo de la hipótesis de que esta obra haya sido realizada por el Padre Borrás, la búsqueda principal se centrará en el estudio de su técnica pictórica y patrones antropomórficos. Se recurrirá a la comparación de varias pinturas del artista, en las que los modelos icónicos sean parecidos y los recursos estilísticos coincidan, prestando especial interés al tratamiento de los ropajes y a la anatomía característica de los rostros y de las manos. El estudio técnico de la obra, el contexto histórico de su ejecución y los patrones formales de su composición nos ayudarán a atribuir la pieza estudiada a este artista. Siguiendo la evolución del estilo técnico de Borrás, se intentará contextualizar el lienzo dentro de una etapa pictórica de la producción del artista.

Por otra parte, se llevará a cabo una revisión de las varias restauraciones acaecidas sobre la obra desde el momento de su adquisición en el mercado del arte, hasta su salida del taller del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia. En el taller del IRP se llevarán a término los procesos de estucado y reintegración pictórica para devolver la lectura estética a la obra. Así mismo, se plantearán dos direcciones a la hora de diseñar una nueva enmarcación que cumpla el cometido de esconder las bandas laterales y que sólo muestre la pintura original, siendo la primera la de reutilizar el marco nuevo reduciéndolo de tamaño y la segunda la de plantear un nuevo marco de tipo historicista, que se asemeje a un marco original de Nicolás Borrás.

El periodo comprendido entre 1530 y 1610 coincidiendo con la trayectoria vital de Nicolás Borrás, concurre bajo el reinado de Carlos I (1517-1556). Soberano que elevará a la monarquía hispánica, formada por las coronas de Castilla y Aragón, al rango de primera potencia política y económica del siglo XVI, debido en mayor parte, al comercio con las Indias y a la explotación americana. Este espacio de tiempo continuará bajo los reinados de Felipe II (1556-1598) y Felipe III (1598-1621).

La sociedad con la que coexiste el pintor está basada en estamentos. Así pues, la nobleza vive retirada en sus castillos, la burguesía ocupa las ciudades y el pueblo llano, formado por campesinos y moriscos, está relegado en el campo y los suburbios, trabajando las tierras de sus señores. Pero en este capítulo, nos centraremos en concreto en el ámbito territorial valenciano, que es en el que vive nuestro artista.

En la Valencia foral de 1530, el poder político más alto está bajo el cargo de un Virrey, una extensión del poder monacal, dotado de poderes superiores al de las Cortes, la Generalitat o los Estamentos, que constituyen las instituciones más representativas del reino. Durante el periodo de la vida de Nicolás Borrás, algunos de los virreyes más importantes de esta ciudad fueron Doña Germana de Foix y su marido, el duque de Calabria, que contribuyeron al esplendor de la corte y a la represión agermanada, y de otros como el Arzobispo-Patriarca Juan De Ribera, que juega un papel muy importante en la expulsión de los moriscos.¹

La economía valenciana se asienta sobre el comercio del azúcar, la lana y la cerámica, debido a su distribución gracias a los puertos marítimos. Pero sobre todo, está basada en la actividad agraria, de la cual se ocupan mayoritariamente los moriscos, que constituyen un tercio de la población.² En la primera mitad de siglo (1520-1568) se impone el mundo rural frente a la crisis urbana causada por la revuelta de las Germanías³ (1520-1522). Iniciada por la oposición de las clases burguesas a los dominios señoriales, y promovida por tres hechos fundamentales.

En 1519 con la crisis de subsistencias, la epidemia de la peste que deja la ciudad desprovista de autoridades, que huyen al campo, y las incursiones de los piratas norteafricanos. Concluyendo por una parte con la represión de los agermanados, frente a la consolidación económica de la nobleza basada en la agricultura, que llevará a la ruralización de los núcleos urbanos; y por otra, al ataque por parte de los agermanados contra los mudéjares, que se posicionaban de parte de sus amos. Con los bautizos forzados de éstos últimos (convirtiéndose en moriscos), y que en 1525, Carlos I legalizará, igualándose los derechos legales de éstos con los de los cristianos viejos, y creando un malestar general entre los Barones.⁴

Este enfrentamiento entre moriscos y cristianos viejos, llevará a la catástrofe del campo durante la segunda mitad de siglo y, tras el Concilio de Trento (1545-1563), las campañas evangelizadoras se radicalizarán desembocando en las Guerras de Religión entre protestantes y católicos.

Página anterior. Detalle de la mano de un discípulo del lienzo *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

¹ REGLÀ J., *De la crisi urbana a la crisi rural: el segle XVI*. Ed: AAVV., *Història del País Valencià*. De les Germanies a la Nova Planta. Barcelona: Edicions 62, 1989. Volum III, pp. 110-114.

² *Ibidem*, pp. 115-118.

³ *Ibidem*, pp. 185-198.

⁴ BELENGUER E., y CASALS A., *Las germanías del reino de Valencia*. Ed: AAVV., *Historia del pueblo valenciano*. Valencia: Ed. Levante con el patrocinio de la Institución Valenciana de Estudios e Investigación y la Caja de Ahorros de Valencia, 1988. Tomo II, pp. 373-392.

4. LA VALENCIA CONTEMPORÁNEA A NICOLÁS BORRÁS

La sublevación de los moriscos granadinos en 1568 y la presión protestante de Francia, hacen que Felipe II aísle el país ejerciendo un riguroso control en las zonas fronterizas, salvaguardando así la hegemonía católica. Aumenta, pues, la inquietud con los moriscos y ese mismo año es llamado a Valencia el Patriarca Juan de Ribera, que bajo las premisas trentinas, emprende la reforma de la Universidad, el clero y el pueblo.

El patriarca intensificará la catequesis y las visitas a las parroquias. También se esforzará por conseguir la conversión sincera de los moriscos, los cuales serán finalmente expulsados en 1609 bajo el reinado de Felipe III. Todo esto provocara que provoque la catástrofe del campo y un vacío demográfico que tardará un siglo en restablecerse.⁵

El espíritu católico de la Contrarreforma se reflejará muy directamente en las artes, introduciendo la devoción, el respeto, y los sentimientos religiosos. Por una parte en la pintura estarán representados por la figura de Joan De Joanes y en la arquitectura seguirán los modelos del Escorial.

La iglesia, nuevamente será la gran demandante de este arte, y los mecenas serán también las órdenes religiosas, exceptuando familias nobles como los Borja, únicos mecenas renacentistas del País Valenciano durante el siglo XVI, y más en concreto Rodrigo de Borja, futuro papa Alejandro VI; que traerá a Valencia a pintores Italianos como Paolo de San Leocadio y Francisco Pagano para trabajar en las obras de la catedral.

También pintores que han estudiado en Italia trabajarán en la catedral valenciana como lo son los manchegos Hermandos: Fernando de Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, importando directamente las técnicas del taller de Leonardo. Pero sobretodo será la saga joanesca de tres generaciones la que más influirá en Nicolás Borrás, pues será el maestro, Joan de Joanes, el que gracias a saber interpretar los sentimientos religiosos populares de ese momento y canalizarlos según las estrictas directrices de la Contrarreforma, ganará una fama relevante.⁶

⁵ ARDIT M., *Los Moriscos*. En: AAVV., Historia del pueblo valenciano. op. Cit., pp. 434-452.

⁶ LLOBREGAT E., y YVARS J.F., *Historia de l'art al país Valencià*. València: ed. Tres i Quatre, biblioteca d'estudis i investigacions, 1988. Volum II, pp. 63-80.

5.1. Vida y trayectoria artística

Nace en la villa Alicantina de Cocentaina en 1530, señorío propiedad de la familia Roïç de Corella, gobernando como Conde de Cocentaina Guillém Roïç de Corella. Hijo de Jerónimo Borrás y de Úrsula Falcó, Borrás pertenece a una familia con cierta posición holgada, gracias al trabajo como sastre de su padre, y lo atestigua la casa en la que viven en la calle Mayor, dentro de las murallas de la Villa⁷, que ocupan las clases pudientes.

Borrás pasa su infancia acompañado de sus hermanos, Ángela, Leonor y Francisco Borrás, hasta los once años cuando queda huérfano de padre, y es entonces, cuando se traslada a Valencia atraído por los estudios de gramática. Será en la capital donde pase sus años de enseñanza, e incluso sea allí, dónde aprenda el arte de la

pintura; siendo necesario por su filiación artística con los Macip, que frecuentase su taller.

Entrará en contacto con las corrientes artísticas del momento, y con las religiosas, pues, empezarán a fraguarse los ideales reformistas provenientes del Concilio de Trento, que condicionarán su futura producción artística.⁸

Borrás se formará como sacerdote en Valencia, ya que se le documenta en su villa natal registrado como tal en 1560, y sin otro documento que demuestre sus estudios. Además "El Estudi General" implantado en las Universidades a finales del siglo XV obligaba a pasar por diferentes ciclos a los largo de la enseñanza.



Fig. 1. La antigua villa amurallada de Cocentaina. En el siglo XVI.

Página anterior. San Nicolás de Bari. Nicolás Borrás. Sacristía de la parroquia de la Asunción de Sta. María de Cocentaina.

⁷ Fig.1. Información extraída de: <http://almogavares.foros.ws/1951/captura-de-esclavos-en-la-villa-de-cocentaina-1290/>. Fecha de consulta 30/06/2015.

⁸ HERNÁNDEZ GUARDIOLA L., *El pintor Nicolás Borrás*. En: [Exposición] Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010. p. 35.

5. EL PINTOR FRAY NICOLÁS BORRÁS FALCÓ

Después de pasar por una escuela donde se les enseñaba a leer, escribir y contar, los estudiantes que así lo desearan, previa aprobación de estas materias, podían acceder a los estudios de Gramática y Latinidad, de carácter básico. Su conclusión permitía ingresar en las facultades de Artes, de Leyes y de Cánones... terminados los estudios de Artes, los bachilleres podían matricularse en Teología o Medicina.⁹

De vuelta a su ciudad natal, se le documenta en 1558, con la ejecución del retablo mayor de la parroquia de El

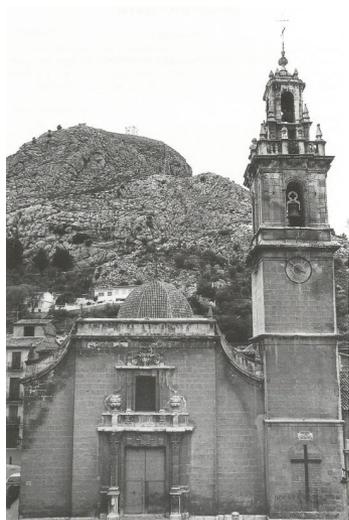


Fig.2. Iglesia de la Asunción de Sta. María, Cocentaina.

Salvador, en Cocentaina, el cual, no ha llegado hasta nuestros días¹⁰. Solamente dos años después aparece el padre Borrás registrado como sacerdote de la iglesia de Santa María, de Cocentaina, donde pinta para la capilla de la comunión las tablas de la *Adoración de los Pastores* y *San Nicolás de Bari* (Fig.3.), este último, propuesto por diferentes biógrafos, como el único autorretrato que ha llegado hasta nuestros días del pintor, pero sin fuentes documentales, debido al detalle de su rostro y aspectos realistas como la barba desaliñada y los ojos fijos en el espectador, que llevan a creer en esta posibilidad, además de la coincidencia de nombres, y que la edad de pintor y retratado deba rondar los treinta años.¹¹



Fig.3. Detalle de *San Nicolás de Bari*. Nicolás Borrás, Iglesia de Sta. María de Cocentaina.

¹⁰ HERNÁNDEZ GUARDIOLA L., *El pintor Nicolás Borrás*. op Cit., p. 16.

¹¹ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Alicante: Excelentísima Diputación Provincial de Alicante, 1976. pp. 42-43.

⁹ FELIPE ORTS A., *Cultura y Ciencia en el siglo XVI*. En: *Historia del pueblo valenciano*. op. Cit., p. 414.



Fig.4. Patio principal y acceso al Monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

Borrás durante su estancia en Cocentaina se dedica al oficio del sacerdocio y a la pintura. Prueba de ello, es que a sus cuarenta años ya recibía encargos notables y suficientemente importantes como lo son *El retablo de las Ánimas* para la concatedral de San Nicolás de Alicante o el de *Los misterios del Rosario*, para Orihuela. Gracias a esa fama, es llamado en 1575 al monasterio de San Jerónimo de Cotalba (Gandía) para pintar el retablo mayor.

Una vez fundado el cenobio jerónimo, se construyó en 1388 en el lugar de Cotalba el monasterio de San Jerónimo, auspiciado por Alfonso de Aragón Duque de Gandía y Marqués de Dénia. Este cenobio llegó a obtener la protección de los duques de Gandía, siendo la duquesa María Enríquez la principal protectora del monasterio.

Entre sus muros llegaron a habitar personajes como el poeta Ausias March, los reyes Felipe II y Felipe III, y la familia Trenor, actual propietaria del monasterio.

*“...vino, pintó y estuvo entre los religiosos todo el tiempo que hubo menester para perfeccionarle y observando el modo de vivir de los religiosos gustó y aficionóse al hábito, y al tratar de pagarle su trabajo, manifestó el deseo de quedarse en la Religión...”*¹²

Un año más tarde, profesaba el pintor, el 11 de Noviembre como monje regular¹³ en el monasterio jerónimo y durante tres años más se encargó de terminar el retablo mayor (Fig.5.), la pieza más ambiciosa de su carrera que consta de 14 tablas; todas ellas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, como consecuencia de la desamortización eclesiástica del siglo XIX.

¹² FULLANA MIRA, L., *Historia de la villa y condado de Cocentaina*. Valencia: ed. Cosmos, 1975, p.387.

¹³ El clero regular lo componen sacerdotes o frailes que viven en conventos bajo las reglas de cada orden; En este caso, bajo las reglas de la orden jerónima.



Fig. 5. Hipótesis de reconstrucción del retablo mayor de San Jerónimo de Cotalba, propuesto por Fernando Benito Doménech en el catálogo de la exposición *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su Tiempo*.



Fig. 6. Claustro mudéjar y escalera gótica del monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

Una vez terminado el retablo en 1579, decide trasladarse de nuevo a la capital del Turia, al convento de los Franciscanos descalzos. Ignoramos el motivo de este cambio de orden, pero se puede pensar que sin renunciar a su religión, el traslado a Valencia lo acercase a las novedades pictóricas de ese momento, y gracias a la fama artística cosechada, intentase realizar algunos encargos.

Allí coincidirá con el Patriarca Juan de Ribera (1532-1611), quien se encargará de gestionar los preceptos de la Contrarreforma a su llegada a la capital. Aunque este encuentro no esté documentado, existe una relación entre ambos al concederle años antes a Borrás, la facultad para confesar clérigos.¹⁴

Este cambio de hábitur durará escasos meses, pues hacia últimos de ese mismo año, decide volver al monasterio de Cotalba, donde lo reciben de buen grado,

circunstancia excepcional, razonada por el Marqués de Lozoya.

*... La benevolencia excepcional de readmitir a quien había abandonado la regla hierosolimitana por otra regla, de espiritualidad tan diversa, se debió, sin duda, a que el monje-pintor era necesario en el monasterio de Gandía, entonces en trance de total renovación de sus estructuras mudéjares para cubrirlas con suntuosidad renacentista*¹⁵.

A partir de este momento, emprende una gran actividad pictórica, ornamentando todas las dependencias del monasterio, y decorando los ángulos y lunetos del coro de la iglesia, además de una grisalla situada en el muro del refectorio (Fig. 7.).

Alternará esta labor con trabajos y viajes que lo requerirán fuera del monasterio, como es el caso del traslado a Bocairante junto con Miguel Juan Porta, para tasar el retablo inconcluso que había dejado Juan de Juanes al morir en 1579.¹⁶ De esto, podemos deducir, la existencia de una relación personal entre ambos artistas.

Otros viajes lo sitúan en 1588 en Valencia, pintando un Cristo atado a la columna para San Miguel de los Reyes, y otro muy semejante, para la iglesia de San Nicolás; que derivan del lienzo pintado por Sariñena de igual iconografía en el Colegio del Patriarca. Nuevamente es requerido en 1591 para aconsejar sobre la decoración de las pinturas de la sala Nova del Palacio de la Generalidad, junto con pintores como Vicente Requena o Juan Sariñena.

¹⁴ BENITO DOMENECH, F. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su Tiempo*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1987, p. 34.

¹⁵ LOZOYA, El Marqués de. *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona: ed. Salvat, 1940, pp. 233-234.

¹⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L. *Vida y obra...* op Cit. pp. 45-50.



Fig.7. Grisalla de la Santa Cena. Nicolás Borrás, Refectorio del monasterio de San Jerónimo de Cotalba.

Sus últimos traslados datan de 1602 y 1604 a su villa natal para la realización de los retablos de las distintas capillas erigidas en el convento franciscano de San Sebastián, llegando solamente hasta nuestros días la tabla principal del retablo de la Sagrada Familia.¹⁷

El período desde 1579 hasta 1604 es el más fecundo de su carrera artística y en el que se sitúan sus obras más logradas. Gracias a los trabajos realizados tanto para la ornamentación del monasterio como para encargos fuera de éste, será incluido en la tabla de los principales bienhechores del monasterio.

Incluso llegada la fecha de 1608, la comunidad de Cotalba sigue recibiendo dinero del trabajo externo del pintor, muestra de que no cesará en su actividad hasta sus últimos años.

Nicolás Borrás fallece el 5 de septiembre de 1610 a sus ochenta años, en el monasterio en que pasó la mayor parte de su vida, dejando tras de sí una abundante producción pictórica, que mantuvo la tradición juanesca hasta las puertas del naturalismo, y sin apartarse de la estética de la Contrarreforma, que le valieron situarse de entre los mejores de la pintura hispana del Renacimiento.

5.2. Influencias y estilo técnico del pintor

La producción pictórica de Nicolás Borrás se caracteriza por ser eminentemente de carácter sacro y continuar las normas manieristas, no de una manera personal, sino prolongando el estilo de la pintura que ocupaba gran parte del reino; la de Paolo de San Leocadio, los Hernandos y la del taller de los Macip, siendo éste último, la influencia más directa, pues la formación pictórica, se supone, la adquiere el artista, en este taller y directamente de Joanes como se corrobora en un documento escrito por Borrás, en el que lo llama maestro¹⁸

*"Timorato Vicente Macip (llamado Juan De Juanes), mi dignísimo maestro, aunque apenas puedo ser considerado discípulo suyo."*¹⁹

También se refuerza esta relación con la probable participación de Borrás en el retablo de la Font de la Figuera en 1550, al observarse principalmente unas fórmulas anatómicas más parecidas a las del monje que a las de Juanes, y al representar a san Juan Evangelista de igual forma que en otra obra autenticada de Borrás, que data de la misma época.²⁰

Claramente el arte de Borrás es una continuación del de Joan De Joanes, y por extensión de su padre, Vicente Macip, de quien tomará materializado los rostros perfilados, reproduciendo el estilo clásico, de nariz recta, barbilla apuntada y labios finos.²¹

Vicente Macip fue un pintor de gran soltura y con una prolífica producción pictórica que abarca el cuatrocentismo y el Renacimiento pleno, pasando en su arte, por dos etapas diferenciadas. La primera, gótica, con el sobrenombre del "Maestro de Gabarda" y el "Maestro de Cabanyes" se trata de su pintura primitiva, y la segunda, principalmente renacentista y más madura a causa del contacto con las pinturas de Sebastiano del Piombo traídas desde Italia para decorar la casa del embajador Vich, que debieron calar profundamente en el pintor.

Se supone que nace en 1475 y ya a su mayoría de edad se le cita como "Mestre Vicent Macip, pintor de retaules".²² Sus inicios en la pintura siguen la estela de los pintores que se encuentran en ese momento en Valencia, como son Rodrigo de Osona y Paolo de San Leocadio. Macip mezcla la pintura flamenca del primero, con la cuatrocentista italiana del segundo; de ahí su primitivismo, hasta la llegada de los Hernandos a Valencia en 1506, quienes pintan el retablo mayor de la catedral un año después. En este momento su pintura empieza a virar en formas más clásicas, y con la llegada de las obras de Piombo, el pintor copiará las composiciones hasta hacerlas suyas.

¹⁸ ALCAHALI, El Barón de. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897. p.163.

¹⁹ "Timoratus Vicentius Macip (Joannes de Joannes nominatus) dignissimus praeceptor meus, cum vix inter suos discipulos essem numeratus".

²⁰ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *El pintor Nicolás Borrás*, op Cit, p.16.

²¹ ALBI, J. *Joan De Joanes y su círculo artístico*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de estudios artísticos, 1979. Tomo II, p.293-296.

²² BENITO DOMENECH, F.; LUIS GALDÓN, J. *Vicent Macip (c. 1475-1550)*: [exposició] Museu de Belles Arts de València, del 4 febrer-20 abril de 1997. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana [etc.], p. 21.

¹⁷ Ibidem, pp. 46-53.

En su etapa final trabaja con su hijo Joan De Joanes, adquiriendo la sutileza y la minuciosidad de éste, es el momento en que ambos artistas realizarán sus mejores obras. Padre e hijo trabajarán al dictado de la Contrarreforma a través de su técnica minuciosa imitando la pintura flamenca y la caricaturización de sus personajes, que otorgan rostros bondadosos a los "buenos" y la fealdad a los "malos".

En 1542 le otorgará a Joanes el control total del taller, debido a su avanzada edad y finalmente en 1550 morirá en Valencia nombrando a su hijo heredero universal de sus pertenencias.²³

Joan De Joanes nace en la primera década del siglo XVI, del matrimonio formado por Vicente Macip e Isabel Navarro, aunque no se encuentra documentado hasta 1531, donde aparece participando en el retablo de Segorbe, fecha en la que empezará a trabajar junto a su padre.

Se aprecia un sólido dibujo con sombras y contrastadas luces, hasta la muerte viejo Macip, en que su forma de pintar cambia, se vuelve más mecanizada, los colores viran a tonalidades frías, las composiciones se vuelven más características e introduce arquitecturas fortificadas con ruinas clásicas en sus paisajes.²⁴

A partir de este momento no utiliza tanto el dibujo y opta por sutiles toques de pincel, una pintura más luminosa y con tonos brillantes; prueba de un dominio superior de la técnica son las esfumaduras y juegos de luces que muestran telas pegadas al cuerpo y reflejos tornasolados en los ropajes.

Una de las aportaciones que Joanes supo transmitir y le ayudaron a ganarse su gran reputación, fue la creación de las imágenes devocionales del quinientos, acercando la religión católica al pueblo, a través de la pintura, con los Salvadores Eucarísticos, Inmaculadas, Dolorosas y Ecce Homos.

²³ BENITO DOMENECH, F. *El Periodo de la Contrarreforma en la Pintura Valenciana y los Inicios del Naturalismo*. Gandía: Pascual Lucas espai, D.L. Cimal, Cuadernos de Cultura Artística N° 10. 1980, p.33.

²⁴ BENITO DOMENECH, F., *Joan De Joanes: una nueva visión del artista*. [exposición] Museo de Bellas Artes de Valencia, del 31 de enero al 26 de marzo de 2000. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana [etc.], 2000. pp. 28-35.

La producción pictórica del padre Borrás, tampoco se apartará de este camino didáctico de la Contrarreforma, y sus obras seguirán el mismo estilo a lo largo de su vida, sin cambios bruscos, puesto que su condición de monje le conferirá cierta estabilidad sin rivalidades ni competencias profesionales.²⁵

*La intención de Borrás como monje es propagar el fervor religioso por medio de sus imágenes, dirigidas sobre todo a la población morisca, abundante en tierras valencianas... De tal manera que a su excelencia técnica hay que añadir esta última consideración de difusor de las nuevas ideas de evangelización de la Iglesia católica, manteniendo la ortodoxia, el decoro y la intimidad en sus representaciones.*²⁶

Aunque en su producción artística no se observen cambios bruscos en la forma de pintar, sí se pueden diferenciar al menos tres etapas, ligadas a los cambios de su vida.

La primera comprende de 1558 a 1575 desde su estancia en Valencia donde aprenderá un estilo propio muy similar al de Joanes hasta que entra a formar parte del cenobio jerónimo; en sus primeras obras que han llegado hasta nosotros (Fig.8.) se observan muchos recursos compositivos como la perspectiva central, el uso de varios planos y la colocación de los personajes en interiores, siempre con una ventana o puerta que alarga más la composición. La destreza a la hora de abordar las figuras humanas no es tanta como al final de su producción, excepto en el "San Nicolás de Bari" (Fig.3.) en que cada detalle y rostros están realizados a la perfección.

²⁵ BENITO DOMENECH, F. *Los Ribalta...*, op. Cit., p. 36.

²⁶ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *El pintor Nicolás Borrás*, op. Cit., p. 15.



Fig.8. Adoración de los Reyes. Nicolás Borrás, (Ca. 1550-1558). Colección particular.

Las gamas tonales utilizadas en sus primeras obras son tierras y ocres, exceptuando los azules para alguna vestidura y los fondos, se trata de pinturas cromáticamente apagadas.

Con la ejecución del retablo de "Los Misterios de Rosario" para la iglesia de Sto. Domingo de Orihuela se empiezan a ver composiciones más elaboradas e introduce algo más de colorido, preparándose para entrar en su segunda etapa y más fructífera, con la ejecución del retablo mayor de Cotalba.

En este conjunto introduce prácticamente toda la gama tonal, con irisaciones en los ropajes y carnaciones claras, dejando en un segundo plano los tonos pardos que acostumbra; debido posiblemente a la disponibilidad económica que le reporta la contratación de este trabajo, permitiéndole la adquisición de nuevos pigmentos.



Fig.9. *Santa Cena*. Nicolás Borrás, Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente de San Jerónimo de Cotalba.

La claridad en estas pinturas y el trabajo del dibujo sobresalen de entre toda su producción, pero hay que mencionar también que para este trabajo se tomará cinco años intermitentes, razón de más para su perfeccionamiento, y a nuestro parecer, se esforzará al máximo en aquellas pinturas que vayan a decorar el monasterio en el que vivirá. De hecho no cobra dinero alguno por la realización de estas pinturas a cambio de formar parte de la orden Jerónima, lo que significa que será más importante su fe que su carrera como artista; esta opinión viene reforzada por el constante estilo manierista de formas clásicas durante toda su producción que permanece inalterable ante las influencias de las nuevas corrientes naturalistas.

En esta segunda etapa se producen cambios una vez terminado el retablo mayor del monasterio, ya que el pintor

empezará una fructífera producción con el fin de ornamentar las dependencias del mismo; razón por la que necesitará de encargos exteriores al cenobio que sufraguen estas pinturas.

Estas obras se diferenciarán tanto a la hora de utilizar los pigmentos, que se reducirán en gama tonal, como en las dimensiones, ya que los retablos constarán de una sola tabla principal con su predela. Una excepción significativa será la del retablo con puertas "*La venida del espíritu Santo*" cuya tabla principal el "*Pentecostés*", muestra un colorido notable que la diferencia de los demás retablos creados expreso para el monasterio.

Su tercera etapa la ocupan los últimos años de su vida y se relaciona con las pinturas que realiza para su villa natal, donde el nivel técnico disminuye notablemente.



Fig.10. *Retablo de la Virgen del Milagro y San Antonio Abad*. Nicolás Borrás, Palacio Condal de Cocentaina.



Fig.11. Nicolás Borrás, Detalle de la Sagrada familia. Museo de Bellas Artes de Valencia.

La pintura de Borrás se encuentra perfectamente ordenada y clara, con fondos abiertos y masas pesadamente distribuidas, que componen un escenario dotado de una perspectiva central. En algunos casos ésta es acentuada por las baldosas del suelo, que siguen el punto de fuga y enmarcan a la figura principal;²⁷ este recurso compositivo lo extrae de Yáñez de la Almedina, que a comienzos de siglo ya utiliza la perspectiva renacentista más pura. Sus personajes rígidos y frontales respiran serenidad aún en los momentos más agitados. En sus composiciones predomina el dibujo, como en las obras de Vicente Macip, y la reiteración de figuras, debido a la utilización de estampas, algunas de ellas inspiradas en obras de Rafael o en Joanes, su maestro.²⁸

La característica principal para reconocer a sus personajes son, los ojos rasgados y la nariz recta que enlaza directamente con el arco de la ceja, a través de juegos de sombras; los rostros son ovalados y terminan con la misma barbilla; las bocas resultan ser las mismas y todos los cabellos son ondulados al igual que las barbas. Si se observan las manos, se aprecia el detalle con el que las realiza, marcando cada nudillo, característica casi única de este artista, y cada vena, al igual que en los botones de los ropajes, los cuales son perfectamente redondos, pero de ellos salen multitud de arrugas. Los vestidos y capas tienen muchos dobleces que el pintor resuelve perfectamente con el claroscuro. Un detalle que no se debe obviar es que siempre sitúa a sus personajes en ambientes donde hay profundidad, creada por ventanas que dejan ver ríos y arquitecturas, como haría su maestro.

²⁷ ALBI, J. op cit, 1979, Tomo II, p.492.

²⁸ BENITO DOMENECH, F. *Los Ribalta...*, op.Cit., p.36.

Las influencias pictóricas directas que recibe Borrás, son sobretodo del taller de los Macip, pero el pintor además de con su maestro, estará en contacto con los distintos discípulos joanescos.

Artistas como Miguel Joan Porta, Cristóbal Llorens o Gaspar Requena, tuvieron relación con el pintor jerónimo pero sin ninguna condición de discípulado.

Miguel Joan Porta (1544) trabajó en el taller de los Macip, y coincidió con Borrás para la tasación del retablo inconcluso que dejó Joan De Juanes en Bocairente, a causa de su repentino fallecimiento.

Volvió a hallarse con el monje jerónimo para visurar sobre las pinturas de la Sala Nova del Palau de la Generalitat; y en una ocasión convivieron juntos, pintando para el monasterio de San Miguel de los Reyes.

Cristóbal Llorens, por otra parte, es seguidor de la escuela joanesca, y coincide con Borrás en calidad de notario, en Bocairente para la tasación del retablo anteriormente citado de Joan De Joanes. Por otro lado como pintor se le atribuyen gran cantidad de obras, pero debido a la Guerra Civil, muchas de ellas se destruyeron, conservándose solamente dos retablos íntegros del artista, el retablo mayor y el de San José para la parroquia de la Asunción de Alaquás.

Por último, Gaspar Requena fue un discípulo de la escuela joanesca, al que hasta hace poco era conocido con el nombre de laboratorio de "Discípulo joanesco de Montesa".²⁹

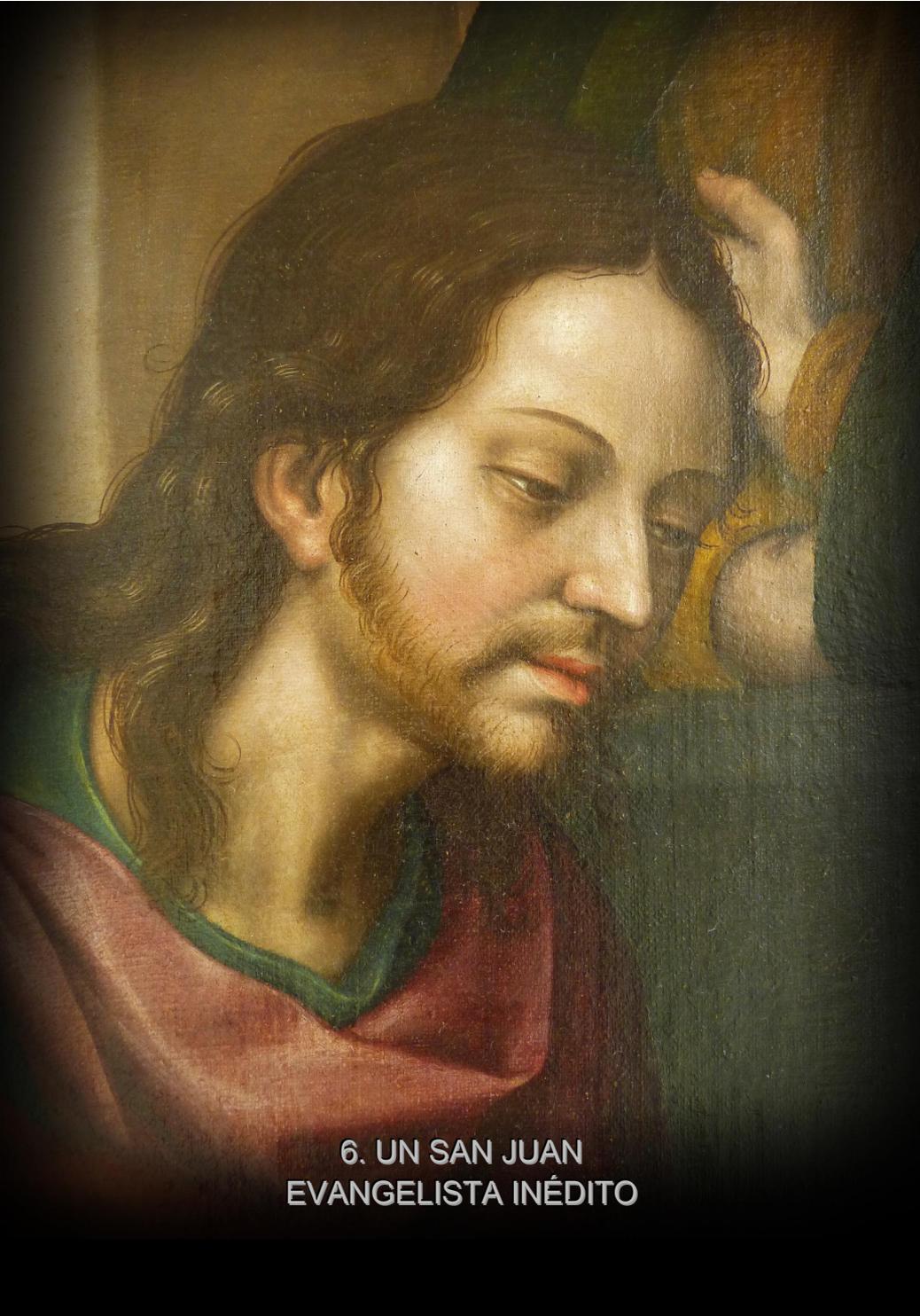
Según Arques Jover, debió de ser también un discípulo de Borrás, Jaime Terol, quién realizó un *Salvador* para el tabernáculo del Altar mayor de Sta. María de Cocentaina, actualmente desaparecido.

Pero el discípulo al que se le considera más próximo a Borrás es su sobrino, Francisco Domenech, quien ajeno al taller joanesco, debió de aprender el arte de la pintura de la mano del monje jerónimo. Nacido en 1559, hijo de Antonio Domenech y Ángela Borrás, Francisco fue el heredero de los útiles de pintura de su tío, pero su producción no será abundante como la de su maestro, puesto que su oficio como notario, no le dejará tiempo suficiente para el arte.

Sus obras documentadas son el retablo de los *Reyes Magos* para la capilla de la familia Roglá de Santa María de Cocentaina, retablo que no ha llegado hasta nuestros días;³⁰ y un *Bautismo de Cristo*, copia de su maestro, actualmente conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

²⁹ VIANA GARCÍA, B., *Un Calvario de Gaspar Requena. Revisión historiográfica y científico-técnica de una pintura inédita de la escuela joanesca*. Trabajo de Máster. Universidad Politécnica de Valencia. 2013. p.32.

³⁰ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., *Vida y obra...* op Cit. p. 104.



6. UN SAN JUAN EVANGELISTA INÉDITO

La obra que nos ocupa proviene de la casa de subastas catalana "Setdart" y sale a subasta bajo el título "La traición de Judas", a causa de la escena representada en la que un personaje le entrega una bolsa al otro. La iconografía lleva a equívoco, como se ha indicado al inicio de este trabajo, pues fácilmente se puede confundir este pasaje con el que se representa realmente; es entonces cuando debemos acudir a las obras de Borrás para analizar el tratamiento que hace en la figura de Judas Iscariote, observando que es totalmente distinta de la obra estudiada.

El único pasaje en el que incluye el artista a Judas es en el de la Santa Cena, y como se muestra en las imágenes (Fig.12, 13 y 16) el pintor opta, al igual que su maestro, por volver la espalda al espectador (Fig.15.)

Desde la segunda mitad del siglo IX se representa la imagen de Judas con la piel

cobriza, el pelo rojo y la barba del mismo color; aunque no son éstos los únicos rasgos distintivos. Además, se le pinta con una nariz ganchuda y larga, una frente baja y tez llena de manchas con una expresión convulsiva.³² Los colores de sus vestiduras son: rojas y amarillo pálido, significando la luz infernal, la envidia, la traición y el engaño. A menudo se combina con un gorro propio de los ejecutores de color amarillo o rojo.³³

Exceptuando los rasgos anatómicos, coincide con la descripción del personaje del lienzo pero no con la figura de Judas característica de Borrás, donde los cabellos son rojizos y los rostros apenas se pueden apreciar, los tonos amarillos son más oscuros y en ningún caso llevan el gorro de ejecutor.

Siguiendo estos modelos se puede apuntar que la representación que nos atañe no alude a Judas.

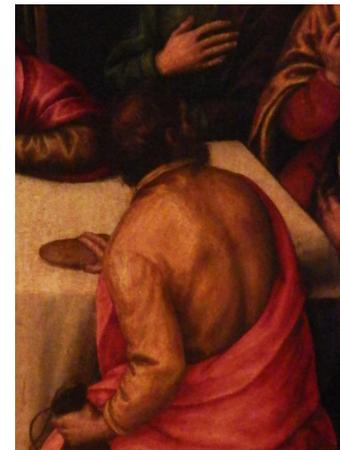


Fig.12. Detalle de la *Santa Cena* del conjunto pictórico de Cotalba. Nicolás Borrás, Museo de Bellas Artes de Valencia.

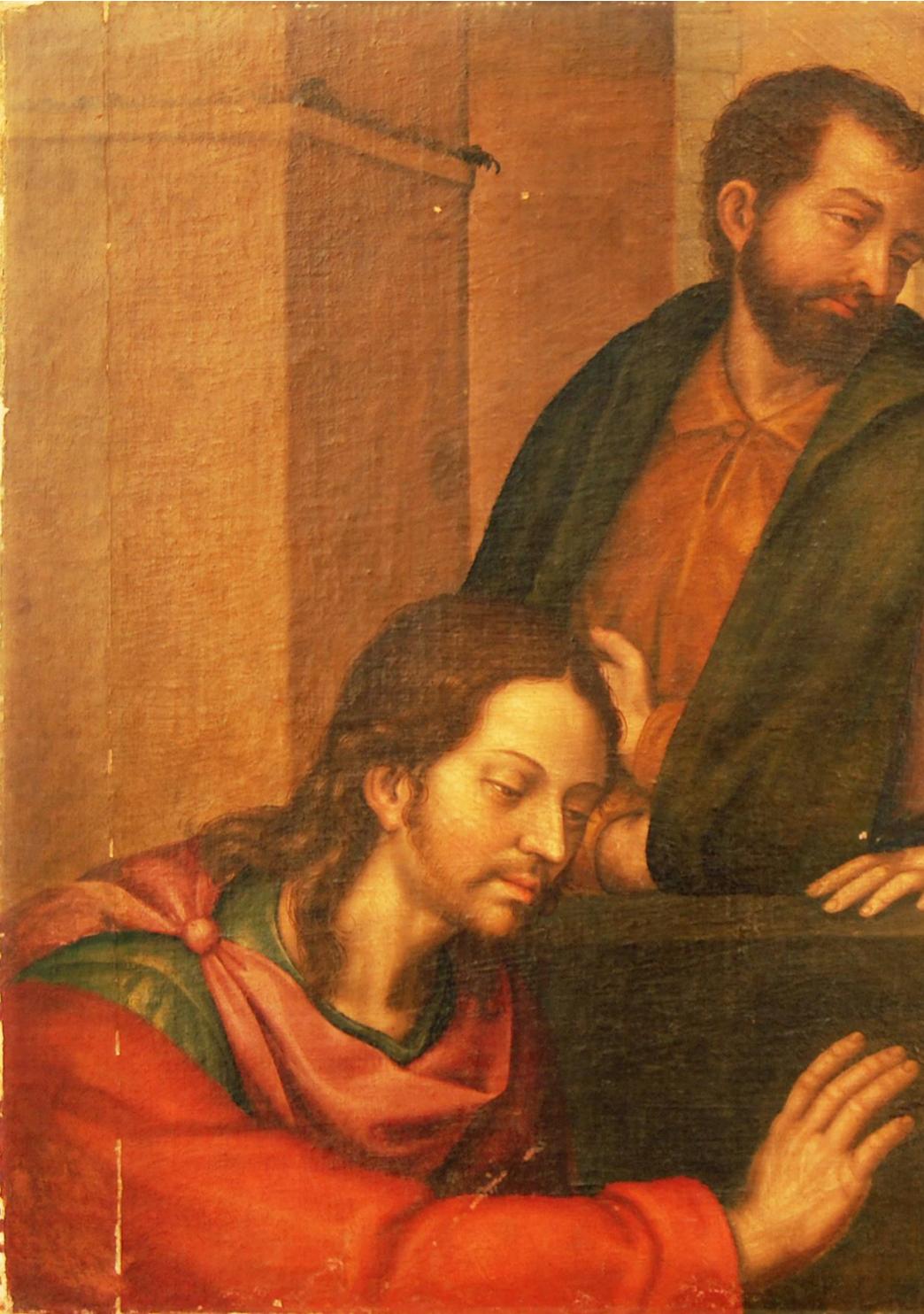


Fig.13. Detalle de la grisalla de la *Santa Cena*. Nicolás Borrás, pintura mural del refectorio de Cotalba.

Fig.14. Página siguiente. Detalle de San Juan con un discípulo en el lienzo *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

³² SANCHEZ ORTIZ, A., *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 392-393.

³³ *Ibidem*, p.395.



Una pista importante es pues, la utilización del gorro del personaje de la derecha. Este de forma triangular y de color amarillo, se utilizó desde el siglo XIII y en adelante para distinguir a los judíos de los cristianos; además se les obligó a llevar túnicas hasta los pies con colores amarillo y rojo como distinción social.³⁴

Continuando con la visión del personaje de la izquierda con túnica verde y manto rojo se puede atisbar por los colores que viste, que encarna a San Juan Evangelista. A este apóstol se le representa imberbe por el hecho de que cuando fue llamado por Cristo, aún era joven, y esta escena predominará en sus representaciones futuras. Se le reconoce además, por los colores que lleva como el verde, significando su iniciación en el conocimiento de Dios, y el rojo como símbolo de amor hacia el Mesías.³⁵

San Juan, natural de Betsaida y hermano de Santiago el mayor, apóstol y uno de los cuatro evangelistas, es conocido como "el discípulo a quien amaba Jesús" ya que se reclinó sobre Cristo en la última cena, y es a éste mismo a quien encomienda la procuración de la Virgen María, estando clavado en la cruz.³⁶ Además fue Cristo quien cambió el nombre de los dos hermanos por "los Hijos del trueno" ya que debían ser los principales conquistadores del mundo en nombre del Señor.³⁷

El apóstol escribió el cuarto Evangelio, las tres Cartas que llevan su nombre y el Apocalipsis, estando desterrado en la isla de Patmos por haber dado testimonio de Jesús, su festividad se celebra el 27 de Diciembre.³⁸



Fig.16. Santa Cena. Nicolás Borrás, Colección particular.



Fig.17. Santa Cena. Joan De Joanes, Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig.15. Página anterior. Detalle de Cratón con un discípulo en el lienzo *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

³⁴ SANCHEZ ORTIZ, A., op. Cit., pp. 384-390.

³⁵ Ibidem. p. 365.

³⁶ DE ECHEVERRÍA, L., *Año Cristiano*. 2a ed. Madrid: Editorial Católica, 1966, vol. 4, p. 653.

³⁷ RIBADENEYRA, Pedro D., *Flos sanctorum*. Madrid: En la Imprenta de Agustín Fernández, 1716, vol.3, p. 502.

³⁸ DE ECHEVERRÍA, L. op. Cit., pp. 652-653.

En este punto en que el personaje representado, es reconocible, la búsqueda iconográfica del pasaje de la imagen superior se transforma en una difícil tarea, que finalmente se reduce a una sola fuente apócrifa escrita, La Leyenda Dorada de Santiago de la Vorágine. Por lo tanto, se puede decir que, es el único texto de dónde se inspira Nicolás Borrás para la realización de la pintura.

La iconografía de esta obra ha sido muy poco representada en la pintura religiosa,

siendo casi imposible encontrarla en territorio nacional, a excepción del "retablo de San Juan Evangelista" del Monasterio de Santo Domingo el Real de Toledo³⁹, y de un fragmento de los frescos de San Fructuoso de Bierge de Huesca, que se encuentra actualmente en el Museo Metropolitano de Nueva York⁴⁰ (fig.15.). En ambos casos se representa al santo junto con el filósofo Cratón y sus dos discípulos; y se puede apreciar de nuevo como el gorro utilizado por el filósofo es de forma puntiaguda.



Fig.18. Maestro de Bierge, Detalle del fresco de San Fructuoso de Bierge (Huesca), que representa a San Juan Evangelista recomponiendo las piedras preciosas, frente al filósofo Cratón y sus discípulos. Museo Metropolitano de Nueva York.

³⁹ GALÁN VERA, M.J., *La devoción de los Santos Juanes en Santo Domingo el Real de Toledo*. El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte. 2008, pp. 266-267.

⁴⁰ NAVAL MAS, A. *Patrimonio emigrado*. Huesca: Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón S.A. 1999, pp. 43-48.

Dice la leyenda que Cratón convocó al pueblo en la plaza para enseñarles el modo de vivir sin dejarse seducir por los atractivos del mundo:

...Había logrado que dos jóvenes riquísimos emplearan la totalidad de sus respectivos patrimonios en la adquisición de dos piedras preciosas... les mandó que en presencia del público, las hicieran añicos. El apóstol, que casualmente pasaba entonces por allí, presenció la escena; luego, dirigiéndose al filósofo le dijo que no era así como había que entender el desprecio del mundo, y refutó su teoría con los tres siguientes argumentos:

Primero, porque aunque aquel modo de interpretarlas cosas pudiera tener aceptación entre algunos hombres, no se conformaba con la voluntad de Dios.

Segundo, porque aquel tipo de desasimiento del mundo no curaba los vicios, y era, por tanto, tan inútil como determinadas medicinas, que aplicadas a ciertas enfermedades no remedian nada.

Tercero, porque el único desprecio válido del mundo es el que redundaba en beneficio de algo o de alguien, como cuando con los propios bienes se socorre a los necesitados.

Cratón le replicó:

- Vamos a someter a prueba a ese dios, al que llamas tu maestro. Si existe y de verdad quiere que se dé a los pobres lo que valían esas piedras que mis discípulos acaban de triturar, haz tú que se recompongan. Si lo consigues le darás a él tanta gloria como fama he adquirido yo entre los hombres con mi filosofía.

San Juan aceptó el reto; recogió los pequeños fragmentos de las gemas, los colocó sobre la palma de una de sus manos, y oró. En seguida las dos piedras se reconstruyeron, las tomó con los dedos de la otra mano y las mostró al público tan íntegras como antes de que los dos jóvenes las quebraran. El filósofo y sus dos discípulos quedaron maravillados, se convirtieron, vendieron las dos joyas y distribuyeron entre los pobres el dinero obtenido por la venta.⁴¹

En el caso del lienzo estudiado, se representa a San Juan momentos antes de recoger la bolsa, que le entrega el filósofo con las piedras trituradas, para recomponerlas milagrosamente y de este modo dar fe de Dios y convertir a los presentes al Cristianismo.⁴²

⁴¹ VORAGINE, Santiago d. I., *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial. 1990, vol.1, p. 66.

⁴² *Ibidem*. p. 66.



7. ANÁLISIS DE LA OBRA



Fig.19. *San Juan Evangelista con el Filósofo Cratón*. Nicolás Borrás, Colección particular. Óleo sobre lienzo.

En el momento de la recepción de la obra en los laboratorios de Pintura de Caballete y Retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio, ubicado en la Universidad Politécnica de Valencia; la pieza presentaba tres tipos de soporte diferentes.

El soporte de la pintura original, en el cual se representan cuatro personajes situados en el centro de la obra. Una tela nueva de entelado adherida al reverso del soporte original y que presenta unas dimensiones mayores que éste.

Y por último unos fragmentos de distinto soporte en ambos extremos de la obra junto al lienzo original y adheridos, de igual forma, a la tela de entado.

La obra presenta una enmarcación de tipo historicista, la cual reproduce de una manera similar un marco original de Nicolás Borrás. Esto pone en evidencia que cuando se dispuso el marco para esta pintura, ya se debía conocer su autoría.

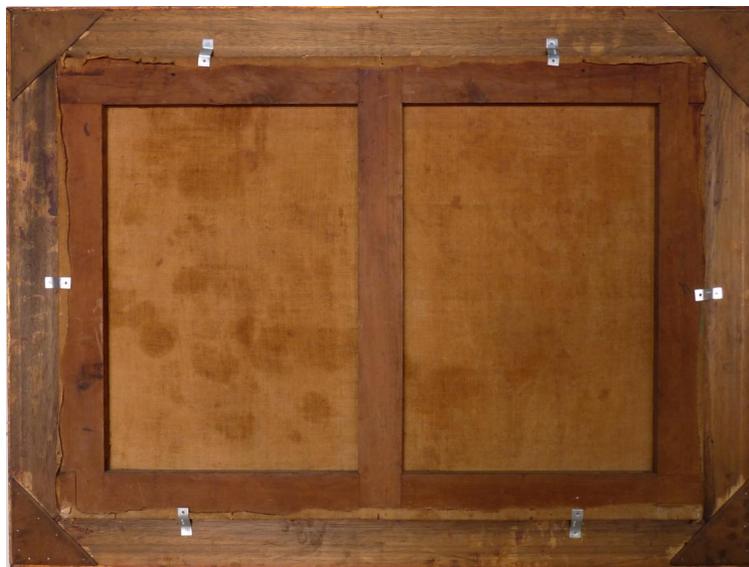


Fig.20. San Juan Evangelista con el filósofo Cratón. Nicolás Borrás, Reverso de la pintura. Colección particular.

7.1. Datos Identificativos

FICHA TÉCNICA	
TÍTULO:	San Juan Evangelista con el filósofo Cratón
AUTOR:	Atribuido a Fray Nicolás Borrás Falcó
OBJETO:	Lienzo
TÉCNICA:	Óleo
DIMENSIONES TOTALES DE LA OBRA CON LAS BANDAS AÑADIDAS:	68'5 x 97'5 cm
DIMENSIONES TOTALES DE LA OBRA:	68'5 x 87 cm
ÉPOCA:	S. XVI-XVII
MARCO:	Sí, de estilo historicista
ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Regular

7.2. Estudio Estético y Compositivo

La composición ordenada de la obra, con fórmulas de construcción geométricas y de gran similitud con la producción pictórica del taller de Juan de Juanes data aproximadamente del siglo XVI.

Los colores de la pieza giran alrededor de la gama de los tierras, presentando una coloración cálida y sosegada, exceptuando algún toque de contraste entre el amarillo y el verde del gorro del filósofo. En cuanto a los colores del santo, como se ha visto anteriormente, el pintor, utiliza rojos y verdes como símbolo de iniciación en la fe y amor a Cristo, mientras que el filósofo está pintado de amarillo aludiendo a su religión judía denigrándolo frente a las demás clases sociales. Respecto a los dos discípulos del filósofo, el pintor combina colores sin ninguna connotación especial.

Se observa claramente como el desarrollo de los personajes está realizado por medio del dibujo y no por pinceladas, puesto que éstas están difuminadas y solo se aprecia el contorno de las formas a través del dibujo.

El juego de claroscuro que aparece en los ropajes es posible gracias a la utilización de veladuras, y de estructuras tornasoladas haciendo que reluzcan con la luz.

En los personajes se distinguen los ojos alargados y las narices rectas que enlazan con las cejas. Asimismo los botones tan característicos de borras; de forma esférica, tal y como lo representaría su maestro, que presionan los contrastados ropajes.

Las manos están dotadas anatómicamente de unos nudillos muy marcados. Los cabellos están perfectamente diferenciados y las barbas son todas espesas menos la de San Juan Evangelista, que es retratado a lo largo de la producción pictórica de Borrás, siempre con un rostro imberbe.

Las líneas de atención se centran en la mirada del filósofo hacia el santo y de éste a la bolsa de las piedras. Un segundo trazado parte de la cabeza del filósofo hacia las dos cabezas en segundo plano donde se detiene la visión al estar los dos aprendices mirándose. En los rostros no se observa ningún sentimiento, todas las expresiones son iguales, dotando a la composición de una connotación estática, inanimada.

En este punto, añadiremos que el lienzo está cortado por todos sus extremos y no se sabe exactamente que tamaño tendría en origen, por lo que nos referiremos al lienzo original, excluyendo las bandas añadidas.

Al tratarse de una pintura valenciana, sus dimensiones se deben medir conforme a las unidades de medida utilizadas desde antiguo en este territorio; el palmo valenciano, que se traduce por 22'6 cm⁴³.

Las medidas totales del lienzo original (68'5 x 87 cm) resultan ser de tres palmos de altura por cuatro de anchura; y con las bandas laterales suman aproximadamente medio palmo más.

En la composición se representa a cuatro personajes, dos en primer plano y otros dos en segundo, planos que el artista crea por la superposición de las figuras y por ubicarlas en distintos niveles.

Lo más notable del conjunto es la existencia de simetría. Si trazamos una línea imaginaria que divida la obra en dos partes iguales; el resultado es la colocación estratégica de los personajes.

En los estudios compositivos se muestra como la composición es perfectamente geométrica si lanzamos diagonales y líneas que dividen la imagen.(Fig.21.)

Desde el punto central parte un ovoide que organiza la composición y si se trazan líneas tangentes a estos puntos, se obtiene que la composición está basada en un romboide. Las tres cabezas a la vez están dentro de tres romboides al igual que las manos, que ocupan uno mismo.(Fig.22.)

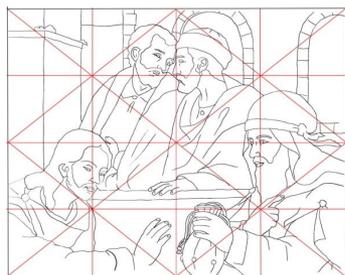


Fig.21. San Juan Evangelista con el Filósofo Cratón. Estudio compositivo de la obra, detalle de la simetría existente en la obra.

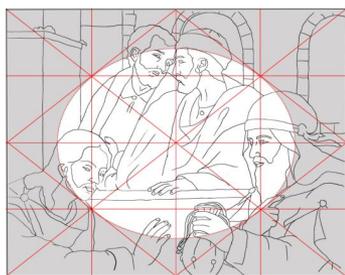


Fig.22. San Juan Evangelista con el Filósofo Cratón. Estudio compositivo de la obra, detalle del óvalo inscrito en el centro de la composición.

⁴³ El palmo valenciano o *Pam destre*, tiene una medida de 22.6 cm. Diccionari català-valencià-balear. Institut d'Estudis Catalans.

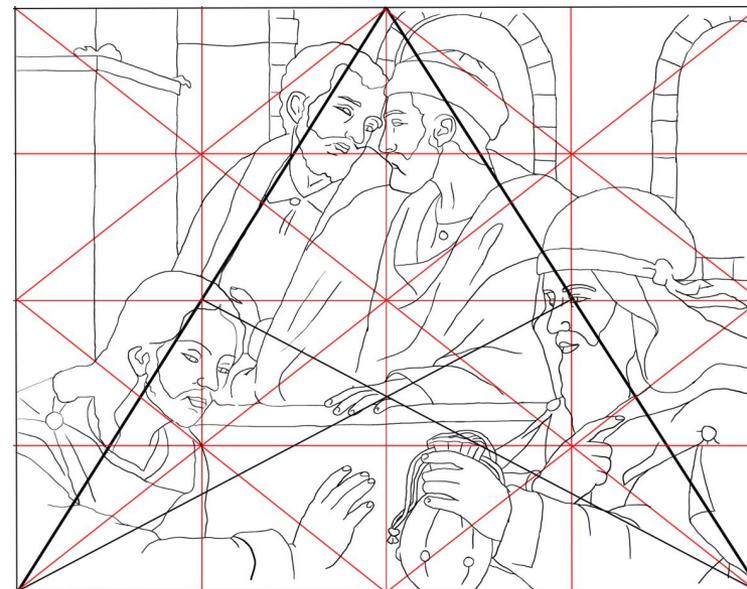


Fig.23. San Juan Evangelista con el Filósofo Cratón. Estudio compositivo de la obra. Detalle del triángulo formado por las dimensiones actuales del lienzo.

Prestando atención ahora a la posición de los personajes, se observa que están colocados de forma piramidal creando un triángulo isósceles, desarrollado a través de líneas de atención que parten de las cabezas y de los brazos de ambas figuras principales.

Este triángulo no coincide exactamente con la imagen si la trazamos desde los puntos adecuados, ya que las cabezas aparecen cortadas y no en el interior de la figura. Además el centro del triángulo se sitúa en la mano del discípulo, y no aporta ningún significado a la historia que nos cuenta el

lienzo, por lo que el centro de dicho triángulo debería estar cerca de las manos de ambos protagonistas.

Se puede formular la hipótesis de que la reducción del lienzo original se hizo para acoplarlo a algún marco o soporte más pequeño. Por esto, se hace necesario entonces un alargamiento del lienzo que permita enmarcar las cuatro figuras dentro de la pirámide y su centro se acerque a la bolsa, a la vez que se pueda reconstruir el dibujo de los personajes y del fondo.

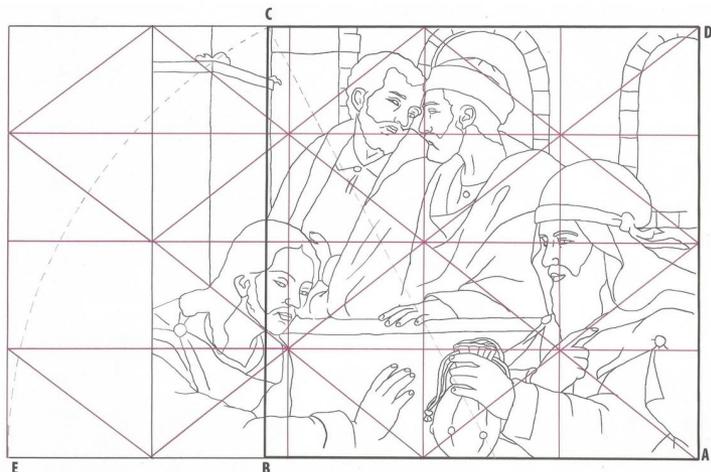


Fig.24. San Juan Evangelista y el filósofo Cratón. Detalle de la sección áurea.

Este alargamiento se puede realizar con la "sección aurea", muy utilizada por los pintores renacentistas para establecer las dimensiones de sus obras.⁴⁴

Esta fórmula se basa en tomar el segmento AD y llevarlo hasta AB, de este modo se crea un cuadrado.

Desde el centro de AB y hasta C se toma la medida del radio de una circunferencia, y la trazamos hasta llegar a E. De esta forma conseguimos alargar las dimensiones de la obra siguiendo las fórmulas constructivas.

Si trasladásemos esta elongación de la obra a todos los extremos de la misma, tendríamos la relación equivalente entre ancho y alto pero en unas dimensiones mayores.

⁴⁴ BOULEAU, C., *Tramas, La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Ediciones AKAL, 1996, p. 66.

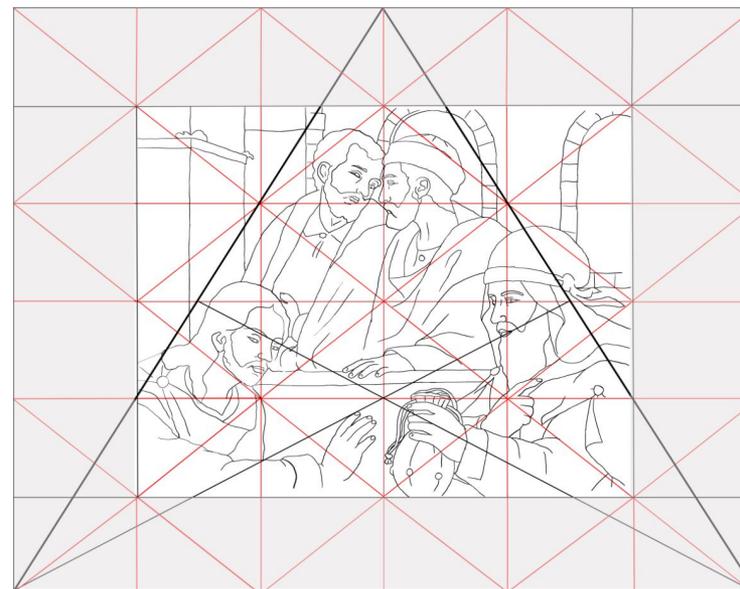


Fig.25. San Juan Evangelista con el Filósofo Cratón. Estudio compositivo de la obra. Propuesta de la dimensión primigenia de la obra.

En este nuevo formato, se crea un triángulo que abarca a los cuatro personajes dentro, y si se traza el centro de éste, se le sitúa entre la mano del santo y el filósofo, y a la vez, la de uno de los discípulos. En este caso se puede ver, además como el centro del triángulo coincide con las líneas guía de la obra, por lo que nos estamos acercando, a nuestro parecer, al que debería ser su formato original.

Curiosamente se puede dibujar otro triángulo que incluye las tres manos, cuyo centro está entre la mano del apóstol y la bolsa de piedras preciosas, lo que nos recuerda, que nada está pintado por casualidad, sino siguiendo las leyes de la composición. En este momento podemos

reconstruir con el dibujo la continuidad de la escena.

Prolongando el dibujo, se observa como la imagen sigue estando centrada en la escena principal. La reconstrucción no nos aporta apenas información, excepto por las supuestas medidas originales y al conjunto al que debería pertenecer, ya que por sus dimensiones no se trataría de una tabla principal, más bien formaría parte de alguna predela. Estas dimensiones se traducirían en el sistema de medida valenciano por tres palmos y medio de altura, mientras que las de la anchura serían de cuatro y medio, es decir, se le añadiría medio palmo más a toda la superficie de la obra.

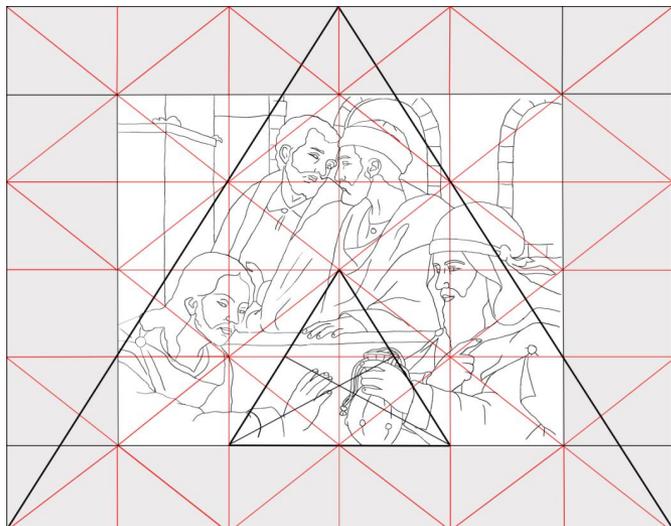


Fig.26. San Juan Evangelista con el Filósofo Cratón. Estudio compositivo de la obra donde se aprecian dos triángulos isósceles.

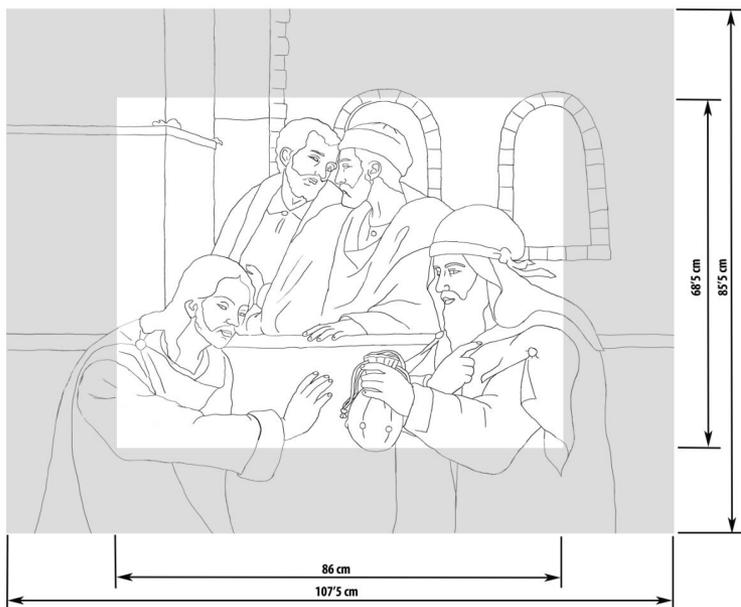


Fig.27. San Juan Evangelista con el Filósofo Cratón. Hipótesis de la dimensión original de la obra.

7.3. Descripción técnica

La obra estudiada presenta desde el primer momento de su adquisición en el mercado del arte, restauraciones anteriores que se aprecian a simple vista.

Estas intervenciones son la adhesión de tres soportes diferentes en la misma obra. Por una parte, aparece en la zona central de la pintura, un lienzo cortado por todos los extremos y adherido a una tela nueva. Este nuevo lienzo es de mayor tamaño que el anterior y sustenta adherido a éste unos fragmentos distintos de tela en ambos extremos de la obra.

7.3.1. El soporte textil

El soporte de esta obra consta de la tela original, las bandas añadidas y la tela de entelado. Siendo este último el único tejido apreciable por el reverso de la obra, ya que los dos restantes están adheridos y por su anverso se encuentra la película pictórica.

La tela del entelado tiene un ligamento de tipo tafetán con 12x12 hilos por centímetro cuadrado, cuya torsión es en sentido "S".

En esta tela nueva el grosor de los hilos son bastante homogéneos, tratándose de un tejido de trama regular cerrada de confección mecánica. No se distinguen los hilos de trama y urdimbre puesto que la tela no presenta orillo.



Fig. 28. Detalle de la tela de entelado de 12 x 12 hilos por cm².

La tela original tiene un ligamento de tipo tafetán, y una densidad de hilo imposible de ver al estar el reverso de la obra pegado a una tela nueva. Esta tela es parecida a la del entelado, que se aprecia a través de la pintura en la (Fig.29) iluminada con luz rasante.

El tejido original es diferente del anterior ya que se aprecia como el grosor del hilo es irregular. Si atendemos a la datación de la obra, sabemos que aún no existe una fabricación mecánica de los tejidos, por lo que debemos deducir que se trata de un tejido elaborado de forma más artesanal. Este lienzo al estar recortado por todos los extremos, no presenta orillo.

La tela de las bandas laterales es, de nuevo, de ligamento tafetán, pero en este caso si se puede observar a través de los estratos pictóricos.

La densidad de este tejido es de 9 x 11 hilos por centímetro cuadrado, siguiendo la dirección de la obra, ya que al no presentar orillo, se toma como eje vertical y horizontal, la posición actual del lienzo. La torsión del hilo en este tejido es en sentido "Z".

La fabricación es, al igual que en la tela original, de forma manual, al apreciarse hilos de diferentes grosores y una trama más irregular.



Fig.29. Detalle de la impronta de la tela original vista a través de la pintura, mediante luz rasante.

Para conocer la naturaleza de los tres tejidos se realizaron una serie de ensayos basados en la combustión, la prueba de secado-torsión y la tinción de las fibras.

Se realizó, primeramente, una prueba preliminar de combustión de una fibra del tejido original, de las bandas y de la tela de entelado, para determinar la naturaleza de éstas. En los tres casos la fibra ardió y continuó una vez alejado el foco de calor. El olor que resultó de esta prueba fue el del papel quemado y el residuo, ceniza grisácea, dando a entender que se trata de fibras vegetales procedentes de la planta y de composición celulósica.

Se procedió a examinar las fibras en el microscopio óptico⁴⁵ y el resultado es una estructura en forma de caña, con estrías longitudinales y nódulos, propio de las fibras procedentes del tallo de la planta, (como el lino y el cáñamo).

Se realizó una prueba de secado-torsión de la fibra en los tres casos y el resultado fue que al acercar la fibra humedecida a una fuente de calor, el extremo libre de ésta giraba en sentido contrario al de las agujas del reloj; es decir, presentaba una torsión en "S" característica de las fibras provenientes del cáñamo.

Al no ser estos resultados concluyentes, se realizó, por último, una prueba de tinción de las fibras con un reactivo químico, (ácido nítrico concentrado) para determinar el tipo de fibra, observando la coloración adquirida.⁴⁶ Se tomó como modelo un estudio para discernir las tres fibras vegetales procedentes del tallo de la planta más utilizadas como soportes de pintura, lino, cáñamo y yute.



Fig.30. Microfotografía de la sección longitudinal de la fibra de la banda derecha. Luz transmitida. X150



Fig.31. Microfotografía de la sección longitudinal de la fibra de la tela original. Luz transmitida. X150

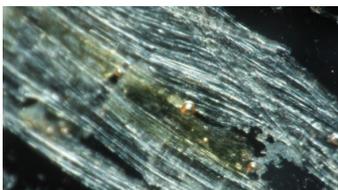


Fig.32. Microfotografía de la tinción de las fibras de la banda derecha. Luz directa. X150

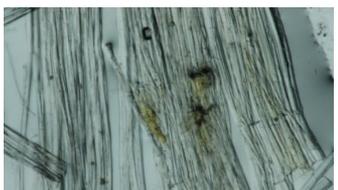


Fig.33. Microfotografía de la tinción de las fibras de la tela original. Luz transmitida. X150

⁴⁵ Microscopio óptico Leica S8A P0 del taller de Caballete y Retablos del IRP.

⁴⁶ Según el ensayo: CASTELL AGUSTÍ, M., *Los telones cuaresmales de Cheste. Estudio técnico, histórico y analítico. Propuesta de conservación*. Tesis Doctoral (sin publicar). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 1996, pp. 143-144. El cáñamo presenta una coloración amarillo claro, mientras que los patrones de lino no cambian de color y los del yute toman una coloración amarillo rojiza.

Así pues, siguiendo el estudio de la tesis doctoral, en las tres fibras diferentes, se obtuvo una coloración amarillo claro, correspondiendo con el patrón de tinción del cáñamo. Esta fibra vegetal es característica como soporte en el siglo XVI y también en el territorio valenciano ya que se produce gran cantidad de cáñamo.

original, y no llegan a ser tan grandes como en el supuesto formato original, además encaja perfectamente con las bandas añadidas.

La tela de entelado se sujeta al bastidor mediante clavos, pero a la vez está adherida a la madera con el mismo adhesivo que se utilizó para adherir los soportes.

El bastidor está confeccionado de madera de pino con las aristas vivas y una superficie lijada. Está compuesto por cinco elementos, cuatro largueros y un travesaño central.

7.3.2. El bastidor

El lienzo está tensado en un bastidor de 69'5 x 98'5cm, es decir, tres palmos por cuatro y medio; pero se trata de un bastidor nuevo, posiblemente de cuando se hizo la intervención del entelado, ya que sus medidas son superiores a las del lienzo

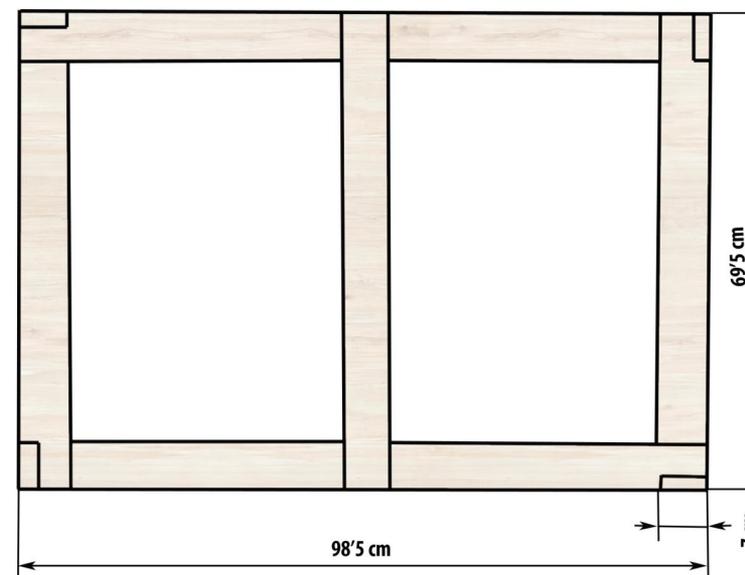


Fig.34. Croquis de las medidas del bastidor.

El sistema de ensamblaje en las esquinas y en el travesaño central es de tipo "español", pues dispone de travesaños móviles que están unidos con un encaje central a "horquilla".

Las piezas se introducen las unas en las otras gracias a un rebaje en ambas caras de un listón, mientras que en el otro se deja una espiga para poder ser introducido.

En los ángulos interiores se deja un espacio para permitir la introducción de cuñas. En este caso la obra está desprovista de cuñas.

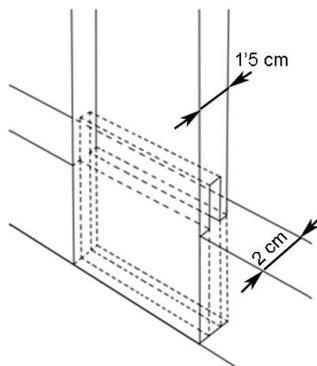


Fig.35. Detalle del ensamble de los travesaños.

Este estrato se puede observar en la zona inferior de la obra, pues se ha erosionado la capa pictórica, dejando al descubierto la preparación.

La película pictórica está formada por pigmentos aglutinados en aceite secante, cuya mezcla recibe el nombre de óleo⁴⁷.



Fig. 36. Detalle de la preparación de *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

⁴⁷ Técnica basada en la mezcla de pigmentos y aceites secantes vegetales, normalmente el aceite de linaza, que secado por oxidación, aporta elasticidad y permite la superposición de capas, es decir, veladuras.

Esta capa de pintura tiene una textura fina que deja entrever la impronta de la tela, y que permite el fundido de colores, la superposición de pinceladas y la posibilidad de rectificación.

La pincelada de la pintura es lisa, sin empastes y los colores se mezclan creando sombras y toques de luz que dibujan las formas anatómicas.

Por último la capa de barniz es el film protector de la pintura, compuesto por una resina natural, que con el paso del tiempo ha oscurecido lo suficiente como para restar nitidez a la pintura.

Como se observa, a continuación, en la radiografía⁴⁸, realizada en el Laboratorio de Inspección Radiológica, del IRP, en la Universidad Politécnica de Valencia; la pincelada es poco matérica, ya que está muy difuminada. Los contornos de las figuras están perfectamente dibujados con el pincel, prueba de ello es que no encontramos rastro de ningún dibujo subyacente que le sirva de guía al artista. Por ello debemos suponer que el pintor posee una visión del espacio y soltura, que le permiten pintar "alla prima"⁴⁹ sin apenas rectificaciones.

Estos "arrepentimientos"⁵⁰ los encontramos en el hombro del discípulo situado a la derecha.



Fig.37. Detalle de la capa pictórica de *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

Se observa como en un primer momento el hombro y el cuello de la túnica estaban más elevados, pero como después el pintor lo rectificó disminuyendo la altura.

Por otra parte se pueden ver los faltantes de pintura y soporte textil, al igual que el contorno de las bandas añadidas.

Fig.38. Página siguiente. Radiografía de *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

⁴⁸ Radiografía realizada por el Doctor José Antonio Madrid García; a 48KV, 20 mA y 280 cm de distancia.

⁴⁹ Del italiano "a la primera". Es una técnica pictórica que aplica las pinceladas de color directamente al lienzo sin un dibujo preparatorio.

⁵⁰ Los arrepentimientos son modificaciones que realiza el artista en la obra, y que se pueden observar en radiaciones infrarrojas y Rayos X.



7.3.4. El marco

El marco se adecua al conjunto con unas medidas externas de 86'5 x 115 cm, decorado por el anverso con molduras rectas en el exterior y motivos vegetales perfilados en oro en el interior. Se trata de polvo dorado sobre bol rojo e imprimación blanca, recubierto por una capa de betún para conferirle un aspecto más antiguo. Por el reverso tiene unos refuerzos de forma triangular en las esquinas y unas pletinas metálicas para sostener el lienzo al marco.

Esta enmarcación no es la original, sino que se trata de una pieza realizada en el siglo XIX con el objetivo de imitar el marco original del *Ecce Homo* de Nicolás Borrás.

La hipótesis más convincente es que primero se realizase la intervención del entelado del lienzo original; y en este momento ya se debía conocer la autoría de la obra, prueba de ello es la ocultación de las bandas laterales bajo repintes que reproducían el dibujo de la pintura original. A raíz de esta importancia suscitada por la autoría de la obra, se creó un marco ex profeso siguiendo el modelo de una enmarcación original del artista del siglo XVI.



Fig.39. *Ecce Homo*. Nicolás Borrás, Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig.40. Detalle del marco del *Ecce Homo*. Nicolás Borrás. Museo de Bellas Artes de Valencia.

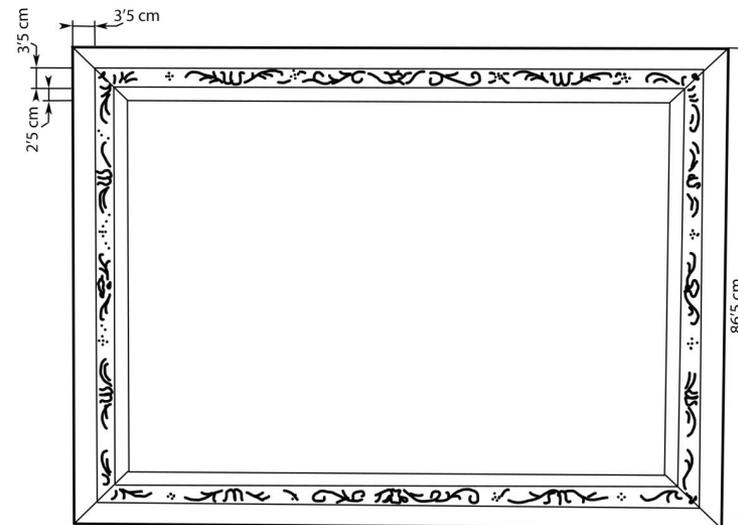


Fig.41. Croquis del anverso del marco.

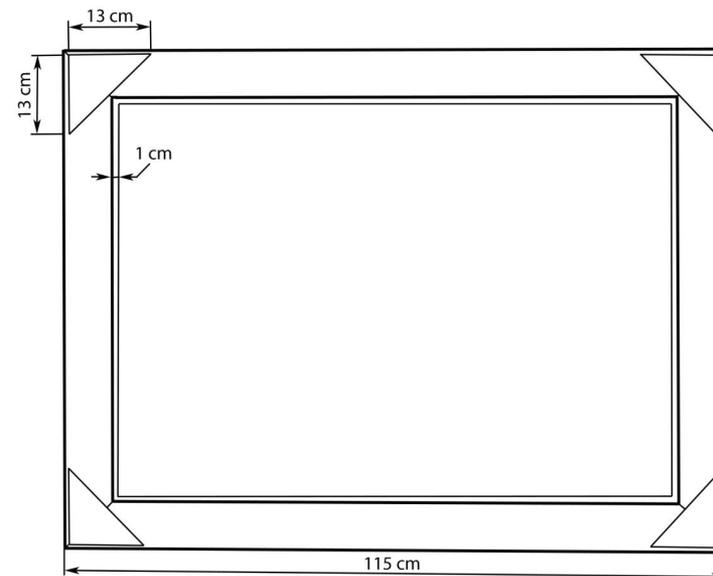


Fig.42. Croquis medida del reverso del marco.

7.4. Intervenciones anteriores

La obra desde su adjudicación en el mercado del arte ya presentaba una restauración anterior. Desde la primera intervención hasta la llegada de la obra al taller del IRP se realizó otra restauración ajena a esta institución y finalmente la última restauración se ejecutó dentro del mencionado taller.

En la **primera intervención** realizada, la obra está formada por tres soportes diferentes. La tela original, cortada por todos los extremos, dos bandas de tela colocadas en ambos laterales que siguen la reproducción de la escena y por último, una tela de entelado clavada al bastidor, que sirve de soporte para las dos anteriores.

La película pictórica presenta un acusado oscurecimiento del barniz, provocando la pérdida de contrastes. El estado de conservación de la pintura es bueno, ya que está bien cohesionado y sólo muestra algunas lagunas pictóricas en la parte inferior del lienzo y en zonas puntuales, pero en ningún momento se pierde la lectura estética de la pieza.

Se observan irregularidades en la textura de la obra debido a estucos que no se han adaptado al nivel de la pintura. Estos han sido repintados con el mismo tono visual de la capa de barniz oxidada.



Fig.43. *San Juan con el filósofo Cratón*. Nicolás Borrás. Óleo sobre lienzo. Estado de la obra en el momento de su subasta en Sedart en 2012.

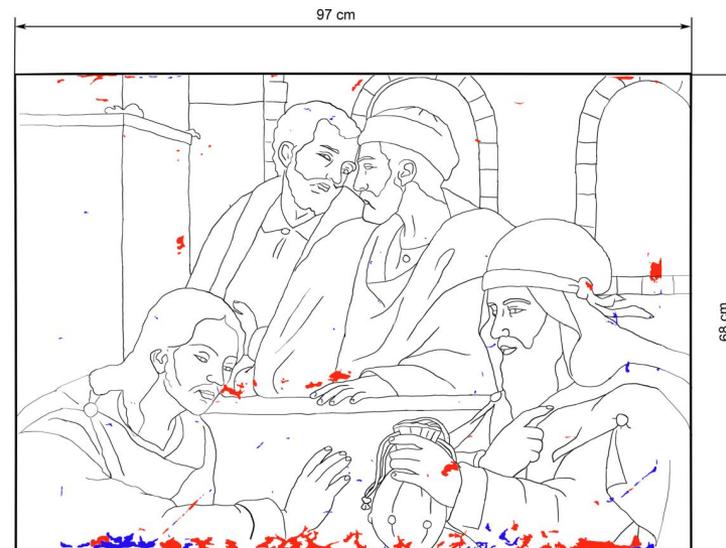


Fig.44. Croquis de las intervenciones de la obra después de su adquisición en 2012.

■ Repintes ■ Estucos y repintes

La tela utilizada para ejercer de nuevo soporte ha perdido bastante elasticidad a causa del adhesivo utilizado en la unión de las telas, pero ha llegado a un equilibrio higroscópico estable, en que no perjudica al lienzo original y presenta buena adherencia. Es de suponer que esta intervención de entelado se realizase para cubrir las pérdidas y al mismo tiempo acoplar las bandas laterales.

Se pueden observar además, en la superficie pictórica marcas de pinceladas grandes debidas a la posible aplicación de una "gacha" como estrato adhesivo entre ambas telas; este adhesivo se compone de cola animal diluida en agua y harina principalmente, aplicándose en caliente. En esta obra la gacha se aplicó irregularmente y a una temperatura lo suficientemente elevada para marcar el anverso de la obra.

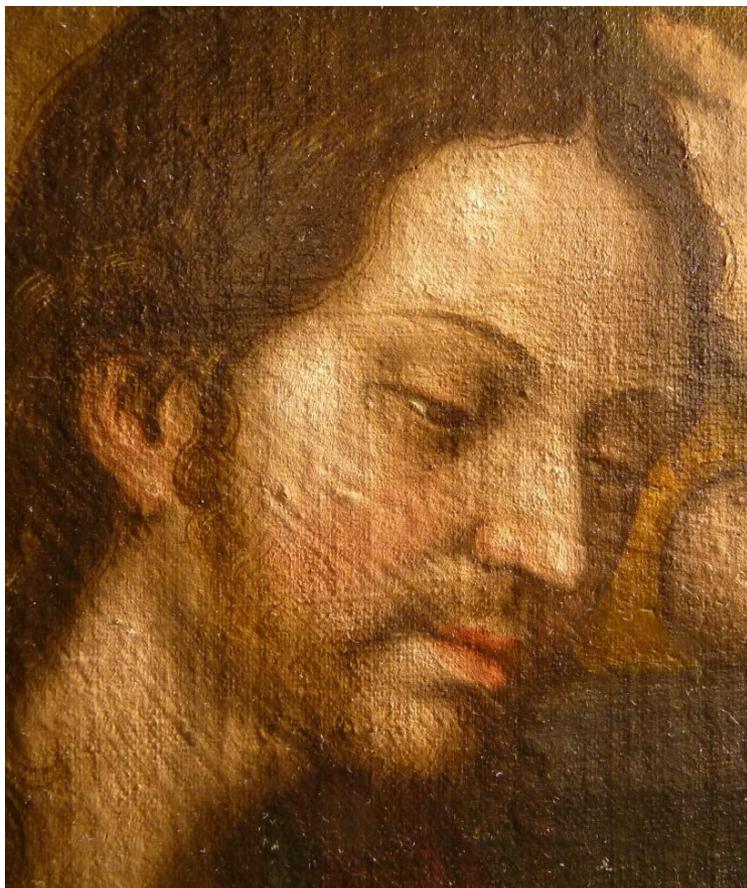


Fig.45. *San Juan con el filósofo Cratón*. Nicolás Borrás. Detalle de las marcas dejadas por el adhesivo de unión de ambas telas.

La **segunda restauración** se realizó después de la adquisición de la obra y antes de su llegada al taller.⁵¹ Esta intervención abarca los procesos de limpieza de la capa de barniz y de los repintes, así como de la eliminación de estucos.

La capa de barniz presentaba una oxidación bastante acusada de modo que fue eliminada, mostrando unos colores más luminosos.

Los fragmentos añadidos no presentaban capa de barniz por lo que el cambio tonal entre la pintura de las bandas y la original daban a entender que sobre los fragmentos no originales había una capa de repinte

que reproducía la pintura original.

Esta capa de repintes se eliminó de ambas bandas, mostrando la pintura original subyacente de estos tejidos. En este momento se intuye el dibujo de unas manos y una túnica, cuya película pictórica presenta una erosión en gran parte de la superficie.

Los estucos del lienzo original, invadían la pintura, y sobresalían del plano del lienzo, por lo que se procedió a su eliminación, dejando la tela de entelado a la vista.

Una vez terminada la limpieza se le aplicó una nueva capa de barniz para saturar los colores y proteger la pintura.



Fig.46. *San Juan con el filósofo Cratón*. Nicolás Borrás. Detalle de la esquina inferior izquierda antes de la limpieza.



Fig.47. *San Juan con el filósofo Cratón*. Nicolás Borrás. Detalle de la esquina inferior izquierda después de la limpieza.

⁵¹ La segunda restauración fue realizada por el Doctor en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, Antonio Colomina Subiela en julio de 2014.



Fig.48. *San Juan con el filósofo Cratón.* Nicolás Borrás. Detalle de la película pictórica antes de la limpieza.



Fig.49. *San Juan con el filósofo Cratón.* Nicolás Borrás. Detalle de la película pictórica después de la limpieza.



Fig.50. *San Juan con el filósofo Cratón.* Nicolás Borrás. Óleo sobre lienzo. Estado final después de la limpieza y eliminación de repintes.



Fig.51. Croquis de daños después de la segunda intervención.

■ Pérdida de película pictórica ■ Pérdida de soporte original

La **tercera restauración** es llevada a cabo en el taller de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio de la UPV entre julio y septiembre de 2014.

El estado de la pintura presentaba pérdidas de soporte y película pictórica, además de la visión de las bandas añadidas. Por esto surgió la necesidad de cerrar las lagunas pictóricas y ocultar los añadidos. Esta intervención constó de los procesos de estucado, nivelación de estucos y el de reintegración pictórica.

Primeramente se rellenaron las pérdidas de soporte textil con un estuco tradicional, de sulfato cálcico y gelatina técnica, que es perfectamente compatible con la obra,

ajustándose solamente a la laguna sin sobrepasar el nivel de la capa pictórica.

Este proceso se delimitó a la obra original desestimando las pérdidas en las bandas añadidas; pues la intención de su exposición final es el ocultamiento de los añadidos, mediante un enmarcado que se ajuste a la pintura original.

Una vez estuvieron todos los estucos al mismo nivel que la estructura pictórica, se les confirió la impronta de una tela para que la continuidad de la textura de la obra no se viera interrumpida. Para ello se eligió una tela lo más parecida posible a la original y se imprimió su textura con la aplicación de humedad, calor y presión.



Fig.52. *San Juan con el filósofo Cratón*. Nicolás Borrás. Óleo sobre lienzo. Proceso de estucado y texturización.



Fig.53. *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*. Detalle del antes de la reintegración pictórica.



Fig.54. *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*. Detalle de la reintegración pictórica finalizada.

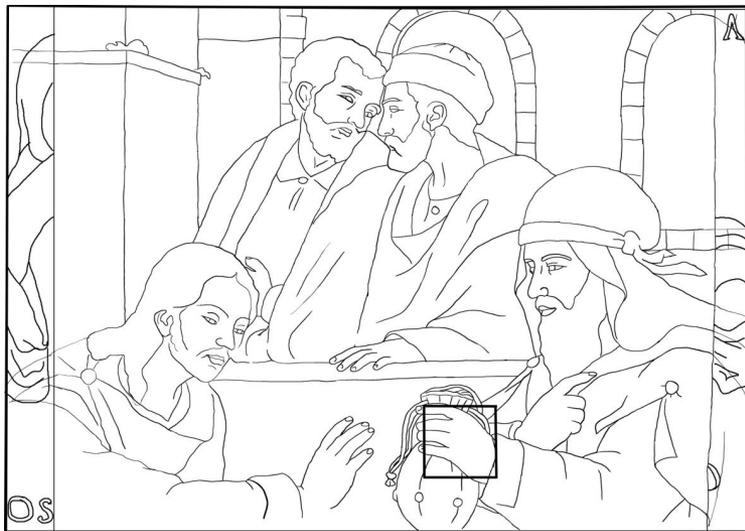


Fig.55. San Juan Evangelista con el filósofo Cratón. Situación de la laguna pictórica en la obra.

Después del proceso de estucado se procedió a realizar el retoque pictórico. Para ello se emplearon acuarelas y pigmentos al barniz. El método de trabajo mediante las acuarelas permite el poder rectificar el tono de la laguna si ésta lo requiriese, y es una buena base para realizar el retoque final con pigmentos al barniz.



Fig.56. Detalle de la texturización de los estucos.

Este sistema de retoque primigenio con acuarelas se realizó a modo de tintas neutras ajustándose al contorno de las lagunas. Estos faltantes, muy bien delimitados, se encuentran en la mayoría en zonas periféricas que no evitan poder ser restituidas siguiendo el dibujo de la representación.

Con las acuarelas no se llega a la saturación máxima de los colores ni se adquiere el brillo aportado por el barniz, quedando en un estado mate y a bajo tono. Por lo que es necesario un retoque final con pigmentos al barniz, que le otorgan a la laguna un brillo parecido al de la capa pictórica. En el retoque final se utilizaron pigmentos "gamblin", que confieren una



Fig.57. San Juan Evangelista con el filósofo Cratón. Nicolás Borrás. Óleo sobre lienzo. Fotografía final de la tercera intervención restaurativa.

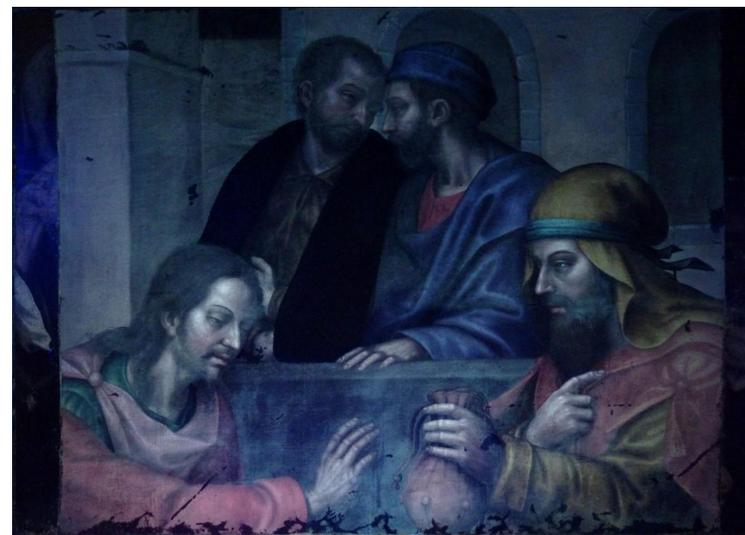


Fig.58. San Juan con el filósofo Cratón. Nicolás Borrás. Registro con luz ultravioleta después de la reintegración pictórica.

Como ya hemos visto a lo largo del trabajo, Borrás utiliza mucho el dibujo y se sirve de estampas para componer sus obras. Por lo que el reconocimiento de formalismos constructivos y fórmulas anatómicas se hace una tarea de fácil recopilación.

De esta manera podremos aproximarnos a la expertización de la obra estudiada, recurriendo a la identificación de cada personaje de la obra *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón* en el resto de la producción pictórica de Borrás.

También se han analizado los modelos anatómicos de las manos, los ojos rasgados y la construcción del fondo de la obra estudiada.

FIGURA DE SAN JUAN EVANGELISTA

Empezando por la representación del santo, encontramos que es una figura bastante abordada en su producción de formas diferentes.

En la predela del retablo de *San Pedro, San Pablo y Santiago* procedente del monasterio de Cotalba, se encuentra en la tabla *San Pedro y San Juan curando al paralítico* un San Juan de espaldas al espectador, luciendo los colores morado y verde al igual que en *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*. En esta pintura no se aprecia el rostro del santo pero se observa como los colores utilizados son exactos a la pintura estudiada.



8. CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA Y APROXIMACIÓN A SU EXPERTIZACIÓN



Fig.59. Detalle de San Juan en la tabla *San Pedro y San Juan curando al paralítico*. Nicolás Borrás. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig.60. Detalle de San Juan en la tabla de la *Crucifixión*. Nicolás Borrás. Ca. (1579). Museo de Bellas Artes de Valencia.

Página anterior. Detalle de un discípulo de Cratón en el lienzo *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

En el ático del altar mayor del Monasterio de Cotalba con la representación de la *Crucifixión* encontramos a un San Juan de perfil con la misma tipología de barba, pero que esconde bajo su túnica morada, los ropajes. El rostro del apóstol en esta obra difiere de la estudiada en cuanto a la construcción de los ojos, pero se observa que los cabellos y la barba son muy similares.

La tabla de la *Transfiguración del Señor*, procedente de la colección particular del infante Don Sebastián Borbón y Braganza, bisnieto de Carlos III, debió formar parte de la tabla central de un retablo de mayores dimensiones.⁵² En ésta aparece San Juan de espaldas al espectador y muestra los mismos ropajes y colores que en la obra estudiada, rojo, verde y rosado.



Fig.61. Detalle de San Juan evangelista en la *Transfiguración del Señor*. Nicolás Borrás. Ca. (1577-1588). Museo de Bellas Artes de Valencia.

A pesar de que esta obra sea de la primera etapa del artista, se observan rasgos muy similares con la obra estudiada, tales como el tratamiento de los ropajes, la anatomía de las manos, la minuciosidad de los cabellos y la barba incipiente.

En la tabla de la *Última Cena* procedente del retablo mayor del monasterio de Cotalba nos encontramos con una composición basada en la *Santa Cena* de Joan De Joanes del Museo del Prado.

Se muestra de nuevo, un San Juan imberbe, con los ropajes de color verde y rosado, en los que aparecen los botones de forma circular de igual forma que en nuestra obra. Además se observan unas manos de nudillos muy marcados similares a las manos que encontramos en *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.



Fig.62. Detalle de San Juan Evangelista en la *Última Cena*. Nicolás Borrás. Ca. (1579). Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁵² GÓMEZ FRECHINA, J., *Nicolás Borrás en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Itinerario historiográfico e identificación de nuevas obras*. En: Nicolás Borrás (1530-1610)...op cit. p.86.



Fig.63. Detalle de *San Juan Evangelista en Patmos*. Nicolás Borrás. Ca. (1577-1585). Colección Granados, Madrid.

A principios de su segunda etapa, Borrás realiza un lienzo de *San Juan Evangelista en Patmos* escribiendo el Apocalipsis, junto con otro lienzo de la Magdalena penitente. Ambos de la colección Granados de Madrid.

En el primer lienzo mencionado se representa al apóstol con gamas tonales frías, y una paleta rica en colorido. El aspecto naturalista y el tratamiento de la luz, asemejan esta pintura a la obra de Miguel Joan Porta y a Sarifena.

Por otra parte en la tabla principal el *Pentecostés* del retablo situado en el Aula Capitulare del monasterio de Cotalba, se encuentra la representación de San Juan Evangelista que más se acerca formal y compositivamente a nuestra obra.

Esta figura aparece de perfil con la cabeza inclinada hacia arriba. Aunque en esta representación aparece con una barba completa y de poco espesor, la construcción del rostro es la misma que en la obra estudiada. Los ojos rasgados, el arco de la ceja, la nariz recta son exactamente iguales que en el *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

Aparecen los mismos cabellos ondulados, en ambas obras, la barba incipiente de poco espesor, y la carnación del mismo tono. Los ojos rasgados y las sombras de los párpados son exactamente idénticas que en nuestro San Juan. Incluso en el tono rosado que adquieren los labios de manera gradual. El único aspecto que difiere en ambas obras es el color de los ojos, pues en el *Pentecostés* los pinta de azul, mientras que en la obra estudiada los pinta de marrón.

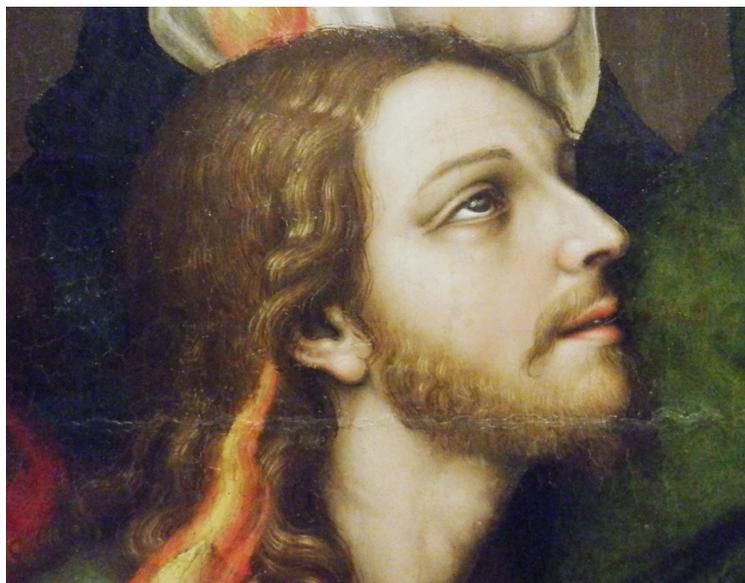


Fig.64. Detalle de San Juan Evangelista de la tabla *Pentecostés*. Nicolás Borrás. Último cuarto del siglo XVI. Museo de Bellas Artes de Valencia.

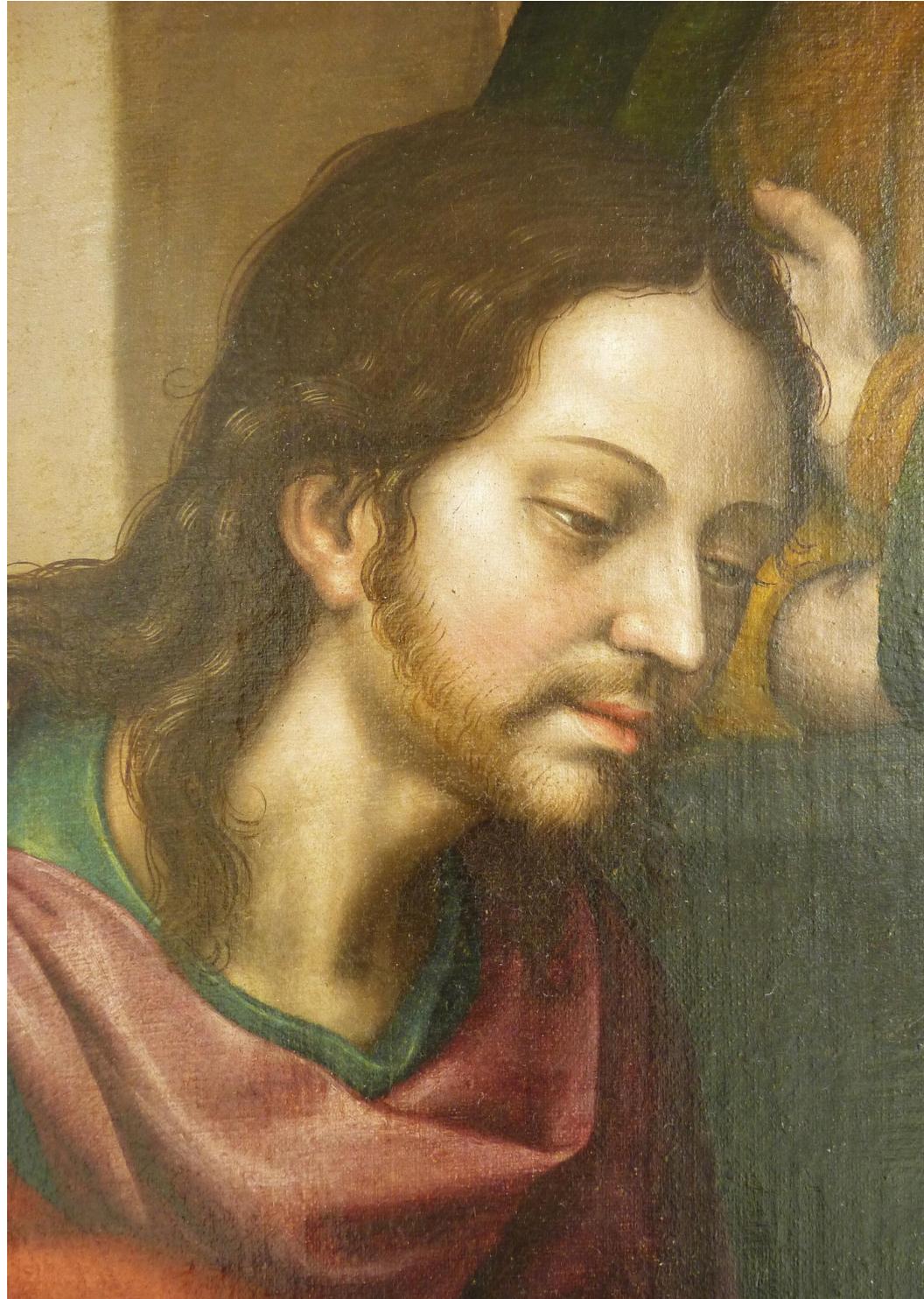


Fig.65. Página siguiente. Detalle de *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

FIGURA DEL FILÓSOFO CRATÓN

En cuanto al personaje que encarna al filósofo, es representado en las obras de Borrás con diferentes atribuciones. Así pues, lo encontramos en el lienzo de la *Adoración de los pastores*, procedentes de los ángulos del claustro del monasterio de Cotalba y actualmente en el monasterio del Puig; personificando a San José con un perfil inverso al del filósofo que baja la mirada hacia el niño Jesús, su prominente barba y el gorro, lo asemejan de nuevo al personaje de la obra estudiada.

Lo volvemos a encontrar en el lienzo de la *Adoración de los Reyes Magos* procedente de las esquinas del claustro del monasterio de Cotalba y depositado junto con el lienzo anterior, en el monasterio del Puig.



Fig. 66. Detalle de San José en la *Adoración de los pastores*. Nicolás Borrás. Último cuarto del siglo XVI. Monasterio de Sta. María del Puig.



Fig.67. Detalle de uno de los Reyes Magos de la *Adoración de los Reyes Magos*. Nicolás Borrás. Último cuarto del siglo XVI. Monasterio de Sta. María del Puig.

En esta obra se le representa con su característica nariz recta y poblada barba. Con cambios de registro como el de San José, el filósofo Cratón o el de Rey Mago para el mismo personaje y siempre colocado de perfil.

Indiferentemente de los personajes representados en las obras; los ojos rasgados son iguales en todas ellas y los labios similares, se les confiere en el rostro unos pómulos pronunciados que marcan el contorno de los ojos para conferirle al personaje una edad adulta.



Fig.68. Página siguiente. Detalle del filósofo Cratón en el lienzo *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

FIGURA DEL DISCÍPULO DE LA DERECHA

El discípulo situado a la derecha en la obra estudiada, aparece en la tabla anteriormente mencionada de *San Pedro y San Juan curando al paralítico*, de la predela del retablo de San Pedro, San Pablo y Santiago del monasterio de Cotalba.

Este personaje representa a un tullido que pide limosna y se pinta con el mismo gorro que nuestro discípulo. Un gorro que cubre la mitad de la cabeza y que se dobla sobre sí mismo en los extremos, pero que cambia de color en las diferentes obras. También existe una diferencia entre la nariz ganchuda del tullido y la nariz recta de nuestro discípulo, siendo el único cambio notable de los rostros de ambos.

Aparece de nuevo este rostro en la tabla de la *Última Cena* del retablo mayor del monasterio de Cotalba, representando a un apóstol. La cara de perfil de este personaje es alargada y muy característica, ya que siempre acaba con una barba apuntada.

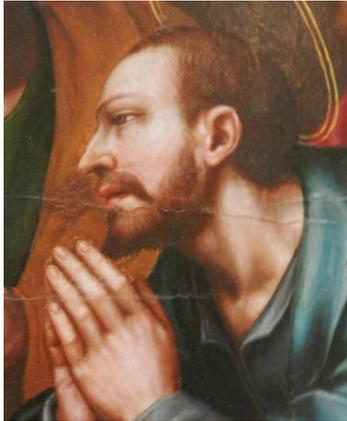


Fig.70. Detalle del rostro de un apóstol de la tabla de la *Última Cena*. Ca. (1579). Nicolás Borrás. Museo de Bellas Artes de Valencia

Vuelve a surgir este personaje de perfil en el *San Vicente Mártir*, en el que inclina la cabeza hacia arriba con una expresión de dolor, pero esta vez sin el gorro.



Fig.69. Detalle del rostro del tullido de la tabla *San Pedro y San Juan curando al paralítico*. Nicolás Borrás. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig.71. Detalle del rostro de San Vicente Mártir de las polseras de un retablo desaparecido del monasterio de Cotalba. Nicolás Borrás. Ca. (1580). Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig.72. Página siguiente. Detalle de un discípulo de Cratón en San Juan Evangelista con el filósofo Cratón.

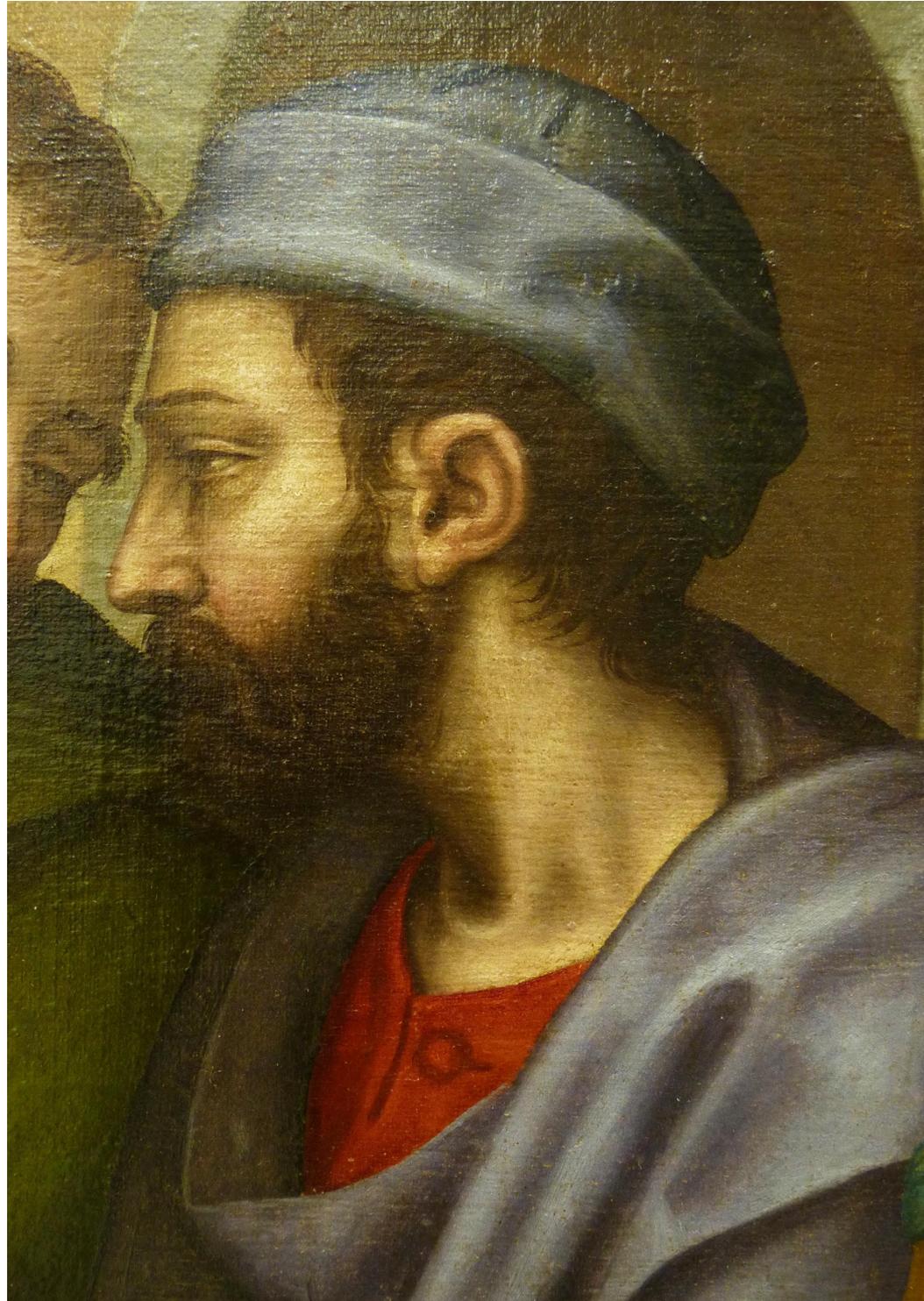


FIGURA DEL DISCÍPULO DE LA IZQUIERDA

El otro discípulo de nuestra obra aparece en menos composiciones que los personajes anteriores. La semejanza más directa la encontramos en la tabla de la *Flagelación* del retablo mayor del monasterio de Cotalba con los mismos cabellos y rostro, aunque al tratarse de un personaje que hiera a Cristo se le confieren unos rasgos menos estilizados. Este personaje aparece con un perfil inverso al de la obra estudiada y con la cabeza hacia arriba, pero se le reconoce como el rostro del discípulo del filósofo.

En la tabla de la *Última Cena* del mismo retablo que la pieza anterior, aparece otro personaje con la misma posición de la cabeza inclinada y los ojos medio cerrados, que el discípulo de nuestra obra.

En este caso se trata de un personaje con los cabellos canosos y edad avanzada, pero que Borrás indudablemente ha copiado y los cabellos blancos, que si los tiñésemos de castaño sería muy parecido



Fig.73. Detalle del rostro del personaje que flagela a Cristo de la tabla de la *Flagelación*. Nicolás Borrás, Ca. (1570). Museo de Bellas Artes de Valencia.

al personaje de nuestra obra. La diferencia más notable radica, aparte del color de los cabellos, en las arrugas de la cara ya que este personaje representa a un anciano mientras que en nuestra obra aparenta menor edad.

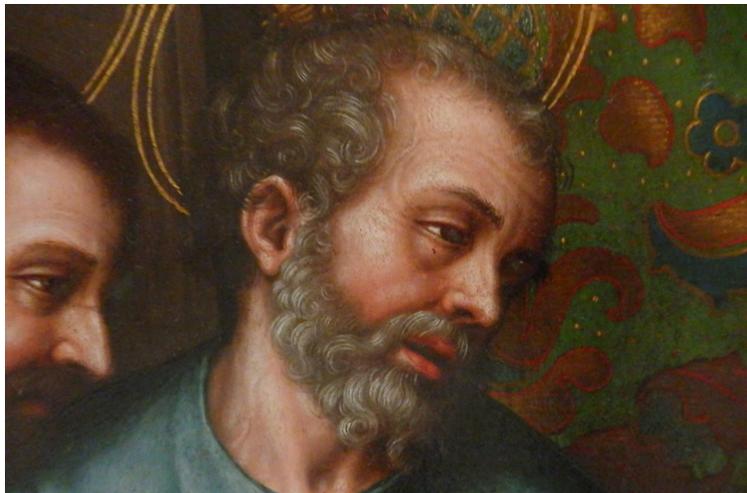
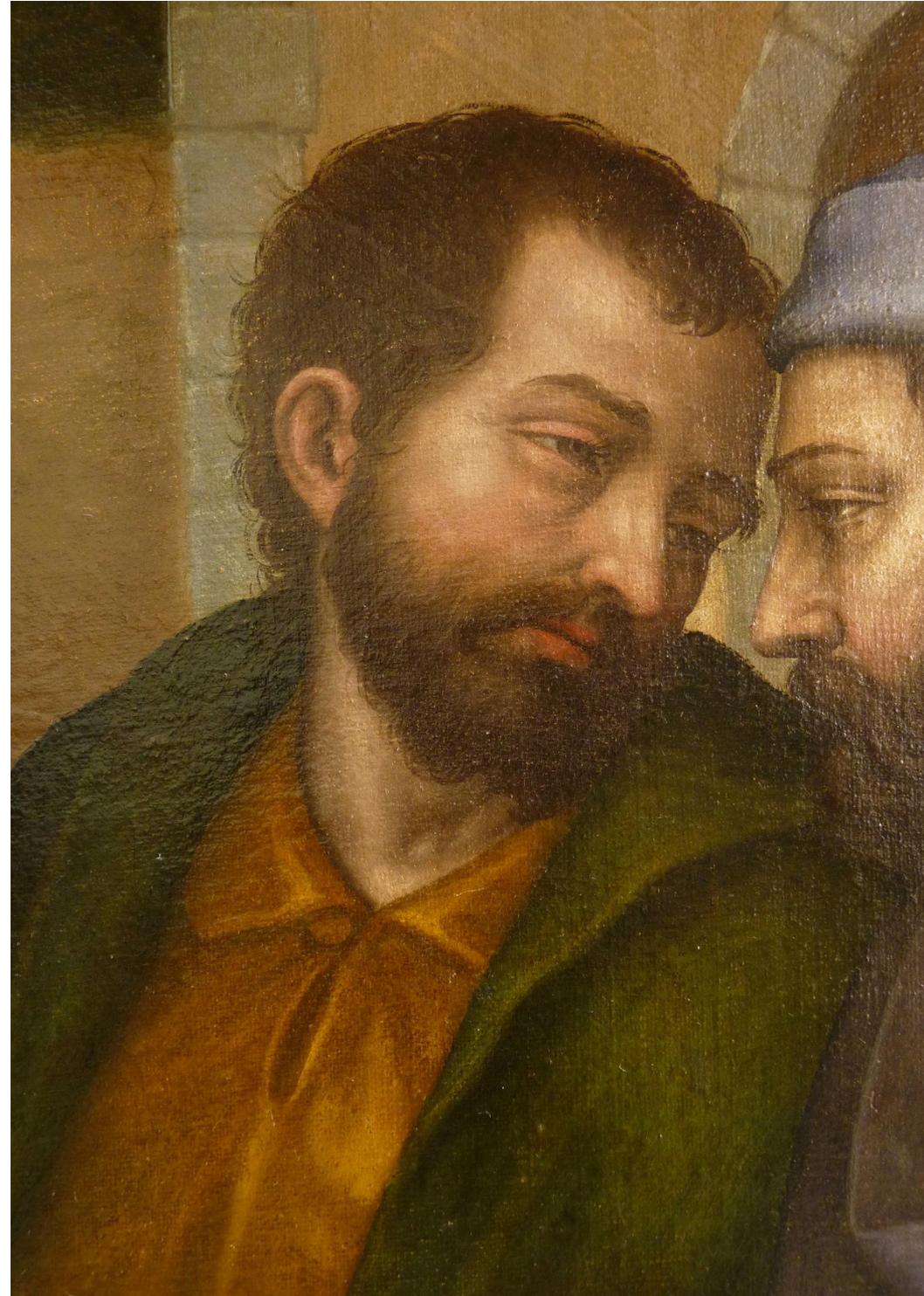


Fig.74. Detalle del rostro de un apóstol de la tabla de la *Última Cena*. Nicolás Borrás, Ca. (1579). Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig.75. Página siguiente. Detalle de un discípulo del filósofo en *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.



MORFOLOGÍA ANATÓMICA DE LAS MANOS

En cuanto a la construcción de las manos, encontramos muchas referencias y todas ellas con los mismos nudillos. El pintor no

diferencia entre las manos femeninas de las masculinas, y las dota a todas ellas de unas formas anatómicas muy marcadas. Este hecho resulta ser el recurso más característico en el reconocimiento de sus obras.



Fig.76. Detalle de las manos del personaje central de la tabla *Pentecostés*. Nicolás Borrás. Último cuarto del siglo XVI. Museo de Bellas Artes de Valencia.

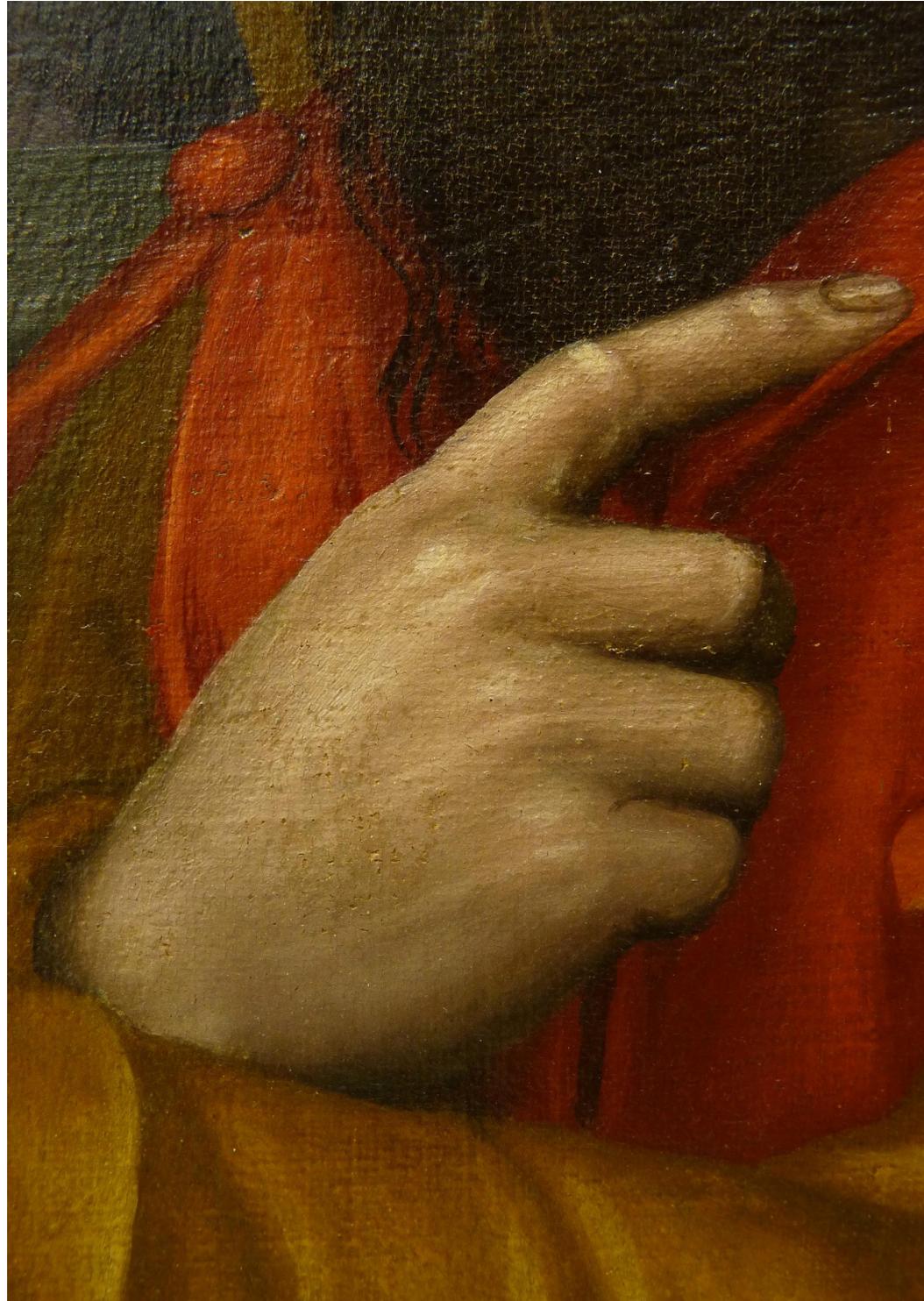


Fig.77. Detalle de la mano de un personaje de la tabla *Pentecostés*. Nicolás Borrás. Último cuarto del siglo XVI. Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig.78. Detalle de la mano *Ecce Homo*. Nicolás Borrás. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig.79. Página siguiente. Detalle de la mano del filósofo en San Juan Evangelista con el filósofo Cratón.



MORFOLOGÍA DEL TRATAMIENTO DE LOS ROPAJES

Los botones de los ropajes aparecen en la mayoría de las obras de Borrás, con unas formas redondas y grandes. Son botones forrados con la misma tela de la indumentaria del personaje y siempre del mismo color que el tejido adyacente. De ellos salen multitud de pliegues que crean contrastes de clarooscuro y presionan la tela contra el cuerpo de la figura. Esta característica Borrás la toma de su maestro y durante toda la producción pictórica del pintor, los botones siguen el mismo patrón, no cambia el modo de plasmarlos.

En la obra estudiada aparecen los mismos botones pero con diferentes colores, condicionados por el colorido de la tela en la que están situados.

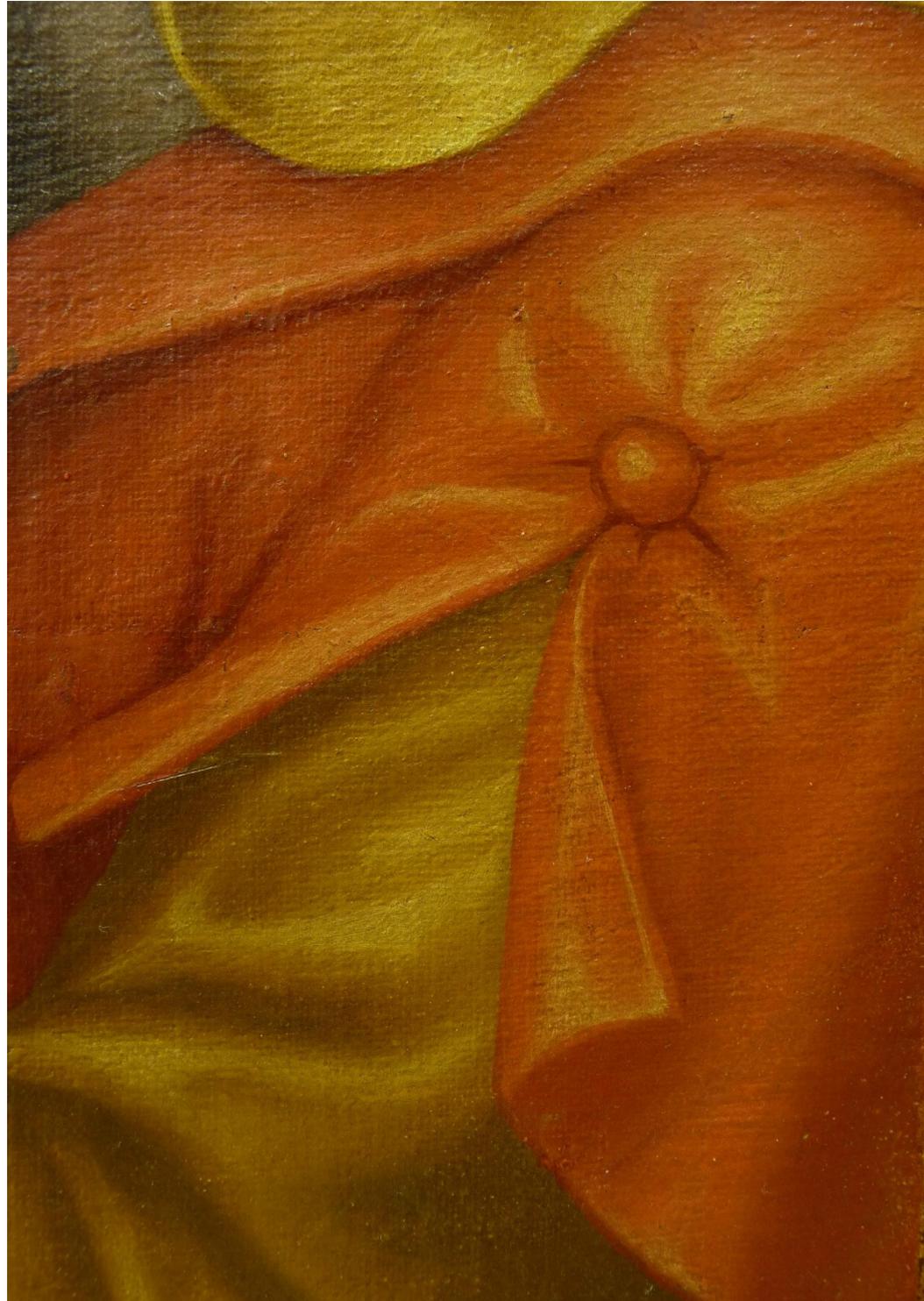


Fig.80. Detalle de los botones de la tabla de *San Pedro* del retablo mayor del monasterio de Cotalba. Nicolás Borrás. Ca. (1579). Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig.81. Detalle del botón de la *Virgen con el niño*. Nicolás Borrás. Ca. (1580-1590). Colegio de la escuela Pía. Valencia.

Fig.82. Página siguiente. Detalle del botón de la túnica del filósofo en *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.



ESTEREOTOMÍA DE LOS SILLARES

El fondo de la obra estudiada representa el interior de un claustro o una plaza con arcos. La única información que nos ayuda a comparar el fondo pintado por Borrás con las diferentes obras del autor, es el color de las paredes y las esquinas de las estructuras, dotadas de sillares de piedra.

Las paredes de las arquitecturas tienen un tono marrón rosado, parecido al de las carnaciones. Los sillares de piedra los pinta de un tono gris azulado, alternando las dimensiones de cada uno.

El fondo de *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón* se identifica con el fondo de la tabla principal *La sagrada familia con Santa Ana* del retablo de *Santa Ana* del monasterio de Cotalba, donde el color del edificio y los sillares de piedra son el mismo.

Aparece también este fondo de color marrón en la tabla de San Pedro y San Juan curando al paralítico, anteriormente mencionado, donde se observa nuevamente la estereotomía de los sillares de piedra.

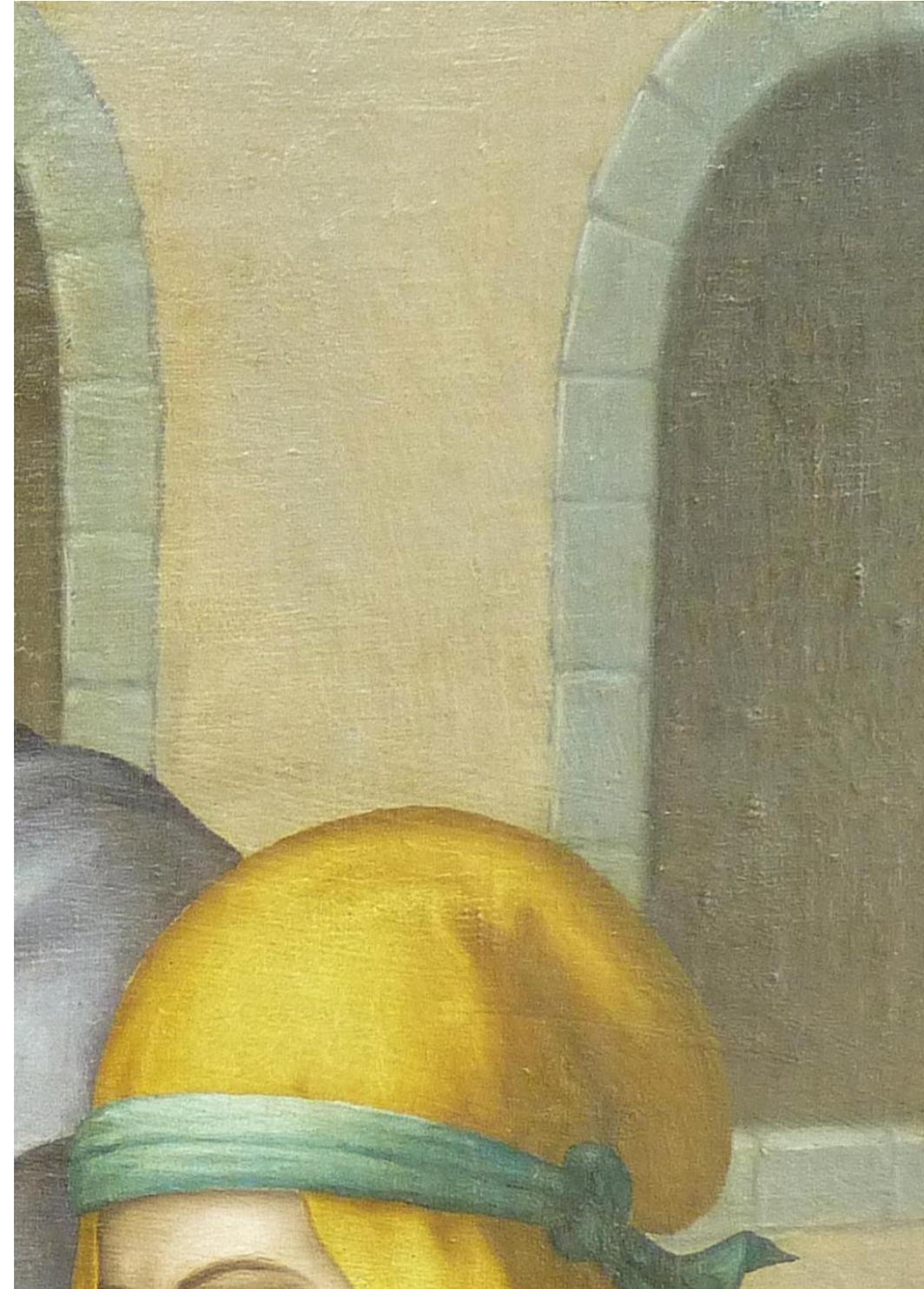


Fig.83. Detalle del fondo de la tabla de la *Sagrada Familia con Santa Ana*. Nicolás Borrás. Ca. (1580). Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig.84. Detalle del fondo de la tabla de *San Pedro y San Juan curando al paralítico*. Nicolás Borrás. Museo de Bellas Artes de Valencia.

Fig.85. Página siguiente. Detalle de los sillares de piedra de los arcos en el lienzo *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.



Una vez se ha comparado la obra estudiada con las demás obras de la producción pictórica de Borrás, podemos afirmar, a falta de pruebas analíticas que expongan la naturaleza de los pigmentos, que se trata de una pintura realizada por el padre Fray Nicolás Borrás Falcó.

La obra estudiada muestra una clara composición clásica propia del manierismo, como se ha visto anteriormente. De las regiones a las que llega esta corriente renacentista italiana, es en el territorio valenciano donde mejor se aprecian las similitudes de la obra con el entorno artístico del momento. Es decir, existen semejanzas entre esta obra con la producción del taller de los Macip, que operan en Valencia durante el siglo XVI.

La obra seguidora de la producción tanto de Vicente Macip como de Joan De Joanes, debe tener como autor de la misma un artista contemporáneo al taller joanesco. Precisamente es el padre Borrás el que más se acerca con su producción pictórica al *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón*.

Esta afirmación se consolida por la época de ejecución de la obra, la naturaleza del soporte y la clara similitud entre ésta pintura y la producción de Borrás.

Asimismo el carácter didáctico y evangelizador que asume con una composición totalmente estable, acercan la fecha de su ejecución al momento en que los preceptos del Concilio de Trento están más en auge, la Contrarreforma.

Aunque para ser más exactos con la datación de la obra, se deberán realizar análisis químicos de la naturaleza de los pigmentos que vendrán a completar el estudio que el presente trabajo deja abierto.

CONTEXTUALIZACIÓN HISTÓRICA DE LA OBRA

Por otra parte una vez atribuida la obra al padre Borrás, es necesario contextualizarla en una época de su producción pictórica.

Como hemos visto a lo largo del trabajo sus primeras obras como la tabla de la *Transfiguración*, comentada anteriormente, no presentan el detalle anatómico que se observa en la pintura estudiada, por lo que descartamos esta primera etapa para la datación del lienzo.

Tampoco en su última etapa muestra la maestría de la técnica a que acostumbra durante sus años más prolíficos. En el final de su carrera como artista, Borrás pinta con un trazo más suelto, las composiciones siguen siendo copias de anteriores pinturas, pero en este caso el detalle en los rostros y manos de los personajes los realiza de una manera más burda.

Es en su segunda época (1575-1600) cuando realiza sus obras más logradas. Las similitudes formales de la pieza estudiada con las demás pinturas de la producción de Borrás, acercan al período de ejecución de la obra a esta segunda etapa del pintor, ya que la mayoría de las pinturas en que se hallan más semejanzas, se sitúan en este período. Por lo que podríamos aventurarnos a pensar que el *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón* estaría realizado dentro de este espacio de tiempo.

Esta suposición es posible ya que cuando Borrás es recibido de nuevo en Cotalba en 1579, empieza una frenética producción que lo lleva a trabajar fuera de su cenobio para sufragar las pinturas del monasterio.

En las pinturas de ésta época introduce composiciones diferentes, lo que denota el afán por crear nuevas representaciones. Esto podría ser el motivo de la iconografía inédita del lienzo estudiado, extraído de un texto apócrifo y novedoso en su producción.

En este punto es probable que no hallando ningún documento que demuestre la existencia de la obra estudiada entre las pinturas del monasterio; la obra se concibiese para un encargo externo a éste.

De esta manera no se sabría su localización, pero al tratarse de un encargo, debería haber constancia de un pago realizado a causa de su ejecución. En este momento se abren dos vías de razonamiento.

La primera es que dicho documento del pago se halla perdido; y la segunda es que la obra sea una donación del artista a algún particular y no se haya dejado constancia de ello.

La enmarcación existente en la obra, se trata como se ha dicho anteriormente, de un marco historicista del siglo XIX.

El marco actualmente no realiza la función deseada, puesto que no solamente acoge a la pintura original, sino que también exhibe las bandas laterales. La problemática en este caso es la incompatibilidad de ambas pinturas, tanto del soporte original como de las bandas, en una misma obra. Por lo que se ha de buscar un modo de ocultación de los laterales sin llegar a eliminarlos.

Las soluciones planteadas para corregir este problema son dos. Por una parte la adecuación del marco existente a las dimensiones del lienzo original, y por otro lado diseñar un nuevo marco que esconda los añadidos laterales.

La primera opción sería rebajar por el reverso del marco, la madera en contacto con la obra, otorgando a ambos lados laterales, el rebaje coincidente con la medida de las bandas laterales.

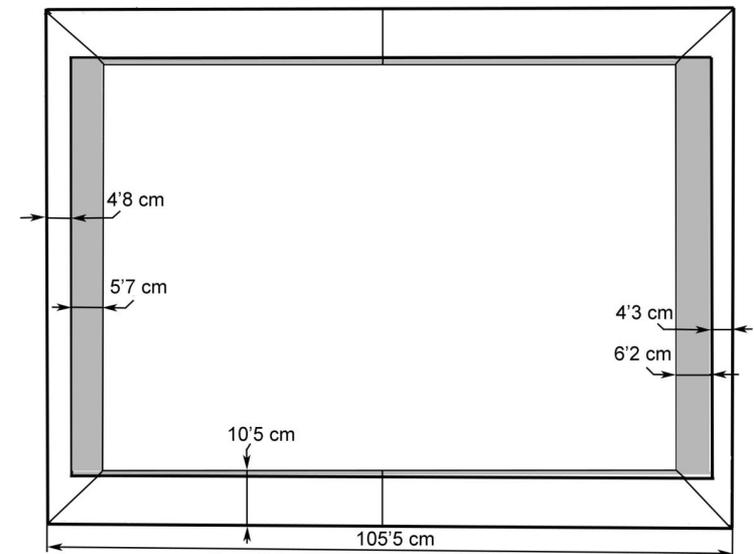


Fig.86. Diseño del reverso del marco.

■ Zona de rebaje

9. DISEÑO DE UN NUEVO MARCO ADAPTADO A LA PINTURA ORIGINAL



Fig.87. Resultado virtual de la reutilización del marco actual.

El rebaje del marco en el lado izquierdo de la obra sería de 5'7cm, y en el lado derecho estaría en 6'2cm, coincidiendo con las medidas de las bandas laterales y dejando 2mm de holgura para que la obra encaje perfectamente.

Seguidamente trazaríamos una línea simétrica que divudiese el marco por la mitad; desde el punto central eliminaríamos a ambos lados del eje la totalidad de 11'5cm. Esta supresión del listón se haría desde la parte central hacia la derecha eliminando 6cm, mientras que hacia la izquierda se eliminaría 5'5cm.

La eliminación de parte de los listones superior e inferior sería exactamente la anchura de cada banda, para ocultar lo menor posible la pintura original.

De este modo, la ornamentación del anverso sigue siendo simétrica, el marco disminuye sus dimensiones longitudinales, pero la pintura no sufre ninguna modificación, y se logran esconder las bandas laterales.

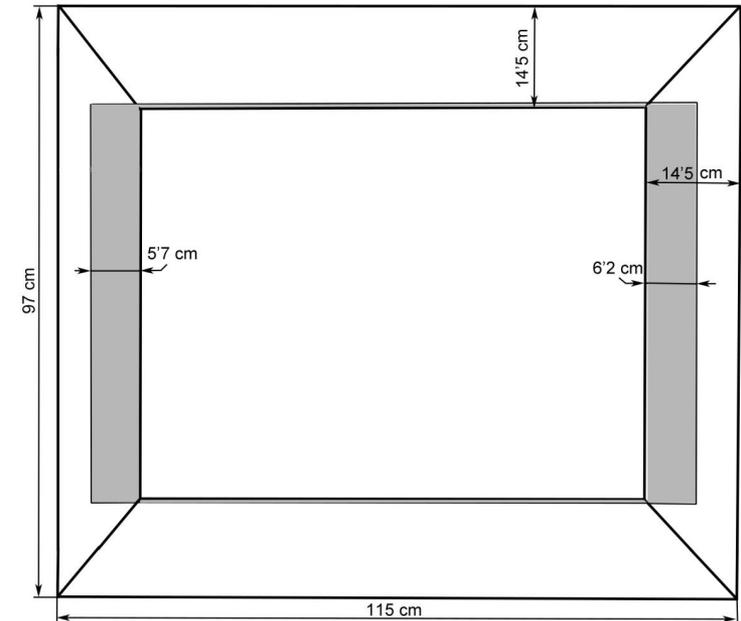


Fig.88. Diseño del reverso del nuevo marco.

■ Zona de rebaje

La segunda opción planteada es a partir de un nuevo marco, en que las dimensiones sean las mismas que el existente pero el cambio radique en los listones laterales. Estos aumentarían su anchura hasta cubrir completamente las bandas laterales. Los listones serían de 14'5 cm.

El rebaje de madera del listón para esconder las bandas laterales es la misma medida que en el diseño del marco anterior. En el caso del listón derecho tendría un rebaje de la madera de 5'7cm. Ya que la banda mide 5'5 cm de ancho y se dejarían 2mm de holgura.

El listón izquierdo, por otro lado, tendría un rebaje de la madera de 6'2cm, ya que la banda izquierda mide 6cm de ancho. Nuevamente se dejarían 2mm de holgura. Los listones superior e inferior seguirían teniendo 1cm de rebaje para acoplar la obra.

En este diseño también se deberían aumentar los listones horizontales para que el marco tuviese la misma anchura en todas sus piezas. De esta manera ambos listones horizontales tendrían una anchura de 14'5 cm.

El motivo ornamental del anverso en los listones seguiría la imitación de una enmarcación original que se conserve del artista. En este caso tomaríamos como ejemplo el marco del *Ecce Homo* (Fig.89).

Las molduras lisas exteriores seguirían el perímetro del marco, mientras que las interiores lo harían de igual forma por el perímetro interno.

El cambio radicaría en la zona lisa interna ya que sería más ancha en los listones laterales. Se ampliaría el color del fondo para no perder el motivo ornamental, que continuaría a través de los listones laterales con la misma proporción que en los listones horizontales.

Se sustituiría el motivo vegetal del marco de nuevo por un fondo oscuro como en la obra del *Ecce Homo*. Esto se completaría con la inscripción de esta obra en el interior de la moldura del marco nuevo.



Fig.89. *Ecce Homo*. Nicolás Borrás. Museo de Bellas Artes de Valencia.

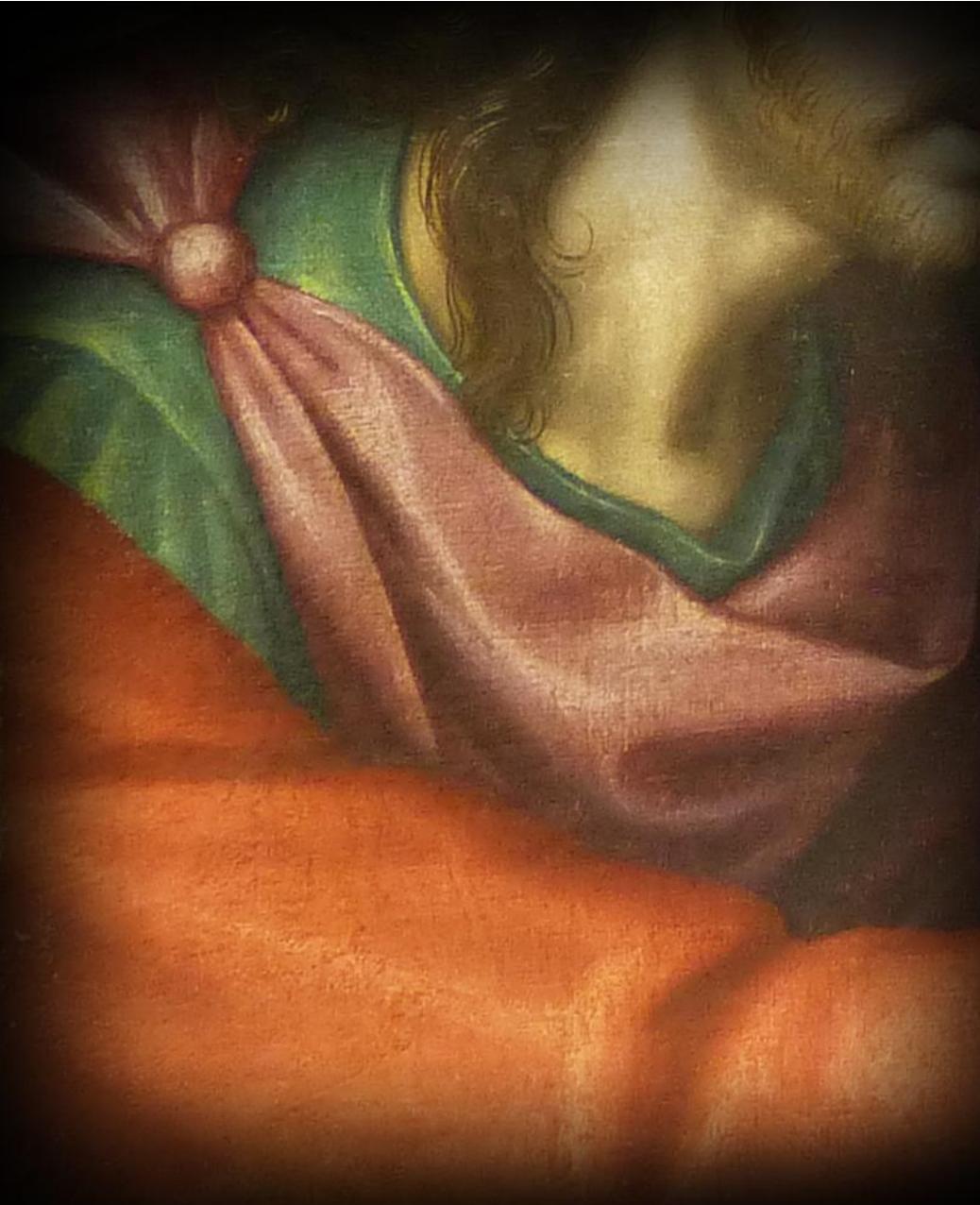


Fig.90. Resultado virtual del diseño de un nuevo marco imitando la enmarcación original del *Ecce Homo*.

Esta segunda opción fue la elegida por el Museo del Prado para la ocultación de los añadidos no originales de la obra *Las Hilanderas* de Diego Velázquez. La pintura original tiene unas dimensiones de 167 x 252cm, y cuenta con unos añadidos que aumentan su tamaño hasta 220 x 289cm. En este nuevo cambio de formato, es poco viable la ocultación de los añadidos mediante la enmarcación. Así que se escondieron mediante un panel con el mismo tono neutro que el fondo de la sala expositiva. En este panel se colocó un marco que mostraba solamente la obra en su estado primigenio.

De las dos soluciones propuestas, la más sencilla es la de adaptar el marco existente a las dimensiones de la pintura original. También resulta la opción más económica ya que los listones son de la misma medida y solo se trata de ajustar las dimensiones del marco y el rebaje.

El segundo diseño es más complejo de acometer y resulta más costoso, pero el resultado final es más acorde con la obra.



10. CONCLUSIONES

Se puede afirmar que el lienzo de *San Juan Evangelista con el filósofo Cratón* pertenece a la producción pictórica de Nicolás Borrás ya que manifiesta un estilo romanista propio de los siglos XVI y XVII del ámbito territorial valenciano. Es una pintura que sigue la corriente estética de la producción del taller de los Macip, siendo Joan De Joanes la influencia más directa. La obra se asienta bajo los postulados de la Contrarreforma, dado su carácter devocional y aleccionador, cuya aproximación iconográfica nos ha permitido conocer el significado real de la pieza: un pasaje apócrifo de la vida de San Juan Evangelista, representación tratada por vez primera durante la producción pictórica de Borrás en esta obra inédita.

Atendiendo al análisis estilístico de la obra, se encuentran recursos formales y anatómicos propios de la pintura del monje jerónimo, que sitúan la pieza dentro del corpus artístico del pintor. Este es el caso de los ojos rasgados, los rostros ovalados, las características manos de marcados nudillos, tan representativas de Borrás y la minuciosidad con la que aborda los cabellos de los personajes. Las abundantes repeticiones compositivas y la utilización de estampas generan modelos muy similares en todas las obras del pintor, a los que se pueden recurrir en el estudio de los diferentes personajes, encontrando estas similitudes pictóricas entre la obra estudiada y la producción pictórica del artista.

La obra se sitúa dentro de este corpus pictórico, concretamente en la segunda etapa y más prolífica de Borrás comprendida entre 1575 y 1600. La enmarcación en este contexto histórico atiende a las similitudes estéticas entre la pieza estudiada y las distintas obras de Borrás fechadas en esta etapa. Además, el hecho de trabajar en encargos ajenos al cenobio jerónimo a partir de 1576, avala la hipótesis planteada.

Esta atribución se justifica además, gracias al estudio técnico del lienzo cuyo soporte de cáñamo y confección artesanal evidencian la datación del soporte original anterior al siglo XVII, momento en que se mecaniza la confección de los tejidos.

La intervención restaurativa de los procesos de estucado y reintegración pictórica se ha realizado en el taller del IRP. El estudio técnico de la obra ha evidenciado una restauración anterior a la adquisición de ésta en el mercado del arte, en la que la obra sufrió un cambio de formato y la adición de dos bandas de tela añadidas y un lienzo adherido por el reverso.

Se ha realizado una propuesta virtual de las dimensiones originales siguiendo las fórmulas compositivas clásicas, y de igual forma se han elaborado dos propuestas expositivas de la obra atendiendo al diseño de dos enmarcados diferentes en el que se oculten las partes añadidas no originales de la obra.

Este trabajo se completaría con un estudio de la naturaleza de los pigmentos existentes en la obra que la situaría en un contexto temporal, pero al no tratarse de pruebas concluyentes que verifiquen la autoría de la pieza, se ha dejado esta línea de investigación para una futura publicación.



11. BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. Cinco siglos de pintura valenciana. Obras del Museo de Bellas Artes de Valencia. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997.
- AAVV., *Història del País Valencià. De les Germanies a la Nova Planta*. Barcelona: Edicions 62, Volum III. 1989.
- AAVV., *Historia del pueblo valenciano*. Valencia: Ed. Levante con el patrocinio de la Institución Valenciana de Estudios e Investigación y la Caja de Ahorros de Valencia, Tomo II, 1988.
- AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.
- AAVV. *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610) Cocentaina*. Cocentaina: Gráficas Agulló, S.L. 2010.
- Alberri. *Cuaderns d'investigació*. Cocentaina: Centre d'Estudis Contestans, Nº 10. 1997.
- ALBI, J. *Joan De Joanes y su círculo artístico*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Servicio de estudios artísticos, 1979.
- ALCAHALI, El Barón de. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Domenech, 1897
- ARQUES JOVER, A., *Colección de pintores, escultores desconocidos sacada de instrumentos antiguos, auténticos*; estudio, transcripción y notas Inmaculada Vidal Bernabé, Lorenzo Hernández Guardiola. Alicante : Caja de Ahorros de Alicante y Murcia, Obra Social, 1982.
- BENITO DOMENECH, F. *El Periodo de la Contrarreforma en la Pintura Valenciana y los Inicios del Naturalismo*. Gandía: Pascual Lucas espai, D.L. Cimal, Cuadernos de Cultura Artística Nº 10. 1980
- BENITO DOMENECH, F., *Joan De Joanes: una nueva visión del artista*. [exposición] Museo de Bellas Artes de Valencia, del 31 de enero al 26 de marzo de 2000. València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana [etc.], 2000.
- BENITO DOMENECH, F. *Los Ribalta y la Pintura Valenciana de su Tiempo*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1987
- BENITO DOMENECH, F., *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, 1980
- BENITO DOMENECH, F; LUIS GALDÓN, J. *Vicent Macip (c. 1475-1550)*: [exposició] Museu de Belles Arts de València, del 4 febrer-20 abril de 1997, València: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana [etc.]
- BERENQUER, E., (coord.), *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Madrid: Fundación Caja Madrid, 2007.
- BERNAL NAVARRO, J.C., *Análisis iconográfico del Colegio Apostólico. Representación del Apostolado del Credo en la Valencia Foral durante la época postrentina*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2010.
- BOULEAU, C., *Tramas, La geometría secreta de los pintores*. Madrid: Ediciones AKAL, 1996
- CAMPO, G., BAGAN, R., y ORIOLS, N., *Identificació de fibres. Suports tèxtils de pintures. Metodologia*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura y Mitjans de Comunicació. Colecció Museus y Documentació, 2009.
- CASTELL AGUSTÍ, M., *Los telones cuaresmales de Cheste. Estudio técnico, histórico y analítico. Propuesta de conservación*. Tesis Doctoral (sin publicar). Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. 1996

CASTELLÓ PALACIOS, A., *Un Ecce Homo inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta*. Valencia: Universitat Politècnica de Valencia. 2013.

COMPANY, X. y FRANCO LLOPIS, B., *Un nuevo Salvador Eucarístico de Nicolás Borrás*. Cuadernos de arte Nº 19, 2010.

DE ECHEVERRÍA, L., *Año Cristiano*. 2a ed. Madrid: Editorial Católica, vol. IV. 1966.

FULLANA MIRA, L., *Historia de la villa y condado de Cocentaina*. Valencia: ed. Cosmos, 1975.

GALÁN VERA, M.J., *La devoción de los Santos Juanes en Santo Domingo el Real de Toledo*. El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte. 2008

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L., Vida y obra del pintor Nicolás Borrás. Alicante: Excelentísima Diputación Provincial de Alicante, 1976.

LOZOYA, El Marqués de. *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona: ed. Salvat, 1940

LLOBREGAT E., y YVARS J.F., *Història de l'art al país Valencià*. València: ed. Tres i Quatre, biblioteca d'estudis i investigacions, Volum II, 1988.

NAVAL MAS, A. *Patrimonio emigrado*. Huesca: Publicaciones y Ediciones del Alto Aragón S.A. 1999

ORELLANA, M.A., *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. València: París-Valencia, 1995.

RIBADENEYRA, Pedro D., *Flos sanctorum*. Madrid: En la Imprenta de Agustín Fernández, vol.III. 1716.

RICO DE ESTASEN, J., *El padre Borrás y Jerónimo Jacinto de Espinosa : dos maestros de la escuela de pintura valenciana nacidos en Cocentaina*. Alicante: Imp. Sucesor de Rafael Costa, 1951.

SANCHEZ ORTIZ, A., *De lo visible a lo legible. El color en la iconografía cristiana: una clave para el restaurador*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2001.

VIANA GARCÍA, B., *Un Calvario de Gaspar Requena. Revisión historiográfica y científico-técnica de una pintura inédita de la escuela juanesca*. Trabajo de Máster. Universidad Politécnica de Valencia. 2013.

VORAGINE, Santiago d. I., *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial. vol. I, 1990.

DOCUMENTACIÓN ELECTRÓNICA

Diccionari català-valencià-balear. Institut d'Estudis Catalans. [en línea]. [Consulta: 29/05/2015]

<<http://dcbv.iecat.net/>>

REFERENCIA DE IMÁGENES

-**Fig.1:** <<http://almogavares.foros.ws/t1951/captura-de-esclavos-en-la-villa-de-cocentaina-1290/>> [Consulta: 30/06/2015]

-**Fig.2:** *Alberri. Cuaderns d'investigació*. Cocentaina: Centre d'Estudis Contestans, Nº 10. 1997, p. 159.

-**Fig.3 y 4:** Fotografías propias.

-**Fig.5:** AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 59.

-**Fig.6 y 7:** Fotografías propias.

-**Fig.8:** AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 16.

-**Fig.9:** Museo de Bellas Artes de Valencia.

-**Fig.10:** AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 73.

-**Fig.11:** Museo de Bellas Artes de Valencia.

-**Fig.12, 13, 14 y 15:** Fotografías propias

-**Fig.16:** AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 19.

-**Fig.17:** Museo Nacional del Prado. Galería online. [en línea] [Consultado el 16/04/2015] <<https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/la-ultima-cena/>>

-**Fig.18:** The Metropolitan Museum of Art. The Collection Online. [en línea] [Consultado el 17/04/2015] <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/471425>>

-**Fig.19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 52, 53, 54, 55, 56, 57 y 58:** Fotografías propias.

-**Fig. 59:** AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 130.

-**Fig.60 y 61:** Museo de Bellas Artes de Valencia.

-**Fig.62:** Fotografía propia

-**Fig.63:** AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 125.

-**Fig.64 y 65:** Fotografías propias.

-**Fig. 66 y 67:** Museo de Bellas Artes de Valencia.

-**Fig.68:** Fotografía propia.

-**Fig.69:** AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 131.

-Fig.70: Fotografía propia.

-Fig.71: AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 63.

-Fig.72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79 y 80: Fotografías propias.

-Fig. 81: AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, p. 105.

-Fig. 82: Fotografía propia.

-Fig. 83 y 84: AAVV. *Nicolás Borrás (1530-1610) un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010, pp. 67 y 131.

-Fig. 85, 86, 87, 88, 89 y 90: Fotografías propias

AGRADECIMIENTOS

Quiero expresar mi sincero agradecimiento a mis tutores Vicente Guerola y María Castell porque me han ofrecido la oportunidad de aprender de ellos; han sabido guiarme y ser pacientes en el transcurso y desarrollo de este trabajo.

Agradecer también a los profesionales y docentes tanto de la Universidad Politécnica de Valencia como del Museo de Bellas Artes San Pio V, por el asesoramiento y facilitación del material necesario.

Quiero ofrecer mi reconocimiento y gratitud a mis compañeras de trabajo Bea, Irene y Sandra, por ser un apoyo constante durante este año. A mis amigos y familiares por los ánimos ofrecidos y por el tiempo que han dedicado ayudándome a plasmar este trabajo.

Por último, reconocer la labor del personal del taller de Caballete y Retablos del IRP. Amparo, Cristina y Amparo, gracias por la grata experiencia de este año, las lecciones y los consejos para mejorar día a día.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

