



Un *Calvario* de Gaspar Requena

Revisión historiográfica y científico-técnica de
una pintura inédita de la escuela juanesca

Trabajo final de Máster 2012/2013

Bárbara Viana García

Tutores:
Vicente Guerola Blay
Eva Pérez Marín

MÁSTER EN CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

Universidad Politécnica de Valencia

Un Calvario de Gaspar Requena

Revisión historiográfica y científico-técnica de
una pintura inédita de la escuela juanesca

Trabajo final de Máster

Bárbara Viana García

Tutores:

Vicente Guerola Blay

Eva Pérez Marín

Valencia, Julio 2013



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA



DEPARTAMENTO DE CONSERVACIÓN Y
RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES



MASTRE OFICIAL EN CONSERVACION
Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES

RESUMEN

El presente trabajo de investigación comienza con un breve repaso del desarrollo de la pintura del Renacimiento en Valencia, como la evolución de la pintura tradicional valenciana a las nuevas corrientes pictóricas italianas. Destacando el papel fundamental de la familia de los Macip y especialmente de Juan de Juanes, creador de un estilo personal denominado *juanesco* de enorme transcendencia. A cada uno de los discípulos que siguieron los modelos creados por el maestro se le dedica un breve apartado biográfico en el presente estudio.

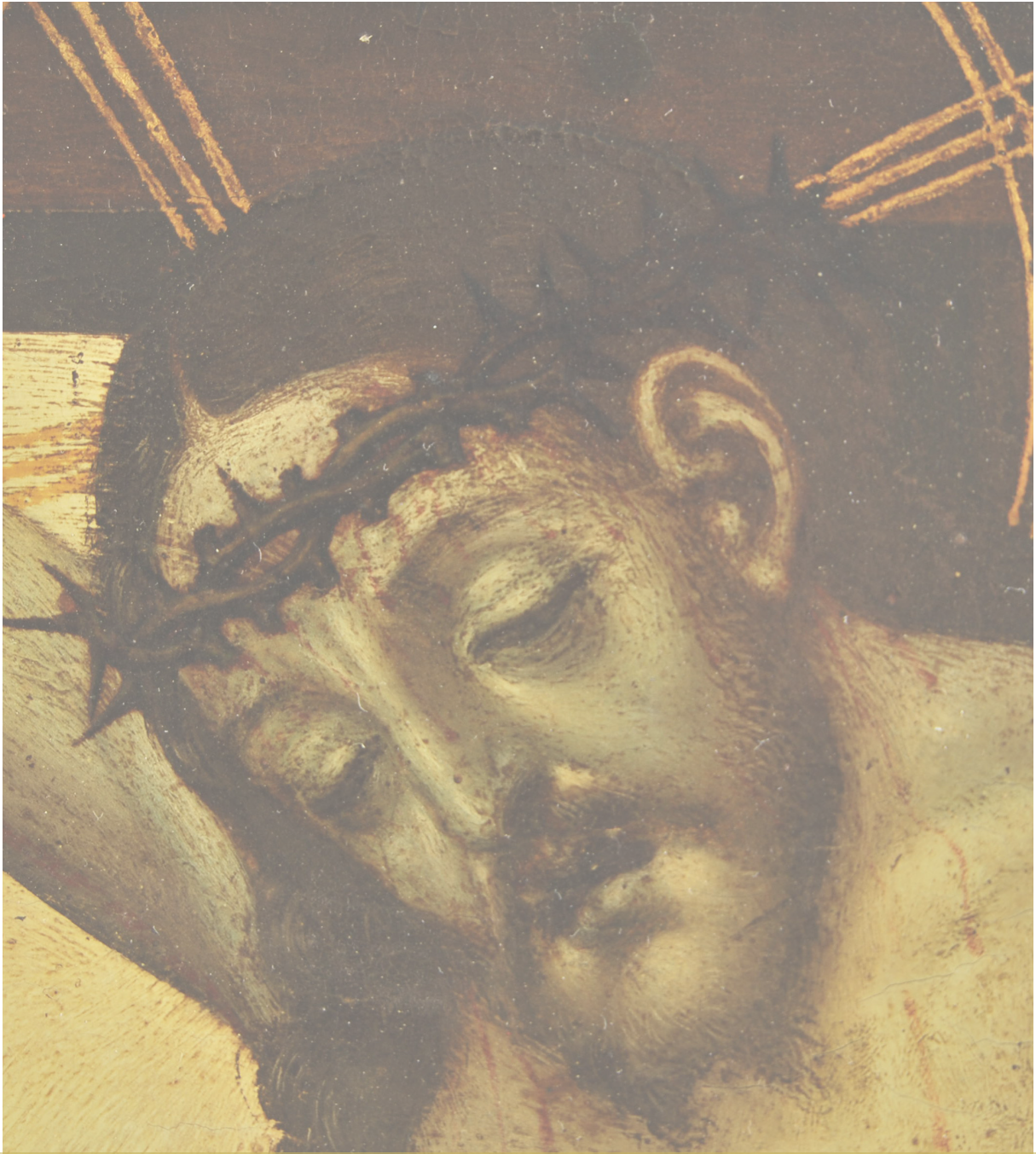
La principal razón de esta investigación surge de la obra el *Calvario*, de origen y atribución desconocida, que presenta ciertas relaciones con el taller de Gaspar Requena. Por ello se realiza un análisis pormenorizado del pintor, la identificación estilística, sus posibles ayudantes, la colaboración directa en el obrador Juan de Juanes y la influencia que tuvieron sus modelos en la enorme producción atribuida, recogida en fichas, que señala la importancia que tuvo en la época.

Por último, la posibilidad de realizar un estudio comparativo con obras de atribución cierta a Gaspar Requena resulta fundamental para la correcta atribución de la obra. Se ha realizado el examen técnico de la obra, teniendo en cuenta las características del soporte, la composición y dibujo y la identificación de los pigmentos constituyentes, comparados con los del retablo de la *Purísima* de la iglesia de la Merced y Santa Tecla de Xàtiva.

Los resultados obtenidos de la investigación corroboran la posibilidad de que la obra pertenezca a la producción de Gaspar Requena, o al menos de su taller, pudiendo datarse a groso modo entre 1570-1580.

ÍNDICE

1. Introducción	9
2. Objetivos	11
3. Metodología	13
4. La pintura del Renacimiento en Valencia	15
4.1. Antecedentes y evolución de la pintura valenciana del Renacimiento	16
4.2. Los Macip, familia de pintores	17
4.3. Discípulos y seguidores joanescos	21
5. El maestro Gaspar Requena	29
5.1. Pintor anónimo	31
5.2. Taller de los Requena	32
5.3. Prestigio e influencia en la época	33
5.4. Relación con el maestro del Renacimiento Juan de Juanes	33
5.5. Identificación estilística y producción de Gaspar Requena	35
6. Análisis de la obra	51
6.1. Datos identificativos	54
6.2. Estudio iconográfico	54
6.3. Estudio simbólico y estético	55
6.4. Estudio técnico	58
6.4.1. Construcción del soporte	58
6.4.2. Marco	61
6.4.3. Estratos pictóricos	62
6.5. Estado de conservación	65
6.5.1. Soporte	65
6.4.2. Marco	66
6.5.2. Estratos pictóricos	66
7. Aproximación a la atribución del <i>Calvario</i>	68
7.1. Soportes pictóricos	69
7.2. Análisis físico-químico	70
7.3. Modelos y esquemas compositivos	42
8. Conclusiones	75
9. Bibliografía	77
10. Anexo 1	86



1. INTRODUCCIÓN

La pintura valenciana del Renacimiento ocupa un capítulo significativo en la historia del arte hispánico, tratándose de una época muy prolífica en cuanto a la expansión del patrimonio pictórico. La figura más representativa es Juan de Juanes, por ello la mayoría de las investigaciones históricas, del período, se han dedicado a su estudio sin ahondar en el complejo contexto artístico vivido en la época.

Los numerosos pintores coetáneos, desconocidos en la mayoría de los casos, quedaron eclipsados por la figura del maestro, pero en la actualidad se avanza por arrojar más luz sobre cada uno de ellos de manera puntual. La dificultad de su estudio radica en las similitudes de los esquemas y modelos compositivos empleados en toda la producción del momento, y en la falta de documentación que corrobore las hipótesis formuladas.

Todavía existen tablas y retablos que están bajo la filiación a la escuela juanesca, apenas estudiados o ignorados, susceptibles de ser atribuidos a uno de los seguidores de Juanes. A ello hay que sumarle los avatares que ha podido sufrir el patrimonio artístico, que en muchos casos ha sido desmembrado, dispersado, por todo el territorio nacional e internacional, y descontextualizado del lugar para el que fue creado.

El origen del presente trabajo de investigación parte de la pintura el *Calvario*, obra de colección particular, de autoría y procedencia desconocida. Se tratará de aportar una atribución a dicha obra, en base a la afinidad que presenta con los modelos del pintor valenciano Gaspar Requena.

En los últimos años, el grupo de trabajo formado por los historiadores Carmen Aguilar, Albert Ferrer, Lorenzo Hernández y María José López se han encargado de poner en orden la confusa biografía del artista mencionado.



2. OBJETIVOS

Tomando como punto de partida la pintura sobre tabla el *Calvario*, esta investigación tiene como finalidad determinar su posible autoría. Este objetivo principal podrá alcanzarse mediante los siguientes objetivos específicos:

- Realizar un breve repaso a la pintura sobre tabla del Renacimiento, en el área valenciana, centrandose especial atención al círculo de artistas próximos a Juan de Juanes.
- Estudiar la iconografía de la escena representada y comparar otras obras con la misma temática para conocer la evolución de esta representación en la pintura valenciana.
- Estudiar las características técnicas y estilísticas de la producción artística del pintor valenciano Gaspar Requena, para poder establecer una relación entre las pinturas atribuidas a dicho pintor y la obra objeto de estudio.
- Poner en valor del citado artista valenciano, poco conocido, al que progresivamente se le han ido atribuyendo nuevas obras.



3. METODOLOGÍA

La investigación se inicia en el estudio de la pintura valenciana del Renacimiento y sus representantes, tratando de caracterizar a cada uno de ellos. Para lograr los objetivos se ha acotado la atribución de la obra, centrando el estudio en el maestro Gaspar Requena como discípulo y seguidor de Juan de Juanes.

Se ha realizado una revisión crítica de la bibliográfica disponible acerca del pintor, agrupando la considerable obra atribuida a su mano para determinar con precisión su estilo personal y la relación que tuvo con Juanes. Comparando los modelos empleados en la obra objeto de estudio con la producción de su maestro y los propios del pintor al que relacionamos el *Calvario*.

Atendiendo a la necesidad del análisis técnico de la obra, se ha documentado con diferentes técnicas fotográficas que han permitido ahondar en el proceso creativo y se han tomado el mínimo número de micro-muestras. Éstas se han examinado y se han comparado los resultados obtenidos en los análisis con las analíticas del retablo de la *Purísima* de la iglesia de la Merced y Santa Tecla de Xàtiva, atribuido Gaspar Requena, para determinar las similitudes y diferencias en los materiales constitutivos empleados.



4. LA PINTURA DEL RENACIMIENTO EN VALENCIA

4.1. Antecedentes y evolución de la pintura valenciana del Renacimiento

Italia se considera la cuna del Renacimiento y Valencia fue el centro de introducción en España, por sus conexiones con Italia a través del litoral mediterráneo. Gracias a esta vinculación se favoreció la importación de pinturas y hubo intercambios de artistas entre uno y otro país¹, recibiendo rápidamente el influjo de las modernas corrientes pictóricas italianas. De hecho, ya en 1474, aparece una importante muestra del *Quattrocento* italiano en los frescos de la bóveda del altar mayor de la catedral, obra de los pintores italianos Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano². El primero realizó diversos trabajos en la ciudad de Valencia, Castellón y Vila-real³, que marcaron la pintura del Maestro de Alcira⁴.

A pesar de estas primeras influencias, en el período artístico comprendido entre final del siglo XV y el comienzo del XVI, el goticismo seguirá activo, produciéndose de manera progresiva el desarrollo hacia el Renacimiento. Los continuadores de estas últimas muestras del tradicionalismo son el Maestro de Perea, seguidor de Reixach, Maestro de Borbotó y en parte de la producción de Nicolás Falcó, identificado con el anónimo Maestro de Artés⁵. Además, se debe tener en cuenta el contexto social de las tierras valencianas a primeros de siglo, marcado por la crisis de subsistencia de 1503 y la constitución de la revuelta de las Germanías, en 1519, el mismo año en que Lutero rompe con la iglesia católica⁶.

Figura de este periodo de transición es Rodrigo de Osona⁷, que ligado a los preceptos anteriores va introduciendo algunos elementos italianizantes. Sin embargo, el Renacimiento no llega a establecerse por completo hasta la irrupción del lenguaje del *Cinquecento* italiano. Este hecho se produjo en 1506 con la llegada a Valencia de los Hernandos⁸, Fernando de los Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, pintores manchegos formados en el entorno de Leonardo da Vinci. La maestría adquirida en el viaje a Italia aportó novedades significativas a la pintura valenciana, haciéndose eco en los artistas locales seguidores de sus planteamientos.

Cabe señalar la importancia de los Macip en la evolución de la pintura renacentista en el Reino de Valencia, quienes desarrollaron un estilo personal que tuvo exitosa acogida entre los comitentes. A partir de 1525, la saga de pintores encabezada por el padre, Vicente Macip ejerce de puente entre la anclada tradición valenciana y los nuevos modos italianos de Paolo de San Leocadio, el leonardismo de los Hernandos y la nueva moda piombesca- rafaesca que su hijo Juan Macip sintetizó en el estilo denominado *joanesco*⁹.

¹ AGUILERA, V. *Historia del Arte Valenciano: El Renacimiento*. Tomo III. Consorci d' Editors Valencians, Valencia, 1987, p.183.

² El cardenal Rodrigo de Borja, más tarde Papa Alejandro VI, trajo desde Italia a los pintores Paolo de San Leocadio, natural de Reggio Emilia, y al napolitano Francesco Pagano para pintar al fresco las paredes y bóveda de la capilla mayor de la catedral de Valencia cuya decoración anterior había sufrido un devastador incendio en 1469. GÓMEZ, J. Joan de Joanes. En: *Grandes genios del arte de la Comunidad Valenciana*. Valencia: Aneto Publicaciones, S.L., 2011, p.19.

³ *Ídem.*, p. 19.

⁴ DÍAZ, M. y PADRÓN, A. Pintura valenciana del siglo XVI: Aportaciones y precisiones. *Archivo Español de Arte*, LX, núm. 238: p. 108, 1987.

⁵ Más información en: HERNÁNDEZ, L. El pintor Nicolás Falcó (1493-1530): Aproximación a su vida y filiación artística. *Arhivo de arte valenciano*, núm. 92: p. 35-51, 2011.

⁶ COMPANY, X. *La pintura del Renaixement*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987, p. 56

⁷ AGUILERA, V. (1987), *op. cit.*, p. 184.

⁸ Donde realizaron las pinturas de las dos puertas batientes del retablo mayor de la Catedral de Valencia. *Ídem*, p. 206.

⁹ VV.AA. La Luz de las Imágenes: *Lux Mundi, Xàtiva 2007* [Libro de estudios]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 471-472.

4.2. Los Macip, familia de pintores

La personalidad del pintor Joan de Joanes y de, su padre y maestro, Vicente Macip ha generado debate, pues los escasos documentos existentes han llevado a interpretaciones erróneas que han persistido durante años. Frecuentemente se ha confundido al padre con el hijo, problema especialmente complejo cuando ambos trabajan en el mismo periodo cronológico¹⁰.

La identificación¹¹ de Vicente Macip con el anónimo Maestro de Cabanyes¹² permitió establecer una aproximación al corpus artístico de este, ampliando la producción de Macip que corresponde a la fase anterior al retablo mayor de Segorbe, previa al conocimiento de ciertas obras de Sebastiano del Piombo¹³. De este modo, se revelaban treinta años de su pintura que no se habían identificado, pues no se conocía producción hasta el 1529, ampliando su producción con obras como el *Retablo de Porta-Coeli*¹⁴ y el *Retablo de San Dionisio y Santa Margarita*¹⁵.

Vicente Macip e Isabel Navarro contrajeron matrimonio en 1493 en Valencia¹⁶, tratándose del primer documento que menciona a Vicente Macip como pintor de retablos que ha permitido al historiador Vicente Samper fechar de nacimiento de Macip hacia 1468-1470¹⁷. Nacido en periodo gótico, estableció un estilo personal fusionando y sintetizando las influencias valencianas más tradicionales de los Osona con las más renovadoras enseñanzas italianas que provenían de Paolo de San Leocadio¹⁸. A partir de 1506, el influjo de los Hernandos marcó la evolución de Macip caracterizado por un modo de componer a la clásica con formas rotundas y monumentales¹⁹.

En 1513, Vicente Macip aparece también vecindado en Valencia y consta que paga 10 sueldos en concepto de Tacha Real²⁰, dando testimonio de la actividad de su taller. A partir de este momento se produce otro salto en la documentación hasta 1529, cuando lo encontramos trabajando en el retablo mayor de la catedral de Segorbe, pagando la tacha como responsable único y recibiendo los pagos de dicho retablo²¹.

Por otra parte, los últimos estudios sitúan el nacimiento de Joan Macip entre 1505 y 1510²² y es imprescindible mencionar sus inicios pictóricos con su padre y maestro, Vicente Macip, ya que desde su infancia debió percibir la actividad del obrador familiar como testigo y lógicamente como ayudante²³.

¹⁰ GÓMEZ, J. (2011), *op. cit.*, p.17.

¹¹ Identificación llevada a cabo por el historiador Fernando Benito en 1993, a partir de una pintura suya de 1507, el Anuncio del ángel a San Joaquín del Museo de Bellas Artes de Valencia. BENITO, F. El maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en distintas etapas de su carrera. *Archivo Español de Arte*, núm. 263: p. 223-224, 1993. Identificación que ya la advertía José Albí: "... la obra del Maestro de Cabanyes y la del Viejo Maçip, hay momentos en que ambas se confunden y las posibilidades de atribución al uno a al otro se toman problemáticas". ALBÍ, J. La huella de los Hernandos en el arte de Vicente Macip y de Joan de Joanes. *Archivo del Arte Valenciano*, núm. 50: p.17, 1979.

¹² Nombre de laboratorio creado para referir la autoría de obras de similar carácter.

¹³ BENITO, F. Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas. *Boletín del Museo del Prado*, XIV, núm.32: p. 11-24, 1993.

¹⁴ En la actualidad en el Museo Diocesano de Valencia.

¹⁵ Museo de Bellas Artes de Valencia, San Pio V.

¹⁶ BENITO, F. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra* [Catálogo exposición]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, p.28.

¹⁷ "Vicentius Macip, pictor retabilis Valentia vicinus". GÓMEZ, J. (2011), *op. cit.*, p.17.

¹⁸ VV.AA. (2007), [Libro de estudios], *op. cit.*, p. 472.

¹⁹ BENITO, F. Fuentes icónicas... *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁰ La Tacha, tributo impuesto por Fernando el Católico en 1510 se aplicaba a ciertos profesionales y gremios conforme a los beneficios de cada obrador. En esta data consta también Rodrigo de Osona y los Hernandos, que contribuyeron con una carga de 15 sueldos. GÓMEZ, J. (2011), *op. cit.*, p.19.

²¹ En la documentación se suceden los diversos pagos fraccionados desde 1529 a 1531, y otro en 1535 ya finalizado el magno retablo. *Ídem*, p. 21.

²² HERNÁNDEZ, L. y COMPANY, X. De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (c.1505/10-1579). En: *De pintura Valenciana (1400-1600). Estudios y Documentación*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, p.217.

²³ COMPANY, X. (1987), *op. cit.*, pp. 66-67 ; BENITO, F. (2000), *op. cit.*, pp. 28-29.

Si Joanes nació hacia 1510, la década de 1520 fue decisiva para su formación, cuando debió conocer y estudiar las pinturas traídas de Italia por el embajador Vich²⁴. En 1531, siendo ya mayor de edad, aparece documentado por primera vez, recibiendo una gratificación de diez ducados²⁵ del cabildo de Segorbe, por su participación en el retablo catedralicio de Segorbe.

El importante encargo de Segorbe se trata de un punto clave en la bibliografía artística de estos dos personajes. Aunque contrató en solitario Vicente Macip, el trabajo no fue realizado exclusivamente por él, dado que se evidencia una renovación estilística considerable²⁶. Este cambio de registro, inmerso en el Renacimiento pleno, presenta claras influencias de Sebastiano del Piombo, dejando translucir la influencia de las obras de Rafael y otros pintores toscanos, difundidas por toda Europa a través de numerosos dibujos y estampas²⁷. En base a estos detalles y los datos documentales se confirma la intervención de Joan Macip, descartando que el padre, con unos modos tan arraigados y edad avanzada, cambie radicalmente su modo de pintar²⁸.

A partir de ese momento se observa, en el taller familiar, la prevalencia de la personalidad de Joan de Joanes, quien de forma progresiva va asumiendo las responsabilidades²⁹. No obstante, el padre firma los contratos hasta que en 1542³⁰ la documentación confirma que Joanes está ya al frente del obrador familiar y como responsable paga la tacha de ese año, al igual que lo vuelve a hacer en 1547³¹. Por esas fechas Vicente Macip, encontrándose enfermo, redacta testamento en 1545³² y fallece en 1550.

En el periodo comprendido entre 1531 y 1545 encargan al taller de los Macip varios trabajos, entre los que documentados están, el retablo de *San Eloy* del gremio de plateros de Valencia³³ y el retablo de *la Cofradía de la Sangre de Cristo* de Valencia³⁴, especificando en ambos contratos que la parte de la pintura del retablo debería realizarla exclusivamente Joanes³⁵, quedando el padre relegado a labores

²⁴ FALOMIR, M. Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales. En: *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y Documentación*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006. pp. 274-275.

²⁵ Recibe por "estrenes del retaule", es decir, por haberse finalizado las pinturas convincentemente, a falta de asentarlo. Además, supone una suficiente cantidad de dinero como para considerarla una simple propina, podría indicar la participación bastante activa del hijo de Vicente Macip. HERNÁNDEZ, L. y COMPANYY, X. (2006), *op. cit.*, p.214.

²⁶ COMPANYY, X. y TOLOSA, L. De pintura valenciana: Bartolome Bermejo, Rodrigo de Osona, El Maestro de Artés, Vicente Macip y Juan de Juanes. *Archivo Español de Arte*, núm. 287: pp. 268-275, 1999.

²⁷ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.31.

²⁸ GÓMEZ, M. y CORBALÁN, J. Un contrato inédito de Juan de Juanes. El Retablo de la cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539). *Archivo Español del Arte*, LXXXV, núm. 337: pp. 2-3, Enero- Marzo 2002.; COMPANYY, X. y TOLOSA, L. De pintura..., *op. cit.*, p. 269-671.; COMPANYY, X. y TOLOSA, L. La obra de Vicente Macip que debe restituirse a Joan de Joanes. *Archivo de Arte Valenciano*, pp. 50-51, 1999.

²⁹ COMPANYY, X. y TOLOSA, L. (1999) De pintura..., *op. cit.*, p. 274.

³⁰ Pagando ese año la cantidad de 10 sueldos en la tacha real, viviendo en la casa paterna, lo hace en la circunscripción parroquial de Santa Cruz de Valencia. FALOMIR, M. *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*. Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994, p. 44. ; HERNÁNDEZ, L. y COMPANYY, X. *op. cit.*, p. 216.

³¹ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p. 33.

³² En el testamento redactado el 27 de diciembre de 1545, nombra como heredero universal de sus pertenencias a Joanes, refiriéndose como "al honorable Johan Macip, pintor fill meu mol amat". Ídem, p. 33.

³³ Concertado el 20 de junio 1534 y debía estar finalizado en cinco años, por tanto en 1539. El primer capítulo del contrato dice que las tablas serán pintadas en exclusiva "por Joan de Joanes, sin ayuda de ninguna otra mano". GÓMEZ, M. y CORBALÁN, J. (2002), *op. cit.*, p.11. ; COMPANYY, X. y TOLOSA, L. De pintura..., *op. cit.*, p.272. Este retablo se quemó en 1584, pero consiguieron salvar algunos paneles que van encargar a Ribalta "restaurar" en 1607. COMPANYY, X. (1987), *op. cit.*, p. 67.

³⁴ Encargado en 1540 y concluido en 1546, ya que el contrato estipulaba el plazo de seis años para su ejecución. Después de la firma del contrato no se ha encontrado noticias del retablo. GÓMEZ, M. y CORBALÁN, J. (2002), *op. cit.*, pp.11-12.

³⁵ El retablo contratado por padre e hijo tiene una clausula, que incide en el señala claramente la exigencia de la intervención del hijo, "que tota la desus dita pintura del dit retaule haja de eser y sia feta per lo dit en Joan Macip pintor fill del dit mestre Vicent Macip lo qual haja de pintar y acabar molt be e ab tota perfectio lo dit retaule segons que aquell millor pora e sabra pintar y daurar aquell". GÓMEZ, M. y CORBALÁN, J. (2002), *op. cit.*, p.11. ; HERNÁNDEZ, L. y COMPANYY, X. (2006), *op. cit.*, pp. 214-215.

menores, como el dorado³⁶. Esta exigencia de los comitentes indica una mayor consideración artística del joven de los Macip. El prestigio adquirido no lo pudo alcanzar de repente sino que debió pintar profusamente y agrandar, la renovación estilística aportada, en el retablo mayor de Segorbe³⁷. Es aquí cuando Joan de Joanes se establece como uno de los grandes pintores de la pintura del siglo XVI³⁸, prueba de ello es el *Bautismo de Cristo* realizado en 1535.

Joanes, ya en solitario, realizó los dos conjuntos del gremio de pelaires, es decir, el retablo de la *Trinidad* y el retablo de *San Miguel* para la parroquia de San Nicolás de Valencia³⁹ y el retablo mayor de Fuente la Higuera, contratado el 29 de diciembre de 1548⁴⁰.

En la primera etapa de Joan de Joanes comprendida entre 1530-1545, cuando aún vivía su padre, muestra gran diversidad, donde se evidencia la búsqueda constante hacia lo nuevo y la forma más adecuada de expresión para el tema a representar. La gestación de su estilo propio es producto de invención más que de copia, no obstante, puede entenderse a partir de los trabajos pictóricos de Sebastiano del Piombo, aprovechando sus prototipos ideales, y de Rafael sus esfumados contornos a base de sutiles veladuras, y su armonioso colorido.

La historiografía ha querido ver la explicación de su evolución en una formación artística en Italia, pues consideran muy posible unos supuestos viajes a la cuna del Renacimiento⁴¹. Este argumento actualmente se ha puesto en duda ya que carece de verificación documental⁴² y puede ser explicada perfectamente por el manejo de grabados y fuentes que podían ser consultadas en la misma Valencia⁴³.

En la segunda etapa, entre 1545-1560, construirá a menudo con los mismos modelos variando la dirección de los cuerpos. Joanes estandariza su producción, pero en ella se aprecian unos modelos más dulcificados⁴⁴ y sutiles cambios en la caligrafía de pincel y la gama cromática. El inigualable dibujo es menos incisivo y las pinceladas sutiles, fluidas y vigorosas, la coloración es más luminosa, mostrando en general que domina a la perfección la técnica. Por lo general, con este dominio su actividad se volviera más mecánica⁴⁵ y se limitaría a satisfacer a la clientela más conservadora que solicitaban réplicas de obras ya realizadas⁴⁶.

Joanes alcanzó el mayor prestigio entre los pintores de la época, resultó una figura mítica, porque además de un pintor de calidad insuperable supo estar en su tiempo histórico adaptando la imaginería devocional al momento social⁴⁷, indudablemente afín al espíritu de la Contrarreforma. También relacionado con el ambiente humanista de la corte virreinal de Valencia, procuró conciliar las exigencias devocionales con las nuevas funciones que iba asumiendo la pintura, provenientes de nuevos clientes que gustaban de asuntos mitológicos y el retrato⁴⁸. Un ejemplo es la pintura del *Juicio de Paris*⁴⁹, total-

³⁶ En este momento el taller aún seguía en manos de su padre. *Ibidem*, p. 214-216.

³⁷ COMPANY, X. y TOLOSA, L. (1999), *De pintura...*, *op. cit.*, p. 272.

³⁸ COMPANY, X. y TOLOSA, L. (1999), *La obra...*, *op. cit.*, pp. 50-51.

³⁹ GÓMEZ, J. (2011), *op. cit.*, p.29.

⁴⁰ PÉREZ, I. Aportación documental al retablo mayor de la iglesia de la natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes. *Ars Longa: cuadernos de arte*, núm.17: 35-37, 2008.

⁴¹ BASSEGODA, B. Vicente Victoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Joanes. *Locus Amoenus*, núm.1: 167-169, 1995.; HERNÁNDEZ, L. y COMPANY, X. *op. cit.*, pp. 220-223.

⁴² BENITO, F. (2000), *op. cit.*, pp. 29-32.

⁴³ BENITO, F. Fuentes icónicas... *op. cit.*, pp.19 y 23; GÓMEZ, J. (2011), *op. cit.*, p. 9.

⁴⁴ HERNÁNDEZ, L. y COMPANY, X. *op. cit.*, p. 226.

⁴⁵ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, pp. 34-36.

⁴⁶ FALOMIR, M. (2006), *op. cit.*, p. 278.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 271-288.

⁴⁸ *Ibidem*, pp. 281-282.

⁴⁹ Conservado en el museo de Udine en Italia. BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p. 124.

mente novedoso en el panorama pictórico del Renacimiento español por la singularidad de la temática y la incorporación del desnudo. Reflejo de las inquietudes profesionales y culturales del pintor, son los conocimientos anatómicos y de escritura en latín.

Joan de Joanes casó con Jerónima Comes, con quien tuvo tres hijos llamados Vicente, Dorotea y Margarita. Nombrados según el orden que indica Joanes en su testamento⁵⁰, ya que no se conoce documentación que indique la fecha del bautismo.

La muerte de Joanes se produjo el 21 de diciembre de 1579⁵¹ por una "malaltia corporal"⁵², en Bocairent, después de redactar testamento ante el notario Cristóbal Llorens y mientras pintaba el retablo mayor de la parroquia. Dicho trabajo, que apenas empezó, lo acabó su hijo Vicente en 1582 cuando se documenta a Nicolás Borrás con Miguel Joan Porta tasándolo⁵³.

Los hijos de Joan de Joanes al parecer le ayudaron en el oficio y se hicieron cargo del taller paterno cuando éste murió, al margen de las novedades pictóricas del momento perpetuaron la fórmula juanesca hasta agotarla⁵⁴. De los tres el más documentado es Vicente Joan Macip, alias Vicente Joanes, nacido hacia 1555⁵⁵ y aún vivía en 1623, aunque incapacitado por edad avanzada.

El tercero en la saga de los Macip es el menos destacado, pues a pesar de ser la consecuencia de ellos no alcanzó la calidad plástica de su padre, caracterizándose por el acartonamiento de los ropajes que minimizan la gesticulación de las figuras representadas, ni llegó a aportar ninguna novedad al lenguaje heredado⁵⁶. Lo más interesante de su producción son cinco retratos de arzobispos realizados para la catedral de Valencia en 1585, donde se aprecia su producción más personal⁵⁷, ya que normalmente acude a la copia de los modelos paternos⁵⁸.

Desgraciadamente, respecto a las hermanas Dorotea y Margarita no existe prácticamente información, solamente Vicente Victoria señala que pintaron admirablemente, y por no poder cumplir Joanes con todas sus labores, sus hijas copiaban sus tablas⁵⁹.

⁵⁰ HERNÁNDEZ, L. y COMPANY, X. *op. cit.*, p. 226.

⁵¹ GÓMEZ, J. (2011), *op. cit.*, p.31.

⁵² No muere en edad de "senectud", que en la época se consideraba en tono a los 70 años. HERNÁNDEZ, L. y COMPANY, X. *op. cit.*, p. 219.

⁵³ HERNÁNDEZ, L. *Nicolás Borrás (1530-1610): Un pintor valenciano del Renacimiento* [Catálogo exposición]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010, p. 19.

⁵⁴ AGUILERA, V. (1987), *op. cit.*, p. 279

⁵⁵ Se intuye que nació alrededor de esa fecha, pues en 1578 aún era menor de edad.

⁵⁶ COMPANY, X. (1987), *op. cit.*, pp. 81-83.

⁵⁷ *Idem.*

⁵⁸ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.39.

⁵⁹ Vicente Vitoria, primer historiador de Joanes, señalando a propósito de su abundante producción: "han querido dezir algunos, y aún afirmar, que tuvo dos hijas que pintaron admirablemente en el mismo estilo del padre, y que ellas solían pintar el pelo y barbas en las obras de su padre con flema mugeril que parece se les puede contar los cabellos a las figuras, y por no poder Juanes cumplir con todos los labores, sus hijas solían copiar sus tablas, y él las acabava de su mano, por cuya causa se ven algunas cosas replicadas. Assimesmo tuvo un hijo de su mismo nombre, que también fue pero de poca habilidad aunque imitó el estilo de su padre, y se ven algunas obras en Valencia de su mano que los pocos inteligentes son tenidas por de Juanes". BASSEGODA, B. (1995), *op. cit.*, p. 172.

4.3. Discípulos y seguidores juanescos

Los estudios dedicados a Joan de Joanes apenas han incidido en la composición de su taller, considerablemente complejo, y sin duda extenso. De hecho, además de sus hijos Dorotea, Margarita y Vicente Macip Comes y de Jerónimo de Córdoba, no se tiene noticia fehaciente de otros miembros. Como tampoco se ha avanzado en el estudio de su forma del trabajo que indique como se conservaba testimonio de composiciones anteriores, la técnica seguida para reproducirlas, o la posible especialización de los ayudantes⁶⁰.

En el ámbito valenciano, entre la muerte de Joan de Joanes y la aparición de Francisco Ribalta, son numerosos los pintores coetáneos maravillados del carácter creativo del primero⁶¹. Estos discípulos y seguidores, calificados como juanescos, perpetuaron su estilo durante la segunda mitad del siglo XVI y principios del siglo XVII, nutriéndose de sus modelos y composiciones. Tras la muerte de Joanes en 1579, estos pintores vinieron a satisfacer a los comitentes que solicitaban el estilo del más eminente pintor español de su tiempo. Falomir dice, "...la falta de estímulos y de conservadurismo de una clientela que, al modo tradicional, se limitaba a solicitar réplicas de obras de eficacia contrastada..."⁶². El renombre de Joanes no lo alcanzó ningún otro durante los últimos años del siglo XVI, pero hubo maestros de buen oficio como Nicolás Borrás, Gaspar Requena, Miguel Joan Porta y Cristóbal Llorens⁶³.

Al existir una figura tan importante, un fuerte referente a emular, la investigación de obras y maestros de tan afines características exige un análisis concienzudo ya que, en definitiva, son sutiles matices de técnica y estilo lo que les individualiza⁶⁴.

Entre mediados y finales del siglo XVI hay un lenguaje pictórico preponderante, el de Joan de Joanes, hasta que paulatinamente se hace evidente el desgaste y comienza la involución del estilo joanesco⁶⁵. Es entonces cuando la pintura toma un nuevo rumbo hacia los postulados naturalistas, representados principalmente por Juan Sarriera y Francisco Ribalta⁶⁶. Sin embargo, los pintores de ascendencia joanesca con una forma de hacer ya arraigada y prácticamente todos de edad avanzada, difícilmente se amoldaron a un nuevo concepto de pintura, más aún cuando no faltaba quien les siguiera haciendo encargos.

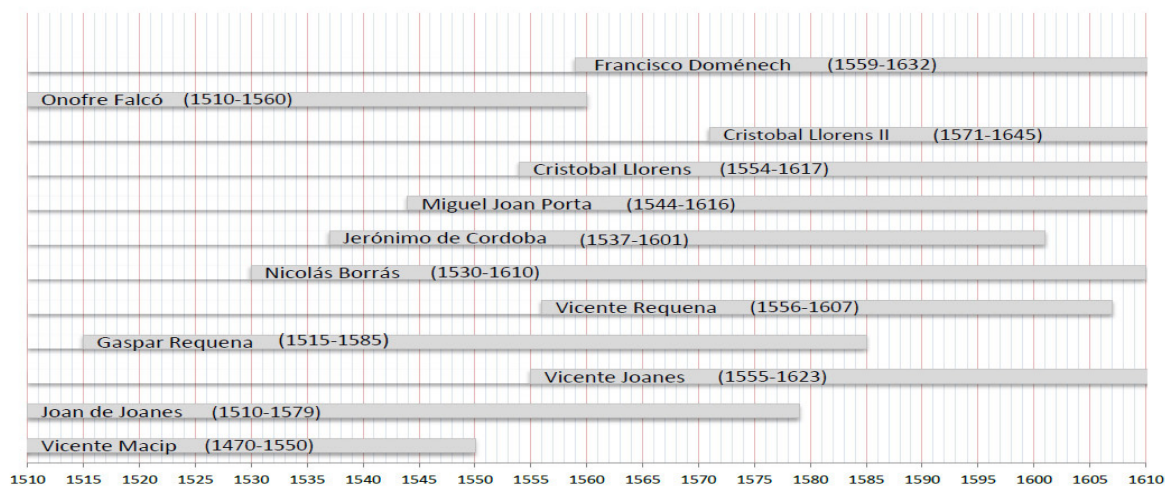


Fig.1: Tabla cronológica de los pintores valencianos del siglo XVI.

⁶⁰ FALOMIR, M. (2006), *op. cit.*, p.272.; FERRER, A. y AGUILAR, C. Influjo joanesco en el taller de los Requena. *Boletín Del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 104: p. 130, 2009.

⁶¹ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), *Influjo joanesco...*, *op. cit.*, p. 128.

⁶² FALOMIR, M. (2006), *op. cit.*, p. 287.

⁶³ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.39

⁶⁴ DÍAZ, M. y PADRÓN, A. (1987)*op. cit.*, p. 105.

⁶⁵ COMPANY, X. (1987), *op. cit.*, pp. 77-80.

⁶⁶ VV.AA. (2007), [Libro de estudios], *op. cit.*, pp. 475-477.

4.3.1. Onofre Falcó

La figura de Onofre Falcó⁶⁷, hijo de Nicolás Falcó, resulta difusa ya que se tienen pocos datos documentales acerca de su biografía y producción artística. Los primeros datos conocidos son del año 1536 ejecutando las obras para la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia⁶⁸, cuando ya debía ser mayor de edad, por lo que pudo nacer hacia 1510. De edad muy próxima a la de Joanes, ambos trabajaron en el mismo periodo e incluso trabajaron conjuntamente en su taller o asociado a él, hecho que se suma a su temprana muerte, puede ser la causa de que no se conserve apenas obra suya o no se distinga con la suficiente claridad para su individualización.

Por sus características estilísticas se le atribuye el retablo de la *Crucifixión de Estivella*⁶⁹, fechado en 1538, mostrándose como una de sus obras más tempranas. En años sucesivos, a Onofre Falcó se le documenta como “pintor de retales”, en 1539 realiza pequeños trabajos en el Hospital General de la ciudad. En 1542 paga la misma cantidad en a tacha real que Joanes y en 1547 es el que más impuestos paga por su actividad de pintor.

En 1552, consta un pago a Onofre Falcó por preparar las tablas que formaban parte de la predela del retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé (Valencia), así como el pago a los hombres que llevaron las tablas a casa de Joanes, quizá pudo haber mayor colaboración en el retablo desaparecido pero, por ahora, se desconoce.

Con respecto a las controvertidas tablas del retablo mayor de la parroquia de San Esteban⁷⁰ de Valencia, únicas que no realiza Joan de Joanes, han sido restituidas a Onofre Falcó tras varias atribuciones. En un principio, parecía admitirse que el retablo fue ejecutado por Joanes y que, en algunas piezas, se percibía diferente autoría. En los últimos estudios se planteaba la posibilidad de la realización de un concurso, propuesto por el patrocinador del retablo, para seleccionar a un único pintor⁷¹. Esta suposición resulta contradictoria, pues se conservan al menos tres tablas de Falcó, por lo que es posible que la obra la inició Falcó y fue concluida por Joanes, por el fallecimiento del primero.

Onofre Falcó fue un pintor reconocido en Valencia a mediados del siglo XVI, alcanzando en 1556 el cargo de pintor de la Generalitat. El 29 de febrero de 1560 hace testamento y el 9 de marzo de ese mismo año falleció y fue sustituido por su hijo Nicolás Falcó⁷² en cargo de pintor de la ciudad.

⁶⁷ HERNÁNDEZ, L. Una tabla de San Jerónimo, atribuible al Discípulo joanesco de San Esteban, identificado con el pintor valenciano Onofre Falcó (1539-1560). *Boletín de la sociedad castellanense de cultura*, LXXXV: pp. 412-422, Enero-Diciembre 2009.

⁶⁸ GÓMEZ, M. Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI. *Locus Amoenus*, núm.11: pp. 87-88, 2011-2012.

⁶⁹ GÓMEZ, J. Retablo de la crucifixión, ficha nº 83. En: *La Luz de las Imágenes: La gloria del barroco*, Valencia 2009-10 [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009, pp. 368-269.

⁷⁰ Oración en el Huerto, la Ordenación de San Esteban y la Coronación de espinas de la predela. Estas tablas fueron atribuidas a por Fernando Benito a Vicente Requena el Viejo, pintor inexistente puesto que no aparece documentado en el periodo ejecución del retablo (mediados del s.XVI). Existiendo un único Vicente Requena documentado, nacido en 1556, que se estudiará más adelante. BENITO, F. Vicente Requena El Viejo, colaborador de Joan de Joanes en las Tablas de San Esteban del Museo del Prado. *Boletín del Museo del Prado*, VII, núm.19: pp.13-29, Enero-Abril 1986.

⁷¹ Hipótesis, en base a las palabras de Vicente Victoria, primer biógrafo de Juanes. BASSEGODA, B. *op. cit.*, p.168.

⁷² Pintor homónimo al padre de Onofre Falcó, hijo de éste.

4.3.2. Nicolás Borrás

El fraile jerónimo Nicolás Borrás⁷³ nace en Cocentaina en 1530 y muy joven debió trasladarse a Valencia, donde inicia su formación eclesiástica, y es allí fue donde aprendió además el arte de los Macip⁷⁴. Considerado el más innovador y de mejor oficio de los discípulos de Joanes, a quien llama en alguna ocasión “queridísimo maestro”⁷⁵.

Acabados sus estudios religiosos, regresa a Cocentaina para compaginar a lo largo de su vida las labores de clérigo y pintor, teniendo la primera noticia documentada en el 24 de diciembre de 1558, momento en que ha concluido el retablo mayor de la parroquia de *El Salvador* de dicha ciudad. En 1567 se documenta cobrando el retablo de *San Sebastián* para Pego (Alicante)⁷⁶ y en 1570 pinta el retablo de *San Pedro y San Andrés* y la tabla de San Nicolás para la parroquia de Santa María de Cocentaina. En 1574 está documentado el retablo de *Almas* para la colegiata de San Nicolás en Alicante, fechado en 1574.

Considerando su prolífica actividad, no pudo llevarla a cabo en solitario, siendo muy posible la colaboración de ayudantes. Es el caso de su sobrino Francisco Doménech⁷⁷ que participó en el gran retablo de los *Misterios del Rosario* en el convento de Santo Domingo de Orihuela, hacia 1574. Las obras anteriormente citadas corresponden a su primera etapa, cuando más evidencia las influencias de Joanes.

Nicolás Borrás consiguió prolongar el espíritu joanesco durante su existencia, alcanzando cierta fama, a juzgar por la multitud de encargos que abordó tras la muerte de Joan de Joanes, en 1579. Propagar la devoción de los misterios sagrados era su intención prioritaria, por medio de las imágenes⁷⁸.

La segunda etapa, donde configura los estilemas más personales de su producción, empieza cuando se le encargó la realización del retablo mayor de la iglesia del monasterio jerónimo de Cotalba (Alfahuir, Valencia), en 1575. Trabajando en este encargo, se sintió atraído por la vida monástica y manifestó su deseo por tomar el hábito de la orden, profesó como monje en 1576 y prosiguió la obra del retablo mayor⁷⁹, compuesta por catorce tablas de gran formato y compleja composición, que concluiría hacia 1579. A finales de ese año, Borrás ingresó en los franciscanos del convento de San Juan Bautista de la Ribera, con este traslado a Valencia intentó estar al tanto de las novedades pictóricas y aprovechar su fama como artista para cumplimentar encargos. Pero su estancia fue muy breve ya que retornó al monasterio de Cotalba, donde pasó el resto de su vida, acometiendo la decoración de todas las dependencias del cenobio con retablos y pinturas. La realización de estas pinturas las alternó con otros trabajos pictóricos fuera del monasterio, que le facilitaban los ingresos necesarios para sufragar las pinturas de su monasterio⁸⁰. Muestra de estos trabajos son el *San Juan Bautista* de la parroquia de Beniarjó; la *Oración del Huerto* del Hospital de San Marcos en Gandía, un *Salvador*, hecho para la cartuja de Porta-Coeli⁸¹.

También pintó en 1588, para el monasterio jerónimo de San Miguel de los Reyes en Valencia, el lienzo titular del altar de la *Concepción* para la capilla de los Reyes y también un *Cristo atado a la columna*. En 1591 fue requerido por la Generalidad de Valencia, como uno de los mejores pintores del Reino para emitir el informe de cómo había que decorar los muros de la Sala Nova⁸².

⁷³ HERNÁNDEZ, L. (2010), Nicolás Borrás... *op. cit.*, pp.15-27.

⁷⁴ BENITO, F. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1987, p. 34.

⁷⁵ COMPANY, X. (1987), *op. cit.*, p. 89. ; BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p. 34.

⁷⁶ Ambos retablos están desaparecidos en la actualidad.

⁷⁷ HERNÁNDEZ, L. Aproximación a la vida y obra de un pintor valenciano del renacimiento: Francisco Doménech (1559-d.1632), sobrino y discípulo de Nicolás Borrás. *Archivo de arte valenciano*, núm. 88: pp. 227-231, 2007.

⁷⁸ Según Mayans, en: COMPANY, X. (1987), *op. cit.*, p.89.

⁷⁹ Conservando gran parte del retablo en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁸⁰ A partir de 1587 la comunidad cobrada algún dinero por estas tareas. BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p. 40.

⁸¹ Hoy día, esta obra se encuentra en el Real Monasterio de Santa María de El Puig, como otras muchas obras en tabla y lienzo que están depositadas en dicho lugar.

⁸² “Los millors pintors que així se trobaven en la present ciutat com en lo Regne”. BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p. 41

A pesar de la influencia de Joanes, a la que siempre fue fiel, su producción se caracteriza por su personalidad propia advirtiéndose, sobre todo, en el uso de unos tipos humanos de ojos sesgados muy próximos a la nariz, con un perfil recto, y en la estilización de las figuras, caracterizadas por un canon alargado⁸³. Todo ello con un dibujo aventajado y bien proporcionado.

Domina las composiciones y a menudo busca mayor claridad, empleando escenarios de perspectiva central subrayada por la disposición del pavimento y elementos arquitectónicos que acentúan el sentido ordenado del espacio, influenciado por Yañez y el viejo Macip⁸⁴.

En la paleta cromática empleada predominan los tonos fríos, grises azulados, irisaciones malvas y pálidas carnaciones, diferenciándose en gran medida de Joan de Joanes⁸⁵. Borrás, en su última etapa orienta su pintura hacia la nueva estética imperante en el siglo XVII, caracterizándose por el empleo de claroscuro y pinceladas más sueltas, por la influencia de Juan Sariñera y los pintores italianos que trabajan en el Escorial en esos años.

Las últimas obras documentadas de Borrás en el monasterio de Cotalba son el retablo del *Infierno y el Purgatorio* en 1593⁸⁶ y los retablos realizados, entre 1602 y 1604, para el convento franciscano de San Sebastián de Cocentaina. Pese a su avanzada edad el pintor siguió su trabajo hasta su óbito el 5 de septiembre de 1610, en Cotalba, con 80 años, dejando en su última voluntad la donación de todos sus útiles para pintar, así como dibujos, grabados y distintas pinturas que tenía en el monasterio, a su sobrino Francisco Doménech⁸⁷.

4.3.3. Jerónimo De Córdoba

Jerónimo de Córdoba⁸⁸, nacería hacia 1537 y es, por ahora, el único discípulo de Joan de Joanes documentado⁸⁹. En Valencia, a 16 de abril de 1553, Joanes firmó el contrato de aprendizaje con el pintor Juan de Córdoba⁹⁰ para formar a su hijo Jerónimo de Córdoba en la práctica de la pintura, durante seis años. Poco después de su formación, a partir de 1562⁹¹, vivió en Murcia y trabajó para el entorno geográfico, muy documentado, hasta su muerte.

En 1560, por primera vez, contrata asociado al sobrino de su maestro, Bautista Buera, para realizar las puertas colaterales del altar mayor de la parroquia de la Santa Cruz, con las imágenes de *San Pedro y San Pablo*, conservadas en el museo de Bellas Artes de Valencia⁹².

Sus obras son típicamente juanescas, dependientes de sus modelos y composiciones, aun así se detecta en el dibujo algunas incorrecciones, con tipos humanos de canon corto⁹³. Asimismo el colorido tiene la misma procedencia, aunque en ocasiones es disonante. Un claro ejemplo de esta vinculación es el

⁸³ DÍAZ, M. y PADRÓN, A. (1987), *op. cit.*, pp. 127-130.

⁸⁴ BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p.34.

⁸⁵ *Ídem*, p.34.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 34.

⁸⁷ Su sobrino Francisco Doménech, que se dedicó poco tiempo a la pintura por trabajar de notario tras la expulsión de los moriscos en 1609, al que se le atribuye tradicionalmente un Bautismo de Cristo en el museo de Bellas Artes de Valencia, copia literal de las composiciones del maestro.

⁸⁸ HERNÁNDEZ, L. Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601), discípulo de Juanes. *Boletín Del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 82: pp. 285-292, 2000.

⁸⁹ HERNÁNDEZ, L. y COMPANY, X. *op. cit.*, p.224.

⁹⁰ A juzgar por las tachas de 1542, 1547 y 1552, Juan de Córdoba, debió ser un pintor con actividad importante ya que contribuye con importantes cantidades.

⁹¹ Contrajo matrimonio en dos ocasiones y con su segunda esposa, Jerónima Vives, tuvo cuatro hijos.

⁹² HERNÁNDEZ, L. y COMPANY, X. *op. cit.*, p.224.

⁹³ Robustos y algo achatados, propio también de otros discípulos juanescos, como Gaspar Requena.

retablo dedicado a *Santa Lucía*⁹⁴ de Orihuela, encontrando figuras y detalles que imitan el retablo de Onda⁹⁵ (Castellón) realizado por Joanes en 1558, cuando Jerónimo de Córdoba era aprendiz en su taller.

Al emigrar de Valencia, a una zona menos competitiva, debió contar con un taller muy activo a juzgar por el vasto conjunto de obras documentadas, principalmente en Murcia y Orihuela, y los diferentes aprendices que tuvo a partir de 1571 hasta después de 1597.

Debió de fallecer en enero de 1601 ya que en documento de 4 de febrero se dice que murió en Jumilla mientras se ocupaba del retablo mayor de aquella parroquia, colaborando con los pintores Artus Brant y Juan de Arizmendi.

4.3.4. Miguel Joan Porta

Miguel Joan Porta⁹⁶, nacido en Àger (Lérida) hacia 1544, se documenta por primera vez en Valencia contratando el San Miguel que ilustra la portada del *Llibre del Mustasa*⁹⁷ en 1569. Su formación como pintor discurre en el taller de los Macip⁹⁸, coincidiendo con el periodo álgido de Joan de Joanes, lo cual explicaría su fidelidad a los modelos del maestro, aunque realmente pocas son las noticias sobre su biografía.

Bien es cierto que, a pesar de haber conocido las novedades proporcionadas por Juan Sariñena y Francisco Ribalta, no estuvo dispuesto a evolucionar hacia el naturalismo que irrumpía el panorama valenciano. Su producción imita los esquemas y modelos juanescos, con un hacer propio, diferenciándose en la dureza de las líneas y mostrándose poco hábil con las proporciones de los personajes. Los rostros suelen ser alargados de fina nariz y manos las representa con largos dedos son muy gesticulantes⁹⁹, remarcando una expresividad muy devota.

En definitiva, la característica definitoria de su personal estilo es el peculiar tratamiento de los ropajes, señalando la dureza que adquieren las telas en el plegado y, por consiguiente, construye los volúmenes con grandes planos acabados con formas afiladas. Estas formas y los brillos utilizados para subrayar los volúmenes, recuerdan el modo simplificado de Vicente Requena hasta llegar a pensar que en algún momento pudiera trabajar con él, en torno a 1600.

Porta emplea fondos montañosos con ruinas clásicas que evocan los paisajes juanescos y gusta de la configuración lineal del espacio y la perspectiva, como Nicolás Borrás¹⁰⁰.

Las atribuciones a Porta se llevan a cabo teniendo en cuenta el estilo que evidencia la producción segura del pintor, este corpus artístico está formado por la mencionada miniatura de San Miguel; el *Éxtasis de San Francisco*, de 1571 en propiedad particular de Xàtiva; el retablo mayor del Convento de Sancti Spíritu, de Gilet (Valencia), firmado y fechado en 1587¹⁰¹; el retablo mayor de la parroquia de Santa María en Onteniente, realizado entre 1590 y 1596, conjunto destruido, pero se conocen algunas de sus pinturas

⁹⁴ La obra procede del antiguo convento de Santa Lucía, destruido durante la Guerra Civil, y se conserva en el convento de la Trinidad de dicha ciudad. Señalar que la predela es también de la misma época, pero posterior a Jerónimo de Córdoba. PÉREZ, A. E., et al. *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas: arte religioso*. [Catálogo exposición, octubre-noviembre-diciembre Alicante 1990] Alicante: Caja de Ahorros del Mediterraneo, 1990, p. 187-189.; VV.AA. *La Luz de las Imágenes: Orihuela, mayo-diciembre 2003* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003, pp. 234-235.

⁹⁵ Retablo de San Antonio abad, Santa, Bárbara y Santos Médicos, 1558.

⁹⁶ BENITO, F. Miguel Joan Porta. Nuevas obras. *Ars Longa: cuadernos de arte*, núm. 5: pp. 133-138, 1994.

⁹⁷ La conocida vitela, donde Porta demuestra su excelente capacidad de captar el movimiento y la evidente admiración por los modelos de Juanes, se conserva en el Museo Histórico Municipal del Ayuntamiento de Valencia. BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p. 46.

⁹⁸ BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p. 46.

⁹⁹ BENITO, F. (1987), *op. cit.*, pp. 46-49.

¹⁰⁰ El historiador Ximo Company, advierte que pudo trabajar con Nicolás Borrás. COMPANY, X. (1987), *op. cit.*, p. 84.

¹⁰¹ En la tabla principal, la de Pentecostes. HERNÁNDEZ, L. Sobre Miguel Joan Porta y Vicente Requena El Joven. *Archivo de arte valenciano*, núm. 75: p. 39, 1994.

y la estructura general por fotografías antiguas¹⁰². La *Adoración de los Magos* del retablo de Onteniente permiten atribuir otras obras, un ejemplo es el modelo del Niño Jesús, de rizado cabello, pronunciados mofletes y expresión muy peculiar, que vuelve a representar en los querubines del retablo de *Almas de Torrent*¹⁰³. También se consideran de una misma mano todas las obras que asignan al *Maestro de la Virgen, de la colección Grases*¹⁰⁴, que ha de identificarse con Miguel Juan Porta.

Cabe señalar la consideración que tuvo entre los pintores de su tiempo, por lo que ejerció de perito en diversas pinturas realizadas para la Generalitat, entre 1580 y 1591, y en 1607 formó parte de la junta directiva del recién creado Colegio de Pintores, en el que todavía se citaba en 1616.

4.3.5. Cristóbal Llorens

El pintor y notario Cristóbal Llorens¹⁰⁵, es uno de los discípulos más controvertidos de Joan de Joanes y fiel seguidor de los postulados joanescos hasta bien entrado el siglo XVII, aunque con unas dotes artísticas bastante inferiores. En torno al artista ha habido algunas equivocaciones sobre su biografía, pues se ha confundido su trayectoria con la del pintor homónimo sobrino suyo, Cristóbal Llorens Molina¹⁰⁶, persona de menor relevancia que pudo ayudar a su tío en algunas ocasiones y vivió hasta mediados del siglo XVII. Al igual que el hermano del primer Cristóbal Llorens y padre del segundo, llamado Onofre, documentado realizando partes secundarias de las obras seguramente.

A Cristóbal Llorens se le han atribuido obras que no son de su mano, como es el caso de las tablas de *Santo Domingo* depositadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia y, a raíz de esas, muchas más obras se creyeron suyas. Estas confusiones con Gaspar Requena han sido prolongadas en el tiempo y frecuentes, pero también le han sido adjudicadas otras obras que deben atribuirse a Miguel Joan Porta, como el caso del *San Juan Evangelista* conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁰⁷.

Las obras identificadas se caracterizan unos tipos humanos habituales en él, resueltos con un dibujo recortado con incorrecciones en el dibujo de los cuerpos, mostrando manos y orejas grandes en proporción con la cabeza, pies achatados con el dedo gordo abultado y una peculiar resolución de la boca, como desencajada¹⁰⁸. Por lo general, elabora composiciones complejas con abundantes personajes y tonos cromáticos, de luminosidad plana. En ocasiones, emplea paisajes montañosos en tonos azules, de cielos nublados, así como también árboles a contraluz.

En cuanto a la fecha de nacimiento y defunción se desconocen por falta de documentación al respecto y no se tiene noticia de matrimonio ni descendencia. Se supone que el pintor nació en torno a 1554, alcanzó la mayoría de edad en 1578, y es posible que sus estudios de notario los realizara en Valencia, ciudad donde tendría contacto directo con el ambiente joanesco. Su relación con Joanes probablemente permitió la contrata del retablo mayor de Bocairent en 1578, pero en 1579 Joan de Joanes murió mientras pintaba dicho retablo y el propio Cristóbal Llorens, en calidad de notario, recibe el testamento del afamado pintor.

¹⁰² Testimonio gráfico localizado en el Archivo fotográfico de la Diputación de Valencia. BENITO, F. (1994), *op. cit.*, pp. 133-138.; BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p. 48.

¹⁰³ Ubicado en la parroquia de la Asunción, en la capilla de comunión

¹⁰⁴ DÍAZ, M. y PADRÓN, A. (1987), *op. cit.*, pp. 130-136.

¹⁰⁵ BENITO, F. (1987), *op. cit.*, pp. 54-63.

¹⁰⁶ Nace en Bocairent en 1571 y muere allí mismo en 1645. COMPANY, X. (1987), *op. cit.*, p. 85.

¹⁰⁷ Se atribuye en la actualidad a Miguel Joan Porta por la relación que muestra con el retablo de Almas de la iglesia parroquial de Torrente (Valencia), del mismo modo hay que restituírle la tabla de la Virgen de la colección Barolet de Barcelona. HERNÁNDEZ, L. Nuevas obras del pintor Cristóbal Lloréns I (Bocairent, c. 1550- ¿Valencia?, después de 1617). *Boletín Del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 106: pp. 46-47, 2010.

¹⁰⁸ HERNÁNDEZ, L. (2010), Nuevas obras..., *op. cit.*, pp. 50-51.

Como pintor fue prolífico, no le faltaron encargos, pues se han documentado numerosos retablos contratados por él desde tierras alicantinas hasta el norte de Castellón, con una etapa relativamente estable en Valencia. Desgraciadamente, después de la guerra civil, esta extensa producción se ha perdido, conservando solamente dos retablos en la parroquia de la *Asunción* de Alaquàs. El retablo mayor del mencionado templo lo realizó entre 1597-1600 y en 1612 el retablo de *San José*¹⁰⁹. Estas obras conocidas han permitido la atribución de tres tablas en *Santa María* de Alcoy, pertenecientes a un desaparecido conjunto de los *Misterios del Rosario*, otras dos con un *San Pedro* y un *San Juan Evangelista* en la iglesia parroquial de Jijona y una tabla con *San Juan Bautista y San José*, en la colección de la Diputación Provincial de Alicante. Además del retablo de la parroquia de la Asunción de Bocairent, la tabla con *San Juan Bautista y San José*¹¹⁰. Pese a que su producción se enmarca en el periodo en el que irrumpen Juan Sariñera (1580) y Francisco Ribalta (1599), en Valencia, y a los contactos profesionales entre ellos poco influyeron en Cristóbal Llorens.

En 1584 se documenta por primera vez, trabajando como pintor para el convento de carmelitas de Bocairent, en el retablo de *San Julio*. El 18 de agosto de 1588, contratado con su hermano Onofre, en el retablo de *Nuestra Señora del Rosario* para la iglesia del convento de San Juan de Onteniente; en marzo de 1592, pintaba el retablo de la capilla del Rosario de la parroquia de Elda, en 1593 el retablo de las *Almas* en Caudete y, entre 1594-1597, se documenta ejerciendo en el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, entre 1594 y 1597, pintando el retablo de *San Sebastián y de los Santos Juanes*, y la traza, pintura y dorado del de la capilla de Santa Magdalena¹¹¹.

Cristóbal Llorens siguió trabajando en el área valenciana, atendiendo encargos en la catedral de Valencia en 1598 y en 1612, y también en Valencia, el retablo mayor de la Cartuja de Porta-Coeli en 1603. A lo largo de 1615 realizó el retablo de *Nuestra Señora del Rosario* y otro para la Cofradía del Nombre de Jesús para la parroquia de Vinaroz.

En los últimos años de vida dedicó su tiempo a asuntos del Colegio de Pintores, donde desde su creación en 1607 hasta 1616 desempeñó cargos relevantes, muriendo hacia 1617.

4.3.6. Vicente Requena

Vicente Requena nacido en Valencia en el año 1556¹¹², hijo de Gaspar Requena, es un pintor de gran interés en el entorno valenciano que transita del siglo XVI al XVII. Personifica el eslabón intermedio entre el código joanesco y la pintura reformada del último tercio del siglo XVI que implantó en Valencia Juan Sariñera¹¹³. Además, influido por la pintura escurialense fue capaz de crear un estilo personal e independiente de Joan de Joanes y del estilo paterno, pero próximo a los modelos que empleaba Nicolás Borrás hacia 1600.

Desconociendo su etapa de formación, es de suponer sus inicios formándose dentro del taller familiar, sin embargo, en la obra atribuida a Vicente Requena no existe la menor influencia del taller paterno. Esta etapa resulta completamente desconocida para la historiografía, pues la primera noticia documental que se tiene como pintor es de 1586, en el desaparecido retablo de *San Cosme y San Damián de Caudete*¹¹⁴, cuando Gaspar Requena ya ha fallecido. En esta fecha Vicente Requena debía tener 30 años, lo cual

¹⁰⁹ La estructura original ha sufrido modificaciones en ambos retablos, pero se conservan todos sus paneles.

¹¹⁰ Pertenece a la colección de la Diputación de Alicante. HERNÁNDEZ, L. Una tabla atribuible a Cristóbal Lloréns I, en la colección de la Diputación de Alicante. *Archivo de arte valenciano*, núm. 82: pp. 107-108, 2001.

¹¹¹ BENITO, F. (1987), *op. cit.*, pp. 55-56.; HERNÁNDEZ, L. Nuevas obras..., *op. cit.*, pp. 47-48.

¹¹² ALCAHALÍ, B. Diccionario biográfico de artistas valencianos. Valencia: Librería París-Valencia, 1989, p. 255.

¹¹³ BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p. 66; FERRER, A. y AGUILAR, C. Los Requena, una enigmática familia de pintores del renacimiento. A propósito de Gaspar Requena el Joven. Universidad de Valencia. *Archivo Español de Arte*, LXXXII, núm. 326: pp. 148-149, Abril-Junio 2009.

¹¹⁴ A 19 de agosto de 1586, se documenta el primer encargo conocido en la ermita del Santísimo Rosario de Caudete.

hace pensar que su figura estuvo dentro del taller paterno con una evolución muy progresiva, sin llegar a diferenciar a ambos personajes. Esta hipótesis formulada se podría justificar con la tabla conservada en la Basílica de los Desamparados de Valencia, bajo el título, *La entrega de las dotes a las doncellas huérfanas*¹¹⁵ atribuida a Vicente Requena por el modo de plegar las telas y el tratamiento de los cofrades y las doncellas ¹¹⁶ pese a la proximidad del rostro de la Virgen con el de *Santa María de los Inocentes y Desamparados* atribuida a Gaspar Requena. Parece tratarse de dos piezas provenientes del mismo retablo con la participación de los pintores padre e hijo¹¹⁷.

Posiblemente, con el óbito paterno y a través de algún tipo de contacto con los nuevos estilemas provenientes de Italia, acompañando como discípulo al pintor Nicolás Borrás en su supuesto viaje a El Escorial¹¹⁸, en 1588 su estilo artístico ya estaría bien definido. De hecho, desde esa fecha Vicente Requena aparece documentado en distintos trabajos para el monasterio de San Miguel de los Reyes de Valencia, encomendado por Nicolás Borrás, quien “no pudiendo cumplimentar sus obras, aconsejó al monasterio de San Miguel de los Reyes y propuso a dicho Requena valerse de él”¹¹⁹.

En 1591 figuraba entre los pintores convocados por la Generalidad para decorar los muros de la Sala Nova, lo cual indica su prestigio como pintor, y en 1592 realizó el mural que representa al Estamento Eclesiástico donde retrata a 17 personajes, siguiendo las pautas trazadas por Sariñera¹²⁰.

Vicente Requena falleció hacia 1607, pues no se entiende que no figurara entre los miembros del Colegio de Pintores nacido en la capital del Reino¹²¹, fundado ese año.

Entre las obras atribuidas a Vicente Requena destacar, tabla de *San Jerónimo, Nacimiento, Piedad*, el retablo de la *Virgen de Loreto y la Trinidad*¹²². La última obra documentada es el retablo de *San Silvestre*, fechada en 1597 y conservada en el Ayuntamiento de Alzira. En la trayectoria artística del pintor apenas se evidencia evolución, se mantuvo anclado, instalándose en creaciones simples de menor interés que sus obras más tempranas.

Posee una técnica¹²³ en la que es frecuente la pincelada sobria y abreviada que contribuye a realzar la severidad de sus formas. Las figuras son de alargada anatomía, rostros graves y serenos y muestra un característico modo de plegar las telas, mediante líneas angulosas que forman volúmenes geométricos. En los fondos todavía conserva los paisajes montañosos con arquitecturas, propios de Joanes, aunque tratado de forma más abreviada y difusa. También se vislumbra una gama cromática fría y clara entonación a base de blancos, celestes, malvas, carmines y amarillos.

¹¹⁵ BOSH, I. *Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia: Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos, 1998-2001*. Valencia: Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desamparats, 2001, pp. 98-101.

¹¹⁶ El historiador Fernando Benito justifica la atribución en: BENITO, F. (1987), *op. cit.*, p.70.

¹¹⁷ En cualquier caso, es una suposición ya planteada en: BOSH, I. *op. cit.*, pp. 28-30 y 94-99; GÓMEZ, J. *Santa María de los Inocentes y Desamparados*, ficha nº 153. En: *La Luz de las Imágenes: La gloria...* *op. cit.*, pp. 552-553.

¹¹⁸ HERNÁNDEZ, L. (2010), Nicolás Borrás... *op. cit.*, pp. 19-20.

¹¹⁹ Según Orellana, en: BENITO, F. (1987), *op. cit.*, pp. 67-68.

¹²⁰ *Ídem*, p. 68.

¹²¹ *Ibidem*, p. 72; FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Los Requena..., *op. cit.*, p. 150.

¹²² Conservadas, en el mismo orden, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, la colección Lassala, Diputación Provincial de Valencia, Museo Municipal de Benissa (Alicante) y en el Monasterio de El Puig. BENITO, F. (1987), *op. cit.*, pp.66-83.; HERNÁNDEZ, L. (1994), *op. cit.*, pp. 39-43.

¹²³ BENITO, F. (1987), *op. cit.*, pp.66-76.



5. EL MAESTRO GASPAR REQUENA

Gaspar Requena es un pintor valenciano del Renacimiento identificado recientemente y actualmente todavía en proceso de estudio, pues en la actualidad todavía existen muchas incógnitas que rodean su taller¹²⁴. Esto se debe a la escasa documentación que existe de este periodo artístico, imprescindible para poder reescribir con certeza la historia del arte valenciano¹²⁵. Resulta extremadamente confusa la realización de un estudio certero debido a la diversidad de documentos contradictorios que no terminan de definir la verdadera trayectoria del artista, como se irá mostrando a continuación.

Pintor activo durante la segunda mitad del siglo XVI en tierras valencianas, tanto en la ciudad de Valencia como en Xàtiva y alrededores, siendo natural de Montesa¹²⁶. Gaspar Requena vive en Valencia desde 1555 hasta 1559, desde esta última fecha hasta abril de 1565 debió residir en Xàtiva y en noviembre de este año se halla de nuevo en Valencia, donde se le documenta años posteriores trabajando para el Patriarca Ribera y para la ciudad de Valencia¹²⁷.

Su primera obra reconocida es el retablo de *Santa Úrsula* del Convento de la Puridad de Valencia que contrata en 1540. Si para esa fecha tenía capacidad para contratar, debió nacer unos veinticinco años antes como mínimo, hacia 1515¹²⁸.

En enero de 1584 finalizó la última obra, para la capilla que los cofrades de los Desamparados que tenían en el Hospital General de Valencia. Ésta era un retablo del *Crucifijo*, de la que se conserva una tabla en la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia. Por tanto, debió morir en la ciudad de Valencia hacia 1585¹²⁹.

En ese periodo contrajo matrimonio en dos ocasiones. En 1550 constan casados Gaspar Requena e Isabel Juan Romera¹³⁰, con la que tuvo a Jerónima Eugenia, hija natural de Gaspar Requena¹³¹. La primera esposa debió fallecer antes de 1555, año en que Gaspar Requena contrae nuevas nupcias con Úrsula Feliu. De la que tuvo cinco hijos¹³², entre 1556 y 1565, el mayor se llamó Vicente y fue bautizado el 7 de abril de 1556 en la parroquial de San Martín y al último, Francisco Juan, el 20 de noviembre de 1565. Por noticias recientes, sabemos que Gaspar Requena bautizó a otras dos hijas suyas cuando residía en Xàtiva, Isabel Joan en 1559 y Ana Dorotea en 1562¹³³. El quinto hijo pudo ser Miguel, que únicamente aparece citado al lado de su padre trabajando a las órdenes de Juan de Ribera¹³⁴.

¹²⁴ BENITO, F. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, S.A., 1980, p.120.

¹²⁵ “Esta carencia de documentos se adscribe perfectamente al ámbito de los estudios joanesco”. PÉREZ, I. (2008), *op. cit.*, p. 25.

¹²⁶ HERNÁNDEZ, L. La coronación de la Virgen y Santos del Museo de Montserrat, obra del pintor renacentista Gaspar Requena. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 23-24: p. 224, 2009-2010. ORELLANA, M.A. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Valencia: Librerías París-Valencia, 1995, p.72. En estudios precedentes, Orellana, indica un texto donde consta que había un Gaspar Requena natural de Cocentaina en Valencia; CAMPOS, C. El retablo de Santa Úrsula o de las vírgenes del Convento de la Puridad de Valencia, *Anales de la Universidad de Valencia*, XI, núm.83: pp. 190, 1930-31. En este artículo se cita dicho documento: “ En efecto, en el Archivo del Colegio del Corpus Christi, protocolo de Pedro Ferrando, hay dos escrituras otorgadas en 3 de Marzo de 1531 por Pedro Pastrana, abad del Monasterio de San Bernardo de la Orden del Cister, extramuros de la ciudad de Valencia. En ambos firma como testigo: magnífico gaspare requena, civis ville Consentanya valentie habitatoribus.”

¹²⁷ HERNÁNDEZ, L. A propósito de las tablas juanesco de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obras de Gaspar Requena. *Archivo de arte valenciano*, núm. 90: pp. 60-61.; BENITO, F. (1980), *op. cit.*, pp.120-124.

¹²⁸ HERNÁNDEZ, L. A propósito..., *op. cit.*, p.60.

¹²⁹ HERNÁNDEZ, L. La Coronación..., *op. cit.*, p. 224.

¹³⁰ PÉREZ, I. (2008), *op. cit.*, p.31.

¹³¹ BENITO, F. (1980), *op. cit.*, p. 120. Según el autor, sería hija nacida fuera del matrimonio.

¹³² ALCAHALÍ, B. (1989), *op. cit.*, p.225.

¹³³ VV.AA. (2007), [Libro de estudios], *op. cit.*, p. 545. Los datos relativos a la biografía del artista, referidos en la nota 133-134 los recoge HERNÁNDEZ, L. A propósito..., *op. cit.*, p.60.

¹³⁴ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Los Requena..., *op. cit.*, p.147.

5.1. Pintor anónimo

Gaspar Requena se trata de un pintor recientemente descubierto. Durante mucho tiempo y hasta hace muy poco fue un pintor anónimo con una extensa producción atribuida, por lo general, a otros pintores que se mueven dentro del código estilístico de Joan de Joanes.

En los últimos años, poco a poco y a raíz de la exposición de la *Luz de las Imágenes, Lux Mundi* celebrada en el año 2007, los estudios dedicados a la pintura valenciana del siglo XVI comienzan a aclarar la complejidad que existe en el entorno de los discípulos, seguidores y colaboradores de Joan de Joanes. De este modo la obra de Gaspar Requena comienza a tenerse en cuenta como pintor valenciano.

En la historia del arte existen muchas obras con autores desconocidos, aunque a menudo los historiadores bautizan con nombres de “laboratorio” con el fin de identificar pintores anónimos a través de su obra, como por ejemplo los Maestros de Perea, de Artés, de Xàtiva, etc, hasta que la documentación de archivo ayude a identificarlos con nombre y apellidos.

Gaspar Requena fue nombrado provisionalmente *Maestro de la Merced*, por el historiador Cebrián i Molina¹³⁵, relacionándolo con el retablo de la Inmaculada en la iglesia de La Merced y Santa Tecla de Xàtiva. Posteriormente pasó a llamarse *Discípulo joanesco de Montesa*, al denominarlo así Fernando Benito, por el relevante retablo de *San Sebastián* en la iglesia parroquial de Montesa (Valencia)¹³⁶ y por las similitudes iconográficas con producción de Joan de Joanes. A su vez, se atribuyeron una serie de obras que estaban erróneamente relacionadas con Cristóbal Llorens.

En la identificación de dicho pintor fue decisivo el descubrimiento de una miniatura del Archivo Histórico de la Colegiata de Xàtiva, publicado en el año 2000 por el cronista Agustí Ventura:

El 3 de agosto de 1560 se pagaron seis sueldos al maestro Gaspar Requena “Per pintar... dos àngels ab un vesser e un Sant Crucifici” en la segunda página del Libro de la Lumenaria del Ssm^o¹³⁷.

Este documento y el dibujo fueron asociados, por Mariano González Baldoví en 2007, al quehacer del anónimo Discípulo joanesco de Montesa determinando que el artífice de todos ellos era Gaspar Requena¹³⁸, atendiendo a la similitudes de estilo que presentan.

A raíz de la relación que se estableció se adjudicaron un notable corpus artístico al taller del artista y se hizo una primera aproximación a la compleja trama que rodea a este pintor, que durante casi todo el siglo XVI actuó en pintura valenciana del Renacimiento.

¹³⁵ CEBRIÁN, J.L. Un retaule inèdit a l'església de la Mercè de Xàtiva. Difusió del patrimoni històric i artístic (I). *Papers de la Costera (Xàtiva)*, núm. 7-8: p. 177-188., Maig de 1992.

¹³⁶ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p. 39.

¹³⁷ VENTURA, A. La Cofradía de la Minerva a Xàtiva. Una historia dels combregars i del Corpus. [S.l.: s.n], 2000, p.44.

¹³⁸ GONZÁLEZ, M. (2001), *op. cit.*, p.545. El autor parece atribuirse el descubrimiento, aunque fechando el dibujo en 1561 y sin citar al cronista autor del hallazgo.

5.2. Taller de los Requena

Durante algún tiempo se pensó en la existencia de un importante taller familiar¹³⁹ formado por Gaspar Requena *el Joven*, hijo homónimo de Gaspar Requena *el Viejo*, padre de Miguel y Jerónima Eugenia, y hermano de Vicente Requena *el Viejo*, padre a su vez de su joven homónimo Vicente Requena *el Joven*¹⁴⁰. Fernando Benito¹⁴¹ es el responsable de esta confusión, con la creación de un Vicente Requena *el Viejo*, al que le atribuye la tabla de la *Ordenación de San Esteban* del Museo del Prado y otras obras. Esta creencia se continuó en numerosos estudios¹⁴² hasta que los historiadores, encabezados por Lorenzo Hernández, dieron claridad al asunto. Indicando, en sus investigaciones más recientes, que se trata únicamente del pintor Gaspar Requena y de su hijo Vicente Requena¹⁴³.

Los dos pintores homónimos que trabajaban a lo largo del siglo XVI, Gaspar Requena El Viejo y su supuesto hijo Gaspar Requena El Joven, encajan perfectamente en su cronología y producción en la trayectoria de un único pintor.

No cabe duda que bajo el seudónimo *Discípulo joanesco de Montesa* se vislumbra la participación desigual de varias manos y calidades, no se trata de un único pintor. También se justifica la diferencia de estilo ya que podría tratarse de un solo Gaspar Requena, formado con un estilo propio y diferenciado del maestro Joan de Joanes pero cuando empieza a colaborar con él, se adaptó al afamado pintor¹⁴⁴.

Gaspar Requena debió ser el maestro de un activo taller o contó con colaboradores para poder llevar a cabo la inmensa obra atribuida hasta el momento. Obrador en el que pudieron formarse y participar puntualmente sus parientes más cercanos, Vicente Requena (antes de 1585), Miguel Requena, Jerónima Eugenia Requena y su esposo Pedro Mateo¹⁴⁵.

Este taller actuó en un momento clave de la pintura valenciana del Renacimiento, consagrando los logros de Joan de Joanes hasta que Vicente Requena optó por seguir los la estética de la pintura de Juan Sariñera y Francisco Ribalta¹⁴⁶.

¹³⁹ Taller activo en el Reino de Valencia entre 1531 y 1605. FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Los Requena..., *op. cit.*, pp. 137-138.

¹⁴⁰ *Ídem*, pp. 137-154.

¹⁴¹ BENITO, F. (1980) *op. cit.*, p. 120.; BENITO, F. (Enero-Abril 1986), *op. cit.*, p.20.

¹⁴² Estudios realizados por los historiadores Albert Ferrer Orts y Carmen Aguilar Díaz, ver bibliografía.

¹⁴³ HERNÁNDEZ, L. (2009), A propósito..., *op. cit.*, p.56.; HERNÁNDEZ, L. (2009-10), La Coronación..., *op. cit.*, pp. 224-225.

¹⁴⁴ En este texto se referencia por primera vez la hipótesis de Lorenzo Hernández, cualificado experto en pintura valenciana: FERRER, A. y AGUILAR, C. Gaspar Requena "El jove", colaborador de Joan de Joanes. *Llibre alternatiu de la fira*, Xàtiva, p. 214, 2009.

¹⁴⁵ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Los Requena..., *op. cit.*, p. 139.

¹⁴⁶ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Influjos joanescos..., *op. cit.*, p. 131.

5.3. Prestigio e influencia en la época

Debió poseer bastante prestigio, pues con gran frecuencia era llamado para justipreciar obras de otros pintores. El Barón de Alcahalí dice sobre Gaspar Requena¹⁴⁷, “su opinión era tan respetada entre todos los artistas del reino de Valencia, que éstos no solían dar por ultimados sus trabajos sin someterlos antes a la amistosa y paternal crítica de Gaspar Requena”. En 13 de Diciembre de 1580, figura como perito para justipreciar un retrato que Juan Zariñena había pintado para la Generalidad del Reino de Valencia y en 1583, tras concluir el trabajo de dorado de la sala pequeña del Palacio de la Generalidad del Reino de Valencia, se encargaron de justipreciarlo dos pintores designados por la Generalidad, que fueron Gaspar Requena y Lucas Bolaínos, juntamente con otros dos designados por Mata (el autor), que fueron Bautista Muños y Francisco Blasco¹⁴⁸.

Señalar el importante papel que probablemente adquirió Gaspar Requena en el panorama pictórico contemporáneo, un período clave para la historia del arte valenciano. Su trabajo se desarrolló principalmente en Valencia y su antiguo Reino, atendiendo numerosos encargos, especialmente por parte de algunas comunidades religiosas, santuarios rurales y algunas iglesias parroquiales¹⁴⁹. El interés por parte de estas entidades por dicho artista es un buen ejemplo de la influencia que tuvo Joan de Joanes por aquel momento, de su maestría y, en consecuencia, el éxito que tuvo su estilo en tierras valencianas. Gaspar Requena como pintor en la línea de Joan de Joanes, debió gozar de gran fama, adaptándose y perpetuando el estilo que demandaban con un salario probablemente menor, clave para entender el éxito de este prolífico obrador. Se conserva abundante obra tanto en la zona de actuación como en colecciones particulares del país, procedentes de la dispersión que provocó la desamortización eclesiástica en el siglo XIX¹⁵⁰.

5.4. Relación con el maestro del Renacimiento Joan de Joanes

La producción de Joan de Joanes abarca casi todo el siglo XVI al igual que la de Gaspar Requena¹⁵¹. Nacido por los mismos años, es un claro ejemplo del éxito que tuvo el estilo del extraordinario pintor Joan de Joanes en tierras valencianas. La proximidad iconográfica apreciable en las obras de Gaspar Requena confirma el acercamiento a los modelos del taller de los Macip, llegando incluso a sospechar que autorizó copiar sus modelos literalmente¹⁵², dejando circular dibujos suyos, dada la imposibilidad de atender tal magnitud de encargos o retribuir los honorarios de tan afamado pintor¹⁵³.

Para los historiadores del arte fueron evidentes los influjos juanescos, presentes en las obras atribuidas, de Gaspar Requena. Antes conocer su nombre, Josep Lluís Cebrià advertía “... un mestre desconegut que es mou dins del còdig estilístic de Joan de Joanes...”¹⁵⁴. A medida que las investigaciones sobre Requena avanzan se confirma la estrecha relación que, a partir de mediados del quinientos, hubo entre ambos pintores¹⁵⁵.

¹⁴⁷ ALCAHALÍ, B. (1989), *op. cit.*, pp. 254-255.

¹⁴⁸ CAMPOS, C. (1930-31), *op. cit.*, p. 191.

¹⁴⁹ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Gaspar Requena..., *op. cit.*, p. 207.

¹⁵⁰ HERNÁNDEZ, L. (2009-10), La Coronación..., *op. cit.*, p. 224.

¹⁵¹ FERRER, A. y AGUILAR, C. Noves pintures atribuïbles a Gaspar Requena el Jove (ca.1530- ca.1603) i el seu taller. *Boletín de la sociedad Castellonense de cultura*, Castellón, núm. 85: p.425, Enero-Diciembre 2009.

¹⁵² Benito Doménech dice: “muestra gran cercanía al propio Joan de Joanes, que autorizó copiar sus modelos literalmente... Tal plagio del maestro solamente le sería permitido a algún miembro de su propio taller”. BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.39.

¹⁵³ FERRER, A. y AGUILAR, C. Més obres de Gaspar Requena el Jove i el seu actiu taller a la Costera. *Ars Longa: cuadernos de arte*, núm. 17: p.37, 2008.

¹⁵⁴ CEBRIÁN, J.L. (1992)*op. cit.*, p. 177.

¹⁵⁵ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.39. FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Gaspar Requena..., *op. cit.*, p. 205.

Los estudios también han ido encaminados a averiguar las posibles colaboraciones de Gaspar Requena, y otros discípulos, en algunas composiciones de Joanes. Comprobando fehacientemente que su mano se encontraba en numerosas obras, a falta de la documentación que definitivamente lo corrobore¹⁵⁶, como *San Roque* (MNAC; Barcelona), *San Sebastián* (Colección Navarro Alcàcer; Valencia), *Adoración de los Magos* (Colección La Cuadra i Colegio del Corpus Christi; Valencia), *Tríptico de la Crucifixión* (Museo de Bellas Artes; Valencia), Retablo de *San Antonio, Santa Bárbara i los Santos Médicos* (Iglesia parroquial; Onda) o Retablo del *Cristo* (Iglesia parroquial de San Pedro mártir y San Nicolás obispo; Valencia), entre otras¹⁵⁷.

Estas colaboraciones puntuales en obras contratadas por Joan de Joanes, se explica porque con el fallecimiento de su padre Vicente Macip, abrumado por los encargos pidió la contribución a Gaspar Requena en las partes secundarias o accesorias de ciertas obras para poder resolverlas en fecha y forma¹⁵⁸.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuente la Higuera y la localización de documentación relacionada, con éste, resultó fundamental para corroborar la colaboración de Gaspar Requena en el obrador de Joan de Joanes, en los estudios precedentes¹⁵⁹. En el primer documento¹⁶⁰, aportado por Inmaculada Pérez Burchés¹⁶¹, en septiembre de 1550 aparece citado Joan de Joanes junto a su mujer Jerónima Comes en relación a Gaspar Requena y su esposa, Isabel Juan Romera, pagando un censo de 300 sueldos en la Font de la Higuera. Ambos se trasladaron a dicha ciudad para la finalización y montaje del retablo, este hecho implica que hubo colaboración profesional en este proyecto. Puesto que se trata de un trabajo de gran envergadura, Joanes pudo delegar tareas en Requena para poder cumplir con fecha de entrega estipulada en el contrato. No se trata un hecho aislado, ya que el 20 de marzo de 1550 pagaron conjuntamente otro censo en la ciudad de Valencia con un importe de 45 sueldos¹⁶².

Existe un nuevo documento¹⁶³ del 16 de junio de 1550, descubierto por María José López Azorín¹⁶⁴, que recoge el precio 300 libras por pintar y dorar el retablo del altar mayor de la iglesia de Fuente la Higuera y dice "pagan a Gaspar Requena y Joannes Masip, pintores de valencia habitantes ahora en Fuente la Higuera 300 sueldos en censal a cuenta de 200 libras y nos obligamos con ambos a pagarlo el año próximo". Estos documentos ponen en duda el grado de intervención que tuvo Joanes en el retablo, que en origen el contrato especificaba que las pinturas las realizará él¹⁶⁵.

Señalar que Gaspar Requena, también, fue colaborador y amigo suyo pues se le nombra procurador suyo en 1580 con motivo su fallecimiento, lo que implica un gran nivel de confianza entre ellos¹⁶⁶.

¹⁵⁶ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Gaspar Requena..., *op. cit.*, p. 206.

¹⁵⁷ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Influjos joanescos..., *op. cit.*, p. 131.

¹⁵⁸ *Ídem*, pp. 130-131.

¹⁵⁹ Contrato y estudios publicados en: PÉREZ, I. *op. cit.*, pp. 35-37. Continuados posteriormente, con nueva documentación: HERNÁNDEZ, L. A propósito..., *op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁶⁰ Archivo de Protocolos del Patriarca de Valencia, Protocolo Lluch Verger nº 9676.

¹⁶¹ PÉREZ, I. (2008), *op. cit.*, p.31.

¹⁶² APPV. P. Protocolo Lluch Verger nº 9676.

¹⁶³ APPV. Jaume Rois, nº 27472.

¹⁶⁴ HERNÁNDEZ, L. (2009), A propósito..., *op. cit.*, p. 61. El autor habla de la noticia y cita al equipo de trabajo, que bajo su coordinación, está preparando una monografía sobre Gaspar Requena.

¹⁶⁵ PÉREZ, I. (2008), *op. cit.*, pp. 26-33.

¹⁶⁶ HERNÁNDEZ, L. (2009), A propósito..., *op. cit.*, p. 61.

5.5. Identificación estilística y producción de Gaspar Requena

La pintura de Gaspar Requena, aunque con una ligera variación y evolución lógica, se identifica por un estilo propio. Aunque es visible que utilizó la producción de Joan de Joanes como fuente directa para elaborar sus obras, de menor exigencia cualitativa, adoptando composiciones y paisajes de ruinas clásicas¹⁶⁷, en ocasiones sintetizadas o sugeridas; y las referencias a la tradición de la pintura flamenca y el romanismo nórdico coetáneo¹⁶⁸. Se trata, claramente, de un pintor valenciano de formación¹⁶⁹.

En líneas generales los rasgos de los rostros son muy característicos, los ojos tienen finas pestañas y son muy redondeados, acentuando la zona del lacrimal, las orejas grandes, las narices y las barbillas pronunciadas. Destacar el gusto por los detalles, que se advierte en los ojos, los cabellos contruidos con finas pinceladas, en algunos paisajes y en las vestiduras sacras de sus personajes.

El dibujo es muy marcado, incluso contornea algunas zonas las figuras con negro, y resuelve las composiciones con un colorido rico. Con frecuencia usa colores muy oscuros en la zona de sombra de las vestimentas, provocando contrastes.

Los zapatos utilizados por el maestro siempre tienen la punta redondeada, sin ángulos que delimiten los diferentes planos del pie, aunque se dejan ver vagamente ya que muchos de sus modelos van descalzos. En las vestiduras utiliza botones muy grandes y redondos, de los que parten fuertes pliegues, especialmente visibles en los personajes situados de frente.

Además, es posible localizar ligeros problemas de proporción en la representación de algunos los personajes de la composición, principalmente en manos y pies.

Aclarar que en las primeras obras existe un notable empeño compositivo y narrativo, no siempre visible a lo largo de su producción. A partir de mediados de siglo la fuerte dependencia respecto a los modelos desarrollados por Joanes es indudable, para ir poco a poco progresando hasta llegar a su última producción donde el dibujo es más depurado. En esta última etapa no hay que descartar las posibles colaboraciones en el taller de Gaspar Requena, en el que pudieron en formarse y participar puntualmente¹⁷⁰ Jerónima Eugenia, Pedro Mateo, Miguel¹⁷¹ y Vicente Requena¹⁷².

Gracias al uso prototipos, la repetición de los mismos modelos y el estilo personal, durante casi toda su manufactura, hace relativamente sencillo reconocer sus obras o las de su taller, en base a otras ya documentadas. A continuación se presenta el corpus artístico atribuido a Gaspar Requena:

¹⁶⁷ FERRER, A. y AGUILAR, C. Una detallada descripció del Retaule de l'Ermite del Calvari Alt de Xàtiva per Elías Tormo. *Archivo de arte Valenciano*, núm. 89: p. 46, 2008.

¹⁶⁸ HERNÁNDEZ, L. (2009), A propósito..., *op. cit.*, p. 62.

¹⁶⁹ "Si no tuviéramos prueba documental..., bastaría el "valencianismo" de su obra para hacemos creer que se trata de un valenciano. CAMPOS, C. *op. cit.*, p.191.

¹⁷⁰ FERRER, A. y AGUILAR, C. Los Requena..., *op. cit.*, pp. 139 y 145-147.

¹⁷¹ Ídem, p. 147. Aparece citado al lado de su padre, aunque sin mencionar su nombre, "(...) y un mancebo (...)", el 19 de febrero y el 25 de mayo de 1574, a las órdenes de Juan de Ribera. BENITO, F. (1980), *op. cit.*, pp. 122-123.

¹⁷² FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Influjos joanescos..., *op. cit.*, p. 128.

Retablo de Santa Úrsula¹⁷³

Datación: ca.1540

Procedencia: Convento de la Purísima Concepción de Valencia

Ubicación actual: Museo de Bellas Artes de Valencia

En la actualidad se conservan cinco tablas pintadas por Gaspar Requena y Pedro Rubiales, estas debieron estar unidas a otras que completarían el retablo ya que así lo indica el contrato, igual que los pintores. La imagen central representa el desembarco de Santa Úrsula y de su séquito de once mil vírgenes, en las tablas superiores las Santas Catalina e Inés y en las inferiores Santa Angélica y Emenciana.

El dibujo revela un cuidadoso estudio, los paños se pliegan con gran elegancia y los colores brillantes. En cuanto al estilo del retablo todavía existen muchas incógnitas, pues resulta muy diferente al resto de obras atribuidas. En esta línea, de autoría dudosa, le atribuyen el *Calvario* que se conserva en la parroquia de San Miguel Arcángel de Burjassot¹⁷⁴, *Lamentaciones a la muerte de Cristo* de la parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de Foios¹⁷⁵ y el desaparecido retablo de la *Virgen de las Virtudes*, originario de la iglesia de San Esteban de Valencia¹⁷⁶.



Fig. 2: Retablo de Santa Úrsula.

¹⁷³ Descripción ampliada y aportación del contrato, extendido ante Juan Guimerá en Abril de 1540, en: CAMPOS, C. (1930-31), *op. cit.*, pp. 196-201.

¹⁷⁴ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), *Influjos joanescos...*, *op. cit.*, pp. 129-130.

¹⁷⁵ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), *Los Requena...*, *op. cit.*, p.153.

¹⁷⁶ COMPANY, X. (1987), *op. cit.*, p.74-75.

Retablo de San Sebastián, San Fabián y San Roque¹⁷⁷.

Datación: 1559¹⁷⁸.

Procedencia: Ermita dedicada a San Sebastián, San Fabián y San Roque, de Montesa (Valencia)

Ubicación actual: Iglesia parroquial de la Asunción de Montesa.

El retablo, localizado en la cuarta capilla del lado de la Epístola, mide 343 x 241 cm. En la tabla central representa a San Sebastián, San Fabián y San Roque; en la predela a Santa Quiteria, Cristo Varón de Dolores y Santa Bárbara; San Bartolomé y San Juan Bautista, en el guardapolvos izquierdo, y en el derecho San Francisco de Asís y San Cristóbal; por último el remate lo ocupa la Trinidad.

Los modelos de San Fabián y San Roque, los calca nuevamente en las dos tablas desmembradas de la ermita de San Sebastián de Vallada, ubicadas en el altar mayor, y fechadas ca.1574¹⁷⁹.

Cabe resaltar el paralelismo con Joan de Joanes, entre la *Trinidad* del retablo de *San Antón, Santa Bárbara y los Santos Médicos* de Onda¹⁸⁰ o el *Ángel sosteniendo a Cristo en el sepulcro* con la *Piedad* de Dallas, Meadows Museum¹⁸¹. A pesar de acercarse a las composiciones, tipos y cromatismo del maestro, no alcanza su frescura, pues representa personajes robustos e hieráticos y los paisajes carecen de la fuerza narrativa.



Fig. 3: Retablo de *San Sebastián, San Fabián y San Roque*.

¹⁷⁷ FERRER, A. y AGUILAR, C. Retablo de San Sebastián, San Fabián y San Roque, ficha n°168. En: La Luz de las Imágenes: *Lux Mundi, Xàtiva 2007* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 554-557.

¹⁷⁸ Fechado en la predela del retablo.

¹⁷⁹ FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), *Los Requena...*, *op. cit.*, p.141.

¹⁸⁰ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.121.

¹⁸¹ *Ídem*, pp. 82-83; Cristo muerto sostenido por ángeles, en colección particular de Madrid, *Ibidem*, pp. 192-193.

Los pasajes de la vida de Santo Domingo¹⁸²

Datación: ca. 1558-1559

Procedencia: Convento dominico del Corpus Christi de Llutxent (Valencia).

Ubicación actual: Museo de Bellas Artes de Valencia.

Las tablas tiene unas dimensiones que rondan los 191 x 181cm aproximadamente y juntas formaron un retablo mayor dedicado a Santo Domingo de grandes dimensiones. Atribuidas a Gaspar Requena con la posible colaboración de algún colaborador, aunque la autoría se ha debatido en muchas ocasiones, son de mejor dibujo y calidad comparándolas con otras obras atribuidas a la misma mano.

Dichas pinturas presenta un acusado tratamiento de los ropajes, de marcado el claroscuro e incluso contorneados con negro. Los botones con pliegues alrededor, grandes y redondos característicos. Las figuras esbeltas evidencian deficiencias anatómicas, reconociendo al pintor en los rostros fundamentalmente, los ojos y narices siguen el prototipo empleado durante toda su producción. En los ojos demuestra pincelada precisa y máximo detalle, incluyendo las pestañas.



Fig.4: Aprobación por Honorio III de la orden dominica.



Fig. 5: Santo Domingo entre San Pedro y San Pablo.



Fig. 6: Aparición de la Virgen a San Reginaldo.



Fig. 7: Ordealia en Fanjeaux.

¹⁸² HERNÁNDEZ, L. (2009), A propósito..., *op. cit.*, pp.55-62.; FERRER, A. y AGUILAR, C., ficha nº 170. En: La Luz de las Imágenes: Lux... *op. cit.*, pp. 558-561.

Retablo de la Purísima

Datación: ca.1559- 1585

Procedencia: Convento de los mercedarios o en la antigua iglesia de Santa Tecla de Xàtiva.

Ubicación actual: Iglesia de la Merced y Santa Tecla de Xàtiva (Valencia).

Del retablo de la *Purísima* se conserva solo la parte central, habiendo desaparecido la predela, el guardapolvo y el ático¹⁸³.

En la tabla central sitúa la imagen titular, la Purísima Concepción, rodeada por los emblemas de la letanía lauretana y flanqueada por San José con el niño y San Juan Evangelista, en el lado izquierdo y derecho respectivamente. Arriba de estas, en tablas de menor tamaño, la Virgen y el Arcángel San Gabriel en la escena de la Anunciación. Una vez más el pintor se muestra deudor del código estilístico de Joanes en el modelo de la Purísima y en el Arcángel San Gabriel, donde invierte el modelo del arcángel del *Tríptico de la Encarnación* de Xàtiva¹⁸⁴.

El modelo de San José con el niño y la vara florida aparece en uno de los guardapolvos del retablo de Agullent. Igualmente la copa con el dragón apocalíptico que sostiene San Juan, la vuelve a representar en *La Coronación de la Virgen* de Museo de Montserrat.



Fig. 8: Retablo de la *Purísima*.

¹⁸³ Publicado por primera vez en 1992, se propuso la reconstrucción hipotética del conjunto y a su vez otorgaron el primer nombre de laboratorio a Gaspar Requena, Maestro de la Merced. CEBRIÁN, J.L. (1992) *op. cit.*, pp. 177-189.

¹⁸⁴ Obra de Juan de Juanes conservada en el convento de la Consolación de Xàtiva. BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p. 56.

Dormición de María¹⁸⁵

Datación: ca.1559- 1575¹⁸⁶

Ubicación actual: Parroquia de Santa María Magdalena en la Olleria.

Esta tabla se trata de una pintura mutilada por la parte superior, a juzgar por los personajes que aparecen cortados. Su tamaño y formato indican que en origen pudo pertenecer a la predela de un retablo.

Muy próxima a otras obras del pintor con el mismo tema iconográfico y de composición con tendencia horizontal. En el retablo de la *Dormición se la Virgen* del Instituto Luis Vives de Valencia, lo adapta a un formato más cuadrangular, identificando similitudes en el rostro de la Virgen, la tela que la cubre, la posición de las manos y en el apóstol que porta el incensario.



Fig. 9: *Dormición de María*.

Dormición de la Virgen

Datación: ca.1559- 1575

Ubicación actual: Colección particular de Madrid.

Esta pintura estuvo atribuida a Cristóbal Llorens¹⁸⁷ hasta que se identificó como obra de Gaspar Requena¹⁸⁸. El pintor toma como referentes la familia de pintores Macip, concretamente en las tablas del *Tránsito de María* del retablo de la catedral de Segorbe y el conjunto de Fuente la Higuera¹⁸⁹, del mismo tema iconográfico que repiten con ligeras variaciones.

Se trata de una composición estática y equilibrada, donde predomina la línea horizontal marcada por el pavimento, la cama y la isocefalia de los apóstoles.



Fig. 10: *Dormición de la Virgen*.

¹⁸⁵ La tabla se atribuye por primera vez a Gaspar Requena en: FERRER, A. y AGUILAR, C. (2008), *Més obres...*, op. cit., pp. 36-37.

¹⁸⁶ Se trata de una obra que enlaza con la madurez de Gaspar Requena y su taller, por ello se propone una cronología en torno a esas fechas. FERRER, A. y AGUILAR, C. (2008), *Més obres...*, op. cit., pp.36-37.

¹⁸⁷ MATEO, I. Varia de pintura española del Renacimiento. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 59: pp. 361 y 364, 1993.

¹⁸⁸ HERNÁNDEZ, L. (2009), *A propósito...*, op. cit., p.57.

¹⁸⁹ El primero elaborado por Vicente Macip y Joan de Joanes, ca. 1529-34, y en el segundo Joanes con la colaboración de Gaspar Requena, ca. 1547-1550.; BENITO, F. (2000), op. cit., p. 76; VV.AA. *Joan de Joanes: Restauració del Retaule Major de la Font de la Figuera*. Col. Recuperem patrimoni, núm. 7. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005, p. 31.

Lapidación de Santa Bárbara, Flagelación de Santa Bárbara, Flagelación de Cristo, Santos Desposorios, Huida a Egipto y Oración en el Huerto

Datación: ca. 1560-70

Procedencia: Ermitorio de San José y Santa Bárbara de Xàtiva.

Ubicación actual: Museos de la Colegiata y del Almudín setabenses.

Las escenas de la *Flagelación de Cristo* y las del *Martirio de Santa Bárbara* se conservan en el Almudín y los *Santos Desposorios*, *Huida a Egipto* y *Oración en el Huerto*, en la Colegiata. Todas presentan un formato cuadrado de 60 x 60 cm, a excepción de la última que mide 72 x 78 cm, por ello, cabe señalar la posibilidad de que antaño formaran parte de un retablo dedicado a Santa Bárbara. El conjunto se relacionó con el entonces anónimo *Maestro de la Merced*¹⁹⁰ tras el análisis estilístico del dibujo.

De la comparación con el retablo de *San Sebastián* de Montesa se evidencia la tenencia a representar cuerpos desproporcionados de torsos anchos. El pintor se inspira en las composiciones juanescas, por ejemplo, en el *Martirio de San Esteban* conservado en el Museo del Prado¹⁹¹ y en varios modelos del retablo de *San Nicolás* de la parroquia de San Pedro mártir y San Nicolás Obispo de Valencia¹⁹².

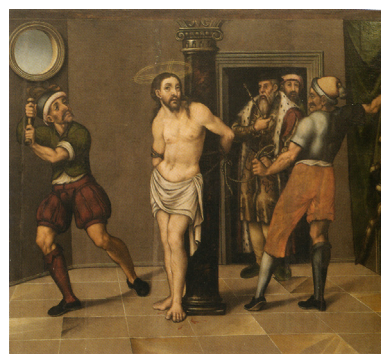


Fig. 11, 12 y 13: Lapidación de Santa Bárbara, Flagelación de Santa Bárbara y Flagelación de Cristo.



Fig. 14, 15 y 16: Huida a Egipto, Santos Desposorios y Oración en el Huerto.

¹⁹⁰ CEBRIÁN, J.L. (1992), *op. cit.*, p. 177. Posteriormente con el Maestro juanesco de Montesa: BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.39.

¹⁹¹ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.156.

¹⁹² Especial atención en la tabla de la Oración en el huerto y en el movimiento de los soldados que azotan a Cristo. BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p.63.

Miniatura del Santíssim Sacrament

Datación: 3-VIII-1560

Ubicación actual: Archivo Histórico de la Colegiata de Xàtiva

Esta miniatura forma parte del *Llibre de la Lumina-ria del Santíssim Sacrament*¹⁹³, que aparece en la segunda hoja del libro, representando a dos ángeles que sostienen los emblemas de la Eucaristía. Al documento acompaña una anotación que indica el precio por pintar la miniatura y detalles de como debía ser. Ya mencionado anteriormente, el descubrimiento fue decisivo para determinar la producción del pintor¹⁹⁴.

Gaspar Requena dibujó a tinta la *Crucifixión* en la Sagrada Forma y resolvió la miniatura con cuatro colores, rojo, azul ultramar, sombra tostada y el oro del cáliz. Los modelos utilizados en los ángeles con unos pliegues característicos, las mangas y los botones redondos en el centro del pecho, resultan elementos clave que emplea en otras muchas composiciones. El ángel que sostiene el crucifijo de la *Misa de San Gregorio* de Gorga, en la *Oración en el Huerto* de Xàtiva o el *Arcángel San Gabriel* del retablo de la *Purísima* de Xàtiva, lo ejemplifican.



Fig.17: Miniatura del Santíssim Sacrament.

¹⁹³ VV.AA. (2007), [Libro de estudios], *op. cit.*, pp. 850-851.

¹⁹⁴ *Idem*, pp. 545-546.

Portezuelas de un retablo: el Ecce Homo y Cristo atado a la columna, por un lado, y en el reverso cuatro profetas

Datación: ca. 1559-1570

Ubicación actual: Colección privada de Madrid

En este caso se trata de dos puertas de altar y considerable tamaño, 168 x 118 cm, pintadas por ambos lados con los temas de la *Flagelación* y *Cristo atado a la columna* por un lado, y los *profetas Ezequiel, David, Isaías y Jeremías* por el otro con filacterias alusivas a su doctrina y sus nombres en los asientos¹⁹⁵.

Se trata de una obra poco estudiada, dentro del conjunto de pinturas que se atribuyeron en su día a Cristóbal Llorens, por estar en la línea de las tablas sobre la vida de Santo Domingo, y posteriormente las restituyen al *Discípulo joanesco de Montesa*¹⁹⁶.

La dependencia del Cristo atado a la columna al modelo de Joan de Joanes¹⁹⁷ es innegable. En ambas Cristo mira al espectador y el cuerpo está en la misma posición, pero se distancia en la tosquedad del dibujo y las sombras sin modulaciones ni coherencias con los focos reales de luz. Los indicios de su atribución se localizan en el rostro característico, el gusto por las figuras gruesas de fuerte musculatura y la pesadez formal del conjunto.



Fig. 18: *Ecce Homo* y *Cristo atado a la columna*.



Fig. 19: Los profetas *Ezequiel, David, Isaías y Jeremías*.

¹⁹⁵ DÍAZ, M. y PADRÓN, A. (1987), *op. cit.*, pp.129-130.

¹⁹⁶ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, p. 39. ; HERNÁNDEZ, L. (2009), *A propósito...*, *op. cit.*, p.57.

¹⁹⁷ BENITO, F. (2000), *op. cit.*, pp.108-109.

Misa de San Gregorio¹⁹⁸

Datación: Último tercio del s. XVI.

Ubicación actual: Iglesia parroquial de Gorga (Valencia)

Tiene unas dimensiones de 138 x127 cm y debió ser la tabla central de un retablo, desmembrado en la actualidad.

Sigue la iconografía tradicional que divide la composición en dos planos, el celestial y el terrenal. En la parte inferior central, San Gregorio arrodillado ante el altar y frente a Cristo alzándose del sepulcro, en el momento de la Consagración eucarística. La escena del Juicio Final se desarrolla, a un lado con las ánimas que salen del Purgatorio para ascender al cielo y al otro se muestra las almas condenadas en el infierno, tras el cortinaje. En el nivel superior los santos mártires rodean la cruz de la pasión, que sostiene un ángel. Destacar este último elemento, clave en la atribución de obras de Gaspar Requena, que se puede comparar con los ángeles utilizados en la miniatura del *Santísim Sacrament de Xàtiva*. Además, relacionando la cruz con la obra del *Calvario*, objeto del presente estudio, se aprecian similitudes evidentes en la placa que lleva las letras INRI.



Fig. 20: Misa de San Gregorio.

¹⁹⁸ HERNÁNDEZ, L. Misa de San Gregorio, ficha nº 37. En: La Luz de las Imágenes: Camins d'Art, Alcoi 2011 [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011. pp. 226-227.

Retablo de la Dormición de la Virgen¹⁹⁹

Datación: Último tercio del s. XVI.

Ubicación actual: Iglesia de San Pablo del Instituto Luis Vives de Valencia.

El retablo en total mide 265 x 174 cm y consta de una tabla central donde se representa el tema principal. En el ático de forma trapezoidal, la escena de la *Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* y en la predela la *Adoración de los Pastores* en la central y los *Santos Patronos* de Valencia, en las laterales.

La presente *Coronación de la Virgen* recuerda a la tabla conservada en el Museo de Monserrat y ésta, a su vez, a las representaciones de la misma cuestión de Joanes. En cuanto a la tabla central, también, se encuentran similitudes con las otras dos de Gaspar Requena de igual temática, ya mencionadas. La Virgen con la toca blanca, dormida sobre el lecho, ligeramente escorzado y en sentido transversal. Junto a ella, como marca la tradición, los once apóstoles en actitud dialogante y San Juan se reclina ligeramente sobre la Virgen. Los apóstoles que están de pie forman grupos de dos o tres y, en primer término, uno de ellos se inclina sobre el brasero con el incensario. Los modelos empleados para la realización de los rostros de los apóstoles se asemejan a los que utiliza el pintor en la tabla de la *Ascensión* del Colegio del Patriarca.

El dibujo es algo primitivo, aunque de trazo firme y muy rico en detalles, que muestran la minuciosidad del pintor. Estas calidades pueden apreciarse perfectamente en el tratamiento del cabello de los personajes, también destacar los botones propios de su estilo personal. El colorido se caracteriza por las tonalidades claras del fondo combinadas con las frías, cálidas y doradas de las vestimentas. La composición es dinámica, pero equilibrada, y el peso descansa sobre la cuadrícula del pavimento.



Fig. 21: Retablo de la *Dormición de la Virgen*.

¹⁹⁹ FAGOAGA, R., et al. Retablo de la Dormición de la Virgen. En: *Conservación y Restauración de Fondos Pictóricos del Instituto "Luis Vives" de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 28-35. En este texto aparece atribuida a Cristóbal Llorens, pero posteriormente se encargaron de restituirla a Gaspar Requena: HERNÁNDEZ, L. (2009), *A propósito...*, *op. cit.*, p. 57.

La Coronación de la Virgen y Santos²⁰⁰

Datación: ca. 1560

Posiblemente destinada a algún convento dominico, valenciano.

Ubicación actual: Museo de Montserrat (Barcelona)

La obra mide 108 x 100 cm y la composición está dividida en dos zonas, la celestial y la terrenal, en la primera se muestra la escena de la coronación de la Virgen por la Trinidad, que es una fiel copia del modelo presente en el ático del retablo de la *Trinidad* pintado por Joanes, en la parroquia de San Pedro mártir y San Nicolás obispo. En el nivel inferior se muestran, de pie, a Santa Catalina de Alejandría, San Juan Evangelista, San Nicolás Obispo²⁰¹ y Santa María Magdalena, sobre un paisaje agreste, en el que se distinguen dos frailes dominicos junto a un edificio.

Los tipos humanos de esta tabla los plasmó también en otros trabajos, como Santa Catalina de Alejandría y María Magdalena que comparten las facciones con Santa Bárbara de la predela del retablo de Montesa. El modelo de San Juan con la copa en el retablo de la *Purísima* en la parroquia de Merced y Santa Tecla de Xàtiva.



Fig. 22: La Coronación de la Virgen.

Ascensión

Datación: ca. 1560-85.

Ubicación actual: Colegio del Patriarca.

La tabla es prácticamente desconocida, puesto que se ha atribuye recientemente a su producción²⁰². La pintura de composición alargada, 105 x 56 cm, representa la ascensión de Jesucristo a los cielos dividiendo el espacio en dos planos. La parte inferior la Virgen y los apóstoles, y los pies de Cristo desapareciendo hacia el límite superior del espacio representado. Para la resolución de tipos humanos emplea los modelos de Joanes, pero en la composición general resulta novedoso, pues no se encuentran influencia directa en la producción del maestro. En la tabla de la *Ascensión* del retablo de Fuente la Higuera²⁰³, Joanes representa la figura de Cristo de cuerpo entero, sin embargo su hijo solamente muestra los pies en la *Ascensión* de una colección privada de Madrid²⁰⁴.

Destacar nuevamente, el detallismo del pintor para la realización de los cabellos y la amplia gama cromática empleada en esta representación. Manifestada similitud de estilo entre esta obra y obras como el retablo de *Ánimas* de Agullent. El pintor resuelve el botón de uno de los apóstoles, que sitúa en el hombro, del mismo modo en la representación de San Roque del retablo de Montesa.



Fig.23: La Ascensión.

²⁰⁰ Tabla presentada en primicia en: HERNÁNDEZ, L. (2009-10), *La Coronación...*, op. cit., pp. 221-226.

²⁰¹ Se relaciona con el dibujo de la Virgen sentada de Juan de Juanes, conservado en el Museo del Prado. BENITO, F. (2000), op. cit., pp. 92-93.

²⁰² Se muestra un fragmento de la obra y se atribuye a su producción, en: HERNÁNDEZ, L. (2009-10), *La Coronación...*, op. cit., pp. 223-224.

²⁰³ VV.AA. (2005), op. cit., p. 27

²⁰⁴ BENITO, F. (2000), op. cit., p. 245.

Retablo de San Antonio Abad y la Inmaculada²⁰⁵

Datación: ca. 1575-1585

Procedencia desconocida.

Ubicación actual: Museo Catedralicio de Valencia.

El conjunto de 174 x 108 cm se muestra incompleto puesto que la predela que está desaparecida. Aparecen representados San Cristóbal, San Antonio Abad y San Francisco de Asís; San Juan Bautista, Inmaculada Concepción y San Andrés; y en el ático el Calvario. Así pues, está estructurado en tres calles enmarcadas mediante pilastras toscanas, frisos adornados con querubines y rematado por un tímpano triangular, dorado íntegramente, muy similar a la del retablo de *San Jaime* de Bocairent.

La tabla de la Inmaculada Concepción, rodeada de los símbolos marianos entre nubes y coronada por la Trinidad, es una fiel copia de los modelos juanescos dedicados a este tema, que siguió también Nicolás Borrás, un ejemplo claro lo apreciamos en la *Inmaculada Concepción* depositada en la iglesia de la Compañía de Valencia²⁰⁶.

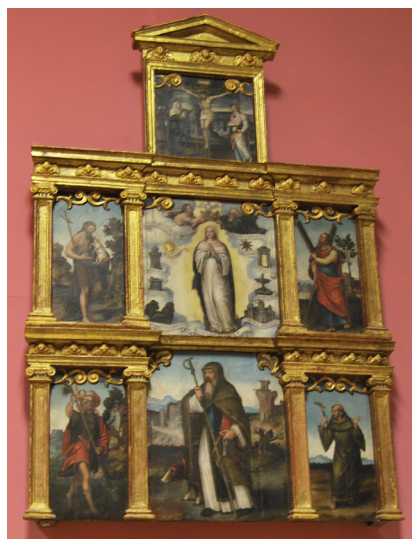


Fig.24: Retablo de *San Antonio Abad y la Inmaculada*.

San Vicente Ferrer

Datación: Último tercio del s. XVI.

Ubicación actual: Ermita homónima de Teulada.

La tabla mide 180 x 77 cm, caracterizada principalmente por la tipología del rostro, con unos ojos grandes y redondos, nariz alargada y ancha, orejas grandes y por el gusto acusado de los detalles. La decoración dorada exquisita en las vestiduras del santo y en la aureola, con oro. Estrechísima relación guarda el modelo de San Vicente con la figura de Santo Domingo presente en las tablas del Museo de Bellas Artes de Valencia²⁰⁷.

Es deudor de la realizada por Joanes en el retablo mayor de Segorbe, siguiendo este modelo refuerza la monumentalidad de la figura, sobre un fondo juanesco. En éste sitúa un edificio de donde salen dos predicadores con el hábito, al igual que en el de la *Coronación de la Virgen y Santos*.



Fig. 25: *San Vicente Ferrer*.

²⁰⁵ Se publica por primera vez, atribuido a Escuela de Juan de Juanes, en: GÓMEZ, M. *Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia: El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001, p. 84. Atribuido a Gaspar Requena en: FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), *Noves pintures...*, op. cit., pp. 423-431.

²⁰⁶ BENITO, F. (2000), op. cit., pp. 130-131.

²⁰⁷ HERNÁNDEZ, L. (2009), *A propósito...*, op. cit., pp. 60-61

Retablo de San Jaime

Datación: ca. 1575-1585

Ubicación actual: Museo parroquial de Bocairent.

Se trata de un retablo conservado íntegro de tres cuerpos y mazonería dorada renacentista, cuyas dimensiones totales son 460 x 292 cm. Recientemente atribuida²⁰⁸ a Gaspar Requena, aunque muestra diferentes calidades y graves desproporciones, lo que indica la participación de colaboradores.

Todas las tablas presentan un fondo azul uniforme, donde se indica el nombre del santo representado. En las los guardapolvos aparecen los Santos Silvestre, Honorato, Basilio y Bárbara. En el ático las representaciones de S.Jaime y S.Felipe, y en dos tondos a S.Pedro y S.Pablo. En el centro aparece Santiago Apóstol y el resto de personajes en parejas, de izquierda a derecha y de arriba abajo: S.Lucas y S.Marcos, S.María Jacobe y María de Salomé, S.Matías y S.Bernabé y S.Nicasio y S.Macario. En la predela la Verónica con la Santa Faz y S.Isabel, la Virgen de las Nieves y S.Valero y S.Tomás.

Este retablo muestra similitudes con las *tablas de Santo Domingo*, del Museo de Bellas Artes de Valencia, y con el retablo del Instituto Luis Vives, prestando atención en el parecido de la expresión y rostro triangular de la Virgen con el de María de Salomé, de este retablo. Se identifican los característicos zapatos redondos del taller de Gaspar Requena en San Nicasio, San Honorato y Santa Bárbara, entre otros.



Fig. 26: Retablo de San Jaime.

²⁰⁸ HERNÁNDEZ, L. Retablo de San Jaime, ficha nº 35. En: La Luz de las Imágenes (2011), pp. 222-223.

Retablo de Almas²⁰⁹

Datación: ca. 1575-1585

Ubicación actual: Capilla del lado del Evangelio de Iglesia parroquial de San Bartolomé, Agullent (Valencia)

Adquiere gran importancia al conservarse íntegro el conjunto, de 335 x 230 cm²¹⁰. En la tabla central representa las Ánimas; la tablilla central de la predela narra la misa de San Gregorio y, a los lados, el Apostolado; en el guardapolvo, dividido en nueve espacios, aparecen representados S.Honorato de Amiens, S.Francisco de Asís, S.Jerónimo, S.José con el niño, S.Catalina, S.Bárbara, S.Roque, S. Sebastián y el Padre Eterno con la paloma, que representa el Espíritu Santo, citados de abajo arriba y de izquierda a derecha.

La estrecha relación con Joanes se hace patente en la representación del Padre Eterno y el Espíritu Santo que calco del retablo de Fuente la Higuera.

Indudablemente es obra de Gaspar Requena al igual que la tabla de Gorga, muy similar en cuanto al tema iconográfico y a los típicos modelos del pintor con ojos grandes, casi redondos. Éstas se distancian en la elección compositiva y, en general, la obra de Agullent es de mayor calidad debido a la riqueza de personajes dentro de una composición más equilibrada. Resulta llamativo el hecho de que apareciera, tras la restauración, el escudo nobiliario de los donantes del retablo en la zona inferior de la tabla central.



Fig. 27: Retablo de Almas.

²⁰⁹ Atribuido al pintor en: FERRER, A. y AGUILAR, C. (2009), Los Requena..., *op. cit.*, pp. 145-146.

²¹⁰ Restaurado por el Departamento de Conservación y Restauración de la Universidad Politécnica de Valencia. LLAMAS, R. y VIVANCOS, V. La restauración del retablo de ánimas de Agullent. En: Actas del XI Congreso de Restauración de Bienes Culturales. Castellón: Diputación de Castellón, 1996, pp. 1011-1018; VIVANCOS, V. Las alteraciones de la pintura sobre tabla ocasionadas por xilófagos: caso práctico de restauración. En: *Obras restauradas: curso 2000- 2001*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002. pp. 27-40.

Santa María de los Inocentes y Desamparados

Datación: Finalizada en enero de 1584²¹¹.

Procedencia: Capilla del Hospital General de Valencia.

Ubicación actual: Museo Mariano de la Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia.

La presente obra (141 x 127 cm), en su día, ocupó la parte central del retablo del *Crucifijo* realizado para la capilla que los cofrades de los Desamparados tenían en el Hospital General de Valencia. Ésta es la última obra conocida del pintor G. Requena y, podría decirse que, de las más novedosas del pintor ya que no se encuentra referente directo en la producción del maestro del Renacimiento. Al representar a los ángeles sí que recurre a sus patrones, que ha empleado durante toda su producción y tiene bastante asimilados, pero con gran originalidad²¹². Fruto de la evolución del pintor se evidencian características más suaves y depuradas, esencialmente en los rostros de los personajes, aunque siempre fiel en la tipología de los ojos, los botones y los zapatos de punta redonda.

La Virgen coronada porta un tallo de azucenas y sujeta con el brazo izquierdo el Niño Jesús, que sostiene la cruz de la pasión. Éste dirige su mirada hacia el grupo de Santos Inocentes que están arrodillados a los pies de la Virgen, acercándole varios cirios aún sin encender. Por detrás de la Virgen y el Niño cuelga una tela con el anagrama dorado de María y, a ambos lados, dos ángeles que en vuelo sujetan el manto de la Virgen. En este caso, al tratarse de una escena interior, repite el pavimento localizado en el retablo de la *Dormición de la Virgen* del Instituto Luis Vives que extrae de varias obras de Joan de Joanes.

Mencionar nuevamente la tabla de la *Entrega de las dotes a las doncellas huérfanas*, que pudo formar parte del mismo retablo y pintada por su hijo Vicente Requena.



Fig. 28: Santa María de los Inocentes y Desamparados.

²¹¹ HERNÁNDEZ, L. (2009-10), La Coronación..., *op. cit.*, p. 224.

²¹² BOSH, I. (2001), *op. cit.*, pp. 28-32. Los datos relativos a la restauración de dicha tabla, en: Ídem, pp. 94-99.



6. ANÁLISIS DE LA OBRA



Fig. 29: El Calvario, fotografía general reverso.



Fig.30 : El Calvario, fotografía general anverso.

6.1. Datos identificativos

FICHA TÉCNICA	
• TÍTULO:	Calvario
• AUTOR:	Gaspar Requena
• ÉPOCA:	ca. 1560 -1580
• TEMÁTICA:	Religiosa
• DIMENSIONES:	103 x 86 x 5 cm
• SOPORTE:	Tabla
• TÉCNICA:	Óleo
• MARCO:	Si
• ESTADO DE CONSERVACIÓN:	Regular
• PROPIETARIO:	Colección particular de Valencia

6.2. Estudio iconográfico

Iconográficamente el tema del *Calvario* representa a Cristo crucificado en el momento de su expiración y la escena forma parte de la Pasión de Cristo. El *Calvario* es el nombre del monte situado a las afueras de Jerusalén donde fue crucificado, también nombrado *Gólgota*. La principal fuente para sentar las bases de la escena bíblica, la *Crucifixión de Jesús*, proviene de la descripción reflejada en los cuatro evangelios canónicos. Según estos relatos fue condenado a morir crucificado, pena capital durante la época romana²¹³.

La muerte de Cristo es la imagen central del cristianismo, por ello su interpretación iconográfica se ha ido adaptando al pensamiento y al sentimiento de cada época con múltiples modelos. En los primeros tiempos del arte cristiano no se representa a Cristo en la cruz, puesto que se consideraba infamante²¹⁴, simbolizado el sacrificio de Cristo mediante el tema del Cordero místico.

Sin embargo, al ser abolida la condena de la *Crucifixión*, la cruz se transforma en signo de redención, surgiendo así las primeras representaciones en el siglo V. Entre los siglos VII y VIII proliferan las representaciones del tema iconográfico, por entonces, junto al Crucificado figuran la Dolorosa y San Juan Evangelista, grupo al que se unen paulatinamente los restantes personajes secundarios de la Pasión y se enriquece la escena simbólicamente²¹⁵.

²¹³ DUCHET-SUCHAUX, G. *Guía iconográfica de la Biblia y los santos*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 114. Crucificaron a dos ladrones junto a Cristo, uno a la derecha y otro a la izquierda, que no fueron clavados a la cruz sino atados a ella ya que su delito se consideraba menos grave. San Lucas afirma que los dos delincuentes crucificados junto con Jesucristo se comportaron de forma distinta con él: el de la izquierda de Jesús se burló de él mientras que su compañero demostró arrepentimiento.

²¹⁴ GONZÁLEZ, J.M. y RODA, J. *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992, p.33.; RÉAU, L. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 495.

²¹⁵ GONZÁLEZ, J.M. y RODA, J. (1992), *op. cit.*, p.33.

En Occidente durante los siglos XI y XII las representaciones tienen como rasgo común a Cristo vivo en la cruz. Por lo que el arte románico ofrece dos modelos: el Cristo en Majestad, triunfal, que luce túnica talar y corona real; y el Cristo desnudo, con *perizonium* desde la cintura hasta las rodillas. La figura de Cristo sin vida comienza a extenderse a partir de los siglos XIII y XIV, su cabeza cae sobre el hombro, tocada con la corona de espinas, y el cuerpo se desploma y flexiona, perdiendo verticalidad. La iglesia se vio obligada a recordar a los fieles que los sufrimientos del Redentor no fueron vana apariencia, es Dios hecho Hombre²¹⁶.

Durante el Renacimiento las representaciones se recrean más en el estudio anatómico y de las proporciones, esta escena suele ocupar el ático del retablo durante la época. Tras el Concilio de Trento, la contrarreforma reacciona contra la multiplicación de personajes²¹⁷ y con la pretensión de conmover a los fieles definirá un tipo de representaciones marcada por el dramatismo, en la que triunfa el Cristo sufriente y el dolor del resto de personajes. En el siglo XVIII, continuará la tendencia a dramatizar los efectos de la época barroca y la nueva iconografía sólo admite a la Virgen de pie, a San Juan y a Magdalena arrodillada.

En el área valenciana, tiene especial interés la representación del maestro Joan de Joanes, máximo representante del Renacimiento en el área valenciana. En un contexto prerreformista de mediados de siglo XVI, época ciertamente agitada por motivos religiosos y políticos, Joan de Joanes provocó un cambio notable con sus modelos iconográficos y el estilo propio que lo caracteriza. Estos complacían a la iglesia católica y la devoción popular del momento, fuertemente arraigada, hecho que provocó la prolífica difusión de sus composiciones a través de sus discípulos y seguidores, siguiendo los cánones dictados por el Concilio de Trento.

6.3. Estudio estético y simbólico

El autor representa una escena íntima, figurando únicamente cuatro personajes, en la que Cristo está custodiado por la Virgen María, San Juan y María Magdalena, todos ellos centrando la mirada en el protagonista principal.

Cristo muestra un aspecto escuálido, débil y en general un tono mortecino, que indican su muerte. Caracterizado por una larga cabellera ondulada y barba bífida, que alarga el óvalo del rostro. Se representa desnudo, ataviado únicamente con el *perizonium* colocado sobre la pelvis²¹⁸. Está coronado por una corona de espinas, que tenía una doble función: humillar, como rey de los judíos, y provocarle sufrimiento. Las heridas que le han producido la corona de espinas, la lanzada y los clavos están ensangrentadas. La sangre, fluye desde el costado del pecho y cae abundantemente manchando el *perizonium* hasta por debajo de la rodilla. El atributo constante para reconocer a Cristo es el nimbo cruciforme²¹⁹ al cual sólo él tiene derecho en la iconografía.



Fig. 31: El Calvario, detalle del rostro de Cristo.

²¹⁶ RÉAU, L. (2000), *Iconografía de la Biblia...*, op. cit., p. 496.

²¹⁷ CERCOS, V. Calvario, ficha nº 201. En: *La Luz de las Imágenes: Espais de llum, Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008, pp. 684-685.

²¹⁸ La tradición, por convención y decencia, ha representado a Cristo cubriendo sus partes pudendas a pesar de que los esclavos romanos condenados al suplicio de la cruz estaban completamente desnudos. RÉAU, L. (2000), *Iconografía de la Biblia...*, op. cit., p. 498.

²¹⁹ Cruz inscrita en el círculo de la aureola. *Ídem.*, p. 43.

Está claveteado a la cruz de madera con tres clavos, dos en las palmas de las manos y el tercero uniendo los pies, sobreponiendo el derecho sobre el izquierdo y flexionando las rodillas. Estos clavos, llamados de “herrero”, adoptaban la forma de pirámide alargada²²⁰ y la sangre brota de las heridas de las manos, recorriendo los brazos, y de los pies hasta la tierra.



Fig. 32: El Calvario, detalle de la cartela.

La Cruz, que es símbolo de sacrificio de Cristo²²¹, consiste en dos segmentos ensamblados con longitudes diferentes formando una cruz latina²²². Rematada, en la parte superior, por el titulus que indica el motivo de su condena, “Jesus Nazareus Rex Iudaeorum”, con las siglas “INRI”.

La figura de la Virgen María, erguida a la derecha de Cristo va ataviada con el característico manto azul como símbolo de la pureza, virginidad y piedad. También, viste una túnica morada, un velo blanco sobre la cabeza y lleva pañuelo en mano. En torno a la cabeza lleva una aureola circular, como personaje sagrado. Los ojos conmovedores de la Virgen, contienen las lágrimas y las manos juntas, con los dedos entrecruzados, indican una actitud de oración e imploro. Este modelo iconográfico representa la *Stabat Mater*, expresión del dolor maternal junto al madero redentor²²³.



Fig. 33: El Calvario, detalle del rostro de la Virgen.

San Juan, apóstol y evangelista, se sitúa a la izquierda de Cristo y formando pareja con la Virgen. Joven de delgada figura y delicada belleza, con larga cabellera y barbilla lampiña. Cuando acompaña a la Dolorosa viste túnica verde y manto rojo²²⁴. En el gesto de Juan con las manos abiertas, la mano derecha sobre el pecho y la otra en su costado con el brazo encogido, muestran desasosiego.

Al pie de la cruz, arrodillada, se sitúa María Magdalena. Se caracteriza por un rostro joven, una bella cabellera rubia, ricas vestiduras. Vestida con una túnica carmín, un cinturón verde que estiliza su figura femenina, un velo naranja sobre la cabeza y un manto verde. En las manos, que no separa del madero, porta un paño para secar la sangre de Cristo²²⁵.

²²⁰ Aunque no se hable de clavos más que en el relato del Evangelio de Juan, es una tradición universalmente conocida que Jesús fue fijado a la cruz con clavos, no mediante cuerdas. No obstante, su número nunca fue establecido de manera invariable, por lo general está fijado con cuatro clavos (uno para cada pie) hasta el siglo XIII, y después fueron tres. GONZÁLEZ, J.M. y RODA, J. (1992), *op. cit.*, p. 33.

²²¹ HALL, J. Diccionario de temas y símbolos artísticos 1 (A-H). Madrid: Alianza Editorial, 2003, p. 191.

²²² La tradición cuenta que el palo vertical (stipes) estaba previamente colocado en el lugar de ejecución. El condenado era conducido a dicho lugar llevando únicamente la pieza horizontal (patibulum) a la que se había atado previamente las manos. Clavaban al reo en el patibulum que luego se levantaba y se colocaba sobre el vertical. De esta forma se apoyaba en lo más alto, se configuraba la cruz en tau o cruz commissa. GONZÁLEZ, J.M. y RODA, J. (1992), *op. cit.*, p.33.; HALL, J. (2003), *op. cit.*, pp. 183-184.

²²³ En otras la Virgen se representa desmayada, puesto que la tradición recoge que no pudo resistir el sufrimiento. Sin embargo, la Iglesia, consideró inadecuada esa expresión de los sentimientos e insistió en la fortaleza de la Madre de Dios. GONZÁLEZ, J.M. y RODA, J. (1992), *op. cit.*, p.39.

²²⁴ Colores que simbolizan la regeneración del alma mediante las buenas obras y los más puros sentimientos de caridad cristiana. GONZÁLEZ, J.M. y RODA, J. (1992), *op. cit.*, p.42.

²²⁵ Desde la época medieval, y sobre todo a partir de la Contrarreforma, como consecuencia del esfuerzo realizado por la Iglesia Católica para fomentar la devoción a los sacramentos, la Magdalena personificada la imagen penitente. Ídem, p. 46.

La *Crucifixión* siempre se acompaña con algunos elementos simbólicos, por ello aparece en el suelo agreste una canilla y la calavera, detrás de la Cruz, que se puede interpretar desde diferentes puntos de vista²²⁶. En segundo plano, a la derecha de Cristo, el paisaje montañoso y la arquitectura enmarcan la escena de Longinos. Entre los personajes se aprecian cuatro soldados romanos, uno de ellos con una escalera y otro a caballo portando una lanza, denominado Longinos²²⁷. Cumpliendo con la orden de Pilatos le dio el golpe de gracia, atravesando con su lanza el costado derecho.

Como elementos simbólicos, en la zona superior de la tabla están presentes el sol a la derecha de Cristo y la luna a la izquierda. El sol está representado por un círculo inscrito en una circunferencia y la luna por un creciente inscrito en una circunferencia²²⁸. Numerosas han sido las interpretaciones de dichos elementos, una de ellas estarían relacionados con la aparición de las tinieblas en el momento de la muerte de Cristo, representando un eclipse simbólico²²⁹.



Fig. 34: El Calvario, detalle de San Juan.



Fig. 35: El Calvario, detalle de la calavera.

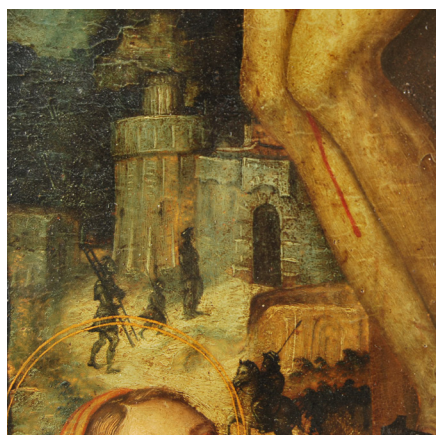


Fig.36: El Calvario, detalle escena de Longinos.

²²⁶ Este símbolo de purificación del pecado de Adán constituye una característica especial del arte de la Contrarreforma. HALL, J. *op. cit.*, p.189; RÉAU. (2000), *Iconografía de la Biblia...*, *op. cit.*, p.508.

²²⁷ Que procede de la palabra griega longke que significa lanza, de ahí lancero. GONZÁLEZ, J.M. y RODA, J. (1992), *op. cit.*, p.44

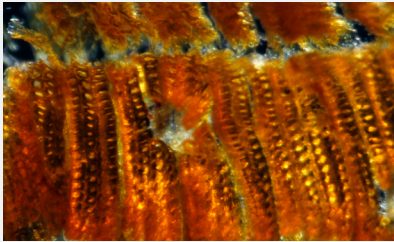
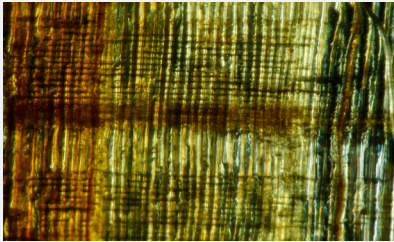
²²⁸ La representación del sol y la luna se muestra en la iconografía de la crucifixión desde sus inicios, decreciendo en las obra del siglo XV hasta desaparecer. Sin embargo, en el siglo XVI aún representaron excelentes ejemplos. HALL, J. (2003), *op. cit.*, p. 190.; RÉAU. *Iconografía de la Biblia...*, *op. cit.*, p. 506.

²²⁹ Los Evangelios describen, desde el mediodía hasta las tres de la tarde, como unas sombras y vapores que ocultaron el Sol, oscureciendo en una especie de velo fúnebre (Mt. 27, 45/Mc. 15, 33/Lc. 23,44-45); RÉAU. (2000), *Iconografía de la Biblia...*, *op. cit.*, p. 506.

6. 4. Estudio técnico

6.4.1 Construcción del soporte

El soporte empleado para la elaboración de esta pintura corresponde a una madera de conífera, seguramente de la especie pino silvestre²³⁰. Este tipo de madera es la más utilizada en la zona de la Corona de Aragón²³¹ y característico es el vetado oscuro visible a nivel macroscópico en la tabla, que corresponde a los anillos de crecimiento. Para la identificación del tipo de madera se extrajeron micromuestras, teniendo en cuenta las tres secciones, y se observaron mediante microscopio óptico²³² en el taller de Análisis e Intervención de pintura en pintura de Caballete y Retablos, del Instituto de Restauración del Patrimonio de la Universidad Politécnica de Valencia. A continuación se detallan los datos obtenidos a partir de los estudios analíticos:

IDENTIFICACIÓN DEL SOPORTE LEÑOSO	
Instrumental: Microscopio óptico Leica S8 APO y cámara Canon EOS 600D	
SECCIÓN TRASVERSAL 	Microfotografía a X320: anillos de crecimiento diferenciados, traqueidas de sección cuadrada y canal resinífero de células epiteliales delgadas.
SECCIÓN RADIAL 	Microfotografía a X200: campos de cruce con punteaduras de tipo ventana, traqueidas radiales alternas.
SECCIÓN TANGENCIAL 	Microfotografía a X160: radios leñosos uniseriados, con un número de células en altura entre 1 y 15.

²³⁰ Pinus sp. Sylvestris.

²³¹ VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007, pp. 56-57.

²³² GARCÍA, L., et al. *La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular*. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa, 2003, pp. 141-162, 219.

Esta obra de mediano formato tiene unas dimensiones totales de 103 cm de alto por 86 cm de ancho, equivalentes a 5 por 4 palmos en el sistema de medida valenciano²³³. El soporte está configurado por cuatro paños de distinta anchura, dos centrales de mayor tamaño y dos laterales. Estos paños no son completamente ortogonales, como podemos apreciar en el croquis, sino que presentan medidas variables. Asimismo, el paño número tres está compuesto por un injerto perfectamente triangular que fue colocado en la ejecución de la obra, puesto que sus uniones están enyesadas y tapadas con la estopa original. En su sección transversal se puede observar el tipo de unión de los paños ensamblados entre sí a unión viva, descartando el uso de espigas en el estudio radiográfico, y el grosor aproximado del soporte es de 1,8 cm, no siendo totalmente regular.

El tipo de corte de la madera es difícil de apreciar puesto que en el perfil superior de la tabla solamente son visibles las marcas producidas por una sierra y el reverso está cubierto. Tras someter la obra a luz rasante y gracias a las fotografías realizadas con rayos X se han podido intuir con mayor claridad de qué tipo de corte se trata, diferente en cada uno de los paños. Visto desde el reverso, de izquierda a derecha, el corte es radial, subradial, tangencial, subradial y el injerto triangular de corte radial.



Fig. 37: Diagrama de construcción del soporte.

²³³ Por aquella época, antes de la aparición del sistema métrico decimal, el área de Levante contaba con un característico sistema de medida "el palmo valenciano", que equivale a unos 21 cm aproximadamente. VIVANCOS, V. (2007), *op. cit.*, p. 53.

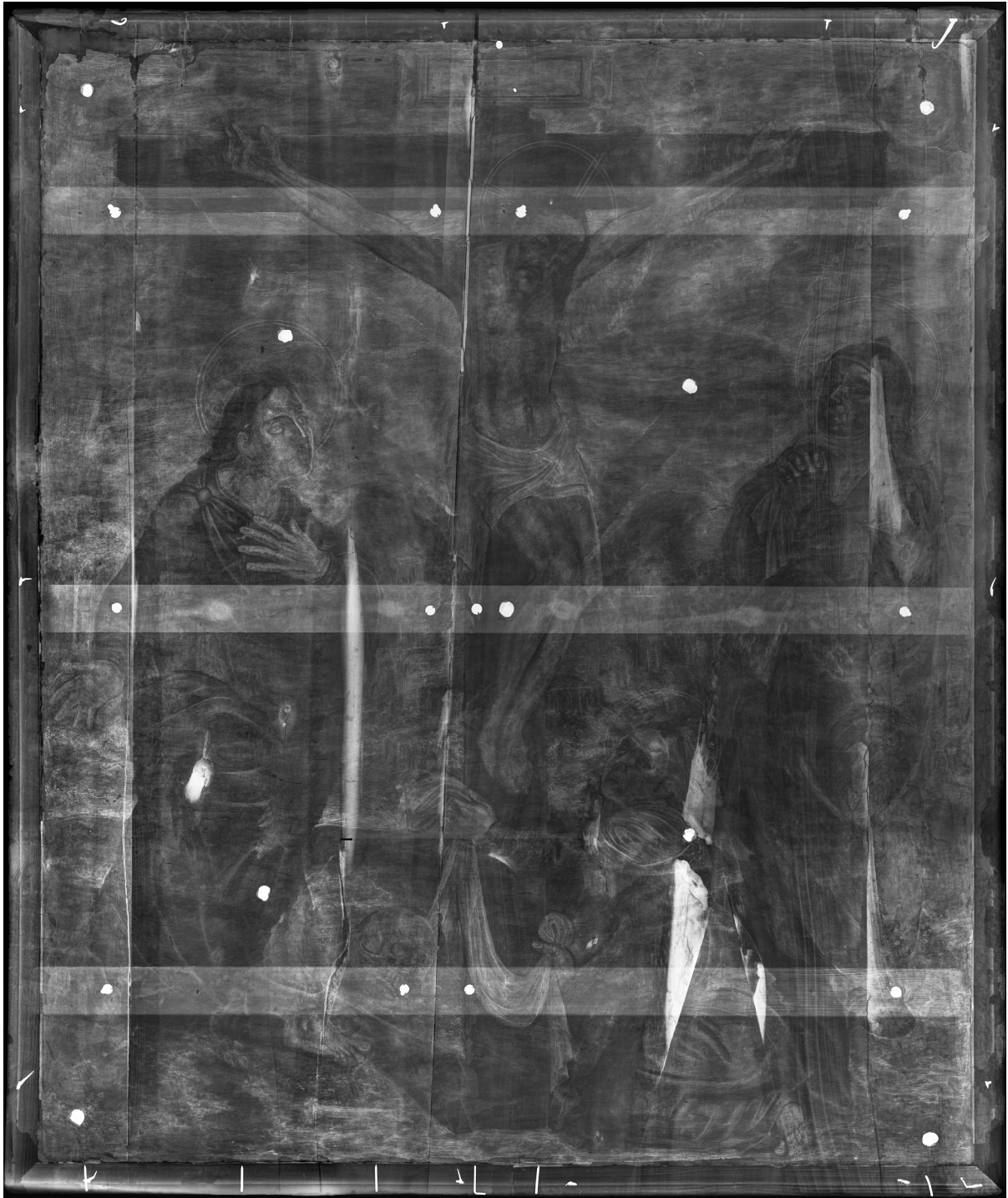


Fig. 38: Radiografía, del *Calvario*.

El artista aisló todo el soporte mediante una capa de yeso y estopa²³⁴ encolada por la cara posterior con la finalidad de reforzar las juntas y proteger la madera, mitigando así los movimientos higroscópicos de la madera. Además, se utilizó para reducir las múltiples irregularidades y defectos del soporte, faltantes de unos 5 cm y la separación de 3 mm entre los paños centrales, tapados con yeso en la propia ejecución de la obra. La obra no presenta nudos que causen problemas en la madera, puesto que no están separados del soporte ni exudan resina.



Fig. 39: El Calvario, detalle de la estopa del reverso.

En algún momento de la historia de la tabla se retiró y sustituyó el sistema original de refuerzo estructural²³⁵. Al no haber estopa en la zona donde existió este sistema de refuerzo, podemos deducir que se trataba de refuerzo fijo con travesaños en forma de aspa²³⁶. Posiblemente formado por tres travesaños horizontales que apoyan por la parte más ancha de su sección y dos diagonales, que confluyen en el centro de la tabla, cuya función era mantener unidos los paños y evitar los movimientos naturales de la madera. Este sistema estaba fijado al soporte previamente a la ejecución de los estratos pictóricos, con clavos de hierro forjado introducidos por el anverso de los paneles. Al retirar el refuerzo original, se cortaron los clavos a ras de la tabla, quedando parte de éstos dentro de la madera.

Actualmente la tabla está reforzada con un sistema fijo formado por tres travesaños dispuestos a contra veta²³⁷. Estos travesaños no están encolados sino que están fijados al soporte mediante cuatro tornillos, introducidos por el reverso, ubicados dos en los extremos del travesaño y los dos restantes uno a cada lado de la unión entre los dos paños centrales²³⁸. Se sitúan horizontalmente, uno en el centro de la tabla y otros separados unos 15 cm aproximadamente respecto a sus márgenes. La longitud de los travesaños no corresponde con la anchura total de la pieza, siendo estos más cortos, la anchura es de 4,3 cm y su espesor es de 1,5 cm. Estos travesaños son de madera de conífera y no presentan el mismo tipo de corte, el superior y el central son de corte tangencial mientras que el inferior es radial.

6.4.2 Marco

El marco está integrado en la obra y lo forman cuatro listones de madera ensamblados en las esquinas a inglete. Estos finos listones, de 2 cm de grosor, se encuentran puntualmente unidos al soporte original mediante clavos de hierro forjado, introducidos desde el anverso del marco hacia la tabla. Este marco no solo tiene una función estética sino que a su vez presenta una función estructural, reforzando la tabla y favoreciendo que los paños se mantengan unidos, aunque de manera leve. De este modo, se reparte la tensión por igual, reduciendo los movimientos higroscópicos de la madera ya que refuerzan tanto el anverso como el reverso de la tabla.

Presenta unas molduras simples de ornamentación arquitectónica recubiertas de oro fino sobre un bol almagra, asentado encima del estrato de preparación que se utilizó tanto en la tabla como en el marco.

²³⁴ La estopa son fibras bastas de lino o cáñamo empleada en la preparación de los paneles de madera para pintar.

²³⁵ En origen la tabla fue construida con un anclaje fijo y seguramente se sustituyó porque estaría causando problemas.

²³⁶ Comúnmente denominado "aspa de San Andrés", muy característico de las escuelas valencianas y catalanas de la Corona de Aragón. VIVANCOS, V. (2007), *op. cit.*, pp. 62-64. Los travesaños de disponían de forma diferente según la zona donde se elaboraban los soporte.

²³⁷ La fibra de la madera de los travesaños está dispuesta de forma perpendicular a la fibra de los paños.

²³⁸ Ésta debió ser la unión más problemática, de ahí esta disposición. Este tipo de refuerzo bloquea de las variaciones dimensionales de la madera, que tiende a adaptarse a los cambios de humedad dilatándose y contrayéndose, ocasionando graves tensiones que podrían desencadenar en grietas y roturas en la tabla.

6.5.3 Estratos pictóricos

En primer lugar, tras el examen con rayos X, no se ha podido comprobar si los estratos pictóricos se asientan sobre un estrato inferior que actúe como amortiguador y aislante de los movimientos de la madera, preservando de esta forma los estratos superiores.

• Preparación

En cuanto a los estratos pictóricos, la obra cuenta con una preparación de tipo tradicional, blanca y de elevado grosor. Mediante el estudio de la muestra M2 (ver anexo, p. 86) en microscopio óptico se ha podido comprobar que el estrato de preparación está compuesto por cuatro capas de preparación que van disminuyendo su porosidad para recibir la película pictórica. Probablemente se trate de una preparación magra compuesta por carbonato y/o sulfato cálcico aglutinado por una cola animal.

• Película pictórica

La película pictórica, por la textura que presenta así como los efectos conseguidos, se trata de una técnica al óleo²³⁹, como es característico de su época. Matericamente está constituida por pinceladas versátiles, en cuanto a tamaño se refiere, recreándose con finas y minuciosas pinceladas *a la prima*, las cuales marcan los reflejos y la luminosidad de los cabellos. Diferenciando entre sutiles veladuras, como en las zonas del ropaje carmín de María Magdalena, y zonas de suaves empastes, en el manto de la Virgen o el aura luminosa de Jesucristo. Además, cada color empleado tiene una densidad y propiedades distintas.

La paleta empleada por el pintor es rica, con una gama cromática en la que predominan tonalidades tierras, azules y blanco en los fondos, variedad de tonos rojizos, verdes, así como algunos detalles en ocre amarillo, negros marfil, etc. Las aureolas de los personajes representados, en origen, debieron tener oro en polvo aglutinado, no obstante en la actualidad se estima la presencia de este material en pequeñas zonas de la aureola de Jesucristo.

El examen con radiación infrarroja permite apreciar el dibujo subyacente, en algunas zonas, así como los arrepentimientos surgidos en la composición. En el torso de Cristo y en la vestimenta de María Magdalena, existe un rayado subyacente que delimita la zona sombreada, al igual que en el rostro de la Virgen María donde también se aprecia un arrepentimiento en la posición de los ojos. Este dibujo preparatorio, realizado posiblemente con tinta diluida aplicada a pincel, ya se entrevé con luz visible porque ciertos colores han cambiado su índice de refracción y perdido su poder cubriente²⁴⁰.

El pintor nos muestra plenamente sus dotes de artista, en los rostros y cabellos, sin embargo se advierten también numerosos fallos que afectan al dibujo anatómico, como es el caso de las manos de la Virgen María, ya que éstas son excesivamente grandes si las comparamos con su cabeza. No obstante, sí se evidencia una cierta soltura en tanto en cuanto a la resolución de las formas.

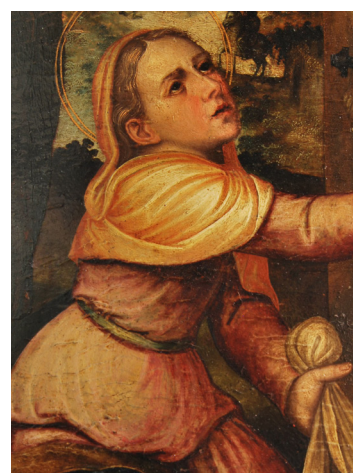


Fig. 40: Detalle Mª Magdalena.

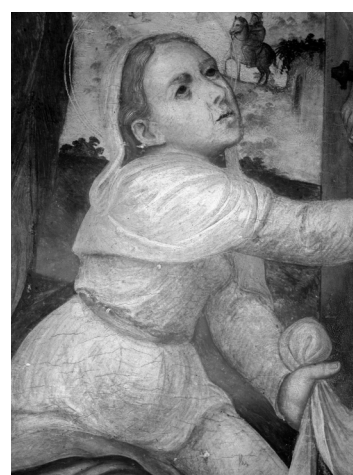


Fig. 41: Detalle con reflectografía IR.

²³⁹ Generalmente el aglutinante oleoso de los pigmentos es aceite de linaza. Aceite secante de origen vegetal.

²⁴⁰ VIVANCOS, V. (2007), *op. cit.*, p. 130.

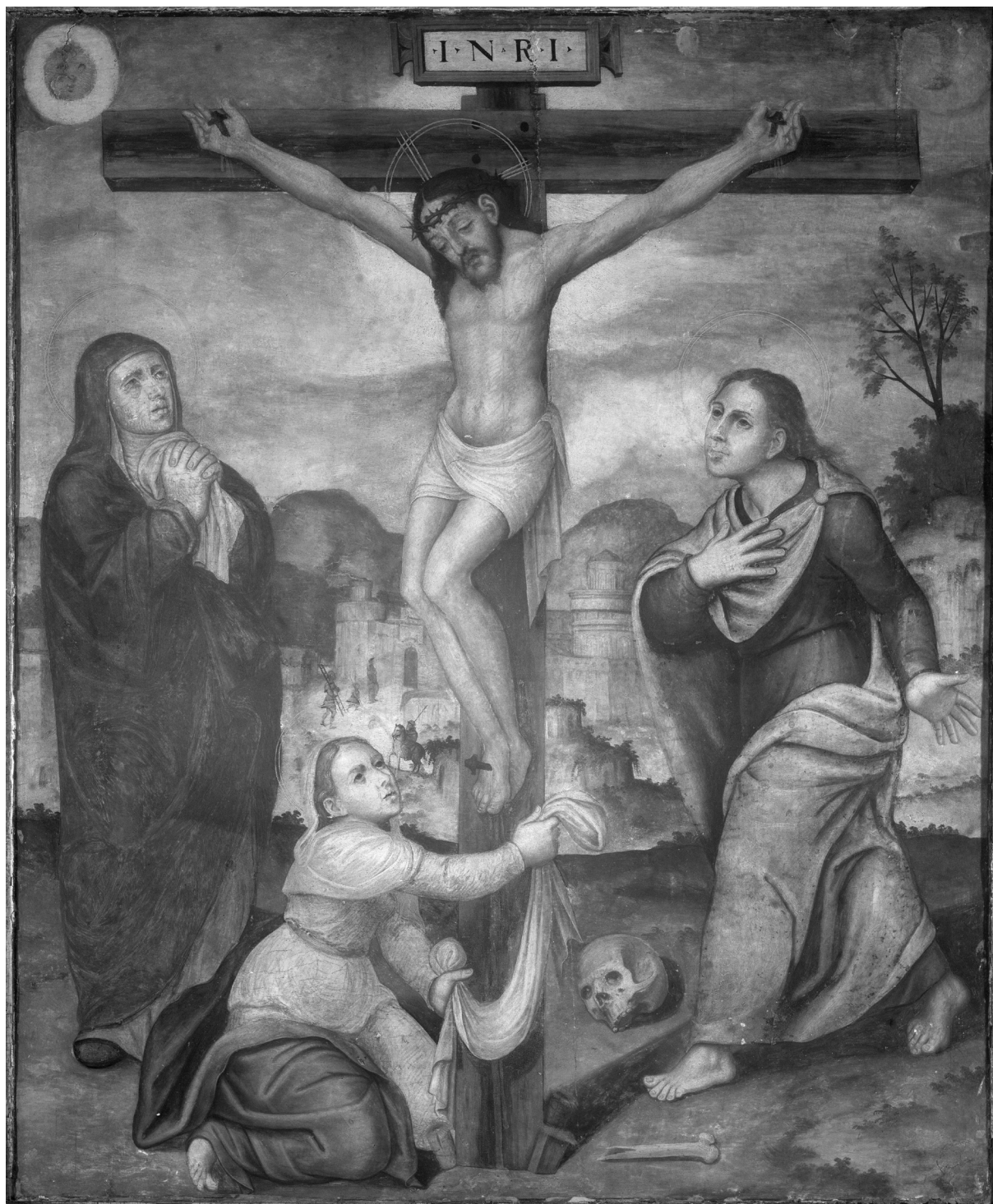


Fig. 42: Reflectografía IR, del Calvario.



Fig. 42: Fotografía con luz UV, del Calvario.

• Barniz

Respecto al estrato de barniz, está compuesto por sucesivas capas de naturaleza resinosa, aplicadas a lo largo del tiempo, formando un espeso estrato superficial. La función de este estrato es la de proteger la pintura además de conseguir la máxima saturación de color.

En las fotografías con luz ultravioleta, se ha podido verificar y apreciar el espesor del estrato así como la distribución heterogénea por toda la superficie pictórica, en la que se puede ver el trazo, incluso el tamaño de la brocha.



Fig. 43: Fotografía con luz UV, del Calvario.

6.5. Estado de conservación

6.5.1 Soporte

Se trata de una madera que muestra un estado de conservación aceptable, con deterioros directamente relacionados con la construcción del soporte, el antiguo sistema de refuerzo y los cambios de humedad relativa del ambiente donde se ha conservado la obra.

En la unión entre los paneles centrales existe una separación importante ya de origen, que alcanza los 3mm. En general todos los paños de la tabla han contraído, por lo que se puede apreciar la separación de juntas de unión de 1mm-2mm. Éstas han afectado tanto al soporte como a los estratos de preparación y pintura superiores.

El panel número 2 presenta numerosas grietas que ocupan el centro de la tabla y no llegan hasta los márgenes superior e inferior. Tanto el sistema de refuerzo original como el actual²⁴¹ podrían ser el origen de las fisuras ya que ambos impiden los movimientos naturales de la madera, pero la ubicación de éstas señalan al antiguo sistema de refuerzo como el causante.

Los clavos que sujetaban el antiguo sistema de refuerzo, introducidos desde el anverso, van acompañados de una grieta en sentido perpendicular a la fibra de la madera, además de tener cierta holgura, y haciendo que el óxido dañe los estratos pictóricos.

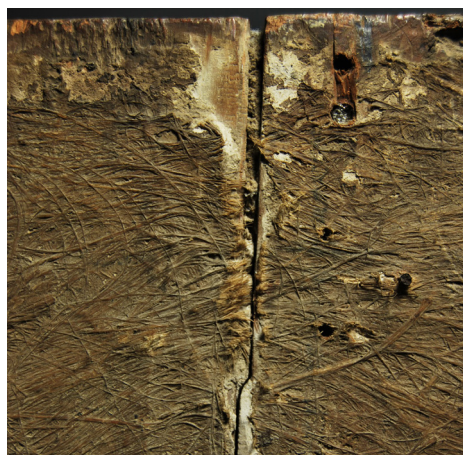


Fig. 44 : Detalle separación de los paneles centrales.



Fig. 45: Detalle anterior por el anverso.

²⁴¹ A favor del sistema de refuerzo actual, no se trata de un sistema de refuerzo muy invasivo puesto que no existen muchos puntos de fijación ni los travesaños están encolados, por lo que a pesar de ser un sistema de refuerzo fijo no provoca graves tensiones que comprometan la conservación de la pieza, ni se trata de un sistema de refuerzo excesivamente pesado. Se podría decir que se ha establecido el equilibrio entre el soporte original y la estructura.

Las deficientes condiciones de almacenamiento han podido acelerar el proceso de degradación del soporte, ya que la tabla debió permanecer apoyada en el suelo sobre su lateral derecho pudiendo sufrir la acción directa del agua a través de una inundación o la humedad freática, como consecuencia muestra una considerable mancha de humedad. La protección del reverso, localizada en esta zona, se vio debilitada perdiendo sus propiedades adhesivas y separando la estopa del soporte.

Cada paño que compone el soporte tiene una ligera curvatura cóncava, siendo este daño más perceptible en los paneles número 3 y 4, los más afectados por la humedad y debido al tipo de corte tangencial y subradial.

La obra acumula depósitos de polvo y suciedad ambiental, concentrándose especialmente entre el soporte y los travesaños de refuerzo y en la separación entre las juntas de los paños. La humedad, el polvo, y la suciedad acumulada han favorecido la aparición del ataque de insectos xilófagos, que ha perjudicado principalmente al lateral derecho del soporte lúneo. En la zona inferior de este paño, el ataque ha afectado la estructura de la madera y por lo tanto a su consistencia mecánica, llegando a ocasionar pérdida del material leñoso. Tras examinar el tamaño y forma de los orificios de salida de estos insectos, circulares con un diámetro entre 2-5 mm, se ha identificado *Anobium punctatum*²⁴² como agente patógeno. Afortunadamente, dicha infestación no está activa en la actualidad.

6.5.2 Marco

El marco se encuentra muy debilitado, ha perdido en parte su función estructural por el ataque de insectos xilófagos. Asimismo mencionar las aperturas en las uniones de los montantes, provocadas por el movimiento natural de la madera y la fragilidad que presenta frente al soporte, y los abundantes depósitos de suciedad entre el marco y la obra. En cuanto al estado de conservación de la superficie dorada, la zona más expuesta a la erosión ha sufrido pérdidas de oro que dejan a la vista el bol rojizo.

6.5.3 Estratos pictóricos

Los estratos pictóricos están en buen estado de conservación, no obstante, la obra muestra daños puntuales relacionados con la propia construcción del soporte y los materiales sufren su envejecimiento natural. Cuando son sometidos a constantes variaciones termohigrométricas llegan al punto de fatiga y disminuye su elasticidad, en diferente grado según el material, y es entonces cuando aparecen las grietas en los diferentes estratos constituyentes. La ruptura de los estratos ha derivado en algunos casos a desprendimientos de la película pictórica.

En las proximidades a las zonas que cubren las cabezas de los clavos, se han generado una red de grietas y levantamientos de los estratos pictóricos la oxidación del metal y su hinchamiento. También se pueden observar grietas verticales, las cuales aparecieron al separarse las juntas internas de los paneles, provocando la ruptura del estrato pictórico a lo largo del campo de tensión.

Por otro lado existe otro tipo de craquelados, éstos no solo afectan a la película pictórica sino que atraviesan también parte de la preparación, en sentido perpendicular a la veta de la madera. Este craquelado de envejecimiento, visible en el cielo, es muy característico de las pinturas sobre tabla. También se encuentran craquelados muy localizadas en los pigmentos tierra, donde se crean grietas muy finas y bifurcadas de pequeña longitud, dando lugar a pequeñas ínsulas.

En general, la pintura está íntegra a excepción de pequeños faltantes de película pictórica localizados. Se evidencian pérdidas de mayor tamaño en la esquina superior derecha y la zona centro, coincidiendo con la unión de los paños centrales, que junto a otras más pequeñas han sido estucadas y repintadas.

²⁴² Carcoma común.

Después del estudio organoléptico los repintes son fácilmente identificables por las deficiencias en la técnica de aplicación del estuco²⁴³.

Toda la superficie pictórica presenta un espeso estrato compuesto por sucesivos barnices oxidados y suciedad ambiental acumulada. Estos barnices envejecidos, probablemente a base de resinas naturales, confieren a la superficie una textura excesivamente lisa y brillante. La oxidación de estas capas otorga a la pintura un halo opaco de color marrón-amarillento, alejando por completo de las intenciones cromáticas del artista.



Fig. 46: Detalle de pérdidas y repintes, del *Calvario*.

En cuanto a los pigmentos²⁴⁴, presentes en la película pictórica, cabe destacar que la alteración sufrida es diferente para cada uno de ellos según su composición química, influyendo también el aglutinante oleoso. Común a todos es la irreversibilidad de las alteraciones producidas por los agentes patógenos externos. Por un parte la agresión de la luz, factor potencial, que de forma individual causa el proceso de decoloración de los pigmentos aglutinados al óleo. Por otro lado el oxígeno y la contaminación ambiental varían el aglutinante oleoso, asimismo a los pigmentos, tanto de forma individual como por interacción entre ellos.

El aglutinante en su proceso natural de envejecimiento se oscurece²⁴⁵, al igual que provoca la disminución del poder de cobertura de la pintura. A este proceso se le suma el aumento del índice de refracción del aglutinante, que ha llegado a transparentar el dibujo subyacente en las zonas cuya composición básica es el blanco de plomo, como en la carnación de la Virgen²⁴⁶. El color de la vestimenta de María Magdalena está compuesto por un colorante muy sensible a la luz, laca carmín, que aumenta el deterioro de forma exponencial volviéndose más transparente.

El resinato de cobre tiene una fuerte tendencia a oscurecerse por la oxidación del cobre, transformándose en un material marrón de poca homogeneidad, tratándose del componente principal del manto de María Magdalena y la túnica de San Juan que ha perdido por completo su color original. Una vez el resinato de cobre adquiera este tono marrónáceo se vuelve insoluble, quedando encapsulado en la película²⁴⁷. La azurita aglutinada con aceite posee alteraciones similares, con el envejecimiento y ayudado por la acción de la contaminación ambiental da origen a una capa marrón oscura, parda y grumosa²⁴⁸. En la obra se encuentra mezclado con blanco de plomo para conseguir las diferentes tonalidades propias del cielo y en zonas donde predomina más el azul son las que presentan un mayor oscurecimiento, como es el caso del manto de la Virgen. El resto de pigmentos se han mantenido estables, a excepción del oro de los nimbos que ha desaparecido casi por completo dada la naturaleza del aglutinante magro.

²⁴³ Estuco coloreado de origen animal.

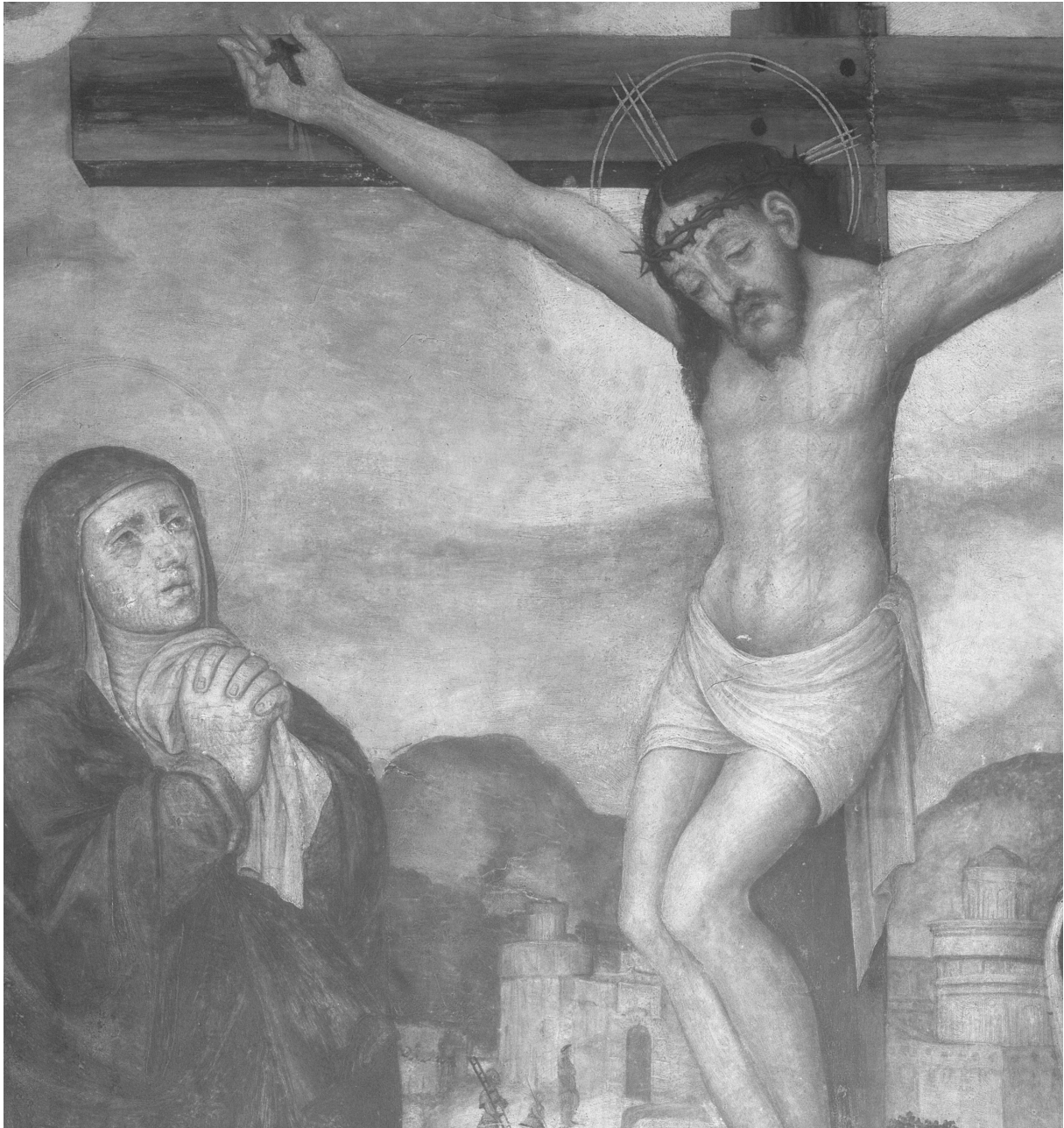
²⁴⁴ MATTEINI, M. y MOLES, A. La química en la restauración: Los materiales del arte pictórico. San Sebastián: Editorial Nerea, 2001, pp. 47-91.

²⁴⁵ Afecta a los colores verdes que se transforman en marrones, los azules se tornan verdes y los blancos en amarillos. VIVANCOS, V. (2007), *op. cit.*, p.130.

²⁴⁶ El blanco de plomo es bastante estable e incluso algunos pintores añadían siempre una pequeña cantidad de dicho pigmento mezclado con otros colores, ya que así se conservaban mejor. Excepto al aglutinarse con óleo, que tiende a transparentarse en películas pictóricas finas. DOERNER, M. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona: Editorial Reverté, S.A, 1998, p.43.; VIVANCOS, V. (2007), *op. cit.*, pp. 131 y 133.

²⁴⁷ VIVANCOS, V. (2007), *op. cit.*, p.133.

²⁴⁸ DOERNER, M. (1998), *op. cit.*, p.72.



7. APROXIMACIÓN A LA ATRIBUCIÓN DEL CALVARIO

El presente trabajo surge como respuesta a la necesidad conocer la autoría de la pintura el Calvario, proponiendo la posibilidad de atribuirse al maestro Gaspar Requena. A la hora de plantear la atribución de esta pintura su posible autor, a falta de documentación que lo corrobore, es necesario servirse de los estudios técnicos que permitan ahondar en el proceso creativo. El conocimiento de la técnica pictórica se realizará mediante el análisis científico de los estratos pictóricos y la reflectografía infrarroja, aportará información acerca del dibujo.

A través de estos estudios se descartará la mera especulación, pues con frecuencia se han realizado atribuciones con cierta ligereza que posteriormente han sido restituidas a otros autores, cuestionando la veracidad y seriedad de la disciplina histórica²⁴⁹.

7.1. Soportes pictóricos

Los maestros carpinteros ayudados y dirigidos por el maestro pintor se encargaban de construir el panel de madera para las obras, siguiendo una serie de pautas en su ejecución constantes.

Los datos que aportan estos soportes, pueden relacionarse a una época y zona geográfica. Incluso a un taller, mediante la comparativa entre varias obras, pero los datos no son del todo concluyentes.

En los soportes, de obras atribuidas a Gaspar Requena, como el retablo de *Ánimas* de Agullent, el retablo de la *Purísima* de Xàtiva, el retablo de la *Dormición de la Virgen* del Instituto Luis Vives y la tabla de la *Ascensión* del Colegio del Patriarca, existen similitudes. Comparando la tabla del *Calvario* con los casos citados se halla el mismo sistema de refuerzo en *Aspa de San Andrés* típico de la zona de Aragón, madera de *pinus sylvestris* y la aplicación de estopa vegetal y yeso como estrato protector del reverso.



Fig.47: Reverso del retablo de *Ánimas*, de Agullent.



Fig.48: Reverso del retablo de la *Purísima*.

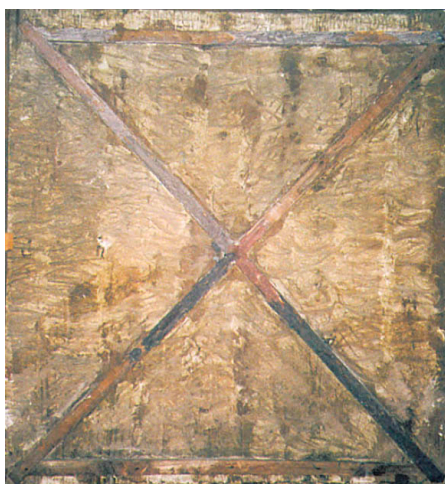


Fig.49: Reverso del retablo de la *Dormición de la Virgen*.



Fig.50: Reverso de la *Asunción*.

²⁴⁹ Al respecto dice Miguel Falomir "...sería provechoso dejar de fiarlo todo a un ojo pretendidamente omnisciente que se ha revelado falible en exceso, y servirse más de estudios técnicos..."; FALOMIR, M. (2006), *op. cit.*, p.273.

7.2. Análisis físico-químico

Para la identificación de los materiales constituyentes se extrajeron un total de ocho micromuestras, seleccionando los puntos necesarios para el estudio de los diferentes estratos de preparación y la paleta cromática empleada en la obra objeto de estudio. Las muestras se englobaron en una resina de poliéster transparente²⁵⁰ para, posteriormente, analizar la sección transversal en el microscopio óptico ubicado en el taller de pintura de caballete y retablos del Instituto de Restauración del Patrimonio²⁵¹. La identificación de materiales se realizó por medio de microscopía electrónica de barrido y microanálisis a través de espectroscopia por dispersión de rayos X (SEM/ EDX), del Servicio de Microscopía Electrónica de la Universidad Politécnica de Valencia.

A continuación, se presentan los datos extraídos de los estudios analíticos de la pintura del *Calvario* comparados con los resultados de las muestras del retablo de la *Purísima* de Xàtiva²⁵², obra atribuida a Gaspar Requena. El análisis completo y la descripción pormenorizada se adjuntan en el Anexo 1²⁵³.



Fig. 51: Puntos de extracción de muestras.

MATERIALES IDENTIFICADOS

Color	CALVARIO	PURÍSIMA
	Pigmentos/cargas	
Preparación	Sulfato cálcico	Sulfato cálcico
Blanco	Blanco de plomo Carbonato cálcico	Blanco de plomo Carbonato cálcico
Azul	Azurita	Azurita
Verde	Malaquita	Malaquita
Naranja	Amarillo de estaño y plomo Minio Ocre Amarillo	Amarillo de estaño y plomo Minio Ocre amarillo
Rojo	Minio Bermellón Laca roja	Minio Carmín

²⁵⁰ FERPOL 1973 + catalizador F-11.

²⁵¹ De la Universidad Politécnica de Valencia.

²⁵² Ver: pág.38.

²⁵³ Consultar: Anexo 1, pág. 83-99.

Tras examinar los estratos de preparación de ambas pinturas se comprueba que siguen el mismo proceso de ejecución. En ellas se diferencian entre cuatro y tres estratos gruesos de preparación a base de sulfato cálcico (yeso) con impurezas minerales en baja proporción, y un estrato más fino de imprimación, de la misma composición pero con presencia de plomo que puede deberse a la contaminación producida por los estratos superiores²⁵⁴.



Fig.52: Muestra del retablo de la *Purísima*, estratos de preparación y p.p. de azurita.

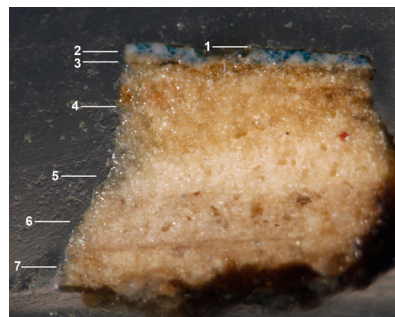


Fig.53: Muestra del *Calvario*, estratos de preparación y p.p. de azurita.

En ambos casos la azurita es el pigmento empleado, utilizándolo en estado puro en el manto de la Virgen o mezclado con blanco de plomo para las zonas más claras y el cielo.

El color verde, tanto en el *Calvario* como en la *Purísima*, se trata muy probablemente de resinato de cobre elaborado con malaquita. En cuanto a la tonalidad naranja, también se encuentran similitudes puesto que, contienen minio, amarillo de estaño y plomo, ocre amarillo y blanco de plomo, en mayor proporción en la obra del *Calvario*. En el caso del rojo del manto de San Juan existen una diferencia principal, está es el empleo de bermellón en el *Calvario*, para conseguir el tono, además del minio que si que aparece en la *Purísima*.

Por otro lado, en el *Calvario* las carnaciones se han conseguido mezclando blanco de plomo, bermellón y tierra roja, pero esta muestra no puede ser comparada ya que no hay referente estudiado en la *Purísima*.

Si se comparan los datos obtenidos con las analíticas del retablo de mayor de Fuente la Higuera²⁵⁵, se puede comprobar que los pigmentos utilizados corresponden y por lo tanto se trata de pinturas del siglo XVI. Entre ellas existen diferencias que radican en la calidad técnica, la amplia paleta cromática y los recursos empleados por Juan de Juanes para conseguir gran variedad tonos a partir de los mismos pigmentos, variando la proporción entre ellos así como la superposición de capas semitransparentes. Esta superposición de estratos no se da en las obras estudiadas, tratándose de un único estrato.

²⁵⁴ Consultar: Anexo 1, pág. 86 y 87.

²⁵⁵ VV.AA. (2005), *op. cit.*, p.27.

7.3. Modelos y esquemas compositivos empleados

La tabla estudiada, cada vez se encuentra más próxima a Gaspar Requena y para verificar que puede tratarse de una obra de su quehacer se mostraron los posibles referentes que utilizó para la realización del *Calvario*, ya que el pintor en muchas ocasiones recurrió a la copia literal de los modelos del protagonista del Renacimiento. La composición empleada tiene clara proximidad iconográfica al *Calvario* que realizó Joan de Joanes en el retablo mayor de Fuente la Higuera, donde también trabajó Gaspar Requena. La colaboración marcó la producción de Gaspar y la obra estudiada lo evidencia, concretamente la figura de Cristo se asemeja bastante y más lo hace la placa de la cruz. También merece la atención la actitud de imploro de la Virgen o la de San Juan, con una mano sobre el pecho y la otra abierta, comparables entre sí.

Por otra parte, existen más similitudes con la obra de Joanes, el modelo de la Virgen aparece en el *Tríptico de la Crucifixión*²⁵⁶ o en la *Piedad*²⁵⁷; la figura de San Juan, ligeramente la-deada, en actitud de caminar la extrajo de la tabla de *San Juan Evangelista*²⁵⁸; María Magdalena se encuentra en el dibujo de *Magdalena* conservado en el Museo del Prado²⁵⁹. De este modo queda patente la influencia directa de la obra de Joan de Joanes en el *Calvario*, al igual que en la producción de Gaspar Requena.

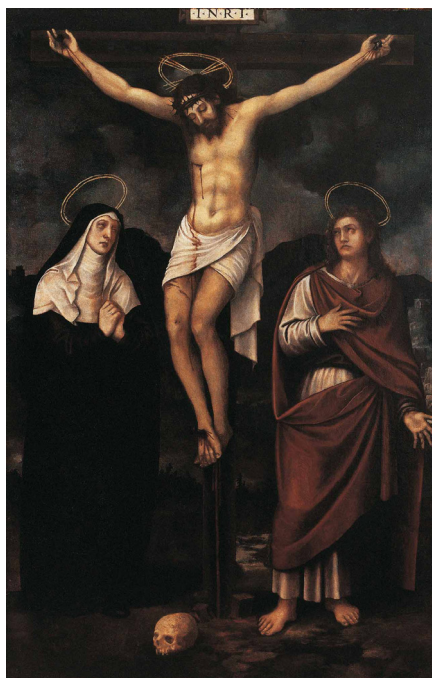


Fig. 54: *Calvario* del retablo de la Fuente la Higuera.

²⁵⁶ Conservada en el Museo de Bellas Artes de Valencia. BENITO, F. (2000), op. cit., p. 183

²⁵⁷ Obra del Dallas Museum of Art, ya citada y referenciada.

²⁵⁸ Pertenece a la colección Bancaja de Valencia. COMPANY, X. y PUIG, I. San Juan Evangelista, ficha nº 156. En: *La Luz de las Imágenes: Camins d'Art*, Alcoi 2011 [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011. pp. 552-553

²⁵⁹ BENITO, F. (2000), op. cit., p. 182.



Fig. 55: Dibujo de Magdalena.



Fig. 56: Detalle de la tabla de *San Juan Evangelista*.

En cuanto a la comparativa del *Calvario* con la producción de Gaspar Requena, se puede identificar el estilo de Gaspar Requena en el Cristo crucificado justificándolo con el remate del retablo de Montesa. Esta es obra segura del pintor que a su vez toma el modelo de la Trinidad representada en el retablo de *San Antón, Santa Bárbara y Santos Médicos* de Joan de Joanes²⁶⁰. Puesto que el pintor es muy dado a repetir modelos y prototipos, el rostro de Cristo se localiza en el *Cristo Varón de Dolores* situado en la predela del retablo de Montesa.

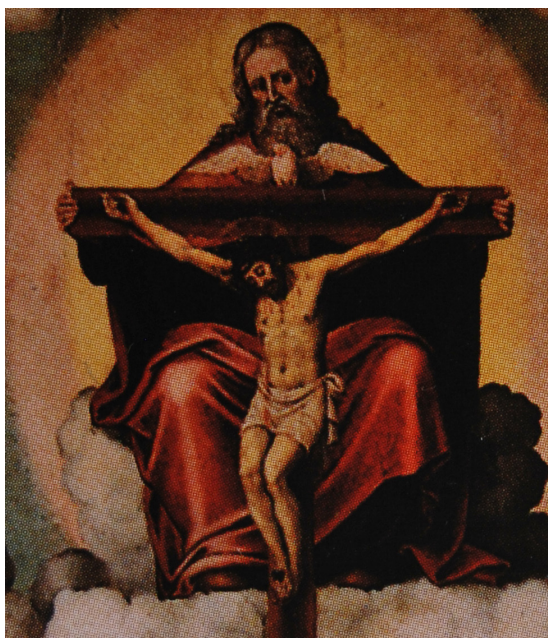


Fig. 57: La *Trinidad* del retablo de San Antón, Santa Bárbara y Santos Médicos.



Fig. 58: La *Trinidad* del retablo de Montesa.

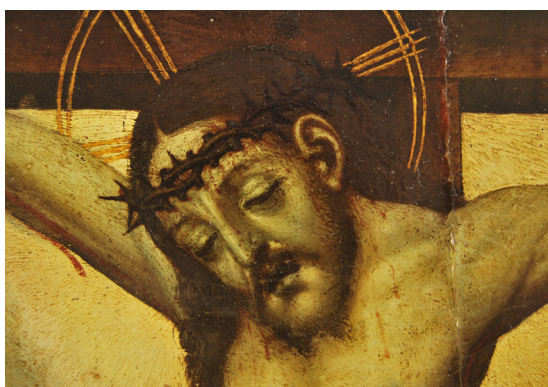


Fig. 59: Detalle del rostro de Cristo, en el Calvario.

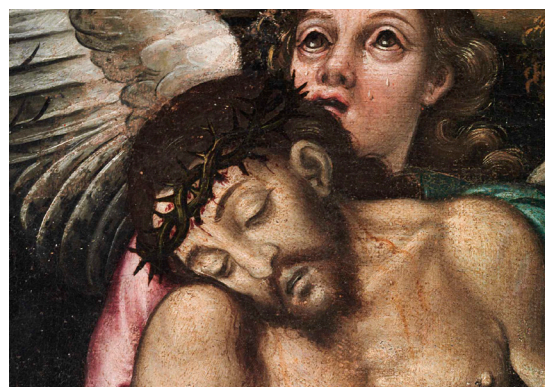


Fig. 60: Detalle del rostro de Cristo, en el retablo de Montesa.



Fig. 61: Detalle de la mano de Cristo, en el Calvario.



Fig. 62: Detalle del retablo de Montesa, mano de Cristo.

²⁶⁰ BENITO, F. (2000), op. cit., p. 121.

También se pueden encontrar similitudes directas en el estudiado retablo de la *Purísima*, concretamente en la posición del Arcángel San Gabriel muy cercana a la postura caminante de San Juan.

Es bien conocida su minuciosidad, demostrada también en el *Calvario* al observar el cabello de María Magdalena o en el paisaje con edificios clásicos, de influencia juanesca, realizado a su modo personal, incluyendo personajes diminutos que reflejan del gusto por los detalles. Además, en la túnica de San Juan utiliza el típico botón que sigue a toda su producción.

Por último, mencionar la semejanza con los modelos de los rostros, pies y manos utilizados en los ángeles de la tabla de *Santa María de los Inocentes y Desamparados*. Estos modelos corresponden a su última etapa en la que el dibujo es más depurado.

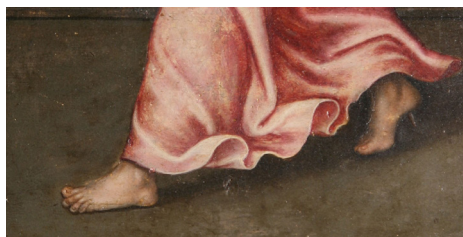


Fig. 63: Detalle pies del Arcángel San Gabriel, retablo de la *Purísima*.

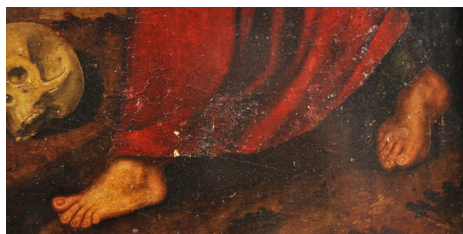


Fig. 64: Detalle pies de San Juan, del *Calvario*.

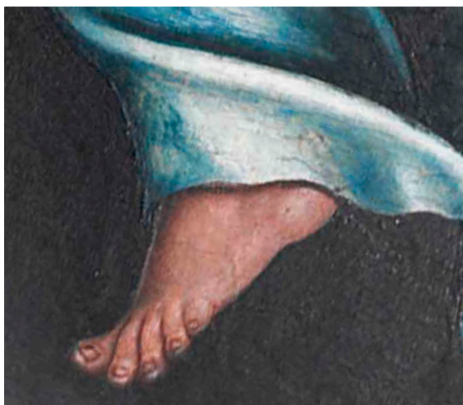


Fig. 65: Detalle con reflectografía IR del rostro de San Juan, del *Calvario*.

Fig. 66: Detalle con reflectografía IR del rostro de uno de los ángeles de *Santa María de los Inocentes y Desamparados*.

Fig. 67: Detalle del pie de uno de los ángeles de *Santa María de los Inocentes y Desamparados*.

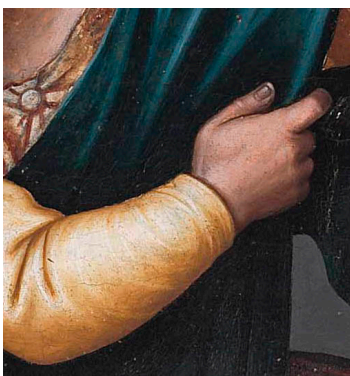
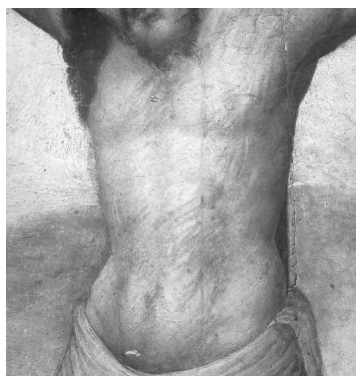


Fig. 68: Detalle con reflectografía IR del torso de Cristo, del *Calvario*.

Fig. 69: Detalle de la mano de uno de los ángeles de *Santa María de los Inocentes y Desamparados*.

Fig. 70: Detalle de la mano de María Magdalena, del *Calvario*.



8. CONCLUSIONES

Podemos afirmar que el *Calvario*, objeto del presente estudio, es una pintura del siglo XVI que pertenece al círculo artístico de Juan de Juanes. Concretamente puede adscribirse al pintor Gaspar Requena, que trabajó puntualmente en colaboración con el maestro más influyente del Renacimiento valenciano. Este dato es evidente en la proximidad iconográfica, apreciable en la mayoría de las obras de Gaspar Requena al igual que en la obra estudiada, donde sigue el repertorio de modelos creados por Juan de Juanes.

La hipótesis formulada se justifica en los estudios científico-técnicos realizados, donde se ha estudiado la tipología y el número de estratos de preparación por una parte, y por la otra la caracterización de los pigmentos. Los datos extraídos se han comparado con los resultados analíticos del retablo de la *Purísima* de la iglesia de la Merced y Santa Tecla de Xàtiva, obra atribuida a Gaspar Requena, localizando múltiples semejanzas en la paleta cromática.

Respecto a la construcción de la tabla, tras comparar varios soportes de obras contrastadas del artista, existen similitudes puesto que todos ellos siguen las mismas pautas, caracterizándose por el mismo tipo de madera, refuerzo en *aspa de San Andrés* y la aplicación de estopa vegetal y yeso en el reverso.

En la obra el *Calvario*, se localiza perfectamente el estilo de Gaspar Requena, al emplear prototipos y modelos presentes en todo el corpus artístico atribuido, como es el caso de los típicos ojos redondeados con finas pestañas de San Juan Evangelista. También, se aprecia el gusto por los detalles en la realización de los cabellos de María Magdalena. La pintura presenta un dibujo subyacente suavizado de una calidad singular, a pesar de algunos problemas en la proporción, semejante a las últimas obras de la producción de Gaspar Requena. No obstante el dato concluyente para la atribución de la obra es localización de fuentes directas en el retablo de *San Sebastián*, *San Fabián* y *San Roque* de Montesa, destacando el rostro de *Cristo Varón de Dolores* situado en la predela, de fiel igualdad al Cristo presente en el *Calvario*.

Además, la tabla debió disociarse de un conjunto retabístico, puesto que no es común la realización de tablas independientes con esta temática sino que, normalmente se sitúan rematando el retablo. Cabe señalar que no es la única pieza desmembrada, dentro de la producción de Gaspar Requena, son muchas las obras que se muestran incompletas o tablas individuales que por la temática no deberían serlo, como la tabla de la *Ascensión* del Colegio del Patriarca.

En la producción atribuida a Gaspar Requena observamos que presenta desigualdades técnicas y estéticas considerables. En todas ellas se repiten los prototipos estudiados, pero no con la misma intensidad puesto que existen calidades diferentes, ayudantes y colaboradores del taller, la evolución de su estilo. El pintor fue maestro de un activo taller, colectivo, donde atendió numerosos encargos, lo que dificulta la posibilidad de aceptar como obras únicamente suyas.

El presente trabajo de investigación supone la agrupación de los pintores, discípulos y seguidores de Juan de Juanes, que trabajaron en tierras valencianas a lo largo del siglo XVI y principios del XVII. Cada uno con un estilo propio, en muchos casos, difícil de diferenciar entre ellos, mereciendo su puesta en valor ya que siempre aparecen en segundo término. Éste hecho hace interesante la futura realización de un estudio monográfico pormenorizado de estos personajes, como ya se hizo del pintor Nicolás Borrás. Especialmente, en el caso de Vicente Requena, del que poco se sabe durante su etapa de formación en el taller paterno, donde indudablemente debió colaborar activamente.

Respecto al estudio monográfico realizado sobre Gaspar Requena, va a permitir un mejor acceso a la obra, la vida y transcendencia del pintor. No obstante, el campo de la investigación está abierto al estudio futuro, mediante la búsqueda de documentación acerca de la posible colaboración de ayudantes y a nuevas obras que permitan ahondar en la evolución de su estilo pictórico, para entender las mencionadas desigualdades. La experiencia historiográfica dedicada al maestro ya nos indicaba que estaba rodeada de hipótesis y contra-hipótesis rebatidas con el conocimiento de nuevos datos, destacando la controversia existente y el progresivo descubrimiento de nuevos datos biográficos de su producción artística.



9. BIBLIOGRAFÍA

AGUILERA, V. Historia del Arte Valenciano: El Renacimiento. Tomo III. Consorci d' Editors Valencians, Valencia, 1987.

ALBÍ, J. La huella de los Hernandos en el arte de Vicente Macip y de Joan de Joanes. Archivo del Arte Valenciano, núm. 50: 17-32, 1979.

ALCAHALÍ, B. Diccionario biográfico de artistas valencianos. Valencia: Librería París-Valencia, 1989.

BASSEGODA, B. Vicente Victoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Joanes. Locus Amoenus, núm.1: 165-172, 1995.

BENITO, F. El maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en distintas etapas de su carrera. Archivo Español de Arte, núm. 263: 223-224, 1993.

BENITO, F. Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas. Boletín del Museo del Prado, XIV, núm.32: 11-24, 1993.

BENITO, F. Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra [Catálogo exposición]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000.

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

BENITO, F. Miguel Joan Porta. Nuevas obras. Ars Longa: cuadernos de arte, núm. 5: 133-138, 1994.

BENITO, F. Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi. Valencia: Federico Doménech, S.A., 1980.

BENITO, F. Vicente Requena El Viejo, colaborador de Joan de Joanes en las Tablas de San Esteban del Museo del Prado. Boletín del Museo del Prado, VII, núm.19: 13-29, Enero-Abril 1986.

BOSH, I. Real Basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia: Restauración de los fondos pictóricos y escultóricos, 1998-2001. Valencia: Fundación para la Restauración de la Basílica de la Mare de Déu dels Desamparats, 2001, pp. 28-32; 94-99; 211.

CAMPOS, C. El retablo de Santa Úrsula o de las vírgenes del Convento de la Puridad de Valencia, Anales de la Universidad de Valencia, XI, núm.83: pp.187-202, 1930-31.

CEBRIÁN, J.L. Un retaule inèdit a l'església de la Mercè de Xàtiva. Difusió del patrimoni històric i artístic (I). Papers de la Costera (Xàtiva), núm. 7-8: 177-189, Maig de 1992.

CERVERÓ, L. Pintores valentinos: su cronología y documentación. Anales del Centro de Cultura Valenciana, núm.49: 83-136, 1964.

COMPANY, X. La pintura del Renaixement. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987.

COMPANY, X. y TOLOSA, L. De pintura valenciana: Bartolome Bermejo, Rodrigo de Osona, El Maestro de Artés, Vicente Macip y Juan de Juanes. Archivo Español de Arte, núm. 287: 263-278, 1999.

COMPANY, X. y TOLOSA, L. La obra de Vicente Macip que debe restituirse a Joan de Joanes. Archivo de Arte Valenciano, pp. 50-61, 1999.

DÍAZ, M. y PADRÓN, A. Pintura valenciana del siglo XVI: Aportaciones y precisiones. Archivo Español de Arte, LX, núm. 238: 105-136, 1987.

DOERNER, M. Los materiales de pintura y su empleo en el arte. Barcelona: Editorial Reverté, S.A, 1998.

DOMÉNECH, M^a T. y YUSA, D. J. Aproximación al análisis instrumental de pigmentos procedentes de obras de arte. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

DOMÉNECH, M^a T. y YUSÁ, D. J. Compendio de principios físico químicos de materiales pictóricos, practicum. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2006.

DUCHET-SUCHAUX, G. Guía iconográfica de la Biblia y los santos. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

FAGOAGA, R., et al. Retablo de la Dormición de la Virgen. En: Conservación y Restauración de Fondos Pictóricos del Instituto "Luis Vives" de Valencia. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, p. 28-35.

FALOMIR, M. Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales. En: De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y Documentación. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006. pp. 271-288.

FALOMIR, M. La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juanes en los siglos XVI y XVII. Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, núm. 12: 123-147, 1999.

FALOMIR, M. La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620). Valencia: Consell Valencià de Cultura, 1994.

FERRER, A. y AGUILAR, C. Gaspar Requena "El jove", col·laborador de Joan de Joanes. Llibre alternatiu de la fira, Xàtiva, pp. 205-217, 2009.

FERRER, A. y AGUILAR, C. Influjos joanescos en el taller de los Requena. Boletín Del Museo e Instituto Camón Aznar, núm. 104: 127-145, 2009.

FERRER, A. y AGUILAR, C. Los Requena, una enigmática familia de pintores del renacimiento. A propósito de Gaspar Requena el Joven. Universidad de Valencia. Archivo Español de Arte, LXXXII, núm. 326: 137-154, Abril-Junio 2009.

FERRER, A. y AGUILAR, C. Més obres de Gaspar Requena el Jove i el seu actiu taller a la Costera. Ars Longa: cuadernos de arte, núm. 17: 35-37, 2008.

FERRER, A. y AGUILAR, C. Noves pintures atribuïbles a Gaspar Requena el Jove (ca.1530- ca.1603) i el seu taller. Boletín de la sociedad castellonense de cultura, Castellón, núm. 85: 423-432, Enero-Diciembre 2009.

FERRER, A. y AGUILAR, C. Una detallada descripció del Retaule de l'Ermite del Calvari Alt de Xàtiva per Elías Tormo. Archivo de arte Valenciano, núm.89: 45-51, 2008.

GARCÍA, L., et al. La madera y su anatomía: anomalías y defectos, estructura microscópica de coníferas y frondosas, identificación de maderas, descripción de especies y pared celular. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa, 2003.

GÓMEZ, J. Joan de Joanes. En: Grandes genios del arte de la Comunidad Valenciana. Valencia: Aneto Publicaciones, S.L., 2011, pp.5-119.

GÓMEZ, M. Las pinturas quemadas de la Catedral de Valencia: El Retablo de San Miguel del Maestro de Gabarda. Valencia: Generalitat Valenciana, 2001.

GÓMEZ, M. Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI. Locus Amoenus, núm.11: 87-88, 2011-2012.

GÓMEZ, M. y CORBALÁN, J. Un contrato inédito de Juan de Juanes. El retablo de la cofradía de la sangre

- de Cristo de Valencia (1539). *Archivo Español del Arte*, LXXXV, núm. 337: 1-16, Enero- Marzo 2002.
- GÓMEZ, M^a. L. La restauración: Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte. Instituto del Patrimonio Histórico Español. Madrid: Cátedra, 1998.
- GONZÁLEZ, J.M. y RODA, J. Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1992.
- HALL, J. Diccionario de temas y símbolos artísticos 1 (A-H). Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- HALL, J. Diccionario de temas y símbolos artísticos 2 (I-Z). Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- HERNÁNDEZ, L. Nicolás Borrás (1530-1610): Un pintor valenciano del Renacimiento [Catálogo exposición]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010.
- HERNÁNDEZ, L. Nuevas obras del pintor Cristóbal Lloréns I (Bocairent, c. 1550- ¿Valencia?, después de 1617). *Boletín Del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 106: 45-61, 2010.
- HERNÁNDEZ, L. Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601), discípulo de Juanes. *Boletín Del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 82: 285-292, 2000.
- HERNÁNDEZ, L. Sobre Miguel Joan Porta y Vicente Requena El Joven. *Archivo de arte valenciano*, núm. 75: 39-43, 1994.
- HERNÁNDEZ, L. Una tabla atribuible a Cristóbal Lloréns I, en la colección de la Diputación de Alicante. *Archivo de arte valenciano*, núm. 82: 107-108, 2001.
- HERNÁNDEZ, L. Una tabla de San Jerónimo, atribuible al Discípulo joanesco de San Esteban, identificado con el pintor valenciano Onofre Falcó (1539-1560). *Boletín de la sociedad castellonense de cultura*, LXXXV: 412-422, Enero-Diciembre 2009.
- HERNÁNDEZ, L. A propósito de las tablas juanescas de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obras de Gaspar Requena. *Archivo de arte valenciano*, núm. 90: 55-62, 2009.
- HERNÁNDEZ, L. Aproximación a la vida y obra de un pintor valenciano del renacimiento: Francisco Doménech (1559-d.1632), sobrino y discípulo de Nicolás Borrás. *Archivo de arte valenciano*, núm. 88: 227-231, 2007.
- HERNÁNDEZ, L. La coronación de la Virgen y Santos del Museo de Montserrat, obra del pintor renacentista Gaspar Requena. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm.23-24: 221-226, 2009-2010.
- HERNÁNDEZ, L. y COMPANY, X. De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (c.1505/10-1579). En: *De pintura Valenciana (1400-1600)*. Estudios y Documentación. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006. pp. 211-269.
- LLAMAS, R. y VIVANCOS, V. La restauración del retablo de ánimas de Agullent. En: *Actas del XI Congreso de Restauración de Bienes Culturales*. Castellón: Diputación de Castellón, 1996, pp.1011-1018.
- MARCO, F.G. y GIL, E. M^a. Pintura valenciana desconocida o desaparecida de la villa real de Caudete en los siglos XV y XVI. *Ars Longa: cuadernos de arte*, núm.19: 63-72, 2010.
- MATEO, I. Varia de pintura española del Renacimiento. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 59: 359-364,1993.
- MATTEINI, M. y MOLES, A. La química en la restauración: Los materiales del arte pictórico. San Sebastián: Editorial Nerea, 2001.

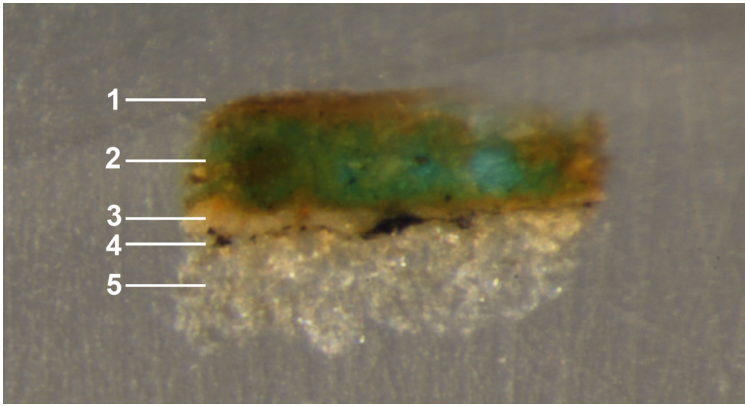
- NOVERO, R. La obra de Joan de Joanes en el Museo del Ermitage: Una nueva atribución. *Archivo Español de Arte*, LXXV, núm. 299: 293-334, 2002.
- ORELLANA, M.A. *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos: obra filológica*. Valencia: Librerías París-Valencia, 1995.
- PÉREZ, A. E., et al. *Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas: arte religioso*. [Catálogo exposición, octubre-noviembre-diciembre Alicante 1990] Alicante: Caja de Ahorros del Mediterraneo, 1990.
- PÉREZ, I. Aportación documental al retablo mayor de la iglesia de la natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes. *Ars Longa: cuadernos de arte*, núm.17: 35-37, 2008.
- RÉAU, L. *Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. 1ª ed. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000.
- RÉAU, L. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos: G-O*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1997.
- SAMPER, V. Documentos inéditos para la biografía de los Macip. *Archivo Español de Arte*, n.º 294: 163-171, 2001.
- VENTURA, A. *La Cofradía de la Minerva a Xàtiva. Una historia dels combregars i del Corpus*. [S.l.: s.n], 2000.
- VIVANCOS, V. *La conservación y restauración de pintura de caballete. Pintura sobre tabla*. Madrid: Editorial Tecnos, 2007.
- VIVANCOS, V. Las alteraciones de la pintura sobre tabla ocasionadas por xilófagos: caso práctico de restauración. En: *Obras restauradas: curso 2000- 2001*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002, pp. 27-40.
- VV.AA. *Joan de Joanes: Restauració del Retaule Major de la Font de la Figuera*. Col. *Recuperem patrimoni*, núm. 7. Valencia: Generalitat Valenciana, 2005.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes: Camins d'Art, Alcoi 2011* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes: Espais de llum, Borriana, Vila-real, Castelló 2008-09* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2008.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes: La faz de la eternidad, Alicante 2007* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes: La gloria del barroco, Valencia 2009-10* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2009.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes: Lux Mundi, Xàtiva 2007* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes: Lux Mundi, Xàtiva 2007* [Libro de estudios]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2007.
- VV.AA. *La Luz de las Imágenes: Orihuela, mayo-diciembre 2003* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2003.

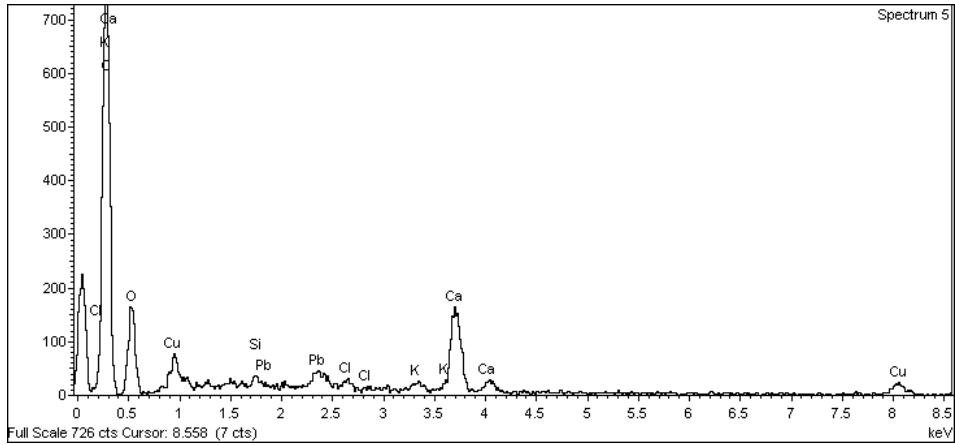
REFERENCIA DE IMÁGENES

- **Fig. 2 y 4-7:** FERRER, A. y AGUILAR, C. Los Requena, una enigmática familia de pintores del renacimiento. A propósito de Gaspar Requena el Joven. Universidad de Valencia. *Archivo Español de Arte*, LXXXII, núm. 326: p. 153, Abril-Junio 2009.
- **Fig. 3, 11-16 y 17:** VV.AA. *La Luz de las Imágenes: Lux Mundi, Xàtiva 2007* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, pp. 555-558 y 851.
- **Fig. 4, 5, 6 y 7:** HERNÁNDEZ, L. A propósito de las tablas juanescas de la vida de Santo Domingo en el Museo de Bellas Artes de Valencia, obras de Gaspar Requena. *Archivo de arte valenciano*, núm. 90: pp.60-61, 2009.
- **Fig. 8, 48, 52, 63:** Dra. Eva Pérez, de la Universidad Politécnica de Valencia.
- **Fig. 9:** FERRER, A. y AGUILAR, C. Más obras de Gaspar Requena el Jove i el seu actiu taller a la Costera. *Ars Longa: cuadernos de arte*, núm. 17: p.37, 2008.
- **Fig. 10,18 y 19:** MATEO, I. Varia de pintura española del Renacimiento. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, núm. 59: p. 364, 1993.
- **Fig. 18 y 19:** DÍAZ, M. y PADRÓN, A. Pintura valenciana del siglo XVI: Aportaciones y precisiones. *Archivo Español de Arte*, LX, núm. 238: p. 129, 1987.
- **Fig. 20 y 26:** VV.AA. *La Luz de las Imágenes: Camins d'Art, Alcoi 2011* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2011. pp. 227, 223 y 553.
- **Fig. 21y 49:** FAGOAGA, R., et al. Retablo de la Dormición de la Virgen. En: *Conservación y Restauración de Fondos Pictóricos del Instituto "Luis Vives" de Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1999, pp. 29 y 35.
- **Fig. 22:** HERNÁNDEZ, L. La coronación de la Virgen y Santos del Museo de Montserrat, obra del pintor renacentista Gaspar Requena. *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm.23-24: p. 221, 2009-2010.
- **Fig. 25:** LÓPEZ, M^a. J. San Vicente Ferrer, ficha nº 55. En: *La Luz de las Imágenes: La faz de la eternidad, Alicante 2007* [Catálogo exposición]. Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 245.
- **Fig. 27 y 47:** VIVANCOS, V. Las alteraciones de la pintura sobre tabla ocasionadas por xilófagos: caso práctico de restauración. En: *Obras restauradas: curso 2000- 2001*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002, p. 39.
- **Fig. 28, 42, 54, 58, 60, 62, 65, 66, 67 y 69:** Dr. Isidre Puig Sanchis, coordinador del CAEM y profesor de la Universidad de Lleida.
- **Fig. 55 y 57:** BENITO, F. Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra [Catálogo exposición]. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, pp. 182 y 121.

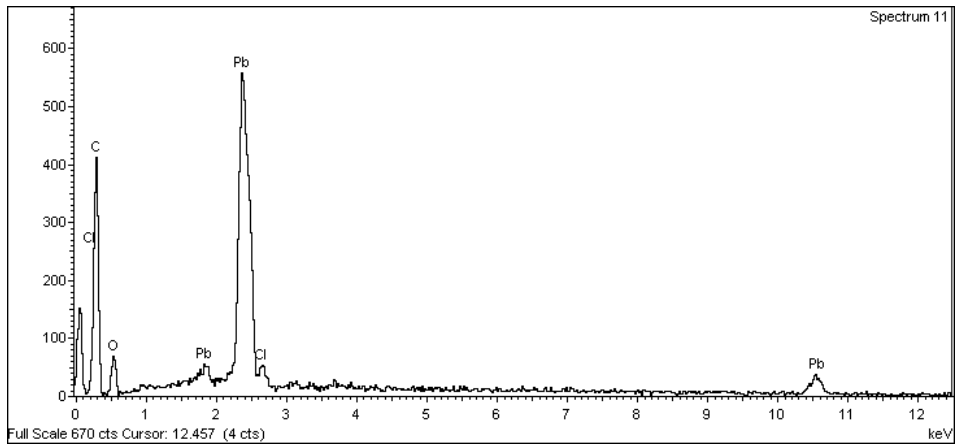


ANEXO 1

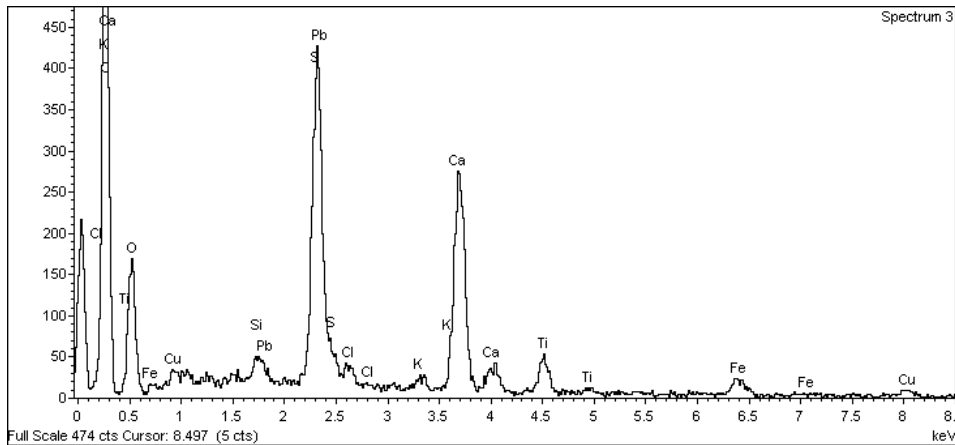
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M1	Manto María Magdalena (x 156 ,y 96)	Verde (Resinato de cobre)
Aumentos: X640		
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (LM)		
ESTRATO 1	Estrato semitransparente de color pardo, producto de la alta inestabilidad del color. Dicha decoloración, por la exposición a los diferentes agentes exteriores, forma una capa delgada en la superficie y afectando en algunos puntos el espesor del estrato 2 la capa en su totalidad.	
ESTRATO 2	Película pictórica de color verde azulado con algunos nódulos de tono más azulado. Tratándose muy probablemente del verdigris, puesto que presenta aspecto de esmalte (para la fabricación del resinato de cobre se disolvía verdigris en trementina de Venecia). Grosor mayor que el resto de estratos presentes en la muestra.	
ESTRATO 3	Imprimación de color blanco de grosor fino y granulometría ínfima.	
ESTRATO 4	Dibujo preparatorio, distinguido por la el particulado negro en un estrato extremadamente fino e irregular.	
ESTRATO 5	Preparación blanca de textura granular. Se entrevé débilmente, puesto que aparece de manera discontinua.	
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Básicamente contiene cobre, calcio y plomo.	
ESTRATO 2	Presencia de cobre, calcio, sodio, potasio, plomo. Se observa menor cantidad de silicio, hierro, aluminio y magnesio.	
ESTRATO 3	Contiene plomo.	
ESTRATO 4	No identificado.	
ESTRATO 5	Principalmente calcio, azufre, silicio y tierras (K, Fe, Ti). Trazas de plomo y de cobre.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Este estrato de aspecto uniforme probablemente se trate de resinato de cobre ($\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$).	
ESTRATO 2	La película pictórica está compuesta por un pigmento de cobre (malaquita, $\text{Cu}_2(\text{CO}_3)(\text{OH})_2$), más calcita y blanco de plomo que actúan como cargas.	
ESTRATO 3	Estrato de blanco de plomo, aplicado para adquirir la opacidad y saturación del color verde, del estrato superior.	
ESTRATO 4	No identificado.	
ESTRATO 5	Se trata de una preparación a base de sulfato cálcico ($\text{Ca SO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), donde existen impurezas ferruginosas y cuarzo (Si O_2). El plomo y el cobre presentes posiblemente se deban a la migración de los estratos superiores.	



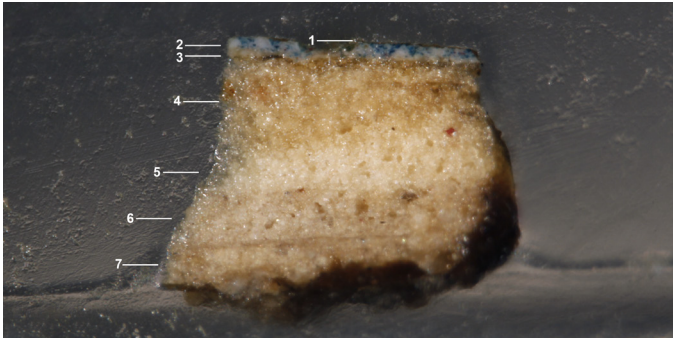
M1. Spot 1 (SEM/EDX).Estrato 2.

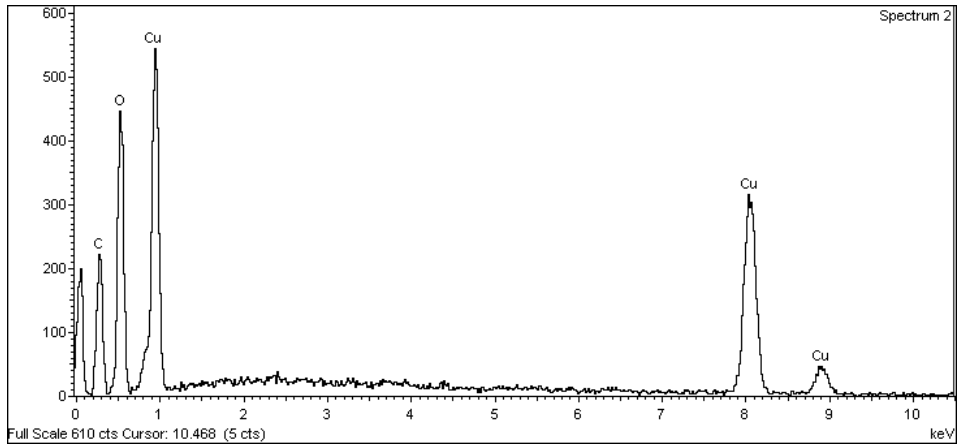


M1. Spot 2 (SEM/EDX).Estrato 3.

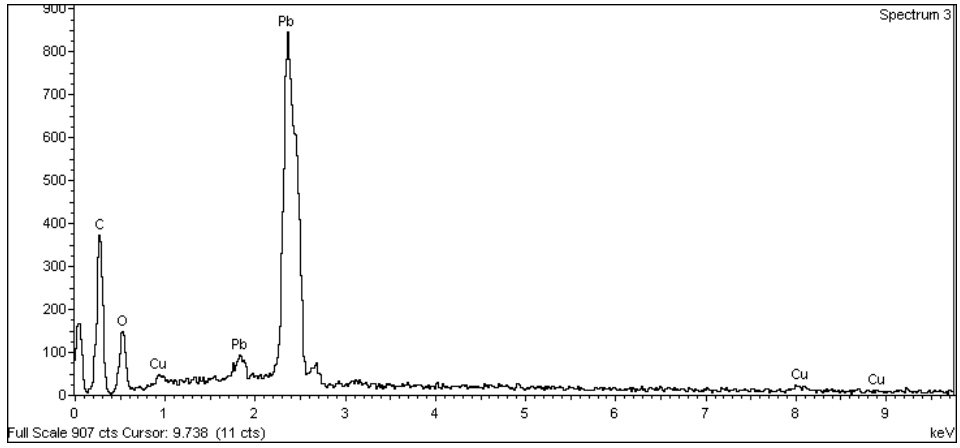


M1. Spot 3 (SEM/EDX).Estrato 5.

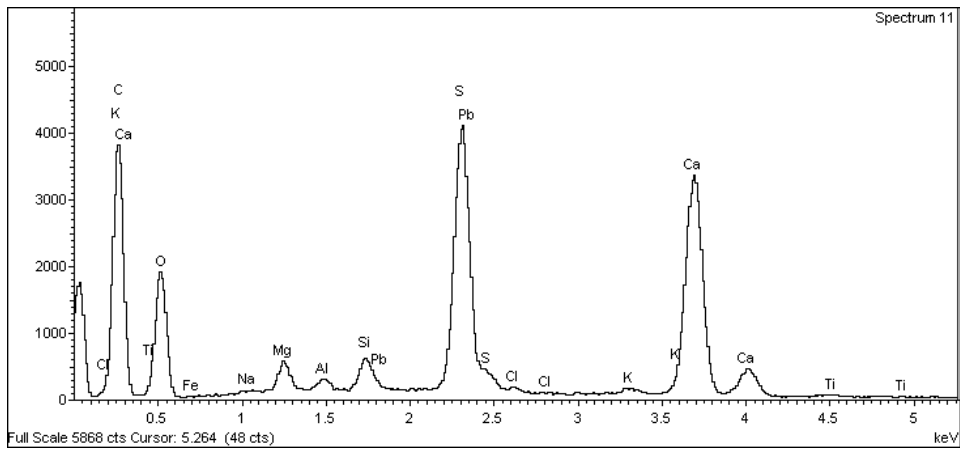
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M2	Cielo (x 29, y 715)	Azul
Aumentos: X160		
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (LM)		
ESTRATO 1	Estrato fino de barniz de coloración parda oscura.	
ESTRATO 2	La película pictórica es una capa de grosor medio con partículas de distinto tamaño. Algunas de gran tamaño, angulosas y de color blanco y otras de particulado muy pequeño, apreciando varios tonos de azul, que forman en conjunto una superficie compacta.	
ESTRATO 3	Se trata de un estrato muy fino traslúcido y de color amarillento, pudiendo tratarse de cola animal aplicada sobre los estratos de preparación ya terminados. En el lateral izquierdo de la muestra se localiza unas partículas de color negro que podrían formar parte del dibujo preparatorio.	
ESTRATO 4	Estrato de preparación blanco IV. Es un estrato más compacto que el resto de capas de preparación, está compuesto con partículas de pequeño tamaño y la capa se caracteriza por un aspecto amarillento.	
ESTRATO 5	Estrato de preparación blanco III. El particulado de tamaño medio forma una capa de color blanco.	
ESTRATO 6	Estrato de preparación blanco II. Se trata de una capa de elevada porosidad de color grisáceo, con partículas de tamaño medio-grande. Su aspecto es menos compacto que los estratos 4,5 y 7.	
ESTRATO 7	Estrato de preparación blanco I. Se observan partículas de tamaño medio homogéneo que forman una capa de menor grosor que los estratos 6,5 y 4.	
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	No identificado.	
ESTRATO 2	Estrato compuesto por plomo y cobre.	
ESTRATO 3	Se identifica plomo.	
ESTRATO 4, 5, 6 y 7.	Presencia de calcio, azufre, y plomo. En menor medida, se observa silicio, magnesio, sodio, aluminio, potasio, hierro y titanio.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 2	La película pictórica se trata de blanco de plomo ($2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$) con azurita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu(OH)}_2$) en proporción similar.	
ESTRATO 3	Este estrato es de blanco de plomo, sin identificar el particulado del posible dibujo subyacente.	
ESTRATO 4, 5, 6 y 7.	Todos los estratos de preparación presentan la misma composición, de sulfato cálcico ($\text{Ca SO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) con un particulado compuesto por cuarzo, y tierras arcillosas (Si y Al) y ferruginosas. La presencia de plomo posiblemente se deba a la migración de los estratos superiores.	



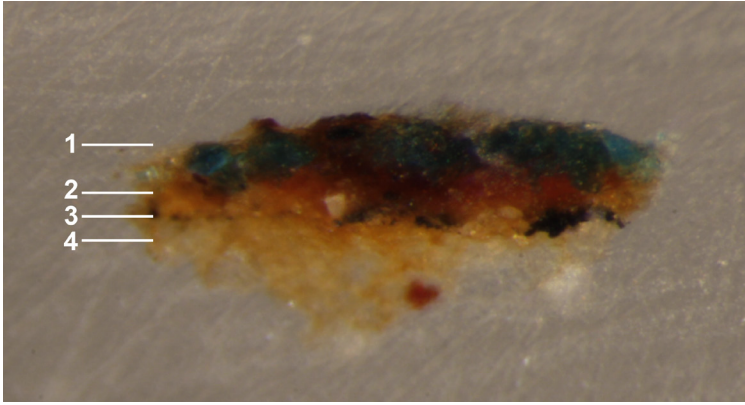
M2. Spot 1 (SEM/EDX).Estrato 2.

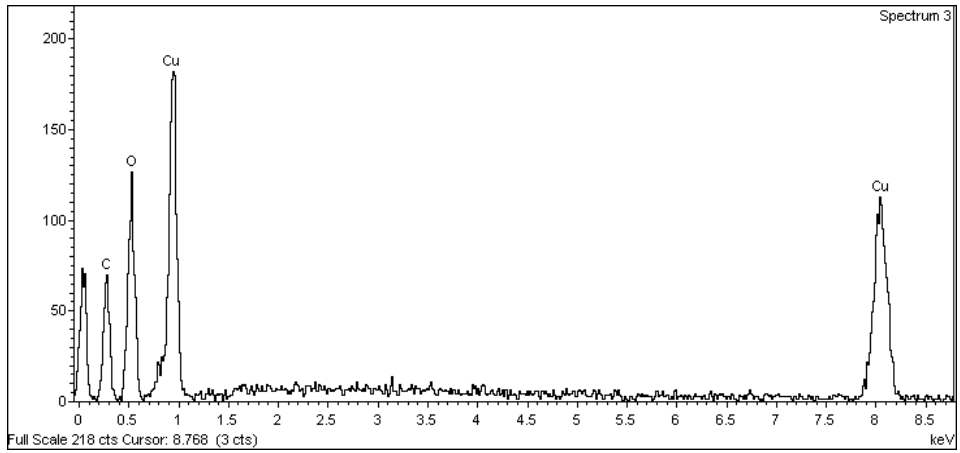


M2. Spot 2 (SEM/EDX).Estrato 2.

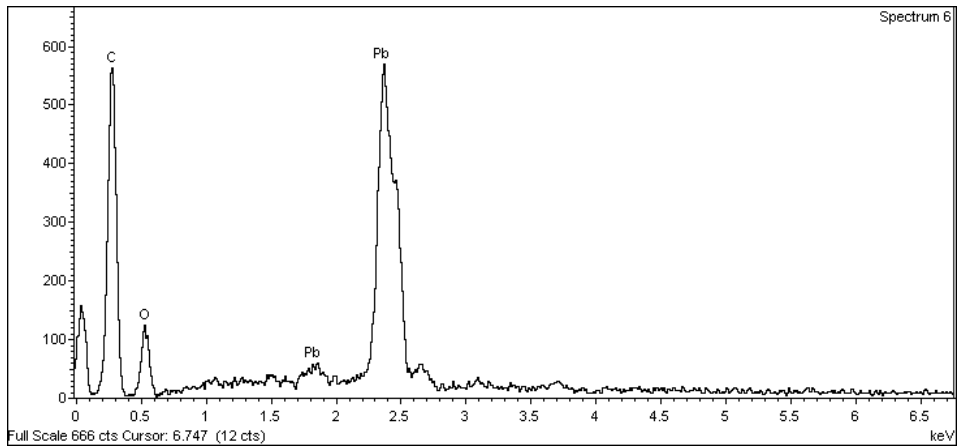


M2. Spot 3 (SEM/EDX).Estrato 5.

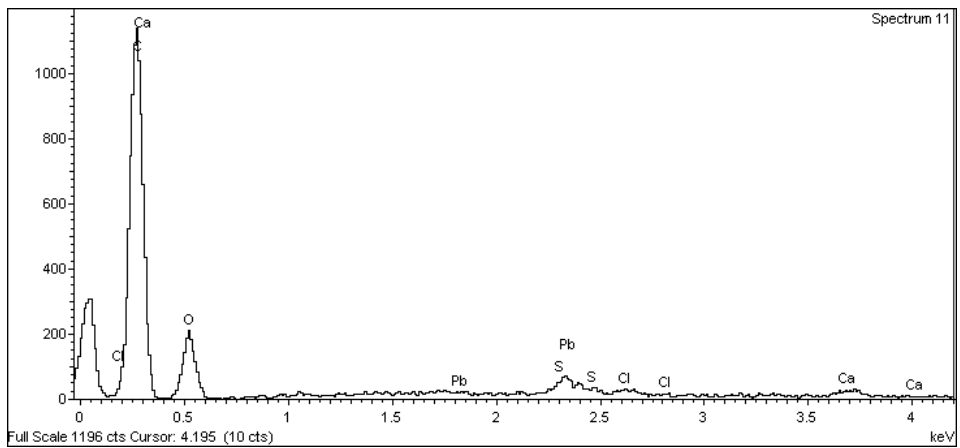
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M3	Manto de la Virgen María (x 164, y 323)	Azul oscuro
Aumentos: X250		
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (LM)		
ESTRATO 1	En la película pictórica se aprecian cristales gruesos y partículas de menor tamaño que forman una capa de color azul. El aspecto que presenta es pardo oscuro, producto de la alteración del pigmento aglutinado con aceite y en contacto con la contaminación ambiental.	
ESTRATO 2	Imprimación. Esta capa de color pardo está compuesta por partículas muy finas alteradas por el estrato 1, apenas muestra alguna partícula de grosor elevado y color blanco.	
ESTRATO 3	Entre el estrato 2 y 4 existe una línea fina y discontinua de color negro, tratándose posiblemente del dibujo preparatorio.	
ESTRATO 4	Este estrato de preparación, con textura granular, color pardo y con pérdida de una porción de la capa.	
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Cobre, con presencia también de plomo, calcio e ínfimas partes de hierro, silicio, azufre, aluminio, potasio.	
ESTRATO 2	Se observa un gran porcentaje de plomo, con partículas grandes de dicho material. Presencia de cobre y aluminio, además de pequeños porcentajes de calcio, potasio y magnesio.	
ESTRATO 3	Presencia de plomo.	
ESTRATO 4	Calcio, azufre y plomo.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Los resultados indican que la película pictórica está formada fundamentalmente por azurita ($2\text{CuCO}_3 \cdot \text{Cu}(\text{OH})_2$) y bajo porcentaje de blanco de plomo y cuarzo.	
ESTRATO 2	Estrato de blanco de plomo.	
ESTRATO 3	El estrato es de blanco de plomo, sin evidencias de la composición del posible dibujo subyacente.	
ESTRATO 4	Los datos indican que se trata de una preparación de sulfato cálcico ($\text{Ca SO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). La presencia de plomo seguramente se deba a la migración de los estratos superiores, en el lijado de la muestra.	



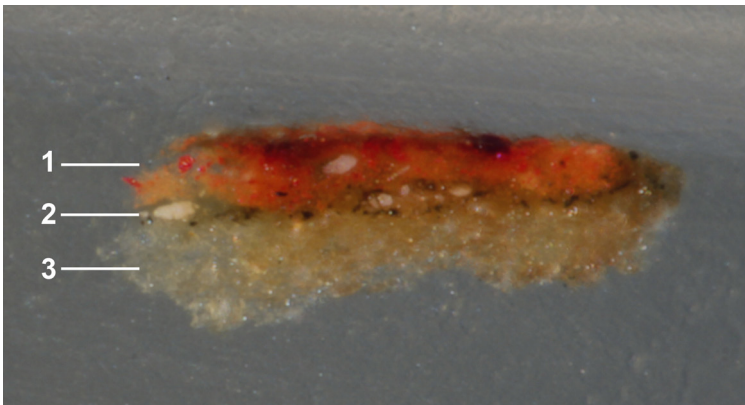
M3. Spot 1 (SEM/EDX).Estrato 1.

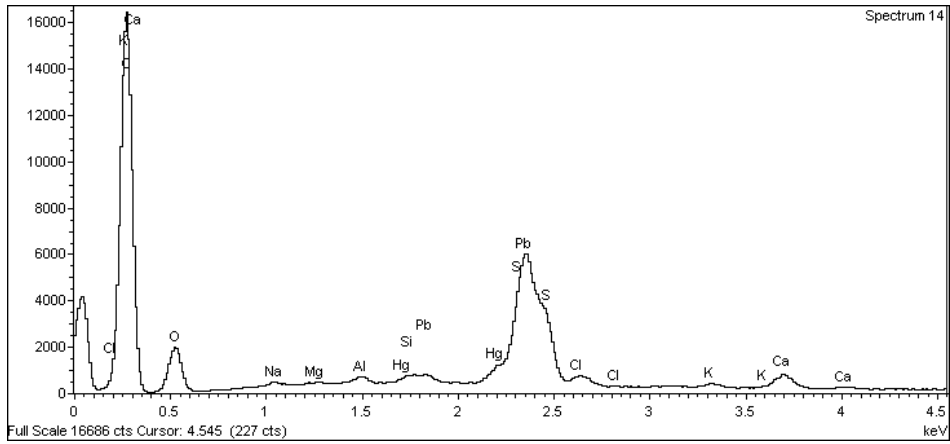


M3. Spot 2 (SEM/EDX).Estrato 2.

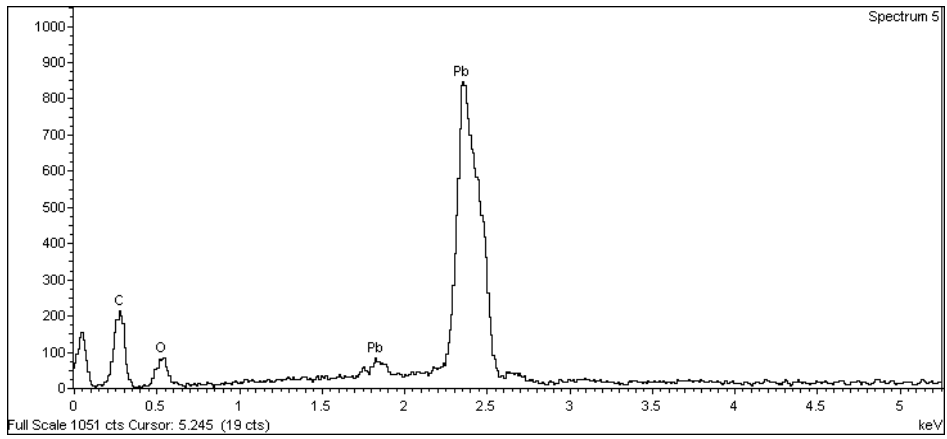


M3. Spot 3 (SEM/EDX).Estrato 3.

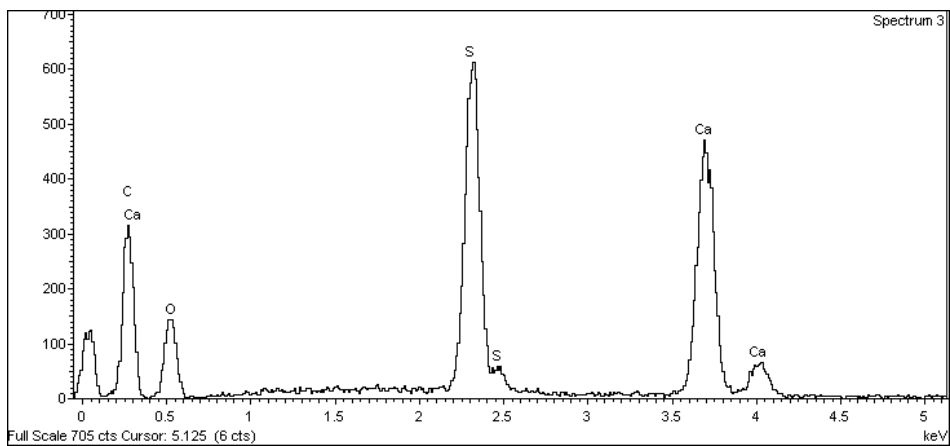
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M4	Manto San Juan Evangelista (x 627, y 174)	Rojo
Aumentos: X250		
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (LM)		
ESTRATO 1	Película pictórica de grosor medio y color rojo-anaranjado compuesta por partículas de granulometría variada. La muestra presenta mayor concentración de partículas rojas en la parte superior, siendo anaranjadas en la zona inferior del estrato con alguna partícula aislada de color blanco.	
ESTRATO 2	Estrato traslúcido con algunas partículas dispersas. Las de color blanco son de tamaño mediano-grande y tienen las aristas redondeadas y las negras presentan granulometría fina.	
ESTRATO 3	Preparación compacta formada por partículas de pequeño tamaño. La capa se caracteriza por un aspecto amarillento.	
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Partículas de distinto color, cuya composición es plomo. En el análisis de área presencia de plomo, mercurio, calcio, azufre y trazas de sodio, silicio, aluminio y magnesio.	
ESTRATO 2	Se identifican gránulos grandes de plomo	
ESTRATO 3	Calcio, azufre y en menor proporción plomo. Presencia de silicio, titanio y potasio.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	Este estrato de color rojo se ha conseguido con la mezcla de rojo de plomo, minio (Pb_3O_4), bermellón (HgS) y blanco de plomo, con una adición de una carga, calcita.	
ESTRATO 2	Este estrato está compuesto por blanco de plomo y otros materiales no identificados, que corresponden a los granos de color negro.	
ESTRATO 3	La presencia de calcio y azufre indican que se trata de una preparación de sulfato cálcico ($Ca SO_4 \cdot 2H_2O$). Existen impurezas de cuarzo ($Si O_2$), tierras ferruginosas y plomo, este compuesto último procede de los estratos superiores.	




M4. Spot 1 (SEM/EDX).Estrato 1.

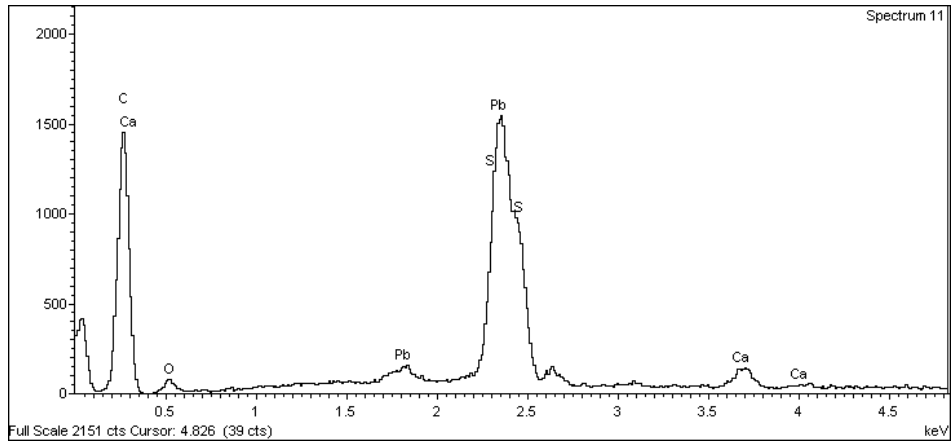


M4. Spot 2 (SEM/EDX).Estrato 2.

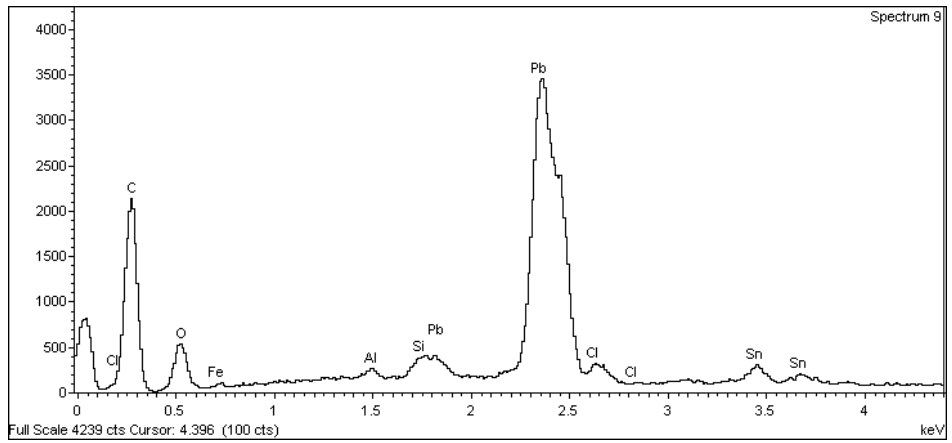


M4. Spot 3 (SEM/EDX).Estrato 3.

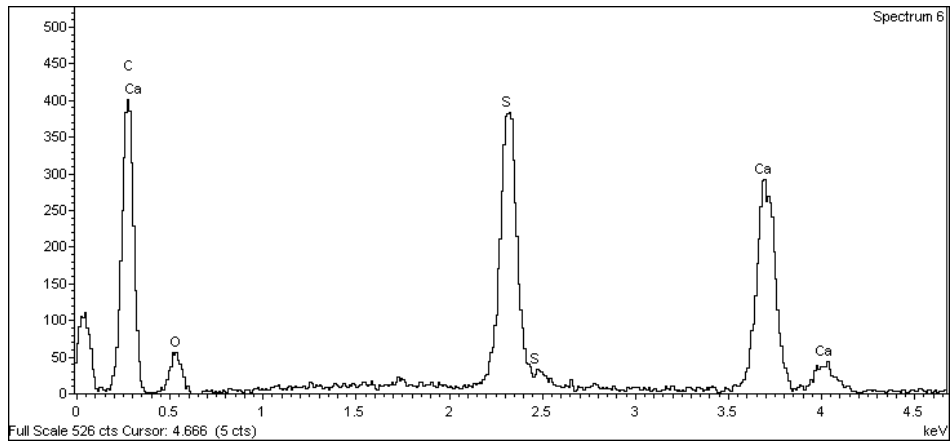
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M5	Velo María Magdalena (x 350, y 291)	Naranja (minio)
Aumentos: X200		
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (LM)		
ESTRATO 1	Película pictórica de grosor medio y uniforme, compuesta principalmente por partículas finas de pigmento blanco en su mayoría y partículas de color naranja, de pequeño tamaño y algunas mayores. Presenta buena adhesión a los estratos inferiores.	
ESTRATO 2	Dibujo preparatorio, distinguido por la el particulado negro en un estrato fino y con partículas aisladas de morfología laminar.	
ESTRATO 3	El estrato de preparación es de textura granular, irregular y espesor elevado. En general el color de esta capa es blanco aunque vira hacia el pardo, quizás por la presencia de cola animal. En el lateral derecho se encuentra este estrato al mismo nivel que los anteriores y cuenta con una partícula de mayor tamaño, triangular y color blanco.	
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	Se observa plomo, estaño y calcio. Hierro y silicio.	
ESTRATO 2	Se identifica esencialmente plomo.	
ESTRATO 3	Presencia de calcio, azufre, y plomo. Porcentaje menor de titanio y silicio.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	La película pictórica de color naranja, se ha conseguido a partir de la mezcla de blanco de plomo, amarillo de Estannato de plomo (Pb_2SnO_4) y bajo porcentaje de minio y ocre amarillo ($Fe_2O_3 \cdot H_2O$).	
ESTRATO 2	Estrato de blanco de plomo con la posibilidad de que el dibujo subyacente, no identificado.	
ESTRATO 3	Se trata de una preparación a base de sulfato cálcico ($Ca SO_4 \cdot 2H_2O$) y blanco de plomo ($2 PbCO_3 \cdot Pb(OH)_2$).	



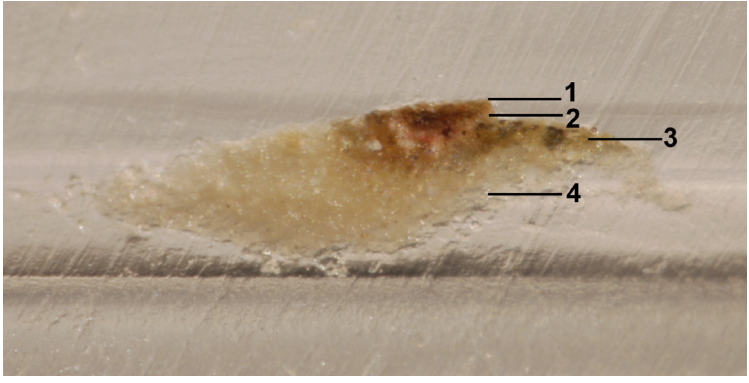
M5. Spot 1 (SEM/EDX).Estrato 1.

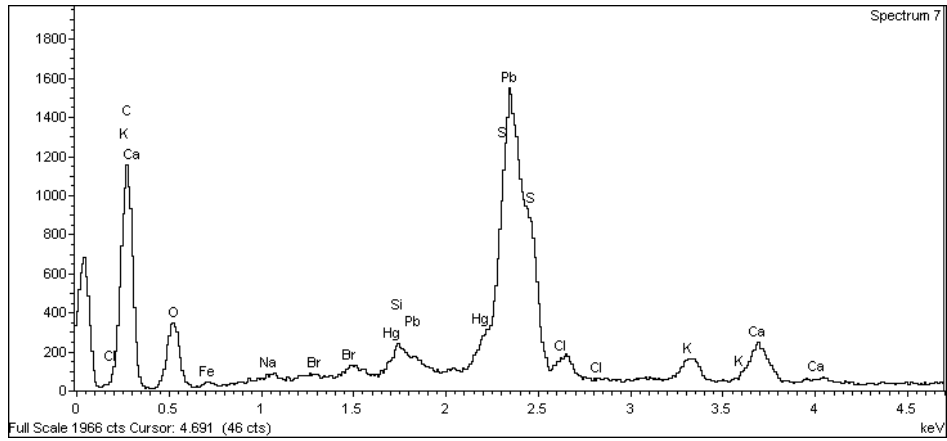


M5. Spot 2 (SEM/EDX).Estrato 1.

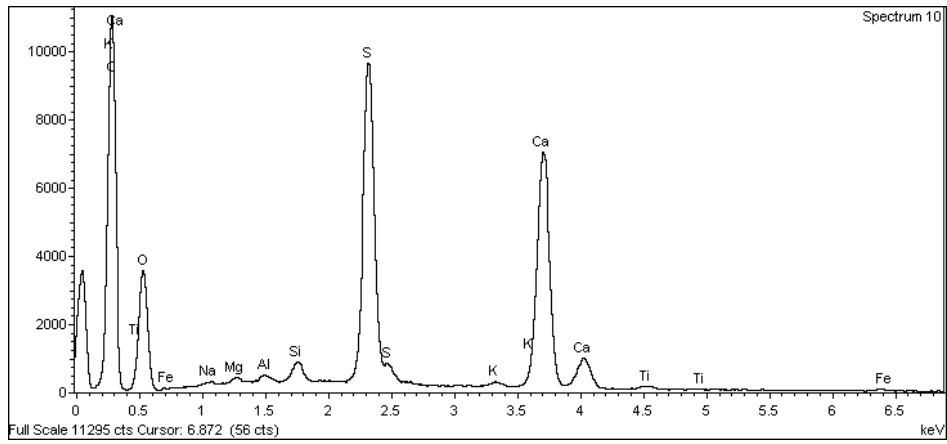


M5. Spot 3 (SEM/EDX).Estrato 3.


REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M6	Pie San Juan Evangelista (x 769, y 170)	Carnación
Aumentos: X320		
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (LM)		
ESTRATO 1	Estrato de barniz de espesor fino.	
ESTRATO 2	En la película pictórica se observa partículas de diversos tamaños y colores. Las partículas de mayor tamaño son de color blanco, además, hay presencia de partículas de menor tamaño y de color carmín y bermellón. El grosor de la capa es fino e irregular.	
ESTRATO 3	Estrato fino de coloración amarillenta, como si de una cola animal se tratara, con partículas pequeñas de color negro distribuidas irregularmente y concentradas en el lateral derecho de la muestra.	
ESTRATO 4	Capa de preparación de color blanco y textura granular.	
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	No identificado.	
ESTRATO 2	Fundamentalmente contiene plomo, azufre y mercurio. Bajo porcentaje de calcio, silicio, hierro, aluminio, bromo y potasio.	
ESTRATO 3	No identificado.	
ESTRATO 4	Se observa mayor tamaño en el particulado de calcio. Presenta silicio y muchas impurezas metálicas (Ti, Al, Mg, Fe, K).	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	No identificado.	
ESTRATO 2	En este estrato de carnación se ha conseguido a partir de la mezcla de blanco de plomo con bermellón (Hgs) y alguna tierra roja, incluyendo la calcita y el cuarzo como carga.	
ESTRATO 3	No identificado.	
ESTRATO 4	La presencia de calcio y azufre indican que se trata de una preparación de sulfato cálcico.	

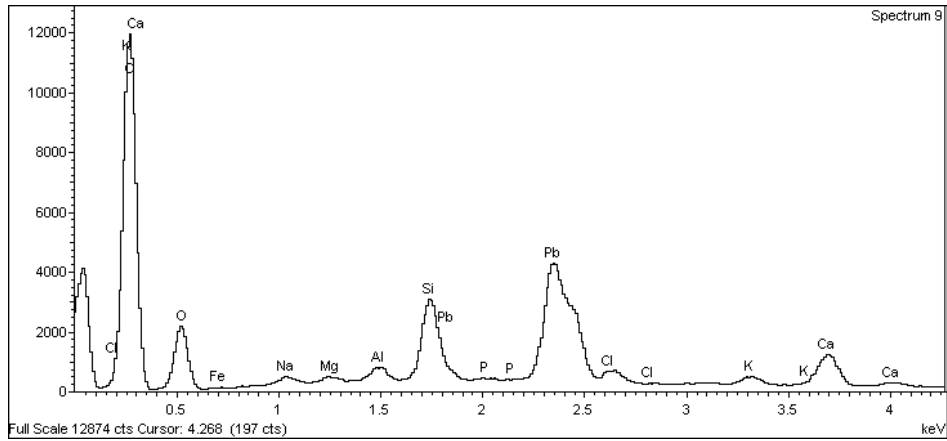


M6. Spot 1 (SEM/EDX).Estrato 2.

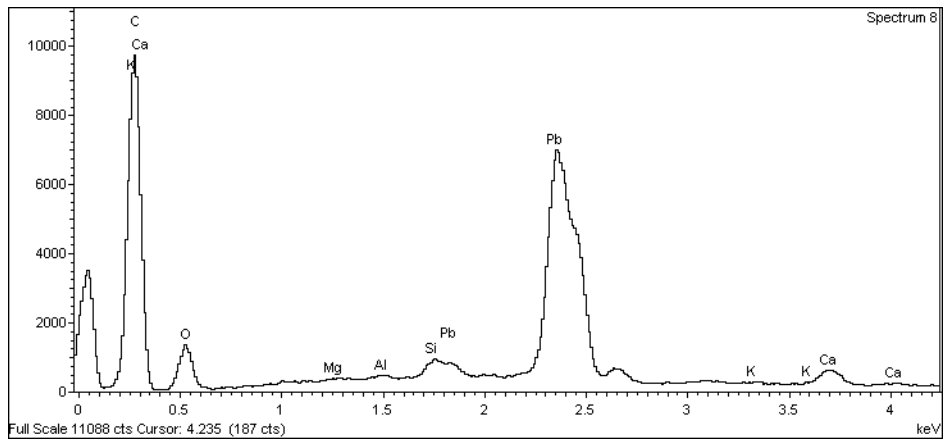


M6. Spot 2 (SEM/EDX).Estrato 4.

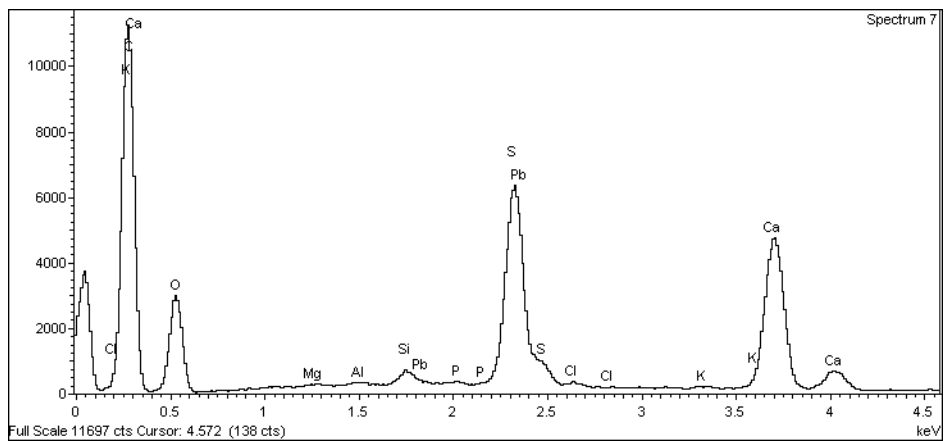
REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M7	Túnica María Magdalena (x 312, y 159)	Carmín
Aumentos: X320		
		
MICROSCOPIA ÓPTICA (LM)		
ESTRATO 1	Puntualmente se observan gránulos compuestos de plomo, hierro, aluminio y silicio. En el análisis de área la composición básica es de plomo, calcio y silicio, con mayor porcentaje de silicio en la superficie del estrato.	
ESTRATO 2	Plomo, calcio y silicio.	
ESTRATO 3	Presencia de calcio, azufre, y plomo. En menor proporción, contiene silicio, potasio, magnesio y aluminio.	
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	No identificado.	
ESTRATO 2	Fundamentalmente contiene plomo, azufre y mercurio. Bajo porcentaje de calcio, silicio, hierro, aluminio, bromo y potasio.	
ESTRATO 3	No identificado.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	La película pictórica está formada por blanco de plomo ($2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$), en su mayoría, además presenta calcita, cuarzo y una tierra roja ferruginosa. Se trata de un colorante orgánico, sin la posibilidad de identificarlo con esta técnica analítica.	
ESTRATO 2	Estrato de blanco de plomo, con carga de calcita y cuarzo.	
ESTRATO 3	Se trata de una preparación a base de sulfato cálcico ($\text{Ca SO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$), con un porcentaje de blanco de plomo ($2 \text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb(OH)}_2$) y trazas de cuarzo (Si O_2).	



M7. Spot 1 (SEM/EDX).Estrato 1.

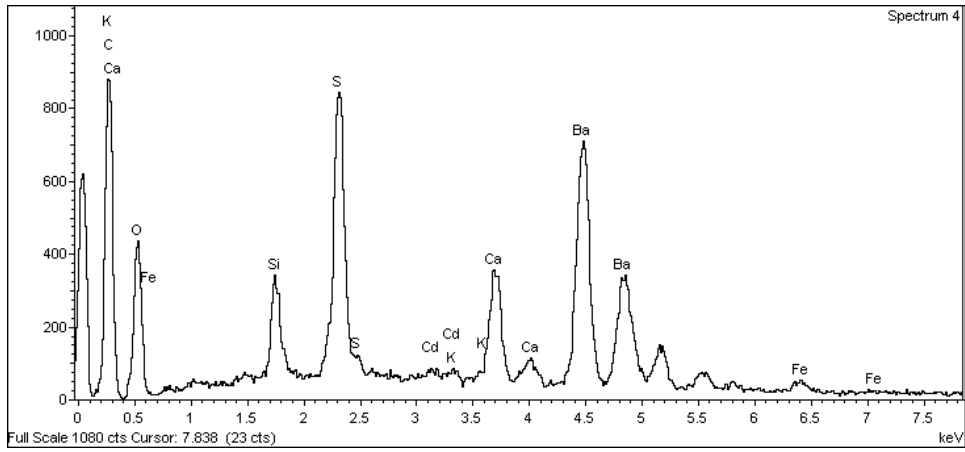


M7. Spot 2 (SEM/EDX).Estrato 2.

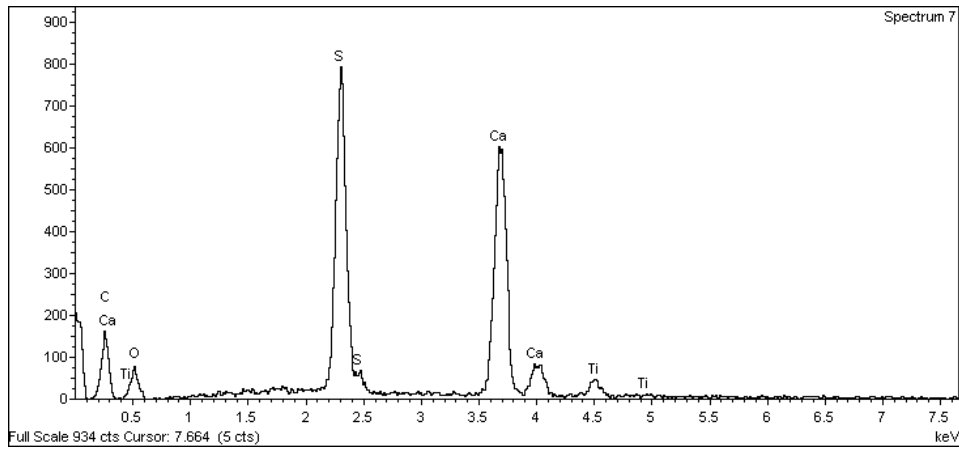


M7. Spot 3 (SEM/EDX).Estrato 3.

REFERENCIA	LOCALIZACIÓN	COLOR
M8	Sol (x 76, y 980)	Ocre amarillo
Aumentos: X320		
		
MICROSCOPÍA ÓPTICA (LM)		
ESTRATO 1	Fundamentalmente contiene bario, también presenta calcio, azufre, hierro, silicio, cadmio, titanio, manganeso y magnesio.	
ESTRATO 2	En el análisis de área la composición básica es de calcio y azufre. Presencia de gránulos con un porcentaje elevado de bario, titanio, calcio, hierro, silicio y plomo.	
MICROANÁLISIS DE RAYOS X (SEM/EDX)		
ESTRATO 1	No identificado.	
ESTRATO 2	Fundamentalmente contiene plomo, azufre y mercurio. Bajo porcentaje de calcio, silicio, hierro, aluminio, bromo y potasio.	
INTERPRETACIÓN DE LOS RESULTADOS		
ESTRATO 1	La presencia de bario y cadmio en la película pictórica indica que el estrato es un repinte posterior al siglo XIX. Dados los resultados probablemente se trate de un estrato formado por una carga, que se trata de blanco de bario (BaSO_4), tierras ferruginosas y amarillo de cadmio (CdS), para lograr el color ocre.	
ESTRATO 2	Estrato compuesto de sulfato cálcico ($\text{Ca SO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) y tierras ferruginosas. La presencia de Blanco de titanio, indica que el repinte se realizó a partir del siglo XX.	



M8. Spot 1 (SEM/EDX).Estrato 1.



M8. Spot 2 (SEM/EDX).Estrato 2.

