



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 9

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2021

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 9 2021

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chincoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

EN EL NOMBRE DEL PADRE... JOAN DE JOANES EN EL TALLER DE VICENT MACIP (C. 1520-1542). CONSIDERACIONES SOBRE LAS AUTORÍAS COMPARTIDAS

IN THE NAME OF THE FATHER... JOAN DE JOANES AT THE VICENT MACIP'S WORKSHOP (C. 1520-1542). CONSIDERATIONS ON SHARED AUTHORIES

Miguel Ángel Herrero-Cortell¹ e Isidro Puig Sanchis²

Recibido: 10/03/2021 · Aceptado: 02/06/2021

DOI: <https://doi.org/10.5944/etfvii.9.2021.30244>

Resumen

El presente artículo se centra en el periodo de consolidación de Joan de Joanes como maestro pintor, y particularmente en el momento en el que, antes de ocuparse de la dirección del obrador familiar trabajó como oficial, a la sombra de su padre. A través de una serie de casos de estudio se perfila someramente la incipiente actividad artística del joven Joanes, al tiempo que se plantean algunas consideraciones sobre el trabajo en los talleres. Todo ello suscita una revisión de la atribución de ciertas obras que en lo sucesivo deben considerarse de autoría conjunta. Se plantean entre líneas, por último, una serie de reflexiones y premisas que, aunque son especialmente válidas para el caso del taller familiar de los Macip, se manifiestan igualmente operativas para otros muchos artistas del periodo.

Palabras clave

Joan de Joanes; Vicent Macip; Renacimiento; pintura; talleres; siglo XVI

Abstract

This paper focuses on the period of consolidation of Joan de Joanes as a master painter, and particularly at the time when, before taking charge of the management of the family workshop, he worked in the shadow of his father. Through a series of case studies, the incipient artistic activity of the young Joanes is briefly outlined, while some considerations about works and tasks in the workshops are raised. All this leads a revision of the attribution of certain artworks that from now on must be considered joint authorship. Finally, some conclusions and premises are raised

-
1. Universidad Politécnica de Valencia. C. e.: mihercor@har.upv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3855-9542>
 2. Universidad Politécnica de Valencia. C. e.: ipuig@upv.es; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6381-5579>

between the lines. Although they not only are valid in the case of the Macip family workshop, but they are also equally operative for many other artists of the period.

Keywords

Joan de Joanes; Vicent Macip; Renaissance; painting; wokshops; 16th Century

.....

INTRODUCCIÓN: TALLERES COOPERATIVOS ¿AUTORÍAS ÚNICAS?³

La autoría de las obras artísticas constituye uno de los principales caballos de batalla para los historiadores del arte, especialmente cuando ciertos aspectos (formales, documentales, estilísticos, procedimentales o materiales) levantan dudas sobre la atribución a uno u otro artífice. Y no es problema baladí, ni tan sencillo como *a priori* pudiera atisbarse. Viene lastrándose en la historiografía la idea del artista autónomo, individual, que trabaja solo. Se trata, en verdad, de un concepto inoperativo a tenor del modo de trabajo en los obradores pictóricos medievales y modernos, estructurados de manera jerárquica y en los que la totalidad de las tareas recaía en múltiples manos⁴. Pero ocurre que esta colaboración grupal, a menudo es desatendida e incluso ignorada. En realidad, debió ser muy común la participación colegiada de más de un artífice en una misma pintura; y el taller de los Macip actuaría como el resto.

Una concepción individualista del pintor resulta hoy idílica, y el artificial constructo romántico de cada personalidad artística empuja hacia una visión un tanto maniquea, obstinada en la búsqueda de un «nombre», como metáfora del marchamo de calidad de una obra. Este apremio nominal suele ningunear la labor de aquellos artífices anónimos integrados en los talleres de los siglos XV y XVI. Así, tradicionalmente, se deja de lado (relegada a un plano de nula consideración o relevancia) la participación de mozos, esclavos, aprendices, colaboradores (a veces familiares), oficiales, o maestros asalariados, que coadyuvaban a mantener los niveles de producción y que, por no contar con taller propio y trabajar a las órdenes del maestro, quedan hoy injustamente silenciados en las páginas de la Historia del Arte.

3. El presente artículo se inscribe en las líneas de estudio desarrolladas en el *Centro de Investigación Medieval y Moderna* (CIMM) de la Universidad Politécnica de Valencia.

4. Sobre la organización medieval de los talleres valencianos, véase, por ejemplo: MIQUEL, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia, PUV, 2008, pp. 125-126; MONTERO, Encarna: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013, pp. 17-84. Casos similares encontramos también, por ejemplo, en la escuela castellana (VASALLO, Luis; FIZ, Irune. «Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI: el caso toresano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 91 (2003), pp. 313-326) o andaluza (SÁNCHEZ-CORTEGANA José M.: «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI. Adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 103 (2013), pp. 177-196).

EL TALLER DE LOS MACIP

Desconocemos en qué momento creó Vicent Macip un taller propio. Con poco más de veinte años ya aparece documentado como pintor, acaso desde su matrimonio en 1493⁵. Ello no invalida la posibilidad de que hubiera continuado trabajando a las órdenes de su maestro durante algunos años más, hasta sentirse afianzado como artista y ver factible su andadura profesional por cuenta propia⁶. Hasta el momento, la primera obra documentada de una contrata suya en solitario es el retablo para la familia Joan en la cartuja de Portaceli, cuyo primer pago se efectúa el 2 de junio de 1507⁷.

En el caso concreto del taller de los Macip –entiéndase como un único obrador bajo la sucesiva dirección de diversas figuras a lo largo de todo el siglo XVI–, podríamos distinguir diferentes etapas de producción, dependiendo de los miembros activos que en cada momento lo conformaban y en función del maestro que lo encabezaba. Fue siempre un taller jerarquizado en el que intervenían múltiples manos. Más allá de la existencia de procedimientos relegados a ciertos roles secundarios, –como la preparación de las tablas, la molienda de pigmentos o la aplicación de los dorados–, la ejecución de los trabajos también debió quedar definida y distribuida de acuerdo con jerarquías basadas en el nivel profesional de cada artífice. El grado de formación podía determinar su participación en ciertas fases: entiéndanse el trazado de dibujo previo, la aplicación de las bases de color, la construcción de carnaciones de los rostros y manos, los drapeados de las figuras, la disposición de los paisajes y arquitecturas, por no aludir a otras labores más mecánicas, como el dorado.

En un primer estadio, el obrador estaría –lógicamente– liderado por el mismo Vicent Macip, aunque se desconoce, por el momento, qué otros artífices pudieron colaborar con él durante esos años.

Ya bajo su dirección, se abre una segunda etapa, desde la década de 1520 hasta 1542, que es la que nos ocupa. Esta segunda etapa, a su vez, puede dividirse en dos horquillas diferenciadas. La primera entre 1520 y 1533, momento en que su hijo, Joan de Joanes, habría ya concluido su formación (de la que pocas certezas se tienen pero

5. Documentado por primera vez como pintor el 28 de junio de 1494 (PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, doc. 3); y seguramente ya lo era cuando contrajo matrimonio con Isabel Navarro, el 4 de septiembre de 1493: SAMPER, Vicente; REDONDO, José: «Los Macip», en *Grandes Pintores de la Comunidad Valenciana* (fasc. V). Valencia, El Mundo, 1999, p. 55.

6. Nada se sabe con certeza sobre su formación pero, como han planteado ya algunos autores, sería plausible que acaeciera en la *bottega* valenciana de Paolo da San Leocadio, siguiendo la teoría que el propio Company planteara al abordar la monografía de la figura del pintor *reggiano*. COMPANY, Ximo: *Paolo da san Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandia, CEIC Alfons el Vell, 2006, p. 125, y PUIG, Isidro et alii.: *op. cit.*, pp. 23-24. De hecho, en obras como el *Retablo del Salvador* de Villareal, contratado a San Leocadio y fechado en la última década del siglo XV, parece intuirse la mano de Vicent Macip, acaso junto con la de Nicolás Falcó. HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (Ss. XV-XVI). Una aproximación a través del paradigma Valenciano*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2019, p. 770.

7. Documento inédito en PUIG, Isidro et alii.: *op. cit.*, pp. 96-97, doc. 15. Sobre este retablo: SAMPER, Vicente: «Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507), de Vicente Macip», *Archivo de Arte Valenciano*, 75 (1994), pp. 35-38.

que, a buen seguro debió contar con una estancia o *soggiorno* en Italia⁸, pese a la reiterada obstinación en negarlo, por parte de la historiografía⁹. Tomamos como posible fecha de nacimiento de Joanes los años 1503/05¹⁰, lo que implicaría que al iniciarse el Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe (c. 1528) contaría con unos 25 años. Precisamente su actividad durante la ejecución de este mueble marcará un punto de inflexión¹¹. A partir de este momento se inicia el segundo periodo, dentro de esa misma etapa, poco después de la conclusión del encargo segorbino, entre 1534 y 1542, década en la que Joanes acusa ya supremacía artística sobre su padre Vicent. Esta circunstancia, reconocida documentalmente, queda de manifiesto en los contratos donde se exigía que fuese «Joan Macip», es decir Joan de Joanes, quien ejecutase las partes más importantes de los retablos¹². Sin embargo, era todavía su padre, como cabeza de familia/taller, quien firmaba las capitulaciones de encargos, como probable gestor del obrador¹³. *De facto*, Joanes se convierte en lo que podríamos llamar el «pintor franquicia» de la familia y del taller.

La tercera etapa vendría marcada por la asunción de la dirección del obrador por parte de Joanes, entre 1542 y 1570, coincidiendo con su madurez artística, cuando debía tener entre cuarenta y sesenta y cinco años. Por entonces Vicent Macip, presente en el taller como un maestro en la sombra, iría menguando su actividad, hasta el punto de resultar paulatinamente secundaria y residual. Consta que en 1544 se hallaba enfermo y que redactó testamento, con casi setenta años.

La fecha clave es, sin duda, la *tacha real* de 1542, cuando es «Joan Macip», hijo, y no su padre, el que tributa con diez sueldos, –uno de los pintores que más cotiza–, un hecho que constata el cambio de dirección en el obrador¹⁴. Años más tarde, las capitulaciones del retablo mayor de la iglesia de Font de la Figuera, de 1548, solo fueron firmadas por Joanes¹⁵ porque, a pesar de que su padre todavía vivía, estaba delicado y cuidado por su nieta María Ana, hasta su fallecimiento, en 1551¹⁶.

Una cuarta etapa estableceríamos entre 1570 y el deceso de Joan de Joanes, en 1579. Es el momento en que sus hijos asumirían un papel cada vez más relevante en

8. No existe ningún documento que mencione a Joanes antes de 1531. Sobre el tema véase PUIG, Isidro: «El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI», en LACARRA, M.^a del Carmen (coord.): «Un olor a Italia» Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII), Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, pp. 170-175.

9. Se trata de un asunto que merece una atención específica que excede los límites de este artículo. Valga decir que la asimilación del italianismo en Joanes no es para nada superficial, sino que más bien se fundamenta en las metodologías y procedimientos técnicos que utiliza en el dibujo y en la pintura, que no pudo aprender en el taller de su padre y que, casualmente, están en sintonía con los que se utilizaban en Italia durante el primer cuarto del siglo XVI. Véase especialmente HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos...*, pp. 436-460 y 801-820.

10. La argumentación de la fecha del posible año de nacimiento de Joanes (1503/1505), en PUIG, Isidro *et alii.*: *op. cit.*, pp. 48-51.

11. AROZENA, Olimpia: «El pintor Vicente Macip, padre de Joan de Joanes», *Anales de la Universidad de Valencia*, año XI, 83 (1930-1931), pp. 99, 120-121.

12. Vid notas 20 y 21.

13. Faceta definida perfectamente en: MIQUEL, Matilde: *op. cit.*, pp. 125-126.

14. LLORENTE, Teodoro: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia Valenciana*, II. Barcelona, Establecimiento Tipográfico, Editorial de Daniel Cortezo y C^a, 1889, p. 239.

15. PÉREZ BURCHÉS, Inmaculada: «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*, 17 (2008), pp. 32-33.

16. ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897, pp. 160-161.

el taller, pues contaban ya con la edad y formación que les permitía ejecutar ciertas tareas artísticas. Joanes debió contraer matrimonio entre abril y agosto de 1550. Sus dos hijas, Dorotea y Margarita, y su hijo Vicent Joanes, nacerían entre 1551 y 1554 aproximadamente. Consta que éste último fue maestro pintor, liderando el taller a la muerte de su padre, si bien sus hermanas debieron ejercer participación destacable, al menos –y con seguridad– Margarita, como se colige de un soneto de Cristóbal de Virués de 1609¹⁷, pese a que tal vez nunca se podrá demostrar documentalmente¹⁸.

La quinta y última etapa supondría el ocaso del taller, cuando lo encabeza Vicent Joanes, tras la muerte del padre. Sus propuestas estilísticas, siguiendo los modelos de su progenitor, irían quedando obsoletas ante el empuje del naturalismo en las postrimerías de la centuria, que en Valencia se identificaría en figuras como Juan Sariñena o Francisco Ribalta¹⁹.

LA IRRUPCIÓN DE JOAN DE JOANES EN EL TALLER PATERNO

De entre las etapas señaladas nos centraremos en la segunda, cuando el joven Joan de Joanes había terminado su formación y se convertiría en oficial y posteriormente en un maestro sin taller propio. Son unos años, entre 1520 y 1542, afectados por la revuelta de las Germanías (1519-1523) –contienda que pudo marcar el momento en que viajaría a Italia–, y la consolidación de su maestría como titular del obrador, que debió efectuarse hacia 1542. Es la etapa en la que trabaja a la sombra de su padre.

En este punto se hace necesario recordar que en las capitulaciones del Retablo del gremio de plateros de Valencia, para la iglesia de Santa Catalina, de 1534, comisionados ambos, padre e hijo, se establece que «sia tot pintat de mà del dit en Joan Macip –Joan de Joanes– e no de alguna altra persona»²⁰. Vicent Macip contaría con unos 60 años y su hijo con unos 30. Las mismas disposiciones y exigencias se reiterarían en el contrato del Retablo de la cofradía de la Preciosísima Sangre de Cristo, el 29 de diciembre de 1539, en el que se exige expresamente «que tota la dessús dita pintura del dit retaule haja de ésser y sia feta per lo dit en Joan Macip, pintor, fill del dit mestre Vicent Macip, lo qual haja de pintar y hacabar»²¹.

17. VIRÚES, Cristóbal de: *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*. Madrid, 1609, fol. 255 r. El soneto fue publicado por TORMO, Elías: *Varios estudios de artes y letras. Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*. Madrid, Imprenta Vda. e hijos Tello, 1902, pp. 96-97.

18. Véase: BASSEGODA, Bonaventura: «Vicent Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenus*, 1 (1995), pp. 165-172; y además: MESTRE, Pep; PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles: «Margarita i Dorotea Joanes pintores», *Llibre-Programa 2015 Festes Moros i Cristians a Sant Blai-Bocairent*. Bocairent, Associació Festes Moros i Cristians San Blai-Bocairent, 2015, pp. 190-194 y PUIG, Isidro *et alii.*: *op. cit.*, pp. 90-94.

19. Es necesario advertir aquí que el estilo de Joanes gozaría de cierta vigencia, al menos, durante las primeras décadas del siglo XVII, perpetuado, por su fortuna, en copias y versiones de epígonos y seguidores. De hecho, pintores de la talla del propio Ribalta emularían con frecuencia obras de Joanes, copiándolas o reinterpretándolas.

20. BENITO, Fernando; VALLÉS, Vicente: «Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, 64/255 (1991), pp. 358-360.

21. GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN, Juan: «Un contrato inédito de Joan de Joanes. El retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)», *Archivo Español de Arte*, 85/337 (2012), pp. 1-16.

Nuestro objetivo e interés por lo acontecido en el taller de los Macip durante los años 30 del siglo XVI radica en constatar que se trata de un periodo en el que la mayoría de las obras ejecutadas tienen, a nuestro juicio, una doble autoría. En recientes piezas que han salido al mercado, y cuya cronología coincide con la que nos ocupa, parece insistirse en que el autor es Vicent Macip, o bien, alternativamente, Joan de Joanes. Creemos, por el contrario, que en estos casos la intervención de ambos artistas tuvo que ser necesaria, y se hace evidente a través de la praxis plástica (que en ocasiones apenas se tiene en cuenta a la hora de fijar una atribución).

Analizaremos a continuación algunas obras principales en las que se advierte el trabajo conjunto de ambas manos, y trataremos de separar sus respectivas aportaciones para mejor definir cada personalidad artística.

RETABLO DE SAN VICENTE FERRER (1525-1529)

Tormo, Post, y Albi²² no dudan en atribuir este retablo²³ a Macip «El Viejo», premisa que da por descontada Benito, si bien, no cierra la puerta a la posibilidad de que el joven Joanes asumiese cierto grado de participación en la obra. Ya Albi había defendido anteriormente esta tesis, considerado a Joanes autor de las figuras de las calles laterales (FIGURA 1). En cualquier caso, matiza que la obra es plenamente adscribible a Macip, y lo defiende esgrimiendo razones poderosas, como la abundancia de oro en los fondos, la falta de monumentalidad en las figuras o los débitos a Sebastiano del Piombo²⁴. A nuestro parecer, los argumentos utilizados por Benito para ratificar la autoría paterna, pueden volverse en su contra, como una espada de doble filo. En primer lugar, la presencia de oro en los fondos es algo modal, que responde al gusto del primer tercio del siglo XVI, todavía muy retardatario en cuanto al uso de elementos áureos. En segundo lugar, la falta de monumentalidad de las figuras sólo puede asociarse con los cánones de Vicent Macip, mucho más quattrocentistas y afines a otros autores como San Leocadio o Nicolás Falcó; mientras que son características inherentes a las producciones joanescas el vigor y la corpulencia de sus cuerpos. Por otra parte, parece más lógico y sensato atribuir la presencia de arcaísmos junto con soluciones mucho más contemporáneas a la realidad de dos pintores diferenciados participando en la misma obra. Por otra parte, los antedichos aspectos primitivos están en consonancia con el estilo tradicional de Macip (del que el Cristo de la esquina superior constituye perfecto ejemplo), mientras que la escena del *Santo Entierro*, además de estar ejecutada ya en clave quinientista, muestra estilemas de la ulterior producción de Joanes (en manos, pies,

22. TORMO, Elías: *Levante*, p. 64; POST, Ch. Rafthon: *op. cit.*, vol. IV-I, pp. 57-58 y *op. cit.*, vol. XI, p. 65; ALBI, José: *op. cit.*, vol. 1, p. 127, quien apunta que las cuatro figuras del guardapolvo carecen del vigor y la intensidad expresiva que rezuma el santo, asumiendo que proceden de un pincel que no es el de Macip, avalando la autoría joanesca de las mismas.

23. OLUCHA, Ferran; MONTOLÍO, David: «El retablo de San Vicente Ferrer del Museo catedralicio de Segorbe. Nuevas aportaciones», en *La Diócesis de Segorbe y sus gentes a lo largo de la Historia*. Castellón, Fundación Dávalos - Fletcher, 2004, pp. 140-143, figs. 4 y 6.

24. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, p. 84.



FIGURA 1. (A) JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, *RETABLO DE SAN VICENTE FERRER*, CUERPO CENTRAL. (B) *SANTO ENTIERRO*, PREDELA, MUSEO CATEDRAL DE SEGORBE. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

drapeados y tratamientos anatómicos). Defender la idea planteada por Benito de un Macip maduro emulando a del Piombo parece, a nuestro juicio, un argumento insostenible, mucho más plausible para el caso de un joven Joanes en la búsqueda «rebelde» de una actualización de los lenguajes²⁵.

A todos estos argumentos convendría sumar las conclusiones de una observación detenida de la tabla central, con una sólida figura en la que se exhibe un dominio técnico de la anatomía que no es parangonable con casos anteriores conocidos para Macip, sencillamente ejecutados en otra clave estilística. El naturalismo de la mano del predicador, el vigor y realismo del claroscuro del drapeado de sus ropajes; o la fuerza expresiva de su rostro –al que, por otra parte, no le falta detalle–, nos remiten de nuevo, de manera más justificada, a las mejores facturas joanescas. Por todo ello consideramos más lógica una concepción de la obra como un pequeño retablo, encargado a Macip, pero ejecutado, en su mayor parte por su hijo (al menos en términos de dibujo). En algunas obras, como en la *Curación de apesados el día de la muerte de San Vicente*, se aprecian hechuras que remiten, en cambio, con pocas dudas, a los pinceles paternos.

RETABLO DE SAN MARTÍN (1525-1530)

Esta obra, conservada en el Museo Termas de Cluny (París), es utilizada por Fernando Benito para justificar o avalar el cambio estilístico que describe para Macip durante la década de los años 20: «porque se sitúa a mitad de camino entre el lenguaje tradicional de Macip y el estilo nuevo, más clásico, al que se entregaría

25. *Idem*, pp. 27-28.

inmediatamente después, en sus labores de Segorbe»²⁶. Sin embargo, en nuestra opinión, es un claro paradigma de la actividad conjunta de ambos pintores (FIGURA 2). Si tomamos como referencia la tabla central en la que aparece San Martín compartiendo su capa con el pobre, observamos simultáneamente dos facturas claramente diferenciadas. La figura del santo, por ejemplo, transpira una serie de estilemas joanescos, en el rostro o en las manos. Llama la atención el vigor anatómico de las extremidades del mendigo y la profusión con la que quedan insinuados músculos, tendones y prominencias óseas, en piernas, manos y pies, desmarcándose de las fútiles manos, de dedos estrechos y aromas arcaicos con las que había dotado a sus figuras hasta entonces. Un somero vistazo a las diversas tablas que componen el mueble basta para evidenciar la convivencia de los viejos recursos lingüísticos de Macip, –visibles, por ejemplo, en ciertas figuras de los paneles laterales y en los guardapolvos, en ángeles y santos, como Cosme y Damián–, con soluciones corpóreas: figuras robustas y pesadas, acordes con las volumetrías que definirán las representaciones joanescas. Las figuras de la predela, por ejemplo, son visiblemente más robustas e hipertrofiadas que las que comparecen en otros bancos de Macip.

La corporeidad del *Christus patiens* de la tablita central del banco contrasta con la esqualidez del *Crucificado*, en el cuerpo ático (cuyo torso está en sintonía con el de la *Predela de las Santas* del Museo de Bellas Artes de Valencia, o con el del *Calvario* del Museo de Santa Clara de Gandia). Son dos claros y distintos modos de concebir la anatomía y el volumen; dos fórmulas diferenciadas de resolver las respectivas cajas torácicas, que se acreditan completamente dispares, y máxime coexistiendo en un mismo retablo. Todo ello se explica más razonablemente asumiendo la presencia



FIGURA 2. VICENT MACIP Y JOAN DE JOANES, RETABLO DE SAN MARTÍN, MUSEO TERMAS DE CLUNY (PARÍS). Fotos: Museo Termas de Cluny

26. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, p. 29 (cat. A.34, pp. 198-199). Post, Ch. Rafthon: *The Hispanoflemish style in north-western Spain (A History of Spanish Painting, vol. IV-II)*, 1935, pp. 414-420.

simultánea de dos pintores en la misma obra, que aceptando un *impass* evolutivo de un único artífice, a medio camino entre dos etapas productivas.

CALVARIO (C. 1525-1530)

Siguiendo modelos precedentes de Macip, este *Calvario* del convento de Santa Clara de Gandía (FIGURA 3A), acusa, nuevamente, la presencia conjunta de padre e hijo²⁷. Formalmente es similar, por ejemplo, a otra tabla homónima en colección particular (FIGURA 3B)²⁸, y guarda ciertas dependencias con la de la antigua colección Orts-Bosch²⁹ y con el *Calvario de la Redención* de Manzanera³⁰, (que, por el contrario, deben adscribirse íntegramente al progenitor). En cambio, la del monasterio de *Santa Clara* de Gandía, debe pertenecer ya a una a una etapa inicial de colaboración paterno-filial. El papel de Joanes se reserva, en verdad, a las figuras de las tres Marías, pero resulta difícil adivinar su mano en el resto de la obra. La figura de Cristo, personaje principal de la escena, queda resuelta con un todavía marcado

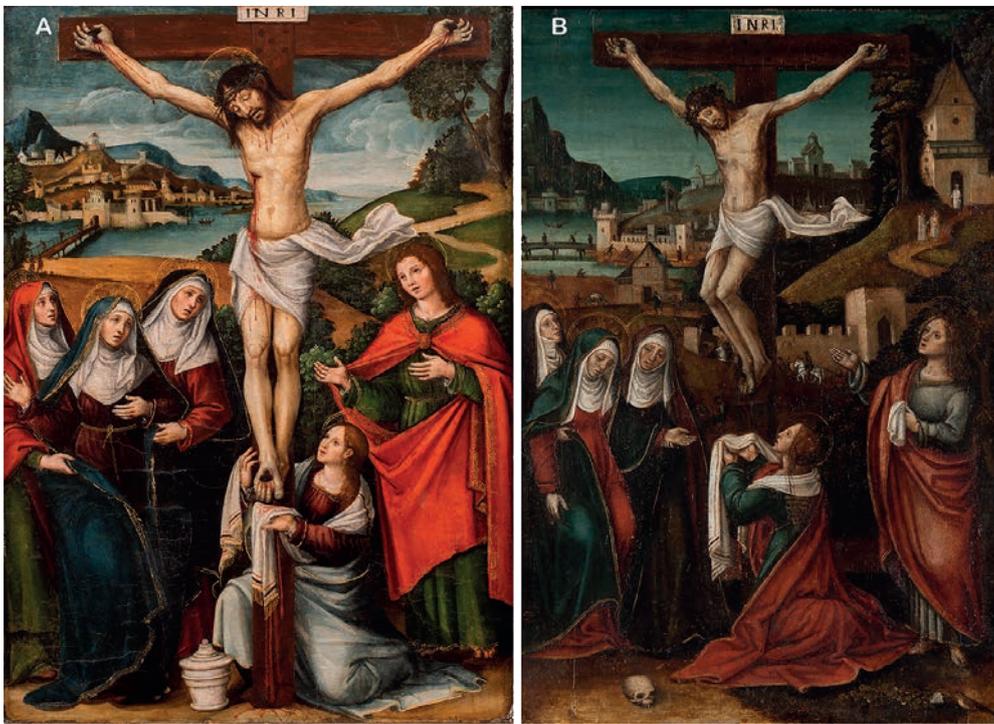


FIGURA 3. (A) JOAN DE JOANES, *CALVARIO*, CONVENTO DE SANTA CLARA, GANDÍA. (B) VICENT MACIP, *CALVARIO*, EN COMERCIO. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

27. ALIAGA, Joan; RAMÓN, Nuria: «Algunas pinturas góticas y renacentistas del monasterio de santa Clara de Gandía», *Archivo de Arte Valenciano*, 97 (2016), p. 121.

28. Vicent Macip, *Calvario*, técnica mixta sobre tabla, 48 x 32cm. Localizada a la venta en Barcelona, en 2012.

29. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis, *op. cit.*, pp. 76-77, cat. 21.

30. MARTÍN NOGUERA, Fco. Javier: *Iglesia Parroquial «El Salvador»*. Manzanera (Teruel). *Apuntes de su historia*, Teruel, Junta Pro-Restauración Parroquia de Manzanera, 2010, pp. 40-43.

hieratismo frontal y un canon de influencia flamenca, observable en una caja torácica enjuta y en una cierta desproporción de los miembros. Se aprecia ya, sin embargo, una tímida concesión a la mayor atención anatómica en el torso, detallando –por ejemplo– la musculatura del recto anterior o las inserciones costales del músculo serrato, circunstancia no existente en los otros ejemplares. Los rostros de las santas mujeres acusan con fuerza los estilemas joanescos, con esa mística gestualidad que caracteriza al pintor, y una resolución mucho más naturalista y realista que la de Macip. Los fondos de los ejemplares mencionados guardan importantes similitudes, dentro de una idealización urbana, de influencia flamenca. Este conjunto de matices estilísticos constituye una muestra clara de la progresiva integración de Joanes en el taller de su padre, aunque centrado todavía en figuras de menor relevancia, una situación que muy pronto tenderá a revertirse.

JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL (1525-1535)

Esta predela (FIGURA 4A), desmembrada de un conjunto confeccionado a semejanza del retablo de Canet lo Roig (Archivo Mas C-24.569), salió recientemente a subasta en Christie's como obra de Macip. Probablemente la tabla principal de tal retablo³¹ sea la conservada en el Real Colegio del Corpus Christi de Valencia (FIGURA 4B)³².



FIGURA 4. (A) JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL*, COLECCIÓN PARTICULAR. (B) HIPOTÉTICO MONTAJE DEL CONJUNTO (SOBRE RETABLO DE CANET LO ROIG) CON LA PREDELA DEL *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL* Y LA TABLA CENTRAL CON EL *JUICIO FINAL CON LA MISA DE SAN GREGORIO*, DEL REAL COLEGIO DEL CORPUS CHRISTI DE VALENCIA. Fotos: Centro de Investigación Medieval y Moderna (CIMM), Universidad Politécnica de Valencia

31. Propuesta de J. Gómez Frechina: *CHRISTIE'S, Old Master Paintings & Sculpture Online*, 26 nov. - 17 dic. 2020. Lote 126. V. Samper considera que la predela y la tabla del Corpus Christi no formaban una unidad. Aun con ello, nos sumamos a la observación de Gómez Frechina sin excluir que la posible dependencia formal del Retablo de Canet lo Roig fuese ya estipulada en el contrato. La predela fue propiedad de Don Pablo Bosch y Barrau (Barcelona, 1841-1915), siendo heredada por su hijo. Posteriormente fue heredada por su sobrino, Don Xavier de Salas Bosch (1907-1982), quien la vendió el 31 Julio de 1946, como «Escuela de italiano, siglo XVI», siendo adquirida por Doña Mercedes Ymbern, y pasando finalmente a su actual propietario.

32. FERRER, Albert: «Las personalidades de Vicente Macip y Joan de Joanes a la luz de dos nuevas obras», *Archivo de Arte Valenciano*, 94 (2013), pp. 41-44.

Como copia, no obstante, muestra ligeras diferencias con la de Canet lo Roig, en la posición de algunas figuras, y no parece sino una cierta actualización de la misma. Se trata de una obra de factura todavía algo arcaica, en la que la presencia muy notable del oro, se reserva como un acabado polícromo más (como acontece en las configuraciones celestiales, columnas, nimbos y ribetes).

A tenor de un somero análisis de la predela, se pone de manifiesto una concepción figurativa en absoluto atribuible a Macip (al menos en esta parte de la obra). En primer lugar, está concebida como una escena apaisada; una suerte de friso corrido, algo poco común en la pintura valenciana del momento, y habitual, en cambio, en la pintura italiana³³. Lllaman, igualmente, la atención ciertos aspectos formales: la precisión y el científico rigor en el tratamiento de las anatomías resultan muy sugestivos, si se compara con lo que se puede considerar la producción de Macip hasta esos años. Sorprende también el tímido uso del escorzo y la inusitada corrección de proporciones de los personajes. La figura del condenado que es arrastrado hacia el averno en la esquina inferior derecha revela, por ejemplo, una cuidada atención a la osteología y a la miología. Por otra parte, las inserciones de los músculos de la espalda y las extremidades manifiestan un perfecto tratamiento en términos de forma y volumen, y una correcta atención lumínica.

Se percibe en el dibujo de esta predela un cierto poso de florentinismo, con pasajes que recuerdan los aportes de Perugino y especialmente obras de los Lippi y Botticelli, como acontece en las almas acompañadas por ángeles o en los condenados que ase San Miguel. Pueden establecerse claramente varias analogías con figuras que aparecen en dos de los *spalliere* de la *Natsagio degli Onesti*, de Botticelli, conservado en el Museo del Prado; es el caso del ángel con la túnica roja (FIGURA 5A y B) o el condenado que, brazos en alto, observa, aterrorizado, el castigo que le espera (FIGURA 5C y D). Por otra parte, la posición del arcángel (FIGURA 6A) guarda importantes semejanzas con soldados y guerreros presentes en algunos ciclos de *Storie*, como la *Historia de Judith y Holofernes*, del Dayton Art Institute, atribuida a Jacopo del Sellaio (FIGURA 6B). Igualmente pueden establecerse parecidos formales con la figura invertida de Bruto en *Las Historias de Lucrecia*, de Botticelli, conservada en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston, o en la de Tarquinio, del análogo tema, atribuida a Biagio d'Antonio, en la Galleria Giorgio Franchetti de Venecia. Además este regusto florentino, con especial dependencia formal hacia modelos del ámbito de Botticelli-Lippi, se percibe también en la concepción grácil de los cuerpos, en la disposición de los paños al viento, o en gestos, poses y miembros, como los pies del alma salvada, a la izquierda de la composición³⁴. Una de las principales incógnitas que del análisis de estas obras se desprende radica en explicar la presencia

33. En el caso valenciano tenemos una predela con el *Santo Entierro*, propiedad de la Catedral de Valencia (73 x 187 cm), que era la predela del *Retablo de los Santo Médicos* (1506). Véase: BENITO, Fernando, GÓMEZ, José; SAMPER, Vicente: «Fernando Llanos y Fernando Yáñez. Santo Entierro», *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 60-61.

34. Las analogías con ciertas formas florentinas ya fueron observadas en el caso de la obra gráfica de Joan de Joanes, subrayándose el débito con la escuela de los Lippi: (HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG, Isidro: «De piedra negra, tinta aguada y albayalde. las técnicas de dibujo de Joan de Joanes y el «estado del arte» en la valencia del siglo XVI ¿tradición o innovación?», *Ars Longa*, 28 (2019), pp. 69-89.

de dichas dependencias y analogías, considerando que no existían grabados de tales obras y que tampoco era sencillo el acceso a las mismas, puesto que todas ellas (*cassoni* o *spalliere*), eran atesoradas en alcobas y dependencias privadas, a las que pocas personas podían acceder³⁵. Mucho más plausible resultaría, en cambio, la consulta de dibujos o cuadernos que contuviesen apuntes de figuras completas o parciales, procedentes del ámbito de la *bottega*; repertorios exitosos que ciertamente



FIGURA 5. (A) JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL*, DETALLE DE CONDENADOS, COLECCIÓN PARTICULAR. (B) BOTICELLI, *LA HISTORIA DE NASTAGIO DEGLI ONESTI*, DETALLE FIGURA FEMENINA CON TÚNICA AMARILLA, MUSEO DEL PRADO, P2840. (C) *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL*, DETALLE DEL ÁNGEL CON LA TÚNICA ROJA QUE SALVA A UNA MUJER. (D) *LA HISTORIA DE NASTAGIO DEGLI ONESTI*, DETALLE DE NASTAGIO, MUSEO DEL PRADO, P2839. Fotos: Centro de Investigación Medieval y Moderna (CIMM), Universidad Politécnica de Valencia y Museo del Prado



FIGURA 6. (A) JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, *JUICIO FINAL CON SAN MIGUEL ARCÁNGEL*, DETALLE DEL ARCÁNGEL, COLECCIÓN PARTICULAR. (B) JACOPO DEL SELLAIO (ATRIBUIDA), *HISTORIA DE JUDITH Y HOLOFERNES*, DETALLE DE SOLDADOS Y GUERREROS, DAYTON ART INSTITUTE, OHIO, EE. UU. Fotos: Centro de Investigación Medieval y Moderna (CIMM), Universidad Politécnica de Valencia

35. Véase, especialmente, el artículo de Vico, Alexandre: «Los ecos de las *spalliere* con la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli», *Boletín del Museo del Prado*, (XXXVII, ¿2020?, en prensa).

circulaban entre los artistas³⁶. Se conservan algunos ejemplos de estos *taccuini*, y numerosos diseños aislados, atribuidos a artífices de ese mismo entorno, como el antedicho Jacopo del Sellaio.

Pero, volviendo al banco en cuestión, no menos importante –e igualmente inusitado–, parece el uso de la perspectiva –elemento no demasiado frecuente en las pinturas de Macip–, que adquiere relevancia particular en este ejemplo, por cuanto articula los espacios del paraíso y el infierno mediante la modalidad cónica, que nos recuerda el uso que de ella se hacía en estos *cassoni* italianos.

Por todo ello, esta obra permite deducir la presencia de ambos pintores en la predela, con cierta primacía de la labor del hijo respecto al papel paterno, mucho más presente, en cambio, en la tabla central. Desconocemos, en el fondo, el porqué de ese mayor rol de Joanes en la predela que en el resto del conjunto, pero es posible inferir que Macip relegase a su primogénito tal responsabilidad, consciente, por una parte, de que la mano de su hijo constituía una garantía de calidad –y justo, la predela es una de las partes más expuestas y que más de cerca pueden examinarse–; y por otra, satisfecho de estar dando cumplimiento a un contrato que a buen seguro tuvo que firmar él, figurando como pintor principal, ya que, obviamente, Joanes, no poseía por aquellos años taller propio.

ADORACIÓN DE LOS PASTORES (1528-1530)

Conservada en el Museo de Valladolid (FIGURA 7), esta pintura había sido atribuida por Post a Macip, señalando semejanzas con el retablo de Segorbe. Para Benito, la obra ofrece particular interés porque pueden dilucidarse en ella las raíces leocadianas de Macip (en nuestra opinión hay otras piezas que acusan este débito de forma mucho más evidente), del mismo modo que pueden reconocerse en ella «los primeros logros de su estilo maduro, de raigambre piombesca»³⁷. Para el mencionado autor sería razonable fechar la obra hacia 1528-30, datación que compartimos. Sin embargo, es necesario advertir que tanto las analogías con el mueble de Segorbe indicadas por Post, como ese sugerido aire piombesco explican, precisamente, la presencia de Joanes en la obra, de nuevo junto a Macip. Los rostros de San José y la Virgen, o las facciones de los ángeles se alejan de las fisonomías macipianas, de débitos leocadianos; con cabezas pequeñas, con lóbulos auriculares diminutos y tez aplanada. En cambio, en los paisajes –todavía de colorido cálido, alejado de los tonos fríos y azulados de la pintura de Joanes– se advierten los pinceles de su padre; al igual que en las figuras del cortejo los Reyes Magos o en la ciudad amurallada, de regusto flamenco, e idéntica –por cierto–, a la del *Santo Entierro* del Museo Goya de Castres (Francia). Así, la labor paterna parece relegarse a las figuras secundarias y a los fondos, intuyéndose también su mano en ciertos ropajes y drapeados, circunstancia esta que vendría, precisamente,

36. Cabe recordar, por ejemplo, el cuaderno de dibujos de los Uffizi: MONTERO, Encarna: «El cuaderno de dibujos de los Uffizi: Un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400», *Ars Longa*, 22 (2013), pp. 55-76.

37. *Idem*, p. 90.

a confirmar la aludida cláusula contractual de 1534, que exigía que los rostros fuesen de Joanes y no de su padre³⁸. Aun con ello, la inseguridad de ciertas proporciones y rasgos de estilo –algo arcaicos– en las facciones de los pastores, ponen de manifiesto una vez más la concomitancia de ambas manos.



FIGURA 7. JOAN DE JOANES Y VICENT MACIP, ADORACIÓN DE LOS PASTORES, Y DETALLE DEL ROSTRO DE SAN JOSÉ. MUSEO DE VALLADOLID. Foto: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

INMACULADA (1528-1535)

Paradójicamente, entre las piezas atribuidas a Macip, no se encuentra ni una sola *Inmaculada* y, en cambio, este tipo mariano gozó de una inigualable fortuna en los años en los que Joanes encabezó el taller. ¿Pero cuándo puede cifrarse el comienzo de este tipo de producciones?

Una *Inmaculada* (FIGURA 8), hasta ahora inédita (colección particular), podría ser, acaso, uno de los primeros ejemplares de esta tipología vinculados al obrador de la saga. La Virgen presenta aspectos algo primitivos, como un nimbo disciforme, dorado y troquelado, y una concepción todavía de gusto muy medieval. Más allá de la composición, en la que el peso alegórico y conceptual de los elementos remite

38. BENITO, Fernando; VALLÉS, Vicente: *op. cit.*, pp. 358-360.

igualmente a soluciones algo arcaicas, la figura de María todavía acusa cierto hieratismo, pero resulta ya voluminosa y corpórea, y se aleja de los tipos de Macip, acercándose más a los estilemas que empezaban a definir al joven Joanes. El fondo, en cambio, aparece resuelto con un característico halo *cangiante* (de influencia flamenca), similar al de otras obras de Joanes, especialmente desde la década de los años 40. Por otra parte, se perciben en ella, soluciones en proceso, que acabarán de conformarse de manera definitiva en modelos posteriores que, sin duda, deben beber de ejemplares como el presente. Elementos como el mencionado nimbo disciforme ayudan a ubicarla en su tiempo e impiden situarla en cronologías más avanzadas. Por ello, este ejemplar constituiría la primera obra conocida hasta la fecha de una tipología, de la que se conocen innumerables ejemplares en la producción joanesca, siendo, tal vez, el que la gestó³⁹.

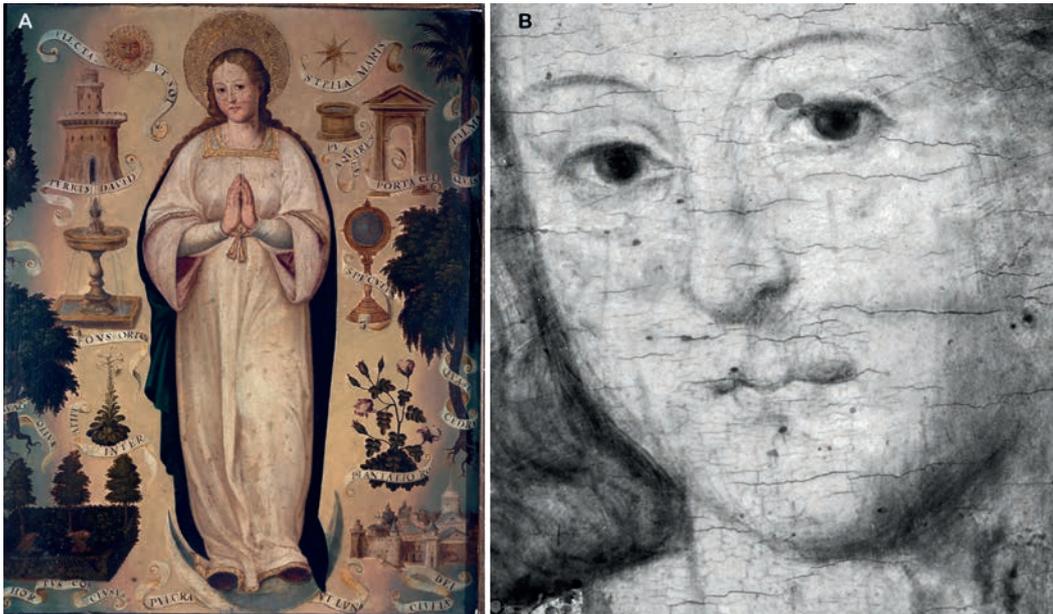


FIGURA 8. (A) JOAN DE JOANES, INMACULADA, COLECCIÓN PARTICULAR. (B) DETALLE DEL ROSTRO, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. Foto: Centro de Investigación Medieval y Moderna (CIMM), Universidad Politécnica de Valencia

EL RETABLO MAYOR DE SEGORBE (1528-1531)

Este conjunto se convierte en la piedra de toque que permite discernir la aportación pictórica de un joven Joan de Joanes. Poco ha trascendido, hasta ahora, sobre su actividad artística y su estilo en sus primeros años, en fechas inmediatamente anteriores y posteriores a la ejecución de dicho retablo. Es

39. Recordemos las Inmaculadas de la Colección Central Hispano de Madrid; de la Parroquia de Sot de Ferrer; la del Convento de Clarisas de San Pascual Bailón de Villareal; la de la Iglesia de la Compañía de Valencia; o la conservada en la Parroquia de Santo Tomás apóstol y San Felipe Neri de Valencia.

en 1531 cuando, vinculado con el encargo catedralicio, aparece mencionado por vez primera el «fill de mestre Macip, pintor», a quien el cabildo concede unas generosas estrenas de 10 ducados (unos nada despreciables 105 sueldos)⁴⁰, sobreentendemos que por la satisfacción ante los resultados obtenidos. ¿A qué se debe tal generosidad con alguien que no es el titular del encargo? ¿Qué grado de participación debe presuponerse para que sea él el agasajado con tal dádiva y no su padre? En buena lógica, el mueble habría sido contratado a Vicent Macip, hacia finales de 1528, aunque no se tiene constancia de ningún pago hasta el 25 de noviembre de 1529⁴¹.

La obra ha adolecido de consenso atributivo que diferenciase las aportaciones de ambos miembros de la saga⁴². Como recoge Villanueva en 1804, era *vox populi* por aquella época que el retablo era considerado tradicionalmente obra de Joan de Joanes. Y advierte el autor que, en realidad, el mueble había sido «dorado y pintado por un Vicente Macip, por precio de diez y seis mil sueldos, [...] colocándose en él las pinturas que algunos creen de Juanes, mas en aquel año, apenas había llegado este profesor al séptimo de su edad»⁴³ –admite, además, haber visto él mismo los recibos que fundamentaban tal atribución–. Desde entonces la historiografía consideró, unánimemente, el retablo obra indiscutible de Vicent Macip. De no haber sido por la fugaz noticia que atestigua la presencia de su primogénito, no se hubiese aceptado la actividad de ningún otro pintor junto a él. De hecho, y pese a que las antedichas estrenas evidencian la participación de Joanes, buena parte de los historiadores del arte todavía conceden la aportación mayoritaria de la ejecución del retablo a Macip padre, lo que ha generado más tarde un serio problema atributivo, al mezclar indiscriminadamente la mano de obra de ambos⁴⁴.

No obstante, creyendo a pies juntillas la documentación que vinculaba el contrato a Macip, no se ha reparado en cuestiones que se nos antojan aquí fundamentales. Por ejemplo, se ha explicado poco y de forma insuficiente, cómo las figuras de Macip pasan a tener corpulencia y robustez inexistentes hasta entonces (FIGURA 9). No se ha precisado de dónde proviene una corrección

40. El administrador de la fábrica anotó en el libro de cuentas: «doní de comisió de los senyores canonges al fill de mestre Maçip, pintor, per estrenes del [...] retaule, deu ducats. AROCENA, Olimpia: *op. cit.*, p. 99, 120-121. Véase también nota 9. Sobre este retablo una síntesis en MARTÍNEZ SERRANO, Fernando Francisco; MONTOLÍO, David: «Retablo de la Vida de Cristo y de la Virgen», en *La luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, 2001, pp. 382-389.

41. Documento dado a conocer por RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón: *El retablo de la catedral de Segorbe*, Segorbe, Tipografía M. Tenas, 1965, doc. 1. Una tabla con todos los pagos, fechas y cantidades, así como los documentos transcritos en: PUIG, Isidro *et alii.*: *op. cit.*, p. 101, doc. 39.

42. No es objetivo de este trabajo exponer una revisión historiográfica sobre tema en cuestión, en todo caso puede consultarse, entre otros, a COMPANYY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa: «La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes», *Archivo de Arte Valenciano*, 80 (1999), pp. 50-61; FERRER, Albert: «El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXVII (2011), pp. 259-276; PUIG, Isidro: *El influjo italiano en la pintura valenciana...*, 2019, pp. 164-166.

43. En la época de Villanueva, se consideraba erróneamente que Joanes había nacido en Font de la Figuera en 1523, lo que justifica el comentario del autor, que estima en siete años la edad de Joanes en 1530. Una acertada revisión sobre la fecha de nacimiento en ALBI, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1979, vol. I, pp. 357-373.

44. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *Vicente Macip (h. 1475 - 1550)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997 y BENITO, Fernando: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.



FIGURA 9. (A) JOAN DE JOANES, *RESURRECCIÓN*, RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEGORBE. (B) DETALLE DE UN SOLDADO, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

anatómica inusitada, jamás presente en su obra. Tampoco se ha expuesto –ni justificado– cómo un dibujo preparatorio, apenas perceptible, pasa a ser un trazado lineal –a base de tintas aguadas– que definen por primera vez formas, direccionalidades, volúmenes y luces⁴⁵.

Es bien cierto que durante algunos años más, Vicent Macip siguió ejerciendo como cabeza del obrador, contribuyendo en la pintura, pero, al menos la responsabilidad del dibujo recaerá desde entonces mayormente en su hijo. Ya se puso en evidencia que existían notables divergencias, en cuanto al diseño subyacente, entre las metodologías paternas y las filiales⁴⁶. Joanes, abierto a una mayor multiplicidad de registros, se manifiesta ajeno a los rasgos estilísticos y recurrentes convencionalismos gráficos de su padre, con el que muestra significativas diferencias en composición, proporciones, tipo de trazo, concepción espacial, resolución volumétrica, valoración lumínica y *ductus*, llegando a crear, además, un repertorio de estilemas y soluciones configurativas gráficas y plásticas que pueden

45. HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG, Isidro. «Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto», *Archivo de Arte Valenciano*, 100 (2019), pp. 57-82.

46. *Ibidem*, y «Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller», *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018), pp. 32-57.



FIGURA 10. (A) JOAN DE JOANES Y VICENTE MACIP, *CRISTO CAMINO DEL CALVARIO*, RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEGORBE. (B) DETALLE, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

considerarse propios (FIGURA 10)⁴⁷. ¿Por qué desde el encargo segorbino se aprecia un «nuevo» Macip, capaz de descolocar toda su producción anterior?

La técnica del cabeza de taller es, –tal y como apuntábamos– algo arcaica, y, sobre todo, dependiente todavía de ciertas soluciones propias del temple y de las técnicas mixtas, mientras que la de Joanes es una metodología de trabajo profundamente ligada al óleo. Mientras que Macip trabaja con tintas muy planas, en las que las fusiones volumétricas resultan algo toscas y duras, y en las que el modelado lumínico y cromático es bastante limitado, Joanes potencia el claroscuro para definir volúmenes anatómicos. Trata las figuras con realismo inusitado, y les otorga presencia y carga emotiva y expresiva, algo que permite adivinar de inmediato su mano y distinguirla de la de su progenitor en otras obras de autoría compartida, que a continuación iremos comentando. Las figuras de Macip acusan notables desproporciones, no tienen en cuenta el rigor anatómico y el italianismo es en ellas tan sólo una suerte de epidermis, pues contienen en esencia un marcado flamenquismo en la composición de sus miembros, en el modo de construir los drapeados y, en general, en la resolución de las escenas, característica afín a muchos otros autores del Renacimiento Hispano, –como ya observó Fernando Marías⁴⁸ pero que se invierte notablemente en el caso de la pintura de Joanes. En efecto, prima en su obra el peso de la tradición italiana, mientras el poso flamenco parece más bien superficial. El marcado viraje hacia el italianismo se ha justificado pobremente y sólo por la visualización de una serie de obras italianas que estriban en Valencia;

47. *Idem*, pp. 57-82; HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel: *Procedimientos técnicos...*, 2019.

48. MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid, Sílex, 1992, p. 42.

pero no se han atendido aspectos procedimentales y técnicos que pueden ofrecernos, en cambio, respuestas algo más articuladas y precisas.

SALVADOR EUCARÍSTICO (C. 1530-1535)

Se trata de la puerta del tabernáculo del trasaltar en el retablo mayor de la Catedral de Valencia, identificada –erróneamente a nuestro juicio– con el pago que en 1525 firmó Macip «per lo pintar i daurar lo sagrari nou»⁴⁹. De hecho, se



FIGURA 11. (A) JOAN DE JOANES, *SALVADOR EUCARÍSTICO*, CATEDRAL DE VALENCIA. (B) DETALLE DEL ROSTRO, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. (C) DETALLE DEL CÁLIZ Y BRAZO IZQUIERDO, FOTOGRAFÍA DIGITAL INFRARROJA. Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

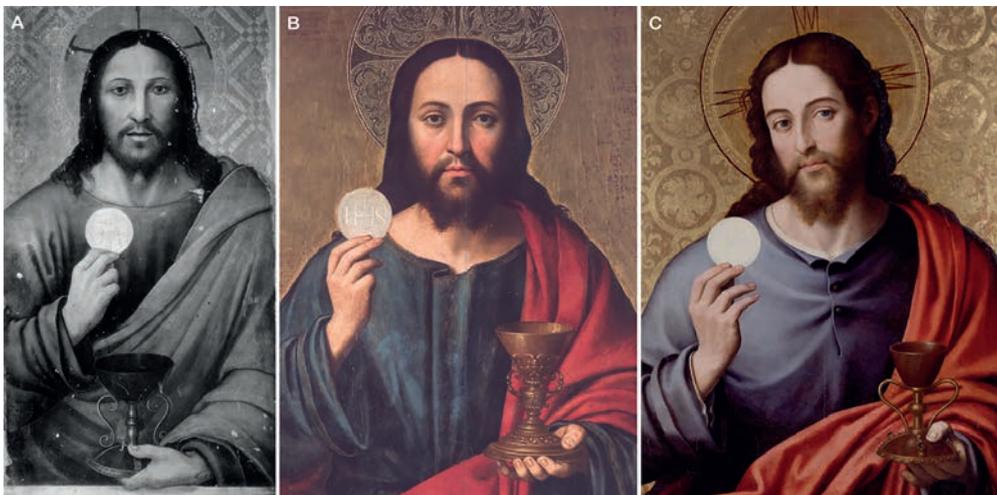


FIGURA 12. (A) VICENTE MACIP Y JOAN DE JOANES, *SALVADOR EUCARÍSTICO*, RETABLO MAYOR DE LA CATEDRAL DE SEGORBE (DESAPARECIDA). Foto: Arxiu Mas. C-27292; (B) JOAN DE JOANES, *SALVADOR EUCARÍSTICO* (DETALLE), CATEDRAL DE VALENCIA. Foto: CAEM; (C) JOAN DE JOANES, *SALVADOR EUCARÍSTICO* (DETALLE), MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA (INV. 311). Foto: F. Alcántara

49. PUIG, Isidro *et alii.*: *op. cit.*, p. 54, doc. 35.

trata de un batiente de grandes dimensiones (171 x 78 cm), que difícilmente puede relacionarse con una puerta de sagrario, y máxime cuando la pieza se conserva *in situ*, en el tabernáculo del trasaltar (FIGURA 11). Tampoco en términos estilísticos puede retraerse a una fecha tan antigua como 1525. Creemos, en cambio, que podría tratarse de una obra inmediatamente posterior al retablo de Segorbe. La pintura destila un característico arcaísmo, pero la modalidad pictórica con la que la resuelve se acerca más a las hechuras joanescas que a las de su antecesor. Una evolución del tipo muestra cómo Joanes va perfeccionando el modelo con el tiempo, desprendiéndose del frontal hieratismo que todavía acusa en este momento (FIGURA 12).

Settier en 1866 ya la adscribía a Joanes, matizando que «de sus principios, o de algún discípulo con toques del maestro». Tormo, en 1923, lo menciona como «escuela de Juanes»; José Albi, en 1979, la reconoce como de Macip, indicando que sería de hacia 1535, mientras que Benito –manteniendo dicha adscripción– la relaciona con el antedicho pago por pintar y dorar el sagrario⁵⁰. En nuestra opinión, y al menos por cuanto concierne a factura, debe restituirse a la mano de Joan de Joanes, y fecharse entre los últimos años 20 y los primerísimos 30. Acusa ecos italianos tanto en lo compositivo como en el uso de determinados lenguajes: presencia de un *sfumato* lumínico, que modula las luces y las sombras a través de un sutil claroscuro (como se observa en el rostro, por ejemplo o en los volúmenes sombreados del manto); esa especie de clasicismo, que recuerda modelos florentinos y romanos del primer manierismo (obsérvese, por ejemplo el detalle del pie). Joanes plantea la figura del *Salvador* en vista frontal, en una posición algo menos estática y abigarrada que la elegida para la puerta del sagrario segorbino (FIGURA 12A)⁵¹. A diferencia de esta, ubica las manos a más altura, con el cáliz y la hostia sostenidos en una postura que repetirá, de manera tópica, en el resto de las representaciones del *Salvador Eucarístico*⁵², en las que, en cambio, inclina la cabeza y ladea el rostro, acercándose a una visión en tres cuartos. Son obras de un mismo período, aunque es muy posible que en el caso de la Catedral sea ya de hacia 1535, como sostenía Albi, puesto que el modelo parece algo más avanzado que el segorbino, pero, sin duda, todavía mucho más arcaico que el resto de los salvadores eucarísticos de Joanes.

50. SETTIER, José M^a: *Guía del Viajero en Valencia*. Valencia, Imprenta de Salvador Martínez, 1866, pp. 60-61; TORMO, Elías: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923, p. 94; ALBI, José: *op. cit.*, vol. II, 1979, pp. 125-126; BENITO, Fernando: *op. cit.*, p. 80, cat. 24.

51. En 1791 la catedral de Segorbe fue renovada y el retablo mayor desmontado. La puerta del sagrario con la imagen del *Salvador Eucarístico* fue trasladada a la Iglesia parroquial de San Francisco de Asís de Villatorcas, donde desapareció en 1936. BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, pp. 92 y 202.

52. Nos referimos a los ejemplares del Museo del Prado (inv. P000845, Colección Real; inv. P000844, tabernáculo del retablo mayor de la iglesia de Font de la Figuera, Valencia); los del Museo de Bellas Artes de Valencia (inv. 297, tabernáculo del Retablo Mayor del Convento de San Francisco de Valencia; inv. 311, Convento de Santo Domingo de Valencia); y el Tabernáculo del Salvador con ángeles de la Iglesia parroquial de Sot de Chera.

CORONACIÓN DE LA VIRGEN (C. 1530-1535)

Se trata de una pieza que podría considerarse una miniatura (FIGURA 13A), por sus reducidas dimensiones (23 x 19 cm, Museo del Prado, inv. P000853). La crítica la ha atribuido unánimemente a Macip –en nuestra opinión, sin fundamento consistente–, basándose, acaso, en el carácter arcaico de la representación jerárquica de la celestial



FIGURA 13. JOAN DE JOANES, *CORONACIÓN DE LA VIRGEN*, Y DETALLE. MUSEO DEL PRADO. Foto: Museo del Prado

corte. Ya Alcahalí, por ciertas «inexperiencias en la agrupación de las figuras», la considera obra de Macip, en réplica a una precedente atribución a Joanes por parte de Madrazo⁵³. Paradójicamente, el mismo Alcahalí precisa que «se parece más a las pinturas italianas de los buenos maestros que al iniciarse el Renacimiento conservaban cierto sabor bizantino, que a ninguno de los tan conocidos lienzos de Juanes». Obviamente, se percibe un problema de fondo: la verdadera personalidad artística de Joanes y Macip estaba lejos de haberse precisado en las postrimerías del siglo XIX.

Tormo, considerándola –igualmente– obra de Macip, la fecha hacia 1513, y justifica las diferencias de lenguaje pictórico con respecto al Retablo Mayor de Segorbe por «ser obrita para ser vista en la mano»⁵⁴. Esta misma adscripción es compartida por Arocena, y Albi, para quien debe fecharse ya hacia 1520. Posteriormente, Benito mantiene esa atribución, advirtiendo el peso de la «influencia piombesca que, por

53. ALCAHALÍ, Barón de: *op. cit.*, p. 157; MADRAZO, Pedro de: «La Coronación de la Virgen. Cuadro en tabla de Vicente Juan Macip vulgarmente llamado Juan de Juanes, existente en el Museo del Prado de Madrid», *Museo Español de Antigüedades*, tomo V (1875), pp. 439-444.

54. TORMO, Elías: *Varios estudios...*, pp. 84-85.

encima de cierto tono primitivo, reflejan algunos de sus tipos»⁵⁵. Las precisiones diversas que hacen los autores a la hora de adjudicarla a la mano del «Maestro de Segorbe», y la apostilla de Benito sobre el tono piombesco son, en esencia, producto de una misma característica estilística que ha de vincularse necesariamente con Joanes. Más allá de una concepción todavía algo medieval en la representación de la Gloria, el *ductus* de la obra es marcadamente italianizante; de calidad plástica notable y atención al tratamiento lumínico y volumétrico (FIGURA 13B). Dispone el pintor una jerarquía escalonada de figuras, de gran corrección anatómica y potente fuerza expresiva. Los rostros, que apenas superan el cm² en superficie, delatan los pinceles de Joan de Joanes, con manifiesta superación de los tipos paternos, con la característica posición de tres cuartos típica de Joanes (aludida, anteriormente para el caso de las tres Marías en el *Calvario* de Gandía); y los débitos acordes con el manierismo posrafaelesco, imperantes en Roma por aquellos mismos años. También los gestos y posiciones de las manos son típicamente joanescos. De hecho, tal acervo de personajes puede relacionarse con su producción pictórica algo más madura, anticipando soluciones que aparecerán en tablas posteriores. Respecto a la datación, proponemos retrotraerla, como mínimo, hacia inicios de la década de los 30, considerando, entre otras cosas, que un soporte elíptico parece encajar mejor con una fecha más avanzada.

CONCLUSIONES

Pendiente estaba hasta ahora precisar la condición artística real del joven Joanes, antes de asumir el papel de cabeza del obrador. Con la atribución mayoritaria del retablo de Segorbe a la mano de Vicent Macip, muchos historiadores del arte se han visto impelidos a admitir una evolución demasiado arriesgada para un artista maduro, lo que les ha comportado colaterales problemas de atribución, que todavía hoy se vienen arrastrando. Una propuesta evolutiva tan radical de Vicent Macip parece descabellada, y presupondría la asunción de rasgos cualitativos y estilísticos demasiado innovadores y brillantes, si se considera el nivel demostrado en muchas de sus obras. Para colmo, tal asunción se ha fundamentado con argumentos de escaso peso, desde un punto de vista técnico y procedimental, y justificados siempre por la simple contemplación de obras italianas que recalaron en Valencia. Este procedimiento argumentativo se nos antoja absolutamente insuficiente. Según algunos autores, pintaba el *Calvario de la Redención* (antigua colección Otrs-Bosch) con unos cincuenta años de edad (FIGURA 14A y B), y una década después realizaba el *Cristo de la columna* de Alba de Tormes⁵⁶, de aspecto naturalista y mucho más cercano a hechuras severas (FIGURA 14C y D), acordes con el gusto del Renacimiento tardío y con los presupuestos contrarreformistas. Una «espectacular evolución», en

55. AROCENA, Olimpia: *op. cit.*, pp. 111-112; ALBI, José: *op. cit.*, vol. II, pp. 102-106; BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, p. 196.

56. Véase BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *op. cit.*, cat. 21 y 55.

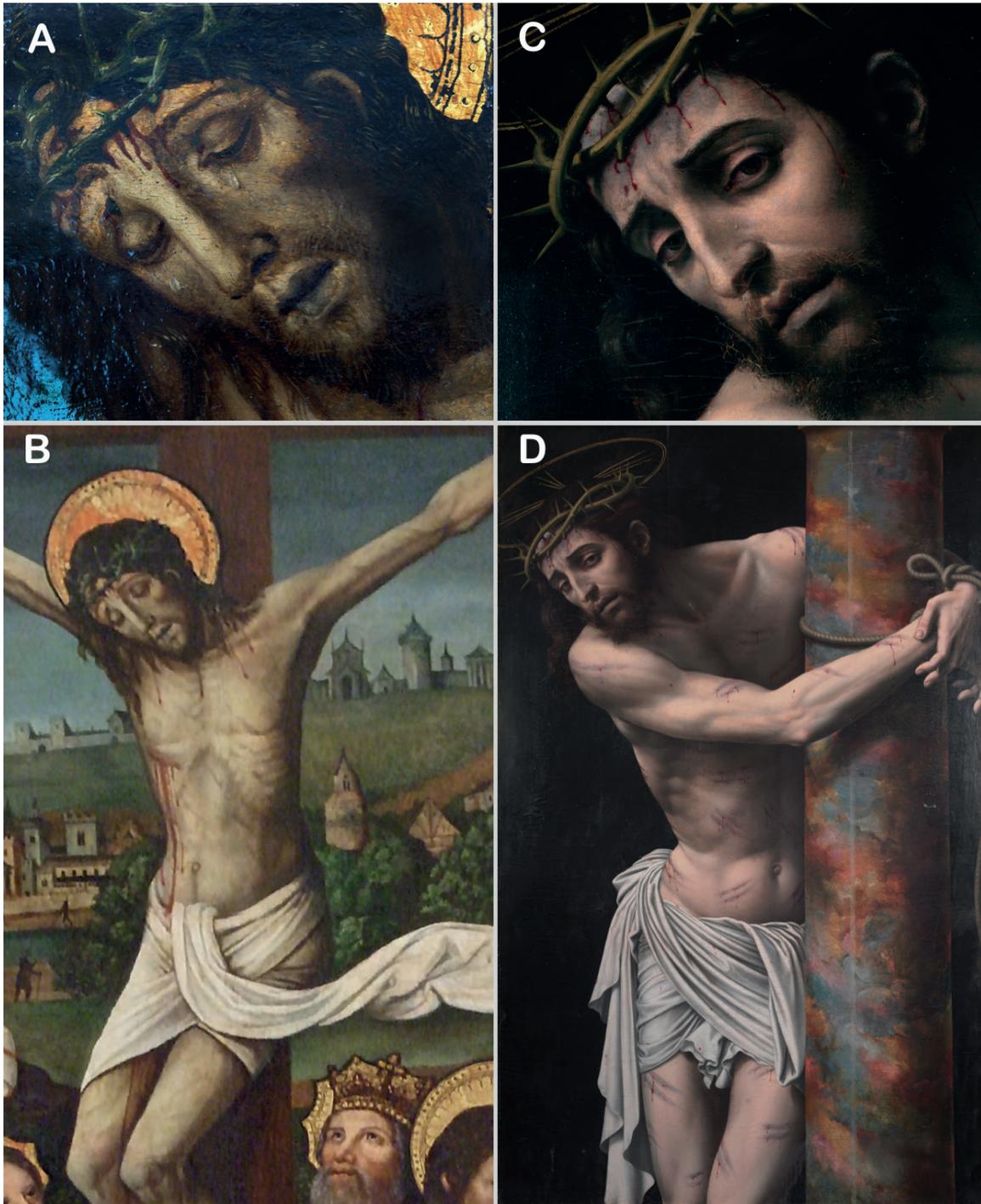


FIGURA 14. (A Y B) VICENT MACIP, *CALVARIO DE REDENCIÓN*, DETALLE DEL CUERPO Y ROSTRO DE CRISTO, MUSEO DE BELLAS ARTES DE VALENCIA, ANTIGUA COL. ORTS-BOSCH. (C Y D) JOAN DE JOANES, *CRISTO DE LA COLUMNA*, DETALLE DEL CUERPO Y ROSTRO DE CRISTO, IGLESIA DE SAN JUAN, ALBA DE TORMES (SALAMANCA). Fotos: Centro de Arte de Época Moderna (CAEM), Universitat de Lleida

palabras de Benito⁵⁷, que ciertamente resulta muy difícil de aceptar. Y, aunque tal propuesta fue años más tarde revisada y parcialmente corregida, no ha impedido que quedaran impresos dos catálogos que actualmente generan cierto desorden⁵⁸. Es necesariamente preciso enmendar en lo sucesivo la confusión existente entre ambas manos, y corregir ciertas atribuciones como el *Martirio de Santa Inés* o *La Visitación* (Museo del Prado, P00843 y P00851), –inexplicablemente atribuidas al padre–, que a nuestro juicio se revelan obras evidentes del hijo.

La observación de la técnica pictórica, la atención al *ductus* formal, el análisis del modo de construcción de los elementos y de la metodología plástica empleada, están dando resultados que permiten filiar de forma más certera y sistemática las obras de la prolija y compleja producción de la saga. El examen procedimental y material y la confrontación estilística nos parecen herramientas de gran utilidad, más allá de una mera lectura superficial. Hay aspectos concretos que se erigen en resortes-clave en la comprensión de los métodos de trabajo y los procesos creativos seguidos en el taller⁵⁹. La atención al dibujo subyacente de ambos maestros⁶⁰; el estudio de las evidencias gráficas⁶¹, o un análisis pormenorizado de sus respectivas técnicas pictóricas –notablemente diferenciadas–⁶² permitirán en lo sucesivo entender mejor la obra de ambos pintores y el modo de producción de su taller.

La personalidad del joven Joan de Joanes se advierte, ciertamente, en muchas de las pinturas de los años treinta, en piezas anteriores e inmediatamente posteriores al retablo de Segorbe, lo que demuestra una madurez y cualidades fuera de lo común, que deben serle reconocidas.

Es necesario advertir, para concluir, que fueron numerosos los aprendices que gozaron de un período formativo en el taller que nos ocupa, y que las colaboraciones entre maestros fueron más habituales y complejas de lo que a menudo se tiende a creer. En ciertas obras, parecen percibirse, de hecho, pinceles ajenos al tándem paterno-filial; aspectos que deben suscitar, en adelante, más de una reflexión a propósito de la autoría de muchas obras del Renacimiento Hispano.

57. Ídem, p. 16.

58. BENITO, Fernando: *op. cit.*

59. HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos...*

60. HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro. «Evolución gráfica...», pp. 57-82; y HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro. «Cuando el trazo velado...», pp. 32-57.

61. HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel; PUIG, Isidro: «De piedra negra...», pp. 69-89 y «Evolución gráfica...», pp. 57-82.

62. En la actualidad nos encontramos trabajando en un artículo sobre dicho tema.

REFERENCIAS

- ALBI, José: *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 3 vols., 1979.
- ALCAHALÍ, Barón de: *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia, Imprenta de Federico Doménech, 1897.
- ALIAGA, Joan; RAMÓN, Nuria: «Algunas pinturas góticas y renacentistas del monasterio de santa Clara de Gandía», *Archivo de Arte Valenciano*, 97 (2016), pp. 111-124.
- AROZENA, Olimpia: «El pintor Vicente Macip, padre de Joan de Joanes», *Anales de la Universidad de Valencia*, año XI, cuaderno 83 (1930-1931), pp. 98-121.
- BASSEGODA, Bonaventura: «Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenus*, 1 (1995), 165-172.
- BENITO, Fernando: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia, Generalitat Valenciana, 2000.
- BENITO, Fernando, GÓMEZ, José; SAMPER, Vicente: «Fernando Llanos y Fernando Yáñez. Santo Entierro», *Los Hernandos. Pintores Hispanos del entorno de Leonardo*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 60-61.
- BENITO, Fernando; GALDÓN, José Luis: *Vicente Macip (h. 1475 - 1550)*. Valencia, Generalitat Valenciana, 1997.
- BENITO, Fernando; VALLÉS, Vicente: «Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, 64/255 (1991), pp. 353-360.
- COMPANY, Ximo: *Paolo da san Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*. Gandía, CEIC Alfons el Vell, 2006.
- COMPANY, Ximo; TOLOSA, Lluïsa: «La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes», *Archivo de Arte Valenciano*, 80 (1999), pp. 50-61.
- FERRER, Albert: «El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXXXVII (2011), pp. 259-276.
- FERRER, Albert: «Las personalidades de Vicente Macip y Joan de Joanes a la luz de dos nuevas obras», *Archivo de Arte Valenciano*, 94 (2013), pp. 37-44.
- GÓMEZ-FERRER, Mercedes; CORBALÁN, Juan: «Un contrato inédito de Juan de Joanes. El retablo de la Cofradía de la Sangre de Cristo de Valencia (1539)», *Archivo Español de Arte*, 85/337 (2012), pp. 1-16.
- HERRERO-CORTELL, Miquel Àngel: *Procedimientos técnicos, soportes y materiales utilizados en los obradores pictóricos de la Corona de Aragón (Ss. XV-XVI). Una aproximación a través del paradigma Valenciano*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de Lleida, 2019.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG, Isidro: «Cuando el trazo velado delata al maestro. Dibujos subyacentes en la obra pictórica de Joan de Joanes: de la creación a las prácticas de taller», *Archivo de Arte Valenciano*, 99 (2018), pp. 32-57.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG, Isidro: «De piedra negra, tinta aguada y albayalde. las técnicas de dibujo de Joan de Joanes y el “estado del arte” en la Valencia del siglo XVI ¿tradición o innovación?», *Ars Longa*, 28 (2019), pp. 69-89.
- HERRERO-CORTELL, Miguel Ángel; PUIG, Isidro: «Evolución gráfica, estilística y técnica del dibujo subyacente valenciano de los siglos XV y XVI. Analogías, divergencias, transmisiones y rupturas a través del diseño oculto», *Archivo de Arte Valenciano*, 100 (2019), pp. 57-82.

- LLORENTE, Teodoro: *España, sus monumentos y artes, su naturaleza é historia Valenciana*, II. Barcelona, Establecimiento Tipográfico, Editorial de Daniel Cortezo y C^a, 1889.
- MADRAZO, Pedro de: «La Coronación de la Virgen. Cuadro en tabla de Vicente Juan Macip vulgarmente llamado Juan de Juanes, existente en el Museo del Prado de Madrid», *Museo Español de Antigüedades*, tomo V (1875), pp. 439-444.
- MARÍAS, Fernando: *El siglo XVI. Gótico y Renacimiento*. Madrid, Sílex, 1992.
- MARTÍN NOGUERA, Fco. Javier: *Iglesia Parroquial «El Salvador». Manzanera (Teruel). Apuntes de su historia*, Teruel, Junta Pro-Restauración Parroquia de Manzanera, 2010.
- MARTÍNEZ SERRANO, Fernando Francisco; MONTOLÍO, David. «Retablo de la Vida de Cristo y de la Virgen», en *La luz de las imágenes. Segorbe*, Valencia, Generalitat Valenciana, Obispado de Segorbe, 2001, pp. 382-389.
- MESTRE, Pep; PÉREZ-MARTÍN, Mariángeles: «Margarita i Dorotea Joanes pintores», *Llibre-Programa 2015 Festes Moros i Cristians a Sant Blai-Bocairent*. Bocairent, Associació Festes Moros i Cristians San Blai-Bocairent, 2015, pp. 190-194.
- MIQUEL, Matilde: *Retablos, prestigio y dinero. Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia, PUV, 2008.
- MONTERO, Encarna: «El cuaderno de dibujos de los Uffizi: Un ejemplo, tal vez, de la transmisión del conocimiento artístico en Valencia en torno a 1400», *Ars Longa*, 22 (2013), pp. 55-76.
- MONTERO, Encarna: *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos: Valencia, 1370-1450*, (Tesis doctoral inédita), Universitat de València, 2013.
- OLUCHA, Ferran; MONTOLÍO, David: «El retablo de San Vicente Ferrer del Museo catedralicio de Segorbe. Nuevas aportaciones», en *La Diócesis de Segorbe y sus gentes a lo largo de la Historia*. Castellón, Fundación Dávalos – Fletcher, 2004, pp. 131-143.
- PÉREZ BURCHÉS, Inmaculada: «Aportación documental al retablo mayor de la iglesia de la Natividad de la Font de la Figuera de Joan de Joanes», *Ars Longa*, 17 (2008), pp. 25-33.
- POST, Ch. Rafter: *The Hispanoflemish style in north-western Spain (A History of Spanish Painting*, vol. IV-II), Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1935.
- PUIG, Isidro: «El influjo italiano en la pintura valenciana de los siglos XV y XVI», en LACARRA, M.^a del Carmen (coord.): «*Un olor a Italia*» *Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, pp. 137-193.
- PUIG, Isidro, COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa: *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2015.
- RODRÍGUEZ CULEBRAS, Ramón: *El retablo de la catedral de Segorbe*, Segorbe, Tipografía M. Tenas, 1965.
- SAMPER, Vicente: «Una tabla de Santa Ana con la Virgen y el Niño junto a María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507), de Vicente Macip», *Archivo de Arte Valenciano*, 75 (1994), pp. 35-38.
- SAMPER, Vicente; REDONDO, José: «Los Macip», en *Grandes Pintores de la Comunidad Valenciana* (fasc. V). Valencia, El Mundo, 1999, pp. 53-64.
- SÁNCHEZ-CORTEGANA José M.: «Los obradores artísticos sevillanos del siglo XVI adaptaciones y cambios para satisfacer los encargos del mercado americano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 103 (2013), pp. 177-196.
- SETTIER, José M.^a: *Guía del Viajero en Valencia*. Valencia, Imprenta de Salvador Martínez, 1866.
- TORMO, Elías: *Varios estudios de artes y letras. Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*. Madrid, Imprenta Vda. e hijos Tello, 1902.
- TORMO, Elías: *Levante*. Madrid, Guías Calpe, 1923.

- VASALLO, Luis; FIZ, Irune: «Organización y método de trabajo de un taller de pintura a mediados del siglo XVI: el caso toresano», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 91 (2003), pp. 313-326.
- VICO, Alexandre: «Los ecos de las *spalliere* con la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Sandro Botticelli» *Boletín del Museo del Prado*, (XXXVII, 2021, en prensa).
- VIRÚES, Cristóbal de: *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*. Madrid, Alonso Martín, 1609.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2021
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier por Eduard Cairol y Tomas Macsotay Bunt: *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte* · *The Overflowing Object. Immersive Spaces and Multi-Sensorial Strategies in Art*

- 15** EDUARD CAIROL Y TOMAS MACSOTAY BUNT (EDITORES INVITADOS)
Introducción · Introduction
- 25** NAUSIKAÄ EL-MECKY
Destruction of Images as a Total Work of Art. The Gesamtkunstwerk as Black Hole · La destrucción de imágenes como obra de arte total. La Gesamtkunstwerk como agujero negro
- 53** TOMAS MACSOTAY BUNT
La capilla de los Huérfanos de París de Germain Boffrand (1746-1750) y la resonancia de la obra de arte pseudo-escénica · The Orphan's Chapel in Paris by Germain Boffrand (1746-1750) and the Resonance of the Pseudo-Scenic Artwork
- 85** ISABEL VALVERDE ZARAGOZA
La visita al salón: las exposiciones artísticas y la experiencia del cuerpo en los albores de la cultura de masas · Visiting the Salon: Art, Exhibitions and the Experience of the Body at the Dawn of Mass Culture
- 115** RAFAEL GÓMEZ ALONSO
La configuración del espectáculo audiovisual en el Madrid de comienzos del siglo XIX: la fantasmagoría como preludio del arte total · The Configuration of the Audiovisual Show in Madrid at the Beginning of the 19th Century: Phantasmagoria as a Prelude to Total Art
- 137** SERGIO MARTÍNEZ LUNA
Inmersión en la imagen: del panorama a las nuevas realidades digitales · Immersion in the Image: From the Panorama to the New Digital Realities
- 161** NÚRIA F. RIUS
Experiencias inmersivas y nación: la fotografía estereoscópica amateur en Cataluña 1900-1936 · Immersive Experiences and Nation: Amateur Stereoscopic Photography in Catalonia 1900-1936
- 189** ANNA BORISOVA FEDOTOVA E ISABEL TEJEDA MARTÍN
Teatro de masas en la Rusia posrevolucionaria: la proto-performance en los contextos urbanos y su influencia en la construcción de las identidades colectiva · Mass Theater in Post-revolutionary Russia: The Proto-performance in Urban Contexts and its Influence in the Construction of the Collective Identity
- 211** JAVIER ANTÓN, MAX LAUTER Y TERESA REINA
Interference Patterns. Optical vs Tactile Experiments of Spatial Immersion, from Psychogeography to Holograms · Patrones de interferencia. Experimentos ópticos y táctiles de inmersión espacial, de la psicogeografía a los hologramas
- 237** EDUARD CAIROL
Calle 67, número 33 oeste. El taller de Duchamp: obra de arte total e instalación · 33 West, 67 Street. Duchamp's Atelier: Total Work of Art and Installation

- 257** DANIEL BARBA-RODRÍGUEZ Y FERNANDO ZAPARAÍN HERNÁNDEZ
Del objeto al espacio. La «indisciplina» de Christo and Jeanne-Claude · From Object to Space. The «Indisciplinary» of Christo and Jeanne-Claude
- 281** SALVADOR JIMÉNEZ-DONAIRES MARTÍNEZ
Milk, Honey, Pollen. Time and Sensorial Experiences in the Work of Wolfgang Laib: *La chambre des certitudes* · Leche, miel, polen. Experiencias temporales y sensoriales en la obra de Wolfgang Laib: *la chambre des certitudes*
- 303** JOSE ANTONIO VERTEDOR-ROMERO Y JOSÉ MARÍA ALONSO-CALERO
Inmersión sonora y microsonido. Estudio de caso de la obra de Alva Noto y Ryoji Ikeda · Sound Immersion and Microsound. Case Study of the Work of Alva Noto and Ryoji Ikeda
- 341** DIANA MARÍA ESPADA TORRES Y ADRIÁN RUIZ CAÑERO
Monument Valley 2: el reflejo de la *muralla roja* del arquitecto Bofill, en un entorno virtual inspirado en los mundos de Escher · Monument Valley 2: The Reflection of the *Red Wall* of the Architect Bofill, in a Virtual Environment Inspired by the Worlds of Escher
- 357** PABLO LLAMAZARES BLANCO Y JORGE RAMOS JULAR
La instalación: del objeto a su desmaterialización. Algunas contribuciones en el contexto español · The Installation: From the Object to its Dematerialization. Some Contributions in the Spanish Context

Miscelánea · Miscellany

- 381** PABLO OZCÁRIZ-GIL
La iconografía de la Victoria: *Nikoma(chos)* en un entalle romano procedente de la ciudad de Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*) · Iconography of Victoria. *Nikoma(chos)* in a Roman Intaglio from the City of Magdala (Migdal, *Iudaea/Syria Palaestina*)
- 397** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ
Game Studies. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval · *Game Studies*. Methodological Approaches from the History of Medieval Art
- 419** JAVIER CASTIÑEIRAS LÓPEZ (ENGLISH VERSION)
Game Studies. Methodological Approaches from the History of Medieval Art · *Game Studies*. Aproximaciones metodológicas desde la Historia del Arte Medieval
- 441** MIGUEL ÁNGEL HERRERO-CORTELL E ISIDRO PUIG SANCHIS
En el nombre del padre... Joan de Joanes en el taller de Vicent Macip (c. 1520-1542). Consideraciones sobre las autorías compartidas · *In the Name of the Father...* Joan de Joanes at the Vicent Macip's Workshop (c. 1520-1542). Considerations on Shared Authorities.
- 469** MARÍA ANTONIA ARGELICH GUTIÉRREZ E IVÁN REGA CASTRO
Moros en palacio. Los relieves historiados del Palacio Real de Madrid, o el origen de una imagería de la Reconquista a mediados del siglo XVIII · Moors at the Palace. The Historical Reliefs of the Madrid's Royal Palace, or the Origin of the Reconquest Imagery in the Middle Eighteenth Century



9



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

491 SONIA CABALLERO ESCAMILLA
Crónica de un viaje sin retorno del patrimonio eclesiástico: Julián y Antonio Zabaleta y las pinturas del convento de Santo Tomás de Ávila en el Museo del Prado · The No-Return Journey of the Ecclesiastical Heritage: Julián and Antonio Zabaleta, and the Paintings of the Monastery of St. Thomas of Ávila in the Prado Museum

515 SILVIA GARCÍA ALCÁZAR
Gótico y romanticismo: el monasterio toledano de San Juan de los Reyes a través de la literatura romántica · Gothic and Romanticism: The Monastery of San Juan de los Reyes in Toledo through Romantic Literature

535 JAVIER MATEO HIDALGO
El individuo moderno como híbrido entre lo humano y lo tecnológico: creación y experimentación en la vanguardia artística de principios del siglo XX · The Modern Individual as a Hybrid In-Between the Human and the Technological: Creation and Experimentation in the European Artistic Avant-Garde at the Beginning of the 20th Century

555 SERGI DOMÉNECH GARCÍA
Del sacrilegio al desagravio. Culto y ritual de la imagen sagrada en la Valencia del primer franquismo · From Sacrilege to Redress. Worship and Ritual of the Sacred Image in the Valencia of the First Francoism

585 IRENE VALLE CORPAS
On arrêt tout et on réfléchit. La detención del tiempo en el cine del 68 francés: varias paradas para otra erótica de la existencia, otra mirada al cuerpo y otro pensamiento de la Historia · *On arrêt tout et on réfléchit.* The Detention of Time in the French Cinema of 1968: Several Stops for Another Eroticism of Existence, another Look at the Body and another Thought on History

609 PEDRO DE LLANO NEIRA
In Search of the Miraculous: la obra y el documento · *In Search of the Miraculous:* The Work and its Documentation

Reseñas · Book Reviews

647 ELENA PAULINO MONTERO
MANZARBEITIA VALLE, Santiago; Azcárate Luxán, Matilde; González Hernando, Irene (eds.), *Pintado en la pared: el muro como soporte visual en la Edad Media*

651 JOSÉ ANTONIO VIGARA ZAFRA
GILARRANZ IBÁÑEZ, Ainhoa, *El Estado y el Arte. Historia de una relación simbiótica durante la España liberal (1833-1875)*

653 ALBERTO GARCÍA ALBERTI
COLORADO CASTELLARY, Arturo, *Arte, botín de guerra. Expolio y diáspora en la posguerra franquista*

657 ÓSCAR CHAVES AMIEVA
FRASQUET BELLVER, Lydia, *Vicente Aguilera Cerni y el arte español contemporáneo*

661 ADOLFO BALTAR-MORENO
DENOYELLE, Françoise, *Arles, les rencontres de la photographie: une histoire française*