

El *Calvario* del Monasterio de Poblet. Consideraciones sobre el papel de los aprendices, discípulos y colaboradores en el taller de los Macip

The *Calvary* of the Monastery of Poblet. Considerations on the role of apprentices, disciples and collaborators in the Macip's workshop

Isidro PUIG SANCHIS

Universidad Politécnica de Valencia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6381-5579> / ipuig@upv.es

Miguel Ángel HERRERO CORTELL

Universidad Politécnica de Valencia

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3855-9542> / mihercor@har.uam.es

DOI: <http://dx.doi.org/10.18002/da.v0i20.7021>

Recibido: 3-IV-2021

Aceptado: 11-V-2021

RESUMEN: El presente artículo propone algunas consideraciones sobre el papel de aprendices y colaboradores en el entorno del taller de los Macip. A colación de una pintura del último año de producción de Joan de Joanes, (o incluso ya posterior a su muerte), se plantean algunas reflexiones sobre el papel de pintores documentados en su entorno, cuya participación en muchas obras parece obviarse con frecuencia.

Palabras Clave: Aprendices; Pintura; Siglo XVI; Renacimiento; Macip; Taller.

ABSTRACT: This article proposes some considerations on the role of apprentices and collaborators in the Macip workshop environment. A recently discovered painting from Joan de Joanes' last year of production by, (or even painted after his death), some reflections on the role of documented painters in their environment, are raised. The participation of such painters in many artworks seems to be frequently overlooked.

Keywords: Apprentices; Painting; 16th century; Renaissance; Macip; Workshop.

A PROPÓSITO DEL CALVARIO DEL MUSEO DEL MONASTERIO DE POBLET (TARRAGONA)

En el 2018 se dio a conocer un lienzo con la representación de *Cristo en la Cruz, con la Virgen y San Juan Evangelista*, atribuible al pintor valenciano Joan de Joanes. La pintura, de gran tamaño (183 x 120,5 cm), fue restau-

rada en 1997¹ y donada, a continuación, al Monasterio de Poblet. La obra recuerda a la tabla del *Calvario* de la antigua colección Las-sala, hoy en el castillo de Auckland (Fig.1), tanto por su composición –aunque con al-

¹ Damià Amorós y Joan Yeguas, "Un calvario inédito de Juan de Juanes en el Monasterio de Poblet", *Ars Magazine*, año 11, 39 (2018), 142-143.



- Fig. 1. Comparación a escala del Calvario de Joan de Joanes (Antigua colección Lassala, hoy en el castillo de Auckland -izquierda-) y de Joan de Joanes y taller (Museu de Poblet (Tarragona) -derecha-). Fotografía del Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM). Universitat de Lleida.

gunas variantes que ahora expondremos— como por su colorido, y hechuras.

Básicamente hay tres variaciones entre ambas; la primera es que en la de Poblet no aparece en escena María Magdalena, quien arrodillada a los pies de la cruz sí comparece en la tabla de Auckland; la segunda, que las figuras de la Virgen y San Juan en la de Poblet se representan fragmentadas, mientras que en la obra de Auckland están de cuerpo entero; y por último, es llamativa la presencia de unas filacterias a cada lado de Cristo, que encontramos solo en la de Poblet, con fragmentos del Antiguo Testamento, en par-

ticular del *Cantar de los Cantares* (1, 12) y del segundo *Libro de Samuel* (18, 33)².

Desconocemos para quién o para dónde fueron ejecutadas estas dos obras. Por lo que respecta a la tabla de Auckland, en la parte inferior, sobre una piedra, aparece la fecha de “1578”. Fernando Benito propuso identificarla con la que, a finales de 1577, o principios de 1578, la Generalitat encargó a

² *Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi inter ubera mea commorabitur* [“manojito de mirra es para mi el amado mío, entre mis pechos quedará”], como agradecimiento y alabanza de la Iglesia por los favores que recibe de Jesucristo; y del segundo libro de Samuel (18, 33): *Fili mi quis mihi tribuat ut ego moriar pro te fili mi?* [“Hijo mío, quien me diera que yo muriera por ti, hijo mío?”].

Joanes, con destino a la sala principal donde se reunían sus señorías³: Un retablo *ab una figura de un Christo Crucificat al viu ab la María, San Juan y Senta Madalena*, que pintaría antes de trasladarse a Bocairent –donde moriría al año siguiente durante la ejecución del retablo de la iglesia parroquial del lugar–. Por orden de los diputados de la Generalitat, la obra fue tasada por los pintores Lluís Mata, por parte de la institución, y Miquel Joan Porta, por parte del artista. Es interesante advertir la enorme diferencia económica del peritaje. El primero, Mata, la tasó por 5000 sueldos (250 libras), y Porta por 8000 sueldos (400 libras). Finalmente, el 21 de marzo de 1579, la parte contratante acordó pagar a Joanes la cantidad de 5300 sueldos (265 libras)⁴. Esta desavenencia en la valoración de la obra entre Mata y Porta es posible que tenga su explicación en sus relaciones personales, más que por asuntos técnicos. Mata recibió en 1568 algunas tasaciones de Joanes por trabajos que había realizado para la junta de *Murs e Valls* que quizá creyó no muy justas, mientras que Porta se considera discípulo de Joan de Joanes. Así pues, es comprensible que Mata tasara a la baja la obra de Joanes y Porta, en cierta manera sobrevalorase el retablo de su maestro.

El 3 de octubre de 1579 se realiza una provisión de gastos por parte de los diputados y se ordena el pago, a Pau Gaytán, dorador, de 3820 sueldos, por realizar diversos trabajos, entre los cuales están contabilizados los 100 sueldos *per les gafes e altra ferramenta que aquell ha daurat per a assentar lo retaule del Cristo Crucificat en lo retret del estudi major hon ses senyories se ajusten*⁵.

³ Fernando Benito, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2000), 184, cat. 78.

⁴ Isidro Puig et al., *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo* (Lleida: Universitat de Lleida, 2015), 77, doc. 194.

⁵ José Martínez Aloy, *La Casa de la Diputación de Valencia* (Valencia: Establecimiento Tipográfico Domènech, 1909-1910), 64; José Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico* (Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo,

Pese a lo sugerente de la propuesta identificativa de Benito, como se desprende de tal documento, se habla de colocar en su lugar un *retaule*, y la tabla de Auckland no presenta unas dimensiones acordes para presidir un retablo de altar (129 x 80 cm), quizás similar al que debió existir en la Sala de la Capilla de la *Casa de la Ciutat* de Valencia, aunque en este caso era un *Cristo Crucificado*, con un arcángel a los pies con el escudo de la ciudad, según grabado de 1789 (Fig. 2)⁶. En este sentido, un segundo tema que debe suscitar reflexión es el coste de la obra: 5300 sueldos. Si la identificamos con la tabla de Auckland y teniendo en cuenta las dimensiones, es realmente elevado. Recordemos que en 1557 el retrato del Alfonso V estaba valorado en 1000 sueldos y en 1562 la tabla de la *Lapidación de San Esteban* se valoró en 1800 sueldos (160 x 123 cm). A tenor de estos datos, creemos que la tabla de Auckland no debe ser la encargada por la Generalitat, aunque, siendo la obra de Poblet una buena candidata para identificarse con aquella por su tamaño, la ausencia de la figura de María Magdalena imposibilitaría tal hipótesis.

En cuanto a la autoría, la de Auckland es sin duda de Joanes, y el lienzo de Poblet reúne todas las características estilísticas para atribuírselo también, al menos a simple vista. Ambas presentan unas cualidades técnicas excelentes. Si tuviéramos que preguntarnos cuál de las dos fue la primera en ejecutarse, sin duda apuntaríamos a la de Auckland. Esta es una tabla, mientras que el soporte de la de Poblet es lienzo. Se ha propuesto que durante la primera mitad del siglo XIX la obra se hubiera traspasado de tabla a lienzo, pero no hay indicios que lo puedan corroborar. Todas las obras de Joanes conservadas son sobre tabla, a excepción de la sarga con la *Pentecostés* que se le atribuye y que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Valencia. ¿Por qué Joanes no cam-

1979), 333. Archivo del Reino de Valencia (ARV), *Generalitat. Provisions*, núm. 3045.

⁶ Biblioteca Nacional de Madrid, Anónimo, signatura Dib/13/6/9; PID: bdh0000019014.



▪ Fig. 2. Anónimo español. Sala de la capilla del Ayuntamiento de Valencia. Siglo XVIII. Dibujo sobre papel amarillento verjurado, pincel, tinta china, parda y aguada de tinta china. Fotografía de la Biblioteca Nacional de Madrid (DIB/13/6/9).

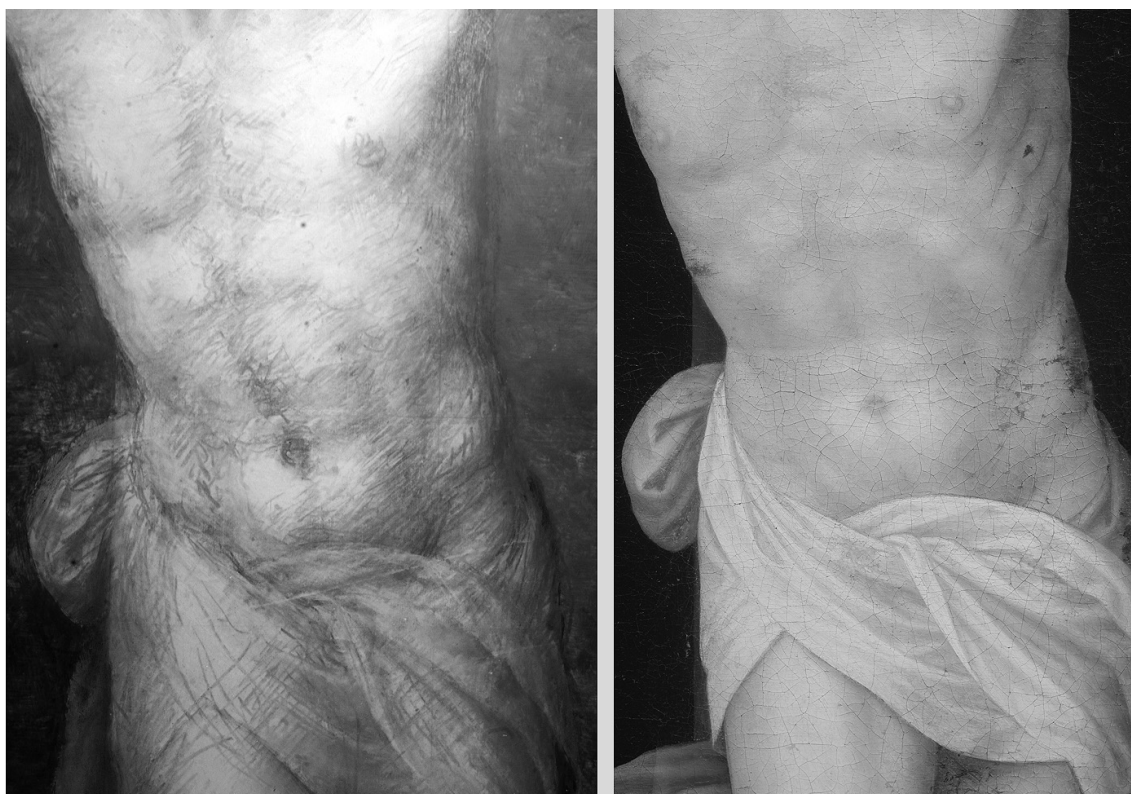
bió progresivamente de soporte, de la tabla al lienzo, como fue tendencia en la segunda mitad del siglo XVI?

Las fotografías digitales infrarrojas de ambas pinturas pueden aportar una información muy esclarecedora⁷. Mientras que la obra de Auckland presenta un vigoroso dibujo (Fig. 3), expresivo y muy suelto, típicamente joanesco⁸, con enorme abundancia

⁷ En el caso valenciano el estudio sistemático de los dibujos subyacentes está arrojando luz sobre las prácticas en los talleres del Reino. Véanse algunos ejemplos en: Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig, "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*, C (2019), 57-82.

⁸ Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig, "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*, XCIX (2018), 32-57.

de grafismos y líneas e incluso con algunos arrepentimientos y modificaciones, el lienzo de Poblet carece ellos y muestra un dibujo firme y sin titubeos, de líneas continuas, fruto del uso de un calco, repasado después con tinta. Salvando los tamaños, sendas figuras del crucificado son exactamente iguales, pues si las superponemos, éstas coinciden totalmente (Fig. 4). Las figuras de la Virgen y San Juan que, aunque en la obra de Poblet están situadas un poco más abajo respecto a Cristo, son calcadas, a pesar de que no se han representado de cuerpo entero (Fig. 5). En el Cristo sobre tabla se aprecian claramente dos narices, en lo que constituye una clara modificación, intentando dar otra perspectiva al rostro (Fig. 6). También podemos observar que la mano derecha de la Virgen ha sido modificada en un arrepentimiento, pues se advierte el dibujo de otra mano situada un poco más abajo, aunque no con la palma extendida, sino ladeada, en paralelo



▪ Fig. 3. Comparación, en fotografía digital infrarroja, del dibujo subyacente en el torso de Cristo del Calvario de Joan de Joanes (Antigua colección Lassala. Dibujo sobre tabla -izquierda-) y de Joan de Joanes y taller (Museu de Poblet. Dibujo realizado con sistema de calco -derecha-). Fotografía del CAEM. Universitat de Lleida.

al suelo (Fig. 7). En la nueva composición no encajaba la Magdalena, así que se eliminó, dado que para reproducirla arrodillada en la misma ubicación en que estaba en la tabla, delante de San Juan, solo se le podría representar poco más que la cabeza. En definitiva, la del lienzo es una versión a escala mayor de cada uno de los personajes, probablemente trasladados a través de una cuadrícula.

EL SOPORTE, DATACIÓN Y ATRIBUCIÓN

Este anómalo *Calvario*, sobre tela, conservado en el Monasterio de Poblet (Fig. 1), debe tratarse sin duda de una de las últimas obras encargadas al pintor, ya anciano, probablemente hacia fines de 1578 o incluso ya en 1579, a escasos meses del deceso, si lo consideramos obra autógrafa.

La pintura está ejecutada sobre un tejido de tafetán de cáñamo, de 183 x 120,5 cm (Fig. 8). El ancho de la composición está determi-

nado por el del telar, que debe ser de unos 126 cm (seis palmos valencianos). Se trata de una obra controvertida, de la que, para explicar su naturaleza, se ha dicho que pudiera tratarse de una pintura originalmente realizada sobre tabla y posteriormente transportada a lienzo⁹. Las evidencias técnicas no permiten sostener esa teoría: el cuarteado de la obra corresponde al de una tela y no al de una tabla; no se encuentran fisuras ni marcas de las juntas de los tablones y, pese a que la preparación es relativamente gruesa, en algunos puntos –como los pies de Cristo– se evidencia la trama del tejido subyaciendo al aparejo (Fig. 9). La tela ha sufrido algunas restauraciones, pero parece tratarse de un tejido original y, por tanto, no reentelado. El bastidor original fue substituido en el siglo XX, aunque en el reverso se aprecian las

⁹ Amorós y Yeguas, "Un calvario...", 142.

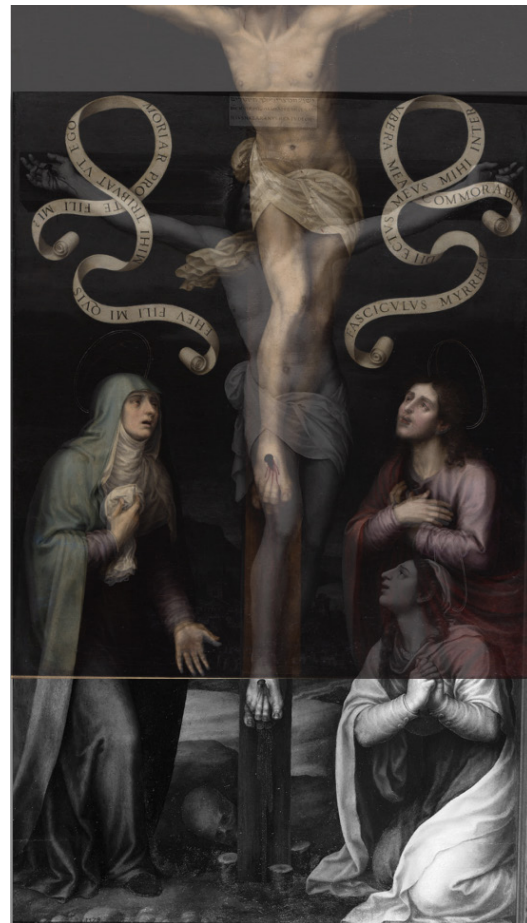


▪ Fig. 4. Superposición escalada de la figura de Cristo de los dos calvarios (Antigua colección Lassala y Museu de Poblet). Montaje fotográfico de Isidro Puig.

marcas de la estructura original, que contaba con dos travesaños horizontales (Fig. 8a).

La eclosión del uso de telas como soportes para el óleo llega a Valencia en la última década de la centuria, de la mano de los pintores de transición hacia la llamada escuela naturalista. La influencia de Joanes en todos ellos es patente, y la mayoría de la producción de estos artífices se desarrolló todavía sobre tabla. Entre los primeros seguidores y epígonos que, a diferencia de Joan de Joanes, adoptaron la tela en la técnica al óleo destaca Nicolás Borrás, que cuenta con numerosas obras producidas sobre lienzo en su *corpus* pictórico¹⁰.

¹⁰ Lorenzo Hernández Guardiola, *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás* (Alicante: Excma. Diputación Provincial, 1976); Lorenzo Hernández Guardiola, *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2010); Juan Richart Moltó (com.), *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610)*, Catálogo



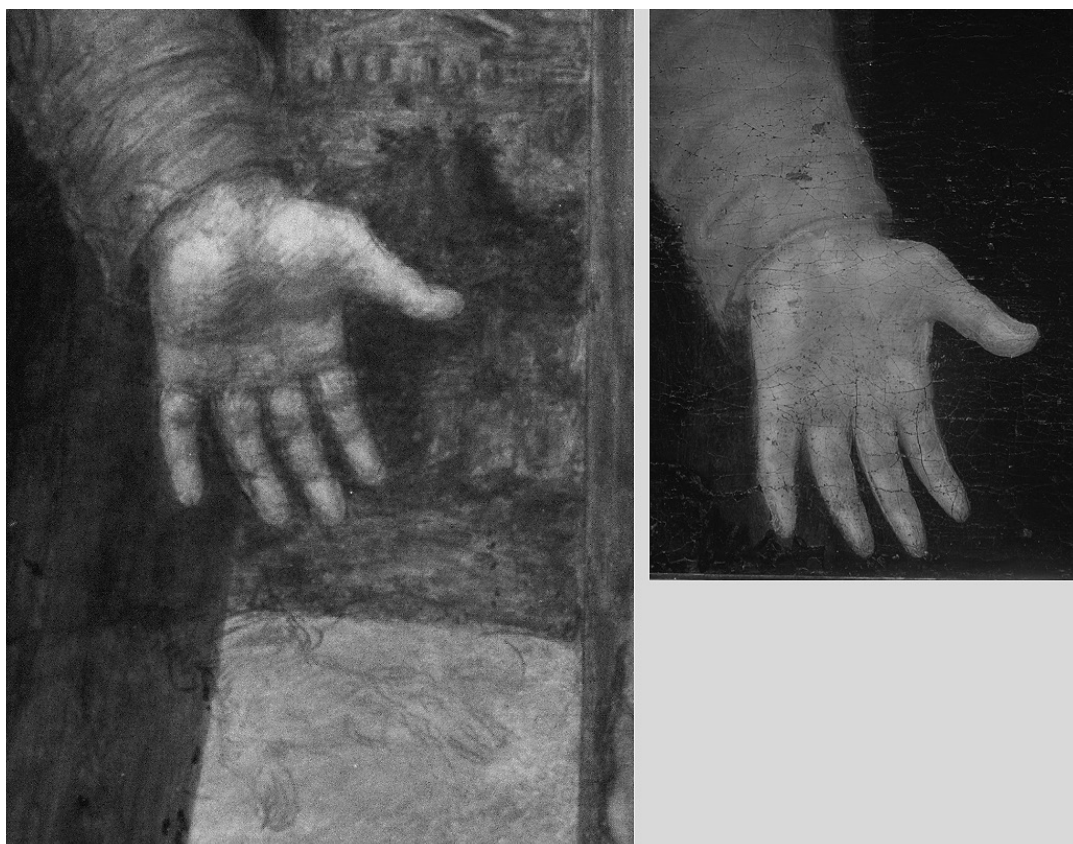
▪ Fig. 5. Superposición escalada de las figuras de la Virgen y San Juan de los dos Calvarios (Antigua colección Lassala y Museu de Poblet). Montaje fotográfico de Isidro Puig.

En cualquier caso, en este ejemplar – como en el resto de los datados en esos últimos años –, la participación de su taller prevalece sobre su propia mano, pudiéndose intuir en ella a su hijo Vicente Joanes fácilmente. En términos formales y de hechuras pictóricas, el primor y la calidad de la ejecución están a la altura de cualquier obra paterna, lo que nos empuja a considerar que, aun cuando no era el propio pintor quien formalizaba la obra sino los miembros de su taller a partir de un modelo anterior, la exigencia técnica era análoga y los estándares cualitativos se mantenían como un marchamo de garantía. Precisamente, en las obras de su última eta-

de la Exposición (Cocentaina: Ayuntamiento de Cocentaina, 2010).



▪ Fig. 6. Comparación de los rostros de Cristo en fotografías digitales infrarrojas en los dos calvarios (Antigua colección Lassala -izquierda- y Museu de Poblet -derecha-). Fotografía del CAEM. Universitat de Lleida.



▪ Fig. 7. Detalle de la mano de la Virgen en los dos calvarios, en fotografías digitales infrarrojas (Antigua colección Lassala -izquierda- y Museu de Poblet -derecha-). Fotografía del CAEM. Universitat de Lleida.



▪ Fig. 8. Reverso (a) y detalle del tejido (b) de Joan de Joanes y taller, Calvario (Museu de Poblet) con las marcas del bastidor original. Fotografía del CAEM. Universitat de Lleida.

pa, durante la década de 1570, las frecuentes retículas; las instrucciones sobre el uso de unos u otros colores; o la presencia de calcos de carbón se erigen en evidencias técnicas que, ocultas bajo las capas de pintura avalan la intensa participación de otros pintores de su círculo¹¹. En el caso que nos ocupa el tamaño de la pintura; el hecho de que sea lienzo y no tabla; la factura limpia, basada en un modelo precedente de 1578; o el uso de un calco para la fijación del dibujo subyacente nos permiten afirmar que, aunque la obra se realizase aún en vida de Joanes –si es que no se ejecutó ya después de su muerte– en realidad, constituye un claro ejemplo de la pro-

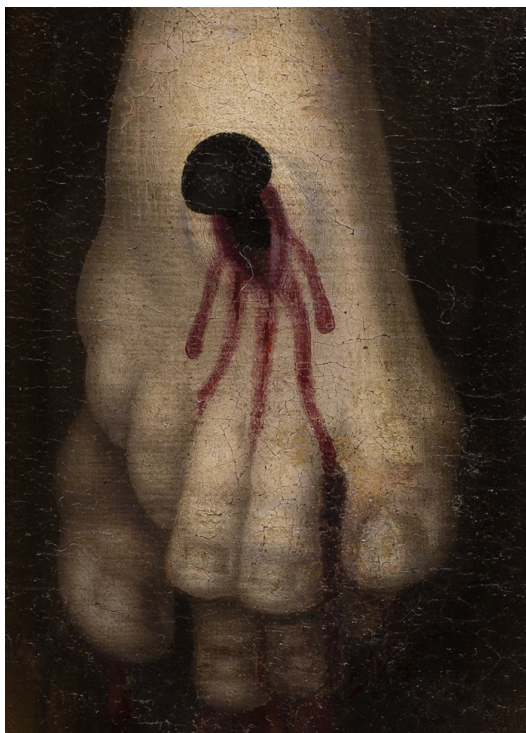
lífica actividad de un obrador que a menudo se ha infravalorado.

SICUT MAGISTER, DISCIPULUS

Es tara común en la historiografía artística –al abordar el estudio atributivo de determinadas pinturas–, desatender la participación de aprendices, discípulos y pupilos en la concepción o ejecución de las mismas, obviando su constante presencia en los obradores pictóricos durante la Edad Moderna. Tal falla es consecuencia, de hecho, de una percepción individualista y romántica del pintor, derivada del cambio de mentalidad que afectó a la práctica de la pintura a partir del comienzo del siglo XIX, aunque, ya desde el siglo XVI se atisba un esfuerzo por proyectar un cierto individualismo. Frecuentemente, esta idea tiende a aplicarse errónea-

¹¹ Miguel Ángel Herrero-Cortell e Isidro Puig, “Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la edad moderna: algunos casos prácticos”, *Revista de Historia del Arte*, vol. 7 (2018), 8-18.

mente a los pintores de épocas anteriores, que, en cambio, rara vez trabajaban solos. Al contrario, cooperaban en talleres con otros pintores, rodeándose, las más de las veces, de colaboradores de diverso rango (maestros asalariados, oficiales, aprendices, mozos o incluso esclavos).



▪ Fig. 9. Joan de Joanes y taller. Calvario. Museu de Poblet. Detalle de los pies de Cristo. Fotografía del CAEM. Universitat de Lleida.

A menudo, ignorando la idea de *original múltiple*¹², se ha utilizado, de manera despectiva, el término *taller* para aludir a pinturas consideradas faltas de originalidad, por repetir miméticamente una determinada obra, conservando las características materiales y procedimentales del modelo. Otras veces, hechuras de una calidad algo inferior empujan a clasificar dichas obras como copias de discípulos, utilizando de nuevo de forma peyorativa el término *taller*, dando por hecho

¹² Miguel Ángel Herrero-Cortell, "Del sacar de otras pinturas". Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica "versus" repercusión práctica", *Revista de humanidades*, 35 (2018), 81-106.

que las obras de mejor factura son siempre las *originales*, elaboradas por un único artista. A poco que se conozca el sistema de trabajo de los obradores pictóricos medievales y modernos, y la prevalencia de las repeticiones artesanales, tales ideas se manifiestan ciertamente inoperativas¹³.

Fue muy habitual, de hecho, en tantas pinturas, la participación colegiada de pupilos y aprendices, según iban adquiriendo experiencia y destreza, como desgrana Pacheco, en su *Arte de la Pintura* (1649), al referirse a los "tres estados de pintores, que comienzan, median i llegan al fin"¹⁴, lo que, como puede inferirse, podría comportar –o no– implicaciones cualitativas. Así, los grandes talleres artísticos del Renacimiento, sumidos en un bullicioso ajeteo productivo, vieron transitar por ellos numerosos artífices –más o menos cualificados– que, al tiempo que adquirían competencias en la práctica de la pintura, contribuían a la sostenibilidad del obrador y servían como cantera, cuando el trabajo apremiaba.

Valga como ejemplo de lo que acontecía en el día a día de los talleres pictóricos –la distribución o especialización de las tareas y la relación habitual maestro/alumno– el pleito documentado en enero de 1553 entre los pintores Juan de Borgoña II y Luis del Castillo. En una de las preguntas del proceso generado, Luis del Castillo afirma: "Si saben que los dichos Lorenzo de Ávila e Juan de Borgoña y Francisco de Cañas, de muchos años a esta parte, tienen compañía y todos parten dichas obras que hacen. Porquel dicho Lorenzo de Ávila debuxa los tableros y haze rostros, y el dicho Juan de Borgoña los pinta y el dicho Francisco de Cañas los dora y estofa".

Incluso Juan de Borgoña II responde que: "Algunas vezes el dicho Lorenzo de Ávila yva en casa deste confesante [Juan

¹³ Herrero-Cortell, "Del sacar de otras pinturas...", 81-106.

¹⁴ Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas* (Sevilla: Simon Faxardo, 1649), 157-158.

de Borgoña II] y hallaba pintando en los tableros a Antonio de Salamanca, e le enmendaba lo que le parecía, porques condición del dicho Lorenzo de Ávila reprehender a todos los que ve que van herrados en dicho oficio"¹⁵.

Creemos que es un ejemplo suficientemente clarificador de una realidad poco considerada, que debía ser análoga en los del siglo XVI. El de los Macip, uno de los más prolíficos, no fue ni mucho menos una excepción. Debieron ser abundantes los oficiales, aprendices, discípulos y colaboradores que pasaron por él; artistas que a buen seguro pusieron sus pinceles sobre muchas de las obras que hoy se atribuyen, en solitario, a los maestros Vicent Macip o Joan de Joanes. Así, en la inmensa mayoría de casos cabría añadir "y taller", una realidad, que los historiadores del arte no parecen dispuestos a asumir, pues en pos de un mayor beneficio se apuesta siempre por autorías únicas. La realidad era más compleja y diversa, pues los encargos se tendían a acumular; los trabajos eran incesantes; los aprendices debían ir "rompiendo la mano" e interviniendo cada vez más en la ejecución de las obras, adquiriendo competencias y responsabilidades, a partes iguales; y los maestros, a medida en que avanzaban en edad, iban delegando cada vez en sus subordinados el peso de los trabajos, dedicándose más a la supervisión, al control y a la gestión del taller.

Lejos de pretender en estas líneas desarrollar en profundidad una biografía de los artistas que sabemos vinculados al taller de Macip, –algunos tratados ampliamente por otros investigadores, otros simplemente ignorados por la historiografía–, a colación del problema enunciado, nos limitaremos a recogerlos aquí, atendiendo a los periodos en los que pudieron tener relación con los Macip.

¹⁵ Luis Vasallo e Irune Fiz, "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), 313-326 (citas en 317).

PEDRO MORA

Natural de Albaida. Es el primer aprendiz documentado. Ingresó en el taller de Vicent Macip el 26 de enero de 1508, con catorce años, comprometiéndose hasta inicios de 1514. El contrato lo firman Macip y Juan Tormon, su padre, vendedor de Albaida¹⁶.

Hasta el momento, el primer encargo documentado de Vicent Macip en solitario¹⁷ es el retablo para la familia Joan en la cartuja de Portaceli, cuyo primer pago es del 2 de junio de 1507¹⁸. Meses después es cuando aparece el aprendiz Pedro Mora, –precisamente de Albaida, de donde también era oriundo Macip–.

Durante los años en que Pedro Mora estuvo en el taller de Macip tal vez pudo participar o ayudar en la ejecución del retablo de los Joan para Portaceli y en el de las Almas del Purgatorio para la iglesia de San Nicolás.

¹⁶ Puig et al., *El pintor...*, doc. 18. Observemos que el padre y el hijo no presentan el mismo apellido, tal vez se trate de su hijastro.

¹⁷ Cabría preguntarse en qué momento Macip estableció su propio taller. Es posible que en sus inicios como pintor lo hiciera en el obrador de otro artista, hasta que acumulara la suficiente experiencia y los medios económicos necesarios para establecerse por cuenta propia. La posibilidad de que Vicent Macip fuera discípulo del Maestro de Xàtiva por la autoría compartida del Retablo de Santa Ana de Conçentaina, no la consideramos factible (Jose Luis Cebrián i Molina y Beatriz Navarro i Buenaventura, "Vicent Macip aprenent del Mestre de Xàtiva: el retaule de Santa Anna de Cocentaina", *Alberri*, nº 26 (2016), 177-181), dado que Cebrián y Navarro datan el retablo entre 1480-85, cuando Macip contaría, como mucho, con 12 años. Además, esa segunda mano advertida en el retablo creemos que no se corresponde con Macip. Las últimas estimaciones del nacimiento de Vicent Macip oscilan entre 1473-1475 (Puig et al., *El pintor...*, 15-19).

¹⁸ Puig et al., *El pintor...*, 96-97, doc. 15, donde se recogen las aportaciones anteriores, a las que añadimos las de Albert Ferrer Orts y Estefanía Ferrer del Río, *Joan de Joanes en su contexto. Un ensayo transversal* (Madrid: Sílex, 2019), 75-78.

JOAN PELLEJERO

Se trata del segundo aprendiz documentado. Su madre, Juana Sayet, era viuda de un recuero de la villa de Iniesta, del Reino de Castilla. El compromiso notarial de aprendizaje se firmó el 14 de octubre de 1527, cuando Pellejero contaba con quince años de edad, y su duración sería de seis años¹⁹. El contrato, firmado ante el notario Francesc Vilar, estipulaba, según la costumbre valenciana, que Vicent Macip debía enseñarle bien el oficio, darle de comer y beber, calzarlo y vestirlo. Al concluir su aprendizaje debía darle ropa de paño nuevo y/o dar 150 sueldos en metálico²⁰. El 10 de septiembre de 1533, ante el mismo notario, Joan Pellejero de 21 años, y pintor, reconoce haber recibido las ropas y vestidos comprometidos por Macip, tras cumplir los años de aprendizaje²¹.

En el período de tiempo en el que Pellejero vivió en el taller de los Macip (octubre 1527 – septiembre 1533) habría aprendido tanto de Vicent como de su hijo Joan de Joanes, que en 1533 contarían con unos 60 y 30 años respectivamente. En este sentido, cabría suponer que Pellejero habría colaborado en la ejecución del retablo del altar mayor de la catedral de Segorbe (c. 1528-1532). Desde que finalizara su vinculación contractual, nada más sabemos de este pintor.

BATISTE BUERA MACIP (h. 1521-h. 1590)

Es nieto de Vicent Macip e hijo del mercader Pere Buera e Isabel Ana Macip. Batiste se formó con su abuelo Vicent y su tío Joanes, iniciando su aprendizaje poco después del regreso de los Macip de Segorbe, hacia 1532. Debió concluir su formación antes del 6 de octubre de 1539, cuando le citan como pintor, ejerciendo de testigo en un compro-

miso de pago firmado por Vicent y Joanes con los mayores del oficio de plateros²².

Su padre, Pere Buera, falleció en 1536, de manera que su abuelo y tío debieron ocupar el papel paterno a todos los efectos mientras aprendía el oficio familiar.

Todavía Batiste vivía a finales de 1583, como consta en el testamento de su hermana María Anna, que lo nombró heredero universal refiriéndose a él como *daurador, germà meu*, lo que podría indicarnos que, aunque se formó con su tío, no debía de mostrar cualidades para la pintura, dedicándose principalmente a tareas del dorado²³, aspecto relevante en el taller de los Macip.

En este sentido, es poco probable que aquel dorado de los 15 casetones del artesonado de la *Sala Nova* del Palacio de la Generalitat, que en 1575 le fue encargado a Joanes, lo realizara él mismo, un hombre de poco más de setenta años. Un trabajo que duró hasta mediados de 1576 y en el que perfectamente pudo colaborar su sobrino, Batiste Buera²⁴.

JERÓNIMO DE CÓRDOBA (1537-1601)

El siguiente aprendiz se documenta el 16 de abril de 1553, de nombre Jerónimo de Córdoba, esta vez con el taller liderado por Joanes. Jerónimo era hijo de Joan de Córdoba, también pintor que vivía en la parroquia de San Martí, en la plaza *dels Caixers*. Ingresó con dieciséis años, cuando lo habitual era hacerlo a los doce, lo que nos indica que debió

²² Lorenzo Hernández Guardiola y Ximo Company, "De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (c.1505/1510 -1579)", en *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, coord. por Lorenzo Hernández Guardiola (Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006), 211-269; Puig et al., *El pintor...*, 47-48, doc. 100.

²³ Luisa Tolosa, Ximo Company y Lorenzo Hernández Guardiola, "Apéndice documental", en *De pintura valenciana...*, 238-241.

²⁴ Puig et al., *El pintor...*, docs. 180-191. El resto de casetones, otros 15, fueron dorados por los pintores Lluís de Mata, Gaspar Requena y Lluís Bolanyos.

¹⁹ Puig et al., *El pintor...*, doc. 38.

²⁰ La fórmula de especificar una cantidad de dinero como pago al final de un contrato de aprendizaje no es habitual en esta época.

²¹ Puig et al., *El pintor...*, doc. 57.

iniciarse en el obrador de su padre²⁵. El periodo pactado fueron seis años, hasta 1559. Joanes se comprometía a cuidarlo y vestirlo, como era preceptivo, así como enseñarle el oficio. Al final del contrato no recibiría ningún estipendio económico, ni las ropas habituales como dación final –lo que remarca quizás el interés que Joan de Córdoba tenía en que su hijo aprendiera en el taller de Joan de Joanes–.

El 5 de febrero de 1560, apenas concluida su formación, Jerónimo contrata, con el antedicho Batiste Buera la pintura de las puertas laterales del altar mayor de la iglesia de la Santa Cruz, con las imágenes de San Pedro y San Pablo, así como el dorado de la peana de la imagen titular.

Una vez concluido este encargo, deseando establecerse por cuenta propia en tierras con menos competencia, se desplazó hacia Murcia y Orihuela, donde consta el 15 de septiembre de 1563. Durante los años en que Jerónimo estuvo en el taller de los Macip, se ejecutó el *Retablo de San Antón, Santa Bárbara y los Santos Médicos* (fechado en 1558). Precisamente, debió utilizar como modelo algunas tablas de dicho retablo ondense en el *Retablo de Santa Lucía* del convento de la Trinidad de Orihuela²⁶.

MAGÍ ARMENGUAL (O MENGUAL)

Citado por primera vez como testigo en la publicación del testamento de Joan de Joanes, redactado en Bocairent, el 21 de diciembre de 1579. Se le menciona como *criat del dit testador* y habitante de Bocairent²⁷. Entende-

²⁵ Vicente Samper, "Documentos inéditos para la biografía de los Macip", *Archivo Español de Arte*, Vol. 74, 294 (2001), 165 y 168.

²⁶ Sobre Jerónimo de Córdoba puede consultarse Lorenzo Hernández Guardiola, "Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601), discípulo de Juanes", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 82 (2000), 285-291 y "La estela de Juan de Juanes en el sureste español. El pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601)", *Archivo de Arte Valenciano*, XCV (2014), 63-79.

²⁷ Agustín Arqués Jover, *Colección de pintores, escultores & desconocidos sacada de instrumentos antiguos au-*

mos el término de *criat* como mozo, que trabajaba en el taller del pintor. Mes y medio después, el 8 de febrero de 1580, Jerónima y sus hijos revocan la procura que habían realizado sobre Gaspar Requena el 18 de enero de ese mismo año, para reclamar cualquier cantidad adeudada a su difunto marido. En esa revocación aparece como testigo de nuevo Armengual, como "pintor", habitante de Bocairent, de donde parece ser era oriundo.

En menos de dos meses pasa de ser considerado *criat a pintor*. Es posible que en el momento en que falleció Joanes su formación estuviera casi concluida. Si se formó en el taller de Joanes, debió trasladarse con la familia a Bocairent para ejecutar el retablo mayor, de donde era natural, pues siempre aparece como *habitador* de Bocairent, mientras que a los Macip se les cita como vecinos de Valencia y residentes en Bocairent²⁸. Nada más sabemos de este pintor, pero es probable que trabajara con Vicente Joanes, al menos hasta la conclusión del retablo de la villa.

MARGARITA Y DOROTEA MACIP

Hijas de Joan de Joanes, las dos murieron solteras, por lo que es normal que siempre estuvieran en el entorno familiar, ocupando un rol activo en el taller paterno.

Siguiendo la tradición patriarcal de los gremios, esta ausencia de datos era común para el caso de las mujeres (extensible a mozos, ayudantes o aprendices), figuras que quedan siempre difuminadas e invisibilizadas. Como hijas del maestro no formalizaron contrato de aprendizaje, ni nunca llegarían a contratar retablo alguno, ya que tras la muerte del padre se hizo cargo del taller su hermano, Vicente Joanes.

Sólo la tradición oral nos informa de esta vinculación de Dorotea y Margarita a

thenticos, (manuscrito de antes de 1799), Biblioteca de Castilla-La Mancha, ms. 240, ff. 5r. y 47v.-48r.

²⁸ Todas las referencias y documentos en Puig *et al.*, *El pintor...*, docs. 197, 200 y 201.

la pintura. La información procede de un soneto del capitán Cristóbal de Virués, contemporáneo y amigo de la familia, que dice: “[...] En pincel y colores, Juan Vicente, / en ingenio y pintura Margarita, / en distinción y gracia, Dorotea”²⁹. A decir verdad, Virués sólo relaciona a Margarita con la pintura y de Dorotea destaca más las dotes personales que las artísticas, lo que no excluye que pudiera dedicarse a labores más mecánicas dentro del propio obrador.

El que fuera canónigo de la Catedral del Valencia, Vicente Vitoria, recoge comentarios de terceros que afirmaban que Joanes “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 mujeril 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 acababa de su mano, por cuya causa se ven algunas cosas replicadas”³⁰.

Cuando Antonio Ponz visitó la parroquia de la Santa Cruz de Valencia, dejó escrito que en la primera capilla a mano derecha estaba enterrado Joan de Joanes, destacando que en el altar de la misma había varias pinturas que se tenían “vulgarmente por obras de una hija de Joanes, pero otros las juzgan de su propia mano; y si son de la hija, no hay duda que en esta obra manifestó el gremio y enseñanza recibida del padre”³¹. El Barón de

Alcahalí señala que las dos hijas de Joanes, para honrar la memoria de su padre, “pintaron el retablo de la capilla de Ánimas de la parroquia de Santa Cruz, donde estaba enterrado”³². Incluso José Albi se hace eco de esta tradición recogida por Ponz, que a lo largo del tiempo había sido refrendada por otros estudiosos, identificando paulatinamente a Margarita como la autora del *Retablo de las Almas*³³. Hoy sabemos que este retablo de la parroquia de la Santa Cruz de Valencia es de Joan Sariñena, de 1602³⁴.

Otras obras vinculadas con Margarita son el *Salvador* de la colección John Ford, de Londres, inspirado en la tabla central de la predela del *Retablo de las Almas*, por lo tanto cronológicamente posterior³⁵. También el *Tríptico del Calvario*, del Museo de Bellas Artes de Valencia, procedente de la Congregación de San Felipe Neri de Valencia, atribuido a Vicente Joanes por Ceferino Araujo³⁶ y con interrogante a Margarita Joanes por Elías Tormo³⁷.

noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella, Tomo cuarto (Madrid: Joachin Ibarra, 1774), f. 80r.

³² Barón de Alcahalí, *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos* (Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897), 178.

³³ Barón de Alcahalí, *Diccionario Biográfico...*, 466.

³⁴ María José López Azorín, *Documentos para la historia de la pintura Valenciana en el siglo XVII* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006), 91. (ARV, Justicia Civil, c. 4413, 2 de diciembre de 1602); Fernando Benito, *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia* (Valencia: Generalitat Valenciana, 2007), 158-165, cat. 36. Por lo que respecta al visurado de la pintura, Juan Sariñena nombra al pintor Miquel Joan Porta, y la parte contratante nombra a Vicente Requena.

³⁵ Obra que había pertenecido a la colección del general Meade, siendo adquirida en 1851 por Richard Ford: Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España: historia y catálogo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1958), 215, cat. 1527.

³⁶ Ceferino Araujo, *Los Museos de España* (Madrid: Imprenta de Medina y Navarro, 1875), 133.

³⁷ Elías Tormo, *Valencia. Los museos. Guías-Catálogo*, fasc.1 (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932), 32,

²⁹ Cristóbal de Virués, *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués* (Madrid: Por Alonso Martín, 1609), f. 255r. Posiblemente escritas entre 1575 y 1585. Parte de los textos están dirigidos a amigos y señores del autor, motivados por acontecimientos cotidianos o relaciones personales. Es posible que este soneto dedicado a Joanes lo escribiera inmediatamente después del conocimiento de su muerte, a principios de 1578, o bien cuando su cuerpo llegó a Valencia para enterrarlo en la iglesia de la Santa Cruz, procedente de Bocairent, en 1581. Alfredo Hermenegildo, “Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II”, *Criticón*, 87-89 (2003), 397-399.

³⁰ Bonaventura Bassegoda, “Vicente Vitoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Joanes”, *Locus Amoenus*, 1 (1995), 172.

³¹ Antonio Ponz, *Viaje de España, o cartas, en que se da*

GASPAR REQUENA (c.1515 - d.1585)

Colaborador de Joanes en el retablo de la parroquial de Font de la Figuera, contratado en 1548. Sin embargo, en todos los documentos referidos a su cobro y liquidación económica interviene siempre el pintor Gaspar Requena³⁸. Seguramente debió sumarse a la ejecución, tal vez por la acumulación de trabajo y una situación personal complicada, como la enfermedad de Vicente Macip, que fallecería en 1551.

En 1550 aparecen en varias ocasiones documentados juntos, en relación con unos censales, suponiendo que debieron asociarse en algunos trabajos³⁹. Esta circunstancia nos lleva a pensar que fue un colaborador valorado, un socio, cuya amistad con la familia Macip perduró incluso tras el deceso del maestro en 1579⁴⁰.

En 1564, tras haber realizado Joanes la pintura de un Cristo en la esfera del reloj de la Catedral, por su compleja ubicación y por haberle costado más de lo previsto, tuvo que solicitar una tasación de este ante el desacuerdo con los contratantes, los obreros de la fábrica de *Murs i Valls*⁴¹. Los pintores elegidos fueron Gaspar Requena, Lluç Bolanyos y Joan Masó, que coincidieron en la *perfecció* de la obra, recibiendo Joanes cierta compensación por ello.

cat. 253-255.

³⁸ Dejamos de lado la confusión historiográfica que había duplicado a este artista en dos personalidades, diferenciadas como Gaspar Requena el "viejo" y el "joven": Albert Ferrer y Carmen Aguilar, "Los Requena, una enigmática familia de pintores del renacimiento: A propósito de Gaspar Requena 'El Joven'", *Archivo Español de Arte*, vol. 82, 326 (2009), 137-154.

³⁹ Puig et al., *El pintor...*, docs. 120-125.

⁴⁰ Sobre los Requena puede consultarse una completa revisión documental y crítica en Luisa Tolosa, "La familia de los pintores Requena: Un estado de la cuestión", en *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia: nuevas perspectivas, nuevas aportaciones* (Lleida: Universitat de Lleida, 2017), 197-212.

⁴¹ Puig et al., *El pintor...*, 71-72, docs. 166, 168 y 169.

En 1568 Gaspar Requena y Joan de Joanes coinciden nuevamente en la tasación de un retablo para el Portal de San Vicente realizado por Lluç Mata⁴². De nuevo, en 1575, se reparten los casetones del artesonado de la *Sala Grande* del Palacio de la Generalitat⁴³.

El 18 de enero de 1580, tras el fallecimiento de Joanes, Jerònima Comes y sus tres hijos que todavía residían en Bocairent, nombran procurador de la familia al pintor Gaspar Requena (ausente), para que resuelva en Valencia los asuntos que han quedado pendientes en la ciudad tras la muerte de Joanes⁴⁴.

Sobre la formación de Gaspar Requena, prácticamente nada se sabe. El 20 de abril de 1540 contrata el retablo *Santa Úrsula o de las Vírgenes* del Convento de la Puridad de Valencia, junto con Pedro Rubiales⁴⁵. Suponiéndole al menos la edad mínima legal para contratar, los veinticinco, podría haber nacido como tarde en 1515. El estilo joanesco que muestran sus obras le acercan a un posible aprendizaje en el taller de los Macip, dirigido por Vicent Macip, donde ya trabajaba un joven pintor llamado Joan de Joanes⁴⁶.

ONOFRE FALCÓ (c. 1536-1560)

En 1537 Vicent y Joan Macip contrataron la ejecución de la predela y la tabla cimera (*Inmaculada*) del retablo mayor de la iglesia de San Bartolomé⁴⁷, comprometiéndose a entregarlas el 24 de agosto de 1538,

⁴² Puig et al., *El pintor...*, docs. 171-174.

⁴³ Puig et al., *El pintor...*, docs. 180-180bis.

⁴⁴ Arqués Jover, *Colección de pintores*, f. 66v.

⁴⁵ Consolación Campos, "El retablo de Santa Úrsula o de las vírgenes del Convento de la Puridad de Valencia", *Anales de la Universidad de Valencia*, año XI (1930-1931), 187-202, el contrato en 201.

⁴⁶ Posibilidad que compartimos con Lorenzo Hernández Guardiola et al., *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515-después de 1585)* (Xàtiva: Ulleye, 2015), 108.

⁴⁷ Fernando Benito y Vicente Borrás Vallés, "Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes", *Archivo Español de Arte*, Vol. 64, 255 (1991), 360-361.

festividad de San Bartolomé. Años después, aparecen nuevas referencias y pagos por partes del retablo mayor de la misma iglesia. Seguramente se trate de la continuación o conclusión de las tablas realizadas años antes. Aparece, entonces, la figura del pintor Onofre Falcó. En concreto, en 1552 recibió 80 sueldos por “aparellar les peses o los cuadros del banch” en su taller⁴⁸.

Tiempo después, según constaba en un libro de memorias o cuentas de la citada iglesia de los años 1554-1555, se pagó a dos hombres diez dineros por transportar los *quatre post y portes de la dita peanya ya en-guixades* de casa del pintor Onofre Falcó al taller de “Joanes pintor”, que vivía cerca de la plaza del Àrbre⁴⁹. Muy probablemente se trataría de la predela y puertas laterales del retablo, que una vez preparadas por Falcó sería Joanes quien aplicaría la policromía.

Otra posible colaboración entre ambos pintores la encontramos en el Retablo mayor de la Iglesia de San Esteban de Valencia. Actualmente en el Museo del Prado se conservan siete tablas de Joanes y una de Onofre Falcó, desde que fueran adquiridas por Carlos IV en 1801. Otras dos se mantienen en la misma iglesia y son atribuidas a Onofre Falcó. El único documento sobre este retablo está fechado el 13 de enero de 1562, por el cual Joan de Joanes recibe los 1200 sueldos que D. Marco Antonio de Borja y de Pallàs,

difunto, había prometido pagar por una de las tablas del retablo de San Esteban. Joanes firmaba a Alonso de Milà, el hijo del comitente⁵⁰.

El canónigo Vicente Vitoria informa que fue el duque de Calabria el que ordenó realizar el retablo, que no es el mismo promotor documentado de la tabla de la *Lapidación* anteriormente citada. Además, narra poco más que un concurso entre Onofre Falcó y Joanes, siendo éste último el vencedor y destinado a concluir el retablo⁵¹. Otra posibilidad apuntada es que fuera encargado a Onofre Falcó en un principio y que con el fallecimiento de Falcó, en 1560, fuera Joanes el elegido para concluir el retablo⁵². No obstante, como ya expresamos en su día, no descartamos que en realidad fuera un retablo fruto de la colaboración de ambos artistas, al menos hasta el deceso de Onofre. Además, que fuera un retablo encargado a Onofre y que éste solo realizara dos tablas de la predela, –normalmente sujetas a una mayor participación de taller– en lugar de empezar por las importantes, resulta cuanto menos poco común⁵³.

NICOLÁS BORRÁS (COCENTAINA, 1530-VALENCIA, 1610)

Pintor y monje jerónimo, nacido en el seno de una familia con una posición holgada. Fue uno de los máximos representantes del arte valenciano de la segunda mitad del

⁴⁸ Constancia del pago a Onofre por este trabajo, del 6 de julio de 1552: Archivo de San Bartolomé, *Llibre de Memòries de luïsmes, procesons, censal, ordís, determinacions, ab conters de mosen Gaspar Serrano, procurador del canonge parent, rector de la present església, etc. 1554-1555*: “Yo Nofre Falcó, pintor, atorge haver revut de vos, Señor mossen Gaspar Serrano, beneficiat en Sent Bartomeu, quatre lliures. Dich IV ll, les quals son per aparellar les peses o los cuadros del banch del retaule de Sent Bartomeu e per la veritat fas lo present de ma mia a sis del mes de juliol del any 1552”; Manuel González Martí, *Pintors valencians de la renaixensa. Joanes (L'enigma de la seua vida)* (Valencia: Societat Valenciana de Publicacions, 1926), 49, nota 1. Documento no conservado.

⁴⁹ Agustín Sales, *Memorias históricas del Antiguo Santuario del Santo Sepulcro de Valencia* (Valencia: Oficina de Josef Estevan Dolz, 1746), ff. 110r-111r. Véase además: González Martí, *Pintors valencians...*, 48-49.

⁵⁰ Mercedes Gómez-Ferrer, “Nuevas noticias sobre el retablo de la vida de San Esteban de Joan de Joanes”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 16, 34 (1995), 14, doc. 2.

⁵¹ Bassegoda, “Vicente Vitoria...”, 165-172.

⁵² Mercedes Gómez-Ferrer, “Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI”, *Locus Amoenus*, 11 (2011-2012), 89-90. Sobre Onofre puede consultarse Lorenzo Hernández Guardiola, “Onofre Falcó, un misterioso pintor en la Valencia del siglo XVI”, en *Pintura dels segles XV i XVI a la Corona d'Aragó*. Actes de les II Jornades d'Art (Xàtiva: Ulleye 2011), 35-69 y Lorenzo Hernández Guardiola y Antonio Gómez Arribas, *Biografía y catálogo razonado del pintor valenciano Onofre Falcó* (Valencia: Antonio Gómez Arribas, 2018).

⁵³ Puig et al, *El pintor...*, 123, y una síntesis de lo expuesto en 120-125.

siglo XVI. Poco sabemos de su formación como pintor, aunque el estudio de su pintura nos lo delata deudor, de Joanes, en lo estilístico y en lo procedimental. Un documento desaparecido, datado en 1581, original en pergamino firmado por el mismo Padre Borrás, atestigua su condición de discípulo de Joanes: *Timoratus Vicentius Joanes Macip (Joanes de Joanes nominatus) dignissimus praeceptor meus, cum vis inter suos discipulos essen numeratus, domini nostri Jesuchristi in horto orantis imaginem depinxit (cujus imago in hoc scripto videtur)... Et cum carissimus meus magister... in memoria his literae consigno: Anno m-d-l-XXXI: Frater Josephus Borrás*⁵⁴.

Borrás, huérfano de padre en 1541, debió trasladarse a Valencia para su formación, como pintor y como sacerdote. Por la documentación conocida, aparece por primera vez como pintor el 24 de diciembre de 1558, cuando se había concluido el retablo de la parroquial de *El Salvador* de Concentaina, y como sacerdote no se le nombra hasta 1560. No sabemos con exactitud qué estudios inició primero, pero en este sentido Hernández Guardiola apunta que hacia 1550 estaría concluyendo Borrás su formación artística, o ya la habría finalizado, lo que quiere decir que tal vez llegó a Valencia para entrar en el taller de los Macip. De ser así, sabemos que un contrato de aprendizaje solía durar entre 6 y 8 años, lo que nos situaría a finales de la década de los cuarenta. Justamente es el momento en que Joanes se había comprometido a ejecutar el retablo mayor de Font de la Figuera, en diciembre de 1548. Sería, pues, factible que Borrás hubiera participado en este retablo, dado que su formación estaría casi concluida, como hemos apuntado, incluso se puede intuir su mano en alguna de

⁵⁴ El primero en citarlo fue Vicente Polero, "Nuevas noticias sobre Juan de Juanes", *El Arte en España*, T. VI (1867), 89-91. Traducido: "Timorato Vicente Joanes Macip, llamado Joan de Joanes, dignísimo preceptor mío, entre cuyos discípulos me encuentro, habiendo pintado a Nuestro Jesucristo en el huerto orando (cuya imagen en este escrito nuestro), queridísimo fue su magisterio. En memoria esta carta firmo. Año 1581. Padre José Borrás".

las tablas, como la *Ascensión*, como delata su estilo, tipos humanos, colorido, etc⁵⁵.

CRISTOBAL LLORENS (c. 1550 - c. 1617)

Si Nicolás Borrás era sacerdote y pintor, Llorens también tenía doble profesión, pues además de pintor, era notario. En agosto de 1578, Joanes se traslada con su familia a Bocairent⁵⁶. El 20 de diciembre de 1579, cuando llevaba poco más de un año trabajando en el retablo del lugar, estando enfermo, firmó testamento ante el notario Cristóbal Llorens. Nombró albaceas a Joan Cirera, presbítero, y a Onofre Llorens, cirujano, hermano del notario.

Por los datos que conocemos, –según pesquisas de Arqués– el 4 de septiembre de 1578 Cristóbal, "siendo ya notario de Alicante", reconoce que su hermano, cirujano, le había sufragado los estudios, por lo cual renuncia a su parte de la herencia de su tío. Si además aceptamos que, según Arqués, en 1584 "pintó el retablo de San Julio, para el convento de los carmelitas, que pagó el Sr. del lugar de Sorio"⁵⁷, hemos de suponer que su aprendizaje debió iniciarse hacia 1578, como muy tarde⁵⁸. En tal caso, es posible

⁵⁵ Hernández Guardiola, *Nicolás Borrás ...*, 16. Las últimas investigaciones sólo han confirmado la estancia de Gaspar Requena en La Font de la Figuera, junto a Joan, posiblemente para colaborar en la ejecución del retablo mayor: Inmaculada Pérez Burchés, "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), 25-33. Sobre Borrás como discípulo de Joanes véase también Albi, *Joan de Joanes ...*, vol. 2, 471-493 y Lorenzo Hernández Guardiola, *Pintura Gótica y Renacentista valenciana (nuevos estudios y atribuciones)* (Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial, 1983), 30-38; Richart Moltó (com.), *Nicolás Borrás...*

⁵⁶ Francisco Vaño, "El desaparecido retablo del Altar Mayor", *Revista de Fiestas de San Blas* (1966), s/p., n. 8.

⁵⁷ Arqués Jover, *Colección de pintores, escultores...*, ff. 66-67.

⁵⁸ Las últimas propuestas de la posible fecha de nacimiento de Cristóbal se han retrasado hasta hacia 1550. Lorenzo Hernández Guardiola, "Nuevas obras del pintor Cristóbal Llorens I (Bocairent, circa 1550- ¿Valencia?,

que cuando la familia de Joanes se trasladó a Bocairent, también lo hiciera el mismo Cristóbal Llorens, que empezaría a combinar su trabajo de notario con su formación como pintor, pues simultanear ambos oficios resulta, quizá, más difícil. Su condición de notario de Alicante no ha podido verificarse, y en caso de ser cierta es posible que estuviera un tiempo destinado allí y se decidiera por dejarlo para regresar a Valencia y empezar su aprendizaje en el taller de Joanes. De todas formas, todavía hay interrogantes por resolver, aunque no es el momento de profundizar en ellos. Lo que sí parece muy posible es que Llorens se formara con Joan de Joanes primero y continuara con su hijo, para posteriormente independizarse, no sin antes empaparse bien de los modelos y tipos joanescos, como demuestra el retablo de Alacuás, contratado en 1597 por 725 libras. Una de las tablas principales, el *Nacimiento*, es casi una copia de otra tabla del mismo tema de Nicolás Borrás, vendida en Sotheby's en 2012, lo que evidenciaría que ambos artistas replicaron una composición primigenia de su maestro⁵⁹.

MIQUEL JOAN PORTA (c.1543 - c.1616)

El 24 de mayo de 1598 Miquel Joan Porta reconoce ser “pintor natural de la villa de Àger”⁶⁰, aunque llevaba en la capital del Turia mínimo treinta años. Su primera referencia en Valencia es el cobro, el 5 de septiembre de 1569, de once libras por la pintura del inicio del *Llibre del Muslasaf* de la ciudad, con

después de 1617”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 106 (2010), 45-61.

⁵⁹ Sobre Cristóbal Llorens puede consultarse a modo de síntesis en Hernández Guardiola, *Pintura Gótica y Renacentista ...*, 43-65, que recopila las fuentes hasta el momento conocidas y plantea una revisión crítica de las mismas; así como Fernando Benito, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo* (Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1987), 54-63.

⁶⁰ Luis Tramoyeres, *Un pintor catalán del siglo XVI en Valencia. Miguel Juan Porta* (Barcelona: Establecimiento Tipográfico de J. Vives, 1905), 4-6.

la representación de San Miguel⁶¹. Si bien en 1568 estaba en Valencia, lo cierto es que no sabemos cuándo llegó, ni si lo hizo ya formado o para aprender en algún taller de la ciudad. Como bien apuntó Benito, esta última posibilidad explicaría la gran influencia en su obra de los modelos joanescos⁶². En este caso, es posible que fuera uno más de aquellos jóvenes que acudían a la capital para instruirse en “el arte de la pintura” en los talleres valencianos. Se ha considerado que, si en 1568 era mayor de edad, es decir, que tendría alrededor de los veinticinco años y tenía capacidad para contratar, pudo haber nacido a mediados de la década de los años cuarenta, hacia 1543.

Como hipótesis, sería plausible que la familia de Porta decidiera que lo mejor para la formación de su hijo fuera trasladarse a Valencia, escogiendo el taller de Joanes, el pintor más afamado allí. En este caso, la estancia de aprendizaje –o perfeccionamiento– de Porta debió acontecer a mediados de la década de los años sesenta, coincidiendo, por ejemplo, con parte de la ejecución de la serie de retratos de los Arzobispos de la catedral levantina. Posteriormente, continuaría su camino en solitario, manteniendo una cordial relación con Joanes, como se colige de las diversas tasaciones que de obras del maestro tuvo que realizar⁶³.

CONCLUSIONES

A través de este particular *Calvario*, cuya primorosa factura diríase –a primera vista y sin mayores consideraciones, de Joan de Joanes–, aprovechamos para lanzar una pertinente reflexión en lo concerniente a la autoría de determinadas pinturas, en las que la participación del taller, si no fue total resultó, cuanto menos, mayoritaria. Así sucede en esta pintura, cuyas característi-

⁶¹ Tramoyeres, *Un pintor catalán...*, 9.

⁶² Benito, *Los Ribalta...*, 47.

⁶³ Caso de las tablas de Bocairent tras la muerte de Joanes (Arqués Jover, *Colección de pintores, escultores...*, ff. 50r.-51r).

cas formales y débitos con una obra de 1578 obligan a situarla –de sostener la atribución al maestro–, en su último año de vida. Por su parte, los aspectos técnicos, materiales y procedimentales (formato; soporte textil, presencia de calco...) revelan una preminente participación del taller, probablemente ya bajo la dirección de Vicent Joanes, si es que la obra íntegra no puede adscribirse directamente a él y a su entorno.

Este ejemplo nos sirve para evidenciar una realidad a menudo desatendida: la de los talleres, entornos y discípulos. A propósito, hemos recogido –con el mero objetivo de visibilizarlos– algunos nombres de artistas que, documentalmente aparecen vinculados con el taller de los Macip o se saben partícipes del mismo; –entiéndase por ‘taller’ la sucesión generacional que abarca cerca de un siglo: Vicent Macip -Joan de Joanes- Vicent Joanes–. De otros pintores, sospechamos su relación con la saga, como sucede con Jerónimo Cardona o Batiste Esteve, que aparecen juntos el 23 de abril de 1558, como testigos en la donación inter-vivos que realiza Joan de Joanes a su sobrina Maria Anna Buera, como pago por los cuidados de su abuelo. Debieron ser muchos más, en cualquier caso, los que vivieran un periplo formativo en tan insigne obrador y de los que, por ahora, no conocemos datos. Sirvan al menos, estas páginas, para rescatar a unos pocos del colateral olvido que impone la silenciosa actividad bajo la alargada sombra del maestro.

BIBLIOGRAFÍA

- Albi, José. *Joan de Joanes y su círculo*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial de Valencia, 1979.
- Alcalalí, Barón de. *Diccionario Biográfico de Artistas Valencianos*. Valencia: Imprenta de Federico Doménech, 1897.
- Amorós, Damià y Joan Yeguas. “Un calvario inédito de Juan de Juanes en el Monasterio de Poblet”. *Ars Magazine*, año 11, 39 (2018), 142-143.

- Araujo, Ceferino. *Los Museos de España*. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro, 1875.
- Arqués Jover, Agustín. *Colección de pintores, escultores & desconocidos sacada de instrumentos antiguos auténticos*, (manuscrito) (a. 1799). Biblioteca de Castilla-La Mancha, ms.240.
- Bassegoda, Bonaventura. “Vicente Vitoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Joanes”. *Locus Amoenus*, 1 (1995), 165-172.
- Benito, Fernando. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1987.
- Benito, Fernando. *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- Benito, Fernando. *Juan Sariñena (1545-1619). Pintor de la Contrarreforma en Valencia*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2007.
- Benito, Fernando y Vicente Borrás Vallés. “Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes”. *Archivo Español de Arte*, Vol.64, 255 (1991), 356-361.
- Campos, Consolación. “El retablo de Santa Úrsula o de las vírgenes del Convento de la Puridad de Valencia”. *Anales de la Universidad de Valencia*, año XI (1930-1931), 187-202.
- Cebrián i Molina, Jose Luis y Beatriz Navarro i Buenaventura. “Vicent Macip aprendiz del Mestre de Xàtiva: el retaule de Santa Anna de Cocentaina”. *Alberri*, nº 26 (2016), 170-187.
- Ferrer, Albert y Carmen Aguilar. “Los Requena, una enigmática familia de pintores del renacimiento: A propósito de Gaspar Requena ‘El Joven’”. *Archivo Español de Arte*, vol. 82, 326 (2009), 137-154.
- Gaya Nuño, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España: historia y catálogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.
- Gómez-Ferrer, Mercedes. “Nuevas noticias sobre el retablo de la vida de San Esteban

- de Joan de Joanes". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 16, 34 (1995), 11-14.
- Gómez-Ferrer, Mercedes. "Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI". *Locus Amoenus*, 11 (2011-2012), 79-96.
- González Martí, Manuel. *Pintors valencians de la renaixensa. Joanes (L'enigma de la seua vida)*. Valencia: Societat Valenciana de Publicacions, 1926.
- Hermenegildo, Alfredo. "Cristóbal de Virués y la figura de Felipe II". *Criticón*, 87-89 (2003), 397-399.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Alicante: Excm. Diputación Provincial, 1976.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. *Pintura Gótica y Renacentista valenciana (nuevos estudios y atribuciones)*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, Diputación Provincial, 1983.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. "Sobre Jerónimo de Córdoba (1537-1601), discípulo de Juanes". *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, 82 (2000), 285-291.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*. Valencia: Generalitat Valenciana, 2010.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. "Nuevas obras del pintor Cristóbal Lloréns I (Bocairén, circa 1550- ¿Valencia?, después de 1617)". *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 6 (2010), 45-61.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. "Onofre Falcó, un misterioso pintor en la Valencia del siglo XVI". En *Pintura dels segles XV i XVI a la Corona d'Aragó*. Actes de les II Jornades d'Art, 35-69. Xàtiva: Ulleye, 2011.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. "La estela de Juan de Juanes en el sureste español. El pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601)". *Archivo de arte valenciano*, XCV (2014), 63-79.
- Hernández Guardiola, Lorenzo y Ximo Company. "De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (c.1505/1510 -1579)". En *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, coordinado por Lorenzo Hernández, 211-269. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006.
- Hernández Guardiola, Lorenzo, Albert Ferrer, María José López Azorín y Josep-Mari Gómez Lozano. *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515-después de 1585)*. Xàtiva: Ulleye, 2015.
- Hernández Guardiola, Lorenzo y Antonio Gómez Arribas. *Biografía y catálogo razonado del pintor valenciano Onofre Falcó*. Valencia: Antonio Gómez Arribas, 2018.
- Herrero-Cortell, Miguel Ángel. "'Del sacar de otras pinturas'. Consideración de las copias pictóricas a la luz de los tratados y otros textos del Renacimiento: reputación teórica 'versus' repercusión práctica". *Revista de humanidades*, 35 (2018), 81-106.
- Herrero-Cortell, Miguel Ángel e Isidro Puig. "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*, XCIX (2018), 32-57.
- Herrero-Cortell, Miguel Ángel e Isidro Puig. "Evidencias de procesos mecánicos y semimecánicos de copia en pinturas de la edad moderna: algunos casos prácticos". *Revista de Historia del Arte*, vol. 7 (2018), 8-18.
- Herrero-Cortell, Miguel Ángel e Isidro Puig. "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*, C (2019), 57-82.
- López Azorín, María José. *Documentos para la historia de la pintura Valenciana en el siglo*

- XVII. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.
- Martínez Aloy, José. *La Casa de la Diputación de Valencia*. Valencia: Establecimiento Tipográfico Domènech, 1909-1910.
- Pacheco, Francisco. *Arte de la Pintura. Su antigüedad y grandezas*. Sevilla: Simon Faxardo, 1649.
- 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), 25-33.
- Poleró, Vicente. "Nuevas noticias sobre Juan de Juanes". *El Arte en España*, T. VI, (1867), 89-91.
- Ponz, Antonio. *Viaje de España, o cartas, en que se da noticia de las cosas más apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo cuarto. Madrid: Joachin Ibarra, 1774.
- Puig, Isidro, Ximo Company y Luisa Tolosa. *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: Universitat de Lleida, 2015.
- Richart Moltó, Juan (com.). *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610)*. Catálogo de la exposición. Cocentaina: Ayuntamiento de Cocentaina, 2010.
- Sales, Agustín. *Memorias históricas del Antiguo Santuario del Santo Sepulcro de Valencia*. Valencia: Oficina de Josef Estevan Dolz, 1746.
- Samper, Vicente. "Documentos inéditos para la biografía de los Macip". *Archivo Español de Arte*, Vol. 74, 294 (2001), 163-171.
- Tolosa, Luisa. "La familia de los pintores Requena: Un estado de la cuestión". En *Miradas a la pintura de época moderna entre España e Italia: nuevas perspectivas, nuevas aportaciones*, 197-212. Lleida: Universitat de Lleida, 2017.
- Tolosa, Luisa, Ximo Company y Lorenzo Hernández Guardiola. "Apéndice documental". En *De pintura valenciana (1400-1600)*. Estudios y documentación, coordinado por Lorenzo Hernández Guardiola, 238-241. Alicante: Diputación Provincial de Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006.
- Tormo, Elías. *Valencia. Los museos. Guías-Catálogo*, fasc.1. Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1932.
- Tramoyeres, Luis. *Un pintor catalán del siglo XVI en Valencia. Miguel Juan Porta*. Barcelona: Establecimiento Tipográfico de J. Vives, 1905.
- Vaño, Francisco. "El desaparecido retablo del Altar Mayor". *Revista de Fiestas de San Blas* (1966), s/p.
- Vasallo, Luis e Irune Fiz Fuertes. "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), 313-326.
- Virués, Cristóbal de. *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóval de Virués*. Madrid: Alonso Martín, 1609.