
EL SAN SEBASTIÁN DE LA ANTIGUA COLECCIÓN NAVARRO ALCÁCER. REDESCUBRIMIENTO DE UNA TABLA DE JUAN DE JUANES A TRAVÉS DE SU ESTUDIO HISTÓRICO Y CIENTÍFICO

Alfredo García Sanz¹, Vicente Guerola Blay², Eva Pérez Marín³

¹Historiador del Arte, Graduado y Master en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. España.

²Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. España.

³Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. España.

Autor de contacto: Alfredo García Sanz. Mail: Alfredogarcias89@hotmail.com.

RESUMEN: *El presente artículo, es el resultado del análisis e identificación de la obra San Sebastián, conservada en la colección Navarro Alcácer en Valencia desde finales del siglo XIX.*

El reconocimiento de la autoría de la obra, se ha basado en un amplio análisis histórico-artístico, sobre la pintura de Juan de Juanes, sus influencias artísticas y la iconografía representada, continuando con el estudio científico-técnico de los materiales constitutivos de la obra, aproximando de una forma certera la tabla a la producción juanesca de mediados del siglo XVI¹.

PALABRAS CLAVE: Juan de Juanes, pintura sobre tabla, renacimiento valenciano, San Sebastián, coleccionismo, expertización.

English version

TITLE: *A New Juan de Juanes: The Saint Sebastian of the Navarro Alcácer Collection.*

ABSTRACT: *This scientific article is the result of the analysis and identification of the work Saint Sebastian, preserved in the Navarro Alcácer collection since the end of the 19th century.*

In it, an attempt is made to clarify the authorship of the work, basing its final conclusion on the historical-artistic analysis of Juan de Juanes's painting, his artistic influences and the iconography represented, continuing with the scientific-technical study of its materials, which have made it possible to approximate the table in an accurate way to the Juanes production of the mid-16th century.

KEYWORDS: *Juan de Juanes, painting on panel, Valencian Renaissance, attributionism, Saint Sebastian, collecting.*

1. INTRODUCCIÓN

Una de las tareas más complejas a las que nos enfrentamos en el terreno de la identificación de obras de arte es la catalogación rigurosa de las mismas, de tal forma que se pueda llegar a conocer con la mayor precisión la época a la que pertenece y sobre todo, su autoría.

Hoy, la expertización se fundamenta en rigurosos estudios científicos que analizan todos los aspectos de las obras, no solo estéticos e históricos sino, además, deben estudiarse en profundidad los materiales constitutivos, su aplicación y el modo en el que están trabajados, llevando al investigador a una conclusión final.

El punto de partida del presente artículo se centra en el estudio del contexto histórico-artístico del pintor Juan de Juanes y de su obra, se realiza un estudio comparativo con la iconografía de san Sebastián en otras pinturas de la época. La realización de un estudio científico-técnico de la pintura, la valoración de su estado de conservación y la comparación con otras obras claramente atribuidas al pintor valenciano permiten asignar la autoría de la tabla objeto de este trabajo a Juan de Juanes.

2. OBJETIVOS

- Realizar una comparativa entre la pintura en estudio y otras tablas procedentes de la producción del pintor Juan de Juanes.
- Analizar los aspectos técnicos de cada estrato que componen la obra, tratando de discernir los materiales, que permitan probar las semejanzas de la tabla con otras pinturas de Juan de Juanes, así como conocer el estado de conservación de la misma.
- Hipotetizar una cronología aproximada a la pieza, así como su ubicación original y expertización definitiva.

3. METODOLOGÍA

- Análisis artístico de las pinturas catalogadas como de Juan de Juanes además de otras fuentes gráficas, y el estudio directo de pinturas, estampas y dibujos renacentistas valencianos y de otras zonas geográficas.
- Realización de exámenes técnico-científicos no destructivos a la tabla mediante fotografías con luz visible y no visible.
- Extracción de muestras de todos los estratos constitutivos de la obra y su estudio mediante microscopía óptica y microscopía electrónica de barrido a través de la espectroscopía por dispersión de Rayos X (FESEM-EDX), analizando los resultados obtenidos.

4. ANÁLISIS HISTÓRICO-ARTÍSTICO.

La efervescencia cultural, artística y social que se desarrolló en el Reino de Valencia del siglo XVI se fundamentó en la influencia que sobre ella tuvieron los cánones humanísticos imperantes en las cortes italianas, especialmente en la corte napolitana con la que la Corona de Aragón tenía una gran proximidad histórica, cultural y comercial². El Reino se convirtió en un potente eje distribuidor de las rutas marítimas y terrestres de comercio, convirtiéndose Valencia en una importante potencia económica, gracias al desarrollo de la agricultura y la seda.

En este contexto, la Iglesia vivió uno de sus momentos de mayor expansión, potenciada por la llegada al papado de Alfonso de Borja (Canals 1378- Roma 1458) con el nombre de Calixto III, convirtiendo la diócesis valenciana en la principal dentro de la Corona de Aragón.

El contrapunto a este poder divino lo constituyó la Corte virreinal. La delegación del poder real la ejercía el virrey, siendo el primero de ellos Diego Hurtado de Mendoza (Granada 1504- Madrid 1575) en 1520.

Todas estas novedades provenientes de la Italia humanista y que tanto influyó en la Corte virreinal, quedó plasmado en diversas obras literarias como *El cortesano* de Luis Milán, de 1561, basada en el libro de Baldassare Castiglione *Il libro del Cortigiano* en 1528.

Estas novedades se observan de un modo claro y conciso en la pintura de Juan Macip Navarro³, conocido como Juan de Juanes o *Joan de Joanes*, considerado el principal artista valenciano del siglo XVI y uno de los más importantes exponentes de la Historia del Arte español, del que sin embargo se conocen muy pocos datos documentados de su biografía⁴.

Su padre, el pintor Vicente Macip (c. 1475-1550) influyó desde muy temprano en la carrera artística de *Joanes*. Trabajando juntos en el taller familiar durante los años de aprendizaje y juventud de este mezclándose la aportación de ambos artistas en las obras del taller familiar en ese periodo. No fue hasta 1531 cuando aparece por primera vez el nombre de *Joanes*, *Joan Macip* en el pago de las pinturas en el Retablo Mayor de la Catedral de Segorbe.

Un aspecto de enorme importancia en la biografía de Juanes y que explicaría sus influencias pictóricas, es la posibilidad de que hubiera viajado a Italia durante su juventud, cuestión que no se ha podido verificar, aún existiendo diversas fuentes que la confirman. Su aprecio por la cultura clásica y por el nuevo lenguaje artístico *all'antica* hizo que adoptara en su pintura ruinas clásicas como la pirámide de *Cayo Cestio* incluida en una de sus obras maestras *Las bodas místicas del Venerable Agnesio*⁵(c. 1560) [fig.1] o creando obras únicas de temática mitológica como el *Juicio de Paris* conservado en los *Musei Civici di Udine*, Italia, pintadas ambas tablas *alla maniera raffaellesca*.



Figura.1 Juan de Juanes. *Los desposorios místicos del Venerable Agnesio*. Museo de Bellas Artes de Valencia (c.1560). ©Fotografía del autor.

Es precisamente su importante parecido con las obras de Rafael la base de su fama como pintor, potenciada especialmente tras su muerte y por la crítica de los siglos XIX y XX⁶. La estética rafaelesca y el academicismo romano es especialmente visible en Juanes a partir de 1542 cuando el pintor se convirtió en la cabeza de su taller, siendo el momento de mayor esplendor del artista y en el que crea sus conocidas e imitadas imágenes religiosas, iconos del arte valenciano: *Salvador Eucarístico* [fig.2], *Inmaculada*, *Dolorosa*, *Ecce Homo*, *santos Vicentes*.



Figura 2. Juan de Juanes, *Salvador Eucarístico*. ©Museo del Prado, Madrid.

La rotundidad y movimiento de los personajes pintados por Juanes a partir de esta época, Albí los relaciona con pinturas de Rafael como *la Deposición* de la Galería Borghese de Roma, composición utilizada por Juanes en el *Tríptico de San Esteban* concretamente en la tabla del Entierro del diácono.

Además de esta influencia, en Juanes es palmaria la influencia de otros artistas a los que estudió de modo directo o a través de grabados.

Este es el caso de la pintura italiana de Paolo de San Leocadio y Francesco Pagano, ya que en Valencia existían trabajos de estos pintores, destacando sus murales al fresco en la Catedral. En opinión de Albí: “No

se trata solo de una afinidad tipológica [...] Joanes halla en la pintura de los italianos sus mejores moldes de inspiración”. La influencia italiana en Juanes se amplió con la llegada a Valencia de Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, *los Hernandos*. Estos incorporaron en Valencia el estilo de Leonardo da Vinci con el que pintaron el Retablo Mayor de la Seo de la ciudad.

Entre otros pintores que marcaron el desarrollo pictórico de Juanes⁷ [fig.4], cabe destacar igualmente a Sebastiano del Piombo. De este artista existió una pequeña colección de tablas⁸ [fig.3] que Jerónimo Vich, embajador de los Reyes Católicos en Roma trajo a Valencia para decorar su palacio en 1521.



Figura.3 Sebastiano del Piombo. *Cristo con la Cruz a cuestas*. ©Museo del Prado, Madrid.

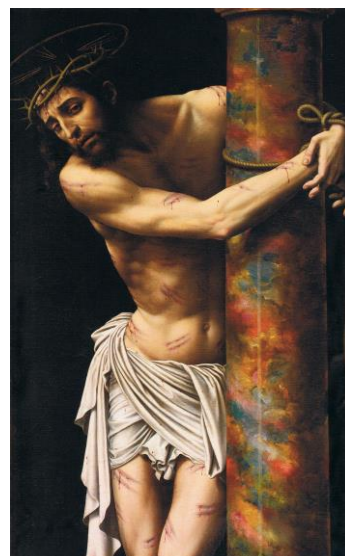


Figura. 4 Juan de Juanes. *Cristo en la columna*. Iglesia parroquial. Alba de Tormes.

4.1 Iconografía de San Sebastián.

San Sebastián es el santo objeto de este estudio y uno de los que más devoción suscitó desde el momento de su

martirio hasta el siglo XVII. Se han conservado hasta nuestros días multitud de ejemplos, siendo los más interesantes los conservados en la Catedral de Valencia⁹.

Su iconografía se encuentra recogida en dos textos: *La Leyenda Dorada*, escrita por Jacobo de la Vorágine (c. 1260) y *Flos Sanctorum* de mano de Pedro de Ribadeneyra (1675). El santo [fig.5] aparece representado tras ser asaeteado por los soldados romanos en el Campo de Marte, desnudo en ligero *contrapposto* atado a una columna de mármol¹⁰ cubierto con un paño de pureza en forma de estrella. Su rostro mira al cielo con expresión compungida y su cabeza está coronada con un nimbo dorado.



Figura 5. Juan de Juanes. *San Sebastián*. Colección Navarro Alcácer, Valencia. ©Imagen del autor.

Desde el punto de vista compositivo, la representación de San Sebastián sigue el modelo establecido por Fernando Yáñez de la Almedina [fig.6]¹¹ en su *San Sebastián*¹², conservado en el Meadow Museum de Dallas, que ya sirvió de inspiración a Juanes en otras ocasiones, como

demuestra el dibujo a tinta y aguada de la Real Casa de la Moneda de Madrid [fig. 7]. Las similitudes entre ambas composiciones son amplias, sin embargo, existen ciertos rasgos que los diferencian. La musculatura del santo estudiado es más definida y robusta, encontrándose un paralelismo mayor con el cuerpo del *Varón de Dolores* de Gossaert de la Real Iglesia Seminario del Corpus Christi de Valencia, traído a Valencia por Mencía de Mendoza de cuya colección Juanes extrajo también inspiración observando su colección de estampas de Durero.



Figura 6. Fernando Yáñez de la Almedina. *San Sebastián*. ©Meadow Museum, Dallas.



Figura 7. Juan de Juanes. *San Sebastián*. ©Casa de la Moneda, Madrid.

Para intentar comprender la cronología y la procedencia de la pintura en estudio, se ha realizado una aproximación basada en el paralelismo estético con otras obras del pintor de fecha conocida observando un gran paralelismo con el *San Sebastián* del *Retablo de Cristo* [fig. 8], de la Parroquia de San Nicolás Obispo de Valencia, c.1550. Otro punto que refuerza la adscripción cronológica de la tabla, es el dibujo subyacente analizado gracias a las fotografías infrarrojas, comprobando que la figura está dibujada a pincel con un pigmento oscuro. Juanes empezó a encajar y dibujar sus composiciones directamente a pincel a partir de 1545-1550¹³.



Figura 8. Juan de Juanes *San Sebastián* Retablo de Cristo. Parroquia de San Nicolás de Valencia. ©Imagen del autor.

La investigación sirvió para observar la evolución artística y técnica *joanesca*, de este modo se pudo asignar la tabla a la producción del pintor de entre 1540-1555, y la localización original de la misma, formando parte de un guardapolvo de un retablo hoy perdido, debido a su formato alto y estrecho.

En algún momento, debido seguramente a la Desamortización (1836-1837), la tabla salió al mercado de antigüedades, adquiriéndola en una fecha cercana José María Navarro Igual (Valencia c.1860-Valencia 1941) por consejo de su amigo el pintor Don Julio Cebrián Mezquita. Desde ese momento la obra forma parte de la colección familiar, conservándola a día de hoy sus descendientes.

5. Atribución a Juan de Juanes.

El estudio atributivo de la obra es el elemento central de esta investigación¹⁴. Existen pocos referentes bibliográficos en los que aparece la obra estudiada, un primer escrito en 1953 por Chandler Rathforn Post¹⁵ para el que la tabla la pintó “Yáñez, Llanos o algún miembro de su círculo”¹⁶. Esta teoría fue posteriormente rebatida por Benito¹⁷ en el año 2000, decantándose por la posible autoría de Juanes únicamente apoyando su idea en la similitud estética, como muestra el único documento gráfico existente hasta el momento, una fotografía antigua de baja calidad en blanco y negro.

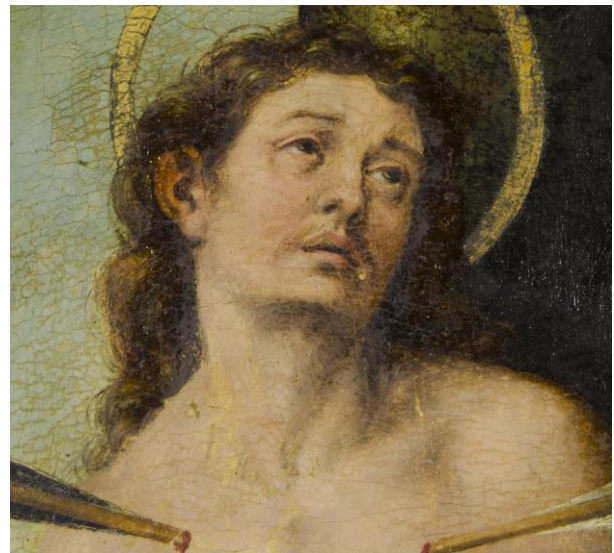


Figura 9. Juan de Juanes. *San Sebastián*. Colección Navarro Alcácer, Valencia. Detalle del rostro. ©Imagen del autor

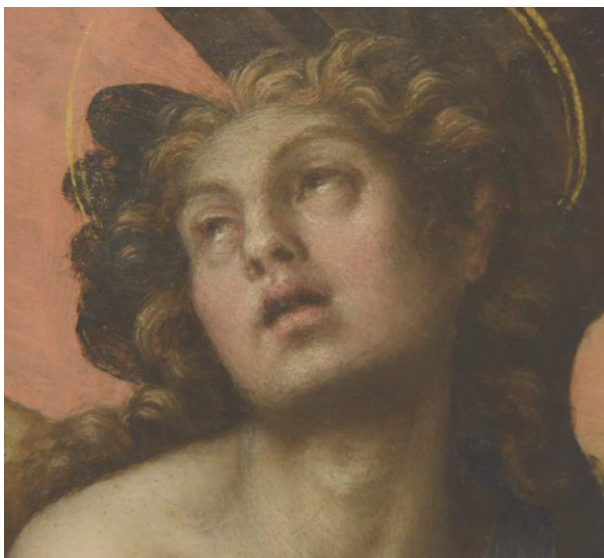


Figura 10. Juan de Juanes. *Asunción de la Virgen*. Museo de Bellas Artes de Valencia. Detalle de un ángel. ©Imagen del autor

5.1 Análisis estilístico

Iniciando el análisis estilístico con un estudio tipo *morelliano*, los detalles más definitivos de la técnica artística y el estilo de Juan de Juanes hallados en la pintura los encontramos en la similitud técnica y artística de elementos de la pintura como ojos, orejas, la expresión de la mirada y el cabello [fig.9], reconocibles en otras pinturas de Juan de Juanes [fig.10].

Respecto al dibujo subyacente, si se compara con el dibujo de otras obras de Juanes el dibujo subyacente de la tabla en estudio es muy similar al ejecutado por Juanes en otras composiciones. El mismo tipo de grafismo sinuoso y con línea quebrada se aprecia en *Las bodas místicas del Venerable Agnésio* (nº inv. 301), especialmente en el retrato del canónigo o el brazo y cabeza del san Juanito, se aprecian similitudes, especialmente en el dibujo de la oreja, el perfil del rostro, los ojos y cejas.

6. ESTUDIO TÉCNICO

Los estudios radiológicos permitieron observar el soporte ligneo de la pintura, constituido por tres piezas de madera unidas a arista viva y sujetas con clavos y tornillos metálicos modernos en su interior, llegando así el conjunto a (78.7x35x1.9cm), aproximadamente (3.45x1.5x1.23) palmos valencianos de la época. Un aspecto descubierto tras el estudio radiológico permite explicar la localización y formato original de la obra. En la parte superior, se visualizó la curvatura en forma de arco del borde perimetral correspondiente a la pintura original oculta bajo los repintes y cinco pérdidas de policromía dispuestas simétricamente. Estas lagunas y la curvatura dibujan la forma de la mazonería del antiguo retablo en el que se encontraba la tabla, idéntica al *retablo*

de San Antón, santa Bárbara y los santos Médicos de la iglesia parroquial de Onda (Castellón). Además, el descubrimiento del perímetro original de la pintura corroboró que el tamaño y composición original de la tabla son muy similares a la tabla de *san Sebastián* del *retablo de Cristo* de la parroquia de San Nicolás Obispo de Valencia, asignando una cronología de entre 1540-1555.

Uno de los aspectos más interesantes del estudio técnico de la obra fue el descubrimiento del dibujo subyacente gracias a la fotografía infrarroja. El trazo está ejecutado a pincel sobre la preparación blanca, con técnica húmeda¹⁸ seguramente al óleo, a mano alzada, con línea sensible que remarca y sintetiza las partes más importantes del cuerpo, rostro y cabello [fig.11]. El perizoma está detallado con líneas rectas con ligero rayado a 45°. La aureola presenta un dibujo inciso sobre la tabla con compás. Este dibujo debe compararse con otros trabajos de Juanes, especialmente con el *san Sebastián*¹⁹ (nº inv. 2/94) del Museo de Bellas Artes de Valencia o el rostro del Venerable Agnesio (nº inv. 301) [fig.12] o el dibujo de la Real Casa de la Moneda de Madrid. Los tres dibujos tienen en común la factura: ejecutados con técnica húmeda, línea sensible y discontinua, desarrollada especialmente en las zonas más importantes de la composición²⁰.



Figura 11. Juan de Juanes. *San Sebastián*. Colección Navarro Alcácer. Detalle del rostro. ©Fotografía infrarroja efectuada por el autor.



Figura 12. Juan de Juanes. *Los desposorios místicos del Venerable Agnesio*. Detalle del rostro del Venerable.

Respecto a la técnica pictórica, la tabla está pintada al óleo, aplicado el material en finas y largas veladuras. Las tonalidades utilizadas son frías salvo el rostro, sobresaliendo los tonos más cálidos de las mejillas y boca. Los volúmenes del cuerpo están creados con transiciones suaves de zonas claras y oscuras. El cabello está pintado en tonos marrones y algunas pinceladas amarillentas aportando luz. El perizoma se pintó en tonos blancos. Las flechas se realizaron en blanco y negro²¹. La columna martirial imita un jaspeado de tonos verdes, el mismo tono se encuentra junto al marrón y azul en los fondos, que no contiene ningún elemento que lo diferencie de otros paisajes de Juanes.

7. IDENTIFICACIÓN DE LOS MATERIALES

La identificación de los materiales aportó información relevante. La madera del soporte tanto en el caso del paño central como en los listones añadidos es madera de conífera del tipo *Pinus*, siendo los tipos *sylvestris* y *nigra* las familias que más se aproximan a las muestras extraídas²². El análisis de los estratos pictóricos, permitió comprender la composición de la pintura. La preparación utilizada es blanca y gruesa, formada por sulfato cálcico (CaSO_4)²³, aplicada directamente sobre la tabla utilizando fibras de estopa como refuerzo, al igual que en otras pinturas del maestro valenciano. El estudio de los pigmentos en FESEM-EDX²⁴ mostró la composición elemental de cada pigmento siendo estos compatibles con los elementos encontrados en los pigmentos de otras obras analizadas de Juanes como la preparación de la

pintura con sulfato cálcico ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$). La paleta cromática de la obra permite situar al autor en el entorno de la pintura valenciana del siglo XVI, ya que todos los pigmentos estudiados, así como el tipo de preparación corresponden con los materiales y técnicas de la época. Los blancos encontrados son siempre blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$) al igual que en el resto de pinturas de Juanes. Respecto al verde, Juanes utiliza una amplia gama de pigmentos²⁵, en nuestro caso, se ha encontrado una mezcla de blanco de plomo y tierras arcillosas con contenido férrico. La tonalidad marrón está en todos los casos constituida por tierras naturales con gran cantidad de hierro (Fe). Las carnaciones en la pintura de Juanes se componen de una mezcla de sulfuro de mercurio, bermellón (HgS), laca roja y blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$). En el análisis se halló bermellón (HgS) y blanco de plomo ($2\text{PbCO}_3\text{Pb}(\text{OH})_2$).

8. CONCLUSIÓN

El paralelismo del san Sebastián estudiado con los personajes representados en el Retablo de Cristo de la Parroquia de San Nicolás Obispo de Valencia, creado por el pintor, permitió aproximar la cronología de la obra a las décadas de 1540-1555. El estudio formal de la tabla objeto de estudio, permite deducir que formó parte de un pequeño o mediano retablo hoy perdido. Posiblemente se encontrara colocada en una calle lateral del retablo o formando parte del guardapolvo. Esta conclusión se sustenta tanto en la propia calidad y detallismo de la pintura, como en su dimensión, alta y estrecha, proporción típica en las tablas de guardapolvo y laterales. El soporte lúgneo, el análisis de las muestras por anatomía comparada con lupa binocular permitió concluir que se trata de madera conífera de la familia de *Pinus Sylvestris* o *Pinus Nigra*, compatibles con las especies más comunes en el bosque mediterráneo, maderas utilizadas por los artistas de la Corona de Aragón desde la Edad media hasta el s. XVI. La comparación del dibujo subyacente con otras obras de Juanes como el *san Sebastián* que conserva el Museo de Bellas Artes de Valencia y el dibujo de la Real Casa de la Moneda de Madrid, permitió apreciar que los tres dibujos tienen la misma factura, línea sensible y discontinua, predominio de contorno en la anatomía.

Tras el estudio de la tabla de *san Sebastián*, podemos concluir con la afirmación de la autoría de la misma corresponde a Juan de Juanes. De igual modo se ha podido acotar y proponer la fecha de ejecución de la obra, datándola en las décadas de 1540-1555 al comparar su ejecución artística y técnica en relación al modo de hacer de Juanes y la estética de las obras conservadas del artista de las que se conoce su fecha de creación y especialmente con las pinturas de dicha cronología.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albí, J. (1979) *Joan de Joanes y su círculo artístico. (Tomos I, II, III)*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo.

Albí, J. Garín, F. (1979) *Joan de Joanes (+1579)*. Madrid: Ministerio de Cultura. Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos.

Benito, F. (1987) *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia.

Benito, F. (2000) *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural i Patrimoni artístic.

Benito, F. (1998) *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència. Direcció General de Promoció Cultural, Museus i Belles Arts.

Company, X. Puig, I. Tolosa, L. (2015) *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: CAEM Publicaciones.

Falomir, M. (1999) “La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII” en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII Hª del Arte, [12], Madrid, pp. 123-147.

Ferrer, T. (2007) “Corte virreinal, humanismo y cultura nobiliaria en la Valencia del siglo XVI”. En: Enciso, L. M. Sánchez, J. M.: *Reino y ciudad. Valencia en su historia*. Madrid: Fundación Caja Madrid, pp. 185-200.

Garrido, C. Finaldi, G. (2006) *El trazo oculto. Dibujos subyacentes en pinturas de los siglos XV y XVI*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

Garrido, C. (2010) *El nacimiento de una pintura: De lo visible a lo invisible*. Valencia: Conselleria de Cultura i Esport. Consorci de Museus de la Generalitat Valenciana.

Post, C. (1953) *A History of Spanish Painting. Volume XI. The valencian school in the early Renaissance*. Cambridge: Harvard University Press.

Vorágine, S. (2004) *La leyenda dorada*. Madrid: Literatura Alianza Editorial.

NOTAS ACLARATORIAS

¹ La información utilizada en este artículo científico se ha extraído del Trabajo final de Master del autor. García, Alfredo (2018): “Un San Sebastián atribuido a Juan de Juanes procedente de la antigua colección Navarro Alcácer. Análisis técnico e historiográfico”. En: <https://riunet.upv.es/handle/10251/115365> [fecha de consulta 18/06/2020].

² Ferrer (2007), p. 185.

³ Como la cita del canónigo de la Catedral de Valencia, Vicente Vitoria en la que escribe que Juanes decidió viajar a Italia después de ver las pinturas que trajo Jerónimo Vich a Valencia desde Roma. Benito (2000), p. 31.

⁴ En las últimas décadas, ha podido asignarse su nacimiento en Valencia por las investigaciones realizadas por Fernando Benito y Ximo Company que certifican el matrimonio de sus padres en la ciudad en 1493 y la posterior residencia de los mismos en la villa. Benito (2000), p.20 y Company (2015), p.21.

⁵ Número de inventario (nº inv.301). Museo de Bellas Artes de Valencia.

⁶ Albí y Garín (1979), p. 5.

⁷ Además de las influencias italianas, en Juanes se aprecian influencias norteeuropeas que entraron en Valencia con la llegada de Mencía de Mendoza en 1541. Especialmente de Gossaert o Durero.

⁸ Estas pinturas fueron: *Cristo con la Cruz a cuestras* (nº inv. P000348) y *Descenso de Cristo al Limbo* (nº inv. P000346) hoy en el Museo Nacional del Prado y el tríptico de *La Lamentación* del Museo del Hermitage. En estas pinturas se observa perfectamente lo que Miguel Falomir llama “el gusto español” Falomir: 1999:123. Con este gusto, Juanes pintó *Cristo con la Cruz a cuestras* o el *Cristo en la columna* de Alba de Tormes, así como la tabla de la *Flagelación* del retablo del Cristo en la Parroquia de San Nicolás de Valencia.

⁹ Pintados en el siglo XV por Vicente Macip, En el Retablo de san Dionisio y santa Margarita en la capilla del siglo XV y el Retablo de san Miguel, pintado a inicios del siglo XVI la tabla de Fernando Llanos *San Juan Bautista y san Sebastián* c.1515 (Depositado en el Museo de Bellas Artes de Valencia. Número de inventario 459) y de Juanes, la tabla central del *Retablo de San Sebastián* 1540 (Museo de Bellas Artes de Valencia. Número inventario 2/94), procedente de la cartuja de Valldecríst de Altura. Esta representación del santo es sin duda la más acabada y de mayor calidad plástica, similar a la obra objeto de estudio. Por último, es necesario recordar el san Sebastián del *Retablo de Cristo* de la Parroquia de San Nicolás de Valencia.

¹⁰ Esta tipología de columna es recurrente en la obra de Juanes a partir del periodo de madurez del artista, con ejemplos como *Jesús entre los doctores* (c. 1540-1550) de la Catedral de Mallorca, *La Flagelación* del retablo de Cristo (c.1550) de la Parroquia de San Pedro y San Nicolás obispo de Valencia

o *Cristo atado a la columna* (c.1535), de Alba de Tormes. Por lo tanto, cabría suponer, si nos fijamos en el modo en el que está pintada la columna a la que está atado el santo, la tabla en estudio formaría parte de un retablo pintado a partir de 1540-45.

¹¹ Con ligeras variaciones del anterior, otras tablas de los Hernandos pudieron influir de igual manera en la composición de esta pintura, como el san Sebastián que Benito atribuye a Fernando Llanos en 1998, mucho más expresivo que la obra en estudio, pintado el cuerpo con ligeras transparencias dejando ver el dibujo subyacente en algunas partes. Benito (1998), p. 124.

¹² Número de inventario (MM.76.02).

¹³ Pertenecientes a la cronología hipotizada (c.1540-1555), existen un gran número de pinturas documentadas, destacando:

- *Retablo de san Eloy* del Gremio de plateros, 1534.

- *Retablo mayor* de la iglesia de la Font de la Figuera, 1548-1550.

- *Retablo de la Pasión de Cristo* de la Iglesia de San Nicolás de Valencia c.1550.

¹⁴ La investigación histórico-artística se debe completar con estudios científicos detallados donde se lleven a cabo análisis físico químico para identificar estratos no visibles, materiales y otros aspectos que ayuden de un modo objetivo a asignar una obra a un artista determinado.

¹⁵ Post (1953), p. 369.

¹⁶ Post (1953), p. 368.

¹⁷ Benito (2000), p. 233.

¹⁸ Los materiales más utilizados para los dibujos a pluma o pincel: el negro de hueso, de carbón vegetal y de humo, así como la tinta china en medios acuosos, oleosos o mixtos. Garrido y Finaldi (2006), p. 21.

¹⁹ Reflectografía infrarroja facilitada por la restauradora del museo Dra. Pilar Ineba Tamarit. La imagen fue realizada en colaboración con el Dr. Duilio Bertani.

²⁰ Ineba (2010), p. 233.

²¹ Estudiando las marcas dejadas en la superficie, se observan trazas pinceles de pelo duro y recto, pinceles gruesos de pequeño tamaño y pinceles finos de cerdas blandas empleados para los detalles, como los rasgos faciales y el cabello.

²² Las muestras de madera se estudiaron bajo lupa binocular Leica S8APO y microscopio óptico Leica DM750 iluminando la muestra con luz transmitida.

²³ El análisis de las muestras se realizó con la técnica analítica FESEM-EDX, indicando la composición elemental de cada estrato.

²⁴ El equipo utilizado en las analíticas de los materiales de los estratos pictóricos fue el Microscopio Electrónico de Barrido de Emisión de Campo (FESEM) Zeiss Sigma modelo Ultra 55 del Servicio de Microscopía electrónica de la Universidad Politécnica de Valencia. El uso de estos equipos para la identificación de materiales de obras de arte, se enmarca dentro de las técnicas catalogadas como reduccionistas, siendo necesaria una mínima porción de material original para su estudio.

²⁵ Siendo los más comunes el verdigrís, colorantes orgánicos, laca verde y tierras verdes.

