



La ‘Virgen de la Leche’, un estereotipo recurrente en la obra más íntima de Joan de Joanes y sus seguidores

The ‘Virgen de la Leche’, a recurring stereotype in the most intimate work of Joan de
Joanes and his followers

Albert Ferrer Orts* – Daniel Benito Goerlich**

Universitat de València

Resumen: Nos acercamos a la iconografía de la Virgen de la Leche en la pintura valenciana del siglo XVI, particularmente en el obrador de los Macip y, en especial, de Joan de Joanes, uno de los pintores más destacados del renacimiento español. Analizamos, asimismo, su fortuna en el arte precedente y cómo estos enriquecen sobremanera su representación y llegan a estandarizarla mediante múltiples variantes para uso privado. Por último, y en este contexto salvífico, abordamos una de las obras maestras de Joanes, la “Virgen del venerable Agnesio”, recientemente analizada como pintura del encubrimiento en relación a la evangelización y conversión de los mudéjares valencianos.

Palabras clave: Virgen de la Leche, pintura valenciana, siglo XVI, los Macip, Joanes.

Abstract: We get closer to the iconography of the Virgen de la Leche in XVIth century Valencian painting, especially in the Macips workshop and, in particular, by Joan de Joanes, one of the most representatives painters of the Spanish Renaissance. We also analyze their fortune in previous art and how these greatly enrich their representation and come to standardize it through multiple variants for private use. Finally, and in this salvific context, we address one of Joanes's masterpieces, the "Virgen del venerable Agnesio", recently analyzed as a cover-up painting in relation to the evangelization and conversion of the Valencian Mudejars.

Keywords: Virgen de la Leche, Valencian painting, XVIth century, the Macip, Joanes.

* Dr. Albert Ferrer Orts es Profesor titular en el Departament d’Història de l’Art de la Universitat de València i Cap d’iniciativa del programa Unisocietat. Contacto: albert.ferrer-orts@uv.es

** Dr. Daniel Benito Goerlich es catedrático en el Departament d’Història de la Universitat de València y director del Museo del Patriarca de Valencia. Contacto: daniel.benito@uv.es

LA ‘VIRGEN DE LA LECHE’, UN ESTEREOTIPO RECURRENTE EN LA OBRA MÁS ÍNTIMA DE JOAN DE JOANES Y SUS SEGUIDORES¹

Albert Ferrer Orts – Daniel Benito Goerlich
Universitat de València

Entre los muchos temas de carácter sagrado que Joan de Joanes abordó y dejó a la posteridad, tanto en su etapa juvenil de aprendizaje en el taller paterno como en su eclosión profesional aún dentro del mismo y -posteriormente- en plena madurez ya en solitario, nos ocupamos del referido a la Virgen de la Leche. Una iconografía de la que se conservan numerosas pinturas en diversas versiones, lo que permite suponer que le fue requerida con frecuencia a lo largo de su dilatada trayectoria, sobre todo en formatos relativamente pequeños y, a buen seguro, solicitada por una clientela selecta y piadosa que valoraba sobremanera este tipo de obras por su ternura e intimidad espiritual, pues la aproximaba a la salvación mediante la fe y la gracia divinas desde la devoción particular en sus propios domicilios.

A partir de las representaciones autógrafas del tema, o bien inspiradas en su influjo, que nos son conocidas a fecha de hoy, podríamos aseverar que tuvieron su momento álgido entre el comienzo de la segunda década del siglo y hasta traspasar el ecuador de la centuria, es decir, coincidiendo con los pontificados de los arzobispos Alfonso de Aragón y Juan de Ribera (aproximadamente 1512-1569), mientras que escasearán después, al poco tiempo de hacerse público el decreto sobre las imágenes consensuado en sesión vigesimoquinta del Concilio de Trento (4-XII-1563). En efecto, estas devotas representaciones, que habían alcanzado tanto favor, fueron desapareciendo paulatinamente, quizás por la recomendación de evitar “las imágenes con hermosura escandalosa (...) ni procurar se ponga ninguna

¹ Este artículo se inscribe en el Proyecto I+D “Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la Revuelta de las Germanías de Valencia” (HAR2017-88707-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER, UE.

imagen desusada y nueva en lugar ninguno, ni iglesia (...)” sin la aprobación del mitrado de la diócesis.²

I- Aceptación y difusión de la temática en tierras valencianas

La creciente resistencia a representar con evidencia visual atributos femeninos fue transformando la amable y cercana figura de la Virgen María en una imagen casi por completo asexuada. Esta evolución formó parte de un proceso general de gradual idealización, pero también elevación y distanciamiento, que afectó a las representaciones anteriormente habituales de su aspecto más humano y, en ocasiones, casi doméstico que habían satisfecho la devoción de los fieles durante siglos. Algunas que llegaron a ser consideradas demasiado vulgares, incluso deshonestas, fueron eliminadas. Resulta así curioso que, aquella que debe encarnar el modelo cristiano de mujer y el aspecto maternal de la divinidad, haya sido espiritualizada hasta el punto de no solo ocultar lo que es consustancial a su condición humana femenina sino incluso a provocar auténtico malestar entre los creyentes al considerar ese aspecto de su santidad.

En muchos países cristianos, e incluso en regiones tradicionalmente católicas, este tipo de imaginaria religiosa de referencias físicas se considera absolutamente inaceptable incluso hoy en día, pero no siempre ni en todas partes ha sido así. En realidad, como se puede apreciar en la arcaica imagen de “Santa María del Rebollet” (Oliva, Valencia), la representación de María lactante, cuya fórmula iconográfica deriva del arte precristiano, es muy antigua en tierras valencianas. Además, las representaciones de la lactación materna fueron tratadas aquí con especial devoción y complacencia. Y no solo por las gentes sencillas del pueblo sino también por personajes cultos, poetas y teólogos, que, siguiendo por lo demás una teología ortodoxa, veían en esa nutrición humana del ser divino una excelente reafirmación de la doctrina de Dios encarnado y de la participación del género humano en su propia salvación a través de María. Consideraban que igual que el cuerpo del Salvador, alimento espiritual de los fieles cristianos, se formó de la carne de su Madre, de esa misma materia, de la leche de la Virgen, se había fabricado la sangre redentora de

² Rodríguez Peinado, Laura, “La Virgen de la Leche”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, V, 9, 2013, p.4, y Vázquez Dueñas, Elena, “Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España”, *Studia Aurea*, 9, 2015, pp. 433-460.

Cristo, y por ello eran numerosas las cofradías de disciplinantes, normalmente vinculadas a la espiritualidad franciscana, que, dedicándose a venerar la Preciosa Sangre, tomaban como estandarte icónico (literalmente) la representación de la lactación mariana.

La imagen evocadora y emocionante de *Maria lactans* entronizada fue representada también con frecuencia sentada en el suelo o sobre un tapiz como “Virgen de la humildad”, por ejemplo por Llorenç Zaragoza en el MNAC y en el Museo Catedralicio Diocesano de Valencia, como asimismo, entre otras muchas versiones, en el precioso retablo devocional atribuido a Nicolau Falcó del Museu de Belles Arts de Valencia, donde María, sentada en el suelo sobre un cojín, refleja toda la sencillez y humanidad que, bajo el influjo de la sensibilidad franciscana, supieron conferir a los personajes sagrados el arte y la literatura de la época para acercarlos a la sensibilidad de las gentes.³ Laura Rodríguez, nos describe la escena principal de esta manera, para después relacionar las fuentes, escritas y orales, que de ella se ocupan:

La Virgen, con gesto melancólico, de pie o sentada en escabel o trono, presenta su pecho al Niño para amamantarlo. Pueden aparecer en un interior o en un exterior, solos o acompañados por una corte celestial en las que los ángeles pueden amenizar el momento interpretando música. María cubre su cabeza con toca o ciñe una corona y el Niño se representa vestido o cubriendo su cuerpo desnudo con un paño transparente.⁴

En las representaciones más antiguas el Niño coge literalmente el pecho de su Madre con su mano para succionarlo o Ella se lo ofrece, aunque se muestra completamente vestida. Más tarde, el seno virginal apenas se entrevé por una hendidura de su vestido, pero en las representaciones del siglo XV la Virgen muestra su pecho de forma explícita.

En realidad, este es un modelo iconográfico muy primitivo que aparece ya en la mujer lactante pintada en el siglo II en las catacumbas de Priscilla en Roma que, quizás, se trata de la imagen más antigua que se conoce de María. Esta iconografía gozó de gran fortuna en el oriente cristiano de los primeros siglos y también en el arte bizantino. Pocas figuraciones marianas resultan más íntimas y humanas, al tiempo que para los teólogos se convierten en prueba de la plena realidad de la Encarnación y del papel de la Virgen, que,

³ Sobre el particular, véase Blaya, Nuria, “La Virgen de la Humildad. Origen y significado”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 6, 1995, pp. 163-171.

⁴ Rodríguez Peinado, Laura, *Op. cit.*, pp. 1-2.

al aceptar su maternidad, accede a alimentar y sustentar al protagonista de la Redención, convirtiéndose en corredentora.

El Retablo de la Virgen de la Leche de Antoni Peris (*ca.* 1415) pintado para la capilla de Joan Sivera en el claustro del convento de Santo Domingo de Valencia, hoy en el Museu de Belles Arts, es tal vez donde aparece de una manera más explícita e impactante esta doctrina teológica. Se trata de una obra realizada para la piedad personal del comitente pero, además, para ser colocada en su capilla gentilicia, es decir, en un lugar público por lo que el pintor debió contar con asesoramiento eclesiástico. En esta ocasión la Virgen fue representada amamantando pero de pie, con su manto, sostenido por ángeles, que cubre amparándola a una muchedumbre de personajes de toda condición. En ese sentido responde al tipo iconográfico de la *Mater omnium*. No obstante, la lactación introduce un matiz que va más allá de la intercesión. María sostiene el Niño, que chupa del pezón de la madre mientras aprieta con su manecita el seno para que la leche materna desborde, se derrame y llueva sobre los orantes congregados a sus pies, que se apresuran a recoger este rocío o maná en toda clase de recipientes, con el mismo sentido simbólico y devocional con el que acostumbran a hacerlo los ángeles con la sangre redentora en muchas representaciones del Crucificado. Para mayor abundamiento, en las escenas pintadas alrededor de esta imagen central, que se refieren a diversos episodios relativos a María (Natividad, Epifanía, Huida a Egipto), aparece siempre en el acto de amamantar, incluyendo el escabroso “Premio lácteo de san Bernardo” recogido en *La leyenda dorada*, de Santiago de la Vorágine.

Como hemos visto, artistas anteriores a Joanes habían abordado reiteradamente el tema tanto en obras de formato reducido como en algún retablo para satisfacer este devoto fervor. Además de los mencionados, es el caso, entre otros más,⁵ de Valentí Montoliu (Iglesia de san Francisco, Xàtiva), Bartomeu Baró (Iglesia de san Pedro y san Pablo, Ademuz), Bartolomé Bermejo (Museo Nacional del Prado, Madrid, y Museu de Belles Arts, Valencia) o el Maestro de Perea (Museu de Belles Arts, Valencia), pintores contemporáneos a su padre, Vicent Macip, que trabajaron en tierras valencianas.

Por la variedad y calidad de los pintores que la cultivaron en distintas fases de su trayectoria en el reino de Valencia, queda patente que el éxito del tema de la Lactación de

⁵ Citados por Herrero-Cortell, Miguel Ángel, Puig Sanchis, Isidro, “Fernando Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano”, *Archivo de Arte Valenciano*, XCVIII, 2017, pp. 55 y 71-76.

María, y podemos afirmar que la mayor demanda, hay que enmarcarla desde finales del siglo XIV hasta –al menos- la aplicación de los decretos trentinos. En realidad, cerca de dos centurias en las que la sociedad de la época vio un claro paralelismo salvífico entre el dramatismo de la sangre redentora de Cristo derramada en su crucifixión, tan habitual en la retablistica, y la leche purificadora de la Virgen, de signo mucho más amable, toda vez que familiar. Algo, en definitiva, que fomentaba sutilmente la piedad popular, sin estridencias escatológicas como el *Dies Irae*, y abordaba de otro modo la salvación personal, lejos del angustioso tremendismo del Juicio Final asociado en su iconografía más usual con los sufragios de la misa de san Gregorio, asunto muy difundido contemporáneamente y coloquialmente conocido como retablo de almas.

Para el joven Joanes este asunto de la Virgen lactante debió constituir un encargo recurrente con el que se iría familiarizando ya desde el obrador paterno. Conocería y/o participaría en obras donde, además de Jesús en el regazo de María, recostado o adormecido, junto a un ángel adolescente andrógino portacruz, suelen aparecer, delante de ella, en una repisa, otros niños que se presentan como prefiguraciones de su futura santidad;⁶ así como en otras escenas similares en piezas de mayor empeño. Con el paso del tiempo, su poderoso estilo, incubado discretamente durante su adolescencia, fue influyendo en la producción paterna hasta modular el diseño, la composición y hasta la gama cromática que eran habituales en el taller. Ya aludimos en su día al cambio de paradigma que se observa en las piezas contratadas por el titular del negocio entre 1520-1530, sobre todo si las comparamos con las pinturas anteriores a dicho intervalo, realizadas por Vicent Macip en solitario y sus colaboradores.⁷ Un lapso cronológico precisamente en el que los Macip trabajaron en la antigua diócesis de Segorbe-Albarracín, y, particularmente, en la capital del Alto Palancia, donde Joanes pudo conocer por hallarse allí a la sazón una pieza excepcional con el tema de la “Virgen de la Leche”, un mármol anónimo quizás procedente de la cartuja de Valldecris, hoy ya desaparecido, pero que estuvo en el palacio episcopal y conocemos por un cliché del Archivo Mas, y también el relieve de la “Virgen de la Sapiencia”, *ca.*

⁶ Benito Doménech, Fernando, Galdón, José Luis (coms.), *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Generalitat, Valencia, 1997, pp. 72-73, 184-85 y 197, y Benito Doménech, Fernando (com.), *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Generalitat, Valencia, 2000, p. 211.

⁷ Ferrer Orts, Albert, Ferrer del Río, Estefania, “El primer Joanes. Unas notas para la reflexión”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XCIII, 2017, pp. 357-382, y, de idénticos autores, *Joan de Joanes en su contexto. Un ensayo transversal*, Sílex, Madrid, 2019, pp. 73-90.

1460, atribuido a Donatello y hoy expuesto en el Museo Catedralicio de Segorbe, cuya llegada a la ciudad pudo deberse al duque Enrique de Aragón, más conocido como el Infante Fortuna, y no a su sucesor como se ha creído.⁸

Es curioso que, desde antiguo, se le achaque precisamente a Joanes la dulcificación y hasta amabilidad respecto a las creaciones de su padre, cualidades que, seguramente, desarrolló en grado sumo durante su formación, hasta hace poco desconocida.⁹ En la obra más temprana de este tema, que ahora damos a conocer desde estas coordenadas, se denota la mano de, al menos, un principiante en posesión de una gracia especial que se amolda, por así decirlo, a las directrices del maestro. De hecho, por lo que conocemos, los Macip estandarizaron este tipo de pinturas de tipo íntimo y familiar, lo que es indicio de la gran aceptación que tuvieron entre la clientela del progenitor cuando nadie conocía aún a su vástago, precisamente por ser un miembro más del obrador y estar todavía en proceso de formación. Pero esa habilidad innata de Joanes para observar, asimilar y transformar todo aquello que veía en las obras paternas, en otros maestros y talleres (locales y foráneos), más la libertad que le podía suponer trabajar al lado del titular del negocio y compartir tanto tiempo juntos, posibilitaron que del adolescente superdotado técnicamente surgiera el artista que cambió el rumbo del estilo paterno y, desde él, el de la pintura local del Quinientos:

Su contribución a la creación, o más bien, adaptación, de tipos icónicos como la Inmaculada, el Salvador Eucarístico o Cristo Varón de Dolores ha sido reconocida hasta por sus detractores, y notables son también sus Sagradas Familias, probablemente el aspecto de su producción que más le aproxima a Rafael. Conviene advertir igualmente del distinto destino de estas obras, pues si las Sagradas Familias, por tamaño y temática, debían colgar en ámbitos domésticos y de pocas consta una procedencia eclesiástica, la situación se invierte en el caso de las Inmaculadas y Cristos. Con todo, su mayor crédito en el terreno religioso radica en su maestría como pintor de historia, entendida ésta en sentido albertiano (...) La excelencia de Joanes como pintor de historia se asienta en su apuntada habilidad compositiva, soporte para el despliegue de sofisticados recursos estéticos y

⁸ Montolio Torán, David, *La Virgen con el Niño y Ángeles del Museo Catedralicio de Segorbe*, Museu de Belles Arts de Castelló, Castellón, 2005, y, del mismo autor, “La Madonna de la Sapienza de la catedral de Segorbe: Un relieve de Nicolo di Beto Bardi, Donatello”, *Segobricensis, publicación de la catedral de Segorbe*, Segorbe, 2009, pp. 6-14, y *El arte al servicio de una idea. La catedral de Segorbe en tiempos del clasicismo*, ICAP, Segorbe, 2014, pp. 247-249.

⁹ Ferrer Orts, Albert, Ferrer del Río, Estefania, *Op. cit.*, 2017, pp. 357-382, y, de los mismos autores, *Op. cit.*, 2019, pp. 73-90.

retóricos (alguno tan mal entendido como el del colorido, con su decantación por un *cangiantismo* moderado en detrimento de la unidad tonal), que otorgan a sus obras diferentes niveles de lectura, desde el empático que apelaba a los sentidos, a los que exigían del espectador un esfuerzo intelectual.¹⁰

II- La estandarización del modelo y sus variantes

La “Virgen de la Leche con un ángel portacruz y los santos Juanes niños” (ilustración 1), a la hora de escribir estas líneas en proceso de restauración a cargo de Concepción Chillón (Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona) es, tal vez, una de las pinturas más tempranas donde se nos manifiesta esa colaboración *in crescendo* entre padre e hijo en este tema, pues, además de la novedad que resulta representar las prefiguraciones de dos santos como niños, se acuña aquí una fórmula de gran éxito en aquel momento, pero también cuando Joanes asuma su verdadero y preponderante rol en el taller, y como maestro con manufactura propia. Es cuanto menos llamativo que aparezcan tan temprano y ya completamente desarrollados todos los elementos que, por ejemplo, encontramos en la tabla homónima del Hermitage (ilustración 2) pintada algunas décadas después, incluida la expulsión de Adán y Eva del Paraíso (y el tratamiento de la desnudez adulta en un plano secundario), aunque es bien cierto que la pericia no es la misma. De este período, seguramente anterior a 1520, son también los niños figurados en el Limbo de los retablos del Juicio Final con la misa de san Gregorio de Canet lo Roig (ilustración 3) y del Museo del Patriarca de Valencia¹¹ (ilustración 4), chiquillos, cuyas anatomías y actitudes van evolucionando hacia modelos que, poco más tarde, quedarán de alguna manera normalizados.

Tal extremo se puede comprobar sin esfuerzo al cotejar la serie de tablas de los Macip, o de manos diversas pero directamente inspiradas en sus afortunadas

¹⁰ Falomir, Miguel, “Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales”, en Hernández Guardiola, Lorenzo (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto de Cultura Alicantino Juan Gil-Albert, Alicante, 2006, p. 282.

¹¹ Precedentes cercanos a la tabla de la UPC de Barcelona son la “Virgen con el Niño y san Juanito entre ángeles con instrumentos de la Pasión” (Colección Hartmann, Barcelona) y la “Sagrada Familia con san Juanito y ángeles portadores de los símbolos de la Pasión” (Colección particular, Barcelona), de Vicent Macip. Por otra parte, cuando revisábamos el texto antes de su publicación, apareció en prensa la localización de la posible predela de la obra conservada en el Patriarca, a punto de ser subastada en Christie’s (Londres), en Camacho, Noelia, “Una obra inédita de Vicente Macip sale a la luz”, *Las Provincias*, 3.XII.2020 (<https://www.lasprovincias.es/culturas/sale-obra-vicente-20201203195027-nt.html>).

composiciones, que, en desigual estado de conservación, afectadas por intervenciones de otros artistas y hasta repintes, nos han llegado, indistintamente, de la “Virgen de la Leche” (Colección particular, Valencia, Colegio de Corpus Christi, Valencia, Colección V. Lassala, Valencia, y el dibujo del Stockholm Nationalmuseum, Estocolmo) (ilustración 5), en realidad la iconografía tradicional y más repetida del acto acaecido durante la Huida a Egipto, en forma de triángulo, que focaliza la acción maternal de amamantar mientras el Lactante se muestra distraído y mira al espectador; la “Virgen de la Leche con el ángel portacruz y cáliz” (Iglesia de San Miguel Arcángel, Burjassot) (ilustración 6), donde se incorpora a la intimidad de la escena un ángel a la izquierda, con la referencia redentora de la Pasión, rompiendo el triángulo y afianzando una línea diagonal ascendente paralela a la de la toca maternal, que participa del acto y muestra el cáliz mientras sujeta la cruz a la que se abraza el Mesías; la “Virgen de la Leche con el ángel portacruz y los santos Juanes niños” ya mencionadas (Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona, Museo del Hermitage, San Petersburgo, entre otras), donde la composición anterior se enriquece, en su versión más afortunada, a partir de nuevos triángulos y diagonales, al añadirse el Bautista, meditativo abrazando también el madero, mientras señala quién es el Cordero de Dios, y el Evangelista como narrador precoz, lo que enfatiza el carácter familiar y salvífico de la escena, dando lugar, en ocasiones, a la aparición del paisaje y, con él, a la Expulsión del Paraíso, que completa el sentido teológico del asunto; la “Virgen de la Leche con el ángel portacruz y san Juan Bautista niño” en distintas adaptaciones muy similares (Museu de Belles Arts, Valencia, Balclis, Barcelona y Colección particular, entre otras) (ilustración 7), en la que se elimina de la escena al Evangelista simplificando su sentido; la “Virgen de la Leche con el ángel portacruz, san José y san Juan Bautista niño” (antigua Colección González Martí, Valencia, Museu de Belles Arts, Castellón –versión muy retocada-, Colección Villanueva, Madrid, y Colección particular, esta postrera un tanto diferente en su composición) (ilustración 8), que añade la figura paterna como referencia a la Sagrada Familia -cuya devoción iba propagándose en esos momentos-, una variante menos afortunada de las anteriores al representarse a san José a la derecha y eliminar toda posibilidad desarrollar el paisaje; la “Virgen de la Leche con el ángel portacruz, santos y santas” (antigua Colección Forcada, Vilafamés, entre otras) (ilustración 9), donde quien desaparece es el Bautista niño y en su lugar se muestra a san José acompañado de diversos

santos, quizá devociones particulares del comitente que rodean en piadosa contemplación la emotiva escena; otra variante es la “Virgen de la Leche con san José portacruz y san Juan Bautista niño” (Museu de Belles Arts, Castellón, y Colección privada, Barcelona) (ilustración 10), en la que el ángel desaparece en beneficio de san José y vuelve a tener espacio un paisaje abocetado; hasta otros ejemplos derivados de estos últimos, como las pinturas que se guardan en el Colegio del Corpus Christi o en la iglesia de San Andrés de Valencia (ilustración 11) y el prácticamente desconocido Tríptico de la Virgen de la Leche (procedente del antiguo convento carmelita de san José y santa Teresa de Valencia, ahora en su cenobio de Serra).¹²

Es evidente que la iconografía de la Virgen de la Leche desarrollada por los Macip, aun ciñéndose en lo esencial al canon anteriormente aludido, muestra una riqueza de matices extraordinaria que, inevitablemente, deriva en parte de otros pintores coetáneos que trabajaron en tierras valencianas escenas de este tipo, generalmente de tamaño menudo o mediano con numerosas variantes al gusto de la clientela en un ambiente espiritual y estético tan permeable como propicio para su desarrollo.

Sin embargo, al revisar la producción que se conserva de ellos y de otros artífices, nada es equiparable a la versatilidad de los Macip por poco que comparemos –a título de ejemplo- las obras ya citadas de Bartolomé Bermejo y Nicolau Falcó, las de Fernando Llanos (Museo Nacional del Prado, Madrid, Colección particular, Zaragoza, Colección particular Nigro antes de 1962, y sendas Colecciones particulares) o las de los pintores adjetivados como *joanescos*, con fray Nicolau Borrás¹³ y Vicent Macip Comes en primer término,¹⁴ quienes se sirvieron de los modelos tratados por su mentor hasta el punto de desvirtuar su frescura al agotar la fórmula. Si bien, es cierto que los Macip toman claramente el hermoso patrón de Jesús niño del pintor manchego (ilustración 12), inspirado, a su vez, en los proporcionados previamente por Da Vinci en la “Virgen de la rueda”, ca. 1501 (de la que existen hasta tres versiones de taller en otras tantas colecciones) (ilustración

¹² Montoya Beleña, Santiago, “El tríptico de la Virgen de la Leche: una pintura de Joan de Joanes perteneciente al extinguido convento de carmelitas descalzas de San José y Santa Teresa de Valencia”, en Campo y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Santa Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2015, pp. 745-764.

¹³ Hernández Guardiola, Lorenzo (com.), *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*, Generalitat, Valencia, 2010, pp. 74-75, y Gómez Frechina, José, “Obras poco conocidas o inéditas de Nicolás Borrás”, en Richart Moltó, Juan (com.), *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610). Cocentaina*, Ajuntament de Cocentaina, Cocentaina, 2010, pp. 118-136-137.

¹⁴ Benito Doménech, Fernando, *Op. cit.*, pp. 253-254.

13), y Yáñez de la Almedina en la “Virgen con el Niño y san Juanito”, ca. 1505 (The National Gallery of Art, Washington) (ilustración 14). Aspecto que les conecta también con sus coetáneos Miquel del Prado, “Sagrada Familia con los santos Juanitos y santos” (Colegio del Patriarca, Valencia), y Miquel Esteve, “Sagrada Familia con san Juanito Bautista” (Iglesia de San Sebastián, Rocafort), pintores, a su vez, muy cercanos a los Hernandos y documentados hasta 1521 y 1527, respectivamente.¹⁵

Al ponderar estas interinfluencias, cabe tener en cuenta también a dos de los precursores en Valencia de las representaciones como niños de personajes sagrados como san Juan Bautista en torno a la Virgen o la Sagrada Familia. Sin duda, fue relevante en esta cuestión Paolo da San Leocadio a través de algunas de sus pinturas (Museu de Belles Arts, Valencia, Colección particular, Madrid, y Galería Bernat, Madrid-Barcelona) (ilustración 15), autor que extendió su maestría hasta 1520 y que también abordó específicamente el tema de la lactancia virginal (Descalzas Reales, Madrid), pero también su hijo Felip Pau (ca. 1480-1547), ciertamente influido a lo largo de su carrera por su padre y los Hernandos, como por el propio Joanes, tanto en sus modos como en concreto en este tipo de recreaciones con trasfondo infantil (Colección Laia-Bosch, Algorta-Getxo, Iglesia de San Esteban, Valencia, y Museo Nacional del Prado, Madrid).¹⁶

No obstante todas estas consideraciones, lo que queda claro es que, desde sus pinturas más tempranas, los Macip acuñaron un tipo icónico de la Virgen muy característico que experimenta escasas variaciones hasta su definitiva estereotipia en manos

¹⁵ De sus personalidades se han ocupado recientemente: Gómez-Ferrer, Mercedes, “Miguel del Prado, pintor de retablos en Valencia. Su fallecimiento en las Germanías (1521)”, *Archivo Español de Arte*, 90, 358, 2017, pp. 125-140, y, de idéntica investigadora, “El retablo de San Agustín de Valencia, obra de Miguel del Prado (1521)”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, 28, 2019, pp. 57-68, así como Samper Embiz, Vicente, *Miguel Esteve (Xàtiva, h. 1485-Valencia, 1527) y algunas consideraciones más sobre la pintura valenciana de su época*, tesis doctoral, Universitat de València, Valencia, 2015, y Cebrián i Molina, Josep Lluís, Hernández Guardiola, Lorenzo, Navarro i Buenaventura, Beatriu, *Miquel Esteve, pintor leonardesco de Xàtiva*, Ulley, Xàtiva, 2016. Se da la circunstancia de que, meses después de haber librado el artículo para su evaluación, localizamos una “Virgen y el Niño, con ángel portacruz y san Juanito Bautista” (óleo sobre tabla, 95x68cm) que iba a ser subastada el 4 de noviembre de 2020 en la Sala Ansorena, Madrid, atribuida erróneamente a Joan de Joanes, pues nosotros la creemos de Gaspar Requena y su taller. Pintura que también se inspira en el mismo tipo iconográfico aludido, aunque a través de la obra madura de su amigo Joanes.

¹⁶ En este contexto, tampoco podemos olvidar al pintor conquense Martín Gómez ‘el viejo’, muy cercano a Yáñez de la Almedina como, seguramente, influido por Joanes tiempo después. Autor que, como su hijo Gonzalo, va a abordar este asunto en reiteradas ocasiones. A este propósito, véase la “Virgen con el Niño y los santos ‘Juanitos’”, Colección privada, Madrid. Sobre el pintor manchego y esta temática, Mateo Gómez, Isabel, “La Virgen y el Niño con los Santos ‘Juanitos’ de Martín Gómez el Viejo”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, 1, 1990, pp. 7-33.

de Joanes en su madurez. En definitiva, un referente del que participaron en mayor o menor medida otros colegas contemporáneos, pues

Al ser un tema derivado del arte bizantino, la Virgen conserva durante un largo periodo de tiempo la cabeza cubierta con toca, la cual se va haciendo cada vez más ligera para suprimirse y sustituirse por una cinta o una corona que la señala como reina de los cielos.¹⁷

III- De la ‘Virgen de la Leche’ a la ‘Virgen de los Desamparados’

Pero dejando ahora a un lado la *Virgo lactans*, quisiéramos presentar algunas consideraciones sobre unas representaciones infantiles joanescas (no referidas a angelitos, sino únicamente de los santos Juanes niños y los santos Inocentes) que aparecen en la versión más afortunada de María con su Hijo concebida por Joan de Joanes, la “Virgen del venerable Agnesio”¹⁸ (ilustración 16). Esta preciosa tabla de compleja iconografía fue pintada por encargo del conde de Oliva en homenaje a su preceptor Joan Baptista Anyés (Agnesio, latinizado). Se trata de una obra exquisita de medianas dimensiones que fue expuesta originalmente en la capilla gentilicia de los condes de Oliva en la catedral de Valencia, la dedicada a san Jorge; un lugar enrejado y, por tanto, discreto y relativamente retirado de la vista de los fieles. Este cuadro de compleja y muy elaborada composición, factura preciosista, elegante y refinada armonía, ha sido relacionado recientemente con la denominada “pintura del encubrimiento”, es decir, la referida a la contemporánea evangelización morisca.¹⁹ En este sentido, la identificación de María con su advocación de Virgen de los inocentes mártires y desamparados contendría un mensaje críptico -que aboga por la asimilación, conversión y redención de los moriscos de más tierna edad bajo el manto protector de la Iglesia, representada a través de la Virgen- solo al alcance de unos pocos privilegiados, en consonancia con uno de los objetivos del humanismo: “no todos deben conocer todo, hay misterios reservados que no deben ser profanados”.²⁰ En palabras de Franco y Díaz,

¹⁷ Rodríguez Peinado, Laura, *Op. cit.*, p. 4.

¹⁸ Benito Goerlich, Daniel, “Lectura iconográfica de los ‘Desposorios místicos del venerable Agnesio’ de Juan de Juanes”, *Saitabi*, 45, 1995, pp. 53-67, y Benito Doménech, Fernando, *Op. cit.*, pp. 114-115.

¹⁹ Franco Llopis, Borja, Moreno Díaz del Campo, Francisco J., *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*, Cátedra, Madrid, 2019, pp. 416-435.

²⁰ Ynduráin, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 424.

Esos niños que Joanes pinta con unos cortes profundos, estigmas de su padecimiento, podrían referirse a los niños moriscos, representados de modo sutil a partir de pequeños cambios iconográficos, que serían apreciados solo por los espectadores más avezados y que se separa de los grandes tópicos en la imagen de este colectivo.²¹

Un planteamiento que podría conectar, asimismo, con la gran tabla del “Bautismo de Cristo”, ca. 1535, del mismo autor, concebida unas dos décadas antes para la misma catedral a petición del propio Agnesio, sacerdote, teólogo e intelectual humanista. Esta pintura se conserva *in situ*, en la entrada principal de la seo y justo encima de la pila bautismal, por tanto en un lugar muy visible para la feligresía.²²

Es probable que la composición de una pintura tan exigente, no solo en cuanto a la calidad pictórica sino también en cuanto a la expresión formal de su complejo y profundo significado, fuese fruto de la conexión de Joanes con el círculo de eruditos humanistas, al que pertenecían Agnesio y Francesc Gilabert de Centelles, conde de Oliva. Desde luego, requirió de nuevo de la mejor predisposición del pintor, quien –como hemos comprobado– ya había abordado anteriormente con virtuosismo este tipo de retos, bien que en obras más modestas y de otra intencionalidad. De esta etapa madura son, sin duda, la “Sagrada Familia con San Juan Bautista niño” (Catedral de Valencia, destruida) y la “Sagrada Familia con los santos Juanes” (Colección Fernández López, Madrid).

Amparado en la retórica madura del humanismo valenciano, nacido al abrigo del *Estudi General* y consolidado en torno a la nobleza, se observa en el pintor un cambio de paradigma, pues, desde los inicios de la década de 1530, Joanes es, sin duda, el artista mejor dotado para llevar a cabo esta progresiva confluencia de intereses entre las letras y la plástica.²³ Lo hizo patente en el portentoso “Bautismo de Cristo” catedralicio, a la vista de todos, obra excepcional por su majestad, aunque de apariencia casi convencional en su composición iconográfica, pero que, no obstante, contiene un contundente mensaje dual

²¹ Franco Llopis, Borja, Moreno Díaz del Campo, Francisco J., *Op. cit.*, p. 430.

²² Franco Llopis, Borja, “Releyendo la obra de Joan de Joanes, a propósito del ‘Bautismo de Cristo’ de la Catedral de Valencia”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 25, 2012, pp. 73-88, y Franco Llopis, Borja, Moreno Díaz del Campo, Francisco J., *Op. cit.*, pp. 430-432.

²³ Ferrer Orts, Albert, Ferrer del Río, Estefania, *Op. cit.*, 2019, pp. 28-34, y Ferragut Domínguez, Concepción, Ferrer del Río, Estefania, “Humanismo y mecenazgo en Valencia a principios del siglo XVI: los ejemplos de Juan Andrés Strany y Serafi de Centelles”, en Arciniega García, Luis (coord.), *Aproximaciones de contexto al castillo palacio de Alaquàs. Sangre, tinta y piedra*, PUV, Valencia, 2019, pp. 165-209.

implícito-explicito, que va más allá de una primera apreciación, al conjugar la palabra con la imagen, y volvió a superarse al acometer tiempo después la “Virgen del venerable Agnesio”, otra de sus obras maestras, aunque de carácter mucho más íntimo y privado, donde esta duplicidad del contenido se convierte en un complejo juego intelectual de alusiones y significados visuales y escritos cuya correcta interpretación solo es apta para unos pocos iniciados,²⁴

Si acudimos a los textos del humanista valenciano podemos encontrar una relación más que evidente entre los inocentes y los niños moriscos. En su *Pro Sarracenis Neophytis*, este opúsculo encargado por el conde de Oliva, el mismo que solicitara a Joanes la pintura, definió en varias ocasiones a los moriscos como tales. Los morisquillos se encontraban, según Agnesio, necesitados de atención y predicación personalizada, por lo que en su texto instó a las autoridades a ocuparse de ellos, al ser víctimas por haber nacido en el seno de una familia infiel (...) más adelante vuelve a definir a los inocentes niños moriscos como desamparados ante los lobos, siendo la educación, la predicación, el magisterio de la Iglesia el camino para protegerlos (...).²⁵

Años después, esta advocación de la Virgen volvió a ser representada en otras pinturas de su colega y amigo Gaspar Requena, como la “Virgen de los inocentes mártires y desamparados” (ca. 1584) (ilustración 17); sin embargo, este pintor fue ajeno a las evocaciones y complejidades de la obra maestra de Joanes, aunque sí que retomó como modelos y pintó en torno a María esos mismos santos Inocentes joanescos, pero ahora sin tener nada que ver necesariamente con aquellas crípticas referencias a los niños moriscos con los que se ha relacionado recientemente la obra de Joanes, que habría sido encargada como homenaje a una posible vía ‘pacífica’ para la conversión propugnada por Agnesio. El pintor montesino nunca pudo igualar a Joanes excepto cuando colaboraba con él y pintaba bajo su dirección en algunas de sus obras, al supeditar su estilo personal a las directrices estilísticas del maestro.

Podría darse el caso, como sucede en otras creaciones de Requena y su taller, que su intervención se limitase únicamente a copiar con cierta literalidad a Joanes en un contexto convencional más dogmático que intelectual, por cuanto estas pinturas estaban destinadas a su exposición y veneración públicas. En el caso de la “Virgen de los inocentes mártires y

²⁴ Franco Llopis, Borja, Moreno Díaz del Campo, Francisco J., *Op. cit.*, pp. 434-435.

²⁵ Franco Llopis, Borja, Moreno Díaz del Campo, Francisco J., *Op. cit.*, pp. 425-426.

desamparados” de Requena se trataba de un encargo de la cofradía homónima y, casi con seguridad, formaba parte del Retablo del Crucifijo junto con la pintura de la “Virgen de los inocentes mártires y desamparados entregando las dotes a las doncellas huérfanas” y otras piezas perdidas para su capilla (*Capitulet*) del Hospital General de Valencia.²⁶

Ante lo razonable del argumento esgrimido por Franco y Moreno,²⁷ para su interpretación iconográfica se puede pensar ¿por qué era necesario representar de modo tan críptico su intención en aquel momento; un tiempo, coincidente con el del pontificado de Tomás de Villanueva, en el que precisamente se había reactivado la pastoral y evangelización de los moriscos? Quizá se tratase no tanto de ocultar la voluntad de atraer a los niños moriscos separándolos de sus padres para adoctrinarlos, sino simplemente reconocer con discreción la novedosa fórmula propuesta por Agnesio para solucionar un problema capital en la administración de la diócesis y en el orden social de la época desde los forzados y hasta violentos bautizos acaecidos durante las Germanías.²⁸ En todo caso, vemos aquí como el pintor se pudo valer también, a la hora de realizar este cuadro tan complejo, del artificio visual de una iconografía de la Virgen y los niños que había explotado con éxito desde su juventud, incorporándola en el centro de su composición y conservando en esencia su propósito original, pero al cual conseguiría otorgar de nuevos significados y refinados matices.

En suma, aparte de la extraordinaria capacidad de asimilación sincrética del propio Joanes, quien ya había dado muestras fehacientes de ello desde su juventud y de la cultura visual demostrada en el “Bautismo de Cristo” para resolver las implicaciones teológicas y humanistas de su comitente, cabe considerar –para no sobrevalorar las capacidades del artista- la más que posible, necesaria, casi ineludible dirección o al menos intervención de su mentor, el conde de Oliva, intelectual y literato de gran talla que debió de estar en todo momento detrás del asunto. Más aún, cuando Agnesio había muerto en 1553, poco antes de la ejecución de tan elaborada y exquisita pintura, en la que aparece nuevamente retratado, aunque ahora en plena senectud.

²⁶ Hernández Guardiola, Lorenzo, *et alii*, *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515-después de 1585)*, Ulleye, Xàtiva, 2015, pp. 85-88 y 184-185.

²⁷ Franco Llopis, Borja, Moreno Díaz del Campo, Francisco J., *Op. cit.*, pp. 430-432.

²⁸ Benítez Sánchez Blanco, Rafael, *Heroicas decisiones. La Monarquía Católica y los moriscos valencianos*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001, pp. 27-65.

IV- Conclusiones

La fortuna que la temática de la Virgen de la Leche alcanzó en el obrador de Vicent Macip y, a través de él, en su vástago Joan de Joanes fue muy considerable, al menos si nos atenemos a la producción que se ha conservado y conoce. Una tipología que Joanes desarrollará haciéndose eco de las novedades que se dan cita en Valencia y su reino entre 1472 y 1520, sobre todo con las sucesivas llegadas de Paolo da San Leocadio, Francesco Pagano, Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, portadores, en distintas etapas, del renacimiento que se había fraguado en Italia durante el *Quattrocento* y los primeros escauceos del *Cinquecento*. Alargándose hasta su plena madurez en múltiples versiones a las que no serán ajenos sus colegas contemporáneos, en particular sus seguidores más fieles, los *joanescos*, quienes prolongaron su éxito repitiendo sin cesar sus exitosas fórmulas, aunque sin su vigor.

Con estas reflexiones hemos procurado demostrar que si, por una parte, Joanes contribuyó a configurar, difundir, incluso a estandarizar la iconografía de un asunto místico tan importante como la lactación maternal de la Virgen María, y explotaría con variedad y belleza los mejores tipos renacentistas para la representación de la santidad infantil, también supo hacerlas evolucionar desde contextos meramente piadosos y devocionales hasta expresar convincentemente constructos ideales de mayor enjundia intelectual, teológica y aun política que, al menos parcialmente, resultan fruto de su crecimiento personal gracias al contacto con círculos humanistas avanzados y con las elites del poder valencianos de su tiempo.

Respecto a su colega Gaspar Requena, cabe señalar que en sus representaciones infantiles interviene decisivamente la utilización por Joan de Joanes del modelo de santos niños inocentes que, en adelante, empleará acompañando a la Virgen de los Desamparados, de arraigada veneración entre los valencianos, aunque nunca se acercó al encanto, gracia y sugestión alcanzados por su maestro.

Bibliografía

- Benítez Sánchez Blanco, Rafael, *Heroicas decisiones. La Monarquía Católica y los moriscos valencianos*, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 2001.
- Benito Doménech, Fernando (com.), *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Generalitat, Valencia, 2000.
- , Galdón, José Luis (coms.), *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, Generalitat, Valencia, 1997.
- Benito Goerlich, Daniel, “Lectura iconográfica de los ‘Desposorios místicos del venerable Agnesio’ de Juan de Juanes”, *Saitabi*, 45, 1995, pp. 53-67.
- Blaya, Nuria, “La Virgen de la Humildad. Origen y significado”, *Ars longa: cuadernos de arte*, 6, 1995, pp. 163-171.
- Camacho, Noelia, “Una obra inédita de Vicente Macip sale a la luz”, *Las Provincias*, 3.XII.2020. Disponible en: <https://www.lasprovincias.es/culturas/sale-obra-vicente-20201203195027-nt.html>.
- Cebrián i Molina, Josep Lluís, Hernández Guardiola, Lorenzo, Navarro i Buenaventura, Beatriu, *Miquel Esteve, pintor leonardesco de Xàtiva*, Ulleye, Xàtiva, 2016.
- Falomir, Miguel, “Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales”, en Hernández Guardiola, Lorenzo (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto de Cultura Alicantino Juan Gil-Albert, Alicante, 2006, pp. 271-287.
- Ferragut Domínguez, Concepción, Ferrer del Río, Estefania, “Humanismo y mecenazgo en Valencia a principios del siglo XVI: los ejemplos de Juan Andrés Strany y Serafí de Centelles”, en Arciniega García, Luis (coord.), *Aproximaciones de contexto al castillo palacio de Alaquàs. Sangre, tinta y piedra*, PUV, Valencia, 2019, pp. 165-209.
- Ferrer Orts, Albert, Ferrer del Río, Estefania, *El primer Joanes. Unas notas para la reflexión*, en *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, XCIII, 2017, pp. 357-382
- , *Joan de Joanes en su contexto. Un ensayo transversal*, Sílex, Madrid, 2019.
- Franco Llopis, Borja, “Releyendo la obra de Joan de Joanes, a propósito del ‘Bautismo de Cristo’ de la Catedral de Valencia”, *Espacio, Tiempo y Forma*, 25, 2012, pp. 73-88.

- , Moreno Díaz del Campo, Francisco J., *Pintando al converso. La imagen del morisco en la península ibérica (1492-1614)*, Cátedra, Madrid, 2019
- Gómez-Ferrer Lozano, Mercedes, “Miguel del Prado, pintor de retablos en Valencia. Su fallecimiento en las Germanías (1521)”, *Archivo Español de Arte*, 90, 358, 2017, pp. 125-140.
- , “El retablo de San Agustín de Valencia, obra de Miguel del Prado (1521)”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, 28, 2019, pp. 57-68.
- Gómez Frechina, José, “Obras poco conocidas o inéditas de Nicolás Borrás”, en Richart Moltó, Juan (com.), *Nicolás Borrás Falcó (1530-1610). Cocentaina*, Ajuntament de Cocentaina, Cocentaina, 2010, pp. 115-168.
- Hernández Guardiola, Lorenzo (com.), *Nicolás Borrás (1530-1610). Un pintor valenciano del Renacimiento*, Generalitat, Valencia, 2010.
- , et alii, *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515-después de 1585)*, Ulleye, Xàtiva, 2015.
- Herrero-Cortell, Miguel Ángel, Puig Sanchis, Isidro, “Fernando Llanos y la fortuna de la Virgo Lactans. Consideraciones técnicas y estilísticas para el estudio de un modelo de Virgen de la Leche en el Renacimiento valenciano”, *Archivo de Arte Valenciano*, XCVIII, 2017, pp. 53-77.
- Mateo Gómez, Isabel, “La Virgen y el Niño con los Santos ‘Juanitos’ de Martín Gómez el Viejo”, *Ars Longa: cuadernos de arte*, 1, 1990, pp. 7-33.
- Montolío Torán, David, *La Virgen con el Niño y Ángeles del Museo Catedralicio de Segorbe*, Museu de Belles Arts de Catelló, Castellón, 2005.
- , “La Madonna de la Sapienza de la catedral de Segorbe: Un relieve de Nícolo di Beto Bardi, Donatello”, *Segobricensis, publicación de la catedral de Segorbe*, Segorbe, 2009, pp. 6-14.
- , *El arte al servicio de una idea. La catedral de Segorbe en tiempos del clasicismo*, ICAP, Segorbe, 2014.
- Montoya Beleña, Santiago, “El tríptico de la Virgen de la Leche: una pintura de Joan de Joanes perteneciente al extinguido convento de carmelitas descalzas de San José y Santa Teresa de Valencia”, en Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (coord.), *Santa*

- Teresa y el mundo teresiano del Barroco*, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2015, pp. 745-764.
- Rodríguez Peinado, Laura, “La Virgen de la Leche”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, V, 9, 2013, pp. 1-11.
- Samper Embiz, Vicente, *Miguel Esteve (Xàtiva, h. 1485-Valencia, 1527) y algunas consideraciones más sobre la pintura valenciana de su época*, tesis doctoral inédita, Universitat de València, Valencia, 2015.
- Vázquez Dueñas, Elena, “Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España”, *Studia Aurea*, 9, 2015, pp. 433-460.
- Ynduráin, Domingo, *Humanismo y Renacimiento en España*, Cátedra, Madrid, 1994.

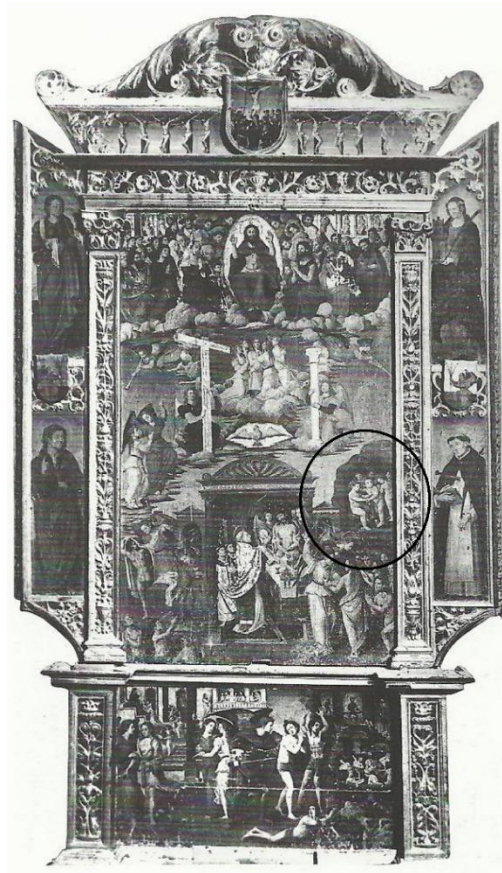
ANEXO DE IMÁGENES



1.- Vicent Macip (con Joanes), “Virgen de la Leche con un ángel portacruz y los santos Juanes niños” (en fase de restauración). Universitat Politècnica de Catalunya, Barcelona (gentileza de CC)



2.- Joan de Joanes, “Virgen de la Leche con un ángel portacruz y los santos Juanes niños”. Gentileza del Museo del Hermitage, San Petersburgo



3.- Vicent Macip (con Joanes), Retablo del Juicio Final con la misa de san Gregorio. Iglesia de san Miguel Arcángel, Canet lo Roig (desaparecido)



4.- Vicent Macip (con Joanes), “Juicio Final con la misa de san Gregorio”, detalle. Gentileza del Museo del Patriarca, Valencia (EFR)



5.- Joan de Joanes y taller “Virgen de la Leche”. Gentileza del Colegio de Corpus Christi, Valencia



6.- Vicent Macip (con Joanes), “Virgen de la Leche con ángel portacruz y cáliz”. Iglesia de San Miguel Arcángel, Burjassot (gentileza de JVCB)



7.- Vicent Macip (con Joanes), “Virgen de la Leche con ángel portacruz y san Juan Bautista niño”. Gentileza del Museu de Belles Arts, Valencia



8.- Vicent Macip (con Joanes), “Virgen de la Leche con ángel portacruz, san José y san Juan Baustista niño”. Gentileza del Museu de Belles Arts, Castellón



9.- Vicent Macip (con Joanes), “Virgen de la Leche con ángel portacruz, santos y santas” (detalle). Antigua Colección Forcada, Vilafamés (Castellón). Subastada en la Sala Ansorena el 29.9.2016



10.- Joan de Joanes, “Virgen de la Leche con San José portacruz y san Juan Bautista niño”. Gentileza de Colección privada, Barcelona



11.- Joan de Joanes, “Virgen de la Leche con san Juan Bautista y san Jerónimo”. Gentileza de la Iglesia de san Andrés, Valencia



12.- Fernando Llanos, “Virgen del huso”, Gentileza del Museo Nacional del Prado, Madrid



13.- Leonardo da Vinci, "Virgen de la rueca". Gentileza de Colección privada, Nueva York



14.- Fernando Yáñez de la Almedina, "Virgen con el Niño y san Juanito". Gentileza de The National Gallery of Art, Wahsington



15.- Paolo da San Leocadio, “Virgen con Jesús y San Juan Bautista niño”. Gentileza del Museu de Belles Arts, Valencia



16.- Joan de Joanes, “Virgen del venerable Agnesio” (detalle). Gentileza del Museu de Belles Arts, Valencia



17.- Gaspar Requena, “Virgen de los Inocentes mártires y desamparados”. Gentileza de la Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados, Valencia