

# *Fuentes gráficas de un tipo iconográfico del Buen Pastor en la tradición pictórica valenciana*

**María Alfonso Buigues**  
malfonsobuigues@gmail.com

**Vicente Guerola Blay**  
vguerola@crbc.upv.es

**Antoni Colomina Subiela**  
acosu@upvnet.upv.es

Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio  
Universitat Politècnica de València

## RESUMEN

En este trabajo se presenta el estudio alrededor de las fuentes gráficas en un tipo iconográfico del Buen Pastor que tuvo un importante desarrollo en la pintura valenciana, desde su introducción en el taller de Juan de Juanes, hasta el ámbito de los académicos de finales del XVIII y principios del XIX. Este modelo representacional hunde sus raíces icónicas en la tradición pagana de la antigüedad, concretamente en el conocido como Crióforo o *portador del carnero* como epíteto de Hermes. El primer ejemplo de este tipo de *Pastor Bonus* en el ámbito valenciano es la tabla anónima conservada en la Catedral de Valencia, copia de Lucas Cranach, tomada como referente icónico en los siglos posteriores y con un amplio desarrollo en el terreno gráfico y pictórico a través de ejemplos de autores como Rafael Esteve o José Camarón.

**Palabras clave:** *Pastor Bonus* / iconografía del Buen Pastor / fuentes gráficas cristológicas / pintura valenciana / Moscóforo

## ABSTRACT

*This work presents a focus on the unpublished study for iconographic graphic sources of The Good Shepherd that had an important development in Valencian painting, since its introduction in the atelier of Juan de Juanes, up to the academics of the late 18th and early 19th centuries. This representative model goes deep into its iconic roots of pagan tradition from antiquity, specifically in the one known as Crióforo or “bearer of the ram” as epithet of Hermes. The first example of Pastor Bonus seen within the Valencian space is the table preserved in the Cathedral of Valencia that has been connected to the likings of the atelier of Juan de Juanes with no concrete affiliation to remain as such. With practically no other variants than those of technique and style, up to the framework of influence of academicism.*

**Keywords:** *Pastor Bonus* / iconography of the Good Shepherd / Christological graphic sources / Valencian painting / Moscophorus

## INTRODUCCIÓN

La imagen del Buen Pastor en cualesquiera de las manifestaciones artísticas ha sido una de las representaciones cristológicas que han disfrutado de una mayor difusión en la tradición del arte cristiano. En el presente estudio presentamos un tipo iconográfico que incide en la visión en tres cuartos de la figura de Cristo según una fórmula compositiva de extraordinaria sencillez y gran impacto visual, en el que el pastor evangélico mirando al espectador recoge sobre sus hombros a la anteriormente oveja perdida.

Hemos centrado nuestro trabajo en el estudio de las fuentes gráficas de una fórmula icónica que ha permanecido prácticamente inalterable durante siglos en la tradición pictórica valenciana. El prototipo es una pintura sobre tabla conservada en la Catedral de Valencia que tradicionalmente ha sido atribuida a Juan de Juanes y que la crítica actualmente circunscribe a su taller, mientras que de forma más tardía y de corte academicista hemos podido documentar diferentes ejemplares sobre lienzo y obra gráfica, donde han permanecido de modo sistemático los mismos parámetros y representaciones.

Desconocemos la llegada a Valencia de la representación de este Buen Pastor que tomó como fuente gráfica directa una extraordinaria pintura bajo la misma imagen debida a la mano de Lucas Cranach el Joven (Wittenberg, 1515-1586), actualmente en el Angermuseum de Erfurt, Alemania. La extraordinaria similitud entre ambos ejemplos nos ha permitido conjeturar diferentes hipótesis, tratándose de un caso prácticamente insólito de relación, tan próxima, entre la pintura alemana y valenciana. En cualquier caso, ambas pinturas tienen un denominador en común en la estatuaria griega del periodo arcaico, concretamente en el Moscóforo, una obra que se sitúa hacia el 570 a. C. y que fue tallada en algún taller de la región Ática de la Antigua Grecia.

La aparición recientemente en el mercado del arte de una obra anónima procedente del coleccionismo valenciano, cuya representación deriva de la obra conservada en la Catedral de Valencia, es el punto de partida de esta investigación, cuyo discurso se articula en base al estudio del origen, desarrollo y transmisión de este tipo iconográfico y su crecimiento como fuente gráfica. La localización de una tercera pintura perteneciente al fondo de arte de la Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara en la pedanía de Masarrochos de Valencia, no dejó sino de manifestar la existencia y difusión de este modelo icónico en el periodo academicista. A través de la búsqueda sistemática en bases de datos, índices bibliográficos y fondos documentales se localizaron otras obras bajo la misma representación. Dos de ellas ubicadas cronológicamente en el último tercio del siglo XVIII y realizadas por el pintor José Camarón y el grabador Rafael Esteve, artistas valencianos muy ligados a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos.

## ICONOGRAFÍA

El tipo iconográfico del Buen Pastor objeto del presente estudio hunde sus raíces más remotas en la antigüedad clásica. Concretamente sus orígenes se remontan a las representaciones

paganas del arte griego arcaico. El pastor “Crióforo”, epíteto de Hermes que carga sobre sus hombros un cordero o carnero, aparece primero como representación de un fiel oferente<sup>1</sup>, personificado en el Moscóforo y, más tarde, como alegoría de la filantropía. Con la dominación romana y la aparición del cristianismo, el arte paleocristiano se nutre de la representación plástica de diversos iconos y esquemas paganos griegos que hace suyos bajo una nueva reinterpretación simbólica, en este caso adaptando y reconvirtiendo la representación a la figura de Cristo como pastor reflejado en los evangelios.

El Buen Pastor constituye uno de los temas más recurrentes y predilectos del arte cristiano primitivo<sup>2</sup> desde el siglo III aparece con frecuencia en representaciones escultóricas y pictóricas, ejemplo de ello son los frescos de las catacumbas de Priscila, Domitila y Calixto<sup>3</sup>, cuya cripta fue bautizada como *Cripta delle Pecore*<sup>4</sup>. La pintura de las catacumbas se encuentra estrechamente ligada a los inicios de la escultura funeraria de los sarcófagos, donde se da comienzo a la iconografía paleocristiana, en la que el simbolismo se desarrollará y concretará, sobre todo, en el siglo IV<sup>5</sup>.

La figura del pastor en relación con su rebaño sirve como analogía, en diferentes relatos del Antiguo Testamento, para comprender la naturaleza y el sentido de la relación que Dios establece con su pueblo. En el Nuevo Testamento la imagen del Buen Pastor se relata de manera muy concreta y simbólica, estableciendo un paralelismo claro entre Jesús y el pastor que recupera la oveja perdida y lleva

sobre sus hombros. A pesar de que son tres los Evangelistas que hacen referencia a Cristo como pastor, el más conocido y difundido es el Evangelio de San Lucas, (15, 4-5) en el que el mismo Jesús relata la parábola: *Si alguien tiene cien ovejas y pierde una, ¿no deja acaso las noventa y nueve en el campo y va a buscar la que se había perdido, hasta encontrarla? Y cuando la encuentra la carga sobre sus hombros, lleno de alegría.*

Con el paso del tiempo, y especialmente en la Edad Media, la representación de Jesús como pastor fue eclipsada por imágenes en las que se glorificaba a Cristo como orador predicando, bien como *Triumphans* o *Patens*<sup>6</sup>. A pesar de la importancia simbólica de esta representación, aún en el siglo XVI la parábola del Buen Pastor no poseía un modelo representacional perentorio, sino que se optaba por dos versiones<sup>7</sup>.

Una, en la que aparecía Jesús en primer plano relatando la parábola y con el rebaño de fondo; y otra en la que Cristo, en primer plano, portaba a la oveja sobre sus hombros. Esta última fórmula gráfica se puede encontrar en el frontispicio de un libro de Lutero (Fig. 1), concretamente en el *Von den Conciliis und Kirchen*, publicado en 1539 donde en su margen inferior aparece la figura del Buen Pastor y en cuya composición y forma se establece el que podríamos considerar como el primer tipo iconográfico de la serie que estamos estudiando. Poco tiempo después, alrededor de 1540-1550, Lucas Cranach el Joven (Wittenberg, 1515-1586) utilizará esta misma imagen en una versión pictórica que inaugurará en materia de pintura de caballete este prototipo iconográfico. (Fig. 2) Pasado el tiempo, y ya en el periodo de la Contrarreforma, esta fórmula representativa

<sup>1</sup> SANSONE, D.: *Ancient greek civilization*. Wiley-Blackwell, 2003. p. 226

<sup>2</sup> SHÄFER, J.: *Historia Bíblica, exposición documental fundada en las investigaciones científicas modernas*; tomo segundo, *Nuevo Testamento*. Barcelona, Editorial Litúrgica Española S. A., 1935, p. 272.

<sup>3</sup> REAU, L.: *Iconografía de la Biblia; Nuevo Testamento*. Tomo I, Vol. II. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1999, p. 38.

<sup>4</sup> En castellano: “Cripta de las ovejas”.

<sup>5</sup> GOMBRICH, E.: *Historia del arte*, capítulo VI. Madrid, Alianza forma, 1982, p. 107.

<sup>6</sup> REAU, Louis (1999), *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>7</sup> PÉREZ, N.: “La iconografía del Buen Pastor niño y su vinculación con la pintura barroca sevillana” en *Laboratorio de arte*, 29 (2017), pp. 315-316.



Fig. 1.- Frontispicio en xilografía del libro: *Von den Conciliis und Kirchen*, de Martín Lutero, 1539. Wittenberg, Alemania. The British Museum, Londres. En el centro de la parte inferior se encuentra la figura del tipo iconográfico del Buen Pastor.



Fig. 2.- Lucas Cranach el Joven. *El Buen Pastor*. (*Christus als guter Hirte*), 1540-1550 (a.). Óleo sobre tabla, 21 x 14,3 cm. Angermuseum, Erfurt (Alemania). (Fotografía: Cranach Digital Archive).

de Jesucristo portando la oveja se convertirá en el modelo icónico dominante, relegando al Cristo narrador evangélico a un segundo plano.

#### EL TIPO ICONOGRÁFICO DEL BUEN PASTOR DE LUCAS CRANACH EL JOVEN

El pintor alemán Lucas Cranach el Joven (Wittenberg, 1515-1586), es uno de los más representativos artistas del Renacimiento en Centroeuropa. Hijo del también pintor y grabador Lucas Cranach el Viejo, con el que se formó trabajando en su taller y del que es

deudor de la estética de parte de su producción. La pintura que nos ocupa es un óleo sobre tabla, realizada en la década de 1540 y que actualmente se conserva en el Angermuseum de Erfurt, Alemania. En ocasiones, la semejanza de estilo y técnicas entre padre e hijo ha dificultado la atribución de alguna de sus obras, siendo catalogadas indistintamente a uno u otro autor<sup>8</sup>. Este sería el caso de la tabla del Buen Pastor, la obra que aquí presentamos. Tras el estudio técnico practicado a la pintura en el departamento de conservación y restauración

<sup>8</sup> KÜHNE, H.; STREHLE, J.: *Lucas Cranach der Ältere in Wittenberg*. Lutherstadt Wittenberg (Alemania), Drei Kastanien Verlag, 1993; MÜLLER, N.: *Die Funde in den Turmknäufen zu Wittenberg*. Bamberg, 2004.

del Angermuseum en 2012, se concluyó que la autoría tradicionalmente adscrita al padre debía ser restituida a su hijo, siendo el criptograma con la representación de la serpiente alada en la zona superior del encuadre determinante en la adscripción de la obra a Cranach el Joven<sup>9</sup>.

Lucas Cranach el Viejo (Kronach, 1472-Weimar, 1553), situado en el primer Renacimiento alemán, llevó a término una extensa producción apoyada también en la participación de su taller, dada la amistad que poseía con Martin Lutero y su contribución a la Reforma favoreció la causa renovadora con la elaboración de distintas obras de temática religiosa. A él se debe la creación de una nueva iconografía protestante, aportando ilustraciones para la Biblia de Lutero<sup>10</sup>, al que llegó a retratar en distintas ocasiones. Por otra parte, Lucas Cranach el Joven continuador del estilo de su padre, no será ajeno a las influencias del Renacimiento italiano y del arte flamenco holandés. También participó en la elaboración de modelos gráficos para ilustraciones que fueron entalladas en xilografía y fue retratista del luteranismo, aunque también ejecutó encargos para dignatarios católicos<sup>11</sup>.

No hemos podido establecer con exactitud si la xilografía del libro *Von den Conciliis und Kirchen* editado en 1539, es con seguridad la fuente gráfica de la pintura de Cranach, que la crítica sitúa hacia 1540. Es probable que el grabador se inspirara en la obra pictórica y no al revés, ya que la xilografía reproduce de forma exacta la figura del pastor que aparece en la tabla y que al ser estampada su posición quedaría invertida. La extraordinaria proximidad temporal entre ambas obras impide aseverar con total seguridad qué obra fue la primigenia y cual la

que surgió al dictado de la misma. Volviendo a la pintura se trata de una representación, con una composición y tratamiento muy sinóptico, la luz se focaliza en el rostro de Jesucristo, cuya figura se representa de medio cuerpo sobre un fondo oscuro. El pastor dirige la mirada hacia el espectador con la cabeza ligeramente inclinada hacia la izquierda, como dando cabida a la carga de la oveja que sostiene asida por las patas sobre los hombros. Según el informe técnico del Angermuseum de Erfurt<sup>12</sup>, parece que la obra originariamente pudo ser más grande, llegando hipotéticamente a representar la figura de Jesucristo de cuerpo entero, cuestión esta última que no ha podido ser verificada con rotundidad. A nivel técnico, el cuadro no presenta una película pictórica excesivamente dosificada y pictóricamente está resuelto a través de veladuras. A diferencia de la tez y la cabeza, cuyas pinceladas muestran de forma minuciosa la morfología del rostro y el detalle pormenorizado del cabello, la túnica está realizada de forma más espontánea y con rasgos de pinceladas más libres e imprecisas.

En la Catedral de Valencia se conserva una pintura sobre tabla con una representación prácticamente idéntica a la obra de Cranach. La posición del rostro de Cristo, la sujeción de la oveja sobre sus hombros, así como las manos o los pliegues acumulados en el ropaje presentan una posición igual a la pintura alemana. A pesar de que no se ha podido constatar, su proximidad temporal y su similitud formal llevan a pensar que existe una relación directa en su ejecución. Las influencias llegadas a Valencia a través de diferentes autores y la naturaleza de la formación de Cranach en sus viajes por Europa nos inclinan a imaginar un marco de

9 LUCASCANACH.ORG. *Christus als guter Hirt* en: [http://lucascranach.org/DE\\_AME\\_4411](http://lucascranach.org/DE_AME_4411) (última consulta: 13 de mayo de 2021 a las 19:55).

10 MUSEO DEL PRADO. *Cranach el Viejo*, Lucas en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/cranach-el-viejo-lucas/64710912-33a4-4a5f-be8d-5bdeee53e60> (última consulta: 14 de mayo de 2021 a las 10:54).

11 FRIEDLANDER, J.; ROSENBERG, M.: *Lucas Cranach*. New York, Tabard Press, 1978.

12 LUCASCANACH.ORG, *Op. Cit.*

inspiración común para ambas obras. Una vez implantado el tipo iconográfico en el ambiente artístico valenciano, la obra debió gozar de una extraordinaria aceptación convirtiéndose con el paso del tiempo en un referente certero manteniéndose sin apenas variantes hasta el periodo del Neoclasicismo.

#### UNA TABLA MANIERISTA DEL BUEN PASTOR DE ESCUELA JOANESCA

Esta pintura, que como ya se ha señalado anteriormente, se conserva en la Catedral de Valencia, sufrió los avatares del saqueo e incendio del antiguo Museo Diocesano durante el año 1936 a raíz de la Guerra Civil, donde se encontraba expuesta en sus instalaciones dentro del Palacio arzobispal. Recientemente ha sido sometida a un proceso íntegro de restauración recuperando así una obra suficientemente significativa entre los fondos de este antiguo conjunto museográfico. En la pintura, aún a pesar del esfuerzo por su recuperación, son patentes las huellas de su proximidad al fuego, por el efecto tostado que alcanzan algunos pigmentos a base de tierras y principalmente el efecto burbujeante de la película pictórica cuyas cicatrices permanecen en la superficie cromática. (Fig. 3)

La pintura desde antiguo fue atribuida a Joan Macip Navarro (Valencia, (a.)1507-Bocairent, 1579), hijo de Vicente Macip, tradicionalmente conocido como Joan de Joanes, posiblemente el pintor renacentista con mayor reconocimiento en el panorama artístico valenciano y considerado uno de sus

exponentes más relevantes por su contribución a la creación de prototipos iconográficos de gran calado artístico y devocional<sup>13</sup>. La tabla del *Buen Pastor* de la Catedral de Valencia se supuso en algún momento deudora de los postulados de la escuela alemana<sup>14</sup>, lo que refuerza la supuesta relación con la pintura de Cranach. Posteriormente ha sido atribuida a un discípulo *joanesco* y representante de su estilo: fray Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530-Alfahuir, 1610), quien en la última etapa de su producción hará perdurar un Manierismo prácticamente ya caduco hasta el primer decenio del siglo XVII<sup>15</sup>. No vamos a extendernos en datos biográficos alrededor de Joanes y Borrás a falta de una certera atribución de la tabla, pero cabe señalar algunas noticias en sus biografías que nos permitan conjeturar alguna dirección en orden al estudio de la obra que aquí presentamos. A pesar de que Joanes desde joven trabajaba con su padre como pintor, no es hasta el 1531 cuando su nombre aparece como coautor del retablo de la Catedral de Segorbe<sup>16</sup>. Es en este conjunto pictórico donde se materializa un cambio de registro en la obra de Macip, haciendo evidente un nuevo sentido de la composición, así como una renovación estética<sup>17</sup> donde parece manejar modelos de inspiración renacentista italiana. No se conoce con certeza la formación artística que recibió Joanes fuera del ámbito familiar, sin embargo, el manuscrito recogido por el canónigo Vicente Vitoria<sup>18</sup>, refiere su presunta formación en Roma, exponiendo las influencias que las corrientes artísticas de la época tuvieron en su obra:

<sup>13</sup> BENITO DOMÉNECH, F.: *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista*. València, Consell General del Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2000, p. 13.

<sup>14</sup> ORELLANA, M. A.: *Biografía pictórica valentina* (ed. Xavier de Salas). Madrid, 1930, p. 60.

<sup>15</sup> BENITO DOMÉNECH, F. (2000), *Op. Cit.*, p. 39.

<sup>16</sup> PUIG SANCHIS, I.: “Sobre dos pinturas de Juan de Juanes en las colecciones Lladró y Laia-Bosch” en *La consolidación de la pintura del Renacimiento en la Corona de Aragón: la extraordinaria influencia del paradigma de Joan de Joanes (BSAA arte LXXIX)* investigador principal COMPANY, J., Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, pp. 69-82.

<sup>17</sup> BENITO DOMÉNECH, F. (2000), *Op. Cit.*, p. 29.

<sup>18</sup> VITORIA, V.: “Academia de pintura del Señor Carlos Maratti” en BENITO DOMÉNECH, F. (2000), *Op. Cit.* p. 29



Fig. 3.- Anónimo joanesco. *El Buen Pastor*. S. XVI. Óleo sobre tabla, 54 x 38cm. Catedral de Valencia.

[...] determinó su padre de llevarlo a Valencia metrópoli de aquel reino en edad de 14 años y lo puso a la enseñanza de la pintura en casa de un pintor flamenco llamado Juan Malbó que seguía aquel estilo como el de la escuela de Alberto Durero [...]. De ese flamenco aprendió los primeros rudimentos del arte en aquel estilo seco y tallante hasta que viendo una tabla de Pedro Perugino [...] le agradó tanto aquel estilo que determinó irse a Italia para conocer al autor y estudiar en aquella escuela<sup>19</sup>.

La irrupción de Joan de Joanes en el panorama artístico y la creación de un fuerte y consolidado taller convierten su personalizado estilo en un

referente de gran alcance e influencia dentro del panorama artístico valenciano. Esta escuela joanesca mantuvo viva una tradición pasado el tiempo como un fenómeno que posteriormente ha dificultado a historiadores y restauradores la catalogación e identificación de alguna de sus obras. Desde el 1550 al 1579, Juanes se dedicó a realizar encargos rutinarios, creando modelos iconográficos propios que fueron repetidos en numerosas ocasiones<sup>20</sup> por sus discípulos y que contribuyeron a mantener vivo su legado<sup>21</sup>. Ejemplo de ello son sus prototipos de *Salvador Eucarístico*, *Ecce Homo*, *Verónica de Virgen*, o sus distintas versiones de *La Sagrada Familia*.

En cuanto a la adscripción de la tabla a la mano de fray Nicolás Borrás (Cocentaina, 1530- Monasterio de San Jerónimo de Cotalba, 1610), cabe significar que este pintor puede considerarse como uno de los discípulos más aventajados del obrador de Joan de Joanes, así como el continuador de su estilo ya entrado el siglo XVII. El ejercicio de su pintura dentro de los muros de la clausura le mantuvo a lo largo de su producción prácticamente fuera de las nuevas corrientes artísticas introducidas en Valencia con la llegada del naturalismo de la mano de Francisco Ribalta.

La rotundidad de muchos de sus modelos entre lo monumental y devoto caracterizan su producción basada en los modelos del taller de su maestro. En cualquier caso, el estilo de Borrás se caracteriza por ciertos usos estandarizados de ropajes cartilagosos, anatomías de tono sereno y rostros clásicos con ojos rasgados y manos y pies con nudillos remarcados. Sin lugar a dudas fray Nicolás Borrás supo imprimir como muy pocos autores de una unción de piedad y devoción a muchas de sus representaciones.

La obra de *El Buen Pastor* formaba parte de la

<sup>19</sup> BENITO DOMÉNECH, F. (2000), *Op. Cit.*, p. 30.

<sup>20</sup> CASTELLÓ, A.: *Un Ecce Homo inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta* (GUEROLA BLAY, V.; PÉREZ MARÍN, E. (dirs). Trabajo Fin de Master. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2012, p. 20.

<sup>21</sup> VILANOVA Y PIZCUETA, F.: *Juan de Juanes; su vida y obras, sus discípulos e influencias*. Valencia, Librería de Pascual Aguilar, 1884, p. 43.

colección del canónigo de la catedral D. Vicente Blasco un personaje ilustrado muy influyente en su época y con una larga trayectoria intelectual que llegó a ostentar entre sus cargos el de rector de la Universidad entre 1784 y 1813. Con anterioridad la pintura había sido registrada en la colección del marqués de Torrecuso y Orellana nos informa que pudo haber sido traída a Valencia desde otra ciudad. Más aún, en el análisis que en aquel momento se practicó a tabla, se aseguraba que la naturaleza del soporte era castaño, una madera poco frecuente en la escuela valenciana.<sup>22</sup>

En la tabla del *Buen Pastor* de la catedral se representa la figura de Cristo de medio cuerpo mirando al espectador, llevando sobre sus hombros y sujeta con las dos manos las patas de la oveja perdida, la composición es en extremo sencilla con la figura en primerísimo plano recortándose sobre un fondo oscuro y sin accidentes.

Sin lugar a dudas, el *Buen Pastor* de la Catedral de Valencia encuentra sus fuentes gráficas directas en la obra de Lucas Cranach el Joven, a partir de la identificación mimética de prácticamente la totalidad de la composición. Esta cuestión, es tan solo modificada en aspectos apenas imperceptibles como la mano derecha de Cristo que en el caso valenciano sujeta ambas pezuñas de la oveja, en lugar de una sola como en el caso de Cranach, posiblemente la única disonancia gráfica o gestual entre las obras. La mano izquierda, en cambio, llega a coincidir no solo en su gestualidad, sino incluso en la posición de las falanges de los dedos. Esto se repite en las pinturas localizadas posteriormente, cuyos autores se relacionan directamente con la Real Academia de San Carlos.

Bien es cierto que entre las dos tablas existen connotaciones de estilo y estética diferentes, la obra joanesca presenta un personaje con

una morfología del rostro más naturalista o de tratamiento más amable, mientras de la obra de Cranach muestra un tratamiento más incisivo, más aristado en las formas y en definitiva menos afable. Sea como fuere, la obra de Cranach y la tabla joanesca evidencian una proximidad gráfica extrema que las hace deudoras, sino una de la otra, si al menos, de una misma fuente icónica que de momento debemos poner en interrogante.

#### EL ACADEMICISMO VALENCIANO A TRAVÉS DE DISTINTAS VERSIONES DE EL BUEN PASTOR JOANESCO

Entre las obras que hemos podido documentar en este periodo, al menos dos autores nominalmente conocidos utilizan y recuperan la tabla del Buen Pastor joanesco, que por descontado debieron conocer de primera mano la pintura, cuando todavía se encontraba en manos privadas. Las obras cuya representación se describe como “copia de El Buen Pastor de Juan de Juanes”, están una atribuida a José Camarón y otra firmada por el grabador Rafael Esteve, artistas coetáneos con una fuerte relación y relevancia con la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

La implantación de los estudios de las Nobles Artes en las ciudades españolas a partir de la institucionalización de las academias revolucionó el panorama artístico nacional, ya que aplicaba el modelo y las pautas francesas de la época bajo el lema *Libertas artium restituta*<sup>23</sup>. Las academias fueron las encargadas de imponer los cánones del gusto por el neoclasicismo, ejerciendo un profundo control sobre las artes. Las distintas disciplinas artísticas, arquitectura, pintura, escultura y grabado, se desarrollaban entorno a las clases y los concursos, convocados a partir de 1772, con la intención de incentivar y estimular la producción de los alumnos.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> ORELLANA, M. A. (1930), *Op. Cit.*, p. 60.

<sup>23</sup> Traducción del latín: “Restauración de la libertad de las artes”.

<sup>24</sup> ESPINÓS DIAZ, A.: “La enseñanza del arte del grabado en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia” en *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. València, Universitat de València, 2011, p. 57.



La documentación encontrada sobre estos certámenes cuyo objetivo, en algunas ocasiones, era realizar reproducciones de pinturas emblemáticas de artistas como Ribalta, Ribera o Juan de Juanes,<sup>25</sup> han permitido conocer, hasta cierto punto, las directrices del programa de estudios académicos y constatar la participación de este sistema en el aprendizaje a través de la copia.

Una de la pinturas del Buen Pastor que hemos localizado, realizada al óleo sobre tabla, está atribuida<sup>26</sup> a José Camarón y Bonanat (Segorbe, 1731-Valencia, 1803) y se conserva actualmente en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi.<sup>27</sup> Dentro de su producción artística se pueden encontrar obras de diferentes temáticas que se extienden desde el paisaje y las escenas de género, hasta pinturas de carácter religioso<sup>28</sup>. Destacó también como dibujante, realizando un gran número obras para ser estampadas por otros autores. Al igual que alguno de sus contemporáneos valencianos, el tratamiento de sus figuras, la composición de sus obras y su paleta cromática le sitúan en muchas ocasiones más próximo al estilo rococó que propiamente al clasicismo. Dada la imposibilidad de analizar, de primera mano, la obra del Buen Pastor en profundidad se ha esbozado un análisis basado en el estudio formal de la pintura, la cual representa de nuevo la figura del pastor de tres cuartos y con el cordero llevado sobre los hombros. La tabla toma como fuente gráfica directa la obra de la Catedral de Valencia y, como en aquella, Cristo como Buen Pastor emerge desde un fondo oscuro, mirando al espectador de forma sobria y directa. Las manos, cuya posición es idéntica al resto de obras estudiadas, están dotadas de realismo y detalle, reflejando un tratamiento minucioso y un gran dominio de la anatomía del modelo.



Fig. 4.- Rafael Esteve. *El Buen Pastor*. 1787. En la edición traducida de la *Historia de la vida de nuestro señor Jesucristo* por Nicolas le Tourneux, traducida por Juan Crisóstomo Piquer y editada por Josep y Tomás Orga en Valencia.

El caso del grabado calcográfico de *El Buen Pastor* (fig. 4), realizado por Rafael Esteve Vilella (Valencia, 1772-Madrid, 1847) en 1787 para el frontispicio de la edición de *La Historia de la vida de nuestro señor Jesucristo* traducida al castellano por Juan Crisóstomo Piquer a partir del original de Nicolás le Torneux e impresa en Valencia por Josep y Tomás Orga, vuelve a incidir en una copia prácticamente literal de la obra joanesca. Entendemos que la pintura en aquel momento todavía debería encontrarse en la colección del canónigo Vicente Blasco y que ya en aquél

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>26</sup> En la institución a la que pertenece figura como copia de la obra de Juan de Juanes, y se menciona una cita de Orellana en la que se habla del Buen Pastor como una de las tres obras de la colección del canónigo Blasco que podrían haber sido copiadas por Camarón.

<sup>27</sup> En la página web de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi se puede encontrar el registro fotográfico.

<sup>28</sup> ALEJOS, A.: "La pintura en la Valencia del siglo XVIII" (ed. Romà de la Calle) en *La Real Academia de Bellas Artes de San Carlos en la Valencia ilustrada*. València, Universitat de València, 2011, p. 80.

momento la tabla había sido adscrita a la producción de Joan de Joanes como se constata a tenor de la *lettre* del grabado donde se apunta: *Joan pinx[it]*.

El grabador Esteve está considerado como uno de los más grandes maestros del grabado de reproducción en nuestro país,<sup>29</sup> así como uno de los más reconocidos del academicismo valenciano. El grabado del *Buen Pastor*, realizado, como ya se ha señalado en 1787, en la que podría considerarse su etapa de formación manifiesta ya de forma precoz el dominio absoluto de la talla dulce con tan solo 17 años.

En el grabado de Esteve se manifiesta un virtuosismo extremo y el dominio de la técnica que con el paso del tiempo convertirá a este artífice como uno de los mejores representantes de esta materia artística en el ámbito hispánico.<sup>30</sup> La variedad de matices que permite crear el buril se traduce en un lenguaje gráfico dotado de riqueza, en el que las líneas que componen el dibujo se entrecruzan, creando texturas y transparencias muy diversas. La dificultad que conlleva esta técnica le aporta un valor añadido al artista cuyo trabajo goza de mayor reconocimiento. La uniformidad tonal del fondo del grabado, contrasta de forma sutil con las sombras y matices de la túnica, en la que se distinguen la dirección de las líneas gráficas, que recrean los pliegues y volúmenes de los ropajes del pastor. En el rostro de Cristo, así como en los vellones del cordero los trazos se adivinan suaves y certeros lo que aporta una visión amable y serena de los rasgos morfológicos del personaje, que se representa con gran calidad de detalle.

Una fórmula prácticamente común en el arte moderno occidental ha sido el uso sistemático de los grabados como fuente de inspiración, interpretación o copia sistemática en la génesis

de innumerables obras. Esta práctica común y muy arraigada hizo que muchos autores guiados por este sistema de búsqueda de fuentes gráficas recopilasen y guardaran con especial interés grabados de diferentes procedencias con especial atención a las recientes novedades. En nuestro país el empleo del grabado como fuente gráfica fue una práctica muy común, lo que los ha convertido en un recurso historiográfico muy interesante en manos de los actuales investigadores del arte en su vertiente de estudio formalista. El grabado como técnica de reproducción de obras de grandes maestros permitió en talleres y academias transmitir a maestros y aprendices el manejo y conocimiento de sus obras, si bien la calidad del grabado tenía reconocimiento y mérito por sí mismo al margen de su interés mediático.<sup>31</sup>

Dos lienzos anónimos bajo la misma representación del Buen Pastor de clara ascendencia academicista y muy posiblemente realizados a partir del grabado de Esteve han sido documentados en la parroquia de la Asunción y santa Bárbara en Masarrochos y otra, recientemente aparecida en el mercado del arte, procedente de una colección valenciana. Estas dos versiones del modelo del Buen Pastor que siguen con un rigor absoluto su fuente gráfica, no hacen sino manifestar el fuerte arraigo y la consolidada aceptación de un tipo iconográfico que gozó desde la escuela joanesca, hasta el academicismo, de una prolongada y estable aceptación como modelo de referencia. Acotar la cronología de ambas pinturas resulta bastante arriesgado, pero a tenor de los condicionantes técnicos establecidos en el tipo de soporte, bastidor y enmarcación no deberían situarse más allá de los primeros decenios del siglo XIX. El hecho de tratarse de copias de una obra gráfica y, por tanto, reproducciones de un modelo hace muy difícil aventurar, proponer o adscribir las obras a uno u otro autor. Pero lo que sin lugar a dudas

<sup>29</sup> GALLEGO, A.: *Historia del grabado en España*. Madrid, Cátedra, D.L. 1990, p. 300.

<sup>30</sup> ESPINÓS DIAZ, A. (2011), *Op. Cit.* p. 61.

<sup>31</sup> CABAÑAS MORENO, P.: *Grabados y reproducciones: la difusión de la imagen del arte, estímulos y referencias*. Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 265.



Fig. 5.- Anónimo. *Copia de el Buen Pastor de Juan de Juanes*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 41,1 x 35,1cm. Colección privada.



Fig. 6.- Anónimo. *Copia de el Buen Pastor de Juan de Juanes*. S. XVIII. Óleo sobre lienzo, 59 x 36,5 cm. Parroquia de la Asunción y Santa Bárbara, Masarrochos.

emerge de este hallazgo es el mantenimiento de una fórmula o tipo que rastrea su orígenes en una pintura de Lucas Cranach, a través de diferentes fuentes gráficas intermedias o indirectas, si bien es estos momentos no podemos aventurar como se establece la llegada e implantación de esta imagen en el ámbito valenciano.

### Conclusiones

El conjunto de obras revisadas en el presente estudio ha tratado de poner en valor el reconocimiento y difusión en el ámbito de la pintura valenciana de un tipo iconográfico singular, el del Buen Pastor. No podemos considerar este prototipo como de extraordinaria significación, pero si, al menos resulta importante su implantación a partir de una tabla que se movió en el ámbito privado hasta su llegada a los fondos de la catedral de Valencia y que comúnmente fue aceptada

como del taller de Joan de Joanes. Con nuestra aportación hemos reconocido la fuente primigenia en dos obras relacionadas con Lucas Cranach, una a través del frontispicio del libro *Von den Conciliis und Kirchen* de Martín Lutero, editado en Wittenberg en 1539; y otra en la tabla bajo la misma representación que se conserva en el Angermuseum de Erfurt. Ya en el terreno valenciano la fuente gráfica generadora de la difusión de este tipo iconográfico basado en la tabla de la sede levantina, fue el grabado de *El Buen Pastor*, realizado por el prolífico Rafael Esteve Vilella en 1787. En este caso para el frontispicio de la edición de *La Historia de la vida de nuestro señor Jesucristo* traducida al castellano por Juan Crisóstomo Piquer a partir del original de Nicolás le Torneux e impresa en Valencia por Josep y Tomás Orga, de donde surgen un amplio repertorio de pinturas academicistas deudoras de este prototipo.