

UN NUEVO SALVADOR EUCARÍSTICO DE NICOLÁS BORRÁS

XIMO COMPANY CLIMENT¹

Departament d'Història de l'Art i Història Social. Universitat de Lleida

BORJA FRANCO LLOPIS

Centre d'Art d'Època Moderna. Universitat de Lleida

Abstract: The present study has enabled to discover an unknown work by the painter from Alicante Nicolás Borrás (1530-1610), disciple of Joan de Joanes, one of the most technically gifted masters in the Valencian painting of around 1600. The piece – an adult *Salvador Eucarístico* (Eucharistic Saviour) offering a juicy and sensible colouring, solved with a very original technical delicacy – is one of his best pictorial productions. Besides, this piece precedes and announces the new chiaroscuro paths that will become almost ubiquitous in the Valencian and Hispanic painting of the seventeenth century.

Key words: Renaissance / Nicolás Borrás / Valencia / *Salvador Eucarístico* (Eucharistic Saviour).

Resumen: El presente estudio nos ha permitido descubrir una obra inédita del pintor alicantino Nicolás Borrás (1530-1610), discípulo de Joan de Joanes, uno de los maestros técnicamente más bien dotados de la pintura valenciana del entorno de 1600. La obra, un adulto *Salvador Eucarístico* que ofrece una coloración sabia, jugosa y resuelta con un primor técnico muy original, es una de sus mejores producciones pictóricas; una obra, además, que preludia y anuncia algo de los nuevos derroteros claroscuros que van a convertirse en poco menos que omnipresentes en la pintura valenciana e hispana del siglo XVII.

Palabras clave: Renacimiento / Nicolás Borrás / Valencia / *Salvador Eucarístico*.

Introducción

El presente año celebramos el IV centenario de la muerte de Nicolás Borrás (Cocentaina, Alicante, 1530 - Valencia, 1610), uno de los pintores más significativos del periodo de transición entre el Renacimiento y Barroco valenciano. Este artista, nacido en el seno de una familia humilde, hijo de Gerónimo Borrás, sastre y Úrsula Falcó, pronto se sintió atraído por el servicio a la Iglesia, ordenándose sacerdote regular desde 1560 e ingresando, hacia 1575, en la orden religiosa de los jerónimos, donde desempeñó su labor como pintor durante el resto de su vida, sobre todo, tras recabar en el Monasterio de San Jerónimo de Cotalba, Alfahuir, cer-

cano a Gandia. Allí satisfizo gran cantidad de encargos según las necesidades del cenobio. Poco sabemos de su formación artística. Uno de los datos más relevantes que nos pueden ayudar a conocer su personalidad pictórica nos lo aportó Albi,² primero, y Hernández Guardiola,³ en segundo lugar; quienes los relacionaron con la figura de Joan de Joanes (¿Valencia?, c. 1510 - Bocairent, 1579), hecho corroborable con el estudio de su obra, deudora del estilo del gran maestro valenciano. Estos autores se basaron en una serie de documentos datados en 1581, tras el regreso de Borrás a Cotalba, después de un pequeño periplo por tierras valencianas donde podemos leer: "*Timoratus Vicentius Joanes Macip (Joanes de Joanes nominatus)*

¹ Fecha de recepción: 19-5-2010 / Fecha de aceptación: 28-5-2010. Este trabajo se ha realizado dentro del Proyecto de Investigación I+D+I HAR2009-07740 del Ministerio de Ciencia e Innovación de España (2009-2012): *La configuración de la Pintura Mediterránea del primer Renacimiento en la Corona de Aragón (c. 1435-1540)*. Investigador principal: Dr. Ximo Company. También ha contado con la ayuda del Grup de Recerca Consolidat de la Universitat de Lleida, reconocido por el Departament d'Innovació, Universitats i Empresa de la Generalitat de Catalunya: Art i Cultura d'Època Moderna (2009 SGR 348), dirigido por el profesor Ximo Company.

² ALBI, José, 1979, volumen II, p. 489.

³ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1976, p. 47- 48.

dignissimus praeceptor meus cum vis inter suos discipulos Essent numeratus domini nostri Jesu-christi in horto orantis imaginem depinxit (cujus imago in hoc scripto videtur)... Et cum carissimus meus magister... in memoria his literae consigno: Anno m-d-l-XXXI: Frater Josephus Borrás".⁴

En este texto se nos cita de dos modos distintos cómo Nicolás Borrás (que como fraile tomó el nombre de José) pudo ser discípulo de Vicente Joanes Macip, esto es, Joan de Joanes, al referirse a él como *praeceptor* y *magister*, si bien, posteriormente se afirma que apenas pudo ser considerado discípulo suyo. Esta negación del discipulado de Joanes por parte de Borrás no podemos por menos que interpretarla como un rasgo de humildad sincero del pintor jerónimo, consideración expuesta por Hernández Guardiola, quien también opina que dicho síntoma de modestia podría venir determinado por la oficialidad del documento, aludiendo a formas preestablecidas en la literatura del momento.⁵ Por último, afirma este mismo investigador, el término queridísimo podría hacer pensar que hubo algún lazo personal entre Nicolás Borrás y Joan de Joanes. Sea como fuere, la citada relación con el gran pintor valenciano es fundamental para aproximarse a su arte, ya que poco más conocemos de su posible formación artística.

Este fraile de Cocentaina es conocido no por su extremada innovación, sino por el alto valor devocional de su pintura; no en vano, fue calificado por Gregorio Mayans como "propagador de la devoción a los misterios sagrados y el culto a los siervos y siervas de Dios por medio de sus imágenes".⁶ Borrás no se caracteriza, pues, por ser excesivamente creativo e innovador, sino que con un magnífico oficio y destreza técnica se dedica fundamentalmente a propagar la fe a través de su pintura, a asimilar y repetir aspectos iconográficos y formales que estaban de moda en dicho periodo: *Sagradas Familias*, *Ecce Homo* o *Salvadores Eucarísticos* como el que aquí estudiamos.

De todas maneras, no es fácil estudiar su producción artística debido a la poca uniformidad estilística de su extensa producción y a la gran pérdida de sus obras. Hoy sabemos que apenas una tercera parte ha llegado a nuestros días. Fueron destrozadas o incendiadas en las hogueras anticlericales

de la Guerra Civil, perdidas en los incesantes desplazamientos a que fueron sometidas las piezas por causa de estos acontecimientos o de otros sucesos históricos anteriores, como las desamortizaciones del siglo XIX. Lo mismo nos ocurre con las fuentes documentales que nos ayudarían a atribuirles, aunque cabe admitir, en este caso, que quizá algún día aún pueda encontrarse nueva documentación, inédita, sobre Nicolás Borrás.

Podemos encontrar dos etapas en su producción. La primera estaría relacionada con las pinturas antes de su entrada en el Monasterio de San Jerónimo de Cotalba (1575) y también con las realizadas en los primeros años que allí vivió. Se caracterizan por la insistencia en el dibujo, la tendencia constante al prototipo mostrando rectitud de líneas en las fisonomías, ojos sesgados o el peculiar modo de plegar los paños, menudos e insistentes en algunas obras y en otras amplios y con brillos. La segunda, por su parte, coincide con un periodo en el que el artista se mueve entre Valencia y Cotalba, empapándose de las nuevas tendencias artísticas. En este periodo su paleta comienza a oscurecerse progresivamente y su estilo a tender hacia un incipiente naturalismo llevado por las nuevas modas que estaban llegando a nuestro territorio. A todo ello habría que sumarle el hecho de que, por las obligaciones de la orden religiosa a la cual se debe, su producción sufrió un aumento, factor que influyó en la calidad de las mismas, que en algunos casos dependió de la mano de sus colaboradores. De todas maneras, este oscurecimiento de la paleta, así como el naturalismo, que caracterizará el segundo periodo frente a una mayor idealización y riqueza cromática del primero, es fundamental para comprender la evolución no sólo del arte valenciano sino también hispánico del momento, no en vano, se puede comprobar cómo se van abandonando las formas imperantes de origen renacentista en pos de las nuevas modas manieristas y barrocas que estaban entrando en nuestro territorio, hecho al que no fue ajeno el pintor de Cocentaina.

Muchos historiadores del arte se basaron sólo en su producción seriada y la participación de su taller para criticar la obra del artista. Un ejemplo claro podríamos verlo en las palabras de Ceferino Araujo (Santander, 1824 - Madrid, 1897), pintor,

⁴ Traducido: "Timorato Vicente Joanes Macip, llamado Joan de Joanes, dignísimo preceptor mío, entre cuyos discípulos me encuentro, habiendo pintado a Nuestro Jesucristo en el huerto orando (cuya imagen en este escrito nuestro), queridísimo fue su magisterio. En memoria esta carta firmo. Año 1581. Padre José Borrás".

⁵ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1976, p. 48.

⁶ COMPANY CLIMENT, Ximo, 1985, p. 210.

grabador e historiador decimonónico quien lo define como un "exagerador de los defectos del maestro",⁷ refiriéndose a la relación entre Joanes y Borrás. Además, Araujo, quizá demasiado pendiente del paradigma joanesco, le imputa numerosos defectos; cree que Borrás ha "copiado mal la forma del maestro, y no ha sabido elevarse más, ni sus obras tienen otro objeto que la imitación. No ha buscado el ideal y el sentimiento religioso en las sensaciones de su alma de contemplar la naturaleza, ni en la abstracta contemplación de Dios".⁸

Cabe advertir que no toda la historiografía a lo largo de la historia ha compartido el severo criterio citado. No tuvieron la misma concepción del arte de Borrás, por ejemplo, sus coetáneos, ya que en 1592 éste fue considerado como uno de los mejores pintores del Reino y convocado por la Generalitat con el fin de emitir un informe sobre cómo había de decorarse los muros de la importante Sala Nova de este edificio. Partiendo de esta idea, su producción debe entenderse, pues, como una plasmación visual del gusto del momento, de la imposición de un estilo de ascendencia joanesca que era solicitado por sus clientes; y, por último, un incansable defensor de la ortodoxia de la fe y la difusión de unos dogmas para la enseñanza, instrucción, edificación y también control del pueblo; no en vano nos encontramos en la España de la Contrarreforma.

Localización y estado de conservación

De este óleo sobre tabla de pino mediterráneo, que en la actualidad forma parte de la Colección Laia-Bosch (Imagen 1), no sabemos bien su origen, aunque todos los indicios formales nos conducen a plantear una lógica realización en tierras valencianas. Observando el dorso, donde se conservan restos de estucos dorados, datables hacia el siglo XVII (Imagen 2), podemos afirmar que formaría parte de un sagrario, más concretamente la puerta del mismo. De hecho, posee una antigua cerradura, hecho que ratificaría esta hipótesis. Tal ubicación es muy habitual en el antiguo Reino de Valencia, pues las representaciones de esta temática ocuparon los frontales de altar y las puertas de los sagrarios desde la Edad Media, como muestra de la defensa del dogma eucarístico y plasmación visual del misterio que allí se guardaba. Sus medidas, 75'50 x 58 x 1'50 cm, también encajarían con las características espaciales del lugar donde iría situada.

⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1976, p. 63.

⁸ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1976, p. 63.



Imagen 1. Nicolás Borrás. *Salvador Eucarístico*. Óleo sobre tabla. 1590-1600. Colección Laia-Bosch.

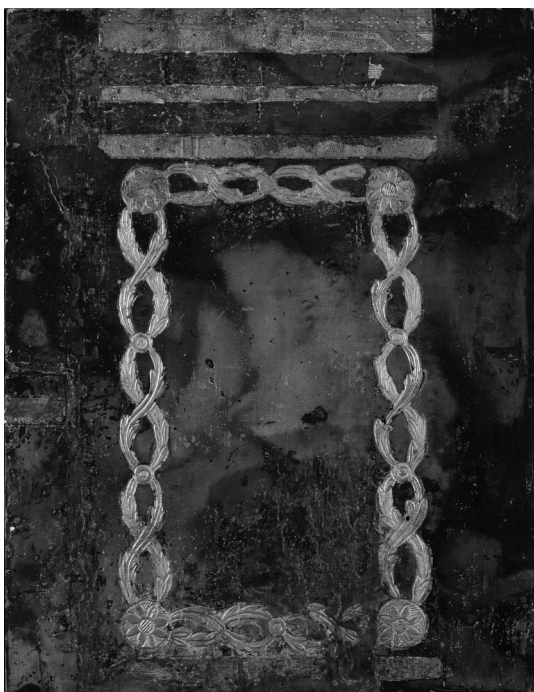


Imagen 2. Reverso del *Salvador Eucarístico* de Nicolás Borrás de la Colección Laia-Bosch, donde se aprecia la ranura destinada a la puerta del Sagrario, así como una decoración en estucos dorados del siglo XVII.



Imagen 3. Detalle del *Salvador Eucarístico* de Nicolás Borrás, tomado con el uso de la lámpara de Wood (radiación ultravioleta). Gracias a ello comprobamos el estado desigual de los barnices.

En términos generales, el estado de conservación es muy bueno. La obra apenas ha sufrido el impacto ambiental ni de restauraciones abrasivas, sólo podríamos señalar que el barniz no ha sido limpiado de forma uniforme, tal y como se puede apreciar en una fotografía tomada con luz ultravioleta (lámpara de Wood) que realizamos para su estudio (Imagen 3). Gracias también al análisis que nos permite esta técnica fotográfica se aprecian diversos repintes puntuales que no afectan, de ningún modo, al magnífico estado de conservación de la misma. Estas conclusiones se pueden hacer extensibles al soporte, que salvo pequeños faltantes volumétricos en el reverso, se encuentra en perfectas condiciones, hecho que también pudimos comprobar con un estudio mediante Rayos X, que determinaron, además del excelente estado de conservación, el seguro trazo dibujístico del artista.

Aproximación iconográfica

El *Salvador eucarístico* es una de las máximas representaciones del culto a Cristo y a la institución de su magisterio.⁹ Su origen votivo se remonta al mundo antiguo y desde bien temprano se celebraron diversos concilios que trataron de institucionalizarlo mediante la creación de una normativa. En cuanto a reuniones ecuménicas se refiere destacaron el IV Concilio de Letrán (1215-1216), el de Florencia (1438-1442), y sobre todo el tridentino (1545-1563) y el Vaticano II (1962-1965). Estos dos últimos dedicaron así mismo sendas sesiones al arte sacro.

En territorio hispánico uno de los más importantes fue el II Concilio de Zaragoza (592) convocado para condenar el arrianismo (que ponía en duda la validez de dicho sacramento), aunque anteriormente, en el año 546 ya se llevó a cabo uno en Valencia donde se quiso institucionalizar la liturgia eucarística. Así pues, puede desprenderse de este interés desde los inicios del cristianismo en codificar tal sacramento, la importancia que éste tuvo en el seno de la religión.

Por lo que respecta al culto en Valencia podemos encontrar referencias muy importantes ya desde la Edad Media. En las *Vitae Christi* tanto de Eiximenis (Gerona, 1327 - Perpiñán, 1409) como de Sor Isabel de Villena (Valencia, 1430 - id. 1490) se observa una exaltación del momento como culmen de toda la vida de Cristo, como anticipo del sacrificio que supondrá el martirio y crucifixión del Salvador.¹⁰ Esto mismo también se dio en los sermones de San Vicente Ferrer, que publicados en 1557 a costa de Andrés Fanega,¹¹ volvieron a focalizar su atención en dicho dogma, con intención de convertir a judíos y musulmanes que tanto lo criticaron.

La primera materialización visual de tal devoción podemos encontrarla en las fiestas del Corpus Christi. No hay que olvidar que, tras Barcelona, fue Valencia uno de los primeros lugares de la Cristiandad en que se empezó a celebrar, desde el siglo XIV, con pompa y boato la procesión sacramentaria, posteriormente fomentada por los pa-

⁹ Para un estudio detallado de su culto e iconografía remitimos a las siguientes obras: ALEJOS MORÁN, Asunción, 1977. ALEJOS MORÁN, Asunción, 1979, p. 33-41. ALEJOS MORÁN, Asunción, 2000. Otro estudio interesante al respecto es: TRENS, Manuel, 1952.

¹⁰ Para un estudio detallado de este aspecto véase: HAUF VALLS, Albert Guillem, 1990. HAUF VALLS, Albert Guillem, 1994, p. 487-506.

¹¹ Éstos tuvieron por nombre *Sermones de San Vicente Ferrer: en los cuales avisa contra los engaños de los dos antecristos y amonesta a todos los christianos que estan aparejados para el juyzio final*, se conserva un ejemplar en el Archivo de la Catedral de Valencia que perteneció a San Luis Bertrán y que sirvió para la edición facsímil que en 1932 realizara Sanchis Sivera. Todo el texto en sí es una exaltación de la Eucaristía, ya desde su portada, con un gran cáliz presidiéndola.

pas, manifestación que llegó a su máximo esplendor con la figura del Patriarca Ribera (Sevilla, 1532 - Valencia, 1610), personaje paladín de la reforma valenciana.

Este culto popular se puede ver representado también en la creación de cofradías que se encargaron de difundirlo. La de mayor importancia fue la de Minerva, cuyo origen se remonta al año 1529, al ser fundada en Roma por el Padre Stella y aprobada por el Papa Paulo III el 30 de noviembre de 1539, favoreciéndola con muchas indulgencias. Los antecedentes de la misma hay que buscarlos en la Archicofradía romana del Santísimo Sacramento, nacida hacia 1513, y establecida en la Iglesia de los Dominicos, conocida con el nombre de "Santa Maria sopra Minerva" por estar construida sobre el templo mismo de Minerva, siendo el ejemplo más conocido de sustitución de templos paganos por Iglesias cristianas. Sobre el altar de Pallas, diosa de la Sabiduría, se elevó la imagen de María como heredera de la Minerva romana. La finalidad de la archicofradía era la de honrar el sacramento eucarístico para reparar las ofensas que había ido recibiendo por la acción de diversas herejías. En España la Cofradía de Minerva se introdujo primero en Santa María del Mar de Barcelona, siguiéndole Lugo y Madrid. Su origen en la región valentina estuvo vinculado a la Iglesia Parroquial de Sagunto y a la de San Martín de la capital del Turia.¹²

En cuanto a las teorías sobre las representaciones pictóricas se refiere, la polémica sobre éstas parte ya desde el Imperio bizantino, cuando tras producirse los primeros brotes de la Querrela iconoclasta (siglos VIII y IX) se trató de buscar una fórmula para su plasmación visual. De ahí que fuera un tema que desde el medioevo tuviera una importancia bastante considerable, sobre todo con el fin de combatir, al menos visualmente, los ataques heréticos a los que fue sometida la Iglesia en aquellos años.

En territorio valenciano la defensa y culto eucarístico se centró en dos representaciones icónicas principalmente: aquellas que nos muestran la figura del Salvador sosteniendo la Hostia en el momento de la transubstanciación, junto con el cáliz (basado en el Santo Grial conservado en la Catedral de Valencia), cuyo ejemplo sería la tabla que

estudiamos; y las otras, más historicistas, que plasman todo el conjunto del ágape.

De los dos modelos citados podríamos decir que el primero de ellos tuvo bastante más trascendencia. Tal vez este éxito vino dado por la simplicidad de la representación, la capacidad de transmitir una idea con pocos elementos y exaltarlos a la máxima potencia, utilizando la belleza como elemento transmisor, la intención de representar la humanidad de Dios de tal manera que al contemplarla comprendamos el mensaje salvífico de su muerte y la liberación a la que ésta nos condujo.

Si bien ya podemos encontrar representaciones de *Salvadores Eucarísticos* en pintores anteriores,¹³ fue Joan de Joanes quien se encargó de crear diversos modelos que serían imitados por sus seguidores, como Nicolás Borrás. Éstos presentan una mezcla entre el mundo icónico bizantino (por su economía narrativa), el flamenco (en su minuciosidad y búsqueda de expresividad) y el italiano (debido a la idealización y pureza de formas, que estudiaremos más adelante).

A pesar de la aparente sensación de monotonía y repetición que se le ha achacado al pintor valenciano, investigadores como Alejos han sido capaces de encontrar diversas tipologías dentro del estándar general.¹⁴ Dentro de su catalogación, la que nos ocupa, formaría parte de la segunda tipología, compartiendo las características formales de los *Salvadores* que se hallan en el Museo de Budapest (Imagen 4), Colección Grases de Barcelona, parroquial de Xàbia y Catedral de Valencia (Imagen 5), obras, todas ellas, de Joan de Joanes. En este caso vienen caracterizados por la representación de Cristo como portador de la Sagrada Forma en su mano derecha y con la izquierda apoyada suavemente en el pecho. En ellos tiene un valor principal el Santo Cáliz de la Catedral de Valencia sobre la mesa y un cortinaje a modo de dosel, enmarcando el conjunto. La cabeza del Salvador no suele presentar aureola alguna.

Cuestiones de estilo y atribución

Nos encontramos con una de las mejores piezas de Borrás de su segundo periodo, una vez ingresado en el monasterio de San Jerónimo de Cotal-

¹² Para un estudio detallado de su auge en territorio valenciano véase: BLEDA, Jaime, 1592. CHABRET, Antonio, 1896. VENTURA CONEJERO, Agustín, 2000.

¹³ Asunción Alejos explica como los precedentes de la Cena y de los *Salvadores* proceden de diversos códices medievales, principalmente del misal de Orihuela del siglo XIV, u otros del Archivo de la Catedral de Valencia de esa misma época, que ya influyeran en Rodrigo de Osona y en el padre de Joanes, Vicente Macip. ALEJOS MORÁN, Asunción, 1977, vol. I, p. 376 y ss.

¹⁴ ALEJOS MORÁN, Asunción, 1977, I, p. 378 y ss.

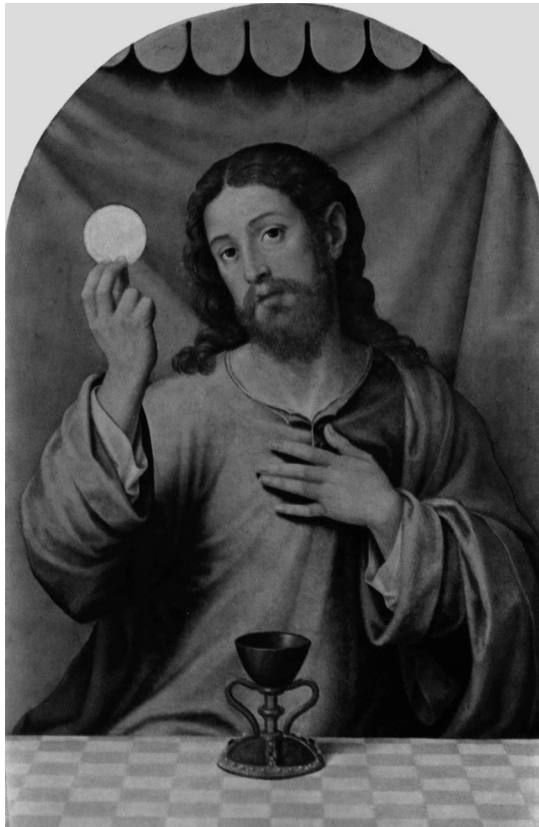


Imagen 4. Joan de Joanes. *Salvador Eucarístico*. Óleo sobre tabla. c. 1560. Museo de Bellas Artes. Budapest.



Imagen 5. Joan de Joanes. *Salvador Eucarístico*. Óleo sobre tabla. c. 1560. Museo de la Catedral de Valencia.

ba, caracterizado por unas tintas más oscurecidas así como por la reiteración de unos esquemas iconográficos heredados.

Es innegable que esta obra, como señalamos, es deudora de la tradición iconográfica de Joan de Joanes, que posiblemente fuera su maestro. De todas las realizaciones del pintor valenciano, a la que más se aproxima compositivamente es a aquella conservada en el Museo de Budapest (Imagen 4). El pintor de Cocentaina se basó en la estructura geométrica de su composición, que seguía casi a la perfección las teorías del tratado *De Divina Proportione* (Venecia, 1509) de Luca Pacioli (c. 1445 - c. 1514), tal y como demostró Monterde en su estudio sobre la pieza joanesca.¹⁵

De todas maneras, Borrás incluye diversas modificaciones respecto al modelo. En primer lugar la situación del cáliz, réplica del conservado en la Ca-

tedral de Valencia,¹⁶ se encuentra desplazado a un lateral, no ocupando el eje simétrico como en la obra de Joanes. Obsérvese que la reproducción que realiza el pintor de este elemento es de gran minuciosidad, incluyendo todas las incrustaciones que lo adornaban. La reflectografía de infrarrojos realizada en nuestro centro de investigación ("Centre d'Art d'Època Moderna", CAEM, de la Universitat de Lleida) nos permite apreciar la pincelada y seguro trazo dibujístico de Borrás en su resolución (Imagen 6).

También Borrás elimina el dosel superior de la tela verde que sirve de fondo a la composición, siendo mucho más esquemático en el acabado del mismo, al igual que sucede con la mesa que aparece en primer plano, que en el caso de Joanes posee una decoración en ajedrezado y, en éste, recurre a un tono blanco neutro, sobre el cual sitúa un pequeño paño.

¹⁵ "En esta obra aparece no sólo la tan característica belleza formal y sereno equilibrio del arte italiano, sino también aquella visión, tan propia del Renacimiento, del espacio, captado a través de formulaciones matemáticas de preciso contenido que arrancan del pitagorismo griego y que, resucitadas por el neoplatonismo, utilizarán los grandes maestros italianos como base estructural y simbólica de sus cuadros". MONTERDE, Isabel, 1981, p. 14.

¹⁶ Para un estudio detallado de los cálices en el arte valenciano véase: ALEJOS MORÁN, Asunción, 2000.

Por lo que respecta a las vestiduras del Salvador, sigue el mismo esquema que su predecesor tanto en los tonos elegidos, azul (símbolo de pureza) y rojo (de su Pasión), como en la elección del “modelo” de túnica, con una pequeña abertura redonda en el centro del cuello (se puede comprobar la similitud no sólo con la obra de Budapest, sino también con la conservada en la Catedral de Valencia –imagen 5). Al igual que ocurriera con el fondo verde, las tintas son mucho más oscuras, han perdido la brillantez que empleara en su primera etapa como pintor, lo que nos ayuda a situar la fecha, como señalamos, en este segundo periodo de la producción artística de Borrás, más concretamente entre 1590 y 1600. Los plegados son resueltos de modo natural consiguiendo un juego de luces y sombras que realiza de un modo adulto y que dan cierta viveza a la composición.

En cuanto a la fisonomía del rostro cabe señalar que Borrás consigue, al igual que Joanes, un ideal de belleza de ascendencia italiana, que puede observarse en la buena resolución de cada uno de los elementos de la faz de Cristo. Presenta como rasgo característico los ojos rasgados, en forma de almendra, así como las finas cejas, elemento que nos sirve, entre otros motivos como el tipo de coloración, para su indiscutible atribución. Así pues, podemos encontrar esta misma característica, entre otras composiciones, en su *Cristo en la columna* (1580) del Museo de Bellas Artes de Valencia o, también conservada en este mismo lugar, su *San Pedro* (c. 1590). En estos casos el resultado final es menos idealizado y de una calidad menor, pero presenta, como señalamos, una fisonomía similar.

Otro de los aspectos por los que se caracteriza la obra de Borrás es el estudio de las expresiones, en este caso, mediante un análisis de la gestualidad del personaje representado, no sólo en su rostro, sino también en sus manos. De nuevo es deudor de la escuela joanesca, hecho comprobable en la factura de los dedos, en su disposición, así como en su estudio anatómico.

Para finalizar, procede realizar algunas precisiones estilísticas que nos han llevado a encuadrar esta obra en el último periodo de producción de Borrás. A lo largo del estudio hemos ido anotando en diversas ocasiones el cambio cromático que se vive en la paleta del pintor durante su vida. Sus obras pasan de unas tonalidades más amables a un progresivo oscurecimiento de las tonalidades y a una producción más seriada de pinturas. Una



Imagen 6. Detalle de la reflectografía de infrarrojos del *Salvador Eucarístico* de Nicolás Borrás de la Colección Laia-Bosch. En ella se aprecia la delicada pincelada y el detallismo con el que resolvió el Santo Grial.

apuesta estética, al menos en lo referido al manejo de la luz, indiscutiblemente valiente por parte del monje jerónimo. Hernández Guardiola¹⁷ expone, como razón principal, basándose en otros casos de monjes pintores, la prolijidad y características de su producción, determinadas por peculiares factores religiosos. Por un lado, como artista de la orden que profesa, se siente como embellecedor del Monasterio de Cotalba con numerosas obras, donde más importa la devoción que el contenido artístico y, de otro, como predicador, que le lleva a pintar abundantemente para otros centros de la región, con lo que debió de actuar más que nunca como artesano, como productor fabril de pintura. Es el momento, pues, en el que encontramos prototipos joanescos repetidos, y en el que las composiciones no aportan, en general, nada especialmente nuevo, dependientes siempre de la tradición anterior y basadas en grabados y dibujos previos que ya no debieron cambiar. De todos modos, debemos anotar que esta obra, si bien procede por resolución y modelo de dicho periodo, posee una factura mucho más delicada y destellos técnicos y estéticos del mejor Borrás, copiando sólo el

¹⁷ HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo, 1976, p. 82.

modelo pero transformándolo en suyo y resolviéndolo con maestría en los trazos del dibujo y en la coloración.

Podemos comparar, pues, esta tabla con otras realizadas en dicho periodo, como la *Sagrada Familia de la Pera* (Iglesia del Convento franciscano de San Sebastián, Cocentaina) fechada en torno a 1602.¹⁸ Tanto el *Salvador* como la citada pieza comparten el fondo a modo de cortinaje, con unos pliegues similares tanto en tonalidades como en resolución de los mismos, que nos ayudan, como señalamos, a datar esta tabla hacia finales del siglo XVI.

También comparte similitudes estilísticas con las obras conservadas en el Museo de Bellas Artes de Valencia, como el *Encuentro del Nazareno con su madre camino del Calvario*, procedente del Monasterio jerónimo de Cotalba y fechada en 1580. Las tintas son muy similares, así como el estudio de las expresiones o el pliegado de las telas.

Conclusiones

Podemos encontrar en esta obra un claro ejemplo del arte de Nicolás Borrás, pintor de obras de carácter devocional, dedicadas al culto y heredadas de una tradición muy arraigada en la sociedad valenciana como fue la corriente joanesca, de la que Borrás se convirtió, como vimos, en el mejor seguidor, tal vez por el posible magisterio que Joan de Joanes ejerció en su primera etapa. Borrás difundió estos tipos populares, iconos de devoción que poblaron los altares y sagrarios valencianos adaptándolos a su estilo, apreciable en la coloración, un tanto oscura, típica de su segunda etapa, o con la modificación de diversos rasgos físicos del *Salvador*. Por los trazos, pinceladas y calidad de la pieza, es indudable que fue hecha de la mano del pintor de Cocentaina y los estilemas citados nos incitan a datarla a finales del siglo XVI, cuando su paleta cambia de tonalidades y su estilo es más maduro, valiente y desarrollado.

Gracias a los estudios analíticos realizados en el Centre d'Art d'Època Moderna de la Universitat de Lleida se ha podido comprobar su gran maestría en el dibujo y la delicadeza de sus trazos. La obra en cuestión es un claro ejemplo de su deuda con el arte joanesco, pero también de la capacidad de variación del modelo, sobre todo en cuanto a estilo se refiere. Borrás es capaz de introducir novedades formales en la tipología eucarística

joanesca, acercándose a las nuevas tendencias artísticas que se estaban dando en el resto de Europa. Prueba de ello es tanto el cambio cromático como el incipiente naturalismo que se puede apreciar en esta representación.

Si al inicio del estudio citábamos cómo la calidad de las obras de su segundo periodo artístico dependía, en gran medida, de la ayuda de su taller debido a la gran cantidad de encargos que tenía que satisfacer, en este caso nos encontramos con una obra de gran calidad, ejecutada por su propia mano y que es muestra del mejor Borrás, de un arte fruto de años de experiencia y de un estudio concienzudo de la pintura y la devoción que le rodeó.

Bibliografía

- Albi, José. *Joan de Joanes y su círculo artístico*. 3 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1979.
- Alejos Morán, Asunción. *La Eucaristía en el Arte Valenciano*. 3 vols. Valencia: Patronato José M^a Cuadrado, CSIC, 1977.
- Alejos Morán, Asunción. "Figura y símbolo en el tema joanesco de la Eucaristía". *Archivo de Arte Valenciano*, 1979, año L, p. 33-41.
- Alejos Morán, Asunción. *Presencia del Santo Cáliz en el arte*. Valencia: Ajuntament de València, 2000.
- Araujo Sánchez, Ceferino. *Los Museos de España*. Madrid: Imprenta de Medina y Navarro, 1875.
- Bleda, Jaime. *Libro de la Archicofradía de la Minerva, en la qual se escriben mas de cien milagros del Santísimo Sacramento del altar. Va juntamente un tratado y explicacion de las Bullas e indulgencias concedidas en esta santa hermandad, las quales no se pueden ganar sin la Bulla de la Cruzada del año conueniente*. Valencia: Casa de los hermanos de Ioan Navarro, 1592.
- Chabret, Antonio. *Orígenes y tradiciones de la Cofradía del SSmo. Sacramento o de Minerva de la I. P. de Sagunto*. Valencia-Sagunto: Caja de Ahorros y Socorros de Sagunto, 1896.
- Company, Ximo. *Pintura del Renaixement al ducat de Gandia: Imatges d'un temps i d'un país*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim, Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1985.
- Company, Ximo. *La pintura del Renaixement*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim, 1987.
- Company, Ximo. "Iconos marianos y cristológicos en la pintura valenciana gótica y renacentista". En: *Oriente en Occidente. Antiguos iconos valencianos*. Valencia: Fundació Bancaixa, 2000, p. 45-58.
- Company, Ximo; Ferrer Orts, Albert. "Nicolás Borrás. Sagrada Familia de la Pera". En: *La luz de las imágenes: la faz de la eternidad*. Alicante: Generalitat Valenciana, 2006, p. 232-233.
- Franco Llopis, Borja. *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*. Lleida-Valencia: Universitat de Lleida-Universitat de València, 2008.

¹⁸ Para un estudio detallado de esta obra véase: COMPANY, Ximo; FERRER ORTS, Albert, 2006, p. 232-233.

- Franco Llopis, Borja. *Espiritualidad, reformas y arte en Valencia (1545-1609)*. Tesis doctoral inédita, Universitat de Barcelona, 2009.
- Hauf Valls, Albert Guillem. *D'Eiximenis a sor Isabel de Villena. Aportació a l'estudi de la nostra cultura medieval*. Barcelona-Valencia: Biblioteca Sanchis Guarnier, Institut de Filologia Valenciana, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1990.
- Hauf Valls, Albert Guillem. "La espiritualidad valenciana en los albores de la Edad Moderna". En: *1490. En el umbral de la Modernidad*. Valencia: Generalitat Valenciana, 1994, p. 487-506.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*. Alicante: Excelentísima Diputación Provincial de Alicante, 1976.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. "Catálogo de la Obra pictórica". En: *Catálogo de la exposición: Gótico y Renacimiento en tierras alicantinas. Arte religioso*. Alicante: Caja de Ahorros del Mediterráneo, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, Diputación Provincial de Alicante, 1990, p. 145-212.
- Hernández Guardiola, Lorenzo. *Pintura gótica y renacentista valenciana*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos, 1993.
- Monterde, Isabel. "El trazado armónico en El Salvador de Juan de Juanes". En: *Actas del Primer Coloquio de Arte Valenciano*. Valencia: Universidad Literaria de Valencia, Facultad de Geografía e Historia, 1981, p. 14-17.
- Trens, Manuel. *La Eucaristía en el Arte español*. Barcelona: Aymá Editores, 1952.
- Ventura Conejero, Antonio. *La Confraria de la Minerva. Una història dels combregars i del Corpus a Xàtiva*. Xàtiva: Imprenta Marbau, 2000.

