

## JUAN DE JUANES, EN SU CENTENARIO\*

Juan de Juanes ha sido uno de los grandes nombres, de los grandes mitos de la pintura valenciana.

Se le han dedicado los más arrebatados elogios y en ocasiones —hiperbólicas— se ha llegado a considerarlo superior en algunos aspectos a Rafael. Se le ha calificado de «Divino», como a los grandes maestros del renacimiento y como —y es bien significativo— a su contemporáneo el extremeño Morales.

Se ha visto en él el punto de partida de la escuela local de pintura, y sus modelos piadosos han estado en vigor, con plena vigencia devocional, en amplios sectores de la vida religiosa española, y especialmente valenciana, hasta fecha bien reciente.

La *Santa Cena* del Prado ha sido reproducida, entre nosotros, tanto como la de Leonardo de Vinci, que constituye sin duda su modelo ideal. La *Inmaculada* de la Compañía lo ha sido hasta la saciedad, aunque el éxito abrumador de las de Murillo, con estética más humana, dinámica y verosímil, más «moderna» en suma, no haya permitido equivalente difusión. Pero es significativo señalar cómo en los albores del siglo XVIII, Palomino dedica a la composición de Juanes unos elogios que parecen un implícito rechazo de cuanto se hacía entonces: «Yo vi y adoré en Valencia (aunque indigno) repetidas veces esta sagrada imagen; y lo que puedo decir es que infunde suma reverencia, que está modestísima y hermosa, con una compostura y honestidad peregrina; pero sin aquellas bizarrías del arte que hoy practican algunos, tan ajenas de la gravedad y modestia de tan superior personaje, que más parecen figuras de farsa, volatines o danzantes que imágenes reverentes, modestas y sacras. ¡Desventura de nuestro genio buscar siempre en la novedad el deleite; y despreciar los caminos reales, por buscar las intrincadas veredas y caprichos de extravagantes genios» (1). En 1800, un modesto pintor de Murcia, de origen valenciano, la repetía todavía en su lienzo de los Dominicos de aquella ciudad (2), dando lugar a otras repeticiones locales a lo largo de todo el XIX neoclásico. Y las convencionales imágenes de Lourdes o de Fátima están realmente más cerca del prototipo del pintor valenciano que de las representaciones triunfales de Ribera, Murillo, Antolínez o Claudio Coello.

Después de nuestra última guerra civil, la creciente demanda de objetos religiosos —sincera o forzada, por las circunstancias— volvió los ojos a

sus modelos y se multiplicaron hasta el infinito, sobre todo en la región valenciana, los Salvadores eucarísticos y los San Vicente Ferrer, hechos modestamente sobre la falsilla de sus tipos.

Pero, simultáneamente, en ciertos círculos más cultivados, la imagen de Juan de Juanes se había venido degradando. De una parte, la plena identificación de las varias personalidades que se ocultaban bajo el nombre mítico y mitificado de Juanes, había ido polarizando en exceso virtudes y defectos. Maçip «senior», como gustaba decir don Elías Tormo, era el *bueno*, el creador, el fuerte en la inventiva y alcances; Juan de Juanes, su hijo, se reducía al vulgarizador, al empobrecedor de un estilo, poniéndolo al nivel de las modestas devociones rurales o pequeño burguesas.

De modo análogo a lo sucedido con Murillo, la excesiva carga piadosa, la fidelidad casi servil a las exigencias de la clientela de su tiempo, que no es evidentemente el nuestro, obligaban a ver, desde una perspectiva *laica*, como pobre y monótona la producción del maestro. Se ha citado en muchas ocasiones la «boutade» de Eugenio d'Ors al referirse, burlescamente, a la expresión caricaturesca de los verdugos de San Esteban, viendo en ellos a los hermanos de las caricaturas políticas del siglo XIX, que ilustraban los semanarios satíricos. He aquí las palabras de d'Ors: «Aquí, sí, el luminismo ya cae descaradamente en el cromo. Cromo por cromo, preferimos, pues, el satírico, y antes que su *Cenáculo*, vacío y teatral, escogeremos... alguna muestra de la serie del *San Esteban*; por ejemplo, el *San Esteban conducido al martirio*, donde las cabezas y actitudes de los aviesos judíos me recuerdan sin que pueda evitarlo, en irreverente remembranza, las anchas, desembarazadas y vivamente coloreadas caricaturas políticas de algunos semanarios populares del tiempo de nuestros padres y de nuestros abuelos, como aquellas litografías de *La Flaca* y de *El Charlatán*. Hasta me parece reconocer aquí a don Práxedes Mateo Sagasta» (3).

(\*) Disertación en el acto académico celebrado el día 21 de diciembre de 1979, fecha del IV centenario de la muerte de J. de Juanes.

(1) PALOMINO, *Museo Pictórico*, Ed. 1947, p. 811.

(2) M. JORGE ARAGONESES, *Sobre la vida y la obra de Joaquín Campos*, "Murgetana", Murcia, 1968, fig. 11.

(3) EUGENIO D'ORS, *Tres horas en el Museo del Prado*, décima edic., p. 127-128.



Esta afirmación, no exenta, como veremos, de agudeza, y un texto de Jusepe Martínez, el pintor y crítico aragonés del siglo xvii, que a mediados de ese siglo, es decir, apenas setenta años después de muerto Juanes, nos ofrece de él y de su arte una semblanza bien diversa de la que hoy ha venido a ser usual, me han llevado a intentar plantear la evocación de Juanes de un modo quizá diverso, desde un ángulo que no es el habitual de la distinción de manos entre los diversos miembros de la familia, o el de intentar fijar críticamente cronologías faltas de apoyo documental.

Mi deseo sería el de plantear una pregunta genérica: ¿Cuál es el papel que juega Juanes en el panorama europeo de su tiempo? Y a su través intuir cuál es la situación que vive la pintura española en la segunda mitad del siglo xvi. Y —bien entendido que la actuación de un pintor en el siglo xvi español no puede medirse con el mismo rasero crítico que la de los artistas «modernos», en los que lo personal prima sobre la labor artesanal del taller— habríamos de resumir en el Juanes que muere en 1579 y cuyo centenario hoy celebramos, la labor entera del «obrador» que inicia el viejo Maçip y prolongan sus nietos, y cuyos logros todavía se consideraban vigentes en 1607, cuando un artista de tan diversa sensibilidad y preocupaciones tan opuestas, como Francisco Ribalta, se comprometía a copiar fielmente las tablas del retablo de San Eloy, pintadas ochenta años antes por los Maçip, padre e hijo, y dañadas por un incendio.

Si llegásemos a definir exactamente ese papel en su contexto —que es el de casi todo el siglo xvi— entenderíamos mejor las razones de la significación y de las diferencias evidentes entre las obras más antiguas, que llamamos del padre, y las del hijo; la razón de la estereotipación de ciertas fórmulas, la grandeza de los aciertos y las limitaciones evidentes, de quien muestra en ocasiones interés y novedad considerables.

Vicente Maçip, el viejo, cabeza de la dinastía, nace hacia 1475 o 1476 (4), según se ha podido deducir razonablemente de documentos posteriores. Su educación se inicia y realiza, pues, en los años 1490-1500, es decir, en pleno reinado de los Reyes Católicos, en el momento de apertura europea, de presencia española en Italia y Europa, sobre todo durante el pontificado de Alejandro VI, que fue Papa de 1492 a 1503. Los contactos con Italia son estrechos en esos años. Son muchos los artistas italianos que vienen a Valencia y el camino inverso también habría de ser fácil y frecuentado.

No tenemos noticias sobre su formación, y las hipótesis avanzadas al adjudicarle algunas obras previas a lo plenamente documentado son, por supuesto, respetables, pero nada más que hipótesis.

Hay que partir, creo, por rigor metodológico, de las fechas seguras y de las obras documentadas con precisión. En 1501 ya había contratado un censal, lo que ha permitido a Albi suponer su nacimiento hacia 1475 para que tuviese ya al menos veinticinco años. En 1513 se le llama pintor en Valencia. En 1522 se le asientan pagos por obras menores (de dorador) en la Catedral, y en 1523 ya está trabajando en Segorbe, cuya obra será no sólo su obra maestra, sino la que nos permite definir su estilo.

Se hace preciso, a la vista de esa obra excepcionalmente madura, afirmar un viaje a Italia, que la continuidad de relaciones mantendría, actualizado, en sus logros, a lo largo de toda su producción.

La Italia que conoce es, pues, la del primer cinquecento. La del estilo monumental y claro; la Italia optimista, que en las vísperas de la gran conmoción vive el sueño de la perfección del humanismo. En cualquier caso, parece evidente que su viaje hubo de ser anterior a la gran crisis de la Reforma; anterior a 1517 (tesis de Lutero), a 1520 (muerte de Rafael) y a 1527 (gran saqueo de Roma).

Maçip vive, pues —y traduce en su arte con el lógico desplazamiento temporal—, los años plenos, los años equilibrados y seguros: los de los optimismos universales y el universal equilibrio.

Un análisis del retablo de Segorbe muestra bien los componentes de su estilo, que está sólidamente estructurado y que funde los elementos del norte de Italia, tanto venecianos como lombardos, ya conocidos en Valencia a través de los Hernandos, y elementos romanos que van desde lo del joven Miguel Ángel interpretado a través de Sebastiano del Piombo, hasta por supuesto la plenitud del Rafael de las Stanze.

La sólida arquitectura de su composición hecha de macizas verticales y de volúmenes netos y claramente dibujados, había sido ya entendida en Valencia por obra de Yañez de la Almedina, que desde 1506 había ya hecho ostentación de las arquitecturas bramantescas en los fondos, y de la severa verticalidad de sus personajes junto a una evocación veneciana giorgionesca en los líricos fondos de paisaje en los que, entre fondos de denso lirismo, se erguían construcciones de altos piñones y agudas torres, típicamente nórdicas. El misterioso sfumato leonardesco se fundía con el sensual tonalismo de Venecia, dando así uno de los más personales acentos de nuestro primer renacimiento. A ese mundo añade el grave Maçip el viejo la plenitud formal y humana del renacimiento romano. Las figuras llenan las superficies con un ritmo severo y monumental. La importancia del fondo se reduce progre-

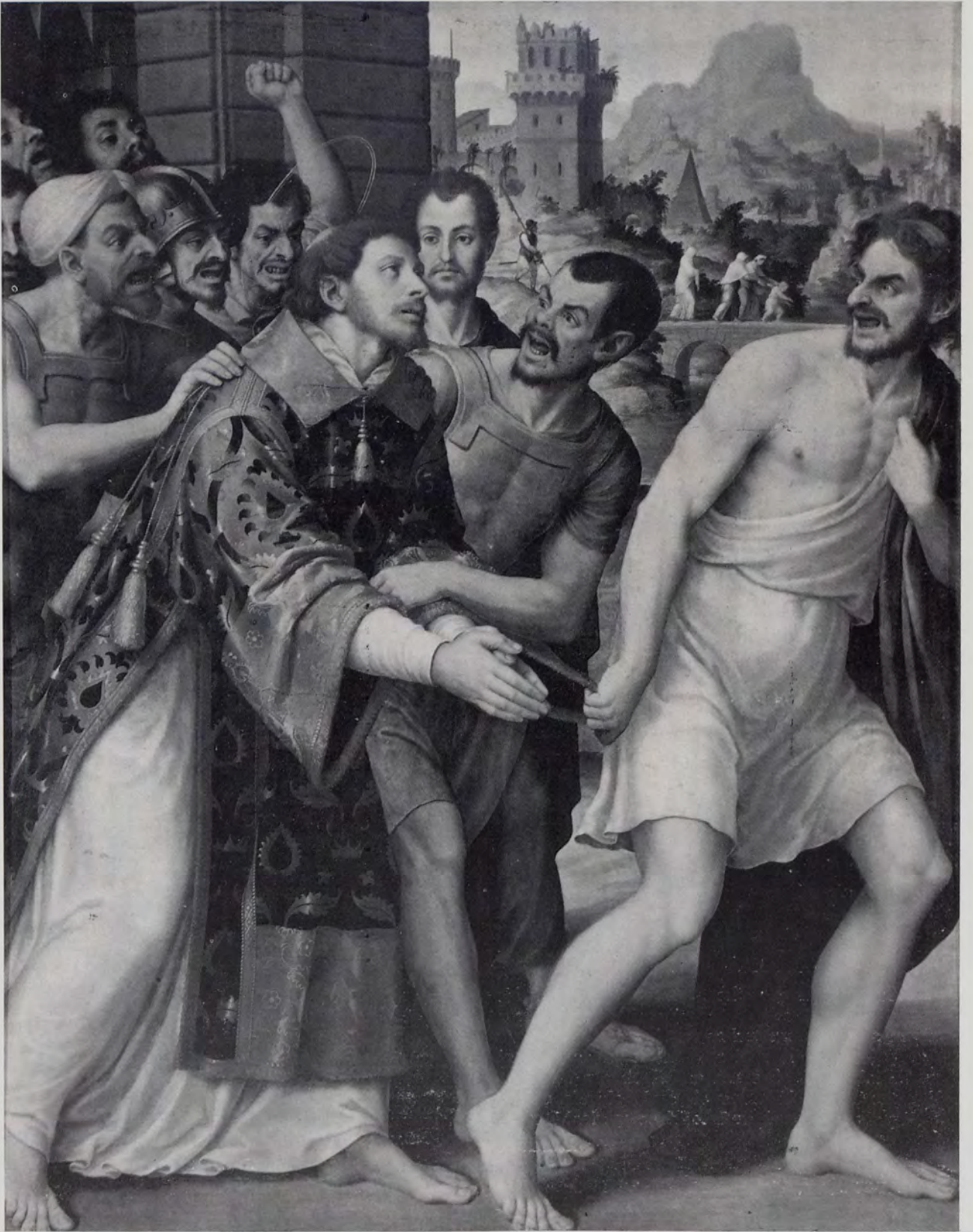
(4) JOSÉ ALBI, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, vol. I, p. 20.





J. de Juanes. La Inmaculada Concepción. Iglesia de la Compañía. Valencia.



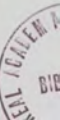


J. de Juanes. San Esteban, conducido al martirio. Museo del Prado.





J. de Juanes. Martirio de San Esteban. Museo del Prado.





sivamente. De modo sorprendente, usos arcaicos —como el del oro en los fondos—, ayuda a dar aún más corporeidad de estatuas a ciertas figuras. La comparación del *Nacimiento de la Virgen*, de Llanos, devoto de Leonardo, pero nervioso y esquivo en los movimientos, profuso en la decoración de grotescos y tan diverso del estilo severo de su compañero Yáñez, con la de Maçip de Segorbe, es bien significativa de cómo éste insiste en esa dirección de monumentalidad.

Maçip encarna, pues, un clasicismo sereno; una actitud de complacida seguridad, de enérgico vitalismo, que se impone al espectador. Lo religioso —que constituye toda su producción conocida— no resulta en modo alguno convencional; el humano talante de sus tipos, la noble humanidad severa que traducen, asentada con solidez en la existencia, expresan bien un mundo de promesas y fe, aún no hechos problema.

Es, en la España de su tiempo, el intérprete equilibrado de la época de optimismo humanista abierto, de cosmopolitismo universal, de un arte enlazado con la tradición italiana, rica y compleja, que ha desterrado el goticismo, y confía en el poder de la razón, del número y del orden, perfectamente hermanables con una fe que los humanistas se esfuerzan en compatibilizar con los usos y las normas de un mundo en lúcida transformación. Un arte internacionalizado en suma.

A partir de 1535, cuando en el taller aparece con responsabilidades crecientes el joven Juanes (5), la participación del nuevo artista parece transformar el estilo paterno. Aparece una cierta dulcificación de los tratamientos, una cierta convencionalidad devota, que no rompe, sin embargo, la solidez del dibujo ni lo riguroso de la composición.

Algo va cambiando también en el panorama histórico europeo. La Reforma había estallado trayendo conmoción y tensiones a la Iglesia universal. Las viejas contradicciones se habían hecho explícitas. La armonía imposible entre Razón y Fe se había escindido. Un nuevo mundo en trance de descubrimiento y conquista sorprendía —y quebraba— la imagen del Universo que guardaba la vieja Europa; el pensamiento de Copérnico va a romper también la visión geocéntrica y a quebrar la armonía teológica. En Valencia, la guerra de las Germanías había revuelto dramáticamente el orden social. En Roma, el «gran Saco» de 1527, había cuestionado gravemente aspectos esenciales del vivir histórico y religioso, y en lo artístico había supuesto el acentuamiento de la escuela de Rafael y la dispersión de sus discípulos por toda Italia, buscando refugio en Cortes menores (Julio Romano en Mantua, Polidoro de Caravaggio en Nápoles y Sicilia, Perino del Vaga en Génova, etc.) que les acogen y donde su actitud va

a ser ya de aislamiento y defensa. Miguel Angel, críspala su estilo desde este instante, buscando, en su desmesura, un orden que ya no es ni puede ser de este mundo.

Un nuevo estilo, enteramente anticlásico, asentado precisamente en la negación de ese orden racional, que el humanismo renacentista había supuesto, va naciendo en los puestos de avanzada de la Europa en crisis: el manierismo. Un desdoblamiento de las personalidades, una búsqueda de lo extraño, lo caprichoso y lo individual va a liberar una dimensión de los artistas singulares de este tiempo, a la vez que en ciertos ambientes oficiales las presiones dogmáticas van a ser cada vez más fuertes. El arte va a oscilar entre la desmesurada libertad, arbitraria y abierta a todas las fantasías, del ámbito cerrado e impenetrable de las Cortes (de las cuales, la de Praga llegará a formas límites) y la disciplina teológica y el rigorismo absoluto de los ambientes celosos de la disciplina de la fe. El Concilio de Trento se convocó en 1542, año precisamente de la publicación de *De revolutionibus orbium Coelestium*, de Copérnico, pero no pudo reunirse efectivamente hasta 1545, para suspenderse en 1552. Las últimas y definitivas sesiones fueron, como es sabido, en 1562-1563. Aunque no llegase a formular ninguna disposición concreta en materia artística, el «espíritu de Trento» va a pesar de modo definitivo en los círculos de la Iglesia oficial y va a crear sus propias convenciones, rigurosas a veces, sobre el «decoro» de las obras de arte que han de servir para la devoción y el rezo (6).

Fácil es pensar el peso que esa convención teológica ha de tener en el ambiente de la España de Felipe II, que es la que ha de ver la producción independiente de Juan de Juanes, el hijo de Maçip el viejo, muerto éste en 1550.

El artista que moría en Bocairante un 21 de diciembre de 1579, día de temporal violento de agua y nieve, encarna, admirablemente, lo que esta etapa representa en nuestro arte. El cumple, en el Reino de Valencia, idéntico papel al que representan Pedro de Campaña y Luis de Vargas en Sevilla, Juan Correa del Vivar en Toledo y Luis de Morales en Extremadura. Todos ellos son casi estrictos compañeros en el tiempo. Todos ellos muestran unos estilos de elementos semejantes, en los que es posible rastrear fuentes comunes y parecidas inclinaciones; en todos ellos se advierte una cierta tensión interior que parece violentarlos. En todos, de idéntica manera, los factores de una piedad quizá impuesta,

(5) ALBI, *ob. cit.*, vol. I, pp. 329 y ss.

(6) E. MALE, *L'Art religieux de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, du XVII<sup>e</sup> siècle et du XVIII<sup>e</sup> siècle*, París, 1951.

— J. B. KNIPPING, *Iconography of the Counter Reformation in the Netherlands*, Leiden, 1974.





J. de Juanes. Retablo de San Antonio y Santa Bárbara (1558).  
Iglesia de la Asunción. Onda (Castellón).

y una devoción exterior que saben interiorizar magistralmente, producen efectos de tan permanente eficacia —identificados tantas veces con la devoción de nuestro pueblo dirigido—, que su vigencia se ha mantenido hasta fechas bien recientes; dos de ellos, Morales y nuestro Juanes, han recibido el apelativo de «Divinos» en función, precisamente, de esa piadosa cualidad exaltada hasta el ditirambo (7).

Maçip el viejo ya hemos dicho que murió en 1550. Carlos V, el emperador, abdica en 1555 y muere en Yuste en 1558, fecha que aparece en el retablo de Juanes en Onda, la primera de sus obras fechada con precisión. Si el fundador de la dinastía es un pintor de la época del emperador, la madurez de Juanes coincide con el reinado de Felipe II, con los primeros años conscientes de la Contrarreforma, y ha de asumir, por entero, su intención declaradamente retórica, es decir, predicadora y vencedora.

Como es lógico, el estilo de Juanes se forma en el de su padre. La colaboración entre ambos debió ser estrecha en los últimos años de actividad del viejo y ciertos elementos de la sensibilidad del hijo se deslizan, como hemos indicado, en algunas de

sus obras, que deben ser, por su calidad monumental, del padre (8).

Pero muerto el maestro, Juanes ha de conquistar su propio lenguaje o al menos su personal acento, y es muy posible —y así lo sugieren casi todos sus comentaristas— que hiciese su propio viaje a Italia en fecha por hoy imprecisa pero que quizá no deba andar muy distante de ese 1550 de la muerte de su padre, cuando cuenta unos cuarenta años. Aun conscientes de lo provisional del razonamiento, por lo fragmentario de la información, podemos señalar varios baches cronológicos en su biografía, tanto antes como después de 1550. Entre 1542 y 1547, fechas ambas en que hay constancia del pago de impuestos por parte de Joan Maçip, podría situarse un viaje. Entre esta última fecha y la muerte del padre en 1550, también. Entre 1552 y 1557, aún hay otro bache, sin necesidad de esperar a 1560-1564 como se ha hecho recientemente (9).

La Italia que Juanes encuentra es absolutamente diversa de la que vio su padre. Es la Italia que hemos apuntado: la del pleno manierismo. La del interés por todo lo nuevo y expresivo, la de la idolatría por el Miguel Angel desmesurado, por el desnudo frío y deshumanizado. Es la Italia de Vasari, de Salviati, de Broncino y también la del Romanismo nórdico, que tanta influencia va a ejercer sobre su obra última, y que va a significar una aportación muy característica a ciertos aspectos de su obra.

Ciertos críticos han señalado una especie de reafirmación rafaelesca en obras que atribuyen a los últimos años del artista. Quizás valga más decir que ese aparente rafaelismo último tiene sus fuentes no en el propio Rafael, sino en Julio Romano, el discípulo fiel establecido en Mantua desde 1526, inmediatamente antes del saqueo de Roma, y que acaba de morir allí en 1546, a los cuarenta y siete años de edad.

Elementos del arte de Giulio aparecen ahora en la producción juanesca. Parece como si de este presunto viaje haya traído nuevas fuerzas y modelos nuevos. E inquietudes nuevas o al menos actualizadas.

Las palabras de Jusepe Martínez, a que me referí al comienzo y que han sido en buena parte responsables de esta reflexión son las siguientes:

(7) Véanse a este respecto algunas de las expresiones de Palomino (ob. cit., pp. 809-810) y de Marcos Antonio de Orellana, *Biografía Pictórica Valenciana*, Ed. de X. de Salas, Valencia, 1967, pp. 48-49.

(8) Tales, por ejemplo, la soberbia *Sagrada Familia*, de la Col. del Conde del Valle de Marlés, o la de la Colección Lassala de Valencia.

(9) ALBI, ob. cit., vol. II, p. 350.

— *Catálogo de la Exposición Joan de Joanes*, p. 18.



«En la ciudad de Valencia se halló un lucido ingenio, llamado Juanes de Valencia; éste se preci6 mucho de seguir la manera de Michael Angelo Bonarrota en los desnudos, y así se hallan muchos dibujos de su mano y otras cosas de estimación. Fue tanto el gusto que en este ejercicio hallaba, que se iba, cuando hacían anatomías, á los hospitales para ver y dibujar los músculos, nervios y tendones, para quedar á su deseo satisfecho; y yo he visto algunos dibujos sacados de hombres ahorcados después de secos y tostados del sol que parecían anatomía, y así los copiaba, y cierto á mí me parece que era trabajo excusado, que en su tiempo ya había muchas anatomías sacadas á luz, que le bastáran para hacerse capaz de este estudio. En cuanto á la pintura, quiso seguir la manera de Rafael de Urbino, que si el tiempo que gastó en tan innumerables dibujos lo gastára en hacerse liberal en el manejo de los colores, llegára al complemento de su deseo. Tomó una manera tan prolija y acabada, que le hizo grandísimo daño, así para lo útil de sus obras, como no gozar de aquella liberalidad que otros usaban: durábanle sus obras mucho tiempo,



Julio Romano. Martirio de San Esteban (detalle).  
Génova. S. Stefano.



Julio Romano. Martirio de San Esteban.  
Génova. S. Stefano.

si bien era incansable en su trabajo. Si este varón tan estudioso hubiera visto las obras de Michael Angelo y Rafael de Urbino, pintadas al fresco en Roma, el primero le enseñára la grandeza y magnitud y liberalidad de contornos y el segundo le enseñára la gracia y movimiento de las figuras y la unión particular; y cierto fué lástima que un ingenio tan soberano diese en cosas tan prolijas; no por eso desmerece, sino que merece grande estimación, aunque no fué en todo igual» (10).

No importa que la reflexión concluya con una afirmación que creo err6nea, al negar el viaje a Italia. Pienso que lo importante de la noticia estriba en el testimonio de la existencia a mediados del xvi de dibujos de desnudo, de academias diríamos hoy, como las que en Italia se usaban, que atestiguarían su interés por algo muy diverso de lo que tradicionalmente se le viene asignando. El comentario que se ha hecho hasta ahora de este texto ha insistido en el aspecto «realista» de la cuestión, subrayando lo de los estudios sobre cadáveres, creyendo ver en ello, quizás, una complacencia por lo desagradable de signo naturalista, casi como un Valdés de Leal en profecía (11).

Creo que no; que el texto en su totalidad debe entenderse más bien en el campo de la curiosidad

(10) JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*, Ed. Carderera, Madrid, 1866, páginas 56-57.

(11) ALBI, *ob. cit.*, vol. I, p. 314.





**J. de Juanes. Juicio de Paris. Museo de Udine.**

tanto por la belleza del cuerpo como por la naturaleza entera, como claves de un mundo más secreto; por las formas límite de la realidad que tanto había interesado al ya casi remoto Leonardo de Vinci y que estaban de nuevo en plena vigencia en los mundos más actuales e inquietos de la Italia de 1540-55, desde Pontormo (muerto en 1556) a Lomazzo (1538-1600, ciego desde 1571). Leonardo mismo estaba de nuevo siendo objeto de atención rigurosa y sus manuscritos se buscaban y atesoraban celosamente. Leon Leoni y su hijo Pompeo, servidores de Felipe II, trajeron alguno a España. Dibujos de ahorcados había ejecutado Pontormo, y las anatomías de Vesalio, a las que sin duda alude Martínez, habían conocido ediciones soberbias en 1544 y 1555.

Este interés por lo expresivo y por el estudio del cuerpo para llegar a lo bello, se suma también a un interés por lo arqueológico, por las ruinas. Por la añoranza de un mundo hermoso destruido y cuya belleza es ambigua, pues evoca el mundo pagano —que es el mal—, a la vez que el pretendido triunfo del orden, la razón y la geometría, que la pasión diaria desmienten y la fe reformada obliga a no aceptar sin reservas y desconfianzas.

Juanes va a recoger algo de todo esto, y va a intentar proyectarlo un momento en el ambiente de su Valencia natal.



**Julio Romano. Martirio de San Esteban (detalle). Génova. S. Stefano.**

Incluso, en fecha que no puedo precisar, pero que no debe ser muy lejana de ese hipotético viaje, es decir, en torno a 1550, tuvo ocasión de realizar algo singular, que me satisface mostrar a ustedes por vez primera: una pintura mitológica, que se conserva, como anónimo flamenco, en el Museo de Udine. Tanto los modelos de las diosas, idénticos a sus Vírgenes, como el pastor Paris, que repite modelo y actitud de uno de los Apóstoles de Santa Cena de la Catedral de Valencia, o el delicioso paisaje poblado de recuerdos del mundo clásico, son inconfundibles. Cabe pensar que la pequeña tablita fuese pintada para el círculo humanista que bullía en torno a la corte de la Reina doña Germana, familiarizados sin duda con el repertorio mitológico (12).



**J. de Juanes. San Esteban. Londres. Courtauld Institute.**

(12) A. E. PÉREZ-SÁNCHEZ, *Un juicio de Paris de Juan de Juanes en "Homenaje a D. Diego Angulo"* (en publicación).



Ese mundo de ruinas clásicas y de tenues evocaciones manieristas que podríamos ver en este cuadro más conocido, el de San Esteban de Valencia, hoy en el Prado, obra ya famosa en su tiempo, y para la cual, por fortuna, conservamos unos dibujos preparatorios indudables, y otro que es seguramente derivación antigua (13). En uno de ellos, el que conserva el Courtauld Institute de la Universidad de Londres, se muestra bien a las claras su modo de estudiar las actitudes de los sayones, a través del desnudo, en la mejor tradición italiana del último renacimiento y de todo el manierismo.

La *Cena* de este retablo trae a la memoria la de Leonardo, con la que tiene diferencias sustanciales a la par que afinidades importantes. Recuérdese que en la Catedral de Valencia, según el testimonio de Henrick Cock y del Padre Sigüenza, hubo una



Vicente Macip (?). El Salvador.  
Iglesia de Villatorcas.

copia de la obra de Leonardo que Felipe II hizo llevar al Escorial (14), pero que evidentemente debió ser ampliamente conocida, estudiada e imitada en Valencia. Pero es significativa la diferente interpretación que del modelo leonardesco ofrecen el viejo Maçip y Juanes. El primero, en el pequeño cuadro del Museo de Valencia, permanece aún próximo —aunque haya cambiado un tanto el formato primitivo, haciendo la composición más cuadrada— a la interpretación leonardesca, de tipo psicológico, atendiendo sobre todo a las diversas reacciones de los apóstoles ante las palabras desoladas de Cristo: «Uno de vosotros me ha de traicionar». Maçip recoge el momento en que Judas coge del mismo plato de Jesús, delatando así su traición y el movimiento de los apóstoles todos, tiende a expresar la pasión, el amor o la sorpresa.

Juanes, sin embargo, en la *Cena* del Prado, y en todas las otras versiones conocidas, enfatiza el aspecto eucarístico y unifica los rostros en la expresión de adoración, muy de acuerdo con el ambiente que la Contrarreforma impone, frente a la actitud protestante ante la Eucaristía. Su decidido dogmatismo, contrapuesto al humanismo de Maçip, es patente, aunque en lo formal, sea Leonardo de nuevo quien impone el esquema, como a Leonardo —o al menos a artistas de su círculo inmediato— se remonta el famoso *Cristo eucarístico*, transformación del severo *Salvador bendicente* del que existen varias versiones. El *Cristo* de Maçip el viejo, en la iglesia de Villatorcas, constituye el tránsito ideal entre el arquetipo leonardesco, del cual aún conserva la solemne monumentalidad, y el más dulcificado y «convencionalizado» de Juanes.

Esa vuelta a Leonardo o al Rafael de la etapa florentina se da, curiosamente, en toda la pintura española del momento, al par que se produce un hecho importante que he debido señalar ya, y que también aparece en las tablas de San Esteban: el retorno a ciertos elementos del mundo gótico flamenco, a ciertas acentuaciones del carácter, de tono dramático unas veces y otras casi burlesco; a esa caricaturización de los «malos» que Eugenio d'Ors veía sin señalar su origen ni su razón de ser, y que tienen su explicación clara y fácil en la eficacia directa que esa acentuación ejerce sobre el fiel ingenuo.

Los tímidos factores del mundo culto que Juanes trae a la Valencia de 1555 —que es, no se olvide, la de Santo Tomás de Villanueva, muerto ese

(13) D. ANGULO y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings*, vol. I, Londres, 1975, pág. 46, n.º 171.

(14) HENRIQUE COCK, *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, 1876, p. 308.

FR. JOSÉ SIGÜENZA, *Historia de la Orden de San Jerónimo*, apud. SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes*, I, p. 402.





**Anónimo italiano leonardesco. Cristo bendicente. Milano. Rac. Vittadini.**

año—, van a estrellarse contra un muro de religiosidad férrea, vivida con espíritu de lucha, de predicción y de proselitismo. La familiaridad con el sufrimiento del «apóstol de la caridad», va a propiciar un arte expresivo y ternurista, una elemental polarización de buenos y malos, una dramatización sentimental del hecho religioso para su más fiel y eficaz asimilación por el pueblo llano. Un arte que —en buena parte ya para siempre en la historia de nuestra pintura—, va a ir al dictado de la predicación, buscando formulaciones sencillas y eficaces. Pocos años más tarde, será esa misma argucia la que utilicen los pasos de procesión de Gregorio Fernández, acentuando la maldad-fealdad de sayones y verdugos, con idéntica eficacia piadosa. Como en los tiempos del realismo burgués de finales del siglo xv, ciertos aspectos de lo cotidiano van a irrumpir en la obra artística, para brindar al fiel una visión cálida y directa de lo representado. Aún están muy lejos las rotundas formulaciones naturalistas del mundo caravaggiesco, que conmoverán el arte religioso, y entre tanto, los artistas de este «primer arte

de la Contrarreforma» van a apoyarse en el mundo flamenco. Técnica —con sus preciosismos y minucias que tanto asombraron a los artistas del barroco— y modelos parece que dan un salto atrás en el tiempo. Un nuevo goticismo impulsa a estos artistas que aman el pormenor y la expresión aguda, que inundan la composición con detalles minuciosamente tratados (florecillas, animalitos, cabellos que, como diría Palomino, parecen que al soplo han de moverse) y con trazos violentamente repulsivos en los personajes brutales de sayones y verdugos, que mueven al espectador a la repulsa tantas veces violenta. No es Juanes, por temperamento, de los más extremos en este género, pero en ocasiones no tiene más remedio que mostrar ese expresionismo que arranca de los grandes flamencos y culmina en Quintín Metsys, que supo fundir en los inicios del siglo xvi esa crispación expresiva y el sfumato leonardesco recién descubierto.



**Juan de Juanes. El Salvador. Museo de Bellas Artes. Valencia.**





Julio Romano. Detalle del cartón para San Esteban. Roma. Pinacoteca Vaticana.

También ahora Juanes va a fundir la vieja tradición leonardesca que los Hernandos introdujeron, con esos factores de violencia expresiva germánica que incluso, en Italia, el propio Julio Romano empleó a veces cuando la necesidad piadosa lo exigía (15).

La hermandad de estilo, casi fraterna, de Morales y de Juanes es absoluta en esos años en torno a 1560-1580, marcándose, sin embargo, las diferencias entre el hombre del centro con una mayor carga de nerviosismo nórdico, de casi enfermiza sensibilidad, crispada a flor de piel, y el valenciano incomparablemente más sereno, más optimista si se quiere; nutrido, a pesar de todos sus esfuerzos por reflejar lo que se le pide, por otras sabias más armoniosas, en su horizonte mediterráneo y clásico.

Salvo casos excepcionales, como los de las tablas de San Esteban o ciertos *Ecce Homos*, Juanes muestra un equilibrio que, al rehuir las posiciones extremas, resulta de una delicadeza mesurada, de una equilibrada y lírica armonía.

Pero de ese acierto en la plasmación de lo que la clientela devota exigía, nace la gloria equívoca, la definición pietística de su estilo, la leyenda de su pacata devoción, que desde Pacheco a Palomino se desarrolla en términos que hacen rozar casi la hagiografía, la leyenda dorada.

Hoy, inserto en el tiempo, se nos presenta como una definición de la realidad de nuestro siglo XVI, iniciado en el brillo poderoso del humanismo cosmopolita y concluido en una cerrada involución que sacrifica muchas de sus mejores posibilidades a la ciega defensa de una fe, de espaldas a cuanto de valioso se iba formando fuera de nuestras fronteras, dando vueltas al molino viejo y dejando, dolorosamente en ocasiones, testimonio de su fuerza dormida.

Juanes es un hombre de su tiempo y su espacio, y tan ciega sería hoy la admiración sin reservas (absolutamente imposible desde nuestra circunstancia, tan alejada de su horizonte vital como el superficial rechazo, en nombre de cuanto constituye nuestro bagaje de hombres de otro tiempo, que queremos creer más abierto y más crítico.

Sin la fuerza creadora de los grandes maestros, con las limitaciones de un estilo que en buena parte encuentra ya hecho y que le toca precisamente desproveer de toda su fuerza inicial en aras de unas exigencias devocionales nuevas, Juanes no es responsable de mucho de cuanto se le ha venido reprochando. Y a la cuenta de sus aciertos de pintor seguro y eficaz, de técnico impecable y de fiel intérprete de su tiempo, hay que cargar el hecho de que hoy, cuatrocientos años después de su muerte le recordemos como uno de los testigos más significativos de un tiempo, que es, querámoslo o no, nuestra historia.

ALFONSO E. PEREZ SANCHEZ

(15) La gran tabla de Julio Romano con el *Martirio de San Esteban* en Santo Stefano de Génova y sus cartones preparatorios en la Pinacoteca Vaticana, muestran, en las figuras de los verdugos, un expresionismo sorprendentemente próximo al de Juanes, y por supuesto de idéntico origen flamenco-leonardesco.