

CONTRIBUCION AL ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA MANIERISTA EN VALENCIA

La clásica estructura de la arquitectura renacentista ha sufrido un cambio fundamental, pues en el que, a primera vista, parecía homogéneo sistema, se ha perfilado, nítida, una amplia etapa, la abarcada entre las fechas 1520 y 1650, que ha recibido el nombre de «manierista». Nosotros también, en Valencia, hemos incluido dentro del Renacimiento obras arquitectónicas comprendidas entre las citadas fechas, poco más o menos, que nos parecía se adaptaban a los patrones renacentes. Hoy, sin embargo, dicha adscripción consideramos debe revísarse.

Desde el mismo siglo XVI, punto de arranque del estilo, se viene usando en la literatura artística el término «manierista», pero con un enfoque muy distinto al que actualmente tenemos. Quizá todo provenga de la incorrecta interpretación que se hizo de los textos de Vasari y Bellori sobre la *maniera*; un ejemplo de ello lo tenemos en Birsch-Hirschfeld (1) y su concepto del «Manierismo» como servil imitación de un determinado artista por parte de sus epígonos.

De aquí se pasó a un juicio meramente peyorativo que veía todo el complejísimo fenómeno manierista con un signo formal negativo, casi como un «antiarte», por lo que, se decía, tenía de amanerado, pues imitaban, sin poder llegar a ellos, a los llamados «grandes maestros» del Renacimiento, que quedaban intangibles para el numeroso, entonces ya lo parecía y hoy sabemos que forman legión, ejército de «manieristas», seres casi al margen del Arte.

Más la labor, benemérita, de los historiadores del manierismo seguía adelante de tal forma que, en 1956 y con motivo del homenaje al historiador del arte italiano Lionello Venturi, pudo dar G. Nicco Fassola en su *Historiografía del Manierismo* una visión panorámica de este cambio en la apreciación del fenómeno manierista (2). No obstante, hay que decir que las investigaciones sobre el Arte en dicho período se resienten de una mayor dedicación a la Pintura. Pero se puede ofrecer, a pesar de todo, una síntesis de cada una de las artes, y por lo que respecta a la Arquitectura, aun teniendo carácter de síntesis, daría motivo para un extenso tratado.

El problema del Manierismo, como puede intuirse, es muy complejo y, por razones obvias, nos vamos a detener sólo en el aspecto artístico sin extendernos a otros, por ejemplo el literario, pues es conocida la existencia de una fuerte corriente de investigación que habla

de una literatura manierista que se dice incluiría, en España, nada menos que a hombres como Góngora o Gracián, tradicionalmente insertos dentro del Barroco (3). Es decir, por un lado el Manierismo penetra en el Barroco y disuelve gran parte de su contenido, pero también por otro va a desbordar los moldes de su época, llegando hasta la nuestra.

No cabe duda que podría resultar interesante enfrentarnos con el Manierismo valenciano en su totalidad, pero, de momento, nuestro objetivo es más limitado. Un temor nos asalta, máxime cuando tantas veces hemos defendido la tesis de que Valencia se encontró a sí misma, artísticamente, con el Barroco, después del período medieval, y es el de que si ensanchamos los límites del Manierismo se nos puede escapar el Barroco entre los dedos. Porque de lo que no puede haber ninguna duda es del arraigo del movimiento manierista en Valencia.

Como justificación al título de este trabajo vamos a presentar esquemáticamente, aun a riesgo de ser conocidas, algunas de las principales características de la arquitectura manierista para tratar de situar el problema de ciertas obras arquitectónicas renacentistas en Valencia.

Los caracteres de la arquitectura manierista pueden agruparse en dos: formales y espaciales.

Son caracteres formales: la pérdida o debilitación de las conexiones axiales entre los distintos miembros de una construcción; la alteración de la disposición o correspondencia entre las partes del edificio con el conjunto en el que se incluyen o entre ellas mismas, y la alteración de la perspectiva por la planitud decorativa (4). Sedlmayr, uno de los principales teóricos del Manierismo, insiste en que entre las diversas partes de un edificio de dicho estilo hay una oposición latente como consecuencia de la dualidad espiritual que es la médula de su existencia (5). Tal dualidad implica, por otra parte, la tácita confesión de una inestabilidad emocional o de «angustia vital» (6) de tal forma que «la fría composición de partes aisladas y su interna ruptura constituyen

(3) HOCKE, ya es sabido, insiste en *El mundo como laberinto* en la identidad de manifestaciones espirituales del llamado «primer Barroco», que para él pertenecen más bien al manierismo.

(4) Para una visión de conjunto de la problemática de la arquitectura manierista es útil consultar el trabajo de GUTIÉRREZ DE CEBALLOS aparecido en «Revista de Ideas Estéticas», n.º 77 (1962).

(5) «Die Architektur Borrominis». Munich, 1939. *Theoretische Vorbemerkungen. Der Manierismus*.

(6) El mismo SEDLMAYR llega, partiendo de la angustia vital manierista, a definir el Manierismo como el movimiento espiritual que «se diferencia esencialmente del Renacimiento en

(1) *Die Lehre von der Malerei in Cinquecento*. Roma, 1912.

(2) *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Lionello Venturi*. Roma, 1956.

el polo extremo de la concordia que lleva consigo el Renacimiento» (7).

El concepto espacial en la arquitectura del Manierismo es distinto al de otros movimientos artísticos. Hauser (8) cree que la preocupación absorbente de los artistas, hasta el Renacimiento, por el espacio se debilita con el Manierismo, cuyos representantes muestran «una actitud ambivalente, pues unas veces llevan demasiado lejos los efectos espaciales, mientras que otras veces los hacen desaparecer» (9). En realidad, más que creación de un original concepto espacial, el Manierismo se preocupa por los problemas del espacio singularmente desde que diferencia «el espacio en que se mueve la obra artística y el espacio en que se encuentra el espectador» (10).

El espacio deja de ser preocupación absorbente de los artistas, de tal forma que unas veces roza las fronteras de lo mágico, de lo maravilloso, en los efectos espaciales y otras los elimina. Hay como una fuerte tendencia a la contradicción en los movimientos de masas y vacíos que convierte al espacio manierista en algo antinatural, creado sólo en y para la imaginación del artista, quien busca, en el espacio arquitectónico, una huida hacia el infinito, mientras que, simultáneamente, se adhiere a formas sin movimiento, en perfecto reposo. Quizá el Manierismo se encuentra en algunos aspectos, por ejemplo, preferencia por espacios longitudinales (11), muy cerca del Gótico, lo cual constituye un aspecto revelador de las posibles afinidades entre ambos estilos digno de tenerse en cuenta (12).

Finalmente, el espacio arquitectónico manierista resulta deliberadamente irreal, inabarcable y hermético, de tal forma que se ha dicho de los edificios de esta época que representan aspectos de la típica introversión manierista. Muchos podrían ser los ejemplos aducidos que revelarían las coordenadas morfoespaciales de la arquitectura manierista, pero nos limitaremos a cuatro extranjeros y uno español: los «Uffizi», de Vasari, y la «Biblioteca Laurenziana», de Miguel Angel, ambos en Florencia; el «Palazzo Massimo», de Peruzzi, en Roma; el «Palazzo del Te», de Giulio Romano, en Mantua, y el Monasterio de El Escorial, de Juan de Herrera, la magna obra del Manierismo en España.

su distinta proyección sobre el mundo. El Manierismo opone un sentimiento de angustia vital a la confianza en Dios y en los hombres, característica del Renacimiento». (*Renacimiento, Manierismo, Reforma*, en «Epocas y obras artísticas», t. I, p. 223. Madrid, 1965.)

(7) SEDLMAYR, *Epocas y obras artísticas*, t. I, p. 223.

(8) HAUSER, A., «El concepto del espacio y la arquitectura del Manierismo», en *El Manierismo. Crisis del Renacimiento y origen del Arte Moderno*, p. 300 y ss. Madrid, 1965.

(9) HAUSER, ob. cit., p. 301.

(10) HAUSER, ob. cit., p. 302.

(11) HOFFMANN, en *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Zurich, 1938, es quien más ha insistido en la preocupación de los arquitectos manieristas por la consecución de espacios longitudinales buscando puntos de fuga hacia el infinito.

Igualmente sobre la teoría de los puntos de fuga son interesantes los puntos de vista de WERNER HAGER.

(12) Vid. PEVSNER, N., *Esquema de la arquitectura europea*, Buenos Aires, 1957



Fachada del Convento de Santo Domingo (Valencia)

Siendo todas ellas de un interés extraordinario, la última tiene enorme trascendencia para Valencia, porque creemos es el germen de toda la arquitectura valenciana de la segunda mitad del XVI y primera del XVII, que en unos casos se denominó «purista» y «herreriana», en otros «prebarroca», al menos para determinados y muy definidos monumentos.

Los «Uffizi», de Florencia, ponen de manifiesto, con su patio central, el sentimiento de intranquilidad típico de esta arquitectura. La serenidad de los patios de los palacios italianos del primer Renacimiento queda rota en los «Uffizi» porque la orientación longitudinal del patio, la sensación de corredor, palpablemente manifiesta, se trunca bruscamente por un enorme arco que, abierto al Arno, actúa a la vez de cierre y punto de fuga, con lo cual el espectador se encuentra con dos situaciones límite que el arquitecto, Vasari, intencionadamente buscó (13).

El vestíbulo de la «Biblioteca Laurenziana» acentúa la sensación de sorpresa y desconcierto que al espectador

(13) Para este punto concreto vid. PEVSNER, *The Architecture of Mannerism*, «The Mint», 1946.



Convento de Santo Domingo: Patio de ingreso (Valencia)

le ofrecen los «Uffizi», como asegura Hagelberg (14). Porque en la Laurenciana, Miguel Ángel ha contrapuesto el volumen espacial de un prisma cuadrangular apoyado en una base, en donde está la escalera, con el volumen, también espacial, de otro prisma cuadrangular apoyado en una cara, en donde está la Biblioteca. Y ello sin otro enlace que los peldaños de dicha escalera, dos de cuyos brazos parecen desafiar las leyes de la utilidad. Si añadimos ahora la decoración de columnas que nada sostienen, los nichos, las ménsulas, la apariencia general de fachada, tendremos más que justificado el Manierismo de la obra (15).

Ese aspecto de la Laurenciana de parecer una fa-

(14) *Die Architektur Michelange'os in ihren Beziehungen zum Manierismus und Barock*, «Munchener Jahrbuch der bildenden Kunst», 1931.

(15) Que por otra parte, y es muy digno de tenerse en cuenta, encaja perfectamente en el ambiente, rítmico y equilibrado, del tan cercano Brunelleschi.

chada arquitectónica sin serlo, ese asemejarse a una decoración teatral, va a ser la característica más principal del «Palazzo Massimo alle Colonne», de Baldassare Peruzzi, en Roma. Hay en dicha obra unos caracteres escenográficos, mezcla de engaño y confusión, de contrastes entre partes sustentantes débiles y sombrías y pisos superiores robustos y fuertemente iluminados, que subrayan el efecto manierista de contraste deliberadamente buscado (16).

Fuera de la lógica y de las leyes estéticas del Renacimiento se halla el «Palazzo del Te», de Giulio Romano. En él se hace patente esa bipolaridad, esa apetencia y confusión entre contrarios, que es norma del Manierismo, y en él también aparece, particularmente en las fachadas, esa tendencia a la decoración teatral que observábamos en el «Palazzo Massimo» (17).

Finalmente, hemos de referirnos al Monasterio de El Escorial, de Juan de Herrera. Está fuera de toda duda que Felipe II representa en la historia del Manierismo europeo un papel similar al de Cósimo I en Florencia, Rodolfo II en Praga, Francisco I en Fontainebleau y Alberto V en Munich. Es decir, con él tenemos unos de los monarcas más típicos del período manierista. El es el principal apoyo con que cuentan los fresquistas italianos decoradores del Monasterio. Felipe II mantiene cordiales relaciones con el frío y lejano manierista Sánchez Coello, y la pintura elegante o levemente erótica que puede encontrarse en esta época mostrará una vinculación más que casual con los restantes círculos manieristas europeos.

Por lo que se refiere al Monasterio, sabido es que está considerado como la pieza cumbre de la arquitectura manierista —«Trentina», en acertada corrección de Camón Aznar— española (18). Se ha dicho que este edificio es «desconcertante por su falta de unidad esencial» y que predomina en él la tendencia acumulativa, de tal forma que es imposible «el goce integral del monumento» (19). Efectivamente, ámbitos y estructuras se multiplican por toda la obra para tratar de conseguir el asombro o la incertidumbre del contemplador, bien preparado para enfrentarse con la obra desde que flanquea las dos magnas fachadas manieristas del edificio: la principal y la del patio de los Reyes, concebidas como «poder, fuerza incontrastable, presencia altiva y retadora» y a la vez como exagerada simplicidad. Edificio, en fin, en el que la idea de introversión arquitectónica aparece

(16) Casi puede hablarse de varias constantes en la arquitectura manierista. Una de ellas será ese gusto por el equívoco que se desprende de toda escenografía que ahora es y luego ya no; otra, ese contraste entre partes sustentantes, débiles y sombrías, y sustentadas, macizas e iluminadas, como muy bien puede observarse en los «Uffizzi».

(17) Particular atención merece la decoración «sorprendente» del interior del palacio y, en primer término, la famosa «Sala de los Caballos».

(18) Problema estudiado en *El Tiempo en el Arte* y en el tomo de *Summa Artis*, n.º 17 (1959), titulado: *La Arquitectura y la Orfebrería españolas del siglo XVI*.

(19) CAMÓN AZNAR, J., *La Arquitectura...*, p. 373 y ss.

puesta de manifiesto de una forma tan ostensible (20) como su «polaridad y tensión», engendradas en los ámbitos de la alienación, «clave del manierismo» (21).

¿Tenemos obras arquitectónicas en Valencia que puedan considerarse manieristas? ¿Responden, de existir, a un todo o a una parte de los esquemas, tan sucintamente expuestos, de dicho estilo?

Varias obras, a nuestro juicio, no encajan dentro del esquema renacentista más usual y corriente, y son: la fachada del Convento de Santo Domingo; el claustro del Carmen, hoy Escuela de Bellas Artes de San Carlos; la iglesia de San Miguel de los Reyes y la iglesia del Real Colegio del Corpus Christi, familiarmente llamado «del Patriarca». Su análisis nos descubrirá en ellas ejemplos clave para la comprensión y estructuración de la arquitectura manierista valenciana.

Entre lo que hoy conservamos de lo que fue poderosísimo convento en Valencia de la orden dominicana merece destacarse la bella portada del edificio recayente a la plaza de Tetuán. Se viene repitiendo que dicha portada fue diseñada, «según las Memorias del convento y testigos del templo», por Felipe II (22). Dando el dato como cierto, ya tenemos situada la obra en un tiempo inequívocamente manierista, pero ello no sería suficiente, ya que podría darse el caso de ser obra de gusto arcaizante. En otras palabras, no porque haya sido diseñada en época de Felipe II es dicha portada obra manierista, sino porque en ella aparecen elementos manieristas.

Efectivamente, desde el punto de vista formal, la portada brota de un liso paramento, igual que en el Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, con columnas semiempotradas que cubren casi toda la altura de la fachada. Entre las columnas hay nichos con esculturas que no se acomodan totalmente a los límites del marco que debería contenerlas, igual que ocurre con las esculturas manieristas de Miguel Ángel en la florentina capilla de los Médicis. La planitud decorativa de la fachada se pone claramente de manifiesto. Pero además tenemos, y esto ha llamado siempre la atención al hablar de la compleja planta del Convento de Santo Domingo, una evidente pérdida de las conexiones axiales entre este miembro, que tendría que ser equivalente al pórtico o nártex de las basílicas paleocristianas, en su función receptora se entiende, y el resto del edificio. La situación espacial de la portada es la de un miembro, aislado y concluso, que en sí mismo comienza y termina sus funciones.

(20) Para el concepto de introversión en el manierismo escorialense, véase HAUSER, *El Manierismo...*, p. 306.

(21) Trascendental la visión dada por HAUSER del problema de la alienación como clave del Manierismo que explica ese «intento desesperado para preservar a la vida de la alienación y desindividualización, de la mecanización y esquematización, mientras que, de otro lado, él mismo fue víctima de la enajenación y objetivación». (*El Manierismo...*, p. 138 y ss.)

(22) Así aparece en todas las Guías de la ciudad, que remiten a las viejas historias del Monasterio de Santo Domingo y que, por sobradamente conocidas, no es preciso citar nuevamente.



Claustro del antiguo Convento del Carmen, de Valencia

Respecto a los demás elementos espaciales del templo, no guardan relación, entre otras razones por la ausencia de ese espacio preparatorio o nártex, del cual sería heraldo y síntesis dicha portada.

Entramos, pues, directamente, en un mágico espacio longitudinal formado por el pequeño claustro, de tan elevado interés estético, levantado por el lego fray Pedro Gómez. Quizá puede aparecer como concebido para lograr una sensación de reposo, pero lo cierto es que produce más bien desasosiego, contribuyendo a él la sequedad de sus arcos, la aridez de sus columnas y ese espacio angosto, con lobregueces de pozo, del que parecen aquellas querer liberarse.

El claustro del Carmen, tan bien estudiado por Garín en esta misma revista (23), tiene unas extraordinarias columnas de fuste liso con basa, apoyando sobre alto zócalo, del más grande interés. Los arcos, sobrios, sin decoración, con las zapatas sobre las enjutas saliendo de las esquemáticas impostas, realizándose luego y empalmando

(23) Y en otras publicaciones. Remitimos a *Valencia Monumental*, Madrid, 1959.

con el friso que subraya la segunda planta o galería, formada por arquillos dobles, correspondiendo cada dos a uno de los inferiores. Elemento de gran importancia en este claustro son los capiteles, «alcarreños, de tambor estriado, de líneas clásicas un poco tardías» (24) y que pueden relacionarse, a nuestro juicio, con los entablamentos circulares con friso de triglifos sobre los capiteles dóricos de la iglesia de la Magdalena en Getafe (Madrid). Y precisamente aquí aparece clara la posible relación con Covarrubias, diseñador de aquel templo, y entre nosotros de San Miguel de los Reyes. No es aventurado admitir un eco del arquitecto en el claustro que comentamos, del cual Tormo (25) asegura no se posee referencia documental ni literaria alguna.

La traducción que Francisco de Villalpando hiciera del segundo y tercer libro de Sebastián Serlio (26) influyó, indudablemente, en el conocimiento del estilo clásico, pero no propiamente clásico, sino más bien manierista (27). Sabiendo la relación entre Villalpando y Covarrubias no puede extrañarnos la de éste con Serlio (28), y por ello su papel es decisivo dentro del movimiento de «reacción contra la fantasía y tupida ornamentación plateresca». Como ha dicho certeramente Camón, tiene Covarrubias un «sentido progresivo tan alerta como el de Rodrigo Gil de Hontañón» y le veremos «evolucionar con todos los estilos de su tiempo, desde la más tímida decoración toscana, apenas emergente del muro, a la simplicidad trentina» (29). He aquí la última fase de la evolución de Covarrubias y dentro de la cual (el 25 de diciembre de 1537) va a comenzar, junto con Luis de Vega, el proyecto del Alcázar toledano, en marcha hacia el Manierismo escurialense de Herrera. Dentro, pues, de ella traza los planos (1546) para el Monasterio de San Miguel de los Reyes, en cuya órbita estilística cae el claustro del Carmen.

Pero, además, en esta obra se han secado las alegrías platerescas y nos parece glacial y distante, encerrada en sí misma, encajada difícilmente en el gótico convento de Carmelitas calzados. El potente ritmo de las columnas y los arcos recuerda al pequeño claustro de Santo Domingo, ya analizado, inclusive en el sentido ascensional que todo él tiene, más que sosedadamente horizontal. No aludimos al posible juego de luces y sombras que en el proyecto primitivo pudieran haber existido por no conservárenos el claustro en toda su pureza original.

La obra cumbre de la arquitectura del estilo que estudiamos es la iglesia del Corpus Christi, familiarmente llamada «del Patriarca». No entraremos en pormenores sobre la fundación de la iglesia y del Colegio anejo, pero

sí conviene centrar la obra entre 1586 y 1604, fecha esta última de inauguración de la Iglesia (30).

El Escorial puede difícilmente ponerse en duda que no sea un edificio manierista o hispánicamente «trentino», y a éste, que le imita fielmente, no ha de calificársele de manera distinta. En efecto, ya la primera alteración de las leyes fundamentales de la simetría renacentista la encontramos en el hecho de que la entrada principal, que debería estar situada en el eje mayor del templo, ha sido sustituida por un lienzo de pared. Guillem del Rey, el arquitecto de la obra, hace de la portada que da a la calle de la Nave el ingreso a un vestíbulo o zaguán en el cual dos sencillas portadas, apenas desgajadas del muro, sirven de entrada al templo y a las restantes dependencias del Colegio.

Penetrando ya en la iglesia nos sorprende el primer tramo de la nave central, cubierto con atrevida bóveda,

(30) Remitimos para estos detalles a: CÁRCCEL ORTÍ, V., *Guía del Museo del Patriarca*, Valencia, 1962; ROBRES LLUCH, R., y CASTELL MAIQUES, *Una visita al Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia. Breve guía de la ilustre fundación del Beato Juan de Ribera*, Madrid, 1942 (hay otra edición en Valencia en 1951), y ROBRES LLUCH, R., *Museo y Colegio del Patriarca*, Madrid, 1957.



Iglesia del Real Colegio del Corpus Christi (Valencia)

(24) GARÍN, F., ob. cit., p. 104.

(25) Va encia. *Los Museos*, Madrid, 1932, p. 9 y ss.

(26) MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Madrid, 1962, t. II, p. 370.

(27) Es bien conocido que la llamada «escuela de Fontainebleau, donde trabajaron Serlio, Rosso Fiorentino y Primaticcio, es el centro transalpino del Manierismo». (PEVSNER, ob. cit., p. 156.)

(28) PEVSNER, ob. cit., p. 181.

(29) CAMÓN AZNAR, J., *La Arquitectura...*, p. 223 y ss.



Iglesia de San Miguel de los Reyes (Valencia)

de arcos escarzos, sobre la que se sitúa el coro. Las naves laterales se anulan por la existencia de dos capillas situadas entre los contrafuertes, según la vieja fórmula del gótico valenciano. Finalmente, un crucero muy poco acusado, en el que destaca la potentísima cúpula, sirve de transición al presbiterio, profundo y solemne.

Dejando aparte otros valores estéticos, el sentido de la iluminación por ejemplo, nos interesa subrayar cómo el templo queda desplazado —se sitúa en un costado— de un conjunto arquitectónico que cabe suponer sometido a reglas inflexibles de simetría. Por otro lado, cada miem-

bro del edificio, iglesia inclusive, pierde la conexión con los vecinos, y en el propio templo el ejemplo del tramo inicial no puede ser más elocuente. Además, en todo él campea la más austera y helada ornamentación, a base solamente de formas cúbicas, de débil resalte, como si quisiera hacerse patente la racional y matemática concepción del edificio.

Igualmente los problemas espaciales que esta gran obra manierista presenta son del más alto interés. Tenemos, en primer lugar, la sensación de reposo que trata de conseguirse con la nave central, aquietada por las capillas laterales. A la vez, el impulso hacia adelante, hacia el presbiterio, depara al espectador dos sensaciones contradictorias. En definitiva, crea en él un sentimiento de inestabilidad. Si a ello añadimos el papel de impulso vertical que representa el espacio del crucero remansado por la cúpula tendremos un elemento más de ese contraste buscado por el arquitecto.

Muestra inequívoca de lo desconcertante del esquema constructivo la tenemos, como acabamos de decir, en el ingreso, que provoca en el visitante una reacción de incertidumbre al no saber hacia dónde dirigirse, pues en el arte clásico no habría habido necesidad de tener que quebrar hacia la izquierda el acto inconsciente de entrada hacia el frente.

Por último, habremos de referirnos, muy brevemente, a la iglesia del Monasterio de San Miguel de los Reyes. Bastante alterada con aditamentos barrocos, conserva, no obstante, dos torres gemelas de severo molduraje manierista, con masas verticales frenadas por espesas cornisas que, como cejas de sombra, detienen la ascensionalidad. En el interior hallaremos elementos formales y espaciales tomados de la iglesia del Corpus Christi que le precede en el tiempo, pues el proyecto de Covarrubias se demoró (31), siendo muy notables los contrastes lumínicos en un intento de potenciar el presbiterio, elevado sobre once gradas, como ocurre en casi todos los templos afines a la tendencia citada.

Como decíamos no hace mucho, una historia del manierismo valenciano constituye labor atrayente y en todas las Artes podría intentarse, seguramente con éxito.

SALVADOR ALDANA FERNÁNDEZ

(31) El templo es obra de Pedro de Ambuesa y Martín de Orinda. De Orinda es también la portada. (TORMO, E., *Levante*, p. 155 y ss.)