

CONSIDERACIONES EN TORNO AL MANIERISMO Y SU REPERCUSION EN VALENCIA

Discurso leído el día 23 de abril de 1969 por el Ilmo. Sr. D. Salvador Aldana Fernández en su recepción pública como académico de número y contestación del Ilmo. Sr. D. Felipe María Garín y Ortiz de Taranco

EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES:

No sin una profundísima emoción alzo hoy mi voz, en esta preclara asamblea, ante tantos amigos que han tenido la delicada gentileza de acompañarme en estos momentos ante tanto pasado glorioso como encierran estos muros. Abrumado por el hecho cierto de considerarme huérfano de méritos para hablaros desde este lugar, alzo mi voz, repito, para agradeceros todas las atenciones que hasta este momento he recibido de todos vosotros, ilustrísimos señores, queridos amigos, compañeros en las tareas educativas, para pedirlos que vuestra amistad haga leve el peso de vuestro juicio y así disculpéis las faltas, los errores o las omisiones en que pueda incurrir a lo largo de esta disertación.

Ya todos sabéis cómo reparto mis horas entre la docencia y la investigación, y en ésta voy realizando pequeños trabajos sobre mi entrañable arte valenciano. Mío porque lo siento con el corazón y mi razón lo acepta voluntariamente, porque es parte de esta Valencia que me hace más suyo cada día y me exige lo más perfecto, lo mejor, para que yo se lo entregue a su vez a mis hijos, como patrimonio espiritual de una mañana que se acerca aceleradamente.

Siempre hay un trabajo en marcha y muchos en perspectiva, siempre se carece del sosiego necesario para concluir, como se quisiera, las obras. El tiempo, siempre, devora nuestros minutos...

En esta situación de trabajo ilusionado me encontraba cuando, no hace de esto muchas fechas, recibí una notificación de esta ilustrísima corporación en la que se me anunciaba haberme propuesto como académico electo de esta Real Academia de las Nobles Artes, para decirlo con terminología fundacional. Todos los que me conocéis bien y sabéis de mi resistencia a los galardones, honores y demás públicos homenajes comprenderéis la serie de sentimientos encontrados que produjo en mí tal designación. Y ello por diversos motivos que voy a analizar.

El primero, por creer, sinceramente, que muchas, muchísimas personas en Valencia tenían más méritos para la designación que yo.

Segundo, porque me parecía irreal poder llegar a vivir este momento en el que formo en las filas de esos hombres sobre los que tanto llevo trabajado, mis antecesores, hombres del XVII, que levantaron este palacio; hombres del XVIII, que alzaron la fábrica eterna de la Real Academia de San Carlos.

Si me permitís, también, una confidencia: se acumularon en aquel instante horas y horas de trabajo transcurridas en el archivo de la Academia. Horas jóvenes para otros, horas jóvenes oyendo pasar la vida por la abierta ventana que día tras día, en el momento justo, también me llegaba. Era mi propia vida, intacta ilusión en quien más tarde se harían realidad los versos de un admirado poeta:

*En la mano de Dios, como en una llanura,
dos surcos que cobijan una sola semilla,
tal sea nuestra vida.
Porque voy a llamarte para nombrarte, esposa.*

En tercer lugar, aumentaba mi zozobra el hecho de que la vacante que debería cubrir era la del nunca olvidado maestro y amigo, el ilustrísimo señor don Francisco Almela y Vives, que Dios guarde.

Honor y responsabilidad, juventud y amor, trabajo y recuerdos, todo se agitó dentro de mí, quebrando los tranquilos surcos de mis habituales campos de trabajo.

¿Cómo podría yo ocupar dignamente el sitial académico que horas antes pertenecía al amigo? ¿Cómo podía presentarme con mis manos medio vacías cuando los títulos de la bibliografía de Almela y Vives desbordaban mi erudito quehacer?

Permitidme también que, hablando de Almela y Vives, evoque ahora mis tiempos de estudiante en nuestra Facultad de Filosofía y Letras. Un día, el mismo que hoy os habla se acercó a Almela para pedirle consejo sobre un trabajo que pensaba iniciar. Se ponían en aquel instante los cimientos de una devota amistad, sin gestos espectaculares, con reuniones esporádicas, en las que siempre quien tenía que aprender, aprendía. Esta relación siguió estrechándose cuando entré a formar parte del Servicio de Estudios Artísticos de nuestra Diputación Provincial. Reuniones largas y fecundas, primero en los locales del Temple, luego en los de la plaza de Manises... El tiempo caminaba inexorable, guiando a cada uno a su propio destino.

Pero antes ¡cuántos títulos en la producción de Almela y Vives dignos de ser evocados! Ciñéndonos tan sólo a una de las muchas parcelas que, con singular acierto, cultivó, la artística, nos encontraremos en 1927 con la reveladora monografía dedicada a *La catedral de Valencia*, punto de partida de tantos trabajos futuros. Tres años más tarde aparecen *Las Torres de los Serranos* y la primera *Guía de Valencia* que de él conocemos.

De 1935 es la cuidada monografía sobre *La Lonja de Valencia*, primera obra, sintética y moderna, que se realizaba sobre tan preclaro monumento.

Hasta 1941 no encontramos, por causas de todos conocidas, otra obra artística de Almela: su estudio fundamental sobre *El Monasterio de Jerusalem. Un convento de franciscanos en Valencia*.

En 1950 fecha un trabajo que su autor, modestamente, llama de divulgación, sobre *Monumentos góticos de Valencia*. El éxito de esta obra es arrollador debido a que, con paciencia franciscana, ha sabido encubrir la erudición bajo una capa de sincera y sentida sencillez.

En ese mismo año ve la luz, en colaboración con otro gran historiador del arte valenciano, Igual Ubeda, una de las obras cumbres de Almela en el campo de la historiografía artística: *El arquitecto y escultor valenciano Manuel Tolsá*, modelo de monografías, que se publica por el Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo de nuestra ciudad.

De 1953 es otra obra: *El Palacio de la Inquisición en Valencia y sus obras pictóricas*, interesante y erudita aportación sobre un monumento desaparecido.

También del mismo año es un documentado trabajo sobre *Las atarazanas del Grao*, joya histórico-artística a la que defendió, con dolorido grito, desde la prensa diaria para que

no desapareciera, sepultado por cualquier reforma, el único vestigio todavía vivo del lugar que hizo posible la presencia de las naves valencianas en el Mediterráneo.

En 1955 aparecen *La casa natalicia de San Vicente Ferrer, Vida y pintura de José Benlliure y Aspectos gremiales de los plateros valencianos*, trabajos en los que emplea copiosa documentación inédita.

En 1957 publica en la «Revista de Ideas estéticas» uno de sus más importantes ensayos: *Los valores estéticos de San Vicente Ferrer*. También en dicho año da a conocer la primera monografía sobre *José Brel*, famoso pintor valenciano de toros.

Por fin llegamos a 1958. En esta fecha hace Almela su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Desde este mismo lugar en que ahora os hablo se elevó la voz dolorida de quien estaba viendo desaparecer monumentos capitales del arte valenciano ante la indiferencia de la casi totalidad de las gentes que, para más paradoja, aseguraban amar el acervo cultural legado por sus mayores.

Un año más tarde vuelve Almela y Vives sobre uno de sus más queridos temas: *Pere Balaguer y las Torres de los Serrianos*, y publica otra monografía definitiva: *Ramón Stolz y sus pinturas en la sala de Fueros del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. Estudia, desapasionadamente, la figura del gran pintor valenciano y presenta su obra como un conjunto armónico y adaptado al lugar en el que se custodian tantos tesoros de la historia de Valencia.

Por último, no podemos dejar de referirnos a dos trabajos excepcionales: la monumental *Valencia y su Reino*, obra primorosa, cuya lectura produce siempre la sensación de insatisfacción, porque se intuye que Almela guardó para sí mucho más de lo que nos dijo, y la póstuma *Guía de Valencia*, en la que un escogido grupo de fotografías cobran vida gracias a los jugosos comentarios de esa pluma ágil y despierta que fue la de Almela y Vives.

Para quien le conocía bien no le extrañan esos a veces largos paréntesis en los que no aparecía ninguna publicación artística; se debía, todos lo sabemos, a que estaban saliendo de sus manos otras obras en otros campos en los que se movía también con igual soltura.

No hubiera querido con esta introducción haber llegado a fatigar vuestra atención, pero creí que era deber de amistad y de justicia recordar algo de lo mucho que todos le debemos al amigo ausente, al académico insigne, al honesto erudito.

* * *

Hay un tema dentro del arte europeo que acapara siempre mi atención, y es el del manierismo; por eso he creído que mi discurso de ingreso en esta doctísima Academia debería referirse a esa etapa artística por la que siento verdadera fascinación.

Surgen así estas *Consideraciones en torno al manierismo y su repercusión en Valencia*.

El uso del término «manierista» arrancó casi del siglo XVI, época de esplendor del estilo, aunque el sentido de la palabra fuera distinto del actual. Vasari y Bellori dieron un significado propio a la palabra *maniera*, significado en nada peyorativo; pero, sin embargo, por una errónea interpretación de la idea expresada por ambos tratadistas, pasó a ser definido el manierismo casi como un «antiarte» por lo que tenía de amanerado, de imitación imposible de los grandes maestros. Se ha dicho muy bien que manierismo es un concepto específico de la historia del arte; amanerado, un concepto cualitativo de la crítica artística.

No todo han sido críticas contra el estilo. Los investigadores estudiaban el fenómeno manierista, y con motivo del homenaje, en 1956, al historiador del arte italiano Lionello Venturi pudo dar Giusta Nicco Fássola, en su *Historiografía del Manierismo*, un estado de los problemas verdaderamente esperanzador.

Lejos de ser ya el estilo maldito, se ve en él el estilo anticlásico por excelencia, creador de formas irracionales y

no sometidas a normas, o bien el resultado de la tensión existente entre anticlasicismo y clasicismo: el estilo de la perpetua paradoja.

En el campo arquitectónico los caracteres de dicho movimiento pueden ser de dos tipos: los espaciales y los formales. En el manierismo se debilita la preocupación espacial, motivo primordial para los hombres del Renacimiento, pues parece que la propia contradicción que lleva en su seno se refleja en la fuerte tendencia a la contradicción en los movimientos de las masas y vacíos, en la conversión del espacio en algo antinatural, creado sólo en y para la imaginación del artista que busca en el espacio arquitectónico una huida hacia el infinito, mientras que simultáneamente se adhiere a formas sin movimiento, en perfecto reposo. El espacio arquitectónico 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 introvertida manierista.

Algunos caracteres formales de la arquitectura manierista serán: 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 el cambio de la perspectiva por la planitud decorativa.

De entre la larga serie de ejemplos de arquitectura manierista que podríamos aducir, ninguno de tanta trascendencia para el reino de Valencia como el que nos ofrece el monasterio de El Escorial, de Juan de Herrera, la magna obra del manierismo en España. Creemos que constituye el germen de toda la arquitectura valenciana de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII.

Varias obras, ya estudiadas por mí en las prestigiosas páginas de ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, 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; la iglesia del Real Colegio del Corpus Christi, todas en Valencia, y la catedral de San Nicolás, en Alicante.

* * *

La obra cumbre en Valencia del estilo que analizamos es la iglesia del Corpus Christi. Como todo edificio manierista, altera las leyes fundamentales de la simetría renacentista al situar la entrada principal, que debería estar en el eje mayor del templo, en un lienzo lateral de la 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.

Los problemas espaciales que esta gran obra manierista presenta son del más alto interés. 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 depara al espectador dos sensaciones contradictorias, brotando así el 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.

* * *

En la catedral de San Nicolás, en Alicante, volveremos a encontrar algunas de las notas que caracterizan a la arquitectura manierista. En primer lugar la desproporción entre el liso paramento y el escaso valor concedido a las puertas, que parecen brotar del conjunto arquitectónico. Después, en el interior, el papel restrictivo concedido a los tres primeros tramos de las naves laterales que frenan el ímpetu de la nave central, que estalla en el crucero recreado en la esplendorosa cúpula que lo cubre.

Finalmente, el extraño presbiterio, con girola y triforio en ella, modula en las oscuras capillas absidales un rítmico

y cambiante juego de luces y de sombras, lo que hace de este monumento ejemplar cimero del estilo.

* * *

La difusión de los tratados teóricos de arquitectura de Vitrubio, Alberti y Serlio, que van a ejercer, singularmente este último, tanta influencia en la génesis y difusión de los esquemas manieristas, afecta también a la escultura.

Pocos son los artistas y las obras que podemos incluir en este apartado. Anotemos un escultor llamado José Esteve, que trabajó en Bocairente y Onteniente, y una importante obra: los artesonados del palacio de la Generalidad de Valencia.

Se encuentran éstos situados en las llamadas sala Dorada grande, sala Dorada pequeña y sala de Reyes.

Hay en los tres artesonados un innegable fondo de mudéjarismo, pero en el tercero gravita, decisivamente, la influencia italiana.

El primer artesonado entronca, creemos, salvo ligeras variantes, con el techo del salón de Embajadores del palacio de la Aljafería, de Zaragoza, principalmente en la labor mudéjar de los entrelazos de las calles, pero en lo restante de la composición se muestra su autor más mediatizado por modelos italianos. A todo esto seguimos dando por válida la hipótesis de Martínez Aloy, que hacía a Linares autor de la obra, que para Ráfols puede deberse a un tracista italiano de paso por Valencia. Pudiera ser que el propio Linares, de quien desconocemos casi todo, hubiera visto formas de techos semejantes en Italia, en cuyo caso la obra le pertenecería totalmente.

La influencia de Sebastián Serlio en el palacio de la Generalidad parece bastante decisiva. La abundancia de grabados que hay en sus libros hicieron de dichas obras fuente de primera mano para nuestros artistas. Allí se observan los dibujos de casetones octogonales y romboidales que vemos reproducidos en la Generalidad, copiados de una forma literal que no deja lugar a dudas sobre su filiación serliana. El artesonado de la sala pequeña es de una identidad estrechamente relacionada con uno de los grabados del libro cuarto. El de la sala de Reyes mezcla motivos de Serlio con repetición de algunos de la sala Dorada grande.

Son muchas más las sugerencias que esta gran obra nos brinda, pero no es posible en estos momentos exponerlas, máxime cuando hemos aún de abordar el tema de la pintura.

Así, pues, habiendo analizado, siquiera sea brevemente, algunos aspectos de la escultura en la etapa que comentamos, hemos de finalizar con una ojeada a la pintura del mismo período.

* * *

Tarea ardua y no exenta de riesgos. Primero, porque a ella se han dedicado ya los mejores especialistas. Segundo, porque la magnitud del tema desborda el escaso tiempo que vuestra benevolencia me ha concedido. Sin embargo, voy a intentar al menos una aproximación a él.

Al hablar de la posible influencia del manierismo italiano en nuestra pintura del siglo xvi hay que plantearse el problema con una cierta amplitud. Trazar un arco de parábola que nos lleve de Pablo de San Leocadio hasta Ribalta.

En mi esquema de trabajo divido la pintura de este período en tres etapas: la primera es la cuatrocentista; en ella el artista que más nos interesa es Pablo de San Leocadio.

La segunda es la renacentista. En ella nos aparecen dos núcleos artísticos excepcionales: el formado por Vicente Maçip y sus colaboradores y el Yáñez, Llanos y sus discípulos.

La última etapa es la propiamente manierista, con tres fases a su vez: una formada por Vicente Juan Maçip, el llamado Juan de Juanes, y sus seguidores; otra, en la que se incluyen los pintores al fresco que trabajaron tanto en el palacio de la Generalidad como en el Colegio del Corpus Christi, y la tercera fase, representada por Ribalta.

* * *

Pablo de San Leocadio representa para la monótona pintura valenciana de fines del siglo xv una inyección de modernidad y apertura hacia nuevos horizontes. Post ha subrayado muy bien la importancia de este artista para el arte valenciano de comienzos del siglo xvi.

La desaparición de Post nos ha impedido conocer sus juicios sobre la última etapa de la pintura del siglo xvi, fase de la que no tenemos demasiados estudios de importancia.

Conocido, gracias a Doñate Sebastiá, el posible lugar de nacimiento de Pablo de San Leocadio, los estudios de Post quedan enriquecidos con el descubrimiento. Las dos escuelas matrices de su arte, Ferrara y Bolonia, cederían el primer puesto, si aceptamos Lugano como patria de San Leocadio, a la Lombardía y concretamente a Milán, cuyas relaciones con el arte valenciano son más que cordiales a lo largo de muchas décadas.

Entonces, independientemente de los contactos que San Leocadio pudo haber tenido con los pintores de Ferrara y Bolonia, apuntamos la posibilidad de que hubiera surgido su arte de una fuerte corriente tradicional lombarda que elevaba sus antecedentes a la pintura del Foppa, uno de cuyos lejanos seguidores, Ambrogio da Fossano, llamado el Borgognone, tiene más de un punto de contacto con San Leocadio, al menos por ese lirismo tan típico del Borgognone y que también aparece en San Leocadio. No nos atrevemos a pensar en un discipulaje directo porque sabemos que en 1481 hacía tiempo, ignoramos cuánto, figuraba el Borgognone inscrito en la Universidad milanesa de los pintores y en 1472 Pablo de San Leocadio llega, con Francisco Pagano, de Nápoles, y maestro Ricardo, a Valencia en el séquito del cardenal Borja. En todo caso la relación pudo ser posible en los años comprendidos entre 1484 y 1501.

Algo hizo cambiar aquel estilo masivo que, con su compañero Francisco Pagano, exhibió en la serie de frescos para el altar mayor de la catedral de Valencia. Suponiendo que de la casi perdida *Natividad* las dos figuras principales fueran de Francisco Pagano, la del pastor podría ser de San Leocadio, a juzgar por las grandes semejanzas formales que mantiene con varias figuras del retablo de San Jaime, en Villarreal (Castellón), especialmente con la central del panel del *Juicio del joven Jacobo*, tipo que con otros de San Leocadio hará fortuna y encontraremos repetido en sus seguidores.

Ya en 1501, con el retablo de la colegiata de Gandía, aparece la nueva fase en el estilo de San Leocadio, fase más líricamente aguda que la de la seo valenciana y opuesta a la exhibida en la *Sagrada conversación* de la Galería Nacional de Londres, obra en la que, por supuesto, hay una palpable influencia de Cosme Tura, mucho más que de Giovanni Bellini, como se ha asegurado.

En este retablo de Gandía va a presentar un tipo humano generalmente melancólico, con un cierto rasgo de dolor contenido, y otro más entero y rotundo, con tendencia a las formas cuadradas en el rostro.

La insistencia en esos tipos, más bien rudos, aparece en el retablo de Santa Clara, de Gandía, en el Museo Diocesano de Valencia, de 1507, con excepción de la figura de la Virgen y alguna otra, cuyo modelo encontramos en el retablo de la colegiata de la citada ciudad. Mientras que una total regresión al dramatismo de dicho retablo aparece en la *Crucifixión* del mismo Museo, obra en la que parece rastrearse el influjo de la pintura flamenca.

De 1512 es el contrato para el retablo de San Jaime, en Villarreal, y de él habrá desaparecido aquella vena lírica que encontramos en anteriores obras para mostrársenos rotundamente orientado hacia las formas masivas y monumentales. Post cree en la existencia de un colaborador de San Leocadio en esta obra, influido por los contemporáneos Yáñez y Llanos, lo cual es muy posible si tenemos en cuenta que estos pintores firman su contrato para las tablas del altar mayor de la catedral en 1506 y que es de 1507 la obra de San Leocadio para la iglesia de Santa Clara, de Gandía, en donde aparecen los tipos humanos de Villarreal.

Un retroceso a su estilo de la colegiata de Gandía lo encontramos en el retablo del Salvador, de la misma iglesia de Villarreal, en cuya órbita podemos englobar la *Piedad*, de la colección Serra-Belda, de Valencia; las *Adoraciones de los pastores*, de la catedral de Valencia y de una colección privada de Barcelona, y la *Oración del Huerto*, de la colección Montortal, en Valencia, mientras que la *Muerte de la Virgen* del retablo de Villar del Arzobispo, en el Museo Diocesano de Valencia, se encuentra a mitad de camino entre Gandía y Villarreal, no extrañándonos que alguna figura pueda haber sido hecha por colaborador muy cercano al maestro.

Quizá otra de las influencias que pesan sobre San Leocadio es la de Ercole de Roberti, cuya *Deposición de Cristo*, en la Pinacoteca de Bolonia, halla eco, relativamente dulcificado, en *La Quinta Angustia*, del Museo de Arte de Cataluña.

Dentro del círculo de San Leocadio, además de las obras citadas, tenemos: un *Nazareno*, de la colección Gómez-Moreno, de Madrid, réplica del de la colegiata de Gandía, pero sin las típicas orlas con letreros que nuestro artista pone a sus personajes, y otro *Nazareno con un sayón*, de la colección Godía-Sales, de Barcelona, menos fino que los anteriores, con vestido con orla de letroides y un sayón caricaturesco, como los de Yáñez y Llanos, que también puede hallar su antecesor en el que increpa a Cristo en el retablo de la colegiata de Gandía. Este último Nazareno nos parece obra de discípulo.

No creemos sean de mano de Pablo de San Leocadio la *Adoración de los Pastores*, del mismo Museo Diocesano de Valencia, y la *Sagrada Familia con San Juanito*, de colección particular barcelonesa.

Finalmente, puede atribuirse a San Leocadio, o a un inmediato seguidor, la *Cabeza de Cristo*, de la colección Weibel, de Madrid, cuyas semejanzas con la tabla del Salvador, de la iglesia de Santiago, en Villarreal, parecen evidentes.

Nos era preciso tratar con una cierta minuciosidad la importantísima figura de Pablo de San Leocadio, porque mucho de lo que él realizó sirvió de modelo para pintores, no sólo de su círculo, sino de otros aparentemente más alejados. Con él y con los seguidores tardíos del maestro de Perea, como Nicolás Falc6, tan atrayente, se cierra el capítulo del cuatrocentismo valenciano para dar paso a la etapa renacentista.

* * *

Que las enseñanzas de Pablo de San Leocadio no fueron baldías lo demuestra el caso de Vicente Juan Maçip, que, según Post, fue discípulo y ayudante de aquél. ¿Esos cambios de estilo en San Leocadio hacia lo monumental corresponderán a intervenciones de Vicente Maçip, que en ese caso seguía una antigua faceta de su maestro? ¿Será Maçip ese colaborador de que habla Post, al cual hemos hecho mención, que en el retablo de San Jaime, de Villarreal, aparece influido también por Yáñez y Llanos.

Supuesto el nacimiento de Vicente Maçip entre 1470-80, la primera noticia de su existencia es de 1501. Tendría, pues, entre treinta y uno y veintidós años de edad. No cabe la menor duda de que se orientó hacia el taller más importante de la Valencia de entonces, que era el de San Leocadio. Pero también que su primera obra documentada, el retablo de la catedral de Segorbe, es algo más que la simple ampliación de los conocimientos recibidos de San Leocadio. Post asegura que dicho retablo no se concibe sin el aprendizaje de Maçip en Italia. Lo creemos absolutamente cierto.

Quizá a partir de 1493 entra Maçip en el taller de San Leocadio, colaborando con él hasta la terminación del retablo de Santa Clara, de Gandía, puesto que en 1513 ya paga impuesto a la ciudad como dueño de un taller de pintura situado en la parroquia de San Martín, lo cual supone la independencia de San Leocadio.

¿Cuándo pudo Maçip viajar a Italia? De 1501, como ya hemos dicho, es la primera noticia concreta de Vicente Maçip. De 1513 es la segunda fecha conocida. En esos doce años, tras el conocimiento revelador del arte italiano a través

de San Leocadio, situamos su viaje a Italia. Pablo de San Leocadio le había abierto unos horizontes de belleza tales que nuestro artista decidió completar allí su aprendizaje.

¿Qué maestro le influyó? La respuesta no es simple, ya que las incitaciones fueron varias y con ellas formó Maçip su estilo propio. No creo deba pensarse en Rafael ni mucho menos en Sebastiano del Piombo como maestros de Maçip. Tampoco nos parece totalmente segura su dependencia de Pordenone, porque éste es mucho más dramático, violento y movido que nuestro artista. Todo ayuda a suponer que Maçip estuvo en la Lombardía y en el Véneto, pues se notan en él influencias de Benvenuti —llamado l'Ortolano—, Savoldo y Moretto. A éstas habría que añadir la de Garofalo, visible en *La Sagrada Familia* de la catedral de Valencia, en la que imita la *Sacra conversazione* de la Galería Borghese, en Roma, y, por supuesto, la de Sacchi.

Hasta el presente, la primera obra documentada, en 1522, es el retablo de la catedral de Segorbe. De esta obra arranca toda la producción de Maçip.

Los tipos, con mayor o menor finura, se repiten en el propio retablo, dando la sensación de unos extraños altibajos dentro de la misma obra. En la *Pentecostés* el rostro de un apóstol es aprovechado para el San José de la *Sagrada Familia* de la catedral de Valencia. Con esa figura de apóstol se relaciona el *San Juan Evangelista* de la colegiata de Gandía, acaso de Juanes, y todas derivan de un apóstol de la *Pentecostés* del Museo Diocesano de Valencia. De ellas saldrán los *San José y Salvador* de Juan de Juanes. De la *Adoración de los pastores* de Segorbe derivará la tabla del mismo tema del Museo Arqueológico de Valladolid.

Es de su mano el *Bautismo de Cristo* de la catedral de Valencia, obra en la que se repiten tipos muy definidos en Segorbe, así como el tratamiento del paisaje, en Maçip siempre diáfano y mineralizado.

Entre las obras que Post cree de mano de Maçip se encuentran: la *Flagelación* de la catedral de Valencia, obra, creemos, anterior al retablo de Segorbe, con fuertes acentos vénetos; el fondo de crucifijo, con desdibujado canon de Maçip, obra en la que no todo parece de su mano, y la *Via Dolorosa* del Museo del Prado, con tipos claramente suyos e idénticos a las mejores figuras de Segorbe.

Las semejanzas que Post encontraba entre el retablo de la firma Cooper y Griffith, de Nueva York, y la *Piedad* de la colección González Martí, de Valencia, le indujeron a atribuir esta última obra a Maçip. Es afirmación discutible, sin embargo, puesto que los tipos bien pueden relacionarse con los de la *Epifanía* del llamado maestro de Alcira.

El *San Senén* de la colección Mateu, de Barcelona, parece compañero del *San Abdón* de la colección Siravegne, de Madrid, y ambos discutibles obras de Maçip, aunque, como dice Post, no se sabe a qué otro artista pudieran atribuirse.

Nos parecen obras indudables de Vicente Maçip la *Coronación de la Virgen* y la *Visitación* del Museo del Prado, atribuidas allí a Juan de Juanes. Es también de su mano la *Conversión de San Pablo* de la catedral de Valencia.

* * *

Las otras dos grandes figuras del Renacimiento pictórico valenciano son Yáñez y Llanos, cuyo estilo vemos prolongado también en algunos discípulos. Poco se puede añadir a las ya consagradas biografías que Post, Garín y la señora Caturla, entre otros, han realizado. Una corriente de opinión hace leonardescos —directos discípulos del florentino— a nuestros artistas. El discipulaje directo pareció quedar un poco en entredicho cuando aquel *Ferrante spagnuolo* se adscribió a Manuel Ferrando, pintor activo en Mallorca y que residió en Florencia. Parece después cobrar auge la teoría según la cual Yáñez de la Almedina «no es leonardesco», posición, como puede colegirse, opuesta a la anterior. Y lo cierto es que ambas tendencias pueden coexistir unidas porque en el fondo no son contrarias. Yáñez y Llanos no son leonardescos en el sentido de un discipulaje directo, sino indirecto. No cabe duda de que ambos estuvieron en Italia

y que Llanos quedó más atrapado por el genio de Leonardo que Yáñez. Este aparece entregado a lo leonardesco a través de Giorgione, Luini y Ambrogio de Predis. Con ello no hacen sino acentuarse las relaciones entre Venecia, Milán y Valencia. Recordemos a este respecto, aunque sólo sea de pasada, las profundas concomitancias entre obras típicas de Yáñez y Giorgione, como la *Santa Catalina* del Prado y la *Judit* del Ermitage o la figura desnuda del *Juicio de un alma* y la *Venus* de Dresde.

Parte del hondo mensaje pictórico de Yáñez y Llanos es tomado por sus discípulos, dotados, al margen del discipulaje, de interesantes sugerencias pictóricas. Así, el llamado Felipe Pablo de San Leocadio, sea hijo de Pablo de San Leocadio o discípulo, motivo por el cual adoptó el gentilicio de su maestro, se deja influir no sólo por éste, sino por Yáñez y Llanos. Sobre todo por el segundo, más bronco y violento que Yáñez, mucho más fino y sensitivo. De esta forma quedarían unidos el cuatrocentismo de Pablo de San Leocadio con las formas veneciano-florentinas incorporadas por Yáñez y Llanos en el significativo retablo del convento de Santo Domingo, de Valencia, hoy en nuestro Museo de Bellas Artes.

Existe en Felipe Pablo, entre otros caracteres, la preocupación por llenar el espacio de figuras, como puede verse, por ejemplo, en la escena de la muerte de Santo Domingo, del citado retablo, o en las imágenes de San Agustín y San Nicolás de Tolentino, de formas robustas y monumentales, fragmentos de otro retablo y expuestos en el mismo Museo.

Ecos de la monumentalidad de Yáñez encontraremos en el singular maestro de Alcira, no alejado tampoco de Pablo de San Leocadio. En su retablo de la capilla de la comunión de la iglesia de San Agustín, en Alcira, alcanza el anónimo maestro sus acentos creativos más altos, singularmente en la tabla de la *Adoración de los Magos*, en donde las figuras se acompañan al ritmo sereno y reposado de la arquitectura renacentista que las enmarca.

A pesar de los escrúpulos de Post en atribuir a Yáñez o a un discípulo el *San Miguel* del Museo de Bellas Artes de San Carlos, la creemos obra de una proximidad abrumadora al citado maestro de Alcira en su mejor momento creativo.

Al mismo maestro pertenece el *Nacimiento de la Virgen*, hace tiempo en el comercio barcelonés y ahora, probablemente, adquirida por algún museo o coleccionista privado.

También dentro del círculo de Yáñez o Llanos, usando el canon menos estilizado del segundo, nos aparece el que Tormo denominó maestro del Grifo por un retablo existente en nuestro primer Museo, que provenía del convento de dominicos de San Onofre, en Museros, y dedicado a San Vicente Ferrer. En este retablo encuentra Post un «hernandismo» muy atenuado, con mezcla evidente del llamado maestro de Artés, para abandonar dicha segunda influencia y seguir la primera, como hemos dicho, en las *Epifanías* de la iglesia de Santo Tomás y de la colección Montesinos, en Valencia.

De nuevo nos van a aparecer las sugerencias del Pablo de San Leocadio del período de Villarreal y de los Hernandos en la obra de Miguel Esteve y Miguel del Prado. Así al menos se nos muestran estos artistas en el retablo de San Antonio Abad en la iglesia parroquial de Lucena del Cid, en Castellón. La dependencia estilística respecto al retablo del Salvador, en Villarreal, de San Leocadio es puesta en evidencia, con sólidas razones, por Post. Pero hay, sin embargo, omnipresente un acento monumental que bien pudiera ser de Yáñez de la Almedina.

La orientación de Lucena —acaso también con sugerencias de Vicente Maçip— nos aparece en la figura de San Pablo, pintura mural pasada a lienzo procedente de la antigua capilla del Ayuntamiento de Valencia.

Formaban también parte del mismo conjunto decorativo de la citada iglesia otras figuras, como San Pedro, San Juan Evangelista, etc. Entre todos ellos vamos a observar otra nota muy característica que nos ha aparecido, entre otras obras, en el *Santiago el Mayor* del Museo Lázaro, en Madrid, que Post incluye en el círculo de los Hernandos, y en *La*

Magdalena del maestro de Alcira; a saber: los fondos con cortinajes de brocados.

Como muestra de ese oscilar del estilo de Miguel Esteve y Miguel del Prado, de San Leocadio a los Hernandos, tenemos la *Dormición de la Virgen*, colección Lassala, y la *Pentecostés*, colección Lacuadra, de Valencia, en donde la mayoría de los tipos son variantes de otros de los Hernandos, singularmente de Llanos, mientras que a ráfagas, en los mismos cuadros, nuestros Esteve y Prado aparecen más originales y con evidentes relaciones con los lienzos del Ayuntamiento de Valencia ya citados.

La influencia de Yáñez y Llanos se prolonga todavía en Martín Gómez el Viejo, en el llamado maestro de Alcoraz y en otros artistas, de los cuales se conserva escasa obra.

La tercera etapa de la pintura del Renacimiento valenciano es la manierista, y en ella distinguimos tres fases: la primera está representada por Juan de Juanes y sus discípulos; la segunda, por los pintores que decoraron la iglesia del Corpus Christi y el llamado salón de Cortes del palacio de la Generalidad; la tercera, por Ribalta. No obstante, y como puede comprenderse, cada una de estas tres fases vive con plena independencia respecto de las otras, presentando diversas facies del mismo fenómeno.

* * *

En un necesariamente breve esquema de las notas que caracterizan la pintura manierista habría que establecer tres etapas, correspondientes a tres generaciones de artistas. Es obvio que nos estamos refiriendo a las tres generaciones de pintores del manierismo italiano, el que más influye en nuestra pintura. Sobre todo la segunda y tercera generación aparecen actuantes entre nosotros, aunque es natural que en dicho movimiento, como ya es sabido, ambas dependen de la primera.

Así, pues, tanto el foco florentino-romano de Salviati, Jacopino del Conte, Vasari y sus discípulos, como del boloñés o veneciano, vamos a encontrar huellas en la pintura valenciana.

De los focos de la tercera generación: romano de los Zucari, genovés de Cambiaso y milanés del Cavaliere d'Arpino, hallaremos también sugerencias en nuestro arte.

Respecto a los caracteres estilísticos de la pintura manierista habría que citar: la antinomia entre los valores espirituales y materiales que se toma como motor de las obras; la inversión de los espacios pictóricos para crear lo que se ha llamado «espectáculos ilusorios»; la gesticulación de las figuras; la carga tensional que las recorre y no parece dejar a la composición ni un segundo de reposo en su seno; un trágico destino moviendo a seres insatisfechos y la presentación como posible de un mundo irracional y fantástico.

De todas formas conviene recordar cómo los elementos manieristas que latían en las obras de Rafael y Miguel Ángel no se van a desarrollar en Roma, sino en Florencia, Siena y Parma, dando lugar a los dos elementos que se han considerado fundamentales en la pintura manierista: el espiritualista-expresionista y el esteticista, representados, respectivamente, por el binomio Pontormo-Rosso y por Parmigianino. Estos dos elementos discurrirán a través de las tres etapas de la evolución de dicha pintura.

Es en la segunda generación manierista cuando los influjos de Rafael y Miguel Ángel se van a hacer más imperiosos. Aquí nos van a aparecer Salviati y Jacopino del Conte ahondando en la forma monumental romana, hecha a partes iguales de Miguel Ángel y Rafael. Pronto ésta se vertebra en una serie de esquemas, los cuales copian, incansables, los artistas de casi dos generaciones.

Hay otro dato interesante en esta segunda etapa manierista, y es el que muchos frescos o lienzos surgen de la colaboración entre teólogos y artistas; aquéllos, dando los temas; éstos, realizándolos; resultado será un hermetismo en las obras que las aleja del sencillo contemplador.

La escuela de Bolonia, derivada de Parmigianino, que cuenta en esta época con autores de la talla de Primaticcio,

aparecerá con Niccoló dell'Abbate en una particular versión de la pintura religiosa en marcha hacia lo extravagante y absurdo.

Para Venecia podemos hablar de unos principios manieristas en la pintura, extraña y expresiva, del Pordenone; pero es Schiavone quien lleva a dicha ciudad los hallazgos pictóricos de Florencia, Roma y Bolonia. Después Tintoretto, como ha observado Hauser, recogerá influencias de esas tres escuelas, elaborándolas en una fórmula personal y auténtica. Son en Tintoretto típicos algunos postulados estéticos del manierismo, como el alargamiento de las figuras; el color, de acentos especiales, recorrido por ráfagas de luces irreales; la ocupación del espacio por las figuras según patrones anticlásicos, etc.

Finalmente, la tercera generación, como hemos dicho, nos va a ofrecer las figuras de Veronés, en Venecia; de los Zuccari y Barocci, en Roma; del Cavaliere d'Arpino y Arcimboldi, en Milán, y de Cambiaso, en Génova.

Veronés oscila entre Renacimiento, manierismo y barroco, recogiendo influencias de Parmigianino, Rafael y Pordenone. Iguales acentos observamos en Barocci.

Los Zuccari, preferentemente decoradores, funden, en un mental eclecticismo, las formas del alto Renacimiento de Rafael y sus discípulos y la violencia expresiva de Miguel Ángel y sus seguidores lejanos.

Trabaja también dentro del eclecticismo el genovés Cambiaso, cuya influencia sobre el arte español de la época es extraordinariamente acusada.

* * *

Los buenos trabajos llevados a cabo sobre Juan de Juanes, especialmente los realizados por la doctora doña Olimpia Arozena y don Antonio Igual Ubeda, me eximen de entrar en detalles como el de la fecha de su nacimiento y lugar de éste.

Sí que es importante, sin embargo, subrayar cómo con Juanes aparecen por vez primera elementos manieristas en la pintura valenciana, si bien en nuestro pintor la corriente tradicional coexiste con los estímulos procedentes de aquel campo.

Coinciden todos los biógrafos de Juanes en lamentar la carencia de información sobre los primeros años de la vida de nuestro pintor. Se sabe que cuando Vicente, su padre, trabaja en Segorbe era Juanes un niño de corta edad, si le suponemos nacido en 1523. No tenemos otra noticia suya hasta 1535, en que se hace referencia al *Bautismo de Cristo* de la catedral de Valencia, que no creemos, como hemos dicho, obra suya. Noticia de 1536 es la realización del retablo de San Eloy para el Gremio de Plateros. Vive, como es lógico, en el ambiente artístico de su padre, que es quien en 1542 paga impuestos por el taller de pintura.

La primera noticia personal la encontramos en 1547, con el contrato para el retablo de Fuente la Higuera, hoy en el Prado, que no puede atribuirse al padre, pues éste hizo testamento en 1545 y en 1550 se publica, a instancias de su hijo, por hacer ya tiempo que aquél había muerto. A partir de 1555, en que contrata un retablo para la iglesia parroquial de Onda, las fechas son más abundantes, alcanzando hasta 1579, en que otorga testamento y fallece.

Precisamente por esa parvedad de documentos se hace tan difícil establecer paso a paso la evolución estilística de Juanes. No encontramos justificable la clasificación en tres etapas de la obra del artista. Tampoco, aunque sea en definitiva la que presente menores complicaciones, la clasificación temática, pues dentro de cada tema se podría obtener también su curva evolutiva.

Nos vamos a inclinar por dividir su producción en dos grandes etapas separadas por el hipotético viaje a Italia, sobre el cual existe, como es lógico, fuerte controversia. Hay un dato interesante, y es que ciertos temas, *Ecce Homo*, *El Salvador*, *La Inmaculada*, carecen de paisaje, como si quisiera hacerse eco de los gustos del público devoto de las formas tradicionales. Si el extraordinario *Salvador* de la

catedral de Valencia, con su mirada frontal, fuera suyo tendríamos en él el comienzo de la serie, porque para los restantes el modelo arranca del *San Juan Evangelista* de la colegiata de Gandía, hecho por su padre.

En otras obras aparece como fondo un paisaje muy líricamente sentido, con ruinas romanas que hacen pensar en una visión directa de los monumentos. Sirva como ejemplo el retablo de San Esteban del Museo del Prado.

Viajara o no a Italia, de lo que no cabe la menor duda es de que en el arte de Juanes aparecen puestas de manifiesto diversas influencias, que, a nuestro juicio, son las siguientes: primeramente la de Pablo de San Leocadio en sus obras de Gandía, si no directamente, sí al menos a través de Vicente Maçip, que da a su hijo tipos que éste repetirá incansable. Aquí podríamos encontrar el arranque del arte de Juanes, que imitando el estilo paterno no es, sin embargo, lo tenso y vibrante que el viejo Maçip. Hay excepciones, como la *Sagrada Familia*, de colección particular madrileña, con ruinas romanas, y *San Jerónimo en oración*, tan alejada de la *Sagrada Familia* de la Academia de San Fernando, que se diría no está realizada por la misma mano. En esta última el paisaje, lo mismo que las personas, se han hecho blandos y evanescentes, según fórmula que caracterizará a la que podemos considerar su segunda manera.

Respecto al *San Jerónimo en oración*, que aparece en la primera *Sagrada Familia* citada, parece recordar las tablas con el mismo tema del Museo de la catedral de Palma de Mallorca y que creemos son de Vicente Maçip, copiando el *San Pablo*, de Pier Francesco Sacchi, de la Galería Nacional de Londres.

El modelo que Juanes tuvo para sus Sagradas Familias es el que plasmó Vicente Maçip en la tabla de la colección barcelonesa del conde del Valle de Martés, que a su vez deriva de la *Virgen con los dos Niños*, de Tommaso di Stefano, en la Galería Nacional de Roma, el cual, discípulo de Lorenzo di Credi, da en esta obra una versión libre de un cuadro, perdido, del periodo florentino de Rafael.

Pablo de San Leocadio, Sacchi, Tommaso, más Vicente Maçip explican y no explican el viaje de Juanes a Italia. ¿Fue preciso? ¿Lo hizo? A pesar de que no escaseaban las series de grabados sobre obras de Rafael, hay detalles en Juanes que no son de Rafael, sino de sus discípulos, y ahí sí que nos encontramos con verdadera penuria de información gráfica.

De todas las influencias recibidas, quizá la menos clara sea la de Salviati, pero no así la de Niccoló dell'Abate, Jacopino del Conte y Giulio Romano, que suponen un contacto directo de Juanes con sus obras.

El sentido evanescente y a la vez monumental de las formas que nos muestra Niccoló en su *Caida de Saulo* parece recogerse en la figura de Malco de *El beso de Judas*, en la iglesia de San Nicolás, de Valencia, en donde también podemos hallar los tipos atormentados de la *Transfiguración*, de Giulio Romano.

Por otra parte, el sentido monumental de Jacopino del Conte en el *Bautismo de Cristo* del oratorio de San Giovanni Decollato, en Roma, aparece en varios *Descendimientos* de Juanes. También la figura del Bautista, en otro fresco del mismo oratorio, recuerda la figura noble y serena de Saulo, que contempla la escena de *San Esteban conducido al martirio*, en el Museo del Prado.

En la misma serie de tablas con la vida de San Esteban hay una titulada *San Esteban acusado de blasfemo*, que contiene una bella serie de grutescos en basamentos, columnas, lunetos, etc., tomados de las logias vaticanas.

Hay una fecha tope, 1558, que nos asegura que el paisaje con ruinas romanas estaba ya perfectamente asimilado por Juanes. Nos referimos al retablo de San Antón y Santa Bárbara, de Onda. En el castillo en el que se apoya la doncella aparecen las cifras citadas, y hay que recordar que el Juanes de los grandes conjuntos es posterior a esa fecha.

Por todo ello, como crisol de formas del primer renacimiento y formas manieristas, se hace tan atrayente la figura de Juanes que, pese a contar con un cierto número de segui-

dores, no alcanza a tener, como los grandes pintores manieristas italianos, un verdadero y auténtico discipulaje.

De Juanes derivarán: su hijo Vicente Juan Maçip, que trabajó algo en la serie icónica de los arzobispos valencianos; Margarita y Dorotea Maçip, Nicolás Borrás y Cristóbal Lloréns, entre otros.

Nicolás Borrás es pintor de interés extraordinario. Con un criterio típicamente manierista alarga los cuerpos y emplea con tal libertad el color que nos hace pensar, en alguna de sus obras, en el Rosso florentino, singularmente en el *San Esteban ordenado de diácono*, del Prado, obra que debe serle atribuida sin reservas y que encuentra su paralelo formal y estilístico en los *San Pedro*, *San Pablo* y *Santiago* y *San Francisco*, *San Bartolomé* y *San Antonio Abad* del Museo de San Carlos.

Puede ser también de Borrás la *Trinidad* del Museo del Patriarca.

Más alejado de Juanes, pero conservando una fatigosa monumentalidad, no exenta de aliento épico, se encuentra Cristóbal Lloréns, tan dignamente representado en el Museo de San Carlos.

* * *

La segunda fase de la etapa manierista está representada por los fresquistas.

Si excluimos la decoración del monasterio de El Escorial, quizá sea la de la iglesia del Patriarca la que ocupa más metros cuadrados en España dentro del estilo que venimos estudiando.

El señor Cárcel Ortí, según medidas tomadas por el perito Luis Soria durante la restauración de 1889-1895, asegura ocupan dichas pinturas una superficie de mil cuatrocientos cincuenta y nueve metros, siete decímetros y veintisiete centímetros cuadrados. A esta superficie hay que añadir doscientos veinte metros cuadrados de los trípticos del crucero, con lo cual los frescos abarcan la cantidad de dos mil seiscientos setenta y nueve metros, siete decímetros y veintisiete centímetros cuadrados.

La obra fue encargada por el Patriarca Ribera al pintor Bartolomé Matarana en 1597, teniendo éste acabado el cimborrio en 1598 y el resto del trabajo en 1605. Matarana fue ayudado por su hermano Francisco y otros pintores, entre los que se encontraba Gaspar Requena.

Se da como lugar de nacimiento de Matarana la ciudad de Cuenca, lo cual puede ser perfectamente posible.

Presenta mayor interés su filiación artística, que pudo ser hecha en Cuenca o en El Escorial. Suponiendo que fuera en Cuenca, hay que pensar en que no iniciaría su aprendizaje con maestros góticos, sino buscando las orientaciones del nuevo estilo. Por aquel entonces lo más nuevo en Cuenca eran las pinturas para la catedral de Yáñez y Llanos y los lienzos de Martín Gómez. Como sabemos, este último es un claro seguidor de los citados Yáñez y Llanos, con lo cual tendríamos, en principio, fijada la orientación de Matarana. Pero hay otro dato importante, que puede ser decisivo, para explicarnos la personalidad artística de Matarana, y es la noticia, publicada por Ceán Bermúdez en su *Diccionario* (t. I, pp. 332 a 335), que toma de la Junta de Obras y Bosques, del padre Sigüenza, Lomazzo, Carducci, Díaz del Valle, Ponz y Palomino, de que el pintor Rómulo Cincinato, después de trabajar en el monasterio de El Escorial, fue en 1572 a Cuenca, donde pintó tres lienzos: *San Pedro*, *San Pablo* y la *Circuncisión del Señor*, todos para la iglesia de los Jesuitas de dicha ciudad. Parece evidente que Matarana conociera esas pinturas, ya que en la decoración de la iglesia del Corpus Christi, de Valencia, se halla claramente en la órbita de Cincinato, inclusive en el color. Pero como dicho artista florentino fue discípulo fiel del Salvati, he aquí que sobre Matarana está actuando también el manierismo de la segunda generación, representada por este artista que sabemos fue el puente más idóneo para lograr la fusión del manierismo florentino de Miguel Ángel con el romano de Rafael.

Si no aceptamos el aprendizaje de Matarana en Cuenca,

habrá que pensar en qué otro lugar, de no ser el monasterio de El Escorial, pudo conocer dicho artista la obra de Cincinato.

En un caso o en otro, Matarana recibe un encargo del Patriarca Ribera en 1597 y lo termina en 1605.

Es obvio advertir que nuestro artista debía de contar ya con una cierta fama, a raíz de obras que desconocemos, para que el Patriarca Ribera le contratara en obra tan importante. Pero Matarana es un artista misterioso, por cuanto desconocemos, por el momento, si después de estas pinturas en la iglesia del Corpus Christi realizó otras, y así nos queda en su final tan enigmático como en su comienzo.

Prescindiendo de las descripciones, más o menos eruditas, de las pinturas, cuya cronología biográfica ha dado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO el señor Cárcel Ortí, y de su posible adscripción a un esquema de asuntos impuesto a Matarana, nos interesa puntualizar sobre un aspecto inédito todavía, que es el de su filiación estilística.

Partamos de la base de que los tipos humanos efigiados guardan significativa relación con los de Rómulo Cincinato y, en algunos casos, por su monumentalidad, con los de Salvati.

Hay, especialmente, un tipo de hombre maduro, barbado, de semblante melancólico (*San Pedro*, *San Pablo* y otros) que parecen tomados del anciano que sostiene al Niño en *La Circuncisión*, que Angulo da como existente en la Academia de San Fernando, la cual bien pudiera ser la de Cuenca. En cuanto a los fondos arquitectónicos y soldadesca de dicha *Circuncisión* y *Martirio de San Mauricio* encuentran su réplica en los *Martirios de San Andrés* y de *San Mauro* y *San Jasón* de las paredes del presbiterio de la mencionada iglesia valenciana.

Estos dos frescos parecen más obra de colaboración de discípulos sobre dibujos del maestro. Encontramos en ellos titubeos en las perspectivas impropios de Matarana, por lo que pudieran atribuirse al artista, llamado por Tormo, Juan Valón.

De nuevo encontraremos el mejor arte de Matarana en la cúpula, con escenas bíblicas y la misma monumentalidad que la *Gloria* del citado presbiterio. Hay que llamar aquí la atención sobre ciertas figuras femeninas, en quienes observamos, quizá por la posición fuertemente escorzada con que las contemplamos, acentos leonardescos, mientras que otras mujeres, especialmente las que llevan vasijas sobre la cabeza, recuerdan el mismo tipo femenino de Salvati en la *Visitación* del oratorio de San Giovanni Decollato, en Roma.

El mismo sentido majestuoso de las formas, muy romano, nos aparece en los evangelistas de las pechinas, también de Matarana.

En el crucero los frescos con escenas de la vida de San Vicente Ferrer son todos de Matarana, menos la decoración de grutescos, que es de un discípulo.

En la parte opuesta, las tres escenas con episodios de la vida de San Vicente Mártir. En la que, a nuestro juicio, hallamos más colaboración es en la central, con el martirio del santo, alguno de cuyos tipos recuerdan los frescos laterales del presbiterio. No obstante el alargamiento de las figuras en Matarana, siempre conservan éstas un sentido macizo de las formas que en el citado martirio no aparece muy definido. Acaso pueda hablarse aquí también de ese Juan Valón.

La mano de un colaborador (¿Valón?) aparece en la capilla de las Almas, con la escena de Judas Macabeo recogiendo limosnas para celebrar sufragios a los caídos en el campo de batalla.

Con gran dulzura se nos muestra el autor (¿Gaspar Requena?) de la *Visitación* en la capilla de la Virgen de la Antigua. El tipo, muy bello, de la Virgen recuerda el de las *Once mil Virgenes*, de Requena y Rubiales, en el Museo de Bellas Artes de San Carlos.

Los ángeles de las enjutas del arco que sostiene el coro no parecen obra de Matarana, de quien son algunos de los existentes en los tramos de la bóveda de la nave central y bóvedas de la nave del crucero.

El resto de la obra, con las salvedades anotadas anteriormente, pertenece íntegramente a Bartolomé Matarana.

* * *

Alejada de las preocupaciones del último manierismo florentino-romano se encuentra la decoración del salón de Cortes del palacio de la Generalidad, obra de varios pintores: Juan Sariñena, Vicente Requena, Luis Mata, Vicente Mestre, etcétera, y muy restaurada en alguna de sus partes.

Resulta difícil sustraerse a un sentido reverencial del color, de cuño veneciano, que campea por toda la obra, aun reconociendo estar realizada por diversos autores. Así produce la sensación de que el extraordinario recinto, con decoración escultórica manierista, ha impreso carácter a unos cuadros corporativos, al estilo de los holandeses, piezas únicas en la pintura europea contemporánea.

No obstante, en estos frescos el eco de las fórmulas manieristas es tan vago que casi estamos rozando los límites del barroco.

Con ellos se cierra la segunda fase de la última etapa de la pintura valenciana que historiamos, dando paso a la figura de Ribalta.

Ya es sabido que la primera formación de nuestro artista, como ha estudiado magistralmente Camón Aznar, que consagró un estudio básico a los Ribaltas, tuvo lugar en El Escorial. Que la estética manierista fue bien aprendida por Ribalta lo tenemos en el hecho de su dependencia de fórmulas italianas o asimiladas por españoles. Compárese su *Mar-*

tirio de Santiago, de la iglesia de Algemés, y el lienzo del mismo título de Navarrete *el Mudo* en El Escorial. La semejanza no puede ser más perfecta. Sin embargo, es preciso tener en cuenta cómo las fórmulas manieristas se atemperan al contacto de la realidad local, y así el violento manierismo florentino-romano quedará despojado de su carácter hiriente para recoger los temas religiosos tradicionales sirviendo a la causa del Concilio de Trento.

Hay además otro punto de contacto entre Ribalta y la escuela de Navarrete, y es la influencia que sobre ambos ejerce Sebastianiano del Piombo, cuyo arte, complejo y sensitivo a la vez, palpita, incontenible, en las primeras obras de nuestro artista. Con ellas insiste nuestro arte, otra vez, en lo veneciano.

Más tarde Ribalta, considerando agotadas las vías del manierismo, buscará nuevas fórmulas artísticas y la pintura volverá a tomar la senda abandonada el día en que desde el mismo punto de creación de ambos estilos los artistas europeos siguieron uno y abandonaron otro. Así, Ribalta preparará la eclosión barroca que va a tener en nuestro Ribera una de las figuras máximas del estilo.

Nos aparece, pues, el manierismo valenciano con la suficiente entidad como para exigir puesto preferente en la historia del manierismo europeo. Quisiera, no sé si he llegado a conseguirlo, haber logrado sacar a la luz una serie de motivaciones, de puntos de partida, de problemas, que constituyan acicate para empresas cada vez más ambiciosas, más equilibradas, más profundas.

HE DICHO.

DISCURSO DE CONTESTACION

EXCMO. SEÑOR;
EXCMOS. E ILMOS. SEÑORES;
SEÑORAS Y SEÑORES.
AMIGOS TODOS:

Fortuna y pesadumbre es en este trance recibir, en nombre de la Academia, a un antiguo y querido amigo, que fue notable alumno, es actual maestro ilustre y siempre persona estimabilísima. Fortuna, por la satisfacción inherente al privilegio de apreciar y glosar, no ya en cosas y objetos, sino en seres inteligentes, aquella «obra bien hecha» que el maestro inolvidable Eugenio d'Ors exaltaba con verdadero culto. Bien hecha, en efecto, está la personalidad del beneficiario, aunque en este fruto de su buena condición resultante lo más haya sido de Dios, bien administrado tesonosamente por aquél, y lo menos nuestra pobre artesanía de profesor. Pesadumbre, porque para llegar a esto, el ver a Salvador Aldana académico de la segunda Academia artística española, profesando además docencia ya no pocos años y con ex discípulos que a su vez ejercen provechosa enseñanza, hace falta la inevitable y usuraria colaboración del tiempo. Vistas las cosas «de tejas abajo» —que es como, por cierto, no deben verse— ¡cuánta fatiga, cuánto desengaño, cuántos trabajosos empeños a mitad de cumplir y cuántas ausencias definitivas, o no, por excusables no menos dolorosas, de los que viviendo no pueden acompañarnos! En el recuento de las bajas que los casi treinta años de vida académica nos agolpan en el recuerdo, hay una que cobra hoy especial relieve, por ser la de quien ocupó el sillón que desde ahora será el de Aldana: la de Francisco Almela y Vives, de quien, como para elogiar Antonio Machado a cierta ciudad española, rematando un soneto, le bastó con enunciar su nombre; asimismo, ahora, decir ALMELA Y VIVES debe bastar al caso. Esto lo expresa todo, y cualquier desgranar sus méritos y calidades, en cultura o humanidad, por cariñosos y justo que fuera, sería ver con lupa lo que sólo puede apreciarse, como las cumbres o los monumentos, a distancia. Cada día, contra lo que suele, cobra perfiles más vivos y actuales la personalidad del inolvidable académico cuya vacante se cubre hoy

y que parecía vivir en otro mundo ideal, pasado y bello. Mas es consolador para esta casa que venga a sucederle quien tanto, como ha dicho, le admiró, lucrando su cultura joven con la experiencia del erudito —y poeta— veterano.

Es además venturoso que el nuevo académico, señor Aldana, haya manejado y maneje con afán los archivos de nuestro instituto. Uno de sus primeros trabajos, fruto, como tesis doctoral, de varios años de esfuerzos, fue sobre los *Pintores valencianos de flores*, ganador, como era lógico, de la máxima calificación universitaria. En él hacía historia de las constantes que provocan la pintura de flores, de la sociología de la pintura floral, de la historia de la Escuela de Flores y Ornatos creada por esta Academia de San Carlos, y presentaba el conjunto más amplio de biografías de pintores valencianos de flores, con documentación inédita, realizado hasta la fecha. Permitidme, como autor del único intento hasta hoy de historia de la Academia, que pondere lo que supone este gran libro de Aldana próximo a ver la luz.

Antes, todavía estudiante de licenciatura, había tenido ocasión de penetrar en el ambiente académico al realizar la biografía de Antonio Gilabert, el arquitecto setecentista valenciano transformador de nuestra gótica seo en el templo que hoy poseemos, por imperativo del gusto de la época, y autor de otras obras, mucho más gloriosas, en Turis, Callosa, etc. Incluida por méritos innegables en la serie Cuadernos de Arte, del Servicio de Estudios Artísticos de la Institución Alfonso el Magnánimo —organismo en el que conocimos a Aldana aun antes del contacto en cátedra—, es una de las publicaciones agotadas en tan buscada colección.

Pronto inició en nuestro ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, órgano de la Academia, su colaboración, con los artículos titulados *Pintores de batallas en el Museo de Bellas Artes de San Carlos*, *Giovanni Battista Piranesi*, *Inventario de obras de tema floral existentes en la Academia de San Carlos*, *El pintor académico José Antonio Zapata*, *Sobre Velázquez y lo velazqueño en Valencia*, *Una Resurrección del Señor atribuida a Berruguete*, *Joaquín Sorolla y su tiempo*, *Un proyecto inédito para la portada principal de la catedral de Valencia*, etcétera.

Iniciada también su colaboración en las revistas «Archivo de Arte Español» y «Revista de Ideas Estéticas», pudimos leer en ellas nuevos trabajos de nuestro recipiendario, como *Fray José Pina, arquitecto del siglo XVIII; En torno a Daniel Seghers; Las ideas estéticas de Marcos Antonio de Orellana y Estética de los paisajes de Zurbarán*, temas y publicaciones que, como se ve, ensanchan el ámbito de su trabajo. También la revista «Goya» le publicó un estudio sobre *Miguel Ángel y la Capilla Médicea* en su extraordinario del centenario de Buonarroti, con inéditos puntos de vista sobre los orígenes estéticos de la creación miguelangelesca, basados en la filosofía platónica, a su entender.

Valenciano de corazón, como ha profesado, y entendiendo la Valencia grande, que va del Cenia al sur de Torrevieja, dedicó a la fraterna y meritísima Sociedad Castellonense de Cultura, para su prestigioso «Boletín», *Notas sobre el alumnado de la Escuela de Flores y Ornatos, La expresión en los retratos de Velázquez y, entre otros, El arquitecto Juan Pérez Castiel*, apurada biografía del creador del genuino barroco valenciano, uno de los arquitectos del edificio en que nos encontramos. Otro, el principal, fue su padre, de igual nombre.

Las investigaciones sobre pintores de Valencia o sobre obras existentes en el Museo de Bellas Artes de San Carlos le ponen en contacto con la Universidad Autónoma de Méjico, en cuya «Revista Mejicana de Sociología» publica el único estudio realizado hasta la fecha en España sobre *Estética sociológica de la flor*, aduciendo, entre otros, los testimonios de Pitirim Sorokim sobre el papel de dicho tipo de pintura en la sociedad de consumo. Igualmente las *Investigaciones en torno a Daniel Seghers*, cuya obra existente en Valencia separa de la de José Antonio Zapata, le conectan con la Universidad de Lieja, uno de cuyos miembros, la doctora Hairs, se interesa por los fondos flamencos del siglo XVII existentes en Valencia, así como el P. Burke-Gaffney, especialista en Daniel Seghers, de la Saint Mary's University, de Halifax, Canadá.

Sus investigaciones sobre el pintor flamenco del siglo XVII Jan Frans van Bleemen, el «Orizonte» de los viejos y amarillentos catálogos de nuestro Museo, que guarda un lote considerable de obras suyas, atraen la atención de los equipos estudiosos del Rijksbureau de La Haya, de los Museos Reales de Bélgica y del investigador belga Mr. Denis Cockelberghs, todos interesados en el citado artista, punto de cruce de tantas influencias sabiamente asimiladas.

Volviendo a los temas estrictamente valencianos, obtiene el premio del concurso celebrado con motivo del tercer centenario de la erección de la real capilla con el *Catálogo-Guía de la Real Basílica de Nuestra Señora de los Desamparados*, de tan rico como entrañable contenido en arte, documentación y fe, el único realizado hasta la fecha; y con la *Guía abreviada de artistas valencianos* se le adjudica el XI Premio Senyera de Investigaciones Históricas, convocado en 1968 por nuestro Ayuntamiento.

Y aunque sea de pasada, debe señalarse, por la difícil constancia que supone, su semanal colaboración en el suplemento *Valencia* del diario «Levante», que tantos servicios ha prestado para la difusión de todo lo relativo a los hombres, la historia y la tierra de este viejo reino.

Pensionado por la Fundación Lázaro-Galdiano para ampliar estudios en Italia sobre este tema del manierismo europeo que acaba de tratar, creyó, y quiso demostrarlo, que este arte tenía también realidad e importancia para Valencia, por lo que pronto publicó su *Contribución al estudio de la arquitectura manierista en Valencia*, formando parte del número de 1965 de la mencionada revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO.

* * *

Aldana, hijo de su tiempo, ha sentido, como historiador del arte, la misma atracción del vértigo, el mismo afán por los problemas difíciles, aún sin resolución definitiva; igual preferencia por los temas artísticos intersticiales («de épocas inciertas», diría M.^a Luisa Caturla), que son propios de mo-

mentos de crisis e indefinición y obsesionan, en general, a la actual historia del arte, un poco cansada de los temas tópicos y gloriosos, hoy diríamos «triumfalistas», y en cambio seducida por la ilusionante y arriesgada atracción de lo liminar y enigmático, de lo matizado y penumbroso.

Su preocupación —no de hoy, ya se ha dicho— por el manierismo, estilo a medio estudiar todavía, pese a los trabajos de Seldmayr, Hocke, Hugelberg, Pevsner, Hoffman, Nicco Fássola y Hauser sobre todo, lo destaca, y esto es elogiado y arriesgado, como toda empresa audaz y reveladora, siempre llena de promesas... y de incomodidades. Por los anchos caminos trillados es fácil y cómodo avanzar...

* * *

Sólo llega al aprecio del manierismo, estilo —sí lo es— entre estilos, arte entre artes, matiz discutido, rótulo con contenido variable, quien ha dominado todo su entorno. Sin un conocimiento de lo renacentista, de lo barroco, de lo posterior, hasta de lo más moderno (recordemos cómo Hauser confiesa que sólo la incorporación consciente y científica del impresionismo y del arte más moderno a la historia hizo posible la comprensión cabal del arte manierista), sin esos presupuestos de información y, desde luego, sin conocer la casi categoría estética del amaneramiento, que intentó un poco reivindicar Eugenio d'Ors, es inútil acercarse al manierismo; es más, no interesa a nadie y es más fácil seguir el tópico peyorativo de dejarlo en la cuneta de lo inoperante e inane.

Hay, pues, que partir de la reivindicación de la *maniera* vasariana como posibilidad de creación artística positiva. Y tanto —lo que no deja de ser turbador y de hacer pensar en la conveniencia de buscar palabras nuevas, rótulos inéditos para lo servil e imitativo— que el profesor y académico de San Carlos don José Camón Aznar pudo repetir aquí, hace poco más de un año, en ocasión memorable para este instituto, la de su bicentenario, la propuesta de un nuevo título, ya antes sugerido por él en letras de molde, para el estilo de nuestra pintura hasta él y desde Courajod llamado «internacional» o «gótico internacional», sugiriendo que se le conociese por estilo «amanerado», y sin ningún desdoro por ello para su calidad estética, antes al contrario, reconociéndole como bellísimo, creativo totalmente, y una de las más gentiles aportaciones de Valencia a la grande y general Historia del Arte.

Busca y encuentra Aldana casos de manierismo en nuestra arquitectura, y no faltan, ciertamente, aunque en alguno no sepamos ver tan claras sus características. Detalles hay, con todo, en ellos de virtuosidad, de cortesanía, de ilogismo, que parecen en mucho darle la razón. No vamos a ser, y menos hoy, quien se la discutamos o recortemos, sobre la inspiración en Brunelleschi o Rosellino (cuando colaboran en la catedral de Pienza, antigua Corsignano) del claustro del Carmen —en el que ha transcurrido lo mejor de nuestra vida, un tercio de siglo—. Publicamos ciertas conclusiones en la revista de la Academia hace años, y no sabemos si el maestro del *Cupulone* florentino, que espejea en el Arno, tan pronto manso como tumultuoso y arrasador, cual nuestro Turia vecino, aceptaría sin reparo, para tal claustro valenciano, aunque se le explicase, con la claridad con que lo haría Aldana, el dictado de manierista.

Dejando nuestra escultura, en la que sólo vemos manierismo del bueno, en el gran relieve alabastrino —también estudiado por Aldana en nuestro ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO— de la girola catedralicia con el tema de la Resurrección del Señor, y pasando a la pintura, la cosa se complica hasta casi límites inabarcables; tales son el entrecruce y la complejidad del panorama pictórico valenciano en el Quinientos bien entrado. Y en esta materia tenemos un manierista tan cabal, extranjero, pero con arraigo en Valencia, de Villarreal a Gandía, Paolo de San Leocadio, y otro nativo, tan apreciable, Juan de Juanes, que huelga buscar más. Ni apenas el padre del segundo, auténtica «figura» del arte español, que está esperando la cabal monografía que lo revele al gran

mundo de la cultura, ni menos Yáñez de la Almedina —Llanos, sí y casi por naturaleza— pueden entrar del todo en el manierismo valenciano. Son éstos manchegos valencianizados —Yáñez y Llanos— ricos en leonardismo (nos pesa repetir lo que ya publicamos hace años), pero el uno, Llanos, lo es, en la *maniera*, en los resabios, en el liso y llano seguimiento de los modos del maestro de *La Gioconda*, cuya sonrisa, hecha mueca, repite con cansancio, y el otro, Yáñez, el genial, en la penetración, no manierista, ni menos amanerada, de los caracteres y del alma —revelada por el penetrante diseño— *more Leonardo*.

Sí lo es Miguel Esteve, y no digamos los juanescos, de Lloréns a Borrás y hasta Sariñena, claro está que cada uno en su nivel y con su altura diferente en la crítica de valores.

* * *

Incorporación notable de Aldana a la historia crítica del arte valenciano es vincular los murales, al óleo, sobre dudosa preparación, del salón de Cortes (*sala nova*) de la Generali-

dad a un manierismo local de raíz veneciana —que la *Madonina* belliniana del medallón confirma— y, desde luego, los fresquistas del Patriarca, Matarana y Hernández sobre todo, en su marco arquitectónico en buena parte incluible en el estilo, tema del discurso que hemos aplaudido y cuya glosa nos permitimos hacer.

* * *

Dos cosas, sobre todo, son de celebrar en este acto, que al cabo es una fiesta, aunque íntima, por lo que nos hemos atrevido a acudir a ella aun con recientes crespones: una, la consideración del manierismo valenciano como cosa a estudiar en serio, que inicia el nuevo académico y que otros o él mismo seguirán; la otra, sobre todo, la incorporación —afortunada, plausible, de un historiador que piensa y... además hace poesía— a esta casa, a esta Academia, que ha recorrido ya una pequeña parte de su tercer siglo y que es sede, a la vez y de una vez, de quienes buscan, por amarla, la verdad y la belleza conjuntamente.