

el siglo XIV la gran ocasión para estos estallidos lúdicos era la primera entrada de un nuevo rey a la ciudad para jurar los *Furs*. Entonces el municipio convocaba a los artistas más reputados de la ciudad, especialmente carpinteros, bordadores y pintores, para que hicieran catafalcos, estandartes y sobre todo carros triunfales, las famosas «rocas», que aparecen con motivo de las entradas de Martín el Humano y Fernando de Antequera. Especialmente sonada fue esta última, en la que Valencia debía congraciarse con el nuevo monarca elegido en Caspe, que no había sido precisamente su candidato al trono preferido. Entonces se realizaron «entremeses» de las divisas del rey, con sus emblemas de la Jarra y el Grifo, que hacían referencia a su devoción mariana y a su lucha con los musulmanes; dos más de las «Siete Edades» y las «Siete Sillas», y un cuarto del «Mestre Vicent Ferrer», un panegírico del gran defensor del Trastámara que constituye uno de los más sorprendentes montajes propagandísticos para halagar a un personaje vivo de nuestra historia. (CÁRCEL-GARCÍA MARSILLA, 2009).

Más tarde el hijo de Fernando de Antequera, Alfonso el Magnánimo, contribuiría a perfeccionar esa tramoya callejera durante su estancia en la ciudad entre 1425 y 1428, organizando torneos en la plaza del Mercado, a donde acudía montado en un carro adornado con estatuas de diosas, o donde le esperaba un gran castillo de madera, «de la Fada Morgana», en el que él y sus caballeros debían enfrentarse a «hombres salvajes» y rescatar damiselas (GARCÍA MARSILLA, 1997).

Buena parte de esa experiencia teatral fue aprovechada por el mismo municipio con el fin de solemnizar la que, desde mediados del siglo XIV, se convirtió en la fiesta mayor de la Valencia medieval: el ya citado Corpus Christi. Desde 1355 se comenzó a realizar una sola procesión por la ciudad, saliendo de la catedral, pero su contenido se fue enriqueciendo en el Cuatrocientos. Desde la década de 1430 se añadieron las «rocas» que antes sólo se usaban para las recepciones regias, y la comitiva se convirtió en una catequesis andante que explicaba a los ciudadanos las principales historias de la Biblia, como anuncio de la llegada del Cristo Redentor, encarnado en el Corpus.

Como no podía ser de otra manera, las imágenes servían aquí, y siguen haciéndolo hoy en día, como el vehículo de comunicación por excelencia a través del cual aquella sociedad medieval tomaba conciencia de sí misma y expresaba sus creencias, sus dudas y sus anhelos. Se había iniciado con el gótico una época de la imagen que no dejaría de crecer en los siglos siguientes y que sirvió de caldo de cultivo para la vertebración en Valencia de las primeras escuelas pictóricas que darían fama a la ciudad en su siglo de Oro.



Sant Vicent Ferrer, de Joan Reixach. Museo Diocesano de la Catedral de Valencia. Al santo dominico le dedicó la ciudad una «roca» o entremés para congraciarse con el después de la elección de Fernando de Antequera como rey.

La «Tarasca» que acompaña a santa Marta en la procesión valenciana del Corpus es uno de los grandes animales de cartón que desde la Edad Media ilustraban historias de santos para catequizar a la población.

ARTE DURANTE LA EDAD MODERNA

Artes figurativas del Renacimiento en Valencia

[LUIS ARCINIEGA GARCÍA -UVEG-]

Hablar de las artes figurativas del pasado en un determinado espacio siempre crea una tensión entre las dos variables utilizadas, pues no siempre son coincidentes: por un lado, hay muchas obras que no han llegado hasta nosotros o, en el mejor de los casos, lo han hecho fuera de los límites geográficos estudiados; y, por otro, hay otras que hoy están en dicho espacio



como resultado de incorporaciones contemporáneas. Como decisión, en estas páginas nos centraremos en un análisis histórico de las obras frente al meramente geográfico de su actual adscripción.

Las relaciones políticas, comerciales y financieras de Valencia con los territorios italianos favorecieron que en la capital del reino se diera una temprana difusión de las ideas y formas del Renacimiento. Un carácter extraordinario en el panorama hispano supuso la realización del trascoro de la catedral. La puerta por la que ceremonialmente se entraba al espacio reservado al capítulo y situado en la nave central, quedaba enmarcada por un ambicioso grupo escultórico de relieves de alabastro finalizado en 1431 por Julià lo Florentí, que se ha identificado con el florentino Giuliano Poggibonsi, discípulo del afamado escultor y orfebre G.L. Ghiberti que realizó dos de las puertas de bronce del baptisterio de Florencia. En concreto, la obra de Valencia, por su marco cuadrangular y composición, guarda estrecha relación con las llamadas por Miguel Ángel «puertas del Paraíso», realizadas en el segundo cuarto del siglo xv. En Valencia, los temas que se desarrollan en los doce relieves distribuidos en dos pisos son escenas del Antiguo y Nuevo Testamento claramente relacionadas a modo de profecías. Estilísticamente presentan cierta diversidad, como responde a una obra de gran envergadura y larga duración, e incluso comparten algunas de las diferencias que separan las dos puertas realizadas por Ghiberti en el baptisterio de Florencia en la primera mitad del siglo xv. Algunos de los relieves son tratados con un deseo de verosimilitud que afecta a las proporciones de los personajes y a la distribución de los espacios en los que se encuentran, por lo que se alejan de las soluciones más estereotipadas del momento, pero a las que en cierta medida se asió el marco arquitectónico en que quedan insertas.

En 1441 se encargó a Antonio Dalmau el tercer intento de crear una estructura satisfactoria que acogiese relieves, y que resolvió a través de pinnáculos y gabletes con crestería, peanas y doseles, que según varias crónicas albergaron un apostolado que se llevó Felipe IV en 1632 ante la dificultad de hacer lo propio con los paneles, y abierta en su centro por un arco aboci-

Un carácter extraordinario en el panorama hispano supuso la realización del trascoro de la catedral. La puerta por la que ceremonialmente se entraba al espacio reservado al capítulo y situado en la nave central, quedaba enmarcada por un ambicioso grupo escultórico de relieves de alabastro finalizado en 1431 por Julià lo Florentí, que se ha identificado con el florentino Giuliano Poggibonsi, discípulo del afamado escultor y orfebre G.L. Ghiberti que realizó dos de las puertas de bronce del baptisterio de Florencia.

Relieves de alabastro (1431) del antiguo trascoro de la catedral, por Julià lo Florentí. Foto: J.M.

nado y decorado con figuras de ángeles portando instrumentos musicales por el que penetraban los canónigos, las procesiones, y la mirada hasta el altar mayor. El conjunto estaba rematado con imágenes de la Virgen con san Luis rey de Francia y santa Elena emperatriz, donantes de las principales reliquias custodiadas en la catedral.

A pesar de la aparente contradicción entre las formas renacentistas de los relieves y las góticas de su marco arquitectónico, no parece que deba interpretarse como tal, puesto que resulta convincente la convivencia de soluciones al mostrar en su momento una estructura arquitectónica reconocida como contemporánea que permitiese mirar hacia la narración del pasado utilizando los recursos disponibles para evocar la Antigüedad clásica y evangélica. Lo cierto es que el trascoro ha sido objeto de una admiración continuada en el tiempo; se trasladó a la sala capitular con la reforma neoclásica de la catedral a finales del siglo XVIII, y hoy sirve de monumental marco al santo Cáliz.

Una línea nítida de relación con lo italiano estaba marcada por la propia relación política. Hacia mediados del siglo XV Alfonso V el Magnánimo gobernó buena parte de los territorios del Mediterráneo occidental, y asentado en Nápoles desarrolló gustos propios de los príncipes del Renacimiento. Sus sucesores de la casa real de Aragón en Nápoles continuaron estos criterios y a su caída los restos de dicho naufragio llegaron a Valencia en 1527 entre los bienes de Fernando de Aragón, duque de Calabria: joyas, tapices, esculturas, pinturas..., y códices miniados como el de Antonio Averlino el Filarete. El duque contrajo matrimonio con Germana de Foix, viuda del rey Católico, y juntos fueron virreyes de Valencia, y cuando enviudó casó con Mencía de Mendoza, marquesa de Cenete, mujer de gran inquietud cultural y artística que tuvo amplio contacto con el ámbito flamenco, como testimonia el *Tríptico de la Pasión* del obrador del Bosco. De este modo, en el segundo cuarto del siglo XVI el palacio del Real de Valencia fue un centro cultural de primera índole. Por las mismas fechas Jerónimo Vich, señor de Llaurí y antiguo embajador ante el papa, finalizaba su palacio con *cortile* de mármoles traídos de Génova, que sería contenedor de apreciadas obras artísticas también importadas, como los cuadros de Sebastiano del Piombo, de composiciones monumentales y gran fuerza expresiva, que calaron en pintores como Macip y Ribalta, y tal vez, como se ha apuntado, el relieve del *Bautismo de Cristo* conservado en el Museo San Pío V, y atribuido al taller de Andrea Sansovino. Una presencia de las corrientes italianas que también mostraban los palacios en la capital de los grandes señores territoriales, como los Centelles, condes de Oliva, y los Borja, duques de Gandia.

En concreto, el linaje Borja aportó numerosos miembros al cabildo, obispos, arzobispos, cardenales y dos papas. Entre 1429 y 1511 el apellido Borja ocupó de manera ininterrumpida la cabeza de la diócesis valentina –Alfonso fue obispo entre 1429 y 1455 y papa Calixto III hasta su muerte en 1458; su sobrino Rodrigo fue canciller de la Santa Sede, obispo de Valencia desde 1458 y en 1492 se convirtió en su primer arzobispo, y papa con el nombre de Alejandro VI; César, Juan y Pedro Luis. Si bien su presencia en la capital valenciana para desempeñar sus obligaciones fue escasa, sí supuso cierta atención a través de encargos o mediación en ellos. El cardenal Rodrigo dio capas de brocado de oro, dalmáticas y una casulla de brocado, intervino en el contrato para las pinturas del presbiterio en 1472 y mandó construir la capilla de San Luis Obispo, finalizada en 1486, para albergar el cuerpo del santo traído por Alfonso V.

El presbiterio de la catedral dispuso de ambiciosas obras a partir del incendio que aconteció en 1469 y que arrasó el retablo de madera y plata rea-

En 1472 llegó a Valencia el cardenal Rodrigo de Borja, obispo de la catedral de Valencia en su condición de legado *a latere* en los reinos hispánicos para tratar asuntos políticos espinosos y de gran relevancia. Paso que aprovechó para establecer el encargo de una obra de gran envergadura, puesto que él y el cabildo, de una parte, y los dos primeros maestros de otra, firmaron el contrato por el que los artistas Francisco Pagano y Pablo de San Leocadio se comprometían en seis años a pintar al fresco dos ángeles de alas de oro fino y bellos colores por cada plemento de la bóveda. En total son doce ángeles con ampulosos trajes y alas multicolores, y portadores de interesantes instrumentos musicales. Las crucerías debían pintarse con follajes con frutos de oro fino, y las ventanas de oro y azur. Y rodeando la clave con la Asunción de la Virgen un coro de serafines.

Cabecera de la catedral, bóveda con pinturas (1472-1475) de Pablo de San Leocadio y Francesco Pagano, y puertas-retablo (1507-1510) de los Hernandos. Foto: Luis Calvente.

Detalle de un ángel músico. Foto: Luis Calvente.



lizado el siglo antes por Pere Bernés, así como los paños de oro con los que estaba entoldada la capilla, y arruinó la decoración del ábside pintado en 1432 por Miguel Alcañiz, Felip Porta, Berenguer Mateu y Gozalvo Sarrià. En uno de los intentos para la restauración de las pinturas se contó con Nicolás Florentino, que pintó al fresco en uno de los muros de la catedral la Adoración de los Reyes, con letras capitales renacentistas de gusto clásico. Una obra recientemente restaurada y pasada al lienzo, hoy en la actual sala del santo Cáliz. La muerte del maestro impidió que acometiese la obra de mayor envergadura, y en 1471 se despidió a los cinco maestros locales que debían rescatar la obra arruinada en sustitución del fallecido. En este momento, y recomendados por el cardenal Rodrigo de Borja, obispo de la sede valenciana, se presentaron Francisco Pagano, napolitano con actividad en Roma, Pablo de San Leocadio, natural de Reggio en Lombardía, y maestro Riquart, identificado con Riccardo Quartararo.

En 1472 llegó a Valencia el citado cardenal y obispo de la catedral de Valencia en su condición de legado *a latere* en los reinos hispánicos para tratar asuntos políticos espinosos y de gran relevancia. Paso que aprovechó para establecer el encargo, puesto que él y el cabildo, de una parte, y los dos primeros maestros de otra, firmaron el contrato por el que los artistas se comprometían en seis años a pintar al fresco dos ángeles de alas de oro fino y bellos colores por cada plemento de la bóveda. En total son doce ángeles con ampulosos trajes y alas multicolores, y portadores de interesantes instrumentos musicales. Las crucerías debían pintarse con follajes con frutos de oro fino, y las ventanas de oro y azur. Y rodeando la clave con la Asunción de la Virgen un coro de serafines. Evidentemente, se persiguió una obra de envergadura que recuperara la grandeza perdida tras el incendio, y lo hiciera ahora al modo de los grandes conjuntos italianos. El apostolado de las paredes laterales fue destruido, mientras que las pinturas de la bóveda se taparon con la obra barroca de mármoles, estucos y dorados realizada entre 1674 y 1682, y que en 2006 fue retirada para recuperar la visión de los frescos.

En el interior de la catedral los grandes proyectos renacentistas continuaron impulsados con su elevación al rango de metropolitana en 1492 por Inocencio VIII, a petición de los Reyes Católicos y del cardenal y obispo

Rodrigo de Borja. Sin lugar a dudas, una de las decisiones más ambiciosas y que suscitó mayor admiración a lo largo de los siglos fue el retablo de plata repujada y esmaltes, realizado entre 1492 y 1507 por los maestros plateros Bernabo Thadeo de Piero de Pone, de Pisa, Francesc Cetina y Agustín Nicos, y la colaboración de plateros alemanes, a partir de la plata fundida del antiguo retablo arruinado en el incendio de 1469. Un destino que corrió también este unánime y sostenidamente alabado retablo, puesto que se trasladó a Mallorca para alejarlo de las tropas francesas, y allí en 1812 se fundió para acuñar moneda en la guerra contra aquellas. Afortunadamente, contamos con descripciones y un dibujo que permite entender su iconografía y composición: un rectángulo de lados mayores verticales, de tres pisos y calles, y cuyo cuerpo central con la imagen de la Virgen con Niño en brazos tiene un mayor desarrollo, separados por pilastras con decoración *a candelieri* y rematadas en los capiteles por querubines, y frisos ornados con grutescos. Los seis temas de la vida de Jesús, en el exterior, y otros seis de la Virgen en el interior, estaban enmarcados por soluciones que conferían notable profundidad y ambientación clásica.

Fiel reflejo del ambiente receptivo a las diversas corrientes artísticas imperantes en el momento resulta el monumental grupo escultórico de bulto redondo atribuido a Pieter van Beckere, colocado en 1495 sobre la portada principal de la iglesia de San Martín y que representa al santo partiendo su capa con un pobre. Se trata de un conjunto fundido en bronce en varias piezas articuladas un año antes en Flandes, y costado por 333 ducados de oro por el legado testamentario de Vicente Peñarroja, militar y caballero de Santiago. El conjunto manifiesta características de fines de la era gótica, pero con asimilación de formas y conceptos renacentistas, puesto que el mismo tema hagiográfico permitía enlazar con los retratos ecuestres de la Antigüedad.

En la catedral también se emprendieron numerosas obras de mobiliario que recogieron los principios del Renacimiento italiano, con propuestas de composiciones de inspiración clásica y decoración 'a la romana' o 'a la antigua', y en las que tuvieron especial relevancia dos pintores formados junto a Leonardo da Vinci: Fernando Llanos y Fernando Yáñez de la Almedina, cuya actividad pictórica conjunta en ocasiones se recoge bajo la denominación de «los Hernandos». Suyas son las puertas del retablo mayor de la catedral, que surgieron como monumental resguardo del citado y apreciado retablo de plata de finales del siglo xv. El conjunto se compone de grandes pinturas al temple y óleo sobre tabla, realizadas entre 1506 y 1510, y como aquél con escenas de la vida de la Virgen y Jesús que se distribuyen entre la parte exterior e interior de las puertas. Estas pinturas quedan ensambladas en una estructura de madera con motivos a la romana ideados por Fernando Yáñez de la Almedina.

Las pinturas del retablo, casi sin mixturas, aportan las formas del Renacimiento florentino del *Quattrocento*, siendo perceptible la impronta en lo decorativo de Filippino Lippi y, de modo más general, del gran maestro Leonardo da Vinci. En concreto, se defiende que Fernando Yáñez de la Almedina, de origen manchego, sea el Fernando Spagnolo que a mediados del siglo xvi el artista y biógrafo Giorgio Vasari apuntó que colaboró con Leonardo da Vinci en el fresco de la batalla de Anghiari del palacio Vecchio florentino. El retablo de la catedral ofreció un nítido modelo figurativo de belleza leonardesca, con rostros ovales de suaves facciones y serenas actitudes, con figuras bien asentadas, y composiciones desahogadas hábilmente dispuestas, y facilitó el contacto con la difícil técnica de veladuras super-

puestas. Por otro lado, a través de la representación de elementos arquitectónicos permitió el acercamiento a la arquitectura clásica, en ocasiones de una nitidez de líneas propia de las soluciones romanas del arquitecto Donato Bramante.

Los Hernandos se encargaron de difundir las obras a la romana en sus obras y en las que realizaron en colaboración con otros profesionales. Por ejemplo, en el retablo del gremio de plateros para la capilla de San Eloy en la iglesia de Santa Catalina (1509), para el que capitularon la pintura y proporcionaron las trazas para que los Forment realizaran la estructura en madera a la italiana. El dominio del lenguaje a la romana por parte de Yáñez se puso al servicio de otros diseños para el mobiliario de la catedral hacia 1510. Por un lado, en los marcos de las puertas de madera del órgano, trabajados por Luis Munyós, de tres cuerpos con pilastras sobre altos pedestales, netos y frisos con motivos *a candelieri* y grutescos, y capiteles corintios. Las pinturas de las puertas fueron realizadas por Pablo de San Leocadio y Nicolás Falcó, y representaban escenas de la vida de la Virgen relacionadas con los misterios salvadores de Jesús y con hechos de la vida de san Martín. Éstas se retiraron con la ampliación del órgano en 1633, y hoy se hallan distribuidas por la catedral, mientras que las tablas de madera se desmantelaron tras la Guerra Civil. Los Hernandos participaron en el pequeño órgano o realejo de la catedral. Fernando de Almedina pintó sus puertas en 1515 y Fernando Yáñez hizo las pinturas encastradas en sus casetones, y de las que algunas se conservan en el museo de Bellas Artes. Por otro lado, se aprecia la influencia de los diseños decorativos citados en la capilla de la Resurrección o capilla del Sepulcro, situada detrás del ábside y con el frente externo a modo de pórtico de planta poligonal abierto hacia la girola. En su interior se cobija el altorrelieve de alabastro de la Resurrección del Señor, realizado en 1535 por el escultor Gregorio Vigarny, natural de Burgos e hijo del francés Felipe, y formado en Zaragoza los dos años anteriores con el prestigioso escultor Damián Forment. Al acabar el periodo de aprendizaje, probablemente el maestro avalase a su competente discípulo para que contratase en Valencia esta obra.

Con anterioridad, los Forment ya habían dejado pruebas evidentes de su maestría en la capital valenciana. Por ejemplo, Pablo, Onofre y Damián realizaron entre 1500 y 1503 la imaginería del retablo de la gloriosa Verge Maria de la Puritat, encargado para la capilla de la Inmaculada del convento de la Puridad por su abadesa sor Damiata de Mompalau. La labor pictórica finalizó en 1515 a cargo de Nicolás Falcó, reflejando claras deudas de su maestro Pablo de San Leocadio.

Los Forment marcaron los inicios escultóricos del siglo XVI, pero el establecimiento de Damián en Zaragoza y el desarrollo de los acontecimientos dejó a la escultura renacentista en tierras valencianas sin unos resultados equiparables a los de la pintura, donde sí se creó una verdadera escuela. Existen obras escultóricas, eso sí, de gran calidad, como el *San Vicente Mártir arrojado al muladar* encargada al escultor Diego de Tredia por el gremio de sastres de Valencia para su capilla en el convento de San Vicente de la Roqueta. La calidad en el trabajo del alabastro y la fecha de 1533 en su realización la conectan con las importantes obras realizadas en la portada del convento de la Magdalena. Además, numerosos artistas italianos, preferentemente de los focos de influencia de Milán y Génova, se asentaron en Valencia. Es el caso de los Lugano y los Aprile, naturales de Carona, en el ducado milanés, que dominaban la talla en



mármol y las labores de estuco, pero también la albañilería y la cantería. En otras ocasiones se importaron obras de gran calidad, como el sepulcro de los marqueses de Cenete para la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia, realizado en Génova por Giovanni Orsolino y Giovanni Carlone.

Como hemos señalado, la pintura gozó de mayores y continuados estímulos, puesto que desde inicios del siglo XVI la ciudad de Valencia acogió a numerosos pintores de notable impronta. Unos, como Pere Cabanes, más vinculados a la tradición; pero otros muchos aportaron las propuestas de la pintura renacentista. Por ejemplo, el citado Pablo de San Leocadio, autor también del retablo de la colegiata de Gandia donde participaron los Forment en la escultura y contratado en 1501, pero activo en la capital en los años finales hasta su muerte en 1519, y que siguieron su hijo Pablo Felipe, así como Nicolás Falcó, Miguel Esteve, Miguel del Prado... También el estrasburgués Juan de Borgoña, activo en Valencia durante la primera década del siglo XVI, y los Hernandos, que llegaron en 1506 a la capital y en ella permanecieron hasta 1515. A su vez, la impronta de éstos a través de la incorporación de formas decorativas y fondos arquitectónicos ‘a la antigua’ quedó en pintores como Rodrigo de Osona y su hijo Francisco, y en Vicente Macip.

Rodrigo Osona, activo en Valencia entre 1463 y 1518, combinó esa influencia de raíz italiana con la flamenca en los detalles y la expresión, como refleja el retablo de San Dionisio de la catedral de Valencia y el del Calvario de la parroquia de San Nicolás (1476), encargo de mosén Joan Albarrací. Fusión de estímulos que en Francisco Osona se aprecia en los fondos arquitectónicos, donde aquellos a la antigua en ocasiones conviven o dan paso a otros con arquitectura autóctona a la moderna, propia de finales del siglo XV y comienzos del XVI. Por su parte, Vicent Macip (1475-1550) fue el configurador de la pintura renacentista valenciana, tanto por su gran producción como por aunar las diferentes propuestas que desde finales del siglo XV se habían desarrollado en la capital del reino a través de pintores como Pablo de San Leocadio, los Osona, Juan de Borgoña y los Hernandos, o la presencia de los cuadros de Sebastiano del Piombo y estampas de obras de Rafael de Sanzio.

En ocasiones se importaron obras de gran calidad, como el sepulcro de los marqueses de Cenete para la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de Valencia, realizado en Génova por Giovanni Orsolino y Giovanni Carlone.

Sepulcro de los marqueses de Cenete, capilla de los Reyes del antiguo convento de Santo Domingo.



A finales del siglo xvi y comienzos del xvii confluyen en Valencia la estética suave e ideal de Juan de Juanes en su hijo Vicente Juanes (c. 1555-1622), en Miguel Joan Porta (1544-1617) y en Cristóbal Llorens (1554-1622); la interpretación de Vicente Requena *el joven* de las corrientes escurialense a través de figuras corpulentas y monumentales; y el manierismo reformado con los pintores que concentra la demanda del patriarca y arzobispo Juan de Ribera, principalmente alrededor de su fundación el colegio de Corpus Christi. Trajo obras de Madrid e Italia y contrató a Bartolomé Matarana para que realizara la monumental empresa de pintar al fresco la iglesia (1597-1605).

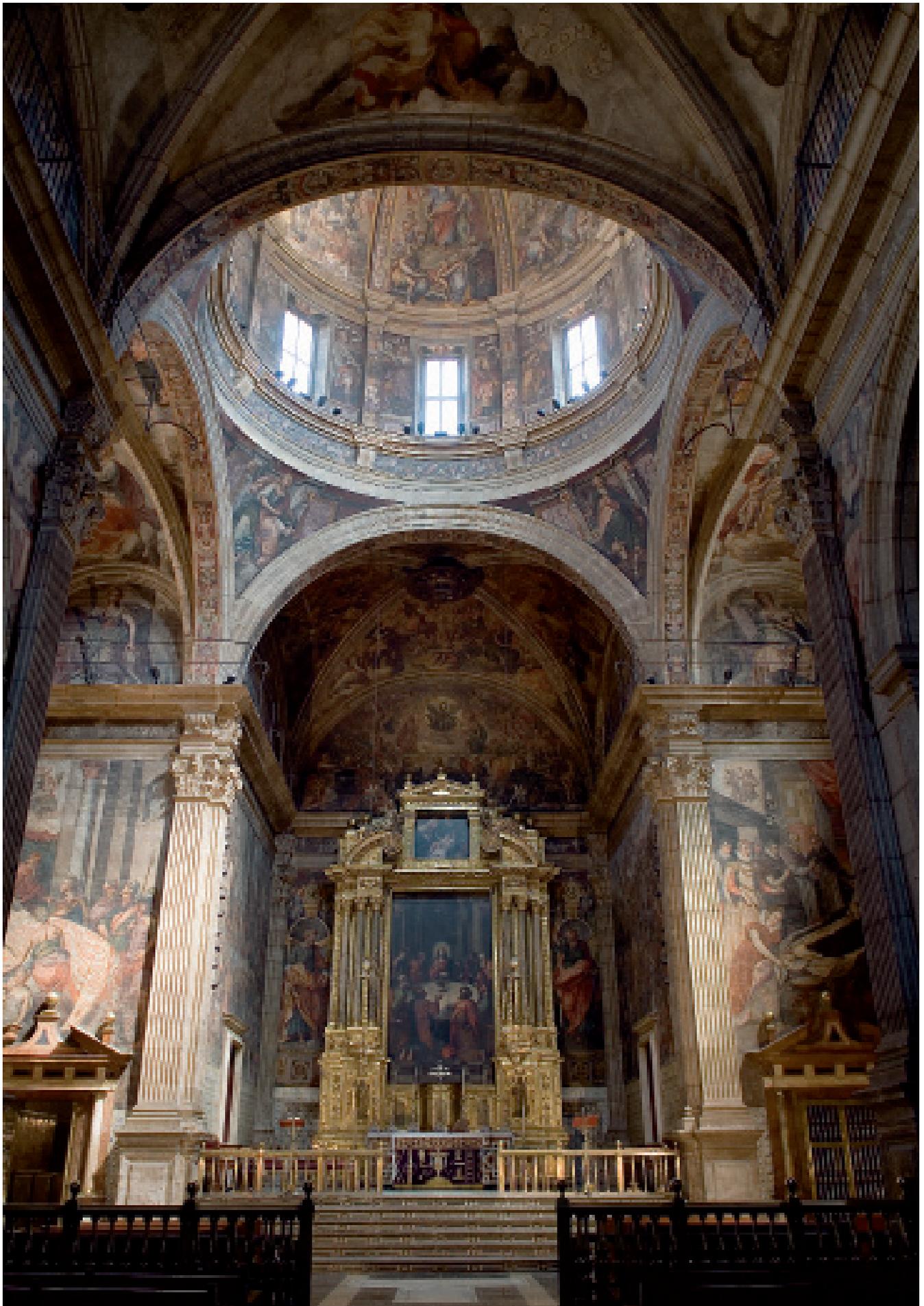
Salvador Eucarístico, de Juan de Juanes.

Capilla del Colegio de Corpus Christi, con pinturas al fresco de Bartolomé Matarana.

El éxito de Vicente Macip alcanza natural continuación, culminación y durante dos décadas confusión de autorías con su hijo Juan Macip, más conocido como Juan de Juanes (-1579), autor de obras de gran monumentalidad compositiva. Junto a su padre participa en el retablo de la catedral de Segorbe (1529-1535), que aporta claras novedades en el panorama pictórico valenciano, y por lo que más que una dependencia paterno filial, se establece una concomitancia de estilo. En Juan de Juanes a la influencia de su padre, y consiguientemente la de sus fuentes italianas más avanzadas como las citadas de Sebastiano del Piombo y Rafael, debe añadirse la del artista flamenco Jan Mabuse, también conocido como Juan Malbó, que algunas fuentes señalan como su maestro. Y cobra fuerza la posibilidad de su formación en la composición, color y formas de lo italiano, tal vez adquirida en la propia Italia. Tras su colaboración con su padre en Segorbe se consolida su protagonismo en obras como el retablo de San Eloy del gremio de plateros de Valencia (1534-1539), hoy disperso, el Bautismo de Cristo de la catedral de Valencia (1535), el retablo de San Esteban (antes de 1550-1562) de la iglesia homónima, donde en algunas tablas también participaron Onofre Falcó y Vicente Requena *el Viejo*, hoy con sus tablas dispersas entre el Museo del Prado y la propia iglesia, el retablo mayor de la parroquia de San Bartolomé (1554)... Tras la muerte de su padre se convirtió desde mediados de siglo en el indiscutible referente de la pintura renacentista valenciana, y fijó arquetipos de gran devoción que se repetirían durante décadas, como salvadores eucarísticos de medio cuerpo, *ecce homines*, inmaculadas con símbolos marianos, dolorosas, y santos. No obstante, también se documentan obras mitológicas, como el *Juicio de Paris*, y han llegado otras a modo de sagrada conversación, como *La Virgen del Venerable Agnesio* (c. 1555), o retratos históricos, como el de Alfonso el Magnánimo (1557) y la serie de prelados de la catedral (1568). En su obra domina la suavidad del dibujo y el color, progresivamente más luminoso, y los paisajes de montañas onduladas, arquitecturas y ruinas clásicas que marcan los planos entre fondos que se difuminan.

Las hijas de Juanes le ayudaron en numerosas obras, y su hijo Vicente repitió los modelos paternos que tanto éxito alcanzaron. Juan de Juanes inicia en tierras valencianas la figura del artista de la Edad Moderna. Un hombre letrado que en vida gozó de reconocido prestigio, y a su muerte del encumbramiento de historiadores y pintores: Ribalta tuvo que pintar el retablo de san Eloy para la iglesia de santa Catalina imitando el realizado por Juanes, y Jusepe Ribera realizó su retrato.

La influencia de Juan de Juanes fue abrumadora y sólo a finales de siglo nuevos estímulos consiguieron presentar una alternativa. Esta evolución puede apreciarse en la saga de pintores Requena, que alcanzaron gran prestigio en el siglo xvi: Gaspar *el viejo* (c. 1510-c. mediados del xvi), sus hijos Gaspar *el joven* (c. 1530-c. 1603) y Vicente *el viejo* (c. 1535-c. 1590), Vicente *el joven* (1556-c. 1607), etc., cuyos miembros estuvieron activos durante las dos últimas décadas del siglo e incluso los primeros años del siguiente siglo. Gaspar Requena *el Viejo*, junto a Pedro Rubiales, realizó el retablo de Santa Úrsula y las vírgenes para el convento de la Puridad de Valencia a partir de 1540, y en colaboración con otros miembros de la familia participó con Juan de Juanes y Onofre Falcó en algunas de las tablas del ya citado retablo de San Esteban. Por su parte, Vicente Requena *el joven* se separó de la omnimoda influencia joanesca, e incluso de la familiar, para adentrarse en corrientes propias del naturalismo a través de la severa pin-





Juan Sariñena (c. 1545-1619), tras una estancia en Roma entre 1570 y 1575, donde entró en contacto con el manierismo postmiguelangelesco, «la contramaniera tardía», la obra de Zuccaro y la técnica de pincelada deshecha de tradición veneciana, desarrolló un naturalismo sobrio con el que fijó mediante su gran capacidad como retratista la imagen contenida de la espiritualidad de frailes, venerables y beatos de su tiempo: fray Luis Bertrán, fray Luis de Granada, Nicolás Factor, sor Margarita Agulló, hermano Francisco del Niño Jesús, fray Domingo Anadón, Jerónimo Simó y el patriarca Juan de Ribera.

Retrato de fray Luis Bertrán, de Juan Sariñena. Real Colegio-Seminario de Corpus Christi de Valencia.

celada de Juan Sariñena, del prolífico pintor fray Nicolás Borrás y, en general, de los pintores alrededor de El Escorial. Recomendado por el citado jerónimo trabajó para el monasterio de San Miguel de los Reyes en el retablo de San Jerónimo (1589) y en el de Santa Ana (1596), en las pinturas murales de la Generalitat (1591-1593), en la bóveda de la sala de los Ángeles del palacio del Real (1596), etc.

A finales del siglo xvi y comienzos del xvii confluyen en Valencia la estética suave e ideal de Juan de Juanes en su hijo Vicente Juanes (c. 1555-1622), en Miguel Joan Porta (1544-1617) y en Cristóbal Llorens (1554-1622); la interpretación de Vicente Requena *el joven* de las corrientes escorialense a través de figuras corpulentas y monumentales; y el manierismo reformado con los pintores que concentra la demanda del patriarca y arzobispo Juan de Ribera, principalmente alrededor de su fundación el colegio de Corpus Christi. Trajo obras de Madrid e Italia, contrató a Bartolomé Matarana para que realizara la monumental empresa de pintar al fresco la iglesia (1597-1605), y protegió a Juan Sariñena (c. 1545-1619). Este último, tras una estan-

cia en Roma entre 1570 y 1575, donde entró en contacto con el manierismo postmiguelangelesco, «la contramaniera tardía», la obra de Zuccaro y la técnica de pincelada deshecha de tradición veneciana, desarrolló un naturalismo sobrio con el que fijó mediante su gran capacidad como retratista la imagen contenida de la espiritualidad de frailes, venerables y beatos de su tiempo: fray Luis Bertrán, fray Luis de Granada, Nicolás Factor, sor Margarita Agulló, hermano Francisco del Niño Jesús, fray Domingo Anadón, Jerónimo Simó y el patriarca Juan de Ribera. Además, concentró numerosos encargos de la Generalitat, para la que también dio trazas arquitectónicas. Muestra de su reconocimiento por la institución resulta su dirección en las pinturas murales al óleo de retratos colectivos *al viu* de la Sala Nova, hoy salón de Cortes, donde participaron como pintores de 1591 a 1593 él («Generalitat», «jurados de la ciudad», «estamento real» y traza del eclesiástico), Vicente Requena *el joven* («estamento eclesiástico»), Francisco Posso («brazo militar»), Vicente Mestre («representantes de villas reales»), y Luis Mata y Sebastián Zaidía («contadores de villas reales»). Los pintores de la órbita del patriarca Ribera tuvieron actividad como tracistas de retablos y portadas arquitectónicas, se mostraron como conocedores de las últimas tendencias pictóricas italianas, y sirvieron de puente hacia el naturalismo barroco, que alcanzó su más alta expresión en tierras valencianas en el taller de los Ribalta.

Todas las líneas citadas en el párrafo anterior, lejos de permanecer paralelas se acercaron en numerosas ocasiones. De hecho, el manierismo reformado de El Escorial fue un estímulo para desvincularse de la gran dependencia de la tradición joanesca, y el reconocimiento a ésta fue incuestionable e incluso Felipe II se llevó a su fundación la Última Cena pintada por Juanes para la catedral. Por otra parte, el ascenso de los Ribalta en Valencia, copistas en ocasiones por obligación o convicción de algunas obras de Juanes, coincidió con la fuerte melancolía en la que entró Vicente Juanes, incapaz de alcanzar los logros paternos, y que desde 1605 le impidió pintar hasta el final de sus días.

La arquitectura renacentista en Valencia

[MERCEDES GÓMEZ-FERRER LOZANO -UVEG-]

A finales del siglo xv y durante las primeras décadas del siglo xvi, en plena vigencia de los modos y soluciones góticas de arquitecturas tan representativas como la Lonja, surgen los primeros contratos para la ejecución de obras en los que se exigen elementos ‘a la romana’, ‘a la italiana’ o ‘a la antigua’. Esta expresión suponía esencialmente la alusión a una decoración que seguía una pautas concretas como eran los grutescos, los motivos de «armaría», con escudos y carcajs, o las formas a *candelieri*. Este repertorio decorativo hacía identificar un retablo o una portada como una obra renacentista, mucho más que una ordenación basada en columnas, entablamentos o arcos, que tímidamente se iba introduciendo en algunas estructuras. Inicialmente, los motivos decorativos a la romana se aplicaron a obras que podían estar construidas siguiendo esquemas tradicionales, a los que se superponía esta máscara ornamental. La construcción sometida a una lógica tectónica de los órdenes, tardó más en imponerse y no obstante, continuó estando durante mucho tiempo completamente cubierta de elementos decorativos.