

## El pintor Vicente Macip, padre de Joan de Joanes

POR LA SRTA. OLIMPIA AROZENA

AUXILIAR DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

### I. BIOGRAFÍA

*El problema de  
los Macip*

Escasas noticias componen la biografía de este pintor. Hasta hace poco tiempo su existencia fué desconocida y las obras admirables que salieron de su pincel eran atribuidas a su hijo, cuyo renombre y fama oscurecieron los laureles que por sus grandes méritos correspondían a Macip «Senior», y hasta su personalidad desapareció tras los brillantes resplandores que rodearon el nombre de Juan de Juanes. Por esta razón, todos los antiguos tratadistas de arte valenciano le desconocen. Andando el tiempo, la cronología se encargó de deshacer el error y la aparición de nuevos documentos fué haciendo sospechar la existencia de un Macip anterior al «famoso», y actualmente varios testimonios prueban de una manera indiscutible que «Mestre Vicent Macip» figuró a la cabeza de un taller de pintura célebre en Valencia desde los primeros años del siglo XVI.

*Nacimiento*

No es conocida con exactitud la fecha de su nacimiento. Algunos autores se han aventurado a señalarla, pero sus afirmaciones no descansan en ningún documento conocido. Tampoco puede fijarse el lugar donde vió la luz primera, aunque la opinión más generalizada le hace valenciano, fundándose principalmente en que el apellido Macip era muy común en esta región. La existencia de su taller en la capital del Reino Valenciano no es, naturalmente, razón suficiente para suponer su nacimiento en ella. D. Elías Tormo (1) resumió ya las noticias referentes a este autor, pero actualmente es posible rectificar alguno de aquellos concep-

---

(1) En su obra «La pintura española del siglo XVI».

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

tos, comprobar otros y añadir nuevas noticias, basándose en los documentos hallados con posterioridad, cuya lista, por orden cronológico, damos a continuación.

1.—1513. Aparece un «Mestre Vicent Macip, pintor». (Archivo Municipal de Valencia. «Tacha real é Impuesto de guerra», fol. 280 v.).

*Fechas conocidas  
de su vida*

2.—7 Mayo 1516. Contrata la tabla de los Desposorios de la Virgen. (Catedral de Murcia).

3.—7 Mayo 1522. Dora la corona de la Virgen de la puerta de los apóstoles de la Catedral de Valencia. (Doc. I).

4.—8 Septiembre ? 1522. Dora la peana de la misma imagen. (Doc. II).

5.—1525. Dora el sagrario nuevo. (Doc. III).

6.—Abril de 1531 ? «Mestre Vicent Macip» recibió «en part e paga del que li restava a cobrar de la pintura del retaule cent lliures». Se refiere al retablo de Segorbe cuya documentación completa damos más adelante. (Doc. IV).

7.—«Mestre Vicente Macip» cobró «trecentos sous.... per la pensió per la fábrica.....». Del mismo documento que el anterior. No tiene fecha, pero lo incluimos aquí por suponerla poco más o menos de esta época.

8.—13 Enero 1533. Cobra 2 libras, 4 sueldos, 8 dineros, «per raho de pintar lo retaule del angel custodi per al portal de la mar». (Arch. Municipal de Valencia. «Cuentas de Murs e Valls», núm. 112).

9.—1535 ? Pinta el cuadro del Bautismo de la Catedral de Valencia.

10.—1 Mayo 1535. Cobra «quatre milia sous» de la «pintura del retaule maior de la Seu» de Segorbe. (Véase más adelante la transcripción íntegra).

11.—1541. Testamento otorgado ante Juan Guimerá.

12.—27 Diciembre 1545. Testamento ante Juan Guimerá.

13.—10 Octubre 1550. «Joan Macip, fill del testador Vicent Macip» acepta a beneficio de inventario la herencia de su padre ante el notario Pedro Torres, de Viver.

Estos testamentos nos han suministrado las pocas noticias que tenemos acerca de la vida privada de Macip «Se-

*Algunos datos  
acerca de su familia*

nior». Por ellos sabemos que su mujer se llamaba Isabel y que tuvo dos hijos, Isabel y Juan. Tramoyeres (1) nos dice que el padre de Juanes contrajo matrimonio en Valencia con Isabel Navarro, natural de Alacuás, después de 1493 y que antes que el hijo tuvo una hija llamada Isabel en recuerdo de su madre. Isabel Macip contrajo a su vez nupcias con un Cervera, a cuyo favor hace Vicente Macip un importante legado. El resto de su capital lo reparte entre sus dos hijos sin olvidarse de dejar algunas cantidades para hacer limosnas. Ordena a sus albaceas Domingo Sarmiento, beneficiado de la Catedral y Juan Macip, «fill meu», que se le administre la Extremaunción y que le entierren en la parroquia de Santa Cruz, en donde descansa el cuerpo de Isabel Macip. Como el testador tomó sus disposiciones «grave maladia y en edad de senectud» se ha supuesto que falleció inmediatamente después de esta fecha, aunque ningún testimonio irrecusable ha venido a comprobarlo.

*Algunos datos  
acerca de su arte*

Los restantes documentos nos suministran ligeras referencias acerca de su vida artística. Queda ya demostrado, por los recibos transcritos, que Vicente Macip fué el autor del magnífico retablo dedicado a Santa María, que para el retablo mayor de la Catedral de Segorbe encargó el obispo Fray Gilaberto Martí. Pintó también para el Ayuntamiento de Valencia un Ángel Custodio del que no queda el menor vestigio, ni siquiera en alguna nota manuscrita de los antiguos archivos valencianos, pero que tal vez serviría de modelo para los que años más tarde pintó Juan de Juanes. Sabemos, por último, que Vicente Macip realizó un contrato con el Cabildo de la Catedral valenciana que utilizó varias veces su oficio de «dorador» que simultaneaba, como todos los pintores de su tiempo, con el manejo de los pinceles.

*Falta de docu-  
mentación*

Como puede verse, el número de documentos con que contamos hasta ahora es insuficiente para darnos idea de la obra de este pintor. Contamos, sin embargo, con algo inte-

(1) *Las Provincias*, 26 de Septiembre de 1909. Núm. 15.714.

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

resante como es la documentación inédita de un retablo conocido que nos puede servir de punto de referencia para fundamentar la atribución de otras obras que durante mucho tiempo han sido tenidas como originales de su hijo Juan. Confiamos en que el tiempo vaya dando a conocer nuevos documentos que hagan más factible la labor que ahora intentamos de señalar las obras que pertenecen a Macip «Senior» de entre las innumerables atribuidas al famoso Juan de Juanes, Macip «Junior».

### II. EL ESTILO DE VICENTE MACIP

¿Cuál pudo ser la filiación artística de Vicente Macip? No podemos aventurar suposiciones, y menos señalar el nombre de sus maestros. La pintura valenciana era entonces lo suficiente rica y valiosa para contribuir a la formación de un gran pintor, y Vicente Macip pudo encontrar en ella maestros y modelos en abundancia. En sus cuadros se nota una influencia evidente de los Ferrando: nuestro pintor se enamoró sin duda del bello estilo de los pintores manchegos y les imitó en lo que pudo, y hasta llegó a copiar la composición de uno de los cuadros que forman el valioso retablo de la Catedral. D. Elías Tormo cree que esta influencia pudo ejercerse directamente o a través de Paulo de San Leocadio. Añade que debió también de influir en nuestro pintor algún florentino del siglo XVI, tal vez Ghirlandajo, cuyas obras pudo conocer directamente en España (1). En este caso habría que suponer un viaje de Macip «Senior» a Italia, hipótesis que parece tener algunos visos de verosimilitud. Los escritores extranjeros, principalmente Mayer y Woermann, señalan otra influencia italiana en Vicente Macip, la de Fra Bartolomeo, circunstancia que viene a hacer más presumible la anterior suposición.

*Influencias diversas que formaron su arte*

---

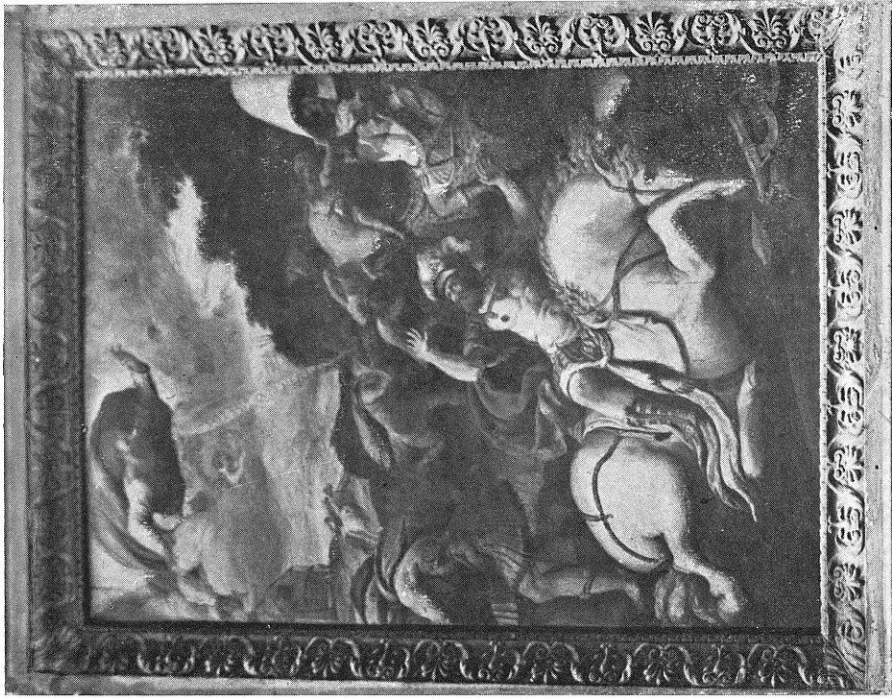
(1) Se sabe que Ghirlandajo dirigía en Florencia un taller de importancia que enviaba sus productos a Inglaterra, Alemania y España.

*Características  
esenciales de su  
estilo*

Con tales elementos propios y extraños, formóse el estilo de nuestro biografiado, cuyas notas principales han señalado los autores del modo siguiente: imponentes figuras sobre fondo de oro, dibujo descuidado y amplio, inexperiencia en la ejecución, reminiscencias de los maestros italianos del Renacimiento, tonos sombríos, arte tosco, etc. Los tratadistas de arte valenciano que se expresaron en esta forma conocieron tal vez únicamente los restos del retablo de Segorbe que se conservan en la sacristía de su Catedral, lugar más accesible a los visitantes que la vieja capilla del claustro, donde están colocados los demás cuadros. Estos de la sacristía son probablemente los horizontales de la «polsera», que como habían de ser contemplados a larga distancia, necesitaban contener grandes figuras ampliamente dibujadas, sin excesiva corrección en el trazado. Además, al hablar del estilo de Vicente Macip se ha pensado siempre en el arte minucioso y fino del pintor de los Salvadores, y por oposición a él se han señalado las características del arte de su padre. El estudio comparativo de ambos ha puesto de manifiesto un contraste que ha hecho aparecer al arte de Macip «Senior» más tosco y adocenado de lo que en realidad es. D. Elías Tormo tampoco se sustrae a la necesidad de hacer este paralelo entre los dos Macip. «El estilo de Macip «Senior»—escribe—anuncia el del hijo, pero con grandes diferencias: factura menos fina, colorido menos esmaltado y brillante, menos chillón, menos luminoso y grato, figuras grandiosas, arte más sencillo, mano más franca y sobria, mayor amplitud en el dibujo, uso del oro en las figuras aisladas y en las apaisadas». Estas palabras del culto escritor valenciano nos explican de un modo más acertado las características del arte de Vicente Macip. El retablo de Segorbe pone de manifiesto un estilo varonil, enérgico, que se complace en reproducir figuras de la vida real, sin caer nunca en el amaneramiento. Algunas figuras de sus cuadros, tal vez demasiado macizas, no quitan espiritualidad al conjunto; el dibujo, amplio, porque así lo exigían las enormes dimensiones del retablo, es siempre per-

*Notas diferencia-  
les entre el estilo  
de los dos Joanes*

*El dibujo y el co-  
lorido de sus obras*



VICENTE MACIP

*Conversión de San Pablo.*

Italia.



VICENTE MACIP

*Madrid. - Museo del Prado.*

*La calle de la amargura.*

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

fecto, y algunas veces admirable; el color aparece deslucido por las injurias del tiempo, pero en algunos trozos se adivinan aquellos tonos rojos y azules característicos de los Ferrando, contrastando con los tonos pálidos de los paisajes y con los toques blancos de las vestiduras de los santos. La composición nos sorprende a veces por su acierto; aun en aquellos cuadros en que el asunto requiere muchos personajes, el pintor los distribuye tan armoniosamente que queda siempre a salvo la unidad de la obra bajo la insospechada belleza del conjunto. Algunos defectos de perspectiva y una cierta rigidez en las figuras no restan mérito al autor de esta magnífica obra: hay que recordar que Vicente Macip es todavía un primitivo, pero un primitivo que señala un jalón en la historia de la pintura valenciana que pugna por dar un paso más en su arte e independizarse de las antiguas rígidas normas.

*La composición*

*Su primitivismo*

### III. LAS OBRAS

*SEGORBE. Catedral. Antiguo retablo.*—Pertencientes a *Segorbe. Catedral* él se conservan en la actualidad los cuadros siguientes:

1.—Abraza de San Joaquín y Santa Ana ante la puerta dorada (Concepción de María). Las figuras, de medio cuerpo y de grandes proporciones y colores sombríos, destacan sobre fondo dorado. 1,40 × 0,80. En la sacristía.

2.—La Anunciación. Muy semejante al anterior. La Virgen arrodillada a la derecha se distingue por su bella expresión de candor. Frente a ella, el ángel, de grandes proporciones, envuelto en vestiduras de colores finos sostiene una filacteria en la que se lee: «Ave Maria Gratia plena Dominus est a te». 1,83 × 0,80. En la sacristía.

3.—Salomón. La figura, enorme, envuelta en rojas túnicas, está sentada y sostiene un libro abierto por una página que empieza con estas palabras: «Timor domini est initium sapientiæ». La filacteria dice: «Vanitas vanitatum et omnia vanitas». 1,70 × 0,98. En la sacristía.

4.—Descendimiento. Alrededor del cuerpo yacente de Jesús se agrupan la Dolorosa y las Santas mujeres acompañadas por San Juan y otros Santos. En el fondo, un paisaje en el que se destaca la silueta del antiguo alcázar de Segorbe. El colorido es predominantemente rojo y blanco amarillento; la composición acertada. 1,35 en cuadro. En la sacristía (1).

5.—La calle de la Amargura. El Nazareno ocupa el centro de la composición; a la derecha la figura bellísima de la Magdalena arrodillada destaca sobre las siluetas de la Dolorosa y San Juan, colocadas en segundo término. El resto del cuadro va lleno de figuras en confusión, algunas a caballo. Es gemelo del anterior en colorido y ambiente. Mide 1,35 en cuadro. Sacristía (2).

6.—La Visitación. Sobre el fondo dorado aparecen las medias figuras de la Virgen y Santa Isabel; la primera se envuelve en tocas grisáceas y túnicas oscuras; la segunda lleva también un manto parduzco que, echado hacia atrás, deja ver los negros cabellos. El dibujo es seguro; la factura poco cuidada. 1,40 × 0,80. En la sacristía.

7.—La Natividad de la Virgen. El asunto está desarrollado en acertada composición. Las figuras principales de San Joaquín y Santa Ana están rodeadas por las de cinco sirvientes, agrupándose todas en torno a la recién nacida. El colorido frío tiene algunos brochazos rojos y blanco amarillentos; la composición es movida, destacando especialmente una figura femenina que está de espaldas al espectador. 1,68 en cuadro. Capilla del Salvador.

---

(1) En la obra «Valencia» de D. Teodoro Llorente, t. I, pág. 346, nota 1.ª, puede leerse lo siguiente: «El Excmo. Sr. D. Gonzalo Valero, cronista de Segorbe, alcanzó en su niñez a personas ancianas que habían conocido el alcázar (en pie aún en 1775) y éstas le dijeron que es copia exacta de la ciudad, que figurando a Jerusalén está pintada en el fondo del cuadro del Descendimiento de la Cruz que formaba parte del retablo del Altar Mayor en la Catedral y ahora está en la sacristía».

(2) Ponz (*Viaje por España*) dice que este cuadro «casi es copiado del cuadro que S. M. tiene de Rafael conocido por el Pasma de Sicilia». El Sr. Tormo hace resaltar este manifiesto error.





*Cli. Moreno.*

VICENTE MACIP

Madrid. - Museo del Prado.

*Martirio de Santa Inés.*



*Cli. Moreno.*

VICENTE MACIP

Madrid. - Museo del Prado.

*La Visitación.*

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

8.—La Adoración de los Pastores. En primer término y a la derecha, la figura de la Virgen y las de los dos Santos que le acompañan, son una maravilla de belleza y espiritualidad. Las restantes se agrupan armónicamente entonando cánticos y adorando al niño Jesús. Una de ellas lleva el simbólico *Agnus Dei*. 1,68 en cuadro. Capilla del Salvador.

9.—Pentecostés. En la parte central y superior del cuadro, un sol resplandeciente del cual finje salir la simbólica paloma que se detiene sobre la cabeza de la Virgen. Está envuelta en oscuros ropajes y tiene las manos juntas sobre el pecho. Su figura, maciza, tosca, sin espiritualidad, está rodeada de numerosos santos en actitud de alabanza al Creador. 1,68 en cuadro. Capilla del Salvador.

10.—Muerte de la Virgen. El cuerpo yace tendido sobre un lecho que cubre una tela oscura. El rostro y las manos cruzadas sobre el pecho, están delicadamente pintados. En variadas actitudes, once santos rodean el lecho mortuorio. En primer término unos leen en un libro. No falta el candelabro en el suelo, tema repetidísimo en la pintura valenciana de aquel tiempo. En el fondo la Ascensión. 1,68 en cuadro. Capilla del Salvador.

11.—Resurrección. Cristo, de pie sobre el sepulcro, sostiene el báculo. Los guardianes rodean esta figura central, de insuperable belleza; unos, dormidos, otros en actitud de adoración, componiendo acertadamente el asunto. 1,60 en cuadro. Capilla del Salvador.

12.—La Adoración de los Reyes. En primer término a la derecha, la Virgen, de extraordinaria belleza, sostiene al Niño que descansa ligeramente sobre su regazo. Ante ella y el Señor se inclinan los Reyes, envueltos en ricas vestiduras, ofreciendo incienso y mirra. Entre los detalles de la composición destacan algunos vasos y una paloma en el ángulo inferior derecho. 1,68 en cuadro. Capilla del Salvador.

13.—Calvario. Sobre un fondo de paisaje confuso destacan las figuras del crucificado, de las Marías y de los Santos

Varones. De singular delicadeza es la figura de la Magdalena, arrodillada en primer término y envuelta en rojas túnicas. 1,60 en cuadro. Capilla del Salvador.

14.—Ascensión. Sobre un fondo de nubes destaca vigorosamente la figura de Cristo de pie sobre el sepulcro, con las manos juntas y sosteniendo en el hueco que forma su brazo derecho arqueado un báculo de gran altura. El cuerpo desnudo, fuerte y de poca estatura, lleva echado sobre los hombros un manto rojo. La Virgen, en bella expresión de serenidad, junta las manos en actitud de adoración, rodeada de las Marías. A la izquierda hay seis figuras masculinas, entre las cuales sobresale la de San Pedro con vestiduras de un rojo estridente. Varios apóstoles. En la parte alta del cuadro, bellos ángeles. 1,68 en cuadro. Capilla del Salvador.

15.—San Pedro. Esta y las siguientes están pintadas sobre un fondo de oro. Son de gran tamaño y de sombrío colorido. Miden todas 1,80 por 0,75.

16.—San Pablo.

17.— » Esteban.

18.— » Lorenzo.

19.— » Roque.

20.— » Cristóbal.

21.— » Benito.

22.— » Bernardo.

23.—Santa Apolonia.

24.—Una Santa Mártir.

Perteneían también a este retablo de la Catedral de Segorbe unas tablas que se guardan hoy en la iglesia de Villatorcas. Refiriéndose a ellas, Orellana dice: «un Salvador y dos Profetas... que estaban dentro del Cascarón del Sagraio de dicho retablo por disposición del Illmo. D. Fray Alonso Cano, obispo de aquella Iglesia, se pasaron a la de Villatorcas, pueblo a media legua de Segorbe con motivo de haverse renovado dicha catedral y construido el retablo nuevo de piedra en este año 1795...».

Según D. Luis Tramoyeres, que fué quien hizo por pri-

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

mera vez la descripción completa de dichas pinturas (1), se hallan éstas en el altar principal: en el lado de la Epístola se representa a San Elías que aparece sentado a la derecha y en actitud de desfallecimiento, apoyando la cabeza sobre la mano diestra; enfrente, un ángel, de pie, vistiendo túnica rosada, sosteniendo en su mano derecha una taza (escudella) de cerámica policromada tipo Manises, lo mismo que el jarro (pitxer) que sustenta en la derecha, señalando una filacteria con inscripción.

En la parte inferior, ángulo derecho, en elegantes letras mayúsculas, el nombre del Profeta Melquisedech, compañero del anterior, ocupa el lado de la Epístola; está de pie, mirando hacia la derecha; cubre su cuerpo túnica blanca, alba roja y manto azul. Sostiene en la mano derecha un cáliz de estilo Renacimiento, sobre el cual descansa el pan ácimo. Como la tabla gemela, en la parte inferior lleva escrito el nombre del Profeta. Los fondos de ambas tablas están dorados y con adornos burilados de trazo geométrico, fondos idénticos a los que se ven en las figuras sueltas del retablo de Segorbe. Los Profetas y el ángel ostentan aureola de filete dorado como también los bordes de los trajes. Figuras de tamaño menor que el natural. Pero, con ser dignas de verse estas dos tablas, ofrece mayor interés la imagen del Salvador pintada en la portezuela del trasagrario. Las tres decoraban el tabernáculo de Segorbe. No es su valor artístico superior al de las restantes tablas; pero tiene excepcional importancia por ser la representación iconográfica del Redentor conforme al tipo inmortalizado luego por el hijo de Vicente Macip, demostrando que el primero adoptó la forma creada por su padre. El Redentor mira de frente, la cabeza recta, aplomada y sin la elegante inclinación hacia el hombro izquierdo característico en los Salvadores de Juanes. Cubre su cuerpo túnica violácea y con pronunciado escote de media luna adornado con fina labor de oro, anudándose el purpúreo manto en el hombro derecho.

(1) «Nuevas pinturas de Juanes». *Las Provincias*, 26 de Septiembre de 1909.

Las mangas carecen de la amplitud usada en las imágenes semejantes del hijo de Juanes. El Sagrado Cáliz descansa sobre marmórea mesa, detalle que corta la media figura y que Juan de Juanes suprimió, con acertado sentimiento artístico, en los Salvadores por él pintados. La mano derecha en alto ofrece la Hostia consagrada; la opuesta se apoya en el cáliz. El artista buscó la expresión en la exagerada abertura de los labios que dejan ver la simétrica dentadura del Redentor. La cabellera amplia, suelta, llega hasta los hombros; rizado bigote y barba corta de dos puntas completan la cabeza, que está circundada por un nimbo dorado de placa y cruz aspada de carmín. La figura es la mitad del natural. En el centro de la tabla, y de tamaño casi natural, aparece la Virgen de pie hollando la media luna. Viste túnica blanca y rosada, y manto azul prendido de los hombros; sedosa y rubia cabellera cae por la espalda y lados, dejando al descubierto un rostro juvenil; las manos, en actitud de adoración, se juntan a la altura del pecho. A ambos lados de la Virgen se hallan representados los atributos virgíneos (variante de la de la Compañía). Macip el Viejo, representa a la Inmaculada en el acto de ser adorada por su madre Santa Ana y su padre San Joaquín: la primera está arrodillada a la derecha y en primer término, con la cabeza vuelta tres cuartos; cúbrela toca blanca con túnica y manto verdes y rodeando la efigie aureola de filete dorado. En el lado opuesto, y en idéntica actitud, San Joaquín con luengas barbas canosas, túnica clara, sobrevesta verdosa y manto de púrpura; ambas figuras son de tamaño natural. No falta en este fragmento de retablo el Padre Eterno en la forma usual y corriente de los Juanes. En resumen, estas obras tienen una semejanza indiscutible con las de Segorbe y pueden fecharse aproximadamente en 1540.

*Atribución de estas obras a Macip «Senior»*

Mientras se desconoció la existencia de Macip «Senior», los autores se perdían en un mar de confusiones al tratar de averiguar quién fué el autor de estas pinturas. Se sabía por testimonio del canónigo Villagrasa que el obispo Fray Gilaberto Martí mandó a Juanes pintar el altar mayor de



*Cli. Arxio Mas.*

VICENTE MACIP

*Natividad de la Virgen.*

Segorbe. - Catedral.

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

aquella su iglesia Catedral de Segorbe; las pinturas recuerdan efectivamente el estilo del Rafael español, pero la cronología impedía hacer una atribución fundamentada. Fray Gilaberto Martí había desempeñado su sagrado ministerio en Segorbe desde el año 1500 hasta el 12 de Enero de 1530 en que falleció; Juanes había nacido en 1523 y no era presumible ni mucho menos que a los siete años pintase una obra de tal alcance. ¿Cómo solucionar el problema? Unos lo resolvieron afirmando que Juanes había nacido 18 ó 20 años antes de la fecha que señalaban sus biógrafos (1); otros, asegurando que su autor no era el famoso pintor de los Salvadores (2). Esta última opinión adquirió mayores visos de verosimilitud cuando el Padre Villanueva aportó un dato interesante al hablar de «... un retablo dorado y pintado por un Vicente Macip por precio de 16.000 sueldos cuyos recibos he visto del año 1530, en que se concluyó» (3). Estos interesantes recibos que D. Teodoro Llorente lamentaba mucho no haber encontrado, se hallan en el Archivo de la Catedral de Segorbe y los incluimos más abajo (Doc. IV). El retablo estaba terminado el día 7 de Mayo de 1533 en que lo consagró solemnemente Fray Gaspar José de Borja. Era «antiguo pero de pintura sobre madera excelentísima, hecho a cuadros bellos y hermosos de la vida y muerte de Xto. y de su Sma. Madre», según la relación de una visita que el Obispo Gavaldán hizo a la Catedral de

---

(1) Orellana.

(2) Ponz (ob. cit., t. IV, carta VII, pág. 209) dice: «estas pinturas, pues, son hechas conforme al estilo de Juanes, aunque él no las pintase».

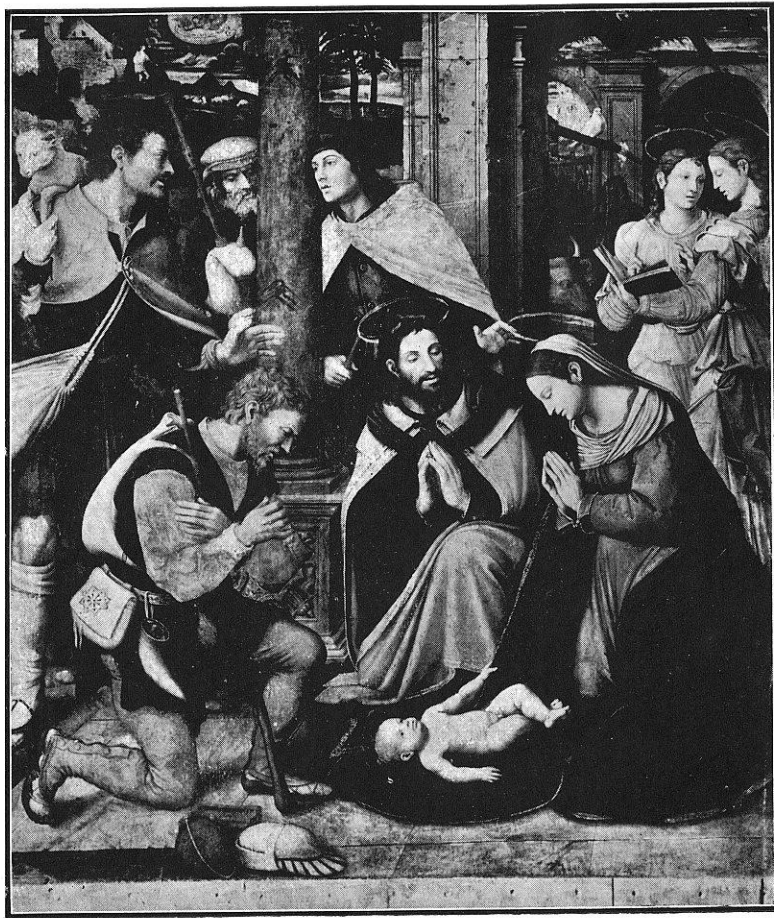
El Obispo Aguilar («Episcopologium segobricense», págs. 204-205, núm. 211) escribe: «Fray Gilaberto Martí, natural de Alcira, sobrino del obispo anterior, monge geronimiano de Sta. María de la Murta, tomó posesión a 11 de Setiembre de 1500 (obispado de Segorbe). Su pontificado es uno de los más largos y laboriosos. Gastando grandes sumas concluyó las obras y reparaciones de la Catedral, hizo la capilla, altar mayor con su retablo dorado y pintado con sus hermosas imágenes que se dicen ser del famoso Juan de Juanes...». Y añade en nota: «Habiendo Juan de Juanes nacido en 1523, no pudo pintar alguna imagen en tiempo del sucesor».

(3) «Viaje literario a las Iglesias de España.» Madrid 1806. T. IV, pág. 17.

Segorbe el año 1657. Tubino (1) describe así esta pequeña tabla. «La Santísima Virgen, sentada no sabemos dónde, con muy poca compostura, dado que tiene las rodillas separadas cerca de una vara la una de la otra, y con un escabel de oro a los pies; tiene a su izquierda al Padre Eterno y a la derecha a su divino Hijo Jesucristo, también sentados. El Padre con el mundo bajo la mano siniestra, y el Hijo con un cetro en la mano derecha, que introduce como por fuerza entre las manos y el casto seno de María. El Padre, por el perfil de su rostro y por el dibujo de su blanca y luenga barba y de la melena, pudiera pasar por una rapsodia de Sebastián del Piombo. Tienen entre ambos, Padre e Hijo, asida con penoso esfuerzo la corona que van a poner sobre la cabeza de Nuestra Señora, encima de la cual se mece con las alas abiertas la mística paloma que representa al Espíritu Santo. Detrás de este grupo, un fondo de oro figura el luminoso ambiente de la gloria celestial, limitado por grupos de blancas nubes, por entre las cuáles asoman sus cabezas los serafines y hasta medio cuerpo dos Evangelistas rebozados en sus flotantes ropajes. Estos, apoyando sus enormes infolios en los respectivos animales simbólicos que caracterizan a San Juan y a San Marcos, están en actitud de escribir, en postura nada cómoda por cierto. A uno y otro lado del grupo central se ven, no agrupados, sino en correcta fila, varios personajes de ambos sexos del Antiguo Testamento, patriarcas, profetas, etc.; y al pie del trono, o más bien del escabel en que tiene la Virgen, aparecen en simétrica disposición tres líneas de bienaventurados mártires los primeros, Padres de la Iglesia y fundadores los segundos, y monjas en la fila última o tercera, con otros dos evangelistas en los extremos, ocupados en escribir de la misma manera que los de arriba y con sus figuras simbólicas representando a San Lucas y a San Mateo. Estas tres filas u órdenes de Santos, divididas unas de otras por nubes blancas y apiñadas, parecen cuerdas de víctimas entregadas a un

(1) «Museo Español de Antigüedades», t. V, pág. 443.





*Cl. Arxio Mas.*

VICENTE MACIP

*Adoración de los pastores.*

Segorbe. - Catedral.

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

extraño tormento cual sería el de sumergirles hasta medio cuerpo en un ventisquero de apretada nieve... Y sin embargo de lo absurdo de esta manera de representar la gloria celestial, y a despecho de las reminiscencias continuas de célebres autores italianos que en esta tabla se descubren—cuando del Tiziano, cuando del Buonarotti; aquí del Palma, allá del Sódoma—sin embargo de estos plagios, repetimos, la obra de Juan de Juanes presenta calidades que la hacen en diversos conceptos apreciable».

Según este erudito crítico, la pequeña tabla que nos ocupa es la historia de una de las más interesantes transformaciones de la pintura y del arte español en general; su estudio demuestra que la pintura religiosa nada ganó con el Renacimiento del siglo de Julio II, Miguel Ángel y Rafael y que la escuela neo-profana de Italia en el siglo XVI no influyó en España hasta el punto de hacer desaparecer aquel espíritu católico y cristiano de nuestros artistas, espíritu que intentaron asociar a la forma sensualista de la antigüedad, dando a sus obras un carácter «sui generis» que las hace altamente dignas de meditación y estudio. El Sr. Tubino hace tales afirmaciones, suponiendo que esta tabla de la Coronación es obra de Juan de Juanes: dudándose hoy de esta afirmación, las conclusiones del competente crítico pierden algo de su valor, sin que por ello desmerezca el completísimo trabajo que se realizó en esta tablita; ejemplar curioso de la pintura en tabla inmediatamente derivada del arte de la iluminación, considerada por Sterling como «remarkable specimen of miniature painting».

El Sr. Tormo (1) atribuye esta tabla a Macip Senior y aduce para demostrarlo algunas razones técnicas, como el uso del oro, observando además que la composición sigue una moda corriente allá por el año 1513 (2). Su opinión

(1) «Varios estudios de artes y letras,» Pag. 85.

(2) En el trabajo anteriormente citado, pág. 1.ª, se lee: «Véase el grabado alegoría del Rosario de escuela indiscutiblemente española, que se reprodujo por el Sr. Sánchez Rayón en 1873 en los «Ensayos Fotolitográficos». La composición reproducida por el grabador, es del mismo gusto aunque sus ideas más determina-

concuerta con la del Barón de Alcahalí, quien en las «inexperiencias de la agrupación» y en «el parecido que guarda esta tabla con las pinturas italianas de los buenos maestros que al iniciarse el Renacimiento conservaban cierto sabor bizantino, encuentra motivos suficientes para distinguirla de los conocidos lienzos de Juanes.

Esta pequeña tablita ovalada fué comprada por Fernando VII para el Museo de Madrid en 1828 (1) por mediación de D. Vicente López, según nota del Catálogo del Sr. Madrazo. Esta noticia tiene su comprobación en las siguientes líneas que el Sr. Tubino copió de un legajo del ramo de Cámara de dicho reinado, existente en el Archivo del Palacio Nacional de Madrid. En 1.º de Junio de 1829, el director del entonces Real Museo, Duque de Híjar, hizo presente al mayordomo mayor de S. M. que los hijos y herederos de D. José Antonio Ruiz, vecino y del comercio de Valencia, le habían ofrecido varios cuadros para dicho Museo, originales de Zurbarán, de Mateo Cerezo y de Escalante y otras de escuela alemana (todos los cuales fueron comprados por el rey); y en la misma comunicación le añadía «que asimismo había tenido el pintor D. Vicente López la buena proporción de recoger casualmente una tablita de Juanes que representaba la Gloria, con multitud de figuras, todas del mayor mérito, que estimándola su dueño solo en 3.000 reales, no debía perderse tan buena ocasión». El rey resolvió por sí y mandó que se comprase la pintura.

*La Visitación*

*Madrid, Museo del Prado.*—La Visitación. Tabla circular de 0'60 de diámetro. Madrazo la describe así: «Recibe María en la morada de Zacarías los homenajes de su prima Santa Isabel, y los esposos de ambas están abrazándose». En segundo término bello paisaje: la Gloria con el Padre Eterno y bautismo de Cristo en el Jordán. Presenta una gran naturalidad en las actitudes.

---

das: crucifijo en medio de la fila de bienaventurados, rosario que todo lo envuelve y asuntos en las enjutas: éstas no están pintadas en la tabla del Museo.

(1) Obsérvese un pequeño error de fecha.

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

Martirio de Santa Inés. «Sentenciada la doncella a ser quemada viva como maga y sacrilega, fué puesta en la hoguera y el fuego la respetó reverente dividiéndose las llamas y dejándola intacta en medio del brasero, y entonces fué condenada a que la degollase el verdugo sobre la misma hoguera milagrosamente extinguida». Con estas palabras explica el señor Madrazo en su catálogo el momento elegido para asunto de esta composición que desarrolla de la manera siguiente: La Santa que abraza a un corderito, símbolo de su nombre (Agnes) presenta su cuello al verdugo. A la izquierda, el Emperador, sentado en su trono y rodeado de magnates; a la derecha un grupo de mujeres horrorizadas y otro de jinetes. En el suelo tizones de la hoguera esparcidos; en el cielo dos ángeles: uno con la corona de la inmortalidad y otro con la palma del martirio; en el fondo varios gentiles ofreciendo holocaustos a Diana. El conjunto encanta por su vida y animación, el colorido es agradabilísimo y la ejecución es fina y delicada. En opinión de D. Francisco Villanova (1) es ésta una de las tablas inspiradas por Juan Bautista Agulló, aquel erudito beneficiado amigo de los Macip que se jactaba de su parentesco con la Virgen romana. Esta pintura estuvo colocada en la capilla donde reposan los restos del Beato en la Iglesia de San Julián. Tal vez mostraría predilección por esta obra y se colocaría junto a él cuando falleció el 6 de Agosto de 1553. Habla Palomino de estas pinturas que él vió colocadas—juntamente con otra cuadrada en la que estaba representado el nacimiento de Cristo—en la capilla de Santo Tomás de Villanueva, en el Convento de San Julián, convento de religiosas agustinas de Valencia. Orellana, en su manuscrito, completa estas noticias con las palabras siguientes: «y es de advertir que ya no las busque allí el curioso, pues por el cargo y obligación de costear la construcción y fábrica del actual retablo mayor de aquella iglesia las enajenó y trasportó de dicho convento D. Manuel Xaramillo, gran apreciador de Pinturas, Inquisi-

*Martirio de Santa Inés*

(1) «Biografía de Juanes», págs. 59 y 60.

dor entonces en el Santo Tribunal de esta ciudad. Y habiendo sido promovido este cavallero después de la Inquisición de la Corte—donde murió en el año 1781, siéndolo de la suprema—pasaron dichas pinturas a poder de D. Francisco Castillo, Marqués de Jura Real, en cuya casa—situada en la plaza de San Francisco—se conservan en el debido aprecio de las cuales, el asunto del martirio de Santa Inés, ya se hallaban quando las recibió algo maltratada por unas rayas como de navaja que enmedio de los rajones havia hecho tal vez la indiscreta devoción de algunos muchachos o gente rústica. Y el asunto de la otra pintura es la Visitación. Aún restó otra pintura de Joanes en el citado altar, su asunto era Ntra. Señora con el niño en brazos (1), la cual posteriormente logró el mismo Marqués de Jura Real. Son piezas tan excelentes que el célebre escultor D. Francisco Vergara hallándose de 1746 a 1750, escribió proponiendo a dicho convento que si querían darle dichos dos óvalos, costearía el retablo de Santo Tomás de Villanueva y todas las pinturas de él y a más daría 200 libras, cuya propuesta fué desestimada».

El rey Fernando VII adquirió para el Museo estas pinturas cuando aún las poseían los herederos del Marqués de Jura Real en el año 1826. Pagó por el martirio de Santa Inés 5.000 reales y 4.000 por el de la Visitación.

El Sr. Tormo (2) las atribuye a Vicente Macip, el padre de Juanes, contra la opinión general de todos los escritores de arte. He aquí las razones con que fundamenta su afirmación: «Son de notar—en estas pinturas—las trazas del maestro de Segorbe si se hace el traslado del estilo que exige la gran decoración para vista de lejos y la tabla miniatura que debe ser contemplada a la mano... La pareja de la Visitación y Santa Inés pertenecen a la ejecución preci-

(1) Hace referencia a otro cuadro distinto del que cita Palomino; pues con anterioridad dice «otra del nacimiento de Christo que dice (Palomino) estaba en la citada capilla de Sto. Tomás de Villanueva de dicho convento de monjas de San Julián, ya no existe allí».

(2) «Varios estudios de Artes y Letras», pág. 85.

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

pitada y adocenada de un gran arte cuando Joanes precisamente tiene las condiciones opuestas: ejecución cuidadosísima dentro de un ideal artístico en decadencia y conocido por tradición e indirectamente. Por eso cuando yo no conocía al padre de Juanes llegué a sospechar que la pareja Jura Real podía ser de los cuadros importados a España del taller al por mayor de Ridolfo de Ghirlandajo y hoy, relacionando todas las conjeturas y atando cabos sueltos, me atrevo a sostener que son obra de Macip Senior».

La Calle de la Amargura. «La maravillosa tabla en que está representado el Redentor caminando al Calvario, debiera llamarse el Canon o regla de la pintura por la sublimidad, verdad, variedad y belleza con que el inmortal Joanes animó las figuras de Jesu Cristo, acompañado en la cruz, de su divina Madre, de su acompañamiento y de los crueles sayones que conducen al Señor hacia el lugar del suplicio. El que desapasionadamente examina estas y otras grandes producciones de nuestro profesor confiesa ingenuamente que no son exageraciones las justas alabanzas que le prodigan sus admiradores». Así se expresa D. Vicente Noguera (1) refiriéndose a esta tabla que citan casi siempre los autores como ejemplo demostrativo de la influencia de Rafael en el pintor español. Juanes pintó este cuadro habiendo conocido, directamente o por dibujo, el Pasma de Sicilia que el gran maestro de Urbino pintó para la capilla real de Palermo. A pesar de esta influencia, la personalidad de cada maestro se revela en estas producciones. Si Rafael es ampuloso y teatral, hasta el punto de parecer que su cuadro es un estudio acabado del sagrado drama, el cuadro de Juanes es más sincero, como si hubiera sorprendido la escena en la calle y la hubiera copiado con toda la naturalidad de una impresión.

*La Calle de la Amargura*

Poseía esta obra el Marqués de Angulo, quien la legó al sacro convento de Montesa; por eso Ceán Bermúdez la cita conservada en la iglesia del Temple. Según nota del Catá-

(1) «Actas de la Academia de San Carlos». Año 1783.

logo del Museo del Prado, fué regalado por la Academia de San Carlos a Fernando VII en el año 1814, durante su estancia en Valencia.

*Bautismo de  
Cristo*

*Valencia, Catedral.*—Es, sin duda alguna, una de las más preciadas joyas de la pintura valenciana y obra capitalísima de la pintura española del siglo XVI. Representa el cuadro el momento en que bautizado Jesús se abrieron los cielos y se vió bajar al Espíritu de Dios a manera de paloma, que posó en El... La figura de Cristo, semi-arrodillada, es bellísima: lleva las manos cruzadas sobre el pecho e inclina suavemente su cabeza de delicado perfil. El Bautista, iniciando también la genuflexión, va envuelto con una piel que deja al descubierto la espalda y brazos. Sostiene con la mano izquierda una larga cruz y levanta con la derecha la concha conteniendo el agua redentora. Separa ambas figuras el río, de un azul verdoso (oscuro en el primer término y con blancos reflejos a lo lejos), cuyas riberas bordean frondosas arboledas. Y sobre sus cabezas la simbólica paloma nos encanta por su delicadeza. Asisten a la escena formando dos grupos a derecha e izquierda los cuatro Grandes Doctores, San Gregorio, San Ambrosio, San Juan Crisóstomo (o quizás San Jerónimo) y San Agustín. A la derecha del Señor está arrodillado en la forma en que solía retratarse a los donantes de retablos un personaje vestido de sobrepelliz y muceta. Es el venerable Juan Bautista Agnesio, beneficiado de la Catedral y escritor muy erudito, gran amigo de los Macip. Rematando la composición figura en la parte superior, separada por unas nubes en las que aparecen angelitos, la Majestad del Padre eterno rodeado de una filacteria en que van escritas las palabras que se oyeran en aquel momento. Vestido de obscura, apenas verdosa túnica, rojo el manto, maravilla por la serena expresión de su semblante y por la muda elocuencia de sus manos extendidas. Entre los encantadores detalles sobresalen una mata de lirios, dos pajaritos y las lindas caritas de tres ángeles que asoman entre las nubes.

Respecto del colorido dice D. Elías Tormo: «El celaje

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

es monótonamente azul y de repente rosado. El del Eterno es rosado de tono acalabazado; las nubes, de rebordes y masas blancas sobre masas oscuras. El lirio es blanco; el pajarito al suelo gris y blanco, y blanco amarillento con el ala oscura el de arriba. Los querubes son rubios y predominan las alas rojizas. La tiara de San Gregorio es rosada y de oro su capa con bordados; guantes rojos, las mitras absolutamente blancas y de forro rojo; las capas de ambos padres son de oro. Parece San Agustín el de la izquierda, de carnación más biliosa y pelo más negro. San Jerónimo, de carnación pálida poco sana y de pelo de blanco-rubio tono, va todo de rojo y con blanca loba y blanca alba. El libro es de corte amarillento y tapas verdosas oscuras. El Bautista, de desnudo sano muy tostado, pelo y piel parduzco oscuro, y barbas algo más rubias. Jesucristo de desnudo más blanco, y un blanco superfemoral, su pelo castaño oscuro. Agnesio sólo de blanco y negro (el rojo que se ve corresponde a San Gregorio); carnación atezada y pelo y barba oscuros. El libro del suelo en pergamino. En la capa de San Gregorio, San Pedro y San Pablo; la Madona en pie con el Niño, pero con creciente. En el suelo hay una rana. Encima hay una espiga en una mata. En lo lejos ciudades monumentales (que usaron los Macip al principio), pero no ruinas (características de Juanes último estilo). Mide el cuadro dos metros de ancho y poco más de alto».

Resulta difícil encontrar nuevos ditirambos con los que elogiar este cuadro, considerado por propios y extraños como una perfecta producción histórica. Palomino la olvidó al reseñar las obras de Juanes, pero en el mismo siglo XVIII D. Gregorio Mayans y Ciscar, encontró en este cuadro otra prueba de su gran habilidad, la que se ve «en un cuadro... en que se representa al natural el bautismo de Cristo... Allí se ve cuán diestramente siguió el estilo de Rafael. Hay en aquel cuadro excelentes cabezas, vivísimas expresiones y primores del arte muy singulares y dulcísimo agradable y la gloria que está en lo alto con el Padre Eterno y algunos serafines es de mano maestra». Después, el abate Ponz, Ore-

*Crítica de esta obra*



llana, Ceán Bermúdez y todos los que han tratado de esta magnífica pintura le han dedicado elogios calurosos. Últimamente, D. Teodoro Llorente ha dedicado a la famosa tabla las siguientes frases que por su exactitud copiamos a continuación: «Tienen el calor de la vida sus figuras de tamaño natural, y no daña el esfuerzo de la ejecución, la espontaneidad con que están concebidas y trazadas. Revelase la imitación de Rafael en los contornos recortados, en los colores vivos y pulcros; pero en ésta más que en otras creaciones del gran pintor valenciano aparece la franca naturalidad que distingue a la escuela española de la idealidad italiana. Hasta hace poco tiempo ventase atribuyendo a Juan de Juanes como todo lo de su escuela, esta magnífica tabla; pero modernamente el Sr. Sanchis Sivera, en su magnífica monografía tantas veces citada, suministró nuevos datos que destruyeron esta atribución, creyéndose hoy con grandes visos de verosimilitud que pintó esta tabla famosa el padre de Juanes. Fundamenta el Sr. Sanchis Sivera la nueva atribución en una nota del Archivo de la Catedral de Valencia, que se refiere sin duda alguna al cuadro que estudiamos: el asunto no es propio de un retablo que había de colocarse «damunt la pila de batejar» sino que está allí el retrato del donante, el «mestre Batista» del documento, Juan Bautista Agnesio, cuya fisonomía nos es conocida, lo mismo que sus conocimientos de hebreo y griego y su amistad con los Macip, y si no, «allí está su retrato, y el libro abierto con los textos hebreo y griego, el texto hebreo con los puntos diacríticos doctamente copiados y las letras griegas correctamente escritas también». Añade el Sr. Sanchis Sivera que el pintor Juan de Juanes parece nació en 1523 y cuando se puso este cuadro en el sitio que hoy se admira sólo contaría doce años, siendo imposible que entonces pudiese producir, por excelente artista que fuera, un cuadro como el bautismo de Jesucristo. Además, en el retrato del venerable Agnesio, hecho seguramente del natural, éste representa contar unos 40 años de edad, que tendría en la época en que se hizo su retrato, es decir, en 1535. Esto nos prueba también que no

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

lo pudo hacer nuestro Juanes, porque a haberlo pintado él lo representaría de más edad. Las poderosas razones del inteligente canónigo van reforzadas por las siguientes observaciones interesantísimas. Estudiadas las figuras de Jesucristo y el Bautista y algunos rasgos de los otros personajes, se notan pinceladas de una firmeza extraña a nuestro renombrado pintor, que, aunque colorista en el fondo, manifiesta en sus cuadros un espiritualismo encantador que subyuga y conmueve. Es verdad que en este cuadro se admira la soltura y delicadeza con que Juanes pintaba las barbas y cabellos de las figuras, la expresión y dulzura que daba a los semblantes del Salvador, la corrección del dibujo, la inteligencia de la perspectiva en los escorzos, paños y demás partes de sus cuadros, pero también es cierto que todo esto que caracteriza sus producciones pudiera ser tomado de su maestro, que sin duda fué su padre, tan excelente pintor como el hijo.

Otros autores han encontrado también en el Bautismo algunos detalles de técnica pictórica extraña a nuestro artista. D. Teodoro Llorente advierte que «en ésta más que en otras creaciones del pintor valenciano aparece la franca naturalidad». El pintor de este Bautismo de Cristo—dice el Marqués de Lozoya—no sabe aún emplear como elemento artístico las luces y las sombras; aún se limita a detallar la figuras con la mayor minuciosidad posible; es todavía un primitivo.

DOCUMENTOS

I

Item, pose en data VII solidos que donára en 27 de juny de DXXII a Vicent Macip, pintor, per daurar les corones de nostra dona y del Jhus.: consta el albará de sa má, en cartes del meu manual XXXVIII.

(Archivo de la Catedral de Valencia. «Libre de Obres», año 1522 a 1523, fol. 23).

II

Item, pose en data XVIII solidos, que los quals doni a Vicent Macip, pintor, per manament del canonge Dació, per lo daurar de la peanya de la Verge Maria, del retaule: albará testimonial de ma de Joan Cetina, argenter, en lo meu manual, a cartes XXXXVI.

(Archivo de la Catedral de Valencia. «Libre de Obres», año 1522 a 1523, fol. 27, v.).

III

Item, pose en data quinze liures, quinze sous que doni a mestre Vicent Macip, pintor, per lo pintar y daurar lo sacrari nou, segons consta ab apoca rebuda per Gaspar Avellá, notari, a cartes XXXXI.

(Archivo de la Catedral de Valencia. «Libre de Obres», año 1525 a 1526, fol. 33, v.).

IV

Albará entregui a mestre Vicent Macip, pintor, en part e paga del que li restava a cobrar de la pintura del retaule, cent lliures havi apoca rebuda per pere monçonis, notari (Abril de 1531).

Instancia por en data trecents sous per la pensio de dous anys de cent lliures que yo volgué quitar del censal delsi tres milia sous y manarent los señors canonges que no quitas per no carregament de nou sous

## HISTORIA DE LA PINTURA VALENCIANA

que les donás al pintor y que correrá la pensió per la fábrika y aci pagui al pintor.

Apoqua Yo pagui a mestre Vicent Macip, pintor, quatre milia sous restants dels sis milia que li restaven a cobrar de la pintura del retaule maior de la seu de Segorb. Consta ab apoca rebuda per lo discret en Jaume Vilar, notari a lo primer de maig del any M.DXXXV.

(Archivo de la Catedral de Segorbe).

### V

Item, pose en data quatre sous qui doni a dos pedrapiquers per foradàr damunt la pila de batejar pera posar lo retaule mre. batiste. Tinch alabarà e cartes.

(Arch. de la Catedral de Valencia. «Libre de Obres» de 1535, fol. 26).