

## «La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII»

MIGUEL FALOMIR FAUS \*

*«¡Pobre Joanes, si desde su edad no hubiera habido muchos  
hombres de luces que han dicho y sostenido su reputación!»  
(Antonio Ponz, Viaje de España, Tomo IV, Carta V)*

### RESUMEN

*Este artículo pretende analizar los inicios de la fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII. La «leyenda» de Juanes se asentó en su triple condición de gloria local, pintor ejemplar y artista piadoso, y quienes la forjaron, de Escolano a Vicente Vitoria pasando por Pacheco o Jusepe Martínez, no dudaron en potenciar, e incluso distorsionar, aquellas facetas de la personalidad de Juanes afines a sus intereses particulares.*

### ABSTRACT

*This article seeks to analyze the origins of the historiographical treatment of Juan de Juanes in the sixteenth and seventeenth centuries. The «myth» of Juanes was posited on three aspects: as exemplary and illustrious citizen, model for painters, and pious artist. Those who forged this image of the artist, from Escolano to Vicente Vitoria and passing by Pacheco or Jusepe Martínez, did not doubt in emphasizing and even distorting those aspects of his personality and life that affirmed their individual interests.*

Tras recorrer las iglesias valencianas, Antonio Ponz se maravillaba en el tomo cuarto de su *Viaje de España* (1774) de la gran cantidad de obras de Juan de Juanes que podían admirarse en su emplazamiento original y lo atribuía a los elogios que, ya en vida y desde entonces de forma ininterrompida, habían tributado al pintor los más diversos autores. Paradó-

---

\* Museo del Prado.

jicamente, el favorable juicio que mereció a Ponz y a sus contemporáneos el arte de Juanes propició a corto plazo un trasvase de muchas pinturas suyas a manos privadas. A principios del siglo XIX, y a modo de airada respuesta a un Ponz que habría minimizado la excelencia de los artistas valencianos, Orellana escribía su *Biografía Pictórica Valentina* y dejaba testimonio en ella de estos cambios <sup>1</sup>. Para entonces, numerosas obras de Juanes habían mudado de localización, entre otras, los dos tondos actualmente atribuidos a Vicente Maçip con el *Martirio de Santa Inés* y *La Visitación* del Museo del Prado (ambos procedentes del convento de monjas agustinas de San Julián y que cuando Orellana escribió poseía el Marqués de Jura-Real), y las tablas del antiguo retablo mayor de la Parroquia de San Esteban, hoy también en el Prado y entonces en la Colección Real después que el Arzobispo Juan del Río las entregara a Carlos IV en 1801 <sup>2</sup>. Otras muchas pinturas colgaban en domicilios valencianos, y el hecho que Ponz las silenciase y Palomino se extrañara ochenta años antes de la escasez de obras de Juanes en manos privadas: «*en casas particulares, es muy rara la que se encuentra*» <sup>3</sup>, sugiere que éstas habían sido adquiridas por sus propietarios en fecha reciente.

La fortuna crítica de Juanes, especialmente la anterior a Palomino y su *Parnaso español pintoresco y laureado* (1724) <sup>4</sup>, está todavía por trazar pese a que cada vez contamos con más material para ello. Dispare en su naturaleza y a menudo inéditas hasta fecha reciente, las noticias proporcionadas por Jusepe Martínez, Vicente Vitoria <sup>5</sup> y otros muchos cronistas y literatos de menor nombradía constituyen un precioso filón para entender el enorme predicamento alcanzado por Juanes no sólo en el siglo XVIII, sino desde el momento mismo de su muerte tal y como recordara Ponz. Con esta perspectiva, textos como el de Vitoria o Palomino habría que contemplarlos como hitos fundacionales de unos estudios pretendidamente histórico-artísticos, pero también como la culminación de una tendencia

<sup>1</sup> Marcos Antonio de ORELLANA, *Biografía Pictórica Valentina o Vida de los Pintores, Arquitectos, Escultores y Grabadores Valencianos*, (edición Xavier de Salas), Valencia, 1967.

<sup>2</sup> Al interés de Carlos IV por Juanes responde la aparición de obras suyas en colecciones de personajes de la Corte. Godoy, por ejemplo, poseía cinco pinturas atribuidas a Juanes, dos de las cuales habían pertenecido al infante don Luis; Isadora Joan ROSE WAGNER, *Manuel Godoy. Patrón de las artes y coleccionista*, Madrid, 1983, págs. 239-242.

<sup>3</sup> Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III: El Parnaso español pintoresco y laureado*, Madrid, 1988, págs. 88-89.

<sup>4</sup> *Ibidem*, ops. cit., págs. 87-91.

<sup>5</sup> Ventura BASSEGODA, «Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenus* I, 1995, págs. 165-172. La fortuna crítica de Juanes carece de un estudio monográfico. Son sin embargo meritorias las páginas que le dedica Albi, quien recoge muchos de los testimonios utilizados en la elaboración de este trabajo; José ALBI, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, tomo I, págs. 313-325, y tomo II, págs. 273-280.

inciada a finales del Quinientos. Desde entonces y hasta los años iniciales del siglo XVIII, Juanes disfrutó de un ininterrumpido prestigio que no se limitó al área valenciana y que se asentó en su triple condición de ciudadano ilustre, artista piadoso y pintor ejemplar. Al estudio de estos primeros estadios de la fortuna crítica de Juanes dedicaremos las próximas páginas.

\* \* \*

Desde que a mediados del siglo XV el marqués de Santillana (1398-1458) incluyera una encomiástica alusión a Giotto en su *Canción a la reina doña Isabel de Portugal* <sup>6</sup>, numerosos escritores hispanos ponderaron las cualidades de artistas concretos <sup>7</sup>, y aunque al principio los destinatarios de tan tempranos elogios fueron únicamente artífices grecolatinos e italianos, tras 1525 se hicieron frecuentes las referencias a pintores, orfebres, maestros de obras y entalladores hispanos contemporáneos <sup>8</sup>. También en Valencia encontramos a principios del siglo XVI alusiones a artistas clásicos y pintores italianos <sup>9</sup>, y desde las décadas centrales de la centuria, referencias a maestros vernáculos. Fue concretamente Martín de Viciana el primero que, al describir las iglesias de diversas poblaciones valencianas, citó al autor de los retablos que cobijaban: el pintor Pablo de San Leocadio <sup>10</sup>. Estas primeras referencias poseían sin embargo un carácter

---

<sup>6</sup> Íñigo LOPEZ DE MENDOZA, *Obras completas*, Barcelona 1988, pág. 22; citado en el utilísimo libro de Miguel HERRERO GARCÍA, *Contribución de la literatura a la historia del arte*, Madrid, 1943, pág. 114.

<sup>7</sup> La literatura castellana ofrece referencias a pintores con anterioridad al siglo XV, pero el pintor que aparece en estas obras es más un carácter que una individualidad. Así ocurre en varias de las *Cántigas* de Alfonso X el Sabio o con el Pitas Payas de *El Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita. En esta línea se incluiría el anónimo pintor valenciano que ayudaba a desmascarar a un falso ermitaño en el *Arcipreste de Talavera o Corbacho*. Aunque su autor, Alfonso Martínez de Toledo, visitó Valencia en las décadas iniciales del siglo XV, nada sugiere que el pintor al que alude fuese un personaje real.

<sup>8</sup> Probablemente fueran Felipe Bigarny y Diego de Siloé los primeros artistas activos en España que merecieron el reconocimiento de sus contemporáneos; Cristóbal de VILLALÓN, *Ingeniosa comparación entre los antiguos y los presentes*, Madrid, 1989, pág. 170. Alonso de Berruguete fue admirado por González de Oviedo, quien dejó constancia también de sus contactos con Mantegna y Leonardo. La relación de los italianos con Oviedo en Diego ANGULO, «Leonardo y Mantegna elogian a nuestro Gonzalo Fernández de Oviedo», *Archivo Español de Arte*, 1961, págs. 87-89. Las referencias de Oviedo a Berruguete en Miguel FALOMIR FAUS, «Alonso de Berruguete, Leonardo da Vinci y un episodio temprano de la *Querelle* en España», *Archivo Español de Arte*, 262, 1993, págs. 181-184.

<sup>9</sup> Miguel FALOMIR FAUS, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Valencia, 1996, págs. 299-320.

<sup>10</sup> Martín de VICIANA, *Crónica de la Inclita y Coronada ciudad de Valencia*, Valencia, 1555, 2.<sup>a</sup> parte, págs. 21, 340 y 350.

anecdótico, y huérfanas de pronunciamientos estéticos o valoraciones subjetivas, poco o nada dicen de las cualidades artísticas de un San Leocadio que llevaba además varias décadas muerto cuando Viciana publicó su obra en 1555 <sup>11</sup>.

El primer pintor valenciano que mereció los honores de literatos locales y el primero también que fue celebrado siguiendo los modelos imperantes en Italia fue Juan de Juanes (c. 1510-1579). El prestigio alcanzado en vida por Juanes excede ampliamente la tópica imagen de pintor pío que de él tenemos y fue parangonable al disfrutado por ilustres colegas italianos. Como ellos, su arte fue ensalzado en sonetos que equiparaban su talento al de célebres pintores clásicos, y también como ellos, a su muerte mereció el elegíaco tributo de los poetas. La primera referencia literaria a Juanes se retrotrae a 1562, cuando el sacerdote murciano afincado en Valencia Diego Ramírez Pagán (c. 1524-1562), confesor de las hijas del duque de Segorbe, le dedicó un soneto donde lo comparaba con Apeles y lamentaba la ausencia de un escritor de talento que ensalzase sus dotes artísticas.

*El autor a Johannes, pintor de nuestro tiempo famosísimo*

*«Si aquel magno Alejandro, siendo junto  
al sepulcro de Aquiles llora en vano,  
invidioso de ver aquella mano  
que a la vida lo torna de difunto,*

*llore el siglo pasado todo junto  
y el que después verná del Valenciano  
cuyo pincel la obra del Greciano  
escurece y de Apeles el trasunto,*

*y alégrese mi rostro al propio agora  
tan vivo que el retrato al mundo espanta,  
viendo una grande historia aquí succincta;*

*más el pintor que junto a Turia mora  
muere, pues no hay Homero que le cante,  
como otro Apelles de Dardanio pinta» <sup>12</sup>.*

Pese al tono laudatorio del soneto desconocemos los vínculos reales que unieron a Diego Ramírez Pagán con Juanes, entonces en uno de los

<sup>11</sup> La inclusión de referencias a artistas en dietarios bajomedievales en Miguel FALOMIR FAUS, *ops. cit.* (1996), págs. 304-306.

<sup>12</sup> Diego RAMÍREZ PAGÁN, *Floresta de Varia Poesía*, Valencia, 1562 (s.p.). Viene reproducida en Miguel HERRERO GARCÍA, *ops. cit.*, págs. 108-109. Sobre Ramírez Pagán véase Antonio PRIETO, *La poesía española del siglo XVI*, Madrid, 1991, tomo I, págs. 200-207.

momentos culminantes de su trayectoria profesional tras realizar el retablo mayor de la parroquia de San Esteban. Ignoramos de igual modo hasta dónde llegaba la afición por la pintura del poeta, pues los breves comentarios pictóricos de Diego Ramírez de Pagán, doctor en teología por Alcalá y traductor de Virgilio y Horacio, poseen una raíz más poética que estética. La misma exaltación de Apeles (cuya comparación con Juanes constituye el eje vertebrador del soneto) era ya, a mediados del siglo XVI, un lugar común en la literatura humanista, y el propio Ramírez Pagán habría de servirse contemporáneamente de él en un poema donde ensalzaba al historiador Paulo Giovio, cuyas dotes descriptivas parangonaba con las de la pintura de Apeles<sup>13</sup>. Resulta por tanto arriesgado discernir cuánto había de recurso literario y cuánto de sincera admiración en la comparación que estableció Ramírez Pagán entre Apeles y Juanes, pero tampoco conviene olvidar que, en la favorable valoración de la pintura por parte de los humanistas de los siglos XV y XVI, fue más determinante la lectura de Plinio u Horacio que su experiencia personal con artistas contemporáneos. El prestigio de un Apeles agasajado y admirado por Alejandro era entonces legendario, y convertido en personaje de ficción, aparece a menudo en la literatura europea del siglo XVI protagonizando las más variopintas situaciones, de muchas de las cuales se hizo eco en Valencia Juan de Timoneda, estricto contemporáneo de Juanes<sup>14</sup>.

Con independencia de este paralelismo Apeles-Juanes, el primer terceto del soneto alude a un retrato que probablemente haya que relacionar con el de Ramírez Pagán que precede al texto, acaso diseñado por Juanes aunque ejecutado por un grabador ciertamente más tosco (Foto 1). No es ésta la única alusión a un retrato por parte de Ramírez Pagán, quien a continuación de este soneto, incluyó otro que probablemente tuviera también a Juanes como destinatario<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> El poema «Ramírez en recomendación del lovio» servía de introducción a la traducción hecha por Antonio Juan Villafranca de Paulo GIOVIO, *Libro de las historias y cosas acaecidas*, Valencia, 1562.

<sup>14</sup> Juan de TIMONEDA (m. 1583) se hizo eco de estas historias en su *Sobremesa y alivio de caminantes* (Valencia, 1569) y en el *Fabulario en que se contienen fábulas y cuentos diferentes, algunos nuevos, y parte sacados de otros autores* (Valencia, 1613); sobre el particular véase Miguel FALOMIR FAUS, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento*, Valencia, 1994, pág. 80-82.

<sup>15</sup> Diego RAMÍREZ PAGÁN, ops. cit. (sin paginación). En la misma obra se incluye un tercer soneto, éste debido a Antonio Padilla, relacionado también con un retrato cuyo cuarteto inicial es el siguiente: «Si la mano de Apeles, que tan vana/ al mundo pareció, porque era una/me huviera concedido la fortuna/ para sacar del vivo vuestra cara».

*Soneto a un amigo suyo rogándole que lo retratase*

*«Phileno pues que en ti la illustre alma  
tan sabiamente a bien dezir intenta,  
puede de qualquier duda y miedo esenta,  
ceñir tus sienes la honrosa palma*

*No menosprecies, ni se quede en calma  
tan raro don, pues que de ti se cuenta  
tal ardimiento, que otro en vano tienta  
de emparejar con luz tan pura y alma*

*Saca del vivo ya la imagen muerta  
de tu Darnanio, y pagara mi pluma  
en la misma moneda el mismo officio*

*Dando de ti la más pequeña suma  
que a dar la hystoria larga entera y cierta  
no bastara de Apolo el artificio»*



Foto 1. Diego Ramírez Pagán.

Si como parece lógico Juanes es el Phileno al que alude Pagán/ Dardanio, la relación entre ambos iría más allá de la habitual entre cliente y pintor y nos introduciría en unas coordenadas absolutamente novedosas en el panorama valenciano, donde por primera vez cabría hablar de un vínculo amistoso entre artistas y literatos. Porque el Juanes que se vislumbra tras los sonetos de Ramírez Pagán no es sólo el artista sobresaliente émulo de Apeles, es también el lector de poesía pastoril que toma para sí el nombre de Phileno o Fileno <sup>16</sup>. No es de hecho difícil hacer a Juanes partícipe de la euforia pastoril que vivía Valencia a mediados del siglo xvi. En 1558 había aparecido en la ciudad la primera edición de la *Diana* de Jorge de Montemayor (uno de cuyos personajes secundarios se llamaba precisamente Fileno), y sabemos de la amistad que unió a Ramírez Pagán con Montemayor cuando éste residió en Valencia hacia 1560 <sup>17</sup>. Pocos años después, en 1564, otro amigo de Montemayor, Gaspar Gil Polo, publicaría también en Valencia su *Diana Enamorada*, donde aparece de nuevo el personaje de Fileno. Otros datos ayudan a perfilar el ambiente intelectual donde se gestaron los primeros elogios de Juanes. Así, conviene señalar que entre las amistades de Ramírez Pagán (y probablemente también de Juanes), figuraban personajes como Jaime Juan Falcó (1522-1594), «*poetae et geometrae clarissimi*», autor de unos comentarios a la *Poética* de Horacio donde hacía suya la conocida tesis del poeta latino sobre la afinidad de la pintura y la poesía <sup>18</sup>, y de un poema dedicado al retrato de Jaime I remitido desde Valencia al príncipe don Carlos, obra probablemente de Juanes.

*In effigiem Iacobi Regis transmissam a Valentinis Carolo Principi Hisp.*

*«Rex fama magnus, maior virtute Iacobus  
Talis erat, sic ille manus, sic ora ferebat  
Restituit pictura artius: tu grandior olim  
Carole restitute virtutes, bella, triumphos»* <sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Fileno/ Phileno es nombre de amplia tradición en la literatura pastoril que, además de en los casos que se citarán más adelante, fue utilizado, entre otros contemporáneos de Juanes, por Hernando de ACUÑA en su «Egloga»; *Varias poesías*, (edición Luis F. Díaz Larios), Madrid, 1982, págs. 115-139.

<sup>17</sup> En su *Floresta de Varia Poesía* (1562) Ramírez Pagán incluyó composiciones de Montemayor y un soneto propio lamentando la reciente muerte del autor de la *Diana*.

<sup>18</sup> Jaime Juan FALCÓ, «In librum de arte poetica Horacii Flacci scholia perutilia», incluido en sus *Operum poeticorum libri quinque*, Mantua, 1600. Los capítulos «Pictoribus atqui Poetis» y «Ut Pictura Poesis erit» en páginas 102 y 116 respectivamente.

<sup>19</sup> Jaime Juan FALCÓ, *Epigrammata*, Valencia, 1647, fól. 29 v. Que Juanes pintara este retrato, cuya existencia se desconocía, lo avalaría que realizase en 1557 el de Alfonso V que la ciudad envió también al príncipe don Carlos hoy en la colección Jordán de Urries. En 1558, se editó en Valencia la *Crónica del rey don Jaume* de Ramón Montaner con un grabado de Jaime I derivado

Poco sorprende que fuera en este medio integrado por individuos que leían a Plinio y comentaban y traducían a Horacio donde se pusieran los cimientos de la fortuna crítica de Juanes. Más aún, habría que preguntarse hasta qué punto no fue esta relación del pintor con poetas y literatos la responsable de la latinización de su nombre. De hecho, Juanes aparece con su nombre original: Joan Maçip, en todos los testimonios que de él tenemos anteriores a la década de 1550<sup>20</sup>. Supuestamente, es en el reverso de un pequeño *Salvador* conservado en la parroquia de San Nicolás de Valencia, firmado y fechado en 1557, donde por primera vez el pintor se autodenomina «loanes»<sup>21</sup>, forma latina que no volverá a aparecer hasta que Ramírez Pagán la emplee en el comentado soneto de 1562. Esta latinización del nombre, excepcional en el panorama pictórico español del siglo XVI, delata las aspiraciones culturales de Juanes, pero también, su familiaridad con medios humanistas donde esta práctica era habitual<sup>22</sup>.

La fama que Juanes disfrutó en vida explica asimismo el soneto que a su muerte en 1579 le dedicó Cristobal de Virués (c. 1550-c. 1614). El poema de Virués es interesante por varias razones: su propia existencia (es el primero en su género en lengua castellana), la evidente asunción por su autor de la noción del genio heredado, susceptible de transmitirse de una generación a otra, o el calificativo «divino» atribuido a Juanes y que delata un conocimiento, sin duda epidérmico, de las teorías neoplatónicas entonces en boga sobre la naturaleza del quehacer artístico.

*En la muerte de loanes famoso pintor*

*“Ni lágrimas de pena y desconsuelo  
Vierto, dichoso Joannes, por tu muerte,  
Sino de envidia y de contento en verte*

de un dibujo de Juanes (un dibujo de este retrato, atribuido a Juanes aunque de muy discreta calidad, en Diego ANGULO-Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings. Volume one: Spanish Drawings 1400-1600*, London, 1975, fig. 177). Sobre el retrato de Alfonso V véase José ALBI, ops. cit. tomo II, págs. 88-95.

<sup>20</sup> La polémica en torno al nombre de Juanes en José ALBI, ops. cit., tomo I, págs. 334-357.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pág. 350.

<sup>22</sup> Juanes jamás fue llamado en vida Juan de Juanes, lo que sí ocurrió inmediatamente después de su muerte. La primera vez que aparece el Juan de Juanes sería en un supuesto documento autógrafo de Nicolás Borrás fechado en 1581 que se inicia: «Timoratus Vicentius Joannes macip (Joannes de Joannes nominatus)» y que fue publicado por Vicente POLERO y TOLEDO, «Nuevas noticias sobre Juan de Juanes», *El Arte en España*, VI, 1867, págs. 89-91. En ese contexto, y con un hijo pintor, la expresión adquiriría un matiz valorativo (el mejor de los Juanes) ausente en la mera latinización del apellido. Esta connotación valorativa no escapó a mediados del siglo XVII a Jerónimo MARTÍNEZ DE LA VEGA en su *Vida de ilustres varones valencianos*: «(...) loanes, dicho assí sólo por Excellencia, si bien su apellido se dirá quando en su lugar hablemos de él»; Real Academia de la Historia, Mss. 9-546, págs. 1019 (Véase Apéndice documental).

*Partir lleno de gloria a la del cielo  
Allí verás los rostros que en el suelo  
Pintó tu rara mano de tal suerte,  
Que por divino han hecho conocerte  
Y aora te levantas así en buelo  
Y si quieres acá verte presente  
Aunque ya estás do el bien eterno abita,  
De tus tres hijos tu figura sea:  
En pincel y colores Juan Vicente  
En ingenio y pintura Margarita  
En discrección y gracia Dorotea»<sup>23</sup>*

Tras el elogio fúnebre de Cristóbal de Virués, la siguiente referencia impresa a Juanes se fecha en 1588 en una obra destinada a promover la beatificación de Tomás de Villanueva (arzobispo de Valencia entre 1544 y 1555) escrita por su compañero de religión el agustino Miguel Salón, quien refirió así la realización del retrato post-mortem del prelado:

*«(...) Francisco Roca, canónigo de esta sancta yglesia, con la grande devoción que en vida y muerte tuvo a este sancto Prelado, para que en acabando de morir le hiziesse retratar el rostro en un lienço a un famoso pintor de esta ciudad llamado Ioannes, y puesto aquel retrato en perfición, con todo el cuerpo vestido de pontifical, según su disposición y estatura le embiasse a Génova, para que le sacassen de bulto en un grande y rico mármol que cubriessse su sepultura. Hizose así (...)»<sup>24</sup>.*

Pese a los tempranos reconocimientos de Ramírez Pagán, Cristóbal de Virués o Miguel Salón, fue Gaspar Escolano (1560-1619) quien a principios del siglo XVII contribuyó de forma decisiva a la perpetuación de la fama de Juanes. Hombre culto al que la pintura no dejaba indiferente (fue miembro de la Academia de los Nocturnos, donde pronunció un «Discurso en alabanza de la mentira» proclamando la validez del *ut pictura poesis* horaciano)<sup>25</sup>, Escolano no se limitó como sus predecesores a remarcar la condición de pintor ilustre de Juanes y fue más allá al otorgarle el estatus

---

<sup>23</sup> Cristóbal de VIRUÉS, *Obras trágicas y líricas del capitán Cristóbal de Virués*, Madrid, 1609, fól. 255 r. El soneto fue publicado por Elías TORMO en *Varios estudios de artes y letras. Desarrollo de la pintura española del siglo XVI*, Madrid, 1902, págs. 96-97.

<sup>24</sup> Miguel SALÓN, *Libro de los grandes y singularísimos exemplos que dexo de sí en todo género de sanctidad y virtud, particularmente en la piedad y misericordia con los los pobres, el Illustrísimo y Reverendissimo señor don Thomas de Villanueva*, Valencia, 1588, pág. 396. Esta conexión entre pintor y prelado, en la que insisten los biógrafos de Villanueva, apenas ha preocupado a la historiografía pese a su obvio interés para ahondar en el poco conocido mundo de la clientela de Juanes.

<sup>25</sup> Miguel FALOMIR FAUS, *ops. cit.* (1994), pág. 83.

de gloria local. Fue en 1610-1611, cuando en sus *Décadas de la Historia General de Valencia* confeccionó un listado cuidadosamente ordenado de valencianos ilustres e incluyó, por primera vez en España, a un pintor entre ellos: «Y finalmente, en pintura, el gran loanes, echó la raya sobre cuantos han florecido en España, y corrió pareja con los mejores de Italia»<sup>26</sup>. Con su inclusión aunque fuera en último lugar entre los *uomini famosi* que Valencia había dado al mundo, Escolano puso los cimientos de un prestigio que acabaría por convertir a Juanes en uno de los más poderosos iconos referenciales de la cultura y la sensibilidad valencianas.

El siglo xvii fue determinante en la evolución de la fortuna crítica de Juanes. Convertido en el pintor valenciano por excelencia (posición que nunca abandonó pero que hubo de compartir a veces con Ribalta o Ribera), el prestigio de Juanes, lejos de decaer, se mantuvo e incluso aumentó a lo largo de la centuria. Las primeras alusiones a Juanes tras Escolano se localizan de nuevo en textos dedicados a Tomás de Villanueva tras su beatificación en 1618. Con tal motivo, Miguel Salón publicó una vida del prelado que, aunque deudora de la primitiva versión de 1588, introducía algunos cambios interesantes a nuestros propósitos. Salón apenas modificó el episodio del retrato póstumo de Villanueva<sup>27</sup>, pero influido sin duda por Escolano, alteró sustancialmente otro pasaje de la vida del prelado (el encargo que hizo en Flandes de una serie de tapices dedicados a la Virgen) para hacer partícipe y protagonista del mismo a Juanes. Vale la pena cotejar ambas versiones. En 1588, Salón escribía:

«Movido por la misma devoción que tenía a la serenísima Reyna de los cielos (...) deseó que huviesse en la yglesia mayor de esta ciudad alguna cosa suya en aumento del culto divino, y servicio de esta sacratísima virgen, y assí dio orden como se hiziesse en Bruselas aquella tapicería de los

<sup>26</sup> Gaspar ESCOLANO, *Décadas de la Historia General de Valencia*, Valencia, ed. 1878, pág. 565. Acaso no fue ajeno a este reconocimiento de la excelencia de Juanes que Escolano fuera desde 1597 rector de la parroquia de San Esteban, para la que Juanes pintó en la década de 1560 el retablo mayor. Fuera de Valencia existe algún ejemplo anterior de *laudes* de ciudad ponderando a los artistas que habían trabajado en ella. Damasio de Frías Balboa escribió hacia 1570 un *Diálogo en alabanza de Valladolid* aun inédito donde elogiaba, entre otros, a Alonso Berruguete, Juan de Juni y Gaspar Becerra; M.<sup>a</sup> José REDONDO CANTERA, «Precedentes de la historiografía artística vallisoletana», *El historiador del Arte, hoy* (actas del Simposio, Soria 1997), pág. 98.

<sup>27</sup> Salón volvió a narrar cómo Francisco Roca mandó «(...) le hiziese retratar a un pintor muy famoso que había en aquella ciudad, llamado Joannes; cuyo retrato muy al propio está entre las figuras de los otros prelados de la Iglesia de Valencia, en el aposento, donde se juntan los capitulares della; y juntamente envió a Génova para que de allá viniese su figura en un rico mármol bien labrada en forma de un Arzobispo, la qual vino con toda perfección, y como se deseaba, y se puso encima de su sepultura»; Miguel SALÓN, *Libro de la vida y milagros de santo Tomás de Villanueva, Arzobispo de Valencia*, 5.<sup>a</sup> edición, Madrid, 1793 (1.<sup>a</sup> edición 1620), pág. 310.

*Gozos de nuestra Señora, con que es honrada y adereçada esta yglesia en las más principales fiestas del año, y es una de las mejores cosas que tiene, porque salió en mucha perfición de colores y figuras, y de estofa muy fina, por ser casi toda de alta seda»* <sup>28</sup>.

En 1620 el relato había cambiado, y tan importante como el encargo en sí aparece la identidad del autor de los cartones para los tapices: Juan de Juanes, cuya participación en el proyecto había sido silenciada 32 años antes:

*«Para adorno de la misma Iglesia mayor, dio orden como se hiciesen en Flandes de seda y lana muy finas nueve paños muy grandes, con los gozos de nuestra Señora, y entre ellos la Presentación de la misma Virgen en el templo, que le costaron muchos ducados: salieron muy buenos, y de muy hermosas figuras, y con muy vivos colores, de tal suerte que con haber cerca de setenta años que se hicieron, y servir en la Iglesia todas las Pasquas y fiestas principales, están hoy día tan lucidos y hermosos como el primero; y aunque envió el Santo los patrones de las imágenes que habían de tener, pintadas en unos lienzos de mano de un Pintor muy famoso que había en esta ciudad, llamdo Joannes, tan hábil y diestro en aquel arte, que a juicio de los que entienden, puede competir lo que él pintó, y se ve en muchas iglesias de la Ciudad y Reyno de Valencia, con las pinturas que hizo Michael Angelo en Roma»* <sup>29</sup>.

La autoría de los cartones, que debieron diseñarse hacia 1550-1552, adquiere una importancia mayor incluso que la realización material de los tapices, recayendo el mérito del conjunto en un Juanes que era equiparado sin rubor con el mismísimo Miguel Ángel. Si el repentino énfasis de Salón en Juanes debía mucho a Escolano, una dependencia similar detectamos en las palabras que dedicó a narrar este mismo episodio de los tapices el canónigo de la catedral Jerónimo Martínez de la Vega (m. 1688), responsable de glosar las fiestas celebradas por la beatificación de Tomás de Villanueva en 1619. Al describir el aparejo dispuesto para la ocasión en el transepto de la catedral valenciana, Martínez de la Vega dio cuenta nuevamente de los tapices encargados por Villanueva, cuya factura alababa sin reservas dada la identidad de su autor: «(...) *de admirable dibuxo, siéndolo de loanes, gloria y orgullo de la pintura y de nuestra nación valenciana*» <sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Miguel SALÓN, *ops. cit* (1588), pág. 369.

<sup>29</sup> Miguel SALÓN, *ops. cit* (1793), pág. 193.

<sup>30</sup> Jerónimo MARTÍNEZ DE LA VEGA, *Solenes y grandiosas fiestas que la noble y leal Ciudad de Valencia a echo por la Beatificación de su santo Pastor, y Padre D. Tomás de Villanueva*, Valencia, 1620, pág. 96.

Salón y Martínez de la Vega incidieron en aspectos de la fortuna crítica de Juanes ya apuntados: su fama y calidad, que le asimilaban a destacados artistas italianos, y su condición de ciudadano ilustre. Sin embargo, de sus palabras se deduce una circunstancia que no era sino la lógica consecuencia de los elogios que venían tributándose a Juanes desde el siglo XVI: el prestigio que reportaba la posesión de obra suya. Y es que la exaltación de Juanes repercutió lógicamente en la apreciación de su pintura. El siglo XVII está repleto de textos de cronistas religiosos que aludieron a las imágenes de Juanes que albergaban sus iglesias y conventos, tanto en Valencia como en diócesis limítrofes. El género se prestaba además a los más desorbitados e interesados excesos; cada comunidad pugnaba por poseer la mejor obra de Juanes y ello dio pie a párrafos como el del agustino Jaime Jordán que transcribimos a continuación:

«El altar donde está colocada la Celestial Imagen, contiene una de las más famosas pinturas de quantas se admiran en Valencia, que las ay muy célebres, y aun de quantas se enseñan en el orbe, porque toda es del insigne Pintor Iuanes»<sup>31</sup>.

Más ilustrativos del predicamento de Juanes durante el siglo XVII son los elogios que se le tributaron en celebraciones públicas, auténtico indicador de que la fama del pintor traspasó los cenáculos eruditos para calar también en el subconsciente colectivo. En este terreno ningún testimonio sobrepasa en interés al proporcionado por Juan Bautista Valda con ocasión de las fiestas celebradas en 1662 por el Decreto Inmaculista de Alejandro VII<sup>32</sup>. Valda aludió repetidas veces en su obra a Juanes. En el capítulo XXI, confeccionó un nuevo listado de valencianos ilustres «*en santidad, armas y letras*» y, tras los historiadores y antes que los ingenieros (dato de por sí bastante revelador dado el cuidado con que se elaboraban estas relaciones), incluyó a los pintores con el siguiente desafío: «*Señale el resto de toda España otros tres pintores, como Iuanes, Iuan de*

<sup>31</sup> Fray Jayme JORDAN, *Historia de la Provincia de la Corona de Aragón de la Sagrada Orden de los Ermitaños de Nuestro Gran Padre San Agustín*, Valencia, 1704, tomo I, págs. 198-199. Las órdenes religiosas no fueron las únicas que participaron de este fenómeno, y los apologetas de la catedral de Segorbe exhibieron también con orgullo que Juanes hubiese pintado su altar mayor (hoy atribuido a Vicente Maçip): «*Fabricó en su Catedral [Fray Gilaberto Martí, obispo de Segorbe] la Sacristía, Capilla y Altar Mayor, que mandó pintar a Iuanes, pintor célebre, nada inferior a los passados, norma, y exemplar a los venideros. Y así sus Imágenes admiran a quantos las miran*»; FRANCISCO VILLAGRASA, *Antigüedad de la Iglesia Catedral de Segorbe y catálogo de sus obispos*, Valencia, 1664, pág. 183.

<sup>32</sup> Las festividades de 1662 en Pilar PEDRAZA, *Barroco efímero en Valencia*, Valencia, 1982.

*Ribalta y Iusepe Ribera, gloria de Valencia, y lustre de Italia»*<sup>33</sup>. Interesante por hacer partícipes a Juan Ribalta y Ribera de una posición de privilegio hasta entonces reservada a Juanes, estas palabras poco aportan al conocimiento de la fortuna crítica del pintor. Sin embargo, otro pasaje de la obra sí ofrece una nueva clave para entender parte del predicamento y prestigio de Juanes durante el Seiscientos: su incuestionable condición de pintor inmaculista, aspecto sobre el que volveremos más adelante y que desde luego tenían presente quienes concibieron las celebraciones reseñadas por Valda en su libro. Vale la pena reproducir lo que éste escribió del jeroglífico levantado para la ocasión por la parroquia de San Juan del Mercado: «*Pintose —escribía Valda— una imagen de la Purísima, y a la otra parte un brazo con un pincel, como que la ha acabado de pintar, y al extremo del pincel diga; fecit. Alusión a un insigne pintor valenciano, llamado loanes*». A continuación, Valda reprodujo las inscripciones que acompañaban al jeroglífico:

LEMA

«*Et macula non est in te*»

LETRA

«*No hallarás defecto en ella  
aunque en censurar te afanes  
porque es de mano de loanes*»<sup>34</sup>

El siglo XVII fue testigo también de la propagación de la fama de Juanes más allá de tierras valencianas. Quienes participaron de este fenómeno presentan una serie de características comunes que los diferencian de los apologetas valencianos del pintor. La distancia geográfica se evidencia tanto en la ausencia de referencias a obras concretas como en la forzosa utilización de noticias ya conocidas que, a menudo, son reinterpretadas de acuerdo a los intereses particulares de cada autor. Por otra parte, y al estar dirigidos a un público no valenciano, estos escritos obvian cualquier alusión a la condición de Juanes como gloria local, incidiendo en aspectos de su reputación menos localistas. El primero que alabó a Juanes fuera de Valencia fue Lope de Vega, quien en el Canto XII de *La Hermosura de Angélica* (1602) lo incluyó entre los grandes pintores españoles ya fallecidos:

«*No tiene España que envidiar, si llora  
Un Juanes, un Becerra, un Berruguete*

---

<sup>33</sup> Juan Baustista VALDA, *Solenes fiestas que celebró Valencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María por el supremo Decreto de N.S.S. Pontífice Alexandro VII*, Valencia, 1663, pág. 626.

<sup>34</sup> *Ibidem*, pág. 392.

*Un Sánchez, un Felipe, pues ahora  
Tan iguales artífices promete:  
Ribalta donde el arte se mejora  
Pincel octavo de los famosos siete,  
Juan de la Cruz, que si criar pudo  
Dió casi vida y alma a un rostro mudo»*

Lope es en realidad un personaje puente, pues desterrado de Madrid en 1589, cumplió su pena en Valencia, ciudad a la que volvería diez años después con ocasión de las bodas de Felipe III y Margarita de Austria <sup>35</sup>. La experiencia valenciana de Lope otorga cierta excepcionalidad a su testimonio, y prueba de ello es que Juanes fue sistemáticamente ignorado en las relaciones de pintores célebres españoles confeccionadas a finales del XVI y principios del XVII: ni figuraba en el perdido libro de Hernando de Avila <sup>36</sup>, ni fue incluido por Suárez de Figueroa y Juan de Butrón en sus obras respectivas <sup>37</sup>.

Tras Lope hay que esperar al jesuita Eusebio Nieremberg para leer el nombre de Juanes en la obra de un escritor no valenciano. En su *Firmamento religioso de lúcidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús* de 1643, Nieremberg incluyó la vida de Martín Alberro, jesuita navarro afincado en Valencia, haciéndose eco de su famosa visión de la *Inmaculada* y del ulterior encargo a Juanes de una pintura que la materializase, pero también, de un primer fracaso del pintor, quien sólo tras confesarse y comulgar pudo dar con una imagen de la Inmaculada que se ajustase a las demandas del jesuita:

*«Florece en Valencia loanes, Pintor aventajado; a éste que era su hijo de confesión, llamó el Padre Martín, y le dixo le avia de pintar una imagen de la Purísima Concepción, declarándole la traça, conforme el exemplar que le avían mostrado en la oración. Fuese el devoto Pintor, no menos en piedad*

<sup>35</sup> Para las estancias de Lope en Valencia sigue siendo útil Henri MERIMEE, *El arte dramático en Valencia*, Valencia, 1985, t. II, págs. 407-429 (1.ª edición, 1913).

<sup>36</sup> El *Arte de la Pintura* de Hernando de Avila (circa 1590) se conoce únicamente por la alusión que hace de él Diego de Villalta en *De las estatuas antiguas*. Según Villalta, Hernando de Avila escribió sobre Lorenço de Avila, Rincón, Becerra, Morales, Navarrete, Pedro y Alonso Berruguete, Morales, Diego de Urbina, Carvajal, Miguel Barroso y Alonso Sánchez. A ellos añadió un sólo pintor activo en la Valencia del Quinientos: Fernando Yáñez, aunque desconociendo tal dato y asociándolo únicamente, como después harían Quevedo y Palomino, con sus últimas obras castellanas. Sobre el *Arte de la Pintura* de Hernando de Avila véase Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1923, tomo I, págs. 299-304.

<sup>37</sup> Cristóbal SUÁREZ DE FIGUEROA, *Plaza universal de todas ciencias y artes*, Madrid, 1615, fols. 302 v-305 v. Suárez de Figueroa nombró, entre otros pintores famosos, a Jacopo Bassano, Miguel Angel, Bartolomé y Vicente Carducho, Blas de Prado, Francisco Ribalta, Juan de la Cruz, Felipe Liaño, Juan de Chirínos, Diego Pérez Mexía, Jerónimo Cabrera, Baltasar López y El Greco. Juanes tampoco es citado por Juan de BUTRÓN en sus *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, Madrid, 1626, fols. 120-122.

*que insigne en este arte, y aviendo bosquejado en un papel lo que antes en su imaginación, llevó el debuxo al Padre, violo y dixo: No está según la idea, ni del modo que me ha dicho nuestra señora; hazedla otra vez, confesad, y comulgad con devoción, antes que comenceis esta obra, y pedid a Dios, y a la Virgen favor para hazerla como conviene. Hizo loanes puntualmente quanto le dixo el Padre Martín, no tomó jamás el pincel, a lo menos para formar las facciones del rostro, que no fuesse confessado, y comulgado, hallándose con aliento, y temple espiritual. Acontecido bolver al Colegio de San Pablo, donde pintava, y estarse parado mirando con grande atención la obra, por gran rato, sin dar pincelada, por parecerle que faltava el espíritu»<sup>38</sup>.*

La fuente de este pasaje es una biografía manuscrita de Martín Alberro elaborada por un anónimo jesuita valenciano en 1633 que Nieremberg copió puntualmente, aunque abreviando pasajes ajenos a sus intereses<sup>39</sup>. Más preocupado lógicamente por la dimensión mística que por la artística del evento, Nieremberg eliminó algún comentario sobre Juanes («*pintor primo y en su arte el primero de aquellos tiempos*»)<sup>40</sup> y simplificó el proceso de creación de la Inmaculada. Según el cronista anónimo, el pintor realizó no uno sino dos bosquejos, el segundo de los cuales agradó a Alberro, quien sólo entonces, y antes que empezara la pintura propiamente dicha, recomendó a Juanes confesarse y comulgar con devoción<sup>41</sup>.

Con independencia de la supuesta originalidad iconográfica de la Inmaculada de Martín Alberro, que hoy sabemos más bien escasa, el episodio es sumamente interesante porque encontramos en él por primera vez esa imagen del Juanes piadoso que, repetida después hasta la saciedad, ha acabado por anular cualquier otro rasgo de su personalidad artística. Sin embargo, el Juanes que presentan tanto Nieremberg como el anónimo cronista que le precedió es un pintor como otro cualquiera cuya devoción, lejos de serle consustancial, le es aconsejada e incluso impuesta por el jesuita en un pasaje que trae ecos de situaciones similares en las que un artista debía enfrentarse a la realización de una imagen sagrada.

---

<sup>38</sup> P. J. Eusebio NIEREMBERG, *Firmamento religioso de lúcidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1662, Tomo II, pág. 551 (1.ª edición, Madrid, 1643). Vicente Vitoria fue el primero en citar a Nieremberg como fuente del pasaje de la Inmaculada. Vitoria fue más allá que Pacheco al ponderar la religiosidad de Juanes «(...) de tan rectas costumbres que no solamente se tienen por buenas sino por santas, y en este concepto de santidad vivió, y murió en Valencia»; Bonaventura BASSEGODA, *ops. cit.*, pág. 172.

<sup>39</sup> J. PLANELLA «La Purísima de Juan de Juanes. Estudio histórico-crítico», *Razón y Fe*, 1904, págs. 149-166.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pág. 154.

<sup>41</sup> «*Vuelve el pintor con el segundo bosquejo; muéstráselo al Padre, el cual, agradao de la traza: —¡Eal, le dice, confesad y comulgad con devoción antes que comenceis esta obra, y pedid a dios y a la Virgen gracia para hacerla como conviene*»; *Ibidem*, pág. 155.

Aunque *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (1564-1644) apareció publicado póstumamente en 1648, el tratadista sevillano lo tenía acabado en 1639, con anterioridad a la edición de la obra de Nieremberg, que no es citada ni una sola vez en todo el tratado. Sin embargo, Pacheco debió conocer la crónica manuscrita que sobre la Inmaculada de Martín Alberro manejó Nieremberg (algo factible dadas sus magníficas relaciones con los jesuitas), pues a este pasaje alude, aunque sin citarlo, el breve pero fundamental comentario que dedicó a Juan de Juanes: «*De Juanes, pintor de opinión, se cuenta que hizo imágenes de mucha devoción, porque, demás de ser persona de conocida virtud, se preparaba con la confesión y comunión antes de pintarlas*»<sup>42</sup>. La manipulación de Pacheco es evidente, al extrapolar las peculiares circunstancias, reales o ficticias, que acompañaron la realización de la Inmaculada y convertirlas en rasgos distintivos de la personalidad de Juanes. Si el Juanes de Nieremberg confesaba y comulgaba únicamente para pintar la Inmaculada y especialmente su rostro, el de Pacheco había convertido estos sacramentos en momentos cotidianos de su quehacer artístico, tan imprescindibles para la práctica de la pintura como la molienda de los colores o el preparado del lienzo. Gramaticalmente, el cambio introducido por Pacheco era mínimo; semánticamente, trocó para siempre la imagen de Juanes, que se adecuaba así al modelo de pintor cristiano que propugnaba en las páginas de su tratado.

Aunque por diversas razones, el Juanes que aflora en los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* de Jusepe Martínez (c. 1601-1682) está también poderosamente condicionado por los intereses particulares de su autor. La imagen de Juanes que nos ha dejado Martínez es mucho más elaborada y compleja que la de Pacheco y no está exenta de censuras. En realidad, se trata de un prolijo relato donde la figura de Juanes aparece desfavorablemente confrontada con la del propio Martínez. Aunque el teórico aragonés no dudó en calificar a Juanes de «*lucido ingenio*» y apreciaba sus dibujos, no compartía ese entusiasmo que le atribuía por los estudios anatómicos<sup>43</sup> y censuró abiertamente su minuciosidad y

<sup>42</sup> FRANCISCO PACHECO, *El Arte de la Pintura* (edición de Bonaventura Bassegoda y Hugas), Madrid, 1990, pág. 222. LÁZARO DÍAZ DEL VALLE se hizo eco de la opinión de Pacheco, y en su *Epilogo y nomenclatura de algunos artifices* incluyó a Juanes entre los «*varones insignes en esta arte y santidad*»; FRANCISCO JAVIER SÁNCHEZ CANTÓN, *Fuentes literarias para la historia del arte español*, Madrid, 1933, tomo II, págs. 363-364.

<sup>43</sup> «*Fue tanto el gusto que en este ejercicio hallaba [dibujo de desnudos], que se iba cuando hacían anatomías en los hospitales para ver y dibujar los músculos, nervios y tendones, para quedar a su deseo satisfecho; y yo he visto algunos dibujos sacados de hombres ahorcados después de secos y tostados del sol que parecían anatomía, y así los copiaba, y cierto a mi me parece que era trabajo escusado, que en su tiempo ya había muchas anatomías sacadas a la luz, que le bastaran para hacerse capaz de este estudio*»; JUSEPE MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, (edición de Julián Gállego), Madrid, 1988, págs. 232-234.

detallismo (responsables, según Martínez, de sus penurias económicas y del alejamiento de sus discípulos), defectos que atribuía al hecho que no hubiera viajado a Italia para estudiar a Rafael y Miguel Ángel. Cualquiera familiarizado con la vida y obra del aragonés percibirá inmediatamente que tras estas críticas a Juanes subyace una encendida defensa de la biografía y el modo de pintar del propio Martínez, quien sí había estudiado en Roma a los grandes maestros y que en sus escritos no cesó de defender lo que Gállego denominó una «libertad de manera en la pintura» que procuró plasmar, no siempre con acierto, en sus obras <sup>44</sup>.

Aunque Martínez visitó Valencia probablemente a su vuelta de Italia y debió conocer la obra de Juanes, ninguno de los datos que proporciona sobre su biografía ha sido ulteriormente corroborado por los historiadores. Algunos deben ser rechazados por su manifiesta falsedad (como la precariedad económica de Juanes o el abandono de sus discípulos), otros, como los estudios anatómicos sobre cadáveres, aún entrando en la esfera de lo posible (a partir de 1549 la Universidad de Valencia se convirtió en el más importante centro difusor de las teorías de Vesalio en la Península Ibérica), están pendientes de confirmación <sup>45</sup>. Pero lo que interesa resaltar, ya sea a propósito de Pacheco o de Martínez (y esta apreciación podríamos hacerla extensiva también a Vitoria), no es tanto la veracidad o falsedad de sus comentarios sobre Juanes, cuanto el hecho que con ellos estaban contribuyendo decisivamente a construir la leyenda del pintor español, un empeño que cristalizaría definitivamente con Palomino a principios del siglo XVIII. El caso de Juanes no es excepcional, y una atenta lectura de éstos y otros escritores del Seiscientos revela su empeño por hacer participe al artista peninsular del halo mítico que rodeaba la profesión pictórica en Italia desde el siglo XV. Y para ello, no dudaron en atribuirles anécdotas y situaciones protagonizadas (o pretendidamente protagonizadas) por artistas clásicos o italianos. Los supuestos estudios anatómicos de Juanes sobre cadáveres remiten a un episodio de la vida del joven Miguel Ángel recogido por Vasari

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, pág. 36. Pacheco y Martínez no agotan el catálogo de comentarios sobre Juanes en el siglo XVII. Al finalizar la centuria, José García Hidalgo, que había residido en Valencia, volvió a ponderar a Juanes aunque incidiendo en ideas anteriores: «Juanes, segundo Rafael en la misma escuela pasmo de su tiempo en todas las partes que a la especulativa, y corrección, y hermosa conducción convienen»; José GARCÍA HIDALGO, *Principios para estudiar el nobilísimo Arte de la Pintura*, Madrid, 1691, pág. 2.

<sup>45</sup> Que Juanes estudió anatomía del natural lo corroboraría no sólo la exactitud de su tratamiento del cuerpo humano, también el hecho que, a la manera italiana, pintara primero desnudas las figuras para luego vestir las. Por otra parte, la pujanza de la citada cátedra de anatomía de la Universidad de Valencia, donde sí se practicaban disecciones de cadáveres, permitiría conjeturar con la asistencia de Juanes a las mismas. Menos plausible parece que diseccionara personalmente cadáveres de ajusticiados.

en la segunda edición de su obra <sup>46</sup>, mientras la preparación espiritual previa a tomar los pinceles que le atribuye Pacheco («*De Juanes, pintor de opinión, se cuenta que hizo imágenes de mucha devoción, porque, demás de ser persona de conocida virtud, se preparaba con la confesión y comunión antes de pintarlas*»), se asemeja extraordinariamente a cuanto el mismo Vasari señaló a propósito de Fra Angelico: «*Dicono alcuni che fra Giovanni non arebbe presso y pennelli se prima non avesse fatto orazione*» <sup>47</sup>. Pocos años después sería Vicente Vitoria quien retomaría la biografía vasariana de Fra Angelico para, entrelazándola con el ya comentado pasaje del Padre Nieremberg, ofrecer el más concluyente testimonio de la exacerbada religiosidad de Juanes. Si el Fra Angelico de Vasari «*Non fece mai Crocifisso, che e' non si bagnasse le gote di lagrime*» <sup>48</sup>, el Juanes de Vitoria «*(...) la vida y pasión de Nuestro Señor, que representó muchas veces, meditando mientras exercitava el pinzel aquellos divinos misterios bañándose el rostro con lágrimas*» <sup>49</sup>.

\* \* \*

Como señalamos páginas atrás, durante el Seiscientos la posesión de obras de Juanes se tornó motivo de prestigio para su propietario, lo que explica el indisimulado orgullo con que aludían los cronistas religiosos a aquellas que se encontraban en sus iglesias y conventos. Pero el prestigio de Juanes no repercutió únicamente en la apreciación de su pintura, y habría que preguntarse hasta qué punto fue responsable de determinados fenómenos estrictamente artísticos.

El Jueves Santo de 1584 un pavoroso incendio asoló la parroquia de Santa Catalina en Valencia dañando gran parte de su patrimonio mueble. Entre los espacios afectados por las llamas estaba la capilla que el oficio de plateros poseía en esa iglesia dedicada a San Eloy, cuyo retablo, iniciado por Juanes en 1534, es la primera obra suya documentada <sup>50</sup>. En 1607, los plateros decidieron renovar el maltrecho retablo y contrataron para ello a Francisco Ribalta, el mejor pintor activo en Valencia. Los términos de

<sup>46</sup> Giorgio VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori de architettori*, edición Gaetano Milanesi, Firenze, 1881, tomo VII, pág. 146.

<sup>47</sup> *Ibidem*, tomo II (1878), pág. 520.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Bonaventura BASSEGODA, *ops. cit.*, pág. 172.

<sup>50</sup> Aunque el retablo fue contratado conjuntamente por Vicente Maçip y Juan de Juanes, el documento especifica que sólo Juanes lo pintaría; Fernando BENITO-Vicente VALLÉS, «Nuevas noticias de Vicente Maçip y Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, 255, 1991, págs. 353-361.



Foto 2. Juan de Juanes, *Consagración de san Eloy como Obispo de Noyon*, Universidad de Arizona, Tucson (Kress Collection).



Foto 3. Francisco Ribalta, *Consagración de san Eloy como Obispo de Noyon*, Valencia, Parroquia de San Martín.

contrato suscrito en 1607 entre los plateros y Ribalta son tajantes respecto al cometido de éste, cuya actuación quedaba poco menos que consteñida a la de simple copista: «(...) que lo dit franco. Ribalta (...) haja de pintar y trasladar les matexes pintures que hui yha en lo dit retaule les quals estan festes de la mà de Joanes(...)»<sup>51</sup>. Y en efecto, si comparamos las pinturas de Ribalta con la única original de Juanes que ha llegado hasta nosotros (la *Consagración de San Eligio como Obispo de Noyon* en la Kress Collection de la Universidad de Arizona), comprobaremos la fidelidad con la que el primero se aplicó en su tarea (FOTOS 2 y 3). Si el retablo de san Eloy constituye el mejor indicador del prestigio de Juanes en los años iniciales del siglo XVII, su contrato es por desgracia el único testimonio escrito conservado donde se solicita expresamente a Ribalta que copie obra de Juanes. Sin embargo, no debió ser la única ocasión en que la clientela se dirigió a él con tal propósito, pues son numerosas las obras de Ribalta que repiten puntualmente modelos juanescos. Así ocurre con el *Cristo muerto sostenido por ángeles* del Museo del Prado (n.º 1061); obra comprada en 1804 por Carlos IV (no por casualidad, el responsable de la entrada de las obras de Juanes en la Colección Real) a Don Gabriel Montaner por 6.000 reales (FOTO 5), que derivaría de una composición análoga de Juanes que Tormo llegó a ver en la parroquia de San Andrés<sup>52</sup>, una de cuyas versiones, la aquí reproducida, estaba en el mercado de arte madrileño en 1993 (FOTO 4)<sup>53</sup>. Otras obras de Francisco Ribalta delatan esta fascinación por modelos juanescos, como el dibujo de un *Profeta* del Museo de Bellas Artes de Valencia (atribuido por Angulo y Pérez Sánchez a Francisco Ribalta o su círculo inmediato)<sup>54</sup>, que deriva claramente del *Aarón* de Juanes en el Museo del Prado (n.º 854) (FOTOS 6 y 7). No conviene sin embargo atribuir únicamente a la clientela esta relación de Ribalta con Juanes. Que Francisco Ribalta se sintió atraído por el arte de Juanes lo demuestran las copias que de éste hizo para sí y de las que da fe el testamento de su hijo Juan. Desconocemos exactamente qué bienes paternos heredó Juan, pero cuando éste testó el 8 de octubre de 1628, las únicas pinturas de Francisco Ribalta que citó fueron dos copias de Juanes: «dos posts, ço es, la una de un Cristo, y l'altra de nostra Señora, les quals son de mà del dit Francisco

<sup>51</sup> F.R. RODRIGUEZ RODA, «Los retablos de la capilla del gremio de plateros de Valencia», *Saitabi*, 14, 1944, págs. 327-334.

<sup>52</sup> ELÍAS TORMO, *Levante. Guías Calpe*, Madrid, 1923, pág. 107.

<sup>53</sup> *Caylus. De la Edad Media al Romanticismo*, Madrid, 1993, págs. 60-63.

<sup>54</sup> DIEGO ANGULO-ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *A Corpus of Spanish Drawings. Volume four: Valencia 1600 to 1700*, London, 1988, págs. 72-73, fig. 375. Aunque estos autores identifican el sujeto del dibujo con Melquisedec, su obvia derivación de la pintura de Juanes en el Prado permite afirmar que se trata de Aaron.



Foto 4. Juan de Juanes, *Cristo muerto sostenido por ángeles*.



Foto 5. Francisco Ribalta, *Cristo muerto sostenido por ángeles*, Museo del Prado.

*Ribalta, mon pare, y son còpies de Joanes»*<sup>55</sup>. Las pinturas, que Juan legó a su tía Aldonza, son prácticamente las únicas citadas en el testamento, lo que nos habla de la extraordinaria importancia que Ribalta concedía a Juanes, al que copiaba con independencia de los dictados de la clientela. Diversas razones explicarían la atracción de Francisco Ribalta por Juanes: su excelencia técnica (Juanes es uno de los pocos pintores del Quinientos español impecable en el tratamiento de anatomías o el uso de la perspectiva), o la común atracción y estudio de las pinturas de Sebastiano de Piombo en poder de la familia Vich, poderosas definitivas de sus respectivos modos de pintar<sup>56</sup>. Pero la atracción por unos mismo modelos o el reconocimiento de la maestría de Juanes no excluyen motivaciones de otra índole para explicar la fascinación de Ribalta por Juanes. En 1607, año en que fue contratado por los plateros para rehacer el retablo de Juanes, Francisco Ribalta encabezaba a los pintores valencianos en su pretensión de constituirse en colegio. Formado en El Escorial a la sombra de Federico Zuccaro y amigo de varios miembros de la matritense Academia de San Lucas, Francisco Ribalta no debió ser insensible a la defensa que, contemporáneamente y en diversas ciudades españolas, estaba planteándose de la liberalidad de la pintura<sup>57</sup>. En estas coordenadas, y dentro del mundo valenciano, Juanes proporcionaba a Ribalta un magnífico referente del reconocimiento social que podía alcanzar un artista en el ejercicio de su profesión. En él tenía el ejemplo, único por otra parte en Valencia, de un pintor cuyo talento había sido celebrado en vida por poetas y de un pintor que, por su sola maestría con los pinceles, había sido elevado a la categoría de gloria local, circunstancias ambas que no le dejarían indiferente y que habrían de convertir a Juanes en una referencia ineludible para generaciones de artistas valencianos.

## APÉNDICE DOCUMENTAL

Transcripción de la biografía de Nicolás Borrás incluida en la *Vida de varones ilustres valencianos* de Jerónimo MARTÍNEZ DE LA VEGA, Real Academia de la Historia, Mss. 9-546, págs. 1018-1019.

<sup>55</sup> Luis TRAMOYERES BLASCO, «Los pintores Francisco y Juan Ribalta», *Archivo de Arte Valenciano*, III, 1917, págs. 106-107.

<sup>56</sup> Fernando BENITO, «Sebastiano del Piombo y España», en *Sebastiano del Piombo y España*, Cat. expo., Museo del Prado, Madrid, 1995, págs. 41-79.

<sup>57</sup> Las ordenanzas del colegio en Luis TRAMOYERES BLASCO, *Un colegio de pintores en Valencia*, Madrid, 1912. Una interpretación de las mismas en Miguel FALOMIR FAUS, *ops. cit.* (1994), págs. 45-58.



Foto 6. Juan de Juanes, Aaron, Museo del Prado.



Foto 7. Círculo de Francisco Ribalta, Profeta (Aaron), Museo de Bellas Artes de Valencia.

La sucinta biografía de Nicolás Borrás incluida por Jerónimo Martínez de la Vega en su *Vida de varones ilustres valencianos* debe relacionarse por su pareja cronología con la publicada por el Padre Francisco de los Santos en 1680<sup>58</sup>. Aunque ambos autores se sirvieron para su composición de información suministrada por la comunidad jerónima de Cotalba, resulta interesante comprobar el distinto uso que hicieron de ella, adecuándola en cada caso a sus intereses particulares. De las dos relaciones, la de Martínez de la Vega es, acaso por su paisanaje, la más ajustada a la realidad, pues Francisco de los Santos, entre otros muchos errores, hacía a Nicolás Borrás discípulo ¡¡¡«*de un gran Maestro Estrangero, llamado Juanes*»!!! El texto de Martínez de la Vega que transcribimos a continuación es interesante no sólo por cuanto refiere de Nicolás Borrás, sino porque en él anuncia una biografía de Juanes («... *Ioanes, dicho assí sólo por Excellencia, si bien su apellido se dirá quando en su lugar hablemos de él ...*») que, o bien no llegó a elaborar, o bien se ha perdido. De hecho, no es ésta la única alusión a Juanes que encierra el manuscrito de Martínez de la Vega,

---

<sup>58</sup> P. Francisco de los Santos, *Quarta parte de la Historia de la Orden de san Gerónimo*, Madrid, 1680, págs. 375-376.

quien se refirió también al pintor en el breve capítulo que dedicó a César Borja <sup>59</sup>.

Los datos que proporciona Martínez de la Vega sobre la vida de Nicolás Borrás (1530-1610) han sido documentalmente corroborados por diferentes historiadores: su nacimiento en Cocentayna, el aprendizaje en el obrador de Juanes, la entrada en el clero secular y su pertenencia al mismo hasta la edad de 45 años, su condición de fraile jerónimo en Cotalba durante 35 años (ingresó efectivamente en 1575), y su fallecimiento allí a los 80 años <sup>60</sup>.

### Vida de Fray Nicolás Borrás

*He oydo siempre desde niño celebrar mucho por Valencia assí la opinión de virtuoso varón como la de célebre pintor del Venerable Padre Fr. Nicolás Borrás, tenido comúnmente por religioso de la Orden del Glorioso San Gerónimo, y hijo del convento de San Miguel de los Reyes, por todos los que lo hemos alcanzado. Pero desde que empecé los Elogios deste libro, procuré (por la buena noticia referida que del tenía) haber mayor información de su buena opinión, y rezibiendo las noticias (otras vezes referidas) de los padres gerónymos del convento de Gandía, hallé me imbiavan entre ellas una deste siervo de Dios, si bien brevísima, pero muy lata de lo que yo sabía. Lo más esencial della es lo que sigue —«El Padre fray Nicolás Borrás fue natural de la villa de Cocentayna en el Reyno de Valencia, hijo de padres muy honrrados y píos. Aplicáronle al arte ingenioso de la Pintura y tuvo suerte de aprenderlo y ser discípulo del mayor pintor que entonces se conocía (por lo menos en España, y quizá fuera de ella) que fue nunca harto celebrado loanes, dicho assí sólo por Excellencia, si bien su apellido se dirá quando en su lugar hablemos de él, que fue tan siervo de Dios como pintor. Salió tan eminente y célebre pintor nuestro Nicolás Borrás, que juzgavan por casi yguales sus pinturas a las de su maestro Iohannes, y aun en la devoción (con ser tanta la de loanes) sospechavan le excedía, y aun en sus pinturas parece que la infundía como se venera en ellas. Fue primero clérigo secular, ordenose de sacerdote y vivió en el siglo quarenta y cinco años, estimándole todos por excelente Pintor y virtuosísimo Eclesiástico. Tocole Nuestro Señor a esta edad en el corazón. y desseoso de más santa vida, se salió de Valencia y fue al devoto convento de San Gerónimo de Gandía. Pidió allí el hábito, y en mucho gusto de todo el convento se le dio. Perficionose en él assí el aumento de virtudes como en la devoción de la Pintura, que profesava en el siglo. Pero embidioso el demonio y común enemigo del aprovechamiento espiritual del santo siervo de Dios fray Nicolás Borrás y del lustre que había de dar a esta santa casa en su persona y en sus pinturas, valiéndose el cauteloso de sus mismos buenos deseos, le puso en el pensamiento que dexase este santo hábito*

<sup>59</sup> «Fue pintado entre los arzobispos de Valencia en su cabildo del pincel de nuestro famoso Iohannes como todos los demás, con una acción al parecer fogosa, levantando un brazo y extendiendo de la mano sólo el dedo índice y elevada la vista. Dízese del que solía dezir haciendo alusión a su nombre Aut Cessar, aut nihil, que quizás por esta causa fue retratado desta suerte.»; Jerónimo MARTÍNEZ DE LA VEGA, ops. cit., pág. 429.

<sup>60</sup> LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, *Vida y obra del pintor Nicolás Borrás*, Alicante, 1976.

y tomase el del Santo Padre San Francisco, que allí viviría con más estrechez y perfección y a mayor estimación de su pintura. Y pudo tanto el demonio en esta vehementemente imaginación que lo executó, y puso por obra y se pasó a la Religión del Seráfico Padre San Francisco, tomando en ella el hábito. Pero Dios Nuestro Señor que le había llamado en su primera vocación, aquellas sagrada Religión y religiosísimo convento, para aprovecharse en ella, y aprovecharle ilustrando, no permitió perseverarse en aquella santa Religión, y así antes de profesar en ella, de su propio motivo e inspiración interior se volvió a la primera y a la misma su casa de San Gerónimo de Gandía, donde le recibieron con muchísimo gusto, como aquellos que conocían su interior espíritu y deseo de acertar en su aprovechamiento espiritual. Y vivió en dicho santo hábito y convento treinta y cinco años, en los cuales fue tanto lo que pintó, que están preciados hoy (dizen aquellos padres) las pinturas que hizo para la comunidad y están en la iglesia, claustro, capítulo, presbiterio y demás oficinas, en más de treinta mil ducados. Y a más de estos quadros, pintava retablos de iglesias y otros quadros particulares, y del precio dellos comprava lienzos y colores y lo demás que había menester para pintar, y entregava el precio en dinero efectivo todo al convento, y aseguran aquellos padres, que dava a la comunidad cada año más de trescientos ducados (cosa rara) como consta por los libros del Arca., de suerte que había sido uno de los mayores bienhechores que ha tenido aquella casa, y que algunos dizen que ha sido el mayor, y que así lo reconoce aquella comunidad diciéndole cada año tres aniversarios cantados y missas rezadas. Fue (dizen más) nuestro santo fray Nicolás Borrás monge de grande perfección, en la oración continuo. No le impedía el ejercicio de pintar, antes le ayudava, y como era continuo, también era continua su oración y contemplación. Era pobrísimo de corazón, pues todo lo que tenía en el siglo trajo a la Religión, y quanto adquirió y ganó en las pinturas, todo lo dava y cobrava la comunidad, sin tomar para sí ni para dar a sus deudos un maravedí. Desta suerte procedió todo el tiempo que vivió en la Religión. Siendo ya de más de 80 años, quisiendo el Señor las virtudes y trabajos de este su siervo, le dieron unas calenturillas, y no fueron menester muchas, porque el sujeto era flaco, y visto y pareciéndole al médico se iba acabando, mandaron le diessen los santos sacramentos de la Iglesia, y rezebidos con notable devoción y ternura, fue a gozar de Dios en la eternidad».

