

El genio creativo de Joan de Joanes a través de algunas de sus obras maestras

The creative genius of Joan de Joanes throughout some masterpieces

Ferrer Orts, Albert*

Ferrer del Río, Estefania**

Fecha de terminación: marzo de 2015

Fecha de aceptación: diciembre de 2015

RESUMEN

Presentamos una serie de obras maestras de Joan de Joanes realizadas a lo largo de su vida en las que se demuestra que buena parte de su inspiración artística, lejos de ser propiciada por algún viaje a Italia, o quizás a Flandes, se concretó en Valencia. Ciudad en la que se dieron los condimentos necesarios para que éste desarrollara un poderoso estilo sincrético y personal que lo convirtió en uno de los pintores españoles más destacados del siglo XVI.

Palabras clave: Pintura renacentista; Pintura española; Pintura valenciana

Identificadores: Joanes, Joan de

Topónimos: Valencia; España

Período: Siglo 16

ABSTRACT

We present a series of masterpieces by Joan de Joanes made throughout his life, demonstrating that much of his artistic inspiration, far from taking shape after a trip to Italy, or perhaps Flanders, took place in Valencia. The city provided all the elements necessary to develop a powerful, syncretic and personal style that made him one of the most important Spanish painters of the sixteenth century.

Key words: Renaissance painting; Spanish painting; Valencian painting

Identifiers: Joanes, Joan de

Place names: Valencia; Spain

Period: 16th century

* Facultad de Arte. Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación (Chile). E-mail: albert.ferrer-orts@uv.es

** Facultat de Geografia i Història. Universitat de València. E-mail: ferrer.delrio@gmail.com

No vamos a insistir a estas alturas en la necesidad de que aparezca mayor información contrastada y más detallada tanto de obras atribuidas a Joan de Joanes como de noticias que nos aporten un mayor conocimiento de su quehacer personal, evolución estilística y nutrido taller. Realmente, estamos en un estadio de su conocimiento en el que los avances han sido tan indudables¹ como las dudas de tipo cronológico, formal y compositivo que arroja su producción conservada o no, por otro lado lógicamente desigual si tenemos en cuenta la cantidad de encargos que acaparó a tenor de su obra conocida a día de hoy².

A diferencia de otros artistas del siglo XVI, la biografía de Joanes sigue deparándonos multitud de lagunas que, como hitos insondables, abarcan desde su fecha de nacimiento, su rol en la ejecución del retablo mayor de la catedral de Segorbe, su indudable protagonismo en el retablo de San Eloy para la capilla de los plateros en la parroquial de Santa Catalina de Valencia, su tardía emancipación del taller paterno hasta su hipotético viaje a Italia, por mencionar unos cuantos y a título de ejemplo.

Los trabajos que van apareciendo desde la última década de la pasada centuria han venido a perfilar y hasta diferenciar las personalidades de nuestro protagonista y la de Vicente Macip, su padre. De hecho, parece evidente en la actualidad que ambos artífices legaron a la posteridad una obra tan ingente como dispar si nos atenemos al período que transitaron, o lo que es lo mismo, unos estilos distintos.

Sin embargo, por lo que sabemos, colaboraron conjuntamente hasta al menos 1542, aunque fuera a título nominal pues ambos estilos se funden desde años antes de la realización del magno conjunto segorbino en un mismo quehacer sincrético, en el que de forma muy personal se recogen todas las novedades dadas en el reino de Valencia desde al menos 1472 en adelante para conformar una simbiosis que marcará el devenir de la pintura valenciana el resto del siglo.

Como decíamos, la pintura de Vicente Macip se halla bien definida hasta los prolegómenos del retablo segorbino, hacia 1520-1525 aproximadamente, pues trabajando al unísono en tierras castellonenses la progresiva participación de Joanes va decantando el estilo paterno hacia postulados que seguramente nunca hubiera alcanzado por su propia evolución, sobre todo si atendemos a su avanzada edad. Así pues, el logro indudable del binomio formado por padre e hijo sólo hizo que crecer desde entonces hasta que el segundo ocupara en solitario la titularidad del negocio familiar hasta su muerte en 1579. Con todo, se nos escapan de este planteamiento temas tan esenciales como el funcionamiento del taller y sus colaboradores a lo largo de tan dilatado período, de importancia no menor si atendemos la nómina conocida de pintores joanescos que se formaron en él a lo largo de los años y que llegaron a independizarse y a pintar por su cuenta³.

En este contexto, tampoco se nos antoja baladí retomar algunas de las obras señeras de Joan de Joanes para confirmar, a nuestro parecer, que muy probablemente éste nunca viajara a Italia, como tampoco a Flandes, lo cual no fue óbice para que en ellas demostrara que gran parte de su genio artístico residiera en esa habilidad innata para después de estudiar la novedad importada acoger-

la en su corpus creativo, dotándola de un nuevo código conceptual e interpretativo, amoldándola después a su peculiar estilo a través de su depurada técnica y sutil paleta cromática⁴.

El trasiego continuo de personas y mercaderías entre Italia, Flandes y Valencia podría sustanciarse en este caso en particular gracias a algunas obras que recalaron en la ciudad española a través de Guillem Ramon de Vich, cardenal de San Marcelo, Jerónimo de Vich, embajador de los Reyes Católicos y de Carlos V en Roma⁵, y Mencía de Mendoza⁶ antes y después de enviudar de Enrique de Nassau para contraer segundas nupcias con el duque de Calabria⁷, descendiente de Alfonso V el Magnánimo. Todo ello enmarcado por la obra que, en clave netamente italiana, dejaron en la catedral de Valencia entre 1472 y 1510 Paolo da San Leocadio, Francesco Pagano, Bernabeo Tadeo de Piero Pone, Fernando Yáñez de la Almedina y Fernando Llanos⁸.

Baste a estos efectos, reseñar las obras en las que se comprueba fehacientemente que Joanes no tuvo necesidad de salir fuera para encontrar donde poder inspirarse y, además de crear un estilo tan poderoso como influyente, elaborar algunas de sus obras maestras más reconocidas.

Llegados a Valencia en la comitiva del cardenal Rodrigo de Borja, futuro Papa Alejandro VI, y después de realizar unas pruebas al fresco para demostrar su pericia, San Leocadio y Pagano pintaron las paredes del altar mayor y el ábside de la catedral de Valencia entre 1472 y 1481, obras que en parte se redescubrieron en 2004 y se restauraron hasta 2007 que representan a los ángeles músicos tocando sus respectivos instrumentos en torno a la Virgen, titular del templo. Su impacto en el medio local debió de ser grande, pues se desconocía la técnica en la que fueron realizados y especialmente su estilo netamente *quattrocentista*. El taller de los Macip —como otros contemporáneos— debió de asimilar estas novedosas formas en clave sincrética gracias a Joanes, quien a nuestro parecer dejó constancia de ello en una de las tablas del retablo de Segorbe, a título de ejemplo, en la que se individualizan dos ángeles conversando en segundo plano, bien diferenciados de la composición por el vuelo de sus vestidos y su cromatismo en base a tonos pasteles. No cabe duda de que mediaba más de medio siglo entre ambas realizaciones, pero no deja de ser una muestra esclarecedora de su impacto en dicho obrador⁹.

Es muy posible que el pequeño relieve de mármol anónimo del *Bautismo de Cristo* (c. 1500) fuera traído de Roma por el cardenal Guillem Ramon de Vich, pues consta en los testamentos de algu-



1. Joan de Joanes (atribuido). *Adoración de los pastores*, detalle. Museo Diocesano, Segorbe.



2. Joan de Joanes. *Bautismo de Cristo*.
Catedral de Valencia.

Piombo había realizado en 1516, un conjunto de notables dimensiones que, depositado en su palacio —en lo que se refiere al retablo portátil, actualmente desgajado entre el Museo del Prado y el Hermitage, pues la tercera de sus partes, la *Aparición de Cristo resucitado a los once Apóstoles*, se perdió—, ejercieron poderoso influjo tanto en la obra de Joan de Joanes como posteriormente en la de Francisco Ribalta. Las pruebas fehacientes de su transmutación y adaptación en el taller de los Macip se pueden vislumbrar tanto en la tabla central de la predela del retablo de San Vicente Ferrer (Museo Diocesano, Segorbe), en una de las correspondientes al retablo mayor de Segorbe, como en la custodiada en el museo francés, de una gran calidad gracias al sesgo personal que le imprimen Vicente Macip y Joanes, responsable seguramente de la composición, figuras y vivaz cromatismo¹³.

Para analizar la siguiente concomitancia que proponemos cabe aludir a las vicisitudes por las que discurrió la vida de la marquesa del Cenete, Mencía de Mendoza, quien después de vivir largo tiempo en Breda (1530-1533 y 1535-1539) con intermitentes visitas a la Península, y tras enviudar del conde Enrique III de Nassau-Breda, volvió a Valencia, ciudad en la que estaban enterrados sus

nos de los miembros de la familia como perteneciente a dicho prelado. Si tenemos en cuenta que éste viajó en diversas ocasiones a Roma, siendo también purpurado entre 1517 y 1525, es obvio pensar que esta pieza pudo ser estudiada por Joanes, tal cual pasó con las pinturas del Piombo que se trajo a su palacio valenciano su hermano Jerónimo en 1521. Como ya señalara Fernando Benito, las deudas del *Bautismo de Cristo* que hacia 1535 encargara Joan Baptista Anyés (más conocido como el Venerable Agnesio) a Joanes con este bajorrelieve son bien llamativas, aunque el pintor valenciano adaptara de nuevo la composición añadiendo a los Padres de la Iglesia y al propio comitente, prescindiendo de los ángeles del segundo plano, en una composición verdaderamente portentosa¹⁰, que hace de ella la primera gran *palla* de la pintura valenciana según Falomir¹¹. Una obra que ha sido recientemente reinterpretada en el contexto del proceso evangelizador del período por Borja Franco¹².

Como se ha dicho, en el equipaje que desembarcó Jerónimo de Vich en el Grao de Valencia en 1521 se encontraban muy probablemente el *Tríptico de la Redención* y un *Cristo con la cruz auestas* (Museo del Prado) que Sebastiano del

padres¹⁴, para contraer nuevas nupcias con el duque de Calabria, Fernando de Aragón, en 1541. Se dio la paradoja que cuando ésta se desposó en Ayora con el descendiente napolitano de Alfonso el Magnánimo entre ambos, aunque separadamente, acumularon dos de las mayores y más prestigiosas bibliotecas del Renacimiento¹⁵, además de una de las mejores colecciones de pintura de la época que Mencía había traído de Flandes y que no cesó de enriquecer hasta su muerte¹⁶.

Se sabe que Mencía protegió a pintores como Jan van Scorel, Jan Cornelysz Vermeulen, Bernard van Orley, Martin van Heemskerck o Jan Gossart entre otros, adquiriendo obra de Hieronymus Bosch y su círculo de influencia, caso del *Tríptico de la Pasión* (comprado hacia 1539) que adornaba, junto a los tapices de Van Orley (diseñados en 1539 y llegados en 1542), la capilla funeraria familiar en el convento de Santo Domingo de Valencia hasta la desamortización¹⁷. Sin embargo, al morir en 1554 sin descendencia y pasar el marquesado a su hermana María así como sus bienes muebles a Luis de Requesens¹⁸, se procedió —después de su inventario— a la subasta tanto de sus excepcionales biblioteca como pinacoteca en la propia ciudad en la que residía a partir de 1560¹⁹. Desgraciadamente, poco sabemos de aquella dispersión y si algunas de estas obras pudieron ser adquiridas por algunos pintores, además de por plateros, mercaderes, cofradías, gremios, nobles o parroquias a tenor de su escaso precio. Circunstancia no desdeñable si nos atenemos a la cantidad, calidad y procedencia de sus pinturas, así como al exquisito círculo cortesano al que pertenecieron hasta la almoneda²⁰.

La cuestión es que sí sabemos que a las manos de Juan de Ribera, arzobispo de Valencia y Patriarca de Antioquía (1568-1611), fue a parar la obra de Gossart *Cristo varón de dolores* (c. 1530), la cual pudo pertenecer a la colección de Mencía de Mendoza hasta su óbito²¹. Prelado y mecenas contrarreformista que construyó el Real Colegio y Seminario de Corpus Christi (1586-1615) y que fue un ávido coleccionista tanto de reliquias y biblias como de obras de arte, particularmente pinturas y tapices²².



3. Joan de Joanes y Vicente Macip. *Santo Entierro*.
Musée Goya, Castres.



4. Jan Gossart. *Cristo varón de dolores*. Museo del Patriarca, Valencia.



5. Joan de Joanes. *Cristo atado a la columna*. Iglesia de San Juan, Alba de Tormes.

Llegados a este punto confesamos no saber de dónde pudo inspirarse Joanes al pintar el *Cristo atado a la columna* de Alba de Tormes —¿de la obra de Mabuse, como también se conoce a Gosart, mientras pudo permanecer en la pinacoteca de la marquesa del Cenete y duquesa de Calabria o cuando pasó a manos de Ribera en fecha indeterminada?²³— y cuándo pudo realizarla en el quicio del siglo. Lo que no cabe duda es que el genio creativo de Joanes vuelve a sorprendernos al crear un tipo piadoso cercano a los nuevos preceptos sobre las imágenes nacidos en Trento (1545-1563), mientras su patética efigie dolorosa queda recortada por la oscuridad que parece anunciar el naturalismo posterior, basándose, además de en Piombo²⁴, en un modelo nórdico que entroncaba espiritualmente con las ideas erasmistas tan afines a Mencía como también a Ribera en sus inicios.

Entre la herencia italiana de Alfonso de Aragón conformada principalmente por la biblioteca real de Nápoles se encontraría, además de esta medalla conmemorativa que realizó Pisanello en 1449 al Magnánimo, un busto desaparecido del monarca de Mino da Fiésolo²⁵, obras que ineludiblemente debió de ver Joanes como fuente de inspiración para el retrato que hizo a instancias de los jurados de la ciudad. De esta relación artística con Fernando de Aragón queda constancia que el pintor realizó el *Tríptico de la Encarnación* por encargo del duque cuando su hija natural entró en el convento de dominicas de Xàtiva como sor Jerónima de Aragón, el cual integraba parte de la dote a su ingreso en 1550²⁶, y se supone que Joan de Joanes también pudo ejecutar para la casa



6. Pisanello. *Medalla de Alfonso el Magnánimo*.
Museo Arqueológico Nacional, Madrid.



7. Mino da Fiésole (atribuido). *Busto de Alfonso el Magnánimo*. Museo del Louvre, París.

ducal el *Juicio de Paris* (Civici Musei e Gallerie di Storia ed Arte de Udine), la única pintura mitológica que se le conoce hasta la fecha y que Pérez Sánchez descubrió y contextualizó²⁷.

Como decíamos, el portentoso retrato del rey Magnánimo, pintado en plena madurez del artista (1557), no se entiende sin haber tenido a la vista dichas piezas heredadas por la comunidad jerónima de San Miguel de los Reyes a la muerte del virrey, pues aunque lo representa de tres cuartos y con el perfil cambiado está inspirado en ella con gran verosimilitud. Si a ello sumamos la calidad pictórica del lienzo, prolijo en detalles y metáforas alusivas a la cultura libresca de su corte (ya presentes en el medallón), su carácter beligerante y el preciosismo atenuado del paisaje arruinado a la romana²⁸, podemos concluir en que Joanes volvió a inspirarse en una obra foránea para recrear una magnífica composición *sui generis*, al nivel de los mejores retratos de la centuria²⁹.

CONCLUSIÓN

Desde esta nueva perspectiva, la excepcional capacidad de adaptación de Joanes queda suficientemente demostrada a nuestro juicio con estas concomitancias que ofrecemos de forma conjunta, para lo cual creemos que no tuvo necesidad de buscar fuera lo que tenía en casa y, probablemente por ello, difícilmente viajó más allá del reino de Valencia (en particular por las actuales provincias de Valencia y Castellón *grosso modo*)³⁰. Con un obrador de tipo medieval en el que ejerció la titularidad su padre, Vicente Macip, Joanes se sintió cómodo y libre de las ataduras propias del negocio, ejerciendo de gran renovador del mismo como, sobre todo, de la pintura valenciana a partir de la marcha de los Hernandos y la muerte de San Leocadio, pues elaboró una afortunada



8. Joan de Joanes. *Retrato de Alfonso el Magnánimo*.
Museo de Bellas Artes, Zaragoza.

frontales de altar y casullas (tal vez también tapices), como argumentan Hernández Guardiola *et al.*, nos parece del todo lógica y acorde con su talante abierto y desbordante genialidad aplicable a otros menesteres relacionados con la pintura, no en balde nos ha dejado entre su producción más destacada ejemplos de calidad suprema a la hora de tratar plásticamente estos asuntos, como se comprueba en la *Consagración de San Eloy como obispo de Noyon* (Museum of Art, Gift of Samuel H. Kress Foundation, Tucson) o en el *Bautismo de Cristo* y el *Retrato de Alfonso el Magnánimo* antedichos³². Más dudosa se nos antoja su participación en el dibujo para los grabados de libros, sobre todo al comprobar que la mayoría de éstos, aun producidos en las mejores imprentas valencianas del período, son verdaderamente burdos y vulgares, indignos de una mano tan privilegiada como la de Joan de Joanes y de su taller³³.

Por último, el obrador de los Macip accedió con seguridad por medio de Joanes a la corte virreinal de los duques de Calabria desde antes de que Mencía se estableciera definitivamente en Valencia, pues su quehacer denota el visionado y contacto con sus colecciones hacia el ecuador del Quinientos. Con posterioridad, y respecto al legado de Fernando de Aragón, a través de la comunidad religiosa del monasterio de San Miguel de los Reyes, como se ha visto. El conocimiento que, asimismo, poseía Joan de Joanes del latín y su exquisita caligrafía en las filacterias e inscripciones de algunas de sus pinturas³⁴, tanto como su relación con el círculo erudito de Agnesio, uno de sus

síntesis que colmó de los mejores y más atractivos encargos al taller, proporcionándole fama en vida merced a multitud de obras dispersas por la catedral, parroquias, conventos, cofradías, edificios civiles, palacios, además de un código singular o escuela (la joanesca) que pervivió en gran medida a través de sus antiguos colaboradores y su hijo hasta más allá de la irrupción del naturalismo con Sarinyena, Ribalta u Orrente.

Un pintor que, de igual modo, supo adaptar como nadie lo nuevo y foráneo —por tanto un lenguaje desacostumbrado en un medio goticista e hispanoflamenco, preciosista en suma³¹, tan peculiar como el valenciano hasta el primer cuarto del siglo XVI— a su idiosincrasia, haciendo mucho más digeribles los grandes asuntos sagrados, tamizados de erasmismo y protestantismo e insertos en los complejos avatares evangelizadores del momento, pero sin olvidar otras temáticas ligadas a la retratística o la mitología.

Con todo, la participación de Joanes en el diseño de cortinajes y tejidos litúrgicos, en especial

comitentes más conocidos, no debieron pasar desapercibidos por el matrimonio, lo que quizás pudo inducir a Victoria, el primer biógrafo del pintor, a relacionarlo como discípulo o colaborador de Jan Gossart³⁵. Circunstancia que, quizás, pueda deberse a que un tal Juan Massip —como en realidad se llamaba Joan de Joanes— actuara como agente artístico de Mencía en distintas ferias, como la de Medina del Campo³⁶, desde al menos 1534 (quizás más probablemente entre 1539 hasta 1554) —fecha en la que contrató el retablo de San Eloy en la parroquial de Santa Catalina de Valencia, a expensas del gremio de plateros—, teniendo en cuenta que Bernat Joan Cetina, como clavario del mismo y reconocido orfebre, no sólo acordó y firmó sus capitulaciones en las que se expresa la voluntad y obligación de que Joanes lo ejecutara enteramente a pesar de que la titularidad del taller la detentara su progenitor³⁷, sino que también trabajó para la noble y, además, actuó como intermediario de ésta ante otros mercaderes y colegas italianos³⁸. Desde luego, la producción de Joanes experimentó desde entonces, sin duda gracias al contacto con la colección de pintura nórdica de doña Mencía³⁹, un acusado flamenquismo como se comprueba en la sutilidad de sus paisajes, en el carácter de sus retratos y Sagradas Familias, en el tratamiento del desnudo y en la sensual utilización del color, conjugados con los tenues claroscuros con fines volumétricos y acabados casi escultóricos merced a su excepcional dominio del dibujo y del modelado.

La muerte del duque en 1550, así como la del canónigo y teólogo en 1553 y de la duquesa en 1554 debieron suponer para Joanes un punto de inflexión, pues en menos de un lustro desaparecieron no sólo algunos de sus potenciales clientes sino los impulsores de un ambiente cultural cosmopolita único homologable al de la corte de los Austria y los cenáculos más refinados de Europa occidental⁴⁰.

NOTAS

1. A título de ejemplo, el libro de PUIG, Isidro; COMPANY, Ximo; TOLOSA, Luisa. *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*. Lleida: CAEM-Edicions de la Universitat de Lleida, 2015, supone una notable contribución al acervo documental sobre la familia de Joanes, y con ella al relativo a nuestro pintor, circunstancia que de momento no permite aclarar la datación segura de numerosas de sus obras conservadas a las que ninguna información hace referencia, y con ello a la evolución de su estilo y producción.

2. Como obras de referencia, además de la ya citada, cabe mencionar las ya clásicas de ALBI, José. *Juan de Juanes y su círculo artístico*, 3 vols. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, 1979; así como las de BENITO DOMÉNECH, Fernando; GALDÓN, José Luis (eds.). *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, catálogo de exposición. Valencia: Generalitat Valenciana, 1997 y BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.). *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, catálogo de exposición. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.

3. En este sentido, pueden verse las aportaciones vertidas en las obras misceláneas de COMPANY, Ximo; VILALTA, M^a. José; PUIG, Isidre (eds.). *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*. Lleida: CAEM-Universitat de Lleida, 2009; HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*. Alicante: Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006; o los trabajos de FERRER ORTS, Albert. «El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (Castellón), LXXXVI (2011), pp. 435-446 y FERRER ORTS, Albert; FERRER DEL RÍO, Estefanía. «A propósito de una tabla de los Macip en el mercado del arte». *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura* (Castellón), XC (2014), pp. 161-176.

4. En este estudio añadimos nuevas informaciones a las ya aportadas magistralmente por BENITO DOMÉNECH, Fernando. «Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas». *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), vol. 14, nº 32 (1993), pp. 11-24. Lamentablemente, al atribuir gran parte de la obra de Joanes a su padre propició que el equívoco se perpetuara en la muestra dedicada a Vicente Macip en 1997, así como a su ulterior rectificación en la ofrecida a Joanes en 2000. Obras, ambas, a las que nos remitimos en adelante.
5. GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del siglo XVI». En: LEMERLE, Frédérique; PAUWELS, Yves; TOSCANO, Gennaro (dir.). *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*. Villeneuve d'Ascq: IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion («Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest», nº 40), 2009, p. 197-216.
6. ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *El monasterio de San Miguel de los Reyes*. Valencia: Biblioteca Valenciana, vol. II, 2001, pp. 180-182; GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Arte, poder y género en el Renacimiento español. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*. Murcia: Nausicaá, 2006; e HIDALGO OGÁYAR, Juana. «Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el Palacio del Real de Valencia». *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXXXV, 333 (2011), pp. 80-89.
7. ARCINIEGA GARCÍA, Luis. *El monasterio...*, pp. 166-179 (sobre Germana de Foix, su primera esposa, pp. 162-166); MARTÍ FERRANDO, José. «La Corte virreinal valenciana del Duque de Calabria». *Reales Sitios* (Madrid), 158 (2003), pp. 16-32, y GIMENO BLAY, Francisco M. *Ameu saviessa. Los libros de la Vniversitat de València*: Valencia: PUV, en prensa.
8. GÓMEZ-FERRER, Mercedes. «El cardenal Guillem Ramon de Vich... », pp. 197-216 y FERRER ORTS, Albert. «Hitos y mitos en la pintura valenciana (1472-1532). Una reflexión pertinente». *Revista Historias del Orbis Terrarum*. Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas (Santiago), 9 (2015), pp. 1-21.
9. FERRER ORTS, Albert. «El retablo mayor de la catedral de Segorbe...», pp. 259-276.
10. BENITO DOMÉNECH, Fernando; GALDÓN, José Luis (eds.). *Vicente Macip...*, pp. 132-135.
11. FALOMIR, Miguel. «Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales». En: HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo (coord.). *De pintura valenciana (1400-1600)...*, pp. 275-276.
12. FRANCO LLOPIS, Borja. «Releyendo la obra de Joan de Joanes. Nuevas aportaciones en torno al Bautismo de Cristo de la Catedral de Valencia y la conversión morisca». *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid), Serie VII, Historia del Arte, 25 (2012), pp. 67-82.
13. BENITO DOMÉNECH, Fernando. «Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España. A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), vol. 9, nº 25-27 (1988), pp. 5-15
14. GARCÍA PÉREZ, Noelia. «Modelos de enterramiento, modelos de patronazgo: La Capilla de los Tres Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia y los Marqueses del Zenete». *Imafronte* (Murcia), 19-20 (2007-2008), pp. 63-74, y FERRER DEL RÍO, Estefania. «El primer enterramiento del I Marqués del Cenete», en prensa.
15. SOLERVICENS BO, Josep Vicent. «La literatura humanística a la selecta biblioteca de Mencía de Mendoza, Marquesa del Cenete, Duquesa de Calàbria i deixebla de Joan Lluís Vives». En: PÉREZ DURÀ, Jordi; GRAU CODINA, Ferran (eds.). *La Universitat de València i l'humanisme: Studia Humanitatis i renovació cultural a Europa i al Nou món*. Valencia: PUV, 2003, pp. 313-324; DE MARINIS, Tommaso. *Per la storia della biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*. Firenze: Stabilimento Tipográfico Aldino, 1909; GUTIÉRREZ DEL CAÑO, Marcelino. *Catálogo de los manuscritos existentes en la Biblioteca Universitaria de Valencia*. Valencia: Librería Maragat, 1913, 3 vols. y REPULLÉS, Manuel. *Inventario de los libros de don Fernando de Aragón, duque de Calabria*. Madrid: Imprenta y estereotipia de Aribau y C^a, 1875.
16. HIDALGO OGÁYAR, Juana. «Doña Mencía de Mendoza...», pp. 80-89.
17. Hace unos meses la obra de Van Aeken y su taller, perteneciente al Museo de Bellas Artes de Valencia, se analizó por expertos holandeses y parece ser que mientras la tabla principal (*Coronación de espinas*), firmada por el Bosco, parece original y ejecutada en los Países Bajos, las tablas laterales (*Prendimiento* y *Flagelación*) presentan otra técnica extraña en el obrador del Bosco (MOREIRA, M. «Tras el rastro de El Bosco». *ABC* (C. Valenciana), 2-6-2013 [<http://www.abc.es/local-comunidad-valenciana/20130602/abci-rastro-bosco-201306021111.html>]).
18. SOLERVICENS I BO, Josep Vicent. «La literatura humanística...», pp. 313-324.
19. HIDALGO OGÁYAR, Juana. «Doña Mencía de Mendoza...», p. 83 y ss.

20. HIDALGO OGÁYAR, Juana. «Doña Mencía de Mendoza...», pp. 80-89.
21. Véase al respecto BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*. Valencia: Ed. Federico Doménech, 1980, pp. 269-270, y del mismo autor «Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en...», pp. 5-15, así como CAMPBELL, Thomas P.; PENNY, Nicholas (dirs.). *Man, mith and sensual pleasures. Jan Gossart's renaissance*, catálogo de exposición, 2010, ficha de catálogo 28 [*Christ on the cold stone*], pp. 210-213; obra en la que también se relaciona otro cuadro del pintor flamenco: ficha de catálogo 20 [*Virgin and Child in and Landscape*], pp. 184-186, que perteneció a Mencía. Pintura que se halla en la actualidad en The Cleveland Museum of Art. HIDALGO OGÁYAR, Juana. «Doña Mencía de Mendoza...», pp. 85-86.
22. BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores...*
23. Hasta ahora se ha considerado que la fuente de inspiración pudo ser en exclusiva la tabla de Piombo titulada *Cristo con la cruz a cuestas*, que se trajo Jerónimo de Vich de Roma y que actualmente se halla en el Museo del Prado (BENITO DOMÉNECH, Fernando. «Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en...», pp. 5-15).
24. BENITO DOMÉNECH, Fernando; GALDÓN, José Luis (eds.). *Vicente Macip...*, pp. 136-137, y BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.). *Joan de Joanes...*, p. 216.
25. Pisanello también es el autor de otras medallas del monarca, como la conservada en el Victoria and Albert Museum londinense; iconografía que comparte con el relieve atribuido a Mino da Fiésole en el Museo del Louvre. Sobre el particular, véase BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.). *Joan de Joanes...*, pp. 116-119.
26. FERRER ORTS, Albert. «Tríptic de l'Encarnació». En: COMPANYY, Ximo; PONS, Vicent y ALIAGA, Joan (coms.). *Exposició La Llum de les Imatges. Lux Mundi Xàtiva 2007*. València: Generalitat Valenciana, 2007, pp. 526-529.
27. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Juan de Juanes en su centenario». *Archivo valenciano de Arte* (Valencia), L (1979), p. 13. Aunque bien pudo pertenecer a la colección de su esposa Mencía (HIDALGO OGÁYAR, Juana. «Doña Mencía de Mendoza...», p. 86. Autora que, como previamente Benito (2000, p. 36) y Falomir (2006, p. 281), recoge el testimonio de M. A. de Orellana, según el cual eran obra de Joanes los retratos que de los duques había en la celda prioral del monasterio de San Miguel de los Reyes).
28. En Joanes se observa desde el *Bautismo de Cristo* de la catedral de Valencia un progresivo cambio de actitud respecto al paisaje. No sólo por sus constantes referencias arqueologistas a Roma tomadas de San Leocadio en un primer momento, sino por su tonalidad húmeda, brumosa y, en ocasiones, generosamente arbolada a la flamenca, en sintonía – por ejemplo- con Gossart y otros pintores nórdicos representados seguramente en la pinacoteca de Mencía de Mendoza. Sin olvidar el impacto que pudieron ocasionar en su quehacer la gran cantidad y calidad de tapices flamencos que poseía la nobleza, en particular la marquesa del Cenete.
29. BENITO DOMÉNECH, Fernando (ed.). *Joan de Joanes...*, pp. 116-119.
30. REDIN MICHAUS, Gonzalo. *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*. Madrid: CSIC, 2008, no ha encontrado rastro de Joanes en Italia. No es el caso de Pedro Rubiales, quien después de pasar por Valencia en 1540 y colaborar con Gaspar Requena en el retablo de la Puridad de Valencia marchó a Italia para desarrollar su pintura más madura, como puede verse en DACOS, Nicole. «De Pedro de Rubiales a Roviale spagnuolo: el gran salto de España a Italia». *BSAA Arte* (Valladolid), LXXXV (2009), pp. 101-114. De hecho, las concomitancias entre la *Conversión de Saulo* de Joanes (Museo Diocesano, Valencia) con la que el extremeño pintó para la iglesia del Santo Spirito de Roma dan pie a pensar en algún tipo de contacto mantenido a través del tiempo. Por otro lado, cabe reseñar que la mayor parte de la obra adscribible a los talleres de Vicente Macip y Joan de Joanes se circunscribe casi abrumadoramente a las tierras centrales y septentrionales del reino de Valencia.
31. El profesor Ximo Company ya detectó esta circunstancia al comprobar que Paolo da San Leocadio, portador de un lenguaje netamente *quattrocentista*, hubo de adaptar su estilo a la flamenca en no pocas de sus obras.
32. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo *et al.* *Gaspar Requena. Pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515-después de 1585)*. Xàtiva: Ed. Ulleye, 2015, pp. 6-32.
33. Como se comprueba, por ejemplo, en el estudio de GREGORI ROIG, Rosa M^a. *La impressora Jerònima Galés i els Mey (València, segle XVI)*. València: Generalitat Valenciana-Biblioteca Valenciana, 2012.
34. Lo poco que se ha investigado sobre esta importante cuestión se debe a GIMENO BLAY, Francisco M. «[...] E féu vot de ell scriure lo seu nom en les portes de la ciutat'. Mensajes en catalán en las flacterias de la pintura bajo-

medieval». En: CIOCIOLA, Claudio (cur.). «*Visibili parlare*». *Le scritture esposte nei volgari italiani dal Medioevo al Rinascimento*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane, 1997, pp. 101-133 y, del mismo autor, «De la 'luxurians littera' a la 'castigata et clara'. Del orden gráfico medieval al humanístico (siglos XV-XVI)». En: *Actes del X Congrés internacional d'Història de la Corona d'Aragó: La Mediterrània de la Corona d'Aragó, segles XIII-XVI & VII centenari de la Sentència Arbitral de Torrellas, 1304-2004*. València: Universitat de València-Fundació Jaume II el Just, vol. II, 2005, pp. 1519-1564.

35. BASSEGODA I HUGÀS, Bonaventura. «Vicente Vitoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Joanes». *Locvs Amoenvs* (Barcelona), 1 (1995), pp. 165-172. Sobre la fortuna crítica de Joan de Joanes en los siglos XVI y XVII resulta imprescindible el trabajo de FALOMIR FAUS, Miguel. «La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII». *Espacio, Tiempo y Forma* (Madrid), Serie VII, Historia del Arte, 12 (1999), pp. 123-147.

36. Así se colige de lo apuntado por GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Mencia de Mendoza (1508-1554)*. Madrid: Ediciones del Orto, Biblioteca de Mujeres, 58, 2004, pp. 56-57.

37. BENITO DOMÉNECH, Fernando; VALLÉS BORRÁS, Vicente. «Nuevas noticias de Vicente Maçip y Joan de Joanes». *Archivo Español de Arte* (Madrid), LXIV, 255 (1991), pp. 353-361.

38. GARCÍA PÉREZ, Noelia. *Mencia de Mendoza...*, pp. 49-50 y 57.

39. Tras el enlace nupcial con Fernando de Aragón, el matrimonio residió en el Real de Valencia, palacio que también se reformó en algunas de sus estancias para acomodar las variadas colecciones de la ahora duquesa, en GÓMEZ-FERRER, Mercedes. *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*. Valencia: Diputació de València-IVEI, Arxius i Documents, 50, 2012, pp. 142-156, en particular.

40. FALOMIR, Miguel. «El duque de Calabria, Mencia de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento». *Ars Longa* (Valencia), 5 (1994), pp. 121-124, y MARTÍ FERRANDO, José. «La Corte virreinal valenciana...», pp. 16-32.