

## Influencias flamencas en la obra de Joan de Joanes a través de las colecciones de Mencía de Mendoza

### Flemish influences in the work of Joan de Joanes through the collections of Mencía de Mendoza

---

Albert FERRER ORTS  
Estefania FERRER DEL RÍO  
*Universitat de València*

Recibido: 14-IV-2016  
Aceptado: 18-VII-2016

*RESUMEN:* Joan V. Macip, alias Joan de Joanes, fue sin lugar a dudas el renovador estilístico del taller dirigido por su padre, Vicent Macip, hasta al menos 1542, fecha en la que aparece como titular del mismo. En este contexto, con la culminación del retablo de Segorbe (ca. 1532) se inicia una etapa en la que el genio creativo de Joanes se manifiesta progresivamente con mayor nitidez, al combinar magistralmente en su producción artística los italianismos importados con los influjos flamencos presentes en Valencia a través de Mencía de Mendoza, culta noble y ardua coleccionista que vivió a caballo entre España y Flandes, especialmente en esta ciudad.

*Palabras clave:* Joan de Joanes, Vicent Macip, Mencía de Mendoza, Italianismos importados, Influencias flamencas.

*ABSTRACT:* Joan V. Macip, alias Joan de Joanes, was undoubtedly the stylistic renovator of the workshop led by his father, Vicent Macip, until at least 1542, date when he appears as its holder. In this context, with the completion of the altarpiece of Segorbe (ca. 1532) starts a stage in which the creative genius of Joanes progressively manifested more clearly, combining brilliantly in his artistic production the Italianisms imported with Flemish influences present in Valencia through Mencía de Mendoza, educated noble and arduous collector who lived between Spain and Flanders, specially in this city.

*Keywords:* Joan de Joanes, Vicent Macip, Mencía de Mendoza, Imported Italianisms, Flemish influences.

Como gran parte del territorio peninsular, el reino de Valencia no se sustrajo al poderoso influjo de la plástica flamenca desde la eclosión de lo que se ha venido a denominar gótico internacional. En dicho contexto,

el trasiego constante de artistas y de obras de arte ha de entenderse dentro de las coordenadas espacio-temporales de la baja Edad Media en las que los contactos de todo tipo entre ciudades nórdicas y mediterráneas hi-

cieron posible una creciente multiculturalidad que conllevó en consecuencia una serie de transferencias pictóricas de amplio calado<sup>1</sup>. De hecho, parece que hoy nadie duda de que la potencia creativa de los obradores flamencos condicionó incluso a los propios talleres italianos, no tan autónomos e independientes a medida que avanzaba el *Quattrocento*<sup>2</sup>. Por lo que respecta a los reinos peninsulares de dicho período, en particular las coronas castellana y aragonesa, la moda flamenca engarzó perfectamente con el sustrato goticista y mudéjar local hasta converger en lo que conocemos por hispano-flamenca, y que perdurará hasta bien entrado el siglo XVI. De hecho, aunque la comunicación con Italia fue cada vez más frecuente desde el siglo XV, el apego a aquel estilo híbrido y su indudable aceptación social hicieron que la novedad transalpina -de fuertes resabios arqueologistas y clasicistas- experimentara dificultades y hasta resistencias en su progresiva introducción<sup>3</sup>.

Este panorama que *grosso modo* trazamos nos sirve de pórtico al trabajo que presentamos, basado en intentar dar una explicación coherente a la evolución y madurez que experimenta la pintura de Joan de Joanes desde 1534, ya concluido el retablo mayor de la catedral de Segorbe y una vez acordada la ejecución del de San Eloy para

la parroquia de Santa Catalina de Valencia. Hitos en el taller de los Macip y, sobre todo, en la emergente personalidad de Joanes, cuyo genio creativo explica sin ambages la evolución estilística del obrador y sobredimensiona la calidad de su producción desde entonces.

Hasta el momento, la historiografía dedicada a Vicent Macip y Joan de Joanes ha intentado explicar cómo pudo el primero evolucionar desde unos parámetros estilísticos anclados en la segunda mitad del siglo XV hacia una pintura plenamente renacentista que llega incluso a confundir su autoría con su vástago a medida que nos adentramos en la siguiente centuria. Se ha pensado, por ejemplo, que la clave puede hallarse en un hipotético viaje del hijo a Italia, circunstancia que pudo dar un giro copernicano al *modus operandi* paterno dados los evidentes italianismos que se detectan en la obra mancomunada ya entrados en la década de 1520, incluso se ha hablado de más de uno a lo largo de su dilatada trayectoria<sup>4</sup>. También se ha explicado esta huella por la influencia que pudieron tener algunas obras importadas por los Vich, así como por la presencia en Valencia y su reino de pintores de la talla de Paolo da San Leocadio y los Hernandos, quienes a través de su novedosa obra renacentista netamente italiana pudieron servir de modelo a Joanes<sup>5</sup>, aunque no sólo a él.

<sup>1</sup> M. HERIARD DUBREUIL, *Valencia y el Gótico Internacional*, 2 t., "Estudios Universitarios", nº 21, Valencia, 1987.

<sup>2</sup> M. NATALE (com.), *El Renacimiento Mediterráneo. Viajes de artistas e itinerarios de obras entre Italia, Francia y España en el siglo XV*. Catálogo de la exposición, Madrid, 2001.

<sup>3</sup> F. MARÍAS, *El largo siglo XVI. Los usos artísticos del renacimiento español*, "Conceptos fundamentales de la historia del arte español", nº 5, Madrid, 1989, X. COMPANY, *La pintura hispanoflamenca*, "Descubrim el País Valencia", nº 32, Valencia, 1990, e ÍDEM, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandía, 2006; además de F. BENITO DOMÉNECH y J. GÓMEZ FRECHINA (coms.), *La clave flamenca en los Primitivos Valencianos*. Catálogo de la exposición, Valencia, 2001, e ÍDEM, (coms.), *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*. Catálogo de la exposición, Valencia, 2007.

<sup>4</sup> Así lo han sugerido, por ejemplo, José Albi, Alfonso E. Pérez Sánchez, Ximo Company o Lorenzo Hernández Guardiola. De momento, y por lo que sabemos, no poseemos ninguna prueba, como se constata en G. REDÍN MICHAUS, *Pedro Rubiales, Gaspar Becerra y los pintores españoles en Roma, 1527-1600*, Madrid, 2008, pp. 298-304. No cabe duda de que el influjo transalpino es más que evidente en la obra de Joanes desde sus primeros escaños pictóricos hasta su producción más madura y personal, no obstante nunca se ha dado una explicación más o menos convincente a su acercamiento a la plástica flamenca (fácilmente rastreable en no pocas de sus pinturas), en especial a través de algunos pintores nórdicos notablemente italianizados cuyas creaciones recalcaron en Valencia a mediados del siglo XVI.

<sup>5</sup> F. BENITO DOMÉNECH (com.), *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*. Catálogo de la exposición, Valencia, 1998, X. COMPANY, *Paolo da San*

De igual modo, se ha hecho hincapié en los círculos culturales en los que pudo moverse nuestro pintor, por mediación de Joan Baptista Anyés, y a través de él con el conde de Oliva y el obispo de Segorbe, o incluso la corte de los duques de Calabria o el propio arzobispo Tomás de Villanueva<sup>6</sup>. Sin embargo, todo son suposiciones aunque muchas de ellas son más que razonables a falta de documentos que las sancionen, como sus respectivos autores se han encargado de desvelando a lo largo del tiempo.

Nuestro modesto punto de vista participa de no pocas de estas fundadas hipótesis por resultar plenamente coherentes con la actividad y obra de los Macip, no obstante somos de la opinión de que Joanes nunca salió de la península dada su frenética actividad en tierras valencianas, a pesar de las lagunas documentales existentes. Su cuantiosa obra conservada así parece certificarlo<sup>7</sup>. Pensamos que el pintor tuvo cercano a él todo cuanto necesitó para materializar, evolucionar y consolidar su poderoso estilo sincrético, del todo personal, en el que se van dando cita progresiva y armónicamente el renacimiento *quattrocentista*, las primeros escauceos *cinquecentistas* y las novedades flamencas tamizadas de italianismos gracias al contacto con Mencía de Mendoza, marquesa del Cenete, condesa de Nassau y posterior

<sup>5</sup> *Leocadio i els inicis...*, y, más recientemente, A. FERRER ORTS, "Hitos y mitos en la pintura valenciana (1472-1532): una reflexión pertinente", *Historias del Orbis Terrarum*, Extra nº 9 (Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas), 2015, pp. 1-21.

<sup>6</sup> M. FALOMIR, "Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales", en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, pp. 274 y siguientes.

<sup>7</sup> A. FERRER ORTS, "El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. LXXXVII, 2011, p. 262 y A. FERRER ORTS y E. FERRER DEL RÍO, "A propósito de una tabla de los Macip en el mercado del arte", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XC, 2014, p. 168.

duquesa de Calabria<sup>8</sup>. No encontramos, hoy por hoy, otra explicación plenamente convincente que pueda responder al giro cualitativo que su pintura va a experimentar desde 1534 en adelante –sobre todo en las dos décadas centrales del siglo XVI– y que se materializa a través de una calidad exquisita en la que tiene cabida toda novedad, solo al alcance del que debiéramos de considerar ya sin matices como el mejor representante de la pintura española del siglo XVI exceptuando al Greco<sup>9</sup>.

Y es que la II marquesa del Cenete (Jadraque, 1508 - Valencia, 1554) fue, además de una formidable mecenas y bienhechora, una gran lectora ávida de dominar el latín y el griego con los que acceder a la literatura clásica, así como una voraz consumidora de

<sup>8</sup> "(...) es preciso señalar la labor de algunos agentes que compran obras para la Marquesa en las distintas ferias, especialmente en las celebradas en Medina del Campo, como es el caso de Juan Massip, al tiempo, que hace uso del servicio de mercaderes, tanto españoles como italianos o flamencos", en N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza (1508-1554)*, "Biblioteca de Mujeres", nº 58, Madrid, 2004, pp. 56-57. Su estancia definitiva en el Real de Valencia, entre 1541 y 1554, supuso también el acomodo palaciego de sus magníficas colecciones, como refieren F. BENITO DOMÉNECH y J. GÓMEZ FRECHINA (coms.), *La impronta florentina...*, pp. 91-94, J. HIDALGO OGÁYAR, "Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el palacio real de Valencia", *Archivo Español de Arte*, vol. LXXXIV, nº 333, 2011, pp. 80-89 y M. GÓMEZ-FERRER, *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, "Arxius i Documents", nº 50, Valencia, 2012, pp. 142-156, especialmente.

<sup>9</sup> Si revisamos la nómina de pintores españoles activos en el siglo XVI no encontramos a nadie a la altura de Joan de Joanes, ni tampoco tan versátil sin haber salido siquiera de la península Ibérica, ni de trayectoria tan prolongada. Tan solo el caso paradigmático del Greco, de otra generación, nacionalidad y formación, aporta novedades cualitativas de calado, compartiendo con otros colegas la circunstancia de estar a caballo entre dos siglos. En la actualidad, ha incidido en este aspecto cualitativo X. COMPANYY, "Dibujos subyacentes en la pintura de Joan de Joanes y la 'Sagrada Familia'", en A. JORI, C. Z. LASKARIS y A. SPIRITI (eds.), *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia. I Convegno Internazionale Metodologia, Critica, Casi di studio* (Milán, 9-10 junio 2015), "Trivulziana", nº 13, Roma, 2016, pp. 91-99.

joyas y platería que supo conjugar con su afición a los tejidos (especialmente los tapices), los libros y la pintura; cualidades que fueron *in crescendo* desde que contrajo matrimonio con el III conde de Nassau-Breda (1524) y su traslado, entre 1530-1533 y 1535-1539, a los Países Bajos, y, una vez viuda, mediante su segundo matrimonio con Fernando de Aragón en 1541 por el que pasó a residir en Valencia de forma permanente, la ciudad que había conocido en su juventud y en la que estaban sepultados sus padres, María de Fonseca (1521) y Rodrigo de Mendoza (1523)<sup>10</sup>.

#### MENCÍA DE MENDOZA Y EL ARTE

La marquesa del Cenete se nos presenta como una personalidad no valorada suficientemente hasta fechas recientes, más todavía al pertenecer a uno de los linajes más sobresalientes y complejos del período: los Mendoza<sup>11</sup>. De hecho, su vida, a caballo entre Jadraque, La Calahorra, Ayora, Valencia,

<sup>10</sup> Poco después de establecerse en la ciudad del Turia con María de Fonseca y sus tres hijas, Mencía, Catalina y María, acaeció la muerte de su esposa el 16 de agosto de 1521, para lo que el marqués dispuso su sepultura en el monasterio de clarisas de la Trinidad de dicha ciudad, concretamente en la capilla contigua al ábside de la iglesia de dicho monasterio, seguramente la primera situada en el lado de la Epístola, la más cercana al altar y a la sacristía; un lugar emblemático, a su vez, por ser el elegido por la reina María de Castilla, cuyo sepulcro se halla en el claustro, ubicado en el lado del Evangelio. A pesar de que su demarcación parroquial pertenecía a la parroquia de San Esteban, el cenobio de clausura fue el lugar designado por su esposo para que reposaran los restos de su cónyuge dado el prestigio que la orden tenía por albergar en su claustro los despojos de la mujer de Alfonso el Magnánimo y de otros significados benefactores, en E. FERRER DEL RÍO, "El primer enterramiento del I Marqués del Cenete en el convento de la Santísima Trinidad de Valencia", *Chronica Nova*, nº 42, 2016, pp. 193-209.

<sup>11</sup> Sobre este linaje, pueden consultarse las obras de H. NADER, *Los Mendoza y el renacimiento español*, Guadalajara, 1985 e ÍDEM, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance, 1350-1550*, New Brunswick, 1979 -reeditado *on line* en 2000-. Además de A. B. SÁNCHEZ PRIETO, *La Casa de Mendoza hasta el tercer Duque del Infantado (1350-1531). El ejercicio y alcance del poder señorial en la Castilla bajomedieval*, Madrid, 2001.

Burgos, Sevilla, Barcelona, Amberes, Breda y Bruselas principalmente, junto a sus destacados matrimonios, relaciones sociales e intensa vida cultural, como su afición a los productos de lujo y el mecenazgo que desplegó con generosidad, dejaron su estela tanto en las tierras septentrionales de Europa como en Valencia<sup>12</sup>, en especial en Joan de Joanes como intuimos e intentaremos demostrar a través de su obra conocida. Es verdad, no lo vamos a ocultar, que no hay muchos documentos que nos revelen esta estrecha relación, en ese aspecto la personalidad del pintor la reconstruimos de acuerdo con ciertas actividades comerciales de Mencía y el súbito cambio que se dio en su estilo que, sin abandonar su impronta netamente italiana, incorporará lo mejor de la pintura flamenca del momento al tener contacto con la colección artística (pictórica fundamentalmente) de la marquesa y, quizás, ejercer como su agente comercial en ferias como la de Medina del Campo (Valladolid), tal como hicieron otros colaboradores valencianos como es el caso del orfebre Bernat Joan Cetina<sup>13</sup>, quien, curiosamente, era clavario del gremio de plateros de Valencia cuando se firmaron las capitulaciones del retablo para su capilla corporativa en la iglesia de Santa Catalina, especificándose en su ejecución la

<sup>12</sup> Como así lo atestiguan los estudios de N. GARCÍA PÉREZ, *Op.cit.* e ÍDEM, *Arte, poder y género. El patronazgo artístico de Mencía de Mendoza*, Murcia, 2004, y *Entre España y Flandes: Corpus documental de Mencía de Mendoza*, Murcia, 2004, J. HIDALGO OGÁYAR, "Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el castillo de Jadraque", *Archivo Español de Arte*, vol. LXXVIII, nº 310, 2005, pp. 184-190 e ÍDEM, "Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el palacio...", pp. 80-89, así como S. A. VOSTERS, *La dama y el humanista. Doña Mencía de Mendoza y Juan Luis Vives entre Flandes y Valencia*, Murcia, 2007.

<sup>13</sup> "De este modo, igual se encargaba al mercader Joan de Brisuela semillas procedentes de Amberes para su jardín en Valencia, a Carlo Barroly una pieza de brocado carmesí para un ornamento de su capilla, que a Juan Antonio Salas piezas de tandas de oro y una 'eco-fiada' de oro y vidrio o a [Bernat] Joan Cetina, platero que trabajó a su servicio, lo empleaba para interceder con otros mercaderes y plateros italianos", en N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...*, p. 57.

primacía de Joanes sobre la de su padre, a la sazón titular del obrador familiar<sup>14</sup>.

Nacida el 1 de diciembre de 1508, casi nada sabemos de su infancia y adolescencia hasta que, tras la muerte de su progenitor, Rodrigo *Díaz de Vivar* y de Mendoza, el 23 de febrero de 1523, se la menciona en la documentación organizando sus honras fúnebres y entierro en Valencia, así como en el inventario de sus cuantiosos bienes diseminados entre el palacio arzobispal de esta ciudad y el castillo de Ayora, en el que aparece ya como marquesa del Cenete atendiendo a su primogenitura<sup>15</sup>. Una orfandad, recordemos que su madre, María de Fonseca, falleció el 16 de agosto de 1521 en la ciudad del Turia, que también afectó sobremanera a sus hermanas María y Catalina –todas ellas menores de edad-, ya que cambió radicalmente el rumbo de sus vidas al tiempo que se consumaba el fin de la Germanía.

Una vez realizado el inventario de todo cuanto había poseído el I marqués del Cenete y bajo la tutela del pariente cercano más próximo, Diego Hurtado de Mendoza, conde de Mélito, hermano del difunto y todavía virrey de Valencia, el siguiente paso al que urge la inesperada situación creada dada su muerte repentina es la confirmación de la legitimidad de su descendencia, pues recordemos que por esa misma situación hubo de pasar el propio Rodrigo, como hijo del cardenal Pedro González de Mendoza y de la dama Mencía de Lemos antes de recibir en herencia el mayorazgo<sup>16</sup>. No debemos olvidar que Rodrigo casó en dos ocasiones, en 1493 con Leonor de la Cerda, hija del I duque de Medinaceli, matrimonio del que nació el malogrado Luis y del que enviudó en 1498, y en 1502 con María de Fonseca, hija a su vez de Alonso de Fonseca, señor de Coca y Alae-

jos -desposorio confirmado en 1504, pues el primero había sido por poderes, en secreto y sin autorización paterna<sup>17</sup>.

Las noticias que siguen confirman que Carlos V había meditado con quien poder maridar a la joven Mencía dentro de su ambiciosa política diplomática, puesto que su elevado rango había suscitado movimientos estratégicos en ese mismo sentido en las casas de Villena y Alba. El elegido finalmente por el emperador fue un flamenco, Enrique III de Nassau-Breda, su camarero mayor. Desde al menos el 15 de agosto de 1523 parece que los contactos entre el tutor de Mencía y Enrique habían comenzado y no con buen pie a tenor de las condiciones expuestas por Diego Hurtado de Mendoza, circunstancia que hizo que su presencia fuera requerida en Burgos por el monarca el 12 de enero de 1524, aunque su llegada a la capital castellana no se produjo hasta el 8 de junio. Llegados a un acuerdo, el desposorio se realizó el 27 de junio y tres días después el casamiento ante el arzobispo de Toledo, siendo los padrinos el rey Carlos y su hermana la infanta Leonor<sup>18</sup>.

Sin embargo, Mencía de Mendoza no viajó a Breda hasta 6 años después, entre otras razones porque el matrimonio permaneció en distintas posesiones de la marquesa en su prolongada luna de miel, ésta quedó encinta en dos ocasiones con sendos abortos y porque las obligaciones inherentes a su rango lo impidieron, como la participación de Mencía en el séquito que acompañó a la infanta Leonor a Bayona para llevar a cabo su enlace con Francisco I o la de Enrique como testigo de la boda real en Sevilla entre Carlos e Isabel de Portugal, y como miembro de la comitiva que participó en la coronación de Carlos como emperador en Bolonia<sup>19</sup>.

<sup>14</sup> F. BENITO DOMÉNECH y V. VALLÉS BORRÁS, "Nuevas noticias de Vicente Maçip y Joan de Joanes", *Archivo Español de Arte*, vol. LXIV, nº 255, 1991, pp. 353-361.

<sup>15</sup> Archivo Histórico Nacional (en adelante AHN), Sección Nobleza, Osuna, Caja 1847, Documento 5.

<sup>16</sup> *Ibidem*, Carpeta 225, Documento 11.

<sup>17</sup> *Ibidem*, Caja 1782, Documentos 1-7 y Documento 9.

<sup>18</sup> N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...*, pp. 13-16, y S. A. VOSTERS, *Op. cit.*, pp. 169-190.

<sup>19</sup> N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...* y S. A. VOSTERS, *Op. cit.*

Así las cosas, nuestra protagonista pasó en tierras nórdicas dos largas temporadas (1530-1533 y 1535-1539), interrumpidas por un viaje intermedio a la península Ibérica con motivo de la boda de su hermana María (1533-1535), tiempo suficiente para que se convirtiera en una prominente coleccionista de orfebrería, tapices, pinturas y libros, además de benefactora de obras pías y mecenas artística al nivel de la propia Casa Real en la figura de María de Hungría. Un privilegiado estatus que consumió buena parte de sus cuantiosas rentas<sup>20</sup>, circunstancia a la que no fue ajeno su marido, el conde de Nassau y señor de Breda, quien también se había distinguido como un ferviente admirador de la obra del Bosco, protector de pintores como Vermeyen, Van Heemskerck, Gossart (Fig. 1) o Van Orley, descubridor de Lucas Cranach "el Viejo", además de contratar en 1536 a Tommaso Vincidor da Bologna para reconstruir su castillo de Breda, "(...) el primer edificio de estilo renacentista de los Países Bajos"<sup>21</sup>.

Durante su primera estancia en los Países Bajos, Mencía residió principalmente en el castillo de Turnhout, cercano a Amberes, dado el mal estado en el que se hallaba el de Breda, tiempo que dedicó a familiarizarse con las costumbres del país, al boato de sus gentes y, seguramente, a participar de sus gustos y lujo. Un período en el que fue simpatizando abiertamente con Erasmo, Vives y Budé y en el que profundizó en el conocimiento del latín y el griego a través de un selecto círculo erudito hispano-flamenco. Interés que se redobló en su segunda etapa, ya domiciliada en el remozado castillo de Breda incluso con azulejería de mayólica de raigambre valenciana, al aumentar su relación con los tres pensadores e incrementar

<sup>20</sup> N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...* Sobre el coleccionismo en la Casa Habsburgo en general, y de María de Hungría en particular, puede verse F. CHECA CREMADES (dir.), *Museo Imperial. El coleccionismo artístico de los Austrias en el siglo XVI*, Madrid, 2013, pp. 175-202.

<sup>21</sup> N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...*, y S. A. VOSTERS, *Op. cit.*, p. 125 y siguientes -sobre las pinturas del Bosco, véanse en particular las pp. 127-131-.



▪ Fig. 1. Jan Gossart. *Cristo de la Columna*. h. 1530. Museo del Patriarca, Valencia.

su dispendio en joyería, tapicería, pinturas y libros; mecenazgo que –además de los artistas ya nombrados– se amplió a Jan van Scorel o Simón Bening entre otros, todos ellos artífices italianizantes<sup>22</sup>.

Fallecido Enrique de Nassau-Breda el 14 de septiembre de 1538, Mencía aún residió en Flandes hasta octubre de 1539 ordenando sus múltiples asuntos, fecha en la que volvió a España, previa autorización del emperador, junto con un hijo bastardo de su difunto esposo, Luis Felipe de Nassau, nacido en 1531. Una vez de vuelta, su nuevo estado civil indujo al emperador a volverla a maridar, esta vez con un pariente suyo, el hijo del marqués de Mondéjar, a lo que Mencía se negó y el 16 de junio de 1540 se acordó que su nuevo pretendiente fuera el también viudo Fernando de Aragón, duque de Calabria y virrey de Valencia, casado en primeras nupcias con la reina Germana de Foix. Pero no fue todo tan sencillo, al menos como se había programado desde la corte,

<sup>22</sup> N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...*, y S. A. VOSTERS, *Op. cit.*

ya que Mencía impuso de nuevo sus condiciones y a punto se estuvo de no llegar a cuajar. Después de las disputas se llegó a un acuerdo y la boda se celebró en Ayora el 13 de febrero de 1541, fecha desde la cual el matrimonio se alojó permanentemente en el Real de Valencia, vetusto palacio extramuros en el que se hospedaban los reyes, y, en su defecto, los virreyes y otras personalidades que viajaban a la ciudad. Lugar en el que se había establecido una pequeña corte permanente desde el primer enlace del duque y en el que Mencía se rodeó de lo más granado de la intelectualidad humanista local al abrigo de sus exquisitas pertenencias durante años acumuladas, pero que no cesó de acrecentar con sus encargos a través de una tupida red de agentes comerciales diseminada por España, Flandes e Italia<sup>23</sup>. Unas colecciones a las que se sumaban las nada desdeñables del mismo Fernando de Aragón, particularmente todo cuanto heredó de sus ancestros napolitanos y que había traído consigo<sup>24</sup>, que a su

<sup>23</sup> J. HIDALGO OGÁYAR, "Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el palacio...", pp. 80-89.

<sup>24</sup> En la fortaleza de Xàtiva estuvo prisionero el duque durante diez años y diez días. Le fue destinada una sala amplia del llamado "castillo mayor", con un gran ventanal desde donde se divisaba la ciudad y parte de su término hacia el norte, y que hoy en día lleva su nombre. Desde allí, Fernando de Aragón pidió que le trajeran desde Ferrara su magnífica biblioteca, heredada en gran parte de los reyes de Nápoles, sus antepasados italianos, e iniciada por el Magnánimo; llegando ésta a Valencia en 1527. Sobre el particular, véase E. FERRER DEL RÍO, "El Duc de Calàbria, un presoner reial a Xàtiva. Aproximació a l'estudi de la seua biblioteca", en B. NAVARRO BUENAVENTURA (ed.), *Actes de les VII Jornades d'Art i Història: Pintura i patrimoni històric a Xàtiva*, "Una Ullada a la Història", Xàtiva, 2016, pp. 85-119. Para saber más sobre la biblioteca, puede consultarse a G. MAZZATINTI, *La Biblioteca dei Re d'Aragona in Napoli*, Rocca San Casciano, 1897. De estos manuscritos, conservados en la actualidad en la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, humanísticos en su mayoría, se puede apreciar el conjunto heterogéneo de códices de temática disímil, pero procedentes todos ellos de los refinados ambientes humanísticos italianos. Códices de lujo, escritos por los mejores copistas especializados en alguno de cuyos ejemplares se puede observar el encargo del propio duque o la recurrencia de algunos de ellos en sus colofones, como ha estudiado F. M. GIME-

muerte hizo transferir a la comunidad jerónima de San Miguel de los Reyes, el monasterio-panteón que había fundado unos años atrás y que no se finalizó hasta bien entrado el siglo XVIII<sup>25</sup>.

De nuevo viuda desde octubre de 1550, la aristócrata había hecho testamento en Burgos el 3 de julio de 1535 dejando como heredero de sus bienes muebles a Juan de Zúñiga, mayordomo mayor de Carlos V, ayo y preceptor del príncipe Felipe; sin embargo, a su muerte, este derecho pasó a su hijo Luis de Requesens, comendador mayor de la Orden de Santiago, quien después de entablar pleito y ganarlo con el conde de Saldaña, cuñado de Mencía y esposo de su hermana María, llevó a cabo sus últimas voluntades desde 1559, especialmente en lo relativo al traslado de los féretros de sus padres desde el cenobio valenciano de la Trinidad a la capilla de los Tres Reyes en el convento de predicadores de la capital del reino, donde ya reposaban los restos mortales de la noble (Fig. 2). Para ello se hizo almoneda pública de sus pertenencias, con lo que se pudo ejecutar un magnífico sepulcro con mármol de Carrara para sus progenitores diseñado por Giovanni B. Castello, El Bergamasco, y, a sus pies, una austera placa de ese mismo material -y no de alabastro como deseaba Mencía en su testamento- indicando donde estaba enterrada su hija mayor, todo realizado en Génova por Giovanni Carlone y Giovanni Orsolino entre finales de 1564 y las postrimerías de 1565<sup>26</sup>.

NO BLAY, *Ameu saviessa. Los libros de la Universitat de València*, València, 2016, pp. 232 y siguientes.

<sup>25</sup> L. ARCINIEGA GARCÍA, *El monasterio de San Miguel de los Reyes*, 2 vols., Valencia, 2001, particularmente el vol. II, cap. V.

<sup>26</sup> R. LÓPEZ TORRIJOS, "Los autores del sepulcro de los marqueses del Zenete", *Archivo Español de Arte*, vol. LI, nº 203, 1978, pp. 323-336, y N. GARCÍA PÉREZ, "Modelos de enterramiento, modelos de patronazgo: La Capilla de los Tres Reyes del Convento de Santo Domingo de Valencia y los Marqueses del Zenete", *Imafrontera*, nº 19-20, 2007-2008, pp. 63-74. El retablo de la capilla fue patrocinado por Mencía de Requesens, hija de



▪ Fig. 2. Taller del Bosco. *Tríptico de la Pasión*. Museo de Bellas Artes, Valencia. <http://www.elestudiodelpintor.com/2016/06/bosco-la-exposicion-del-v-centenario-museo-nacional-del-prado/>

#### LA OBRA DE JOAN V. MACIP, ALIAS JOAN DE JOANES, DESDE 1534

El taller de Vicent Macip, donde desarrollaba su portentoso quehacer su hijo Joan y seguramente un nutrido número de colaboradores que desconocemos en esta etapa de su trayectoria, da muestras de gran versatilidad en su funcionamiento cuando, después de realizado el retablo mayor de la catedral de Segorbe, una de las cumbres de la pintura valenciana del siglo XVI en clave vernácula<sup>27</sup>, se dispone a ejecutar el retablo de San Eloy para el templo de Santa Catalina

Luis de Requesens, marquesa de los Vélez y condesa de Benavente, a través de Jaume Pallàs, y de su ejecución se encargó el escultor Josep Esteve en 1581. Tal vez sus pinturas se deban a Vicent Requena, pues consta que su padre –Gaspar Requena– aparece como avalista de Esteve, en J. NICOLAU BAUZÁ, “Contrato para el retablo de la Capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo”, *Archivo de Arte Valenciano*, 1984, pp. 31-33.

<sup>27</sup> A. FERRER ORTS, “El retablo mayor de la catedral...”, pp. 259-276. La obra más reciente editada sobre Joanes y su familia a través de la historiografía y la documentación exhumada se debe a I. PUIG, X. COMPANY y L. TOLOSA, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida, 2015; estudio que contribuye a ordenar las noticias referidas a los Macip, a abordar sus distintas personalidades de acuerdo a ellas y a tratar en exclusiva las obras fehacientemente documentadas de Vicent Macip y Joan de Joanes (pp. 95-131).

de Valencia, capilla gremial de los plateros. Aunque casi todas sus pinturas se quemaron en un incendio a finales del quinientos, conocemos el conjunto tanto por la *Coronación de San Eloy* que se conserva en EEUU, un *San Pedro* en una colección valenciana, el *Cristo con la cruz a cuestas* del Museo del Prado y la *Santa Cena* del Museo de Bellas Artes de Valencia, como por la copia que del resto de ellas hizo Francisco Ribalta a petición del gremio. Lo curioso del asunto es que en sus capitulaciones estipuladas ante notario el 20 de junio de 1534 se insiste desde el principio en que “(...) sia tot pintat de mà del dit En Joan Macip, e no de alguna altra persona”, lo cual ha inducido a pensar no sólo en el rol desempeñado por Joanes desde ese mismo momento sino también cuánto debe la producción paterna a su influjo, especialmente desde la segunda década del siglo XVI<sup>28</sup>.

Sin embargo, al no conocer la fecha exacta del nacimiento de Joan V. Macip y al aparecer éste ya de forma totalmente individualizada como cabeza del taller desde 1542,

<sup>28</sup> F. BENITO DOMÉNECH y V. VALLÉS BORRÁS, *Op. cit.*, pp. 353-361, X. COMPANY y L. TOLOSA, “De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes”, *Archivo Español de Arte*, vol. LXXII, nº 287, 1999, pp. 263-278, y F. BENITO DOMÉNECH y J. GÓMEZ FRECHINA, *La impronta florentina...*, ficha nº 29, pp. 152-157 y 178-179.

muchas son las especulaciones que se han vertido sobre su producción. Ya se ha apuntado desde hace tiempo la posibilidad de que nuestro protagonista naciera en un arco temporal que abarca entre 1505-1510 o incluso antes, en todo caso no más allá de 1513<sup>29</sup>, pues sus seguras intervenciones antes del retablo segorbino y esta magna obra -donde expresamente se le premia por las mejoras introducidas- denotan una sensibilidad bien diferenciada de la paterna. Recordemos que Vicent Macip debió nacer entre 1468-1470, cuando por ejemplo Joan Reixach, los Osona o San Leocadio estaban en plena producción y sus creaciones de cariz hispano-flamenco o italiano no exento de flamenquismos, según los casos, satisfacían la demanda artística del momento. En este peculiar contexto, la llegada de los Hernandos en 1506, no digamos de otros artistas que se domiciliaron transitoriamente en la ciudad y su reino, vino a impulsar un entusiasmo por lo italiano como se puede comprobar en la obra conservada de Miquel Esteve, Miquel del Prado, el Maestro de Alzira o el mismo Vicent Macip. Un influjo que también afectará a escultores como los Forment (sobre todo a Damià) y a los orfebres, siempre atentos a la novedad<sup>30</sup>.

Volviendo a los Macip, se da la circunstancia de que, a pesar de que el padre se adhiere a la Germanía en 1521, el obrador trabaja en esos años convulsos alejado de los conflictos que sacudirán profundamente a la sociedad valenciana y a sus gremios. Aunque entre 1522 y 1526 trabajaron intermitentemente en Valencia, su traslado a tierras castellonenses, donde culmina su periplo artístico con el retablo para la cate-

dral de Segorbe (ca. 1529-1532), amparados por su obispo fray Gilabert Martí -titular de la diócesis entre 1500-1530-, supone *de facto* una adhesión a la causa defendida por la nobleza y a sus círculos intelectuales de influencia, en los que encontraríamos entre otros al conde de Oliva, pariente del obispo, y al venerable Agnesio, su preceptor. Singularidad que pudo catapultar al renovador Joanes a unos ambientes refinados e intelectualmente italianizantes que no dejó de atender a lo largo de su vida acumulando los mejores encargos hasta su muerte en 1579. La comitencia que le dispensó Agnesio así lo confirma (Fig. 3), como también su proximidad a la corte del duque de Calabria, primero con Germana de Foix y posteriormente con Mencía de Mendoza, sin olvidar su más que probable contacto con el arzobispo Tomás de Villanueva y otras destacadas personalidades e instituciones<sup>31</sup>.

Esta tupida red de relaciones tejida profesionalmente por Vicent Macip y acrecentada por Joanes hizo que las expectativas del segundo se ampliaran sobremanera a medida que su estilo innovador fue progresivamente sobresaliendo, a la par que iba entrando en contacto con las colecciones que atesoraban sus protectores. Un ejemplo conocido, tal vez de los primeros, es el de Jeroni Vich i Vallterra, quien hizo su entrada en Valencia procedente de Roma en 1521 acompañado posiblemente del famoso tríptico de Sebastiano del Piombo, además de un *Cristo con la cruz a cuestas* (Museo del Prado), pero mucho nos tememos que a continuación, o paralelamente, Joanes accedió a otras casas nobles y a los objetos artísticos más dispares que procedían bien de

<sup>29</sup> M. FALOMIR, *Op. cit.*, p. 274.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 275. Sobre Miquel Esteve y Miquel del Prado véase J. L. CEBRIÁN I MOLINA, L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA y B. NAVARRO BUENAVENTURA, *Miquel Esteve. Pintor leonardesco de Xàtiva*, "Una Ullada a la Història", Xàtiva, 2016. Respecto a Damià Forment los estudios más recientes sobre su figura son los de J. YEGUAS I GASSÓ, *L'escultor Damià Forment a Catalunya*, "Espai/Temps", nº 36, Lleida, 1999, y C. MORTE GARCÍA, *Damià Forment. Escultor del Renacimiento*, Zaragoza, 2009.

<sup>31</sup> M. FALOMIR, *Op. cit.*, pp. 274 y siguientes. Algunas de estas informaciones y otras -como la presumible participación de Macip senior en la redacción de los capítulos del colegio de pintores en 1520- fueron tratadas con anterioridad y extensamente por el mismo autor en *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, "Serie Minor", nº 18, Valencia, 1994. Su relación con Tomás de Villanueva la retoman recientemente I. PUIG, X. COMPANY y L. TOLOSA, *Op. cit.*, pp. 63-65, basándose en las fuentes historiográficas.



▪ Fig. 3. Joan de Joanes. *Virgen del Venerable Agnesio*. h. 1553-57. Museo de Bellas Artes de Valencia, Fondo Academia de S. Carlos. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>

Italia bien de los Países Bajos<sup>32</sup>. No podemos afirmar en estos momentos si también se dio esta cercanía con el marqués del Cenete, pero quizás nunca se produjo teniendo en cuenta su compleja personalidad y, sobre todo, atendiendo a la peculiaridad de los objetos artísticos relacionados en el inventario de sus bienes *post mortem*, pues exceptuando sus cuantiosas joyas, libros<sup>33</sup>, documentos y escrituras de propiedad, losetas de Manises y otros materiales de construcción, tapices y cortinas (de temática histórica, religiosa y mitológica), ajuar litúrgico, armas, aparejos de caballería, instrumentos musicales, vajillas o vestidos con sus

<sup>32</sup> M. FALOMIR, "Joanes y su entorno...", pp. 274 y siguientes.

<sup>33</sup> Entre los que se hallaban dos de "deboxos" o "debuxos" –uno de ellos quizás el conocido como el *Codex Escorialensis* "(...) quadernat en posts ab les cubertes de cuyro tenat (...)"-, otro "(...) de posts tot de pergami de traces de les cases de Granada y de La Calahorra (...)", y dos más debidos a "(...) Leonis Batiste [Alberti] *De Re Edificatoria* (...) y a "(...) Vitruvius *De Architectura* (...)". Asuntos ampliamente abordados en las últimas tres décadas por M. Fernández, F. Marías, M. Falomir y G. Scaglia entre otros. De la biblioteca de Rodrigo de Mendoza se ocupó F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *La biblioteca del Marqués del Cenete, iniciada por el Cardenal Mendoza (1470-1523)*, "Bibliográfica", Madrid, 1942.

complementos... sólo se hallaba una pintura claramente identificada<sup>34</sup>. Pero, con seguridad, esta relación sí que fructificó con posterioridad con su primogénita, Mencía de Mendoza, de la que nos hemos ocupado antes.

<sup>34</sup> AHN, Sección Nobleza, Osuna, Caja 1906, Documento 1, s. fol.: "(...) una ymatge de Jhesuchrist en una tela gran de orlanda blanca, que la dita pintura se mostre a les dites parts de la dita tela molt devota (...)". Conviene, sin embargo, señalar que nadie salvo M. GÓMEZ-FERRER, "El Marqués de Zenete y sus posesiones valencianas. Mentalidad arquitectónica y artística de un noble del Renacimiento", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, nº 22, 2010, p. 39, ha puesto en relación con el marqués, señor de Ayora, el retablo de San Miguel Arcángel realizado por Yáñez de la Almedina para la iglesia de Santa María la Mayor, o la Antigua, de dicha población (del que quedan 4 tablas), ca. 1516-1520, tal vez al especularse que una de sus capillas pudo ser el lugar de enterramiento de Miguel Molsós, influyente religioso de Ayora fallecido en 1431 y sepultado en la capilla del Nazareno de dicho templo, a los pies del castillo (J. RICO DE ESTASEN, "Miguel Molsós, el más ilustre de los hijos de Ayora", *Archivo de Arte Valenciano*, 1982, pp. 85-87). En este mismo emplazamiento (ermita de Santa Ana, San Jaime y San Blas desde 1577, seguramente) se halla una tosca lauda sepulcral de un clérigo, es posible que en honor a Molsós, de donde procedería el mencionado conjunto pictórico. Autora que, asimismo, aporta un número mayor de pinturas del marqués (10 exactamente) cuando se procedió a su subasta (pp. 37 y siguientes).

Mencía nunca olvidó la ciudad en la que reposaban los restos mortales de sus padres y en la que incluso llegó a vivir ocasionalmente en su niñez y adolescencia, relación que de alguna manera se perpetuó al entrar en contacto con Vives y su círculo de amistades valencianas en tierras septentrionales<sup>35</sup>. A pesar de que no tenemos constancia de su presencia en la ciudad durante su matrimonio con el conde de Nassau-Breda (1524-1538), todo parece indicar que su querencia por el lujo y las joyas hizo que plateros valencianos, como Bernat Joan Cetina, no sólo trabajaran para satisfacer sus encargos sino que también actuaran como intermediarios entre colegas de otras nacionalidades para así poderle suministrar sus preciados productos<sup>36</sup>. Se da la circunstancia de que Cetina era clavario del gremio cuando se contrata el retablo de San Eloy, precisamente uno de los que estipula que el mismo ha de ejecutarlo enteramente Joanes -quien por vez primera se nos manifiesta en la documentación con personalidad propia, definida y diferenciada del padre-; es decir, que la corporación de plateros a través de Cetina había visto en el hijo unas dotes y cualidades insospechadas en un experimentado Vicent Macip que ya sobrepasaba los 60 años, lo que confirma quién había sido el artífice del rumbo que había tomado la pintura del obrador desde la segunda década de la centuria<sup>37</sup>. Curiosamente, no es baladí que un tal Juan Massip,

<sup>35</sup> S. A. VOSTERS, *Op. cit.*, autor que afirma que Mencía consultó con Vives al pedir obras de arte de Van Heemskerck y Bening (p. 139), lo que nos habla de que la opinión del erudito en materia artística -suponemos que de temática religiosa- era tenida en cuenta por la mecenas a la hora de encargar o adquirir pinturas. Tal como sucedió con Gilles de Busleyden previamente, según N. GARCÍA PÉREZ, "La huella petrarquista en la biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza", *Tonos. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, nº 8, 2004, sp.

<sup>36</sup> N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...*, p. 57.

<sup>37</sup> X. COMPANY y L. TOLOSA, "De pintura valenciana...", pp. 263-278, ÍDEM, "La obra de Vicent Macip que debe restituirse a Joan de Joanes", *Archivo de Arte Valenciano*, nº LXXX, 1999, pp. 50-61, y M. FALOMIR, "Joanes y su entorno...", p. 275.

nombre de pila de nuestro Joanes, se mencione como agente comercial de Mencía en ferias tan importantes como la de Medina del Campo<sup>38</sup>, lo que vendría a confirmar que el pintor no sólo tuvo acceso a lo mejor de las colecciones de la nobleza valenciana sino que pudo trabajar para ella al ésta confiar en sus grandes y poliédricas cualidades, que no sólo se circunscribían a la pintura, el diseño de retablos y de pavimentos, sino que pudieron extenderse a la tapicería -en determinada etapa de su vida aparece mencionado como "bordatarator"<sup>39</sup>- e incluso a los libros, pues se sospecha que pudo colaborar en los grabados que utilizaron algunos libreros establecidos en Valencia como es el caso del prestigioso impresor de ascendencia flamenca Juan Mey y su viuda<sup>40</sup>.

Si Joanes pudo o no viajar más allá de tierras valencianas y castellanas, es decir a Italia y/o Flandes, se nos antoja difícil en el actual estado de conocimiento que de su actividad poseemos, ahora bien, no cabe duda de que aquí tuvo todo lo necesario para poder darle un nuevo sesgo a la pintura paterna

<sup>38</sup> N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...*, p. 56. No obstante, la misma autora se refiere a un tal Luis Massip y no menciona a Cetina en N. GARCÍA PÉREZ, "Mencía de Mendoza (1508-1554) y la adquisición de obras de arte en las ferias castellanas", en J. M. MORENO GONZÁLEZ y J. C. RUBIO MASA (coords.), *Ferias y mercados en España y América: a propósito de la 550 FERIA de San Miguel de Zafra. Actas del Congreso Internacional 550 FERIA de San Miguel (17-19 de septiembre de 2004)*, Zafra, 2007, p. 785.

<sup>39</sup> L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA et al., *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515-después de 1585)*, "Una Ullada a la Història", *Xàtiva*, 2015, pp. 6 y siguientes. Un texto interesante sobre el diseño de tapices se encuentra en A. BARGALLÓ I PI, "Una visió tecnològica sobre l'art del tapís", en X. COMPANY y I. PUIG (eds.), *El Arte de la Tapicería en la Europa del Renacimiento. I Seminario Internacional sobre Tapicería y Artes Textiles (Lleida, 16-18 de septiembre de 2010)*, Lleida, 2010, pp. 159 y siguientes.

<sup>40</sup> M. FALOMIR, "Joanes y su entorno...", pp. 276 y siguientes. Aunque los grabados de las páginas interiores de sus libros suelen ser bastante burdos y ajenos a la mano de Joanes, como se comprueba, por ejemplo, en el estudio de R. M. GREGORI ROIG, *La impressora Jerònima Galés i els Mey (València, segle XVI)*, València, 2012.

y –ahí radica su originalidad- crear un estilo ecléctico en que toda novedad foránea tenía cabida: pintores italianos o españoles formados en Italia con obra pública al alcance de cualquiera -recordemos a modo de ejemplo la capilla mayor de la catedral de Valencia-, pintores valencianos influidos por aquellos con obra en la Casa de la Ciudad, como Miquel Esteve, unas colecciones nobiliarias a su mano de gustos tanto italianos como flamencos: los Vich y los duques de Calabria entre los más conocidos aunque no los únicos<sup>41</sup>, un floreciente negocio de tejidos y joyas de lujo dado el trasiego comercial de la ciudad, un no menos lucrativo emporio impresor y un ambiente intelectual culto proclive al cultivo de las lenguas clásicas cuyo mecenazgo propiciaba la nobleza: Joan Àngel González, Mateo Flecha, Agnesio, Miquel Jeroni Ledesma, Francesc Deci, Joan A. Estrany, Juan Justiniano, Juan Molina...<sup>42</sup>.

En este ambiente es en el que hay que encuadrar la novedad joanesca, tan versátil y atenta a la novedad que, paulatinamente, va asimilando todo cuanto ve. Primero el incipiente italianismo, que no va a dejar de caracterizar a su obra pero que se manifiesta con suma nitidez en su etapa de formación -aproximadamente entre 1523-1532<sup>43</sup>-, seguida desde 1534 por su aproximación al mundo creativo flamenco ya italianizado y por su contacto creciente con el de los tejidos de lujo y la tapicería, pero también las joyas y los libros no debieron escapar a su curiosidad. La originalidad de sus composiciones y la riqueza de sus matices lumínicos a través de un dominio magistral del color mediante pinceladas lamidas van proporcionando a sus creaciones una ampulosidad y textura esmaltada –según F. Benito- que le confiere, a medida que va avanzando el siglo, una vo-



▪ Fig. 4. Joan de Joanes. *Virgen con el Niño, San Juan Bautista y San Juan Evangelista*. h. 1535-40. Museo del Ermitage, San Petersburgo. <http://es.slideshare.net/efeferna/5-museo-hermitage-san-petersburgopintura-espola>

lucetría y sensibilidad casi escultóricas, su interés por el paisaje abierto así como por el desnudo crecen y sus íntimas conversaciones en escenas de pequeño formato, de dulce encanto místico, cobran una nueva e inédita dimensión (Figs. 4 y 5)<sup>44</sup>.

El regreso a Valencia de Mencía tras su unión matrimonial a Fernando de Aragón, con su establecimiento en el Real desde 1541, no fue ajeno a Joan de Joanes, quien pudo contemplar pacientemente, quizás por vez primera en su vida, una gran colección de pinturas, tapices y miniaturas que abarcaban autorías tan dispares como la del Bosco, Van Heemskerck, Gossart, Van Orley, Vermeyen, Van Scorel o Bening entre otros<sup>45</sup>. Flamen-

<sup>41</sup> M. FALOMIR, "Joanes y su entorno", pp. 275 y siguientes.

<sup>42</sup> S. A. VOSTERS, *Op. cit.*, pp. 199 y siguientes, y E. FERRER DEL RÍO, "La De Roderico Mendocio Zenetano Marchione Illustrissimo Elegia de Joan Àngel González", *Epos: Revista de filología*, en prensa.

<sup>43</sup> A. FERRER ORTS, "El retablo mayor...", pp. 259-276.

<sup>44</sup> A ello se añade, según Gómez Frechina, la utilización de tablas de roble del Báltico; soportes sobre los que Joanes realizó algunas de sus mejores obras.

<sup>45</sup> N. GARCÍA PÉREZ, *Mencía de Mendoza...*, pp. 26 y siguientes, S. A. VOSTERS, *Op. cit.*, pp. 199 y siguientes, J. HIDALGO OGÁYAR, "Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el palacio...", pp. 80-89 y M. GÓMEZ-FERRER, *El Real de Valencia...*, pp. 142-156.



▪ Fig. 5. Joan de Joanes. *Juicio de Paris*. h. 1540-50. Civici Musei e Gallerie di Storia ed Arte, Udine. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>

cos ya italianizados en su mayor parte que contribuyeron a darle un giro cualitativo a su pintura, como se ha referido. Por no mencionar la perteneciente al duque heredada en gran parte de su ascendencia real napolitana e incrementada a lo largo de su primer matrimonio<sup>46</sup>.

La obra de Joanes ya no fue la misma aunque sus raíces nunca las abandonó, su estilo se nutrió de nuevo de quienes sí que

<sup>46</sup> Aunque la pintura no parece haber atraído especialmente la atención del duque ni de su primera esposa, la reina Germana de Foix, sabemos por Orellana que Joanes hizo sus retratos en un cuadro que estaba en la celda prioral del monasterio de San Miguel de los Reyes. También que Fernando de Aragón, además de una magnífica biblioteca -hoy en la Biblioteca Històrica de la Universitat de València, como se ha señalado-, trajo consigo de Nápoles algunas obras de arte como un relieve atribuido a Mino da Fiésolo y medallas de Pisanello con la efigie de su antepasado Alfonso el Magnánimo, piezas en las que se debió de inspirar Joanes cuando realizó el retrato de este monarca en 1557 por encargo de los jurados de la ciudad de Valencia. Al respecto, A. FERRER ORTS y E. FERRER DEL RÍO, "El genio creativo de Joan de Joanes a través de algunas de sus obras maestras", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 46, 2015, pp. 6 y siguientes.



▪ Fig. 6. Jan Gossart. *Virgen y el Niño en un paisaje*. 1531. The Cleveland Museum of Art. T. P. CAMPBELL y N. PENNY (dirs.), *Man, mith and sensual pleasures. Jan Gossart's renaissance*. Catálogo de exposición, New York, 2010, p. 185.

habían viajado a Italia con la salvedad de que sus autores ya no eran ni italianos como San Leocadio ni españoles como los Hernandos sino flamencos. La respuesta a tales cambios hay que buscarla en Mencía de Mendoza y, tal vez, la explicación que aporta su primer biógrafo, el también valenciano Vicente Vitoria, sobre su formación al lado de Mabuse -como se conoce igualmente a Gossart (Fig. 6)-, hay que entenderla desde estos parámetros y argumentos más lógicos y prosaicos<sup>47</sup>. Al fin y al cabo, Gossart fue uno de los pintores predilectos de Mencía, como antes lo fue de su primer marido, y aquel había fallecido en 1532, durante la primera estancia de la noble en tierras nórdicas<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> B. BASSEGODA, "Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes", *Locvs Amoenvs*, nº 1, 1995, pp. 165-172.

<sup>48</sup> Sobre el pintor, véase T. P. CAMPBELL y N. PENNY (dirs.), *Man, mith and sensual pleasures. Jan Gossart's renaissance*. Catálogo de la exposición, New York, 2010. Si, finalmente, Joanes pudo o no sustituir a Gossart como pintor predilecto de Mencía a su llegada a Valencia nos resulta una incógnita (M. FALOMIR, "Joanes y su entorno...", p. 280). Ahora bien, dado el virtuosismo del pintor valenciano, que debió de asimilar a Mabuse y

El recorrido que proponemos y que, de alguna forma, demuestra estas influencias flamencas en la obra de Joan de Joanes al contacto con las colecciones ducales se enfrenta a una datación difusa en no pocos casos -probablemente en un arco cronológico más estrecho del hasta ahora propuesto<sup>49</sup>-, no obstante evidencia un cambio cualitativo notable con lo que realizaba hasta entonces. Entre las pinturas que proponemos con el objeto de ilustrar nuestras apreciaciones, conscientes de la existencia de muchas otras igualmente conocidas<sup>50</sup>, se encuentran la *Coronación de San Eloy*, perteneciente al retablo dedicado al santo patrón de los plateros ejecutado entre 1534-1538 y hoy en Tucson (Arizona)<sup>51</sup>, pasando por el *Bautismo de Cristo* (ca. 1535) de la catedral de Valencia<sup>52</sup> (Fig. 7), la *Virgen con el Niño*, *San Juan Evangelista* y *San Juan Bautista* (ca. 1535-1540), en el

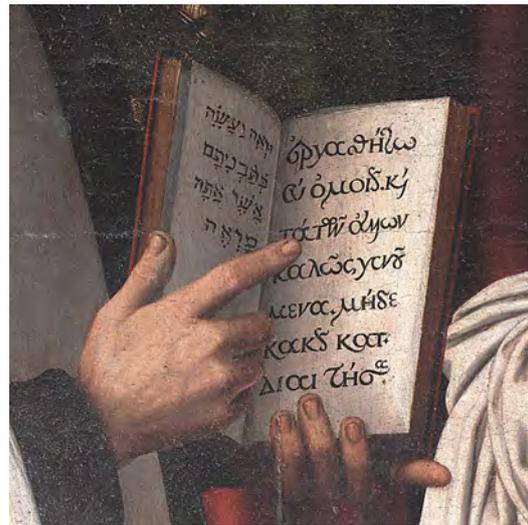
a sus coetáneos flamencos bien presentes en la colección de la noble, y la gran cantidad de pinturas de pequeño formato con Sagradas Familias que de su mano se conservan, las cuales "(...) por su tamaño y temática, debían colgar en ámbitos domésticos y de pocas consta una procedencia eclesiástica (...)" (*Ibidem*, p. 282), bien pudo darse esa circunstancia.

<sup>49</sup> La falta de datación segura de gran parte de las pinturas de Joanes obliga a hacer aproximaciones cronológicas de acuerdo a su evolución estilística, con el riesgo subsiguiente que ello conlleva. Es por ello por lo que, en líneas generales pero no siempre, hemos mantenido las fechas hasta ahora propuestas. No obstante esta circunstancia, tal vez se pueda rastrear con mayor nitidez si cabe el ascendente flamenco en su obra entre 1540 y 1560.

<sup>50</sup> Recogidas básicamente en F. BENITO DOMÉNECH y J. L. GALDÓN (coms.), *Vicente Macip* (c. 1475-1550). Catálogo de la exposición, Valencia, 1997 y F. BENITO DOMÉNECH (com.), *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*. Catálogo de la exposición, Valencia, 2000.

<sup>51</sup> F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, ficha nº 1, pp. 42-47. Consúltese, igualmente, F. BENITO DOMÉNECH y J. GÓMEZ FRECHINA, *La impronta florentina...*, ficha nº 29, pp. 152-157, además de I. PUIG, X. COMPANY y L. TOLOSA, *Op. cit.*, pp. 104-109.

<sup>52</sup> F. BENITO DOMÉNECH y J. L. GALDÓN, *Vicente Macip...*, ficha nº 54, pp. 132-135, F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, pp. 212-213, y A. FERRER ORTS y E. FERRER DEL RÍO, "El genio creativo de Joan de Joanes...", pp. 5-6.



▪ Fig. 7. Joan de Joanes. *Bautismo de Cristo*, detalle. h. 1535. Catedral de Valencia. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>

Museo del Ermitage<sup>53</sup> (Fig. 4), el *Cristo a la Columna* (ca. 1535-1545) en la iglesia de San Juan de Alba de Tormes<sup>54</sup>, la *Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago* (ca. 1535-1545) de la Colección Lassala de Valencia<sup>55</sup>, la *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito* (ca. 1540) de la colección Condes del Valle de Marlés de Barcelona<sup>56</sup>, el *Juicio de Paris* (ca. 1540-1550) en

<sup>53</sup> E. SOLOVIEVA, "La obra de Joan de Joanes en el Museo del Ermitage: una nueva atribución", *Archivo Español de Arte*, vol. LXXV, nº 299, 2002, pp. 299-304.

<sup>54</sup> F. BENITO DOMÉNECH y J. L. GALDÓN, *Vicente Macip...*, ficha nº 55, 136-137, F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, p. 216, y A. FERRER ORTS y E. FERRER DEL RÍO, "El genio creativo de Joan de Joanes...", pp. 7-8.

<sup>55</sup> F. BENITO DOMÉNECH, "Virgen con el Niño entre San Juan Bautista y Santiago", en F. BENITO DOMÉNECH y J. GÓMEZ FRECHINA (coms.), *La clave flamenca...*, ficha nº 61, pp. 314-315. En esta obra, Benito vio resabios de la obra de Gossart que según Vitoria se conservaba en la iglesia de San Esteban, correspondencias que también detectó en la *Calavera* (*Memento Mori*) (35x24 cm) de Joanes, en el Museo de Bellas Artes de Valencia, con la misma temática tratada en el *Díptico Carondelet* (1517) por Mabuse, conservado en el Museo del Louvre (ficha nº 60, pp. 312-313). Sobre esta última pintura de Joanes, puede consultarse también a F. BENITO DOMÉNECH y J. GÓMEZ FRECHINA, *La impronta florentina...*, ficha nº 30, pp. 158-159 y 179.

<sup>56</sup> F. BENITO DOMÉNECH y J. L. GALDÓN, *Vicente Macip...*, ficha nº 63, pp. 150-151, y F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, p. 210.



▪ Fig. 8. Joan de Joanes. *Tríptico de la Encarnación*. h. 1550. Convento de dominicas de la Consolación, Xàtiva. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>



▪ Fig. 9. Joan de Joanes. *Santa Ana, la Virgen y el Niño*, del antiguo retablo de San Sebastián, San Bruno y San Vicente Ferrer de la cartuja de Valldecríst. h. 1550. Colección particular, Madrid. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>

el Museo de Udine<sup>57</sup> (Fig. 5), el *Tríptico de la Encarnación* (ca. 1550) en el convento de dominicas de la Consolación de Xàtiva<sup>58</sup> (Fig. 8), el retablo de San Sebastián, San Bruno y San

<sup>57</sup> F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, ficha nº 31, pp. 124-125.

<sup>58</sup> A. FERRER ORTS, "Tríptico de l'Encarnació", en X. COMPANYY, V. PONS y J. ALIAGA (coms.), *Exposició La Llum de les Imatges. Lux Mundi. Xàtiva, 2007*. Catá-



▪ Fig. 10. Joan de Joanes. *Retrato de Luis de Castellà de Vilanova, Señor de Bicorp*. h. 1560. Museo del Prado, Madrid. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>

Vicente Ferrer (ca. 1550) que perteneció a la cartuja de Valldecríst<sup>59</sup> (Fig. 9), la *Conversión de Saulo* (ca. 1550) en el Museo Diocesano de Valencia<sup>60</sup>, la *Sagrada Familia con San Juanito* (ca. 1550) en el Museu de la Ciutat de Valencia<sup>61</sup>, la *Sagrada Familia con San Juanito* (ca.

go de la exposición, Salamanca, 2007, ficha nº 158, pp. 526-529.

<sup>59</sup> F. BENITO DOMÉNECH y J. L. GALDÓN, *Vicente Macip...*, fichas nº 59-62, pp. 144-149, F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, pp. 199 y 231-233. Procede señalar que en el Ayuntamiento de Alcoi se halla una tabla con idéntico asunto al de su ático, la *Virgen con el Niño y Santa Ana* (57x44cm), que debió ser contemporánea a ésta, como puede comprobarse en A. FERRER ORTS et al., "Tres pinturas valencianas inéditas de Joanes, Requena y Espinosa", *Boletín de Arte*, nº 36, 2015, pp. 219-220.

<sup>60</sup> F. BENITO DOMÉNECH y J. L. GALDÓN, *Vicente Macip...*, ficha nº 69, 162-163, y F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, p. 232.

<sup>61</sup> X. COMPANYY e I. PUIG, "Sagrada Família amb Sant Joanet", en X. COMPANYY y J. ALIAGA (dirs.), *Sant Francesc de Borja Gran d'Espanya. Art i espiritualitat en la cultura hispànica dels segles XVI i XVII*. Catálogo de la exposición, Catarroja, 2010, ficha nº 9, pp. 190-193. Véase la fig. 12.



▪ Fig. 11. Joan de Joanes. *Última Cena*, del antiguo retablo de San Esteban. h. 1561. Museo del Prado, Madrid. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>

1550) en la Colección Lladró<sup>62</sup>, la *Virgen del Venerable Agnesio* (ca. 1553-1557) en el Museo de Bellas Artes de Valencia<sup>63</sup> (Fig. 3), los retratos de Alfonso el Magnánimo (1557)<sup>64</sup> y de Luis de Castellà de Vilanova (ca. 1560)<sup>65</sup> en el Museo Provincial de Zaragoza y del Prado (Fig. 10), respectivamente, y la *Santa Cena* del retablo de San Esteban (ca. 1561) que estuvo en la parroquia valenciana homónima<sup>66</sup> (Fig. 11).

Trabajos en los que se recogen algunos de los géneros y temáticas que el pintor trató

<sup>62</sup> F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, ficha nº 64, pp. 164-165, e I. PUIG SANCHIS, "Sobre dos pinturas de Juan de Juanes en las Colecciones Lladró y Laia-Bosch", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología. Arte*, nº LXXIX, 2013, pp. 70-76.

<sup>63</sup> F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, ficha nº 28, pp. 114-115.

<sup>64</sup> *Ibidem*, ficha nº 29, pp. 116-119, A. FERRER ORTS y E. FERRER DEL RÍO, "El genio creativo de Joan de Joanes...", pp. 8-9, e I. PUIG, X. COMPANYY y L. TOLOSA, *Op. cit.*, p. 119.

<sup>65</sup> F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*, pp. 236-237.

<sup>66</sup> *Ibidem*, fichas nº 57-62, pp. 148-161, e I. PUIG, X. COMPANYY y L. TOLOSA, *Op. cit.*, pp. 120-125.

durante su fecunda carrera, como su interés por el paisaje (natural y arquitectónico, o magistralmente combinados), imponentes retratos de medio cuerpo y de tres cuartos que dan a entender que también conocía la obra de Antonio Moro y Sánchez Coello, escenas hagiográficas, pasajes del Nuevo Testamento de cariz cristológico, Sagradas Familias de extraordinario intimismo, lirismo y gracilidad que apenas evoluciona en los tipos icónicos de la Virgen y del Niño -anclados en la iconografía que estandarizó en su etapa castellanense inmediatamente anterior al retablo de Segorbe<sup>67</sup>- e incluso mitología clásica donde el poderoso dibujo subyacente se complementa con una sutilidad cromática ajena al medio donde desarrolló su actividad, incluso a sus colaboradores conocidos más cercanos (Fig. 8). La familiaridad que muestra, asimismo, con los tejidos lujosos,

<sup>67</sup> Véase al respecto A. FERRER ORTS y E. FERRER DEL RÍO, "A propósito de una tabla de los Macip...", pp. 162-163, así como la *Virgen de la Leche con San Juanito y un ángel* (62,4x54,4 cm) de una colección particular, restaurada por Alicia Hernández y Óscar Benavent en 2005, y atribuida erróneamente a Miquel Joan Porta a nuestro juicio.



▪ Fig. 12. Joan de Joanes. *Sagrada Familia con San Juanito*. h. 1550. Ajuntament de València, Fondos del Museu de la Ciutat. <http://www.jdiezarnal.com/pintura/joandejoanes.html>

cortinas y bordados de damascos de aspecto plumizo, son prueba más que fehaciente de su relación con ese mundo al que tan familiarizado estaba, de igual forma que sucede con los libros que aparecen en sus obras, de riguroso tratamiento, en los que se vislumbran su excelente manejo de las caligrafías griega, latina y hebrea (Fig. 7), lo que nos habla de su cercanía al culto ambiente intelectual para el que trabajó y del que llegó a formar parte. En resumen, un universo creativo único y polifacético que Joanes plasmó incansablemente en su pintura, el cual se nos manifiesta en su plena madurez desde 1534 en adelante a pesar de que, además de su padre, un nutrido número de ayudantes o puntualmente colaboradores fue engrosando el taller desde el ecuador de la centuria hasta la entrada en escena de su hijo -Vicent Macip Comes, alias Vicent Joanes-, ya en los epígonos de su vida. Autores que prolongarán los logros del maestro, aunque privados de su nervio creativo, en lo que se ha venido a denominar joanesco. Tal vez una herencia

artística resumida peyorativamente en dicho adjetivo que no ha ayudado a discernir sus indudables logros, más bien a confundirlos y hasta desvirtuarlos, oscureciéndolos<sup>68</sup>. Un panorama que la historiografía dedicada a Joanes tampoco ha acabado de aclarar convincentemente a pesar de los esfuerzos de Albi fundamentalmente<sup>69</sup>, pues en fechas recientes la confusión entre las personalidades de Vicent Macip y Joan Macip, alias Joan de Joanes, ha contribuido a emborronar los incuestionables méritos del segundo a pesar de la apresurada exposición que se le dedicó en el año 2000<sup>70</sup> (Figs. 11 y 12).

Con todo lo expuesto, y para concluir, tampoco podemos obviar el impacto que generó en la ciudad la subasta en 1560 de las pinturas y tapices coleccionados por Mencía a lo largo de su vida, más bien modesto si atendemos al escaso precio que obtuvieron como piezas individualizadas<sup>71</sup>, excepto algunas de estas obras que fueron a parar a su capilla funeraria -caso del *Tríptico de la Pasión o de los Improperios*, del entorno del Bosco-, o a la parroquia de San Esteban -*Virgen y*

<sup>68</sup> Aunque no son menos ciertas las aseveraciones de M. FALOMIR, "Joanes y su entorno...", p. 287: "(...) la falta de estímulos y el conservadurismo de una clientela que, al modo tradicional, se limitaban a solicitar réplicas de obras de eficacia contrastada, podían abocarle a la repetición y a una falta de vigor (...). Y es que pese al simplismo que subyace tras cualquier aproximación al arte que atienda únicamente a sus circunstancias sociales o culturales, la trayectoria de Joanes advierte de lo igualmente pernicioso que resulta ignorarlas".

<sup>69</sup> J. ALBI, *Juan de Juanes y su círculo artístico*, 3 vols., "Cuadernos de Arte", nº 27, Valencia, 1979.

<sup>70</sup> F. BENITO DOMÉNECH y J. L. GALDÓN, *Vicent Macip...*, y F. BENITO DOMÉNECH, *Joan de Joanes...*

<sup>71</sup> N. GARCÍA PÉREZ, "La huella petrarquista en la biblioteca...", sp., y J. HIDALGO OGÁYAR, "Doña Mencía de Mendoza y su residencia en el palacio...", pp. 82 y siguientes. Recordemos que su biblioteca, que poco tuvo que ver con la de su padre pues fue subastada en gran parte a su muerte (M. GÓMEZ-FERRER, "Las almonedas de los libros del Marqués de Zenete en 1529 y 1535 en Valencia", *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, nº 14, 2010, pp. 231-246), permaneció en el convento de predicadores de Valencia hasta, al menos, 1560.

*el Niño sobre un paisaje*, de Gossart<sup>72</sup>. Lo que nos podría dar a entender que el ambiente cultural de Valencia, incluido el colectivo artístico, no era ni de lejos el de décadas precedentes si atendemos a la peculiaridad de las obras de la almoneda, mayoritariamente de procedencia flamenca, con temáticas variopintas: retratos cortesanos, imágenes de devoción, mitología... Cuestión que también podría ayudarnos a explicar la preeminencia del estilo creado por Joanes, así como su falta de estímulos para seguir ofreciendo novedades durante las dos décadas subsiguientes. Campo abonado, por otra parte,

para el desarrollo de su influjo -calificado ya como joanesco- en un numeroso elenco de colaboradores y colegas que vieron en el estilo del maestro toda la enseñanza necesaria para perpetuarlo, ajenos a toda renovación, en concreto a la que se venía dando en la decoración del Escorial. No se explica de otro modo su éxito efímero como epítome, como tampoco la aceptación de otros códigos importados por pintores foráneos como Juan Sariñena o Francisco Ribalta, al cobijo de otra espiritualidad abanderada por el Patriarca Ribera. Otros tiempos, otras sensibilidades, otros protagonistas.

<sup>72</sup> El tríptico (véase la fig. 2) fue escogido aleatoriamente por Luis de Requesens de entre las pinturas de la marquesa en el castillo de Ayora para su capilla funeraria del convento de Santo Domingo (S. A. VOSTERS, *Op. cit.*, pp. 129-130), mientras que la presencia del pequeño cuadro de la *Virgen con el Niño sobre un paisaje* (19,5x14,5 cm), fechada en 1531, en el templo valenciano fue recogida por el canónigo Vitoria al hablar de Joan de Joanes (véase la fig. 6). El *Cristo de la Columna* (112x84 cm), también conocido como *Cristo varón de Dolores*, ca. 1530 (véase la fig. 1), que recaló en fecha indeterminada en la colección del Patriarca Ribera, bien pudo pertenecer a la noble hasta su muerte y ser subastado en posterior almoneda. Sobre la primera obra, F. BENITO DOMÉNECH y J. GÓMEZ FRECHINA, *La impronta florentina...*, pp. 91-94, para la segunda y tercera consúltese T. P. CAMPBELL y N. PENNY, *Op. cit.*, ficha nº 20, pp. 184-186, y ficha nº 28, pp. 210-212, respectivamente; además de A. FERRER ORTS y E. FERRER DEL RÍO, "El genio creativo de Joan de Joanes...", p. 7.