

LA CATEDRAL DE VALENCIA EN EL SIGLO XVI

HUMANISMO Y REFORMA DE LA IGLESIA

Volumen 1

Emilio Callado Estela
(Ed.)



institució
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació
VALÈNCIA, 2022

Los textos de este libro han sido dictaminados por pares ciegos

© 2022, de la edición e introducción: Emilio Callado Estela

© 2022, de los textos: los autores

© 2022, de la presente edición:

Institució Alfons el Magnànim

Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació

Diputació de València

Corona, 36 — 46003 València

Tel.: +34 963 883 169

iam@alfonselmagnanim.com

www.alfonselmagnanim.net

ISBN: 978-84-7822-023-6

Depósito legal: V. 2.780 - 2022

Ilustración de la cubierta: Don Pedro Luis de Borja, arzobispo de Valencia. Taller de Juan de Juanes, ca. 1568. Catedral de Valencia

Maquetació: Artes Gráficas Soler, S. L. - www.graficas-soler.com

Impressió:


IMPREMTA
DIPUTACIÓ DE VALÈNCIA

ÍNDICE

Introducción, por <i>Emilio Callado Estela</i>	9
¿Autonomía, privilegios y reforma? El cabildo de la catedral de Valencia durante el pontificado de don Alonso de Aragón (ca. 1512-1520), por <i>Jaime Elípe Soriano</i>	13
El arzobispo Martín Pérez de Ayala y la aplicación de la reforma tridentina en Valencia, por <i>Miguel Navarro Sorní</i>	27
La sede de los notables: canónigos, pavordes y dignidades de la catedral de Valencia en el siglo XVI, por <i>Vicente Pons Alós</i>	49
Los beneficiados de la catedral de Valencia en la primera mitad del siglo XVI, por <i>M^a Milagros Cárcel Ortí</i>	83
El legado del inquisidor Honorato Figuerola (†1608). De bienes, bibliotecas y almonedas, por <i>Amparo Felipo Orts</i>	175
Cabildo e Inquisición. Una historia de desencuentros en la Valencia del Quinientos, por <i>Emilio Callado Estela</i>	215
El gobierno del Hospital General de Valencia en el siglo XVI: la figura del <i>canonge de la seu</i> como uno de los cuatro administradores, por <i>María Luz López Terrada</i>	231
Las cuentas en la Taula de Canvis de mosén Ureta, mayordomo del Patriarca Ribera (ejercicio 1585-1586), por <i>Francisco Mayordomo García-Chicote</i>	247
El capítulo general dominicano de 1596. Una cita de la orden de Predicadores en la Valencia del siglo XVI, por <i>Alfonso Esponera Cerdán y Alejandro J. López Ribao</i>	273
El humanismo valenciano de la primera mitad del siglo XVI y su vinculación eclesiástica, por <i>Francisco Pons Fuster</i>	291
La biblioteca de la catedral de Valencia en el siglo XVI a partir de los Libros de Fábrica y Tesorería, por <i>Juan Ignacio Pérez Giménez</i>	313
La lectura en la catedral de Valencia en el siglo XVI, por <i>María Luz Mandingorra Llavata</i>	327
La catedral de Valencia en tiempos de la Germanía, por <i>Luis Arciniega García</i> ...	353
Els bisbes de la seu de València segons Joan de Joanés i la seua influència posterior, per <i>Albert Ferrer Orts</i>	379
Renacimiento y humanismo en el coro angélico de la catedral de Valencia, por <i>Teresa Izquierdo Aranda y Federico Iborra Bernad</i>	411
Notas sobre representar el portacruz en la escultura y pintura valencianas (ss. XV-XVIII), por <i>Francisco de Paula Cots Morató</i>	431

EL ARZOBISPO MARTÍN PÉREZ DE AYALA Y LA APLICACIÓN DE LA REFORMA TRIDENTINA EN VALENCIA

Miguel Navarro Sorní

Facultad de Teología de Valencia

1. MARTÍN PÉREZ DE AYALA Y EL CONCILIO DE TRENTO

CUANDO el 6 de septiembre de 1564 don Martín Pérez de Ayala¹, fue nombrado arzobispo de Valencia, hacía apenas un año que había concluido el concilio de Trento. El nuevo arzobispo valentino –eximio teólogo, formado en las aulas de Alcalá y de Salamanca–, había participado en diversas ocasiones en esta magna asamblea conciliar.

En efecto, estuvo en Trento hacia el mes de junio de 1543, formando parte del séquito imperial, como teólogo del obispo de Jaén, don Francisco de Mendoza, que era padre conciliar; pero el retraso en la apertura de las sesiones del concilio, ocasionado por los desencuentros entre el papa y el emperador, hizo que éste y su séquito abandonaran Trento, para marchar a Espira, donde se había convocado una dieta que debía reunirse el 20 de febrero de 1544. Allí fallecería el obispo a finales de 1543, quedando don Martín sin protector y en suma necesidad. Entonces el emperador lo envió a la dieta de Worms, junto con un teólogo de la Universidad de Lovaina, y posteriormente a la de Ratisbona, después de lo cual determinó que marchase a Trento, con la misión de poner obstáculos a la aprobación del decreto de justificación –que estaba discutiéndose–, a fin de que esta se dilatase hasta que hubiera derrotado a los protestantes y estos se aviniesen a participar en el concilio².

¹ Por desgracia, continuamos sin tener una amplia biografía de nuestro personaje, como deploraba en 1955 Hubert Jedin, “Die Autobiographie des Don Martín Pérez de Ayala”, *Spanische Forschungen der Görres-Gesellschaft* 11 (1955), p. 122. Contamos con unas breves biografías: la incluida por el jesuita C. Gutiérrez en su clásica obra *Españoles en Trento*, Valladolid, 1951, pp. 774-793; la redactada por este mismo autor para la voz “Pérez de Ayala, Martín”, en el *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*, III, Madrid, 1973, pp. 1963-1965; también la que realizó G. Díaz Díaz, *Hombres y documentos de la filosofía española*, vol. VI, Madrid, 1998, pp. 369-372; y V. Cárcel Ortí, “Pérez de Ayala, Martín”, en *Diccionario Biográfico Español*, Madrid, 2012, vol. XL, pp. 777-780. Además, tenemos dos pequeñas biografías con especial referencia a su actividad teológica y su participación en el concilio de Trento: C. Gutiérrez, “Don Martín Pérez de Ayala (1504-1566)”, *Estudios Eclesiásticos* 159 (1966), pp. 427-462; I. Valls Pallarés, *Don Martín Pérez de Ayala. Teólogo-apologista y arzobispo de Valencia*, Valencia, 1953. Su actividad como arzobispo de Valencia en E. Olmos Canalda, *Los prelados valentinos*, Valencia, 1949, pp. 173-178; y también el breve resumen de V. Cárcel Ortí, *Historia de la Iglesia en Valencia*, t. I, Valencia, 1986, pp. 175-176.

² Así se desprende de lo que el mismo Ayala escribe en el *Discurso de la vida*: “Este punto [la justificación], como era de mucha importancia y de donde dependía la concordia de los unos y de los otros, [...] la Majestad

Así pues, nuestro hombre se presentó en el concilio a finales de agosto de 1546, en calidad de teólogo del embajador imperial, don Diego de Mendoza, y su primera intervención en la asamblea tuvo lugar el 29 de septiembre, en la última de las dos congregaciones públicas de teólogos que se celebraron sobre el controvertido tema de la justificación. Ayala, que fue el último en intervenir, propuso que se ampliara el decreto con la condenación de los anabaptistas. La pericia teológica que mostró en su intervención hizo que se le designase como uno de los teólogos diputados para intervenir en la elaboración del decreto de justificación, tal como él mismo narra en su autobiografía³.

En Trento permaneció hasta principios del año 1547, en que los legados papales trasladaron el concilio a Bolonia contra la voluntad del emperador, por lo que los imperiales se negaron a marchar allí, provocando el colapso del concilio. En estas circunstancias, don Martín dejó Trento para acompañar a don Diego de Mendoza en su embajada ante el papa; y a mediados del mismo año pasó de nuevo por Trento de camino a Ausburgo, donde le reclamaba el emperador Carlos, probablemente para que le aconsejara teológicamente en la redacción del famoso *Interim*, que pusiera las bases de una futura concordia entre católicos y protestantes.

Entre tanto, fue nombrado obispo de Guadix el 16 de mayo de 1548, por lo que “pidió licencia al emperador para ir a su obispado”, pero este le ordenó que “fuese a Trento a hacer cuerpo de concilio con otros prelados que por su orden perseveraban allí”⁴. Allí le llegaron las bulas del obispado, y como su presencia en Trento era inútil, marchó a Milán, donde recibió la ordenación episcopal, de manos del arzobispo de Milán. De Milán pasó a Génova, y de aquí a España, donde llegó a inicios del año 1549, entró en su diócesis de Guadix el 2 de febrero y se entregó al cuidado pastoral de la misma durante cinco años, hasta que el 1 de mayo de 1551, el concilio vuelva a reanudar sus trabajos en Trento, y el emperador le ordenó que marchara nuevamente al concilio. Trató de excusar su partida alegando las muchas deudas y las ocupaciones que tenía, pero fue inútil, de modo que irá a Trento, donde participará en la segunda etapa del concilio ya como padre conciliar. Sabemos que intervino en las discusiones sobre los cánones de Eucaristía, Penitencia y

imperial quisiera que se guardara para después, confiando en Nuestro Señor que Alemania se sujetaría al concilio y las cosas sucederían con prosperidad, de modo que hubiese alguna manera de concordia y paz en lo de la religión”. Pero el papa Pablo III, “como astuto”, tenía otros planes: “y es que se disputase y concluyese este artículo, porque temía la prosperidad del emperador y que si Alemania se concertaba con él vernía al concilio y le apretaría en la reformation y otras cosas, de que él estaba muy temeroso, y así daban prisa en la materia de su parte los legados y los que los seguían, que era la mayor parte del concilio, aunque el emperador no les dejaba de repugnar y dar sus puntadas para dilatar la disputa de esta materia”. De todo esto le informó el embajador imperial en Venecia, don Diego de Mendoza, cuando pasó por esta ciudad camino de Trento: “y díjome lo mucho que el emperador deseaba la dilación, de cualquier manera”, por lo que “no había otro remedio, sino poner impedimento”. Ayala se aprestó a hacerlo y, así, al llegar al concilio: “Yo estudié sobre ello y revolví mis papeles y hallé que se dejaban por examinar muchos puntos principales [...] ni se ordenaban ni se tocaban muchos errores, y que me importaba mostrarlos”. De modo que pidió audiencia para exponer su parecer en una congregación, y se la dieron el día de san Miguel de 1546; habló “por espacio de una hora; quedáronse confusos con la claridad que se les dio entender la falta grande que llevaban y tornaron a tratar nuevos puntos, y así se detuvo la determinación de este artículo hasta la Cuaresma de 1547”. *Discurso de la vida del ilustrísimo y reverendísimo señor don Martín Pérez de Ayala*, en M. Pérez de Ayala – P. González de Mendoza, *El concilio de Trento*, Buenos Aires, 1947, pp. 28-29.

³ Véase el capítulo IX de su citado *Discurso de la vida*. También H. Jedin, *Historia del concilio de Trento*, II. *El primer periodo (1545-1547)*, Pamplona, 1972, p. 277. Así como I. Valls Pallarés, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴ D. de Colmenares, *Historia de la insigne ciudad de Segovia y compendio de las historias de Castilla*, Segovia, 1847, tomo III, p. 136.

LA SEDE DE LOS NOTABLES: CANÓNICOS, PAVORDES Y DIGNIDADES DE LA CATEDRAL DE VALENCIA EN EL SIGLO XVI

Vicente Pons Alós

Universitat de València

LA prosopografía eclesiástica es algo más que un listado de clérigos con sus itinerarios curriculares al servicio de la Historia, supone especialmente en lo que se refiere a los cabildos catedralicios un modelo para conocer las conductas de un grupo de notables en el ámbito de la Iglesia y, en definitiva, en la medida en que la catedral no es una isla, un ángulo de aproximación para el estudio de la sociedad en general¹. Élites y personajes notables, dignos de atención, en la medida que destacan por su protagonismo en el ámbito

¹ Ya tuvimos ocasión de realizar estudios prosopográficos de la catedral de Valencia para el periodo medieval y para el s. XVIII (V. Pons Alós y M^a. M. Cárcel Ortí, “Los canónigos de la catedral de Valencia (1375-1320). Aproximación a su prosopografía”, *Anuario de Estudios medievales*, 35/2 (2005), pp. 907-950; V. Pons Alós y M^a. M. Cárcel Ortí, “Dignidades y canónigos de la catedral de Valencia en el siglo XVIII”, en E. Callado Estela (ed.), *La Catedral ilustrada. Iglesia, sociedad y cultura en la Valencia del s. XVIII*, Valencia, 2013, pp. 103-125. Estados de la cuestión sobre los cabildos vid. M^a. J. Lop Otín, “Las catedrales y los cabildos catedralicios de la Corona de Castilla durante la Edad Media: un balance historiográfico”, *En la España Medieval*, 26 (2003), pp. 371-404; N. Vigil Montes, “Las últimas aportaciones a la historia de los cabildos catedralicios en Castilla y Portugal durante la Edad Media (2000-2010)”, *Studium Ovetense. Revista del Centro de Estudios Teológicos del Seminario Metropolitano de Oviedo*, XXXVIII (2010), pp. 103-133, y “Una nueva frontera para los estudios sobre los cabildos catedralicios en la Edad Medias: el desarrollo de la Diplomática capitular”, *Medievalismo* 22 (2012), pp. 239-254; A. J. Díaz Rodríguez, “Cabildos catedralicios y clero capitular en el Antiguo Régimen; estado de la cuestión”, *Revista de Historiografía*, 13 (2010), pp. 82-99. Sobre el tema y como modelo entre los múltiples trabajos prosopográficos véase especialmente la serie dirigida por H. Millet, *Fasti Ecclesiae Gallicanae. Répertoire prosopographique des évêques, dignitaires et chanoines des diocèses de France de 1200 a 1500*, de la cual se han publicado ya 8 volúmenes. También A. Cassanyes Roig, “El capítol catedralici de Mallorca a la segona meitat del segle XV (1450-1495)”, *Anuario de Estudios Medievales*, 48/2 (julio-diciembre 2018), pp. 587-614; F. J. Escámez Mañas, *Los canónigos del cabildo de la catedral de Almería (1505-1936)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla, 2015 J. Masnou Pratdesaba, *La vida canonical a la catedral de Vic (886-1230). L'aplicació de la reforma gregoriana a partir de l'estudi prosopogràfic*. Tesis doctoral inédita. Universitat de Barcelona, 2021; M. J. Olivares Terol, “Las canonjías de oficio y oposición en el XVI murciano”, *Murgetana*, 191 (1995), pp. 33-50; H. Pizarro Llorente, “Los miembros del cabildo de la catedral de Toledo durante el arzobispado de Gaspar de Quiroga (1577-1594)”, *Hispania Sacra*, LXII-126 (julio-diciembre 2010), pp. 563-619, y especialmente los trabajos de A. Iglesias Ortega, *Catálogo biográfico de la catedral de Santiago de Compostela. Dignidades, canónigos y racioneros del siglo XVI*, Santiago de Compostela, 2019. 2 vols, y de A. J. Díaz Rodríguez, *El clero catedralicio en la España Moderna: los miembros del cabildo de la catedral de Córdoba (1475-1808)*, Murcia, 2012.

de la iglesia o de la sociedad valenciana o más general, por los cargos ocupados, por su formación o por su trascendencia como autores de obras o mecenas o el papel ocupado en el clientelismo familiar².

El año 1494 Jeroni Müntzer, en su crónica del viaje hecho a Valencia, señala como “la iglesia mayor, la catedral, tiene la advocación de la Virgen María y cuenta con arzobispo, 24 canónigos, vicarios, cantores, escolanes y 200 presbíteros adscritos como beneficiados, todos los cuales hacen vida ordenada y religiosa, la fábrica del templo es admirable y la sillería del coro de excelente talla, se compone de 144 siales... La iglesia está magníficamente construida... Las capillas son más de 20. Mucho pudiera escribirse de ella... En la catedral están labrando ahora un retablo de elevadísimo precio, pues será todo de plata, del mismo metal hacen también los Siete Gozos de la Virgen y nada irá sobredorado, excepto las cabelleras o las barbas, cuando así lo requieran las figuras, y tendrá todo ello más de 3.000 marcos de peso, según me dijo el maestro orfebre, que es natural de Lavanga, ciudad de Suabia junto al Danubio. Vimos además cuadros de plata antiguos y otros varios que regalan, ora los canónigos, ora los fieles que visitan el templo, y algunos de estos cuadros son de gran valor”³. La riqueza del s. xv valenciano y la vinculación a Roma no solo de los dos obispos de Valencia primero y después papas Calixto III y Alejandro VI, sino también de cardenales, prelados y canónigos valencianos se había reflejado en la ciudad eclesiástica sin que parezca exagerada la opinión del alemán. La seo de Valencia en el s. xvi, acabada de elevar en 1492 la diócesis a metropolitana, seguirá siendo la sede de los notables, pero ya no solo estará integrada preferentemente por miembros de las familias de la oligarquía local, crecerán los linajes de la principal nobleza del reino, especialmente los Borja, Vich, Castellví, Frigola y Proxida, junto con personajes de una importante formación humanística, como es el caso de los Gómez Miedes, mestre Jaume Ferrus, Juan Bautista Cardona, además de los nombrados por el rey, el papa (*in manu pape, auctoritate apostolica*) o el mismo arzobispo. Esta intervención mayor del ordinario en el nombramiento de canónigos va a ser evidente en el pontificado de D. Juan de Ribera.

Durante todo el s. xvi el número de canónigos seguirá siendo el mismo de 24, e incluso también el número de beneficiados, 212 beneficios simples en 1610, doce más que los indicados por Müntzer a principios de siglo, así como las siete dignidades y las 12 pavor-días, una por cada mes del año, se habían reducido a siete⁴. En la visita pastoral de 1610 a la catedral de Juan de Ribera se señala como en 1559 una canonjía había sido suprimida y adscrita al Tribunal de la Inquisición de Valencia⁵, aunque solo con la muerte en noviembre de 1563 del canónigo Baltasar Jeroni Rosell, *lo qual mori negat en mar venint de Roma*, tomará posesión definitivamente el Santo Oficio. Felipe II había dispuesto vincular

² Sobre la prosopografía véase también U. Vones-Liebenstein, “El método prosopográfico como punto de partida de la historiografía eclesiástica”, *Anuario de Historia de la Iglesia*, 14 (2005), pp. 351-364; R. Narbona Vizcaino, “El método prosopográfico y el estudio de las élites de poder bajomedievales”, *Aragón en la Edad Media* (Zaragoza 1999), pp. 31-49. Sobre la biografía, J. F. Pardo Molero, “La biografía en la Historiografía modernista española. De la práctica a la teoría”, *Estudis*, 28 (2002), pp. 407-420.

³ J. Puyol y Alonso (estudio y edición), “Jerónimo Müntzer. Viaje por España y Portugal en los años 1494 y 1495”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 84 (1924), pp. 32-119, esp. pp. 60-61.

⁴ Sobre el número de canonicatos y la constitución de 1565 J. Pahoner, *Especies perdidas*, vol. XIII, 140 (en adelante Ph.). Vid también para finales del s. xvi, M^a. M. Cárcel Ortí, “Organización de la archidiócesis de Valencia en época del patriarca Ribera”, en E. Callado Estela (ed.), *El Patriarca Ribera y su tiempo. Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Valencia, 2021, pp. 93-155.

⁵ Sobre el canonicato de la inquisición, concedido en 1559. Archivo de la Catedral de Valencia [=ACV]. Leg. 45-15.

ELS BISBES DE LA SEU DE VALÈNCIA SEGONS JOAN DE JOANES I LA SEUA INFLUÈNCIA POSTERIOR*

Albert Ferrer Orts

Universitat de València

LA darrera vegada que un historiador de l'art, que sapiguem, s'enfrontà a fons a la galeria de retrats dels bisbes i arquebisbes titulars de la mitra de València, sobretot els adscrits a la mà de Joan de Joanes (Bocairent, †1579), va cloure el seu estudi amb aquestes paraules:

“Vueltas a estudiar las pinturas (...) creemos que la opinión de Tormo [qui les cregué del taller de Joanes, admetent la seua participació en el rostres] debe ser revalidada pues además de la evidencia documental de 1568 ya señalada, no es posible imaginar en el taller de Joanes a ningún pintor capaz de elaborar una galería tan amplia de personajes todos con rasgos bien diferenciados y en ocasiones con gran fuerza expresiva, por más que fueran retratos imaginarios. Ello no implica que en las partes más mecánicas de los cuadros (cartelas, rotulación, blasones o vestimentas episcopales) hubiera podido intervenir mano ajena a la del maestro”¹.

Efectivament, tal com referendava Fernando Benito (1949-2011) fa poc més de dues dècades, la mestria del pintor valencià més excels del segle XVI és ben palesa en totes i cadascuna de les 19 pintures amb les efigies dels dignataris catedralicis. No cap dubte que Joanes elaborà amb cura un model compositiu que aplicà amb versatilitat a tota la sèrie i que, després d'ell, seguien bastant fidelment altres pintors. La seua participació en cadascun d'aquests quadres és incontestable, com també la de membres del seu taller en detalls –diguem-ne– secundaris o accessoris com era habitual. Tot i això, l'estudi de Benito deixava en l'aire altres qüestions, com qui fou el comitent, l'ideòleg i impulsor del programa, la seua cronologia (tret de l'any 1568, en què el guadamassiler Arcís Sancho d'Estella rebé de la seu 10 lliures pels guadamassils entregats al pintor), la idea general de l'artífex, les peculiaritats del material emprat, el preu...

* Aquest treball s'emmarca en el Projecte I+D “Memoria, imagen y conflicto en el arte y la arquitectura del Renacimiento: la Revuelta de las Germanías de Valencia” (HAR2017-88707-P), finançat pel Ministerio de Ciencia e Innovación/AEI/FEDER, UE.

¹ F. Benito Doménech, *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, Valencia, 2000, p. 136. Amb posterioritat, només les efigies d'alguns dels mitrats han estat objecte d'atenció en A. Ferrer Orts, “Retrat d'Alfons de Borja”, “Retrat de Roderic de Borja”, “Retrat de Joan de Borja” i “Retrat de Pere Lluís de Borja i Llançol”, en *La llum de les imatges. Lux Mundi, Xàtiva 2007*, Salamanca, 2007, pp. 106-109, 110-111, 112-113 i 114-115, respectivament.



Imatge 1. Els bisbes de la seu de València segons Joan de Juanes.

Moltes d'aquestes preguntes van a quedar per resoldre a l'espera d'informacions documentals, tan esquivades quan es tracta de la pròpia biografia del pintor i les obres fonamentals autògrafes; tanmateix, i afortunadament, d'altres referides a aquesta sèrie en particular sí que tenen resposta gràcies a les aportacions d'altres estudiosos de disciplines humanístiques afins a la història de l'art des d'aleshores ençà. Al capdavant, ací rau la justificació d'aquest treball, en què procurarem posar al dia els coneixements sobre les seues vicissituds i, alhora, aprofundir amb minuciositat en tots i cadascun dels retrats per tal de besllumar com pogué ser el procés creatiu de la galeria, la qual ens pareix molt original i no una obra menor del fill de Vicent Macip amb l'ajut de l'obrador de què era titular, com era costum, i altres intervencions a posteriori.

1. EL QUE REFEREIX LA HISTORIOGRAFIA CLÀSSICA

Abans de la notícia arxivística cabdal proporcionada per Sanchis Sivera en 1909, els historiògrafs que primer repararen en una d'aquestes obres foren precisament els pintors Vicent Vitoria (1650-1709) i Antonio Palomino (1655-1726). El primer, establert a València i Roma successivament, mentre que el segon residí en la capital del Túria entre 1697 i 1702 per a executar els frescos de l'església dels Sants Joans i la basílica de la Mare de Déu dels Desemparats. Ambdós, que arribaren a coincidir, conèixer-se i col·laborar, en ocupar-se de l'obra de Joan de Joanes a la catedral, esmenten respectivament:

“Pintó los retratos de los Arzobispos de Valencia que están en el aula capitular de aquella Metrópoli hasta Santo Tomás de Villanueva que sacó del natural (...)”².

“También otra [pintura] de Santo Tomás de Villanueva de medio cuerpo, dando limosna a los pobres, que está en la sala del Cabildo de la Seo; y se tiene por verdadera del santo, sin otras muchas que hay en dicha ciudad, donde son muy estimadas, y lo pueden ser en todo el mundo; especialmente en aquella Iglesia Mayor (...)”³.

A diferència del canonge-pintor i de l'artista de Bujalance, anys després serà l'il·lustrat Antoni Ponz (1725-1792) qui ja ens proporcione una visió més àmplia del conjunt de peces, bé que detenint-se de bell nou en el del sant agustí, però també elogiant la totalitat de les efigies:

“Entre la capilla de San Pedro y la de San Sebastián se halla la Sala Capitular, que es espaciosa y de forma gótica, fabricada por un Pedro Compte y costeadada por el obispo Vidal Blanes el año 1358 (...) Hay una pieza separada para las juntas del ilustrísimo cabildo, y está adornada con retratos de los preladados de esta Iglesia, entre los cuales se ven cabezas bien pintadas, en especial de cuando el arte floreció más en España. La de Santo Tomás de Villanueva se cree de Joanes (...)”⁴.

² B. Bassegoda i Hugas, “Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes”, *Locus Amoenus*, 1 (1995), p. 172.

³ Vegeu el mateix comentari en sengles edicions del text del pintor cordobès: A. Palomino, *Vidas*, Madrid, 1986, p. 67, y A. Palomino, *El museo pictórico y escala óptica. El parnaso español pintoresco laureado*, t. III, Madrid, 1988, pp. 88-89.

⁴ A. Ponz, *Viaje de España*, I, t. I-IV, Madrid, 1988, p. 649. Curiosament, ni Diago ni Teixidor comenten la sèrie pictòrica ni tampoc cap quadre en particular, en J. Teixidor OP, *Episcopologio de Valencia (1092-1773)*, Valencia, 1998, segons l'edició crítica d'Alfonso Esponera Cerdán OP.

Tenor amb què, en línies generals, vindrà a coincidir Ceán Bermúdez (1749-1829), l'any 1800, en referir, parlant de les obres de Joanes en la seu: "(...) del retrato de santo Tomás de Villanueva entre la colección de los prelados de esta santa Iglesia en la sala capítular; de la sacra familia en la misma pieza (...)”⁵.

Ja en la frontissa dels segles XVIII i XIX, Orellana (1731-1813) retorna a Palomino, encara que per a ressaltar només entre les obres de Joanes el quadre de l'arquebisbe sant, amb la particularitat que es fixa en el suport de la pintura:

“Por último, menciona Palomino por de mano de dicho Joanes, la pintura de Santo Thomas de Villanueva, que está en la Seo, en el Aula Capítular, y está pintado sobre guadamacil. Y añadido que bajo de dicha pintura hay otra de Nuestra Señora de la propia mano de Joanes, con San Joseph, Santa Isabel, San Juan Bautista y el Niño Jesús”⁶.

En termes pareguts s'expressa Vilanova (1859-1923)⁷ fins arribar a la troballa documental de Sanchis Sivera (1867-1937) i les seues agudes reflexions a propòsit de la catedral de València, les quals s'han anant enriquint pel temps:

“Otros adornos tiene esta sala [es refereix a l'antiga capítular]. Primeramente mencionaremos los 46 retratos de los Obispos y Arzobispos que han regido la Sede Valentina, y el de Pedro de Castro, prelado electo que no llegó á tomar posesión. Esta colección de cuadros, desde el primero que representa al obispo Ferrer hasta el del B. Juan de Ribera, están pintados sobre guadamaciles, y su principio debe colocarse en el siglo XVI, no siendo improbable que el pintor Juan de Juanes trabajase en ellos, ó acaso dirigiese la obra [segueix a peu de pàgina: “No tenemos ningún documento que nos certifique con evidencia esta creencia, pero la deducimos de un recibo encontrado en el Archivo Metropolitano y que se conserva en el fajo 673, con el núm. 18, el cual dice así: ‘Yo Arcis Sancho de Stella guadamaciler otorgue haver rebut de vos mossen Joachim Ruvio prevere deu lliures y son en part de paga del guadamacil que fas y done a Johanes lo pintor per apintar per al capítol de la seu de Valencia y per la veritat fas fer lo present de voluntat mia y feta escribir y ferrar de la mia ma a XXVIII de abril any MD sexanta huit”] (...) el que representa a Santo Tomás de Villanueva parece obra suya. Su hijo Vicente Macip pintó los de los arzobispos D. Francisco de Navarra, D. Acisclo de Moya Contreras, D. Martín Pérez de Ayala, D. Fernando de Loaces y el B. Juan de Ribera. Algunos de estos retratos han sido pintados por artistas muy notables [segueix a peu de pàgina: “(...) Pintó los marcos el maestro Castañeda, por el precio de 18 libras (*Libre de les obres* de 1609, folio 28, v.) y los retratos fueron retocados en 1728 por José Ferrer, cobrando por ello 25 libras (Protocolo de dicho año, día 3 de Noviembre, fol. 190)”]⁸.

Després dels sempre interessants comentaris d'Elías Tormo (1869-1957)⁹, als quals es refereix F. Benito, com s'ha dit, i dels corresponents a Olmos (1880-1961)¹⁰, només ens queda per relacionar els estudis d'Albi, Gómez i Puig, Company i Tolosa en considerar tots aquests autors –i historiadors de l'art– el conjunt de les pintures atribuïdes a Joanes.

⁵ J. A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, t. II, Madrid, 1800 (reed. 1965), p. 320.

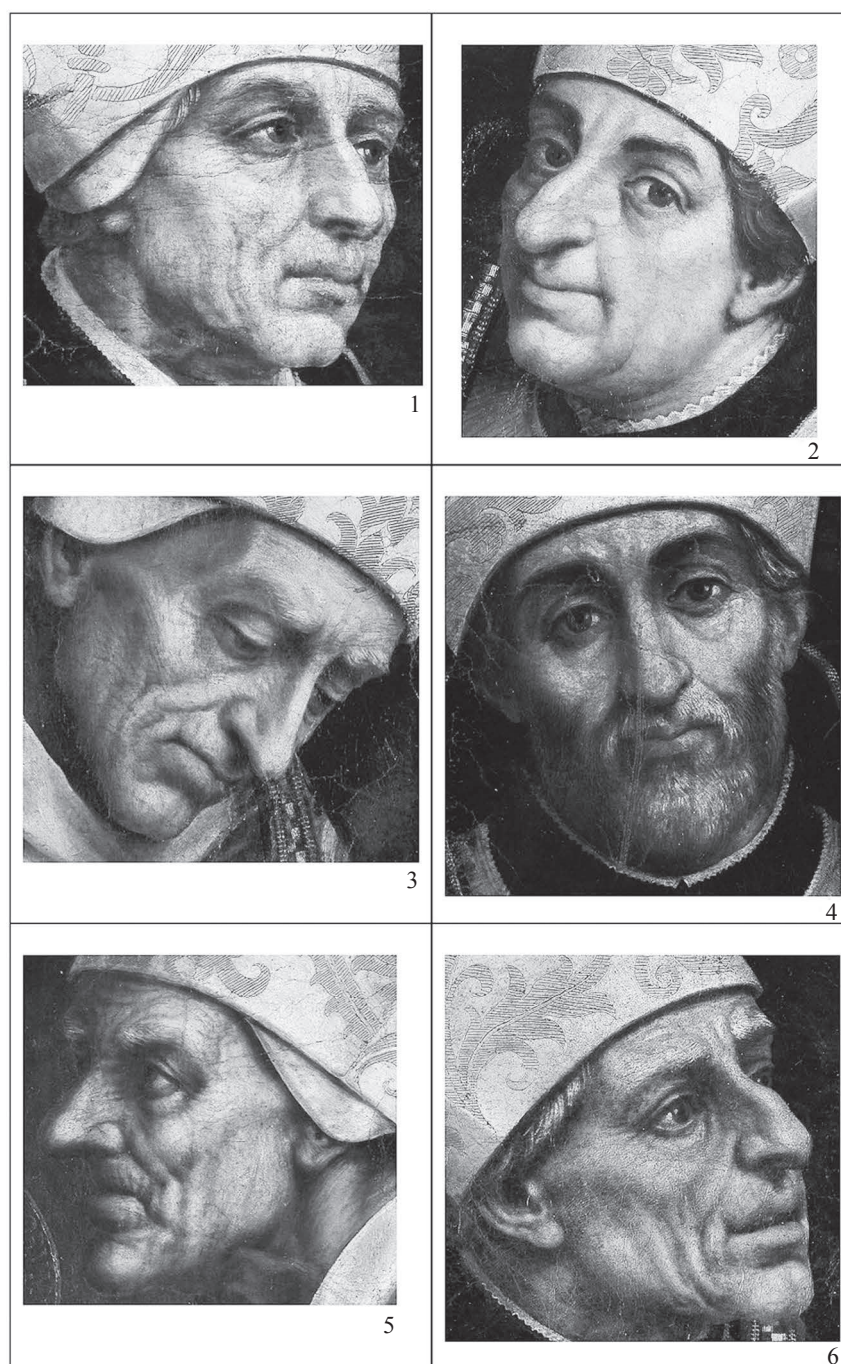
⁶ M. A. de Orellana, *Biografía pictórica valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, Valencia, 1967, p. 53. La menció que fan Orellana i, abans d'ell, Ceán a la pintura de Joanes en la mateixa sala hagué de ser la ‘Sagrada Família amb santa Isabel i sant Joanet Baptista’, com es pot comprovar en F. Benito Doménech, *op. cit.*, pp. 31 i 211.

⁷ F. de P. Vilanova y Pizcueta, *Biografía de Juan de Juanes. Su vida y sus obras, sus discípulos e influencias*, Valencia, 1884, p. 67.

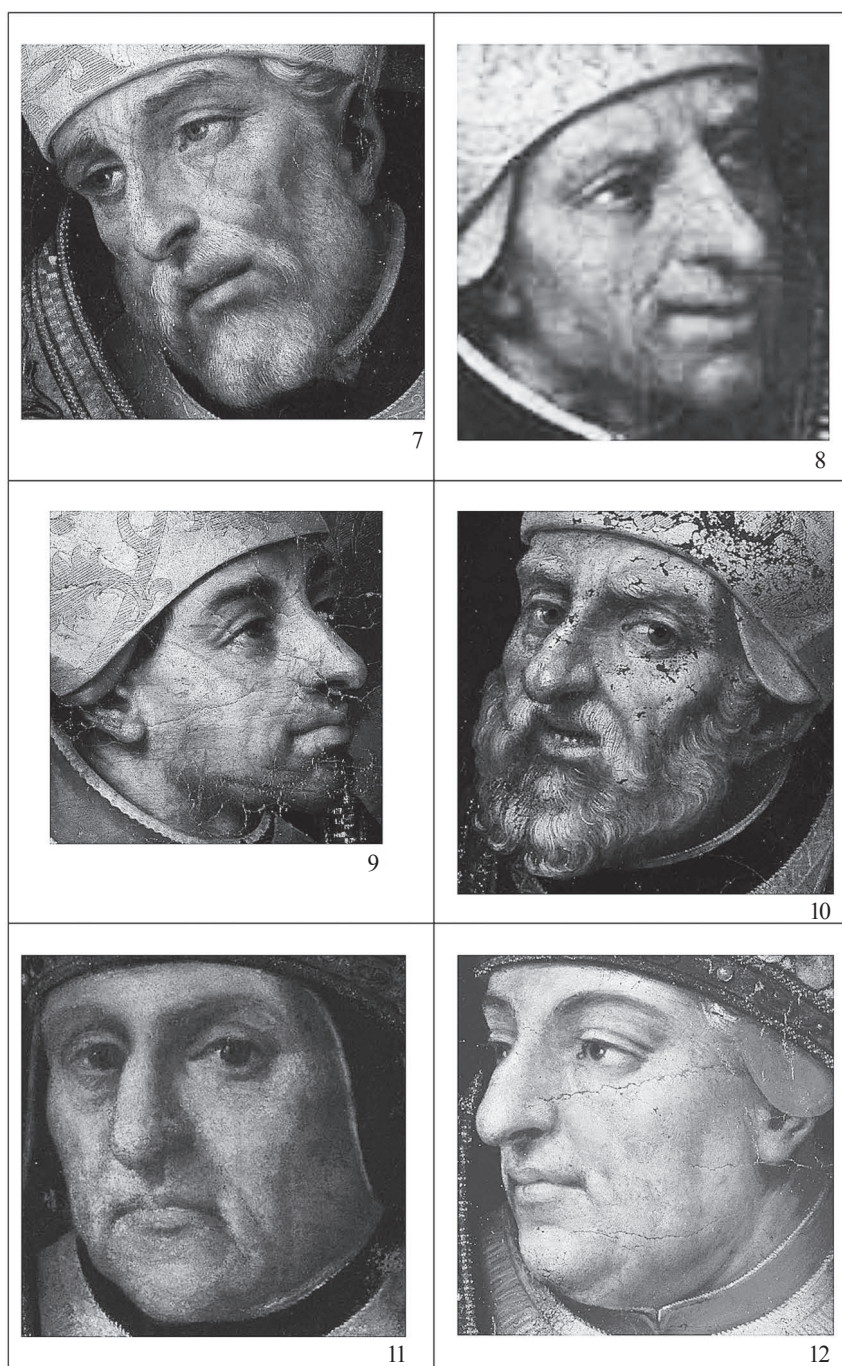
⁸ J. Sanchis Sivera, *La Catedral de Valencia*, Valencia, 1909, pp. 235-236. En les pp. 510-511 es relacionen tots els retrats hi haguts fins el moment, així com informacions documentals d'interès afegit pel que fa als mateixos.

⁹ E. Tormo Monzó, *Levante*, Madrid, 1923, p. 89, i, del mateix autor, *Valencia. Los Museos*, Madrid, 1932, pp. 110-111.

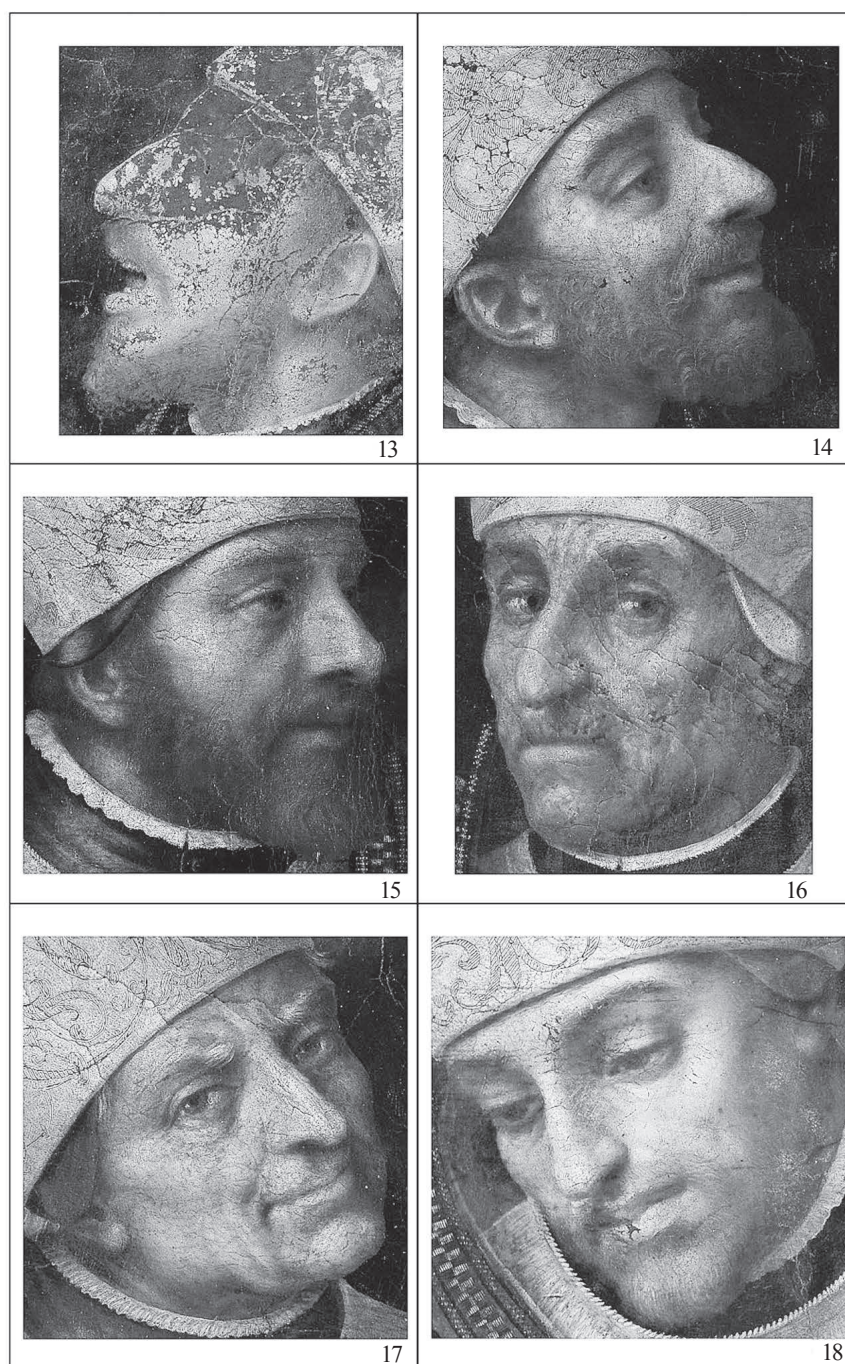
¹⁰ E. Olmos Canalda, *Los prelados valentinos*, Valencia, 1959, pp. 58-182.



Imatge 2. Detall dels rostres.



Imatge 2. Detall dels rostres.



Imatge 2. Detall dels rostres.



Imatge 2. Detall dels rostres.

Albi (1922-2010), qui bastí en 1979 la més completa biografia i obra artística de Joan de Joanes fins el moment –molts són els deutes que la historiografia posterior li deu, cal reconèixer-li-ho–, clou que l'esmentada galeria iconogràfica hagué de ser iniciada a mitjans del Cinc-cents vinculada “documental, cronològica y artísticamente a Joan de Joanes”, deixant caure que fou concebuda en temps de Villanueva:

“(…) pero que, por otra parte, no podemos aceptar como obra propia del maestro, aunque tengamos que reconocer su estilo y hasta su intervención más o menos parcial. Hay que partir de la artificiosidad, casi absoluta, de los 18 primeros retratos de la serie. Las cabezas son ‘inventadas’; en el mejor de los casos se habrá podido inspirar en algun retrato más antiguo, tal vez incluso de identificación dudosa y de parecido problemático.

Dicho conjunto de pinturas hay que aceptarlo como obra de taller. Así lo acepta Tormo, aunque, más tarde, rectifica y acaba afirmando que las cabezas son obra personal del maestro. Yo no lo creo así. Admito la intervención de Joanes –eso sí– pero de forma más restringida (...) Lo evidente es que a los dieciocho retratos les falta calidad para que resulte posible la atribución al maestro. Las cabezas pecan de indefinidas y carecen de carácter (...) En cuanto al resto de la serie [excepció feta de sant Tomás], solo se puede afirmar que en 1568 aún no había sido rematada la tarea de reproducir, sobre guadamacil, las efigies, más o menos ‘inventadas’, de los arzobispos de la Diócesis. La galería de los mismos fue, pues, continuada por los sucesores de Santo Tomás. Así se crea una relación de continuidad con los retratos que pintó, más tarde, el hijo de Joanes”¹¹.

Més recentment, José Gómez –estret col·laborador de Benito mentre aquest fou director del Museu de Belles Arts de València– expressa el seu expert parer sobre els retrats catedralicis:

¹¹ J. Albi, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, Valencia, 1979, t. II, pp. 30-33.

“Joanes cultivó con acierto en diversos modelos el género del retrato como demuestra (...) el retrato post-mortem de santo Tomás de Villanueva —conocido en la actualidad únicamente por fotografía— y perteneciente a la serie de prelados valentinos pintados al óleo sobre guadamacil con destino al Capítulo de la Seo de Valencia para el que Joanes realizó además otros 18 retratos (...) Joanes resolvió con gran holgura y oficio el encargo (...) sin caer en la monotonía, caracterizando de forma imaginaria las efigies de los superiores eclesiásticos de la diócesis (...) La serie fue continuada por el hijo de Joanes, Vicent Macip Comes, que realizó otros cinco retratos.

Los prelados ejecutados por Joanes aparecen representados de medio cuerpo sobre un fondo de cortinaje y con notable expresividad en los rostros captando diferentes aspectos del ánimo y un repertorio variado de la gestualidad corporal con ademanes propios de la oratoria, la plegaria o el estudio. Las suntuosas capas pluviales de los prelados ofrecen ricos bordados con grutescos dispares conformando un rico catálogo formal”¹².

En l'actualitat, Isidro Puig, Ximo Company i Luisa Tolosa han tornat sobre el particular, aportant sobretot nova informació documental relativa al fill de Joanes:

“Sin duda se trata de uno de los conjuntos pictóricos más interesantes, y a la vez curiosos de arte valenciano del siglo XVI, por tratarse, no sólo del singular género pictórico de la retratística (...), sino porque los mencionados retratos debían realizarse sobre un soporte muy especial y poco frecuente en la pintura valenciana de la época: el guadamacil o guadamecí, originario de la cultura andalusí, consistente en un cuero adobado, labrado y adornado con algunos relieves y pintura (...)”¹³.

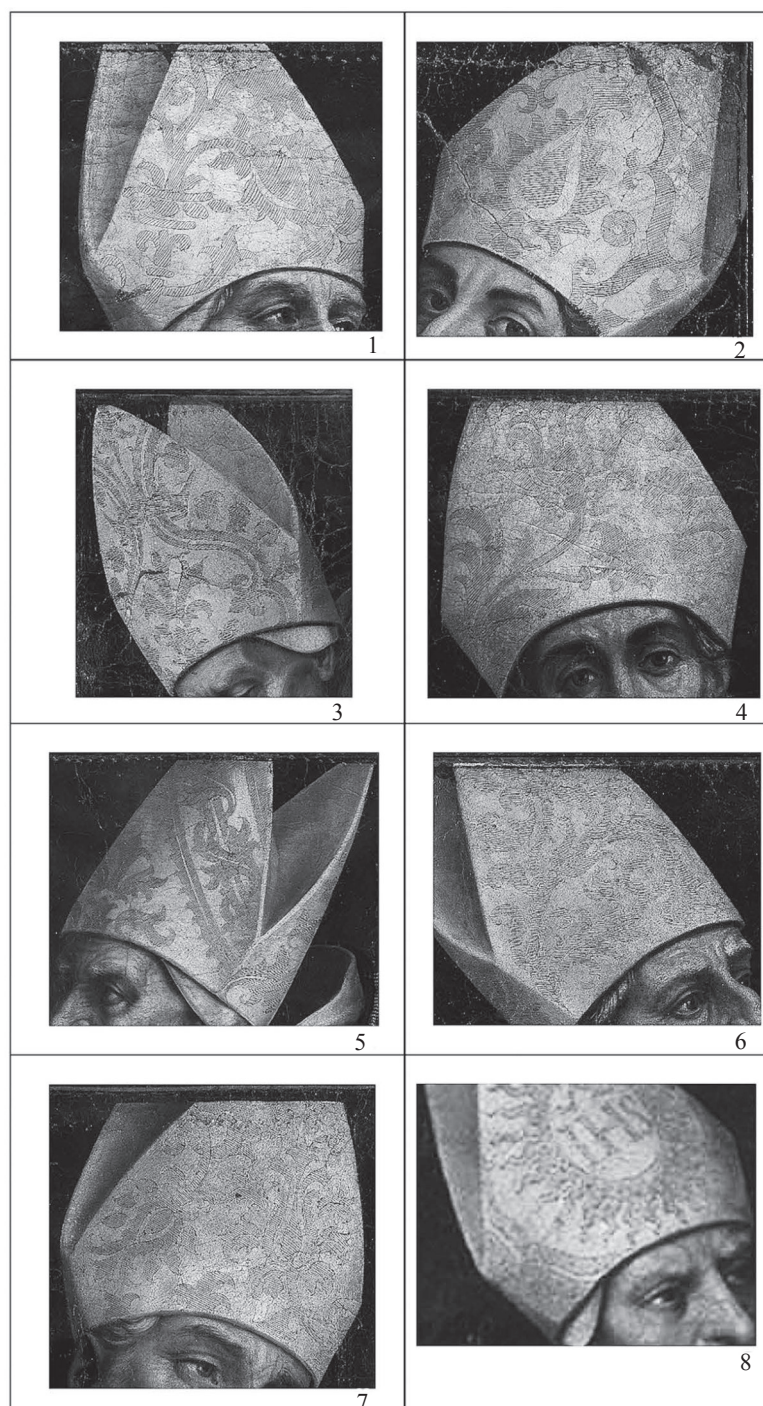
En resum, tot açò és el que s'ha dit fins el moment sobre la sèrie de mitrats valentins per part de la historiografia artística espanyola entre els segles XVII i XXI. Un recull de referències un tant generalistes *grosso modo* que, lluny d'aprofundir en tots i cadascun dels retrats (exceptuant-hi el celebrat de l'arquebisbe sant, dissortadament desaparegut en estranyes circumstàncies), no deixen d'insistir en els mateixos tòpics encunyats des d'antic tret d'algunes aportacions interessants però només de detall.

Ni tan sols es posen d'acord els diversos autors consultats en l'autoria, derivant en no pocs casos l'execució a membres de l'obra del mestre (cosa, per una altra banda, habitual en aquell temps) i, en conseqüència, rebaixant la qualitat que, sens dubte, traspuen individualment i en conjunt. Una vertadera llàstima tenint en compte que la producció de retrats de Joan de Joanes coneguda fins el moment és poc significativa quantitativament, el que ha ocasionat —al nostre modest entendre— lúcids comentaris, encara que excessivament parcials pel que fa al seu conreu, del següent tenor, sobretot venint de qui vénen, qui sol dir metafòricament que el pintor fou un dels seus primers amors de joventut:

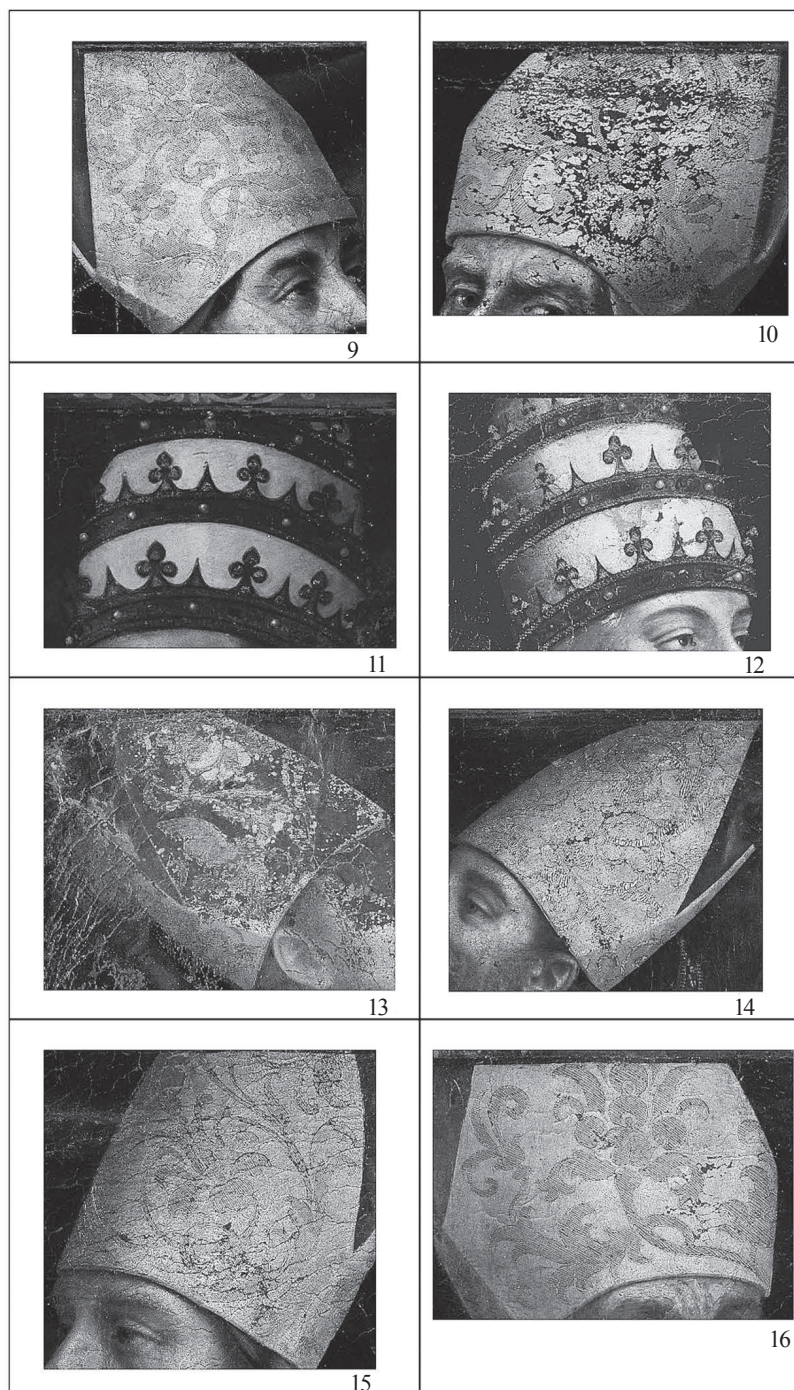
“Apenas contamos con retratos de Joanes (...) probablemente nunca abundasen (...) Se le atribuyen uno en el Museo del Prado, algunos de la galería de prelados de la catedral de Valencia, y fue el autor de otro 'ideal' de Alfonso V (...) Sabemos también que retrató al menos a cuatro contemporáneos: el arzobispo Tomás de Villanueva, los duques de Calabria y el sacerdote y poeta Diego Ramírez Pagán (...) y a otro antiguo monarca valenciano: Jaime I. A ellos se sumarían los grabados por Joan Mey y su viuda, como los señalados de Francisco Garrido de Villena y Jaime I. Joanes no fue un retratista excepcional, pero para calibrar su trabajo conviene recordar que, hacia 1550, el retrato autónomo era un género marginal en Valencia, donde ningún inventario cita un solo

¹² J. Gómez Frechina, *Grandes genios del arte de la Comunitat Valenciana: Joan de Joanes*, Valencia, 2011, vol. III, p. 14.

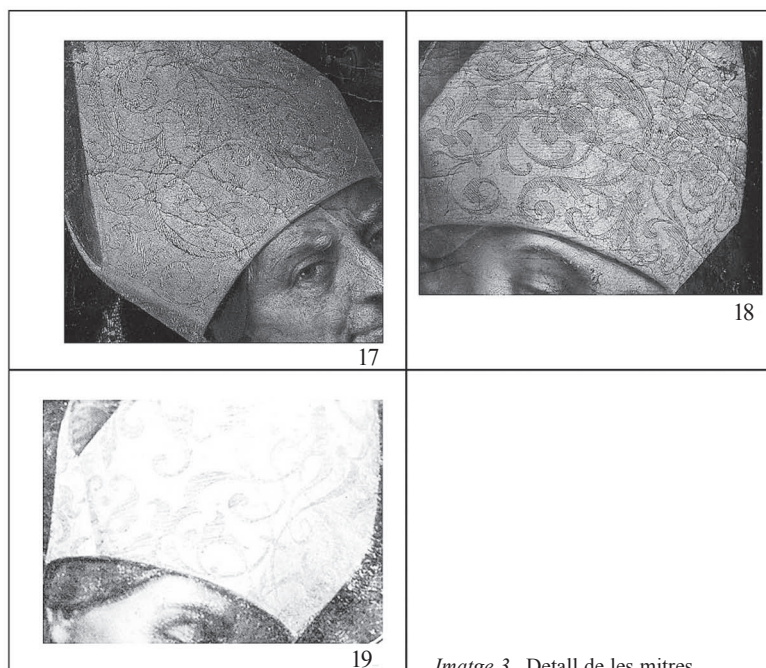
¹³ I. Puig, X. Company i L. Tolosa, *El pintor Joan de Joanes y su entorno familiar. Los Macip a través de las fuentes literarias y la documentación de archivo*, Lleida, 2015, p. 125.



Imatge 3. Detall de les mitres.



Imatge 3. Detall de les mitres.



Imatge 3. Detall de les mitres.

ejemplar a excepció de los de Germana de Foix en 1536 y Mencía de Mendoza en 1548, lo que sugiere que los modelos joanescos debían de encontrarse tras los muros del Palacio Real. Nada sabemos de los 11 retratos de Germana, todos de familiares y miembros de la casa real. Pero, dada la fecha, se intuye la impronta flamenca de la mayoría. Más información disponemos de los 70 en poder de Mencía (...) sabemos que predominaban los flamencos, responsables del acabado preciosista y minucioso del caballero santiaguista del Prado, o de la profusión de ademanes retóricos en la serie de prelados valentinos, que remiten directamente a Vermeyen [com també a Gossart, al nostre parer]. Joanes debió adoptar sin embargo el formato de tres cuartos de modelos italianos, presentes también en la colección de Mencía (...) Magnificar la exigua labor retratista de Joanes (...) proyectaría una imagen atractiva pero distorsionada de un pintor cuyo mayor crédito fue su habilidad para adecuar la imaginería cristiana a las nuevas demandas artísticas”¹⁴.

El que ha anat conformant, conjuntament amb la labor repetitiva dels seus múltiples seguidors, coneguts com els *joanescos*, una visió esbiaixada, conformista, dulcificada i fins i tot provinciana (en temps de cosmopolitisme imperial) del veritable esperit creatiu encarnat pel pintor valencià. En realitat, l'esclariment relativament recent de les persona-

¹⁴ M. Falomir, “Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales”, en *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Alicante, 2006, pp. 280-282. En aquest sentit, vegeu també A. Ferrer Orts, E. Ferrer del Río, “Influencias flamencas en la obra de Joan de Joanes a través de las colecciones de Mencía de Mendoza”, *De Arte*, 15 (2016), pp. 78-95. Sobre J. C. Vermeyen, en particular, Hendrik J. Horn, *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his Conquest of Tunis. Paintings, etchings, drawings, cartoons & tapestries*, 1989.



Imatges 4 i 5. J. Gossart, Sant Donacià de Reims, 1516. Musée des Beaux Arts, Tournai, i J. C. Vermeyen, Erard de la Marck, *ca.* 1528, Frans Hals Museum, Haarlem.

litats artístiques de Vicent Macip i Joan Vicent Macip (Joan de Joanes), a més dels prejudicis estilístics arrossegats injustament fins a hores d'ara, no han ajudat gens ni miqueta a ponderar la seua poderosa personalitat artística. Un panorama que, com s'ha vist, ha afectat sobre manera als retrats episcopals, bastant menystinguts pel fet de ser en la seua immensa majoria inventats. Com si la invenció, en aquest cas del tot justificada, no fos un atribut positiu sinó un demèrit insalvable¹⁵.

2. NOVES APORTACIONS DOCUMENTALS A L'EPISCOPOLOGI VALENTÍ, CLAUS PER A ENTENDRE EL PROCÉS CREATIU DE LA SÈRIE ICONOGRÀFICA

Pel que fins ara s'ha vist, les aportacions bibliogràfiques de caire estilístic no aporten massa al coneixement del programa iconogràfic que ens ocupa, tret de les dades concloents facilitades per Sanchis Sivera i, gairebé una centúria després, complementades per Albi, Benito, Puig, Company i Tolosa. Tret d'aquestes informacions d'arxiu, la resta no deixen de ser apreciacions més o menys fonamentades avalades per la pròpia experiència personal-professional dels diferents autors, sobretot abans de 1909.

Per consegüent, l'estudi que, des d'una vessant heràldica, històrica i filològica ha tornat a posar d'actualitat la sèrie dels mitrats de la seu ha estat, sens cap mena de dubte, el realitzat per Vicent Pons Alós, publicat el mateix any en què es féu la darrera exposició dedicada a Joanes i comissariada per F. Benito, ja que en el catàleg a què donà lloc es tracta l'assumpte monogràficament¹⁶. Pons Alós basa la seua investigació en una troballa manuscrita: el Ms. 732 de la Biblioteca Nacional de Madrid, de caràcter anònim i datat el 1599, titulat *Relación de los obispos y arzobispos de la Santa Iglesia de Valencia desde la última vez que fue llibertada hasta el año presente de M D XC IX*, pp. 248-251¹⁷; un treball fonamental que, anys més tard, van complementar Callado, Cárcel, Martí i Pons en localitzar i transcriure críticament l'altre puntal historiogràfic: l'obra del canonge i arxiver catedralici Gregori Ivanyes (actiu entre 1555 i 1594 aprox.) *et alii, Resumen de les vides dels senyors bisbes y arquebisbes de València (ca. 1564/1566-1611)*, Arxiu de la Catedral de València, fins eixe moment inèdit¹⁸.

Les notícies de què informen ambdós documents mai no han estat confrontades exhaustivament amb l'obra pictòrica, encara que –inevitablement– han estat relacionades amb ella pels seus respectius autors¹⁹. Per la qual cosa, s'imposa analitzar detingudament els seus respectius continguts i intentar esbrinar fins quin punt pogueren ser font d'inspiració, en particular a Joanes.

¹⁵ En aquesta mena de menyspreu (en ocasions absurds silencis), de vegades fomentat no sé si involuntària i inconscientment pels propis historiadors de l'art, cal veure algunes de les raons que inspiraren l'obra d'A. Ferrer Orts, E. Ferrer del Río, *Joan de Joanes en su contexto. Un ensayo transversal*, Madrid, 2019; en què es recalca, per exemple, que el pintor probablement mai no viatjà a l'estranger perquè a València desenrotllà l'aprenentatge i perfeccionà l'estil en diverses etapes. En aquest sentit, cal advertir que el propi Francisco Pacheco, en el *Arte de la Pintura* (1649), no l'inclou entre els col·legues que viatjaren a Itàlia (F. Pacheco, *El arte de la pintura* [ed. a cura de B. Bassegoda i Hugas], Madrid, 1990, pp. 41 i 412).

¹⁶ F. Benito Doménech, *op. cit.*, pp. 136-147.

¹⁷ V. Pons Alós, "Heràldica episcopal valentina (ss. XIII-XVI)", *Memoria Ecclesiae*, XVII (2000), pp. 585-612.

¹⁸ E. Callado, M^a M. Cárcel, J. Martí i V. Pons, *L'episcopologi valencià de Gregori Ivanyes (segle XVI)*, València/Barcelona, 2018. Per a ponderar millor l'obra d'Ivanyes *et alii*, cal veure, amb anterioritat, E. Callado, "Breu història dels episcopologis valencians", *Scripta*, 1 (2013), pp. 159-172, en particular les pp. 160-162.

¹⁹ V. Pons Alós, *art. cit.*, pp. 600-601, i E. Callado, M^a M. Cárcel, J. Martí i V. Pons, *op. cit.*, p. 34.

Pel que es desprèn de l'estudi del *Resumen*, els autors de la seua transcripció crítica situen el gros de la redacció del mateix durant el pontificat de Martín Pérez de Ayala, entre 1564 i 1566, en considerar-se Ivanyes com a coetani d'ell²⁰; encara que l'amanuense signa després de la redacció de l'episcopat de Tomàs de Villanueva, mort en 1555, el que també pot donar a entendre que el va conèixer i per això ho remarcà. En tot cas, els investigadors esmentats situen 1569 com el darrer any en què l'arxiver escriu com a coneixedor dels fets que descriu, ja que amb posterioritat, entre 1582 i 1611, són altres mans diferents les que segueixen l'episcopologi.

Tenint en compte que Gregori Ivanyes es jubilà el 1594, tampoc sembla factible que fos l'autor de la *Relación* de 1599 anònima²¹ que va transcriure i analitzar Vicent Pons, la qual cosa pot ajudar-nos a situar millor l'encàrrec del capítol a Joan de Joanes, pintor que hagué de conèixer Ivanyes, al remat una mena d'*artifex theorice* que assessorà el seu programa artístic mentre escrivia el *Resumen*. La dada subministrada per S. Sivera (1568) quadra perfectament amb aquest estat de les coses a falta de major informació. En aquest sentit, un detall més uneix tots dos protagonistes, l'arxiver i el pintor, ja que mentre que el primer escriu en acabar la succinta biografia de l'arquebisbe sant "Gregori Yvanyes, prevere y arxiver de la Seu", el segon sabem que retratà *in situ* i al natural el mitrat poc després d'haver finat²².

Tanmateix, aquestes noves dades, tampoc no acaben d'esclarir amb més precisió quan pogué realitzar-se l'encàrrec a Joanes, encara que les dues accions (escrita i pintada) hagueren de nàixer segurament alhora. Algun arquebisbe contemporani a tots dos, veient que una seu tan notòria com la de València no comptava ni amb un episcopologi actualitzat²³ ni tampoc amb una galeria de retrats dels titulars de la mitra –com solia ser habitual–, hagué de fomentar la seua execució gairebé de forma simultània i paral·lela. Si fos així, el primer arquebisbe que pogué fer-ho degué de ser el propi Tomàs de Villanueva, per diversos motius: fou el segon en prendre possessió i romandre a la ciutat fins la seua mort després dels antecessors Borja i d'altres religiosos posteriors absents, un prelat que li tornà la dignitat a una diòcesi secularment desatesa, qui, a més a més, sembla que encarregà al pintor uns dibuixos per a 10 tapissos amb els Gojos de la Mare de Déu confeccionats a Flandes per a la seu, com també pel fet que tant Ivanyes com Joanes deixaren constància manuscrita i plàstica –segons el cas– del seu episcopat²⁴. Per contra, la seua poderosa acció pastoral, pietosa i caritativa concentrada en poc més d'una dècada pot semblar allunyada d'aquests menesters –diguem-ne– secundaris/prescindibles davant dels problemes latents, sempre postergats, que havia d'abordar amb urgència i sense desmai²⁵.

²⁰ Mentre parla de l'episcopat de Ramon Despont escriu: "Regí son bisbat més temps que ningú de sos predecessors ni altre ningú dels que fins a hui, que presidix lo reverendíssim don Martín de Ayala, aja regit (...)", en E. Callado, M^a M. Cárcel, J. Martí i V. Pons, *op. cit.*, p. 105.

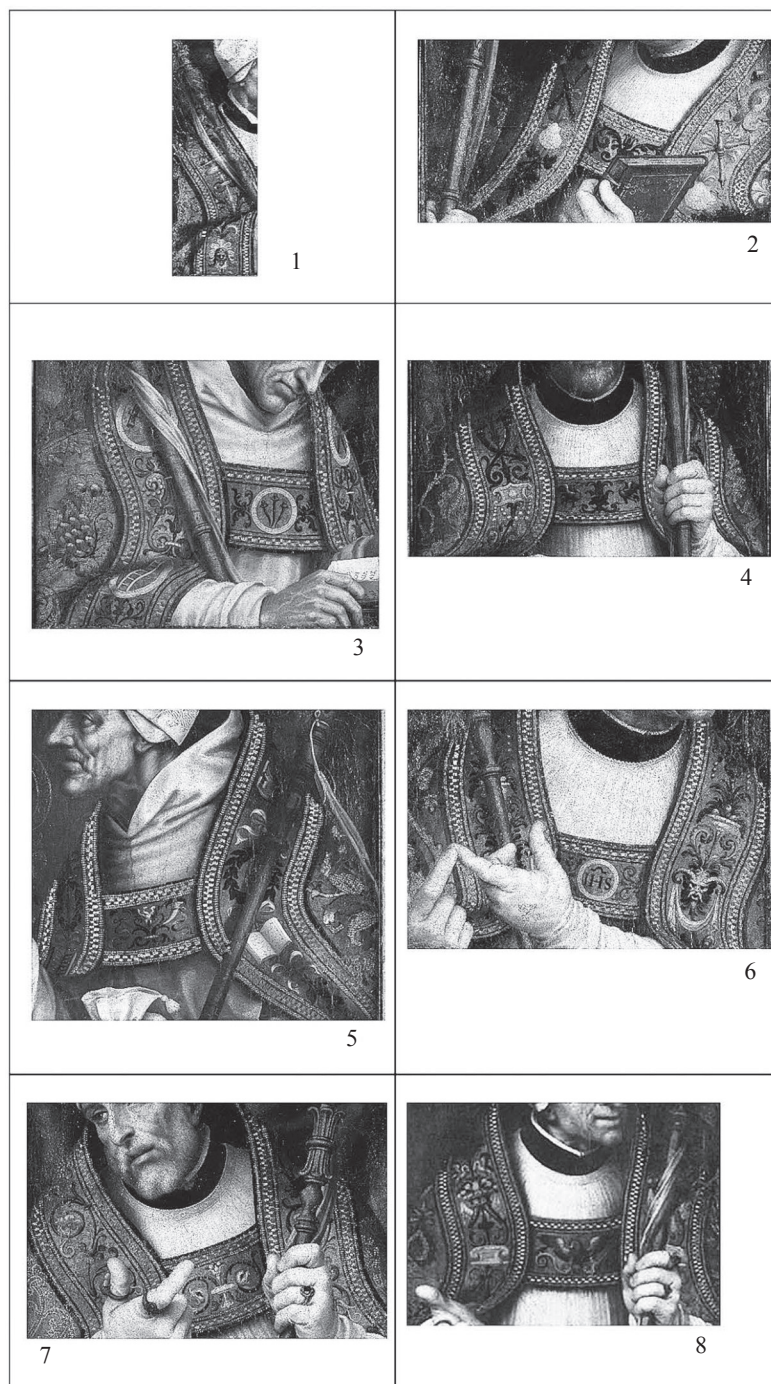
²¹ S'ha insinuat que l'autoria pogué recaure tant en Gregori Ivanyes (jubilat cinc anys abans de la seua datació) com en el seu ajudant en 1594, Gaspar Vaciero. Per la qual cosa pensem que, lògicament, aquest segon bé pogué ser el seu amanuense.

²² Pel que fa a la signatura de l'arxiver, vegeu E. Callado, M^a M. Cárcel, J. Martí i V. Pons, *op. cit.*, p. 135; sobre el retrat de Tomàs de Villanueva, vegeu F. Benito Doménech, *op. cit.*, pp. 146-147.

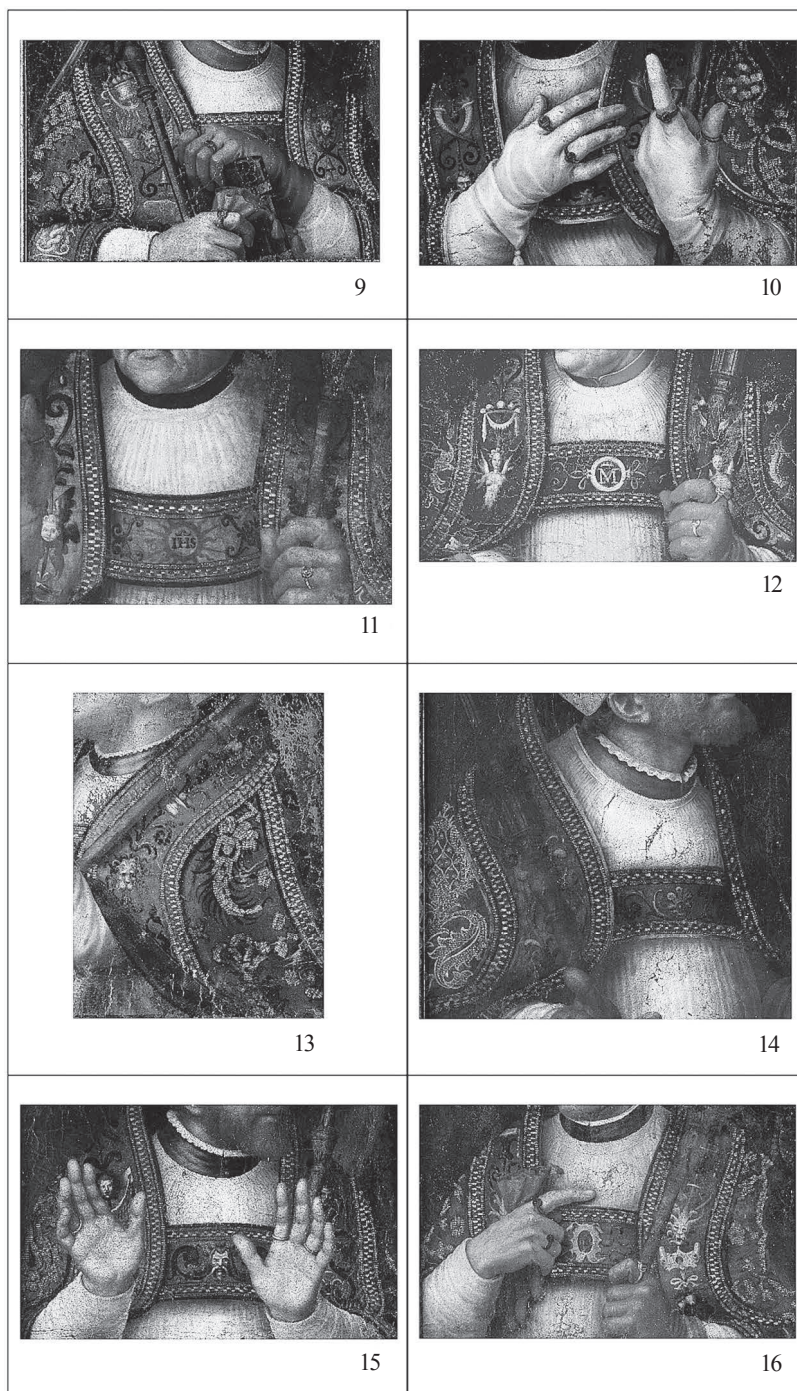
²³ Sobre els episcopologis valencians, E. Callado, *art. cit.*, pp. 159-172 i E. Callado, M^a M. Cárcel, J. Martí, V. Pons, *op. cit.*, pp. 17-32, en particular.

²⁴ Sobre els esmentats dibuixos preparatoris s'han encarregat darrerament tant F. Benito Doménech, *op. cit.*, p. 147, com I. Puig, X. Company, L. Tolosa, *op. cit.*, pp. 63-65. Encara que a eixes peces també es refereix Ivanyes: "Finalment, [Tomàs de Villanueva] donà a la sglésia huit draps de ras, molt fins, los quals li costaren pus de dos milia ducats, ab sa història dels goigs de la Verge Maria, en los quals posà les armes de la religió de sanct Agustí (...)", en E. Callado, M^a M. Cárcel, J. Martí i V. Pons, *op. cit.*, p. 134.

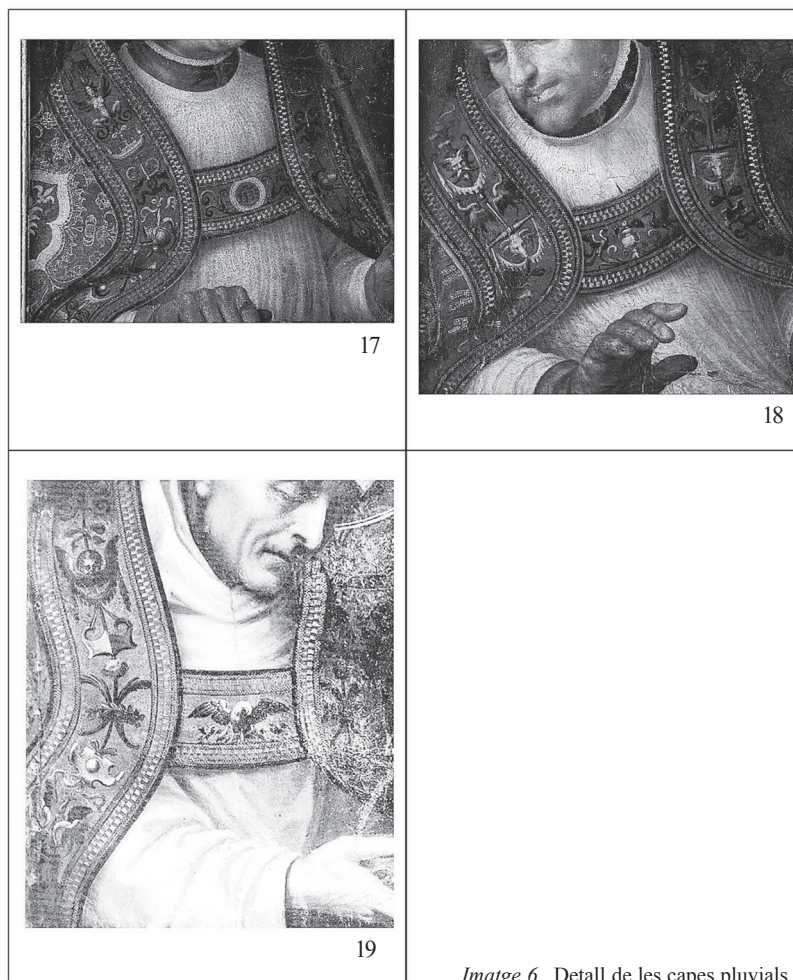
²⁵ M. B. Salón, *Libro de los grandes y singularissimos exemplos que dexo de si en todo genero de sanctidad y virtud, particularmente en la piedad y misericordia con los pobres el Illustrissimo y Reverendissimo señor don F. Thomas de Villanueva Arçobispo de Valencia y religioso de la orden de sant Agustin*, Valencia, 1588.



Imatge 6. Detall de les capes fluvials.



Imatge 6. Detall de les capes fluvials.



Imatge 6. Detall de les capes pluvials.

La figura de Martín Pérez de Ayala, titular de la seu catedralícia valentina entre 1564 i 1566 després de ser-ho de Guadix i Segòvia, creiem que es perfila potser millor com l'impulsor d'ambdós treballs a pesar del poc de temps que visqué, sobretot atenent la seua trajectòria, personalitat i cultura; tal com fan suposar E. Callado *et alii* en ser estrictes coetanis d'Ivanyes segons traspua el manuscrit²⁶. Si fos així, Ivanyes ja hauria escrit almenys fins la biografia del monjo agustí, fet que deixa consignat expressament com s'ha dit, i Joanes potser comencés la sèrie amb el seu retrat i seguí fil per randa el seu treball des

²⁶ E. Callado, M^a M. Cárcel, J. Martí i V. Pons, *op. cit.*, pp. 34-35.

del seu episcopat cap enrere²⁷. És a dir, des del que havia conegut en persona, efigiat quan morí, fins els que desconeixia encara que alguns havien estat contemporanis d'ell, però absents. L'aleshores arxiver es convertí, ineludiblement, en el millor mentor que pogué tindre el pintor. En eixe context, precisament, s'emmarca el subministrament de guadamassils consignat per Sanchis Sivera el 1568 –trobat-se la seu vacant des de la mort de Loaces–, atès que Joanes estava en plena activitat en la catedral.

¿Per què no arribà a retratar al probable comitent? ¿Per què no ho féu en vida del mateix? Molt possiblement perquè Ivanyes encara no havia encarat la seua prelatura, estant en actiu l'arquebisbe. Tot açò podria explicar igualment perquè tots els historiògrafs parlen tan bé del retrat de Tomás de Villanueva (dissortadament desaparegut i conegut per una fotografia en blanc-i-negre), atès que pogué ser el primer que executà el pintor, qui es basà en un dibuix previ de la seua *vera effigies*, el qual serví a més de model tant per a la sèrie de què fou autor fins arribar a Ferrer de Pallarés com per als que, amb posterioritat, anà fent tant el seu fill²⁸ –tan deutor del magisteri patern, com escàs del seu enginyi i tècnica depurada– com altres col·legues²⁹.

Resoltes, a priori, les circumstàncies en què van nàixer tots dos episcopologis (l'escrit i el pintat, com s'ha referit), queda per enquadrar la transcendència del segon text, la *Relación* de 1599, en què es fa un llistat en llatí dels bisbes i arquebisbes i, tot seguit, s'afegeix la seua procedència, les dades succintes de la seua trajectòria episcopal i en la mitra local en particular³⁰. Nogensmenys, si observem amb deteniment la part inferior dels retrats, fa la impressió en la major part d'ells que –primigèniament– Joanes va concebre els efigiats de poc menys de mig cos disposats sobre una mena de cancel·la, a la manera d'un arquitrau clàssic corregut sobre el que disposà, més o menys al bell mig, l'escut heràldic de cadascun dintre d'una cartel·la típica del seu quefer en eixe període³¹. L'heràldica li la degué de dictar prèviament a la confecció de la *Relación* el mateix Ivanyes, amb la qual estava familiaritzat pels diversos testimonis de la mateixa de cada mitrat que hi havien dispersos en la seu³². Al capdavant, al nostre parer, fou l'únic testimoni palès del llinatge a què pertanyia cadascun dels rostres pintats, majorment imaginats³³.

²⁷ No trobem una altra explicació als elogis unànimes rebuts pel seu retrat des d'antic, encara que difícilment podem contrastar eixes opinions en haver desaparegut inexplicablement durant l'exposició 'Joan de Joanes', duta a terme entre 1979 i 1980. Només una fotografia en blanc-i-negre ens serveix de testimoni, ja que el quadre que d'ell es troba en la galeria és una còpia actual de l'original.

²⁸ Vicent Macip Comes, àlies Vicent Joanes, seguí els dictats del seu progenitor, com es pot comprovar –des de Sanchis Sivera– en F. Benito Doménech, *op. cit.*, pp. 257-259, curiosament alguns dels que pitjor conservació presenten. Sobre el particular, vegeu també I. Puig, X. Company, L. Tolosa, *op. cit.*, pp. 125-126, i pp. 315, 326-326. Sobre el fill de Joan de Joanes, vegeu els darrers treballs que d'ell s'ocupen: F. Benito Doménech, *op. cit.*, pp., 239-259, i I. Puig, X. Company i L. Tolosa, *op. cit.*, pp. 84-90, en particular.

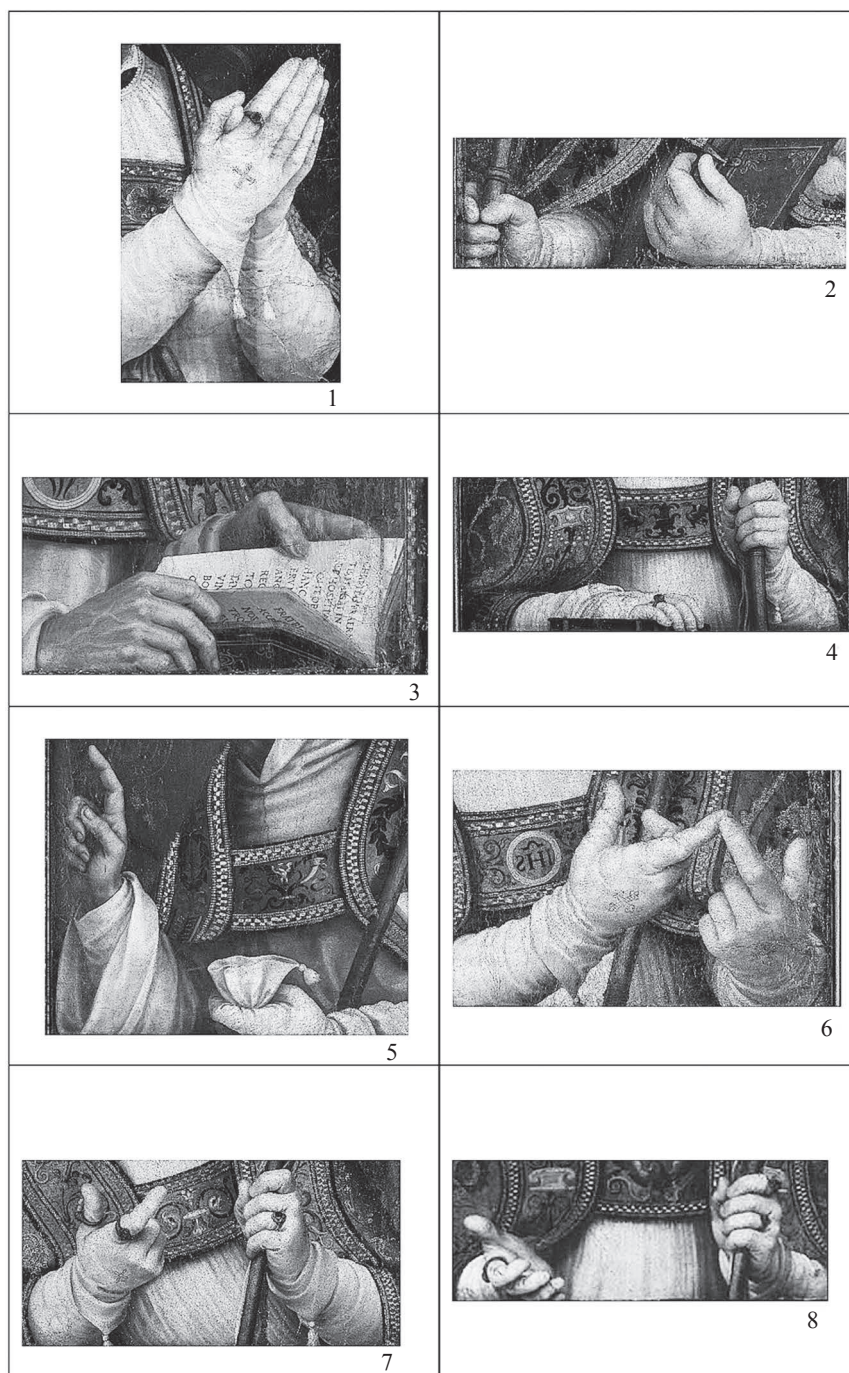
²⁹ Cas de J. Sarinyena, J. Ayerbe, J. J. d'Espinosa, G. de la Huerta, E. Muñoz, J. Inglés, V. López, M. Parra...

³⁰ V. Pons Alós, *art. cit.*, pp. 585-612.

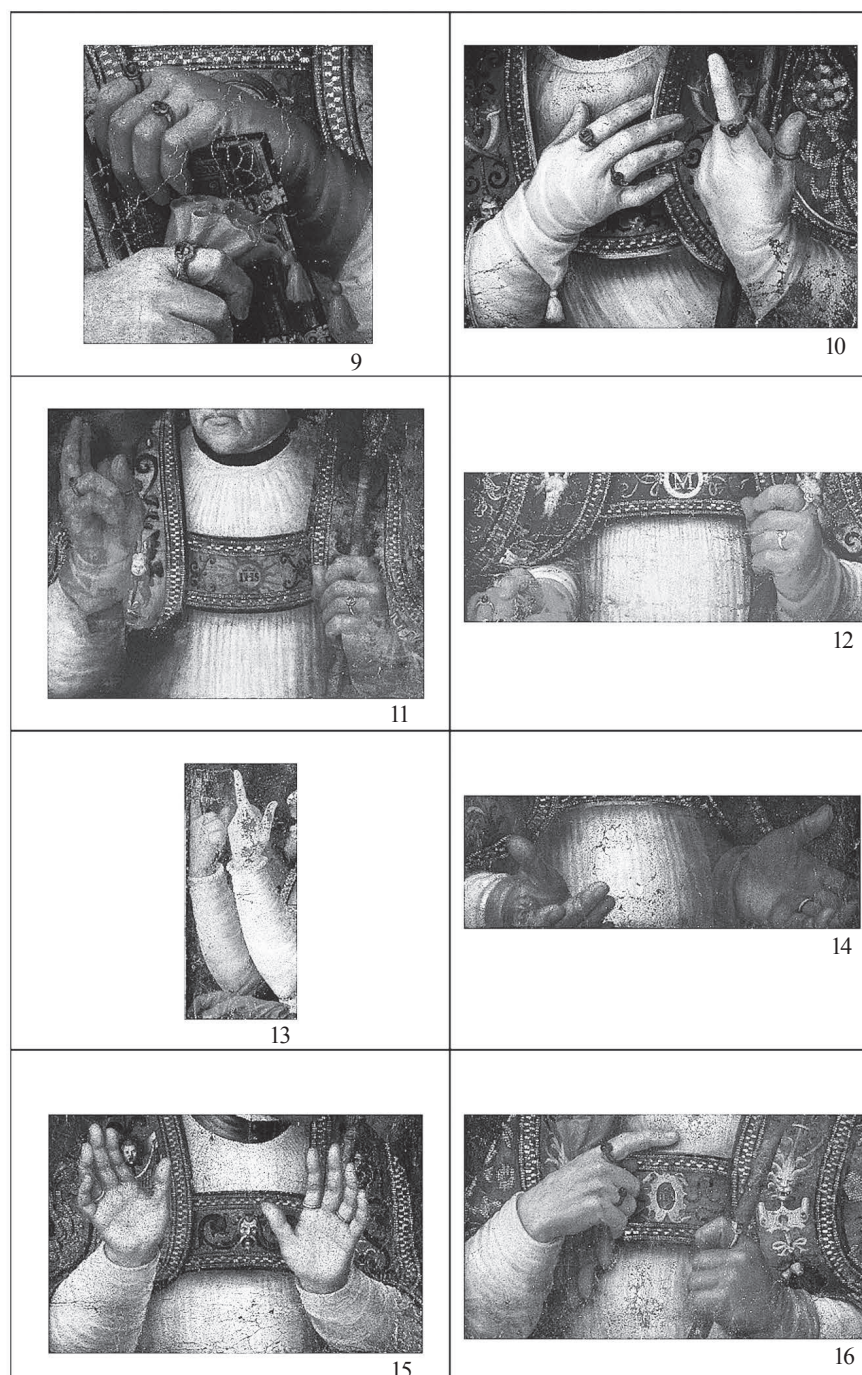
³¹ Aquest tipus d'ornament es pot veure, per exemple, en el revers de la taula de la 'Verònica de la Mare de Déu', 1572, que es conserva en la parròquia de Sant Nicolau de València (Cfr. F. Benito Doménech, *op. cit.*, p. 178).

³² Com es comprova en la majoria de les biografies dels mitrats escrites per Ivanyes, en E. Callado, M^a M. Cárcel, J. Martí i V. Pons, *op. cit.*, pp. 99, 102, 105, 108, 109, 111, 114, 119, 121, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 132 i 134. Vegeu també V. Pons Alós, *op. cit.*, pp. 585-600.

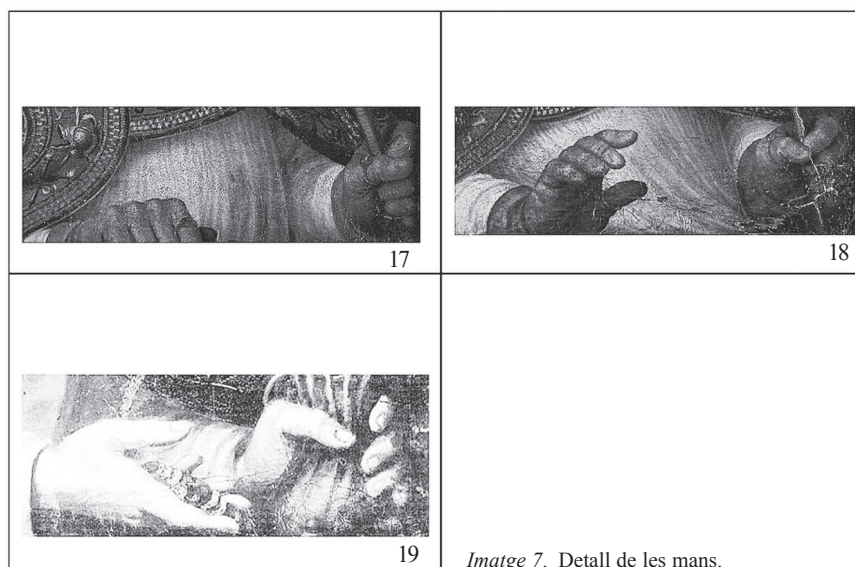
³³ Pensem que Joanes, com més avant defensem, a més de dissenyar la composició de cada pintura amb l'efigie del pontífex davant d'una espessa cortina decorada, completà la imatge inferiorment amb una lleixa amb forma d'arquitrau classicista, un fris corregut ornat amb roleus i, al bell mig, l'heràldica episcopal. La llegenda llatina és clarament posterior i sovint d'infima qualitat cal·ligràfica, com es veurà.



Imatge 7. Detall de les mans.



Imatge 7. Detall de les mans.



Imatge 7. Detall de les mans.

La nostra proposta, però, encara no ha donat resposta a les capitals llatines que complementen les efígies i l'heràldica. I no ha fet fins ara perquè pensem que eixes lletres són prou posteriors a la participació de Joanes amb el seu obrador, cosa que demostren quatre fets: el primer obeeix a la data incontestable de la *Relación* anònima, jubilat (i mort?) Ivanyes, mort el pintor i en actiu el seu fill³⁴ (o inclús posteriors als dos, cosa que no es pot descartar tampoc)³⁵; el segon –per poc que parem atenció– perquè l'emblanquinat és vast, descurat i la cal·ligrafia impròpia tant de Joanes com del seu cercle íntim de col·laboradors³⁶; el tercer –fixant-nos novament– perquè qui en el seu moment s'encarregà de fer-ho ho executà grosserament, deixant per decorar la major part del rerefons dels cordons episcopals que flanquegen les cartel·les³⁷; i el quart, i darrer, perquè en adonar-nos del fris del retrat d'Andreu d'Albalat, en el seu flanc dret, s'entreveu amb meridiana claredat que hi havia roleus vegetals en origen³⁸.

³⁴ 1599.

³⁵ Pogué iniciar-les Vicent Joanes, però també pogueren executar-se amb posterioritat a ell. És més factible aquesta segona hipòtesi, atès que el pintor apareix documentat amb la sèrie continuadora de la del seu pare fins 1598.

³⁶ Només cal comparar l'acurada cal·ligrafia de Joanes amb altres obres autògrafes per a adonar-se'n de la vulgaritat de l'emprada en les pintures dels prelats. Seguint M. Falomir, *art. cit.*, pp. 282-283: "(...) Joanes poseia una formació nada desdeñable cuyo rasgo más sobresaliente probablemente fuera el conocimiento del latín. Ignoramos dónde lo aprendió (...) pero sea como fuere, lo dominó lo suficiente como para emplearlo en ejercicios de perspectiva, en anotaciones sobre las proporciones modulares de un San Jerónimo, o en sentencias de probable inspiración estoica. Esta familiaridad con el latín explicaría asimismo la impecable corrección de las inscripciones que pueblan sus composiciones, ostensiblemente más abundantes que en cualquier pintor de la época."

³⁷ Vegeu totes les cartel·les tret de la de fra Andreu d'Albalat.

³⁸ Aquest important detall decoratiu només és visible en aquest retrat, no en la resta.