

Vicente Vitoria (1650-1709) primer historiador de Joan de Joanes

Bonaventura Bassegoda i Hugas

Universitat Autònoma de Barcelona
Departament d'Art
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain

RESUM

Es dona a conèixer un text inèdit de Vicente Vitoria (Dènia, 1650- Roma, 1709), que forma part del seu tractat manuscrit *Academia de pintura del Carlos Maratti*, compost cap al 1690. Aquest fragment constitueix el primer intent d'una biografia crítica del notable pintor renaixentista valencià Joan de Joanes (ca. 1510-1579). A les notes al text es comenta amb un cert detall la importància i la utilitat de les opinions de Vitoria en relació amb el nostre coneixement actual de la vida i de l'obra de Joanes.

Paraules clau:

Vicente Vitoria, Joan de Joanes, pintura renaixentista a Espanya.

ABSTRACT

Vicente Vitoria (1650-1709) the first historian of Joan de Joanes

Presented here is an unedited text by Vicente Vitoria (b. Denia, 1650-d. Rome, 1709) which is part of his manuscript treatise, *The Painting Academy of Señor Carlos Maratti*, written around 1690. This section is the first attempt at a critical biography of the noted Renaissance valencian painter Joan de Joanes (ca. 1510-1579). The notes to the text contain relatively detailed commentary on the importance and usefulness of Vitoria's opinions in relationship to what is known today of Joanes' life and works.

Key words:

Vicente Vitoria, Joan de Joanes, Renaissance painting in Spain.

1. Vegeu, «Noves dades sobre el canonge Vicente Vitoria (Dènia, 1650-Roma, 1709), tractadista, pintor, gravador i col·leccionista», a *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 2, p. 37-62 (en premsa). En aquest treball es justifica documentalment la data de la mort, es recull la bibliografia anterior sobre el tema, es perfila un primer itinerari biogràfic i se li atribueixen —creiem que amb prou solidesa— diverses obres pictòriques seves conservades a Itàlia. Es comenta, també, el contingut de la seva col·lecció, de la qual s'identifiquen tres dibuixos, i finalment es fa un repàs de la seva producció literària, publicada o manuscrita, i es publica en apèndix una història breu del gravat, escrita en italià, que curiosament és la primera història d'aquest art feta per un espanyol.

2. Vegeu, A. PRANDI, «Contributi alla storia della critica. Un' *Accademia de Pittura* della fine Seicento», a *Rivista del Reale Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte*, VIII, 1941, p. 201-216.

La personalitat del canonge valencià Vicente Vitoria, segurament a causa de la seva vida repartida entre Dènia, Roma, Xàtiva, València i de nou Roma, no ha trobat encara l'atenció que mereix entre els historiadors de l'art. En un treball recent hem intentat fer una visió de conjunt de les seves diverses activitats com a tractadista, pintor, gravador, col·leccionista de dibuixos i estampes, i estudiós de l'antiguitat¹. És cert que Vitoria no va destacar de manera especial en cap d'aquestes facetes, però justament l'interès de la seva figura rau en la suma de totes elles, en el seu curiós perfil de *dilettante* a la italiana i en la seva singular afecció a les obres d'art sobre paper, fets molt poc freqüents, o molt poc documentats en la cultura artística espanyola del segle XVII.

La nostra intenció ara és difondre la seva faceta de tractadista tot publicant un petit fragment del seu manuscrit, *Accademia de Pittura del señor Carlos Maratti*, el qual segurament va ser compost durant la seva etapa de residència a Xàtiva entre el desembre de 1688 i l'estiu de 1694. El volum es conserva a la biblioteca del palau Corsini de Roma, i de fet ja va ser comentat de manera prou detallada en un antic article d'Adriano Prandi², on s'arriba a la conclusió correcta d'atribuir la paternitat del text a Vicente Vitoria. L'estudi de Prandi no va ser conegut per F.J. Sánchez Cantón, i per això no figura a les seves, d'altra banda, ben documentades i exhaustives, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*. El manuscrit de Vitoria comprèn 453 pàgines de numeració moderna que desenvolupen un diàleg entre un deixeble (clarament el mateix Vitoria) i dos il·lustres personatges de l'època: el pintor Carlo Maratta i el tractadista d'art G.P. Bellori. El text es divideix en set capítols, que l'autor anomena «Noches», per al·lusió a les fingides jornades o sessions nocturnes del debat.

Es tracta en realitat d'una feixuga història de l'art i dels artistes des de l'antiguitat fins a la fi del segle XVI. El darrer capítol s'ocupa, per exemple, de l'escola lombarda o veneciana, i així es parla de Tiziano, Tintoretto, Veronès, Cambiaso i Lomazzo, entre d'altres. L'índex final del volum anuncia una segona part sobre l'art del segle XVII que probablement no va passar mai de projecte. El discurs segueix sovint al peu de la lletra les fonts clàssiques i italianes, i de manera singular Plini i Vasari. El caràcter divulgador del discurs no anul·la del tot el seu interès, ja que ens permet reconstruir la mirada i les curiositats en matèria artística del seu autor, per això creiem en la conveniència d'una pròpia edició completa del text de Vitoria.

Un primer pas en aquesta direcció és la presentació d'un dels pocs fragments treballats de primera mà per Vitoria, en realitat el primer intent conegut de fer una biografia de Joan de Joanes³, de qui s'admira sobretot la seva derivació i proximitat a l'obra de Rafael. És ben significatiu i gens casual que sigui justament Vitoria, un dels grans defensors a Itàlia del neorafaelisme maratesc⁴, qui vegi en Joanes no només una glòria de la pintura valenciana, sinó també un model estilístic d'una certa vigència.

Com veurem amb més detall, sovint les informacions concretes que ens dóna Vitoria presenten imprecisions i errors absurds, però el seu testimoni és d'un enorme interès des del punt de vista historiogràfic. Un tema delicat és el grau de credibilitat que mereix com a subministrador de dades purament positivistes i documentals. És evident que juga a favor de la fiabilitat la relativa proximitat cronològica als fets que comenta. D'altra banda, ens cal admetre que si aquest escrit i les dades concretes que dóna haguessin estat conegudes i divulgades per Palomino o per

Orellana, avui el seu grau d'acceptació seria molt alt, seria informació avalada per una font prestigiosa. Ens convé, però, ser prudents i deixar que les futures investigacions a partir de la documentació directa confirmin o desmentixin les

notícies orals sobre Joanes que hi havia a València a la fi del segle XVII, i que gràcies a la curiositat i a l'esforç de Vitoria podem ara prendre en consideració, si més no a tall d'hipòtesi.

Vicente Vitoria. *Academia de pintura del señor Carlos Maratti*. Manuscrit 660 de la Biblioteca Corsiniana de Roma, p. 216-228

Assimismo fue discípulo de Pedro Perugino Juan Español llamado por sobrenombre España [Vasari en la vida de Pedro Perugino, tomo 2] que tuvo mejor colorido que ningún otro de sus discípulos, y se hubiera quedado sin duda en Perugia despues de la muerte de su maestro, si por imbidia de los pintores de aquella ciudad enemiga de los forasteros no le hubieran perseguido tan fieramente que le obligaron a retirarse a Esopoletto donde por sus amables costumbres y mucha habilidad le casaron con una señora mui noble, y le hizieron su ciudadano donde hizo muchas obras y en otras ciudades de la Umbria, y en Asís pintó la tabla de altar de la capilla de Santa Catarina en la iglesia subterránea de San Francisco por orden del cardenal Egidio Español, y también le pintó un San Damián. En Santa María de los Angeles pintó en la capilla pequeña donde murió San Francisco algunos compañeros del mismo Santo mui naturales que están entorno a un San Francisco de relieve⁵. Yo soy de sentir (dixo el discípulo) que este Juan discípulo del Perugino es aquel valenciano que comunmente llamamos Juanes que es tan estimado en toda España por la hermosura de sus obras que parecen de mano del mismo Rafael, en el dibujo, colorido, expresión de afectos y demás partes, y me confirmo en

ello por haver obrado en los mismos tiempos que escribe el Vasari, ser el estilo delicado como el de la escuela del Perugino, y aun mas tierno y mas corregido el contorno y mas bien colorido que el de sus condícipulos, y este trajo a España el buen estilo de pintar. Y porque en Italia se tiene mui poca noticia deste pintor diré algunas particularidades que he podido alcanzar⁶.

Contienden la patria de este divino artífice tres villas del Reino de Valencia. Así como en los tiempos antiguos siete ciudades de Grecia contendieron la de Homero: estas son Bocairente, Cocentaina y Albaida, y cada una de ellas tiene sus fundamentos pues hai quien dize que su padre fue de Albaida, su madre de Bocairente y que él nació en Cocentaina donde tenía su padre algunos pedazos de tierra que de su propia mano cultivava manteniendo honrradamente su familia, y procurava encaminar su hijo al mismo exercicio de la labranza; pero viendo que el muchacho llevado del natural instinto e inclinación (como ya se ha dicho de otros) siempre iba dibujando por aquellos peñascos y en qualquiera otra superficie que se le ofrezía delante, determinó su padre de llevarlo a Valencia metrópoli de aquel reino en edad de 14 años y lo puso a la enseñanza de la pintura en casa de un pintor

3. Les mencions a Joanes que trobem a Gaspar DE ESCOLANO, *Décadas de la Historia [...] de Valencia*, València 1610, t.1, lib.5, núm.10; a Francisco PACHECO, *Arte de la Pintura* (1649), ed. de 1990, p. 222; o la més àmplia de Jusepe MARTÍNEZ, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de 1866, p. 150-151; no invaliden el qualificatiu que donem aquí a Vitoria de primer historiador de Joanes, i no només per l'extensió del seu text, sinó també per la clara intencionalitat de fer un estudi total a la manera de Vasari: origen, formació, obres destacades, triomf, fama, deïxebles, etc.

4. Recordem ara que un dels dos llibres publicats per Vitoria és una ressenya crítica del llibre de Malvasia des de les posicions classicistes romanes de Bellori-Maratta. Vegeu V. VITTORIA, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino dei Carracci e della loro scuola*, Roma, 1703. Un estudi actual d'aquest text ens el dona S. RUDOLPH, «Vicenzo Vittoria fra pitture, poesie e polemiche», a *Labyrinthos*, 13/16, 1988-1989, p. 223-266.

5. Totes aquestes dades són la traducció completa i quasi literal de la breu notícia biogràfica de Giovanni Spagna que ens dona Vasari a la fi de la vida de Pietro Perugino. Es tracta d'un afegit propi de la segona edició de les *Vite*: «Fu ancora discepolo di Pietro, Giovanni Spagnuolo, detto per soprannome lo Spagna; il quale colori meglio che nessun altro di coloro che lasciò Pietro dopo la sua morte: il quale Giovanni, dopo Pietro, si sarebbe fermo in Perugia, se l'invidia dei pittori di quella città, troppo nimici de' forestieri, non l'avesse perseguitato di sorte, che gli fu forza ritirarsi in Spoleto; dove per la bontà e virtù sua fu datogli donna di buon sangue, e fatto di quella patria cittadino: nel qual luogo fece molte opere e similmente in tutte l'altre città dell'Umbria; ed in Ascesi dipinse la tavola della capella di Santa Caterina nella chiesa di sotto di San Francesco, per il cardinale Egidio spagnuolo, e parimente una in San Damiano. In Santa Maria degli Angeli dipinse nella capella piccola, dove morì San Francesco, alcune mezze figure grandi quanto il naturale; cioè, alcuni compagni di San Francesco, ed altri Santi molto vivaci, i quali mettono in mezzo un San Francesco di rilievo.» (ed. de Gaetano Milanesi, Florència, 1906, vol. III, p. 592-595). Sobre la personalitat d'aquest pintor es pot consultar ara l'exhaustiva monografia de Fausta GUALDI SABATINI, *Giovanni di Pietro detto lo Spagna*, Accademia Spoletina, Spoleto, 1984 (2 vol.).

6. Aquesta identificació de Giovanni Spagna (+1528) i Joan de Joanes (+1579) és insostenible a nivell científic, malgrat el possible origen hispànic encara no resolt del primer pintor.

7. Res no hem pogut saber sobre aquest misteriós pintor flamenc, Joan Malbó, ni sobre les pintures seves que aquí se citen.

8. Vitoria conфона en un sol artista les distintes personalitats de Vicenç Macip (ca. 1475-1550) i del seu fill Joan de Joanes (ca. 1510-1579), per això la hipòtesi d'un improbable viatge a Itàlia del pare i la coincidència amb Rafael podria ser, en termes purament cronològics, possible.

9. Efectivament aquest retaule, encara conservat *in situ*, és una de les obres més importants de la primera època de Joanes, documentat de forma indirecta cap al 1547. Vegeu José ALBI, *Joan de Joanes y su círculo artístico*, València 1979, vol. I, p. 452-484. Sorprenen una mica que Vitoria descriu com a «gòtica» l'articulació clarament renaixentista del retaule. Potser ho fa per l'existència d'un guardapols, que sí que recorda models anteriors i ja clarament obsolets quan l'autor escriu a final del segle XVII.

10. Vitoria compta com a històries la Verge i l'àngel de l'Anunciació que figuren al guardapols, amb la qual cosa obté la quantitat de dotze històries o escenes, i pel mateix motiu considera que són nou els sants pintats al guardapols del retaule, encara que en propietat n'hi ha un que és el Pare Etern. D'altra banda, si donem crèdit a la sumària descripció que fa del Salvador pintat a la porta del Sagrari («en la mano derecha la hostia y la sinistrea al pecho») no seria acceptable la seva identificació amb la taula del Museu del Prado amb aquest tema i que duu un calze a la mà esquerra. Aquesta peça procedeix d'Aranjuez i als inventaris del Museu se suposa que en origen formava part del retaule de Fuente la Higuera, proposta que accepta sense reserves José Albi al seu treball monogràfic, *op. cit.*, vol. II, p. 126-128 i vol. III, lám. C.

11. Aquest retaule va ser destruït el 1936, i l'església enderrocada uns quants anys després. Segons Tormo (*Levante*, p. 123) el retaule major fet el 1731 va reutilitzar les escultures de sant Bartomeu, sant Miquel, sant Jaume i sant Josep fetes per L.J. Capuz dins el retaule anterior de cap al 1683 (vegeu també, A. IGUAL ÚBEDA, *Leonardo Julio Capuz*, València, 1953, p. 29-30). Diu Tormo que hi havia també: «cuatro tablas de Joan de Joanes, el hijo (?), del retablo anteantior, con escenas de la Pasión». De fet ja Orellana (*Biografía Pictórica valentina*, Madrid, 1936, p. 59) havia precisat: «En la parroquia de San Bartholomé son de Joanes las quatro tablas de los intercolumnios del Retablo principal.». El testimoni de Vitoria en relació amb els temes concrets d'aquestes taules coincideix amb el que diu al respecte F. VILANOVA Y PIZCUETA, *Biografía de Juan de Joanes*, València, 1884, p. 71. F.

flamenco llamado Juan Malbó que seguía aquel estilo como el de la escuela de Alberto Durero, y se ven de su mano dos cabezas de el Salvador y la Virgen Santísima en la sacristía de la parroquia de San Estevan, y una madre de Dios con el niño en los brazos desnudo tiene, donde se halla escrito su nombre y el año de 1531⁷.

De este flamenco aprendió los primeros rudimentos de el arte en aquel estilo seco y tallante hasta que viendo una tabla de Pedro Perugino que passava por aquella ciudad a la corte, le agradó tanto aquel estilo que determinó de irse a Italia para conozer al autor y estudiar en aquella escuela. Llegó a Perugia en aquel tiempo que el divino Rafael de Urbino estava en casa de Pedro su maestro, y ya mui adelantado en el arte de quien pudo rezebir algunos enseñamientos siendo Rafael tan cortés y humano con todos y más estando ambos baxo la enseñanza de un mismo maestro, y nos lo haze crehible el conozerse en las pinturas de Juanes mas el estilo de Rafael que el de Pedro Perugino, assí en el contorno, ternura y colorido, como en la expresión, conceptos y demás partes⁸.

Bolvió despues a la ciudad de Valencia donde establezió su habitación y se ven al presente tantas obras assí públicas como privadas en todo aquel Reino, que parece impossible que un hombre haya podido pintar tanto y en un estilo tan prolijo, y aunque mi intento no es numerarlas todas iré nombrando algunas sin distinsión de tiempos ni graduación de lugares, sino solamente como me las irá subministrando la memoria.

En un lugar del Reino llamado la Fuente de la Higuera todo el altar mayor de la Parroquia está pintado de su mano, la forma de este altar es a la gòtica todo en superficie llana con algunos intervalos que dividen las pinturas conforme los usavan los antiguos que aunque no son estos de tanto artificio como los modernos son más píos y devotos pues todos consistían en imágenes sagradas donde el cristiano podía levantar el espíritu y contemplación a las cosas celestes, y aora se hazen a modo de portada llenos de columnas, cornizas, pedestales y tallas donde apenas se ve una imagen sagrada⁹.

En este se ve expressada la passió de Nuestro Redentor en 12 historias y en las orlas algunos santos de devoción al número de 9, todo de bellissimo gusto y estilo sin conozerse golpe de pinzel en todas ellas, que mas parecen figuras creadas que pintadas, y con tanta propiedad expressó los afectos de dolor, de compasión, de ira, de crueldad, que viendo los tormentos que padezió el redentor de la vida no hai corazón que no se derrita en lágrimas. Dentro de el Sagrario y en la puerta del tabernáculo donde está encerrado el Santísimo Sacramento en la parte interna pintó la imagen del Salvador de medio cuerpo poco menos que el natural, tiene en la mano derecha la hostia y la sinistrea puesta al pecho y por estar continuamente

cerrado donde no le da el aire se conserva con aquella viveza y hermosura de colores que parece está aora acabado de pintar¹⁰.

En el altar mayor de la iglesia parroquial de San Bartolomé de la ciudad de Valencia había cuatro historias de la passió de Nuestro Redentor de a quatro y cinco: la oración del huerto, la columna, el decendimiento, y el entierro, por las cuales era mui frecuentada aquella iglesia de los forasteros, y por la poca intelligencia de los que governavan entonces aquella fábrica, cuando se hizo el altar nuevo se quitaron apreciando mas un montón de maderos que los primores de tan exelente artífice expressados con tanta divinidad; despues se procuraron vender a un grande señor y por la industria de un deleitante pudo manexar el hecho de modo que no se privasse la patria desta obra y al presente los han puesto en el Presbiterio con sus marcos dorados¹¹.

Quando el duque de Calabria estava en Valencia mandó se pintase el altar mayor de la iglesia parroquial de San Estevan con los hechos y martirio de este santo la una parte fue encomendada a un pintor llamado Falcó y la otra a Juanes pero luego que cada uno tuvo acabada una historia las quiso ver el duque, y dijo que Falcó había bolado mui alto pero que Juanes era mayor águila, y quiso que él las hiziese todas las demás, y la de Falcó se puso en la parte superior de el altar a la parte del Evangelio¹². En la última historia que pintó Juanes en este altar que es la de el entierro de San Esteban quiso el duque que se retratase a sí mismo y Juanes por obedecer a aquel gran señor de quien era tan estimado se retrató en un viejecito que tiene una balona a poco mayor que de eclesiástico¹³. En la parte inferior de el altar y sobre la misma mesa pintó la última cena de Cristo Nuestro Señor con sus apóstoles que sirve para cubrir el sagrario¹⁴.

En la iglesia parroquial de San Nicolás en la ciudad de Valencia se ve todo un altar pintado con la vida y passió de Nuestro Señor de la misma forma y modelo que el otro de la Fuente de la Higuera ya nombrado, pero de mejor estilo y diferente invención, y me parece una de las mayores obras que han salido de los pinceles de Juanes. Y otro dedicado a San Miguel Arcángel con diferentes hechos, y en el medio se ve embainando la espada sobre el castillo San Angelo como se aparezió en Roma en tiempo de San Gregorio Papa¹⁵. Y en otro altar de la misma iglesia, se ve otra Cena de Cristo Nuestro Señor con los apóstoles misura de tres palmos por través pero diferente composición de la otra que pintó en la iglesia de San Esteban¹⁶, y es de tan admirable estilo, que parece de mano del mismo Rafael como lo juzgan los forasteros que no tienen noticia deste insigne pintor, pues se observa el mismo modo de composición, el mismo estilo de paños, las mismas ideas con semblantes divinos, y los mismos contornos, aunque no de

aquel estilo tan delicado de Rafael como antes que viniera a Roma, ni tan grande como despues de haver estudiado las estatuas, sino semejante al de la historia del Sacramento del palacio Vaticano. Está Cristo Nuestro Señor sentado a la mesa con los apóstoles, y tiene la ostia en las manos en acto de consagrarla, y todos los apóstoles se ven intentos al divino misterio menos Judas, que estando de espaldas buelve la cara asia el pueblo¹⁷.

Con su buena licencia (interrumpió el Bellori) este pintor no observó la costumbre, ni la verdadera narrativa histórica. Lo primero porque Cristo Señor nuestro ni los apóstoles estuvieron sentados a la mesa, sino recostados, ni consagró su divino cuerpo con ostia como se estila agora sino con el pan ázimo, ni tampoco Judas se halló a la consagración del pan, ni comulgó con los demás discípulos.

No se puede dudar (respondió el discípulo) que los apóstoles comieron recostados como era costumbre de los ebrios, y que la consagración fue con pan como lo dize el evangelista: *Recumbentibus illis accepit Jesus panem*, pero esta licencia se le deve tolerar al pintor en acomodarse al uso de los tiempos, para hazer mas intellegible lo que pretende representar, assí como el Bautismo de Cristo Nuestro Señor fue por sumersión y no como se pinta, y en la adoración de los Reyes Magos no se quitaron los turbantes de las cabezas, porque no era costumbre de aquellas provincias. Pero que Judas no se hallase presente en la consagración no sé de qué se pueda inferir.

Del mismo texto (replicó el Bellori), pero para sacar la consecuencia será preciso el referir antes el origen desta solemnidad, y porqué fue instituida. Viendo Dios la aflicción y servidumbre de su pueblo determinó sacarlos de aquella esclavitud, y bolverlos a la tierra de Canaam, de donde vino Jacob con sus hijos, que fue la tierra prometida a Abraham, y sus descendientes. Escogió para este efeto a Moisés como a caudillo del pueblo, y le mandó que fuesse al rei faraón requiriéndole dexase salir a todos los israelitas, y sino obedecía le castigaría como sucedió con las siete plagas tan sabidas, y endurecido aún, el corazón del rei imbió Dios un ángel para que a la media noche matasse todos los primogénitos de Egipto, y Moisés ordenó que en todas las casas de los hebreos se matasse un cordero con cuya sangre bañasen los frontispicios de las puertas para que a la venida del ángel viendo esta señal pasase adelante sin matar en aquella casa, y esto propriamente significa *Phase*, que es lo mismo que *transitus*. Celebraron los hebreos su primer *Phase* o Pasqua del cordero, en la víspera del día 14 de luna de marzo, por ser costumbre en ellos empezar de la víspera, y según dizen los mismos hebreos (in *Seder Holam Rabá*, cap. 5), fue jueves al anochezer, y aquella misma noche fue la matanza de los primogénitos de Egipto, y a la mañana,

BENITO i V. VALLÉS han donat a conèixer («Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes», a *AEA*, nº 255, 1991, p. 353-361) unes capitulacions de 1537 entre Vicenç Macip i Joan de Joanes i un clergue i un devot de la parròquia de Sant Bartomeu per pintar diverses taules de la zona superior del retaule major. No són cap d'aquestes quatre escenes que comenta Vitoria, però el document és molt important perquè prova l'antiga vinculació del món joanes amb el retaule de l'església de Sant Bartomeu, i dona gran versemblança a l'atribució tradicional d'aquestes pintures ara perdudes. En relació amb el «deleitante» que —segons Vitoria— va impedir la venda del retaule de Joanes «a un grande señor» després que aquest fos desmuntat cap al 1683, és possible imaginar que fos ell mateix.

12. Aquestes notícies són d'una gran importància atesa la manca de documentació directa sobre el retaule major de l'església de Sant Esteve de València. El conjunt era compost per nou taules, set de les quals es conserven al Museu del Prado, mentre que les dues laterals del bancal són encara a l'església valenciana de procedència. Es tracta, com és sabut, d'una obra cabdal de Joan de Joanes, encara que una de les set taules del Prado, la que representa l'escena de *La consagració de sant Esteve*, ha estat vista com a obra d'un altre autor encara que pròxim a Joanes. Vitoria, tot recollint una tradició oral, ens revela la ubicació originària de la taula, el nom del seu autor i la identitat del promotor del retaule. La posició de la taula amb *La consagració* a la zona superior esquerra és molt raonable si tenim present l'ordre històric-narratiu de tot el conjunt. En el tema de la paternitat ens cal ser prudents i deixar la qüestió oberta al debat i a la futura verificació per altres vies de la notícia de Vitoria. Fa uns quants anys Fernando Benito (vegeu «Vicente Requena "el viejo"», col·laborador de Joan de Joanes en las Tablas de San Esteban del Museo del Prado», a *Boletín del Museo del Prado*, VII, 19, 1986, p. 13-29) proposava la reconstrucció de la personalitat del pintor Vicente Requena «el vell» d'acord amb criteris estilístics i comparatius justament a partir d'aquesta obra, destacada per la seva qualitat. Segons Benito: «[...] se trataría de la pieza más importante de toda su producción conocida, pues supera en calidad a todas las obras relacionadas con su estilo que hemos venido señalando.» (op. cit., p. 27). El pintor que menciona Vitoria com a contrincant de Joanes ha de ser per pures raons cronològiques el misteriós Onofre Falcó, el fill i continuador del taller de Nicolau Falcó, del que consta que el març de 1560 va substituir el seu pare en el càrrec de pintor de la Generalitat (vegeu, J. SANCHIS I SIVERA, *Pintores medievales en Valencia*, València, 1930, p. 221).

Una de les poques dades conegudes d'Onofre Falcó és la seva menció a les «taches reials» de 1542, 1547 i 1552. Justament en la de 1547 és el pintor que més tributa —18 sous—, la qual cosa indica que aleshores el seu era el taller més actiu i potser el més famós de tota la ciutat. (vegeu el document a M. FALOMIR, *La pintura y los pintores en la Valencia del Renacimiento (1472-1620)*, València, 1994, p. 99-100.) Donar credibilitat al testimoni de Vitoria, d'altra banda autor amb una significativa proximitat temporal als fets que comenta, creiem que hauria de ser una proposta que haurien de considerar els estudiosos del retaule de Joanes, i qui sap si una via útil per reconstruir la personalitat artística del malauradament encara obscur Onofre Falcó.

La identificació del promotor del retaule amb el mateix virrei de València, Ferran d'Aragó, duc de Calàbria (1488-1550), és també una proposta molt suggestiva i també força delicada. Si li donem credibilitat haurem de situar l'execució de les dues primeres taules amb anterioritat a la mort del duc, ocorreguda el 26 d'octubre de 1550. I també haurem d'intentar una explicació nova per l'escut amb una àliga que figura a la taula amb l'escena de *L'entrament de sant Esteve*, el qual ha estat justificat, amb gran versemblança, com a blasó familiar de Joan d'Aguiló i Romeu de Codinats, noble valencià que fou nomenat el 1556 batlle de la ciutat per Felip II. De tota manera, per aquesta qüestió de l'escut és plausible imaginar que el duc no veies enllestit el retaule que segons Vitoria va promoure, i per això la iniciativa hauria de ser continuada per força per altres persones, una de les quals tal vegada podria ser el mateix Aguiló. El duc en el seu testament no menciona per a res aquesta iniciativa artística, però això és fins a un cert punt raonable si ens adonem del caràcter petit, quasi insignificant del cost del retaule, en comparació amb la seva gran tasca de mecenatge en favor del monestir de Sant Miquel dels Reis. Vegeu el text del testament al treball de Vicente CASTANEDA, «Don Fernando de Aragón, Duque de Calabria, apuntes biográficos», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XV, 1911, p. 268-286. Agraïexo al Dr. Marià Carbonell la indicació d'aquest article. Una darrera reflexió sobre els ducs de Calàbria i les arts apareix en Miguel FALOMIR, «El Duque de Calabria, Mencía de Mendoza y los inicios del coleccionismo pictórico en la Valencia del Renacimiento», a *Arx Longa*, 5, 1994, p. 121-124.

13. Aquesta seria la primera referència escrita que tenim en relació amb la tradició d'aquest autoretrat, avui majoritàriament acceptada. Vegeu F. BENITO, op. cit., p. 16. Sorpren una mica que Vitoria qualifiqui de «viejecto» la figura madura però indubtablement jovenívola del probable autoretrat.

14. Aquesta taula es troba ara al Museu del Prado.

15. Aquests dos retaules foren encarregats pel gremi de Pelaires i es troben ara als laterals del presbiteri de l'església de Sant Nicolau. Vegeu ALBI, op.cit., vol. II, p. 33-81, i vol. III, lám. CXXI i CXXXIII.

16. El testimoni de Vitoria («en otro altar») exclouria la proposta d'Albi de considerar la peculiar ubicació actual —oculta sota la taula de la *Creació d'Eva* del retaule del costat de l'evangeli— com la primitiva. Vegeu ALBI, op.cit., vol. II, p. 52 i vol. III, lám. CXXX. Encara que ja Ponz descriu aquesta pintura del Sant Sopar amagada sota la *Creació d'Eva*. Vegeu PONZ, *Viaje de España*, edició de 1947, p. 338.

17. Vitoria s'equivoca de manera absurda en la identificació de Judes, ja que aquest és lògicament el personatge que duu una bossa amb monedes just al primer terme de la zona esquerra, i no és l'apòstol que, certament amb poca propietat, mira l'espectador en lloc d'atendre a la figura del Crist en el moment de la consagració.

que fue viernes, y el mismo 14 de luna se previnieron para salir, y en todo aquel día se juntaron en Ramasse, de donde partió todo el pueblo junto el mismo día de viernes en la noche, y principio del sábado según su cuenta; y asimismo principio del día 15 de luna de marzo, y aquella noche, que fue la primera de su salida al ponerse el sol y salir la luna, como no llevaban pan sino harina comieron tortas sin levadura, por cuya memoria se instituyó la Pasqua de los ázimos que durava ocho días, de manera que son dos Pasquas juntas, la del Cordero o *Phase* el día 14 de luna como se ha dicho, y el otro día que se llamava *Parassene*, Pasqua al anochecer, y empezava el día 15 de luna, era la Pasqua de los ázimos, y durava siete días, y porque el día antes con el cordero también se comía pan ázimo y se podía comer otro pan, se dize eran ocho los días ázimos, pero en los otros siete solamente se podía comer el pan ázimo, y no otro.

Y para que fuese eterna la memoria de tan grande beneficio Dios mandó a los judíos, que celebrasen la Pasqua del *Phase*, y de los ázimos el mismo día que sucedió de aquel caso, y como todo era figura de lo que Dios pensava hazer para librar al hombre de la esclavitud del pecado, que había de ser por medio de la sangre de su unigénito Hijo, cordero sin mácula, duraron aquellas sombras hasta la venida de Cristo con cuya sangre se quitaron los pecados del mundo, y llegado el tiempo determinado se ofreció en el ara de la cruz.

Celebró Cristo nuestro señor la Pasqua dando fin, y cumplimiento a la ley el mismo día que los judíos la celebravan como queda dicho y cenó con sus discípulos el cordero con las lechugas agrestes, que son las esquerolas amargas con el pan ázimo, y aunque en la ley se mandaba comer esta cena legal en pie, con báculos en las manos, la ropa ceñida y con zapatos, estas ceremonias solamente obligaron aquella noche y celebración del *Phase* quando salieron de Egipto, y no en las demás pues consta del Evangelio que comieron recostados conforme el uso de aquella provincia.

Las ceremonias que usavan en esta cena según el ritual hebreo que refiere Joseph Scaligero (*Lib. 6 emendat. temp.*)¹⁸ eran en esta forma. Antes de ponerse a la mesa se lavavan y recostados comían el cordero, y luego se bolvían a lavar segunda vez y bolvían a comer las tortas de pan ázimo con las esquerolas con un mojadador de vinagre para templar la amargura, y luego el padre de familia, o dueño de la casa, o la persona mas principal de la cena a quien tocava hazer la ceremonia sacava otra torta de pan ázimo que se reservava debajo los manteles para concluir la cena con bendición y gracias, y tomándola en las manos la bendecía con estas palabras: *Benedictus es domine Deus noster Rex populi qui sanctificasti nos mandatis tuis, et preceptum dedisti etc.*, y luego dezía: *iste est panis aerumnque quem comederunt maiores nostri in terra Aegypti*

quisquis esurit accedat et Paschaticat, y luego dividía aquella torta en tantos pedazos quantos eran los de la cena dando a cada uno el suyo. Y asimismo el padre de familia tomava un cáliz de vino, o vaso capaz y lo bendecía diciendo: *Benedictus es domine qui fructum vitis creasti etc.*, y luego bevía un poco y le dava al que estaba a su lado y así pasava el cáliz de mano en mano a todos los que cenaban, y acabada esta ceremonia se cantaba el salmo 113: *In exitu Israel de Aegipto etc.*, y se levantavan.

Del mismo modo Cristo Nuestro señor con sus discípulos después de haberse lavado, recostados comieron el *Phase* o cordero, y luego *Surgit a cena* lavó los pies a sus discípulos, y bolvieron a la mesa recostados como antes para comer el pan ázimo con las esquerolas mojadas con vinagre, y entonces dixo Cristo que uno de ellos le había de vender y por ver escandalizados a los discípulos dixo: el que mojará el bocado juntamente conmigo; y para declararse mejor bolvió a decir: a quien yo diere un bocado de pan mojado con el vinagre; y dándole a Judas: *cum ergo accepisset bucellam exivit continuo*, y así se salió sin acabar la cena.

Después que se hubo salido Judas, que fue concluida la cena de los ázimos y esquerolas, sacó Cristo de debajo los manteles la torta de pan ázimo reservada para la bendición y gracias, como era costumbre, y tomándola en sus sagradas manos la bendijo y transubstanció en su preciosísimo cuerpo diciendo: *Hoc est corpus meus*, en lugar de *iste est panis aerumnque etc.* Partióla en partes iguales y comiendo la suya repartió las demás en sus discípulos, asimismo tomó el cáliz y diciendo *Hic est calix etc.*, bebió y la dió después a los discípulos estableciendo el nuevo testamento y anulando el viejo, dando potestad a sus discípulos de hazer lo mismo quedando ordenados de sacerdotes como está definido en el concilio de Trento, después les hizo aquella práctica tan llena de fuego y caridad, acabado el psalmo *In exitu* se salieron al monte Olivet.

De todo lo dicho se colige que Judas no se halló en la última cena o institución del divino cuerpo de Cristo, porque antes de consagrar el pan se salió con el bocado de vinagre como queda dicho.

He rezevido grandísimo plazer (dixo el discípulo) en oír las ceremonias de esta sacratísima cena, y por consequencia diría yo en defensa del pintor, que no pudiendo expressar la pintura mas de una sola acción; me parece anduvo muy cuerdo en valerse del anacronismo juntando los tiempos y acciones para representar en una sola toda la historia, pues en esta se ve la cena del cordero, la de los ázimos, la constitución del sacramento y juntamente se acomodó al uso presente.

Y prosiguiendo mi discurso digo que en la iglesia metropolitana de Valencia, junto a la pila del bautismo hay una tabla grande que representa a

Cristo Nuestro Señor en el río Jordán y a san Juan en acto de bautizarle, y en lo alto se descubre un pedazo de gloria con el Padre eterno que tiene abiertos los brazos y el Espíritu Santo en forma de paloma acompañados de muchos espíritus celestes. En un lado de la parte inferior se ven dos figuras de rodillas que muestran ser retratos, el uno vestido con hábitos de canónigo conforme se usaban en aquel tiempo, que sin duda devió de ser el que le mandó pintar la tabla, son figuras todas como el natural. Verdad es que en esta obra se ve el estilo algo seco y no corresponde a las otras, que las figuras no son mayores que quatro palmos, o sea porque en este tamaño hacía mejor o porque, como quieren algunos, la hizo mui en sus principios¹⁹. Esto último se nos haze mas creíble, por ver la tabla de la Concepción, que está en un altar de la iglesia de los padres de la Compañía de Jesús en la misma ciudad de Valencia²⁰ con figuras mayores que el natural, y de tan exelente estilo, y esta es la misma que pintó por relación del venerable Martín Alberro como según refiere Eusebio Niremberg en el libro de los varones ilustres de la compañía con estas mismas palabras:

Estando otra vez orando en su aposento (el venerable Martín Alberro) se le apareció la misma Virgen, y le dijo era de su gusto y servicio, le hiziese pintar una imagen de su puríssima concepción de la misma idea y traza que se le representava en aquella visión. Viola con un mongil blanco, y manto azul, tendido el cabello por las espaldas, las manos juntas sobre el pecho, los pies sobre la luna, entre el Padre Eterno, y el Hijo una corona, que se la asentavan sobre la cabeza, y en lo alto en medio una paloma. Florezía en aquellos tiempos en Valencia Joanes, pintor aventajado: a este que era su hijo de confesión, llamó el Padre Martín, y le dijo le había de pintar una imagen de la puríssima concepción, declarándole la traza conforme el exemplar que le había mostrado en la oración. Fuese el devoto pintor no menos en piedad que insigne en este arte, y haviendo delineado en un papel lo que antes en su imaginación, llevó el dibujo al Padre, viólo, y dijo: No está según la Idea, ni del modo que me ha dicho Nuestra Señora, hazedla otra vez, confesad y comulgad con devoción, antes que comenzeis esta obra, y pedid a Dios, y a la Virgen favor para hazerla. Hizo Juanes puntualmente quanto le dijo el Padre Martín, no tomó jamás el pinzel, a lo menos para formar las facciones del rostro que no fuese confesado y comulgado, y hallándose con aliento y temple espiritual. Aconteció bolver al colegio de San Pablo, donde pintava, y estarse parado, mirando con grande atención la obra por gran rato, sin dar pinzelada, por parecerle que le faltava el espíritu, y gracia que requería aquella obra.

Pintóse en el Colegio de San Pablo antes que huviese casa profesa en Valencia, y quando la huvo fue la más rica joya que se llevaron los nuevos pobladores de ella, digna de que se hiziesen copias para toda la provincia, y aún para toda España; porque ni en todo el mundo hai imagen de la concepción que tenga tantas circunstancias de devoción, porque es hermosísima, y sobre manera devota y grave y calificada con la revelación de la misma Virgen a un hombre tan eminente en todo género de virtudes.

Hasta aquí el padre Niremberg²¹.

Lo que yo puedo dezir es que la pintura es admirable, y que el rostro de Nuestra Señora está en actitud de retrato, y parece sacado del natural por más señas, que aún se le conoze aquella natural seriedad o melancolía que suele causar a los que se retratan por la molestia que se padeze en estar firmes en la actitud. El dibujo original de esta pintura se conserva en mis libros de dibujos con otro de la predicación de San Estevan que está pintado en las puertas del altar mayor de la parroquial de San Estevan, ya nombrado, y otro de todo un altar que estava en el convento de San Agustín de la misma

18. Fa referència a l'historiador i filòleg Josep Scaliger (Agen 1540-Leyden 1609), fill del metge i polígraf italià Juli Cèsar Scaliger (Riva 1484-Agen 1558) que des del 1525 va residir a Agen. Josep Scaliger va estudiar a Bordeus i a París llengües orientals i modernes. Es convertí al protestantisme el 1562 i fou professor a Ginebra, París i Leyden. L'obra seva més important és la que cita aquí Vitoria, *Opus de emendatione tempore*, publicada el 1583, que és un erudit estudi i correcció dels calendaris de les civilitzacions antigues.

La llarga digressió que protagonitza Bellori ens podria semblar avui un xic artificiosa. Per contra, no cal dir que el seu autor —Vitoria— es deuria sentir especialment orgullós del resultat final, ja que era una demostració significativa de les seves capacitats erudites i de les subtileses de la iconografia cristiana. No hem d'oblidar que Vitoria era primer de tot clergue i canonge.

19. Es refereix a la coneguda taula del pare de Joanes, Vicenç Macip, instal·lada ja en aquest indret el 1535. Vegeu ALBI, op. cit., vol. I, p. 69-84, i vol. III, lám. XXXVII. Sobre la personalitat artística del jove Macip són molt notables les aportacions recents de F. BENITO, «El maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera.», a *AEA*, núm. 263, 1993, p. 223-244.

20. Es refereix a la famosa Puríssima de l'església de la Companyia de Jesús de València. Vegeu ALBI, op. cit., vol. II, p. 250-261, i vol. III, lám. CCXV.

21. Es tracta efectivament d'una cita literal d'Eusebio NIREMBERG, *Firmamento religioso de luzidos astros en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1644, p. 553. Aquest text és la segona part de *Ideas de Virtud en algunos claros varones de la Compañía de Jesús*, Madrid, 1643. Tal com indica Albi, Niremberg pren la informació d'un anònim biògraf del Padre Alberro, però qui dóna plena popularitat a la llegenda és Palomino.

22. El dibuix de la Puríssima no ens és conegut, mentre que els altres dos es conserven al Nationalmuseum d'Estocolm i han estat publicats per ANGULO i PÉREZ SÁNCHEZ (vegeu *A Corpus of Spanish Drawings 1400-1600*, Londres, 1975, cat. núm. 170, p. 46, lám. L), i per Fernando BENITO (*Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Museo del Prado, 1987, p. 50). Aquest darrer dibuix representa una traça d'un retaule i duu al marge inferior un rètol autògraf de Vitoria que precisa: «Gio. de Valenza. Fece il presente disegno per un altare della chiesa di S. Agostino nella detta città che fu difatto l'anno 1696». Sobre Vitoria col·leccionista de dibuixos i estampes, vegeu el meu estudi ja citat a la nota 1.

23. Palomino, Orellana, Ponz i Ceán no fan cap mena de menció d'aquesta pintura. Per això es fa molt difícil establir una hipòtesi versemblant. A nivell iconogràfic només l'imponent *Crist a la columna* de la parroquial d'Alba de Tormes, que des de Tormo hom atribueix a Vicens Macip, podria encaixar dins la descripció de Vitoria, però com que el nostre autor recorda que era «*de cuerpo entero*» cal excloure en principi aquesta possibilitat, ja que la pintura de Salamanca presenta només una figura dels genolls en amunt. Convé recordar aquí la llarga relació de Vitoria amb els franciscans valencians per als quals va pintar, segons Ponz, catorze teles que es trobaven a la sacristia d'aquest convent (PONZ, *Viaje de España*, edició de 1947, p. 353), d'aquí la familiaritat de Vitoria amb la decoració de la casa.

24. Sobre aquestes filles, Dorotea Joanes (†1609) i Margarida Joanes (†1613), i sobre el fill Vicens Joan Macip Comes (documentat entre 1578 i 1606), vegeu el que diu ALBI, op. cit., vol. II, p. 437-470.

25. La paternitat de Joanes dels dinou primers retrats de la sèrie de bisbes de València ha estat discutida per la crítica moderna, que hi veu sobretot una obra de taller. Només es fa l'excepció del retrat de sant Tomàs de Villanueva, que ja des de Palomino es creu autògraf de Joanes i pintat del natural. Vitoria simplement apunta uns quants anys abans la mateixa tradició oral que recollirà i difondrà Palomino.

26. Res no hem pogut saber sobre aquests tapissos de la catedral. J. SANCHIS Y SIVERA, *La catedral de Valencia*, València, 1909, p. 440, indica amb tota claredat: «En el pasado siglo aún quedaba algo de todo esto [tapissos i brocats]: hoy no se conserva nada.». El nom de Joanes com a possible autor de cartrons per a brodats ha estat adduït amb gran versemblança en el cas del frontal de la capella del palau de la Generalitat. Vegeu el catàleg de l'exposició, *Joan de Joanes*, Madrid-València, 1980, p. 80. i lám. 67.

ciudad de Valencia que estos años pasados se ha desecho para renovarle²².

En el convento de Jesús de religiosos observantes de San Francisco que está extramuros de la ciudad de Valencia hai un Cristo a la columna de cuerpo entero como el natural de tan exelente estilo y relieve que en entrando por el claustro se ve enfrente, y parece a prima vista vivo, y no pintado²³, y en suma son tantas las pinturas que se ven de Juanes por todo aquel Reino assí públicas como privadas, que han querido dezir algunos, y aún afirmar, que tuvo dos hijas que pintaron admirablemente en el mesmo estilo del padre, y que ellas solían pintar el pelo y barbas en las obras de su padre con flema mugeril que parece se les puede contar los cabellos a las figuras, y por no poder Juanes cumplir con todos los lavores, sus hijas solían copiar sus tablas, y él las acabava de su mano, por cuya causa se ven algunas cosas replicadas. Assimesmo tuvo un hijo de su mismo nombre, que también fue pintor pero de poca habilidad aunque imitó el estilo de su padre, y se ven algunas obras en Valencia de su mano que de los poco inteligentes son tenidas por de Juanes²⁴.

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 natural²⁵, y por orden del mismo Santo Arzobispo hizo los dibujos y cartones coloridos para las tapizerías que se texieron en Flandes con algunos hechos de la vida de Jesucristo que son los que se exponen en la misma iglesia los días solemnes. Los texió el mismo artífice que hizo los de Rafael, que acompañados de tan buen dibujo causan la misma admiración en España que los de Rafael en Roma²⁶.

Si Juanes se huviera quedado en Italia hasta ver el mejoramiento de estilo de Rafael sin duda huviere emulado la gloria de este gran maestro pues sin otra luz hizo aquel adelantamiento tan grande que poco más se podía dessear.

Fue Juanes de tan rectas costumbres que no solamente se tienen por buenas sino por santas, y en este concepto de santidad vivió, y murió en Valencia. Sus dos hijas vivieron en perpetua virginidad por el amor del arte, y es cosa singular que entre tanto gran número de pinturas de este artífice no se halla una profana sino todas imágenes sagradas, y en mayor número la vida y pasión e Nuestro Señor, que representó muchas veces, meditando mientras exercitava el pinzel aquellos divinos misterios bañándose el rostro con lágrimas, y después de haver adornado todo aquel reino de sagradas imágenes se puede creer que fuese a adornar el cielo de su alma imagen de su criador.