

Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI

Mercedes Gómez-Ferrer
Universitat de València
mercedes.gomez-ferrer@uv.es

RESUMEN

A partir del análisis de la documentación publicada y de una aportación importante de noticias inéditas, se realiza el estudio de los Falcó, la familia de pintores valencianos del siglo XVI. Se establece la única existencia de tres pintores y su cronología clara, así como un análisis de sus obras principales, centrándose especialmente en la figura de Nicolás Falcó (activo entre 1493 y 1530) y su hijo Onofre Falcó (activo entre 1536 y 1560), insistiendo en la personalidad de éste último, que era la más confusa.

Palabras clave:

pintura valenciana renacentista; Nicolás Falcó; Onofre Falcó

ABSTRACT

Los Falcó: A Family of Painters in 16th-century Valencia

Through an analysis of documentary evidence, we study the Falcó family of 16th-century painters from Valencia. We show that only three painters existed, examine their chronology, and analyse some of their main paintings and works. We focus on the masters Nicolás Falcó (active between 1493 and 1530) and his son Onofre Falcó (active between 1536 and 1560), particularly the personality of this last painter which has been portrayed in a confusing manner in the historiography.

Keywords:

Renaissance Valencian painting; Nicolás Falcó; Onofre Falcó

En el panorama de la pintura valenciana de la primera mitad del siglo XVI, siguen abiertos muchos frentes de estudio, a pesar de los esfuerzos recientes por resolver incógnitas y perfilar un campo de actuación más claro. Calificado por algunos como periodo «enmarañado», siguen las dudas sobre maestros anónimos, autores documentados pero carentes de obra, obras sin autores claros y un largo etcétera de problemas que contribuyen a su complejidad.

Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI

Entre otras, se presentan algunas dificultades que proceden de los numerosos talleres activos, muchos formados por sociedades o compañías en las que trabajan dos o más pintores —Pagano y San Leocadio, Yáñez y Llanos, Miguel Esteve y Miguel del Prado— y otros relacionados con extensas familias en las que varios miembros ejercían el oficio de pintor. Esta tendencia, que se había mantenido a lo largo de toda la pintura medieval valenciana, parece agudizarse a fines del siglo XV y sostenerse en la época siguiente, como se ha visto en los últimos años de investigación historiográfica con el caso de Vicente y Joan Macip. Otros talleres familiares también plantearon dudas similares, con padres e hijos y otros miembros con distinto grado de parentesco, que no facilitan nada la tarea a los investigadores. Podemos acordarnos del taller de los Osona, encabezado por Rodrigo de Osona, al que parecía sumarse exclusivamente su hijo Francisco —con lo que quedaba resuelta la duda sobre el enigmático «lo fill de mestre Rodrigo»—, pero que se ha complicado con la entrada

en escena de otro hijo también pintor de nombre Jerónimo¹. El taller de Pablo de San Leocadio y sus hijos Miguel Joan y Felipe Pablo o el singular caso de la familia Cabanes, con la presencia de dos pintores homónimos, padre e hijo, Pere Cabanes I y II, y otros miembros de esta misma familia, como Antoni Cabanes y Martí Cabanes, son botón de muestra de las dificultades añadidas al de por sí intrincado panorama artístico de este periodo². A ellos, podríamos sumar otro notable grupo de pintores, miembros de una misma familia, cuyas personalidades se han mantenido confundidas, los Falcó.

Los pintores Falcó

Se tiene constancia fehaciente de la existencia de diversos miembros de la familia Falcó dedicados a la pintura durante buena parte del siglo XVI. Noticias dispersas sobre estos maestros, en algún caso con obra claramente documentada —el más claro, Nicolás Falcó, autor del retablo de la Puridad y de la Virgen de la Sapiencia en Valencia—, habían sacado a relucir a una activa familia de pintores con presencia determinante en la pintura valenciana del siglo XVI. Fundamentalmente, se manejaban dos nombres, Nicolás y Onofre, que se habían simultaneado y sucedido en el taller. Un intento de ordenación de sus personalidades establecido por Carlos Soler en 1966 es el que se mantenía hasta la actualidad. Se había planteado que eran cinco los pintores: Nicolás Falcó I, II y III, y Onofre Falcó I y II³. Casando datos, nombres y fechas, se perfilaba su cronología, lo que hipotéticamente posibilitaría la adscripción de obra a cada uno de ellos. A partir de aquí, otros investigadores habían añadido matices, aunque siempre manteniendo esta idea básica.

Hoy estamos en condiciones de afirmar que, en realidad, son tres los pintores de esta familia y que, además, se suceden con una línea de parentesco clara (padre, hijo y nieto), y que hay dos pintores fantasma, fruto de errores documentales arrastrados por autores sucesivos. Por tanto, los pintores Falcó van a quedar reducidos a los que se identificaban con anterioridad como Nicolás Falcó I y III, y Onofre Falcó II. Es decir, el padre Nicolás Falcó (antes Nicolás Falcó I), el hijo Onofre Falcó (antes Onofre Falcó II) y el nieto Nicolás Falcó (antes Nicolás Falcó III), a los que además podemos otorgar una cronología mucho más precisa a raíz de los nuevos documentos encontrados. Desaparecen, por tanto, los mencionados como Onofre Falcó I y Nicolás Falcó II.

En primer lugar, debemos eliminar a Onofre Falcó I. La personalidad de Onofre Falcó I surgió de una noticia errónea que se había arrastrado hasta las publicaciones más recientes. Se le identificaba con el maestro que, hipotéticamente, había sucedido a Juan Cardona en el cargo de pintor de la Generalitat en 1503. Por tanto, era uno de los primeros de la saga, prácticamente coetáneo de Nicolás Falcó I y considerado posiblemente como su hermano. Revisados todos los datos, podemos concluir que, en 1503, no hay ningún pintor de este nombre, que no hay sucesión de cargo en la Generalitat en esta fecha y que se trata de un error que se prolonga desde Sanchis Sivera⁴. Éste, en su importante texto sobre los pintores medievales valencianos, por equivocación, otorgaba la fecha de 1503 a un acto de provisiones de la Generalitat que, en realidad, se correspondía con una noticia de un protocolo referida al siguiente pintor de su listado, de nombre Juan Ceseres⁵. Cotejadas las provisiones de la Generalitat⁶, se comprueba que, en 1503, no existe ningún nombramiento de pintor ni ninguna referencia a Onofre Falcó, y que esa sucesión se produce en la tardía fecha de 1556⁷, que, sin embargo, sí que citaba correctamente Alcahalí⁸. La noticia de 1503 responde a un protocolo relacionado, por tanto, con Ceseres y no con Falcó.

Por otro lado, otra noticia equivocada había generado un Nicolás Falcó II en medio de los dos verdaderamente documentados, que son los de los extremos de siglo. Era otra interpretación confundida de Sanchis Sivera⁹, que indicaba que, en 1560, Onofre Falcó sucedía a su padre Nicolás Falcó en el cargo de pintor de la Generalitat por fallecimiento de aquél. Como era demasiado tardía para ser la fecha de la muerte del mismo Nicolás Falcó de principios de siglo, se creaba otro pintor del mismo nombre en una cronología intermedia, un Nicolás Falcó II que moría en esta fecha de 1560. Por esta

misma consecuencia, se hacía a Onofre Falcó II mucho más longevo, porque se pensaba que, en 1560, tomaba el relevo en el cargo de pintor. Revisados estos datos, no se trata del cargo de pintor de la Generalitat, sino el de pintor de la ciudad. Su nombramiento se encuentra en el correspondiente Manual de Consells¹⁰ y la noticia es exactamente la contraria. Es Nicolás Falcó el que sucede a Onofre por muerte de éste, lo cual elimina a este Nicolás II que no existió nunca y cierra la cronología de Onofre, que fallece en 1560. En cambio, se certifica la existencia de su hijo Nicolás, pintor, que es quien verdaderamente le sucede.

Aclarados estos extremos de la confusa cronología de los pintores, podemos resumir los datos de la manera siguiente:

El primer pintor de la saga es Nicolás Falcó, al que se le adscribe correctamente una serie de obras a comienzos del siglo xvi, entre las que se encuentra el retablo de la Puridad o la Virgen de la Sabiduría de la Universidad, entre otras. Este pintor tiene unas fechas de actividad pictórica que, por documentación inédita que presentaremos a continuación, se sitúan entre 1493 y 1530, año en que muere. No hay ningún otro Falcó documentado en el curso de esta cronología, por lo que claramente se le podrán atribuir algunas obras que planteaban duda. Y no tiene confusión posible con su hijo, cuyos años de actividad profesional son por el momento más tardíos. Nicolás Falcó casó en primeras nupcias con Juana Cabanes¹¹, lo que complica un poco su peripecia vital, al entroncar con la familia Cabanes, ya que esta Juana es hija del pintor Pere Cabanes I. Al parecer, tuvieron un solo hijo de nombre Juan¹², torcedor de seda. Juana Cabanes fallecería pronto y el pintor casa por segunda vez con Joana Torrent¹³. Con esta segunda esposa, Nicolás tuvo tres hijos, dos varones y una mujer. Uno dedicado a la pintura, que es Onofre, otro también torcedor de seda, de nombre Vicente, y una hija, Francisca, casada con Jacobo Adán, calcetero. De todos ellos, por tanto, nos interesa Onofre Falcó.

El siguiente pintor de la saga Onofre Falcó es, pues, hijo del anterior y de su segunda esposa, Joana Torrent. Los datos extremos de su obra pictórica se suceden entre 1536, en que aparece documentado como pintor por vez primera, y 1560, año en que, como hemos visto, muere. Onofre Falcó casó con Jerónima Ferris y tuvo cuatro hijos varones¹⁴: Nicolás Falcó, que será pintor, Onofre Falcó, que manifestaba su deseo de ser fraile en el momento de la muerte de su

padre, y otros dos que debían ser pequeños en la fecha del testamento del padre, porque no se indica profesión, de nombres Marc Antoni y José.

Por tanto, el último de los pintores Falcó es de nuevo Nicolás Falcó, hijo de Onofre y Jerónima, cuyos datos se suceden entre 1545 y 1587. Se conoce también el nombre de sus hijos: Úrsula Anna, Joana Àngela, Onofre Dionís y Jaume Joan¹⁵, de los que solo se sabe la fecha de su bautismo.

En definitiva:

- Nicolás Falcó I (activo entre 1493 y 1530).
- Onofre Falcó (activo entre 1536 y 1560).
- Nicolás Falcó II (activo entre 1545 y 1587).

La definición de estas tres personalidades, a su vez, avanza el camino hacia la resolución de problemas mucho más complejos, como son las propuestas de asignar un nombre a maestros anónimos del periodo. Permiten despejar algunas de las complejas ecuaciones que se habían propuesto. Al desaparecer Onofre Falcó I, podemos eliminar también la propuesta de Saralegui¹⁶ de identificar al Maestro de Martínez Vallejo con este pintor, y pasar a reconsiderar la posibilidad de identificarlo única y exclusivamente con Nicolás Falcó, tal y como también indicaba con posterioridad el mismo Saralegui y otros tantos investigadores, como Post, Soler d'Hyver o Company¹⁷. Por otro lado, podemos reconstruir la hasta ahora muy oscura y confundida personalidad de Onofre Falcó, que, poco a poco, comienza a tomar cuerpo. En este proceso, por tanto, hay que detenerse mínimamente en una recapitulación de datos documentales referentes a la obra de los dos pintores más importantes, que son Nicolás y Onofre Falcó. En el siguiente apartado, pues, vamos a revisar sus perfiles biográficos y profesionales.

El pintor Nicolás Falcó

Los primeros datos sobre obras atribuidas a Nicolás Falcó se fechan en el año 1493, en el que ya se documenta en el trabajo de dorado de la veleta y en la iluminación de un ángel y un león de la iglesia del Hospital de Inocentes. Al año siguiente, pinta un pequeño retablo para colocar delante de la caja donde se recogía el dinero para la obra del citado Hospital¹⁸. El 18 de marzo de 1499, se encargaba de la ejecución de un gran retablo para la iglesia de Chelva, el primer retablo importante del cual tenemos noticia¹⁹. Se trataba de un retablo de 25 palmos de altura y 15 de anchura sin contar los guardapolvos, es decir, de más de 5 metros de alto por 3 de ancho, con 9 historias y en el banco 5 historias de la

pasión, un tabernáculo con la piedad y San Gregorio. Los guardapolvos debían tener unas medidas de 2 palmos y medio para pintar en ellas 9 figuras más, todo ello según un memorial o muestra que el propio pintor había librado. Una obra de envergadura, de grandes dimensiones²⁰, la cual debió servir como carta de presentación para obtener con posterioridad el gran encargo del retablo de la Puridad. La principal dificultad para el análisis de este trabajo, del cual se tenía noticia por un pleito²¹ aunque la capitulación no había sido publicada, es que ésta no detalla la iconografía completa del retablo, al hacer referencia a la muestra de papel donde estarían especificadas las escenas, por lo que desconocemos los temas. Casar algunas de las piezas conservadas de Falcó con este retablo concreto resulta muy difícil, porque de la mayoría no tenemos procedencia. A comienzos del siglo XVI, se documenta ya como un pintor perfectamente asentado en la ciudad, con un activo taller al que acuden a formarse otros pintores²² y que contrata rápidamente obras de gran envergadura.

Por el contrario, tenemos bastantes referencias sobre el retablo de la Puridad, que, a pesar de algunas dudas, parece por fin firmemente admitido como enteramente de la mano de Falcó. Su dilatada cronología y los datos parciales habían hecho dudar y se había pensado que las tablas principales eran obra de otro autor, pero parece claro que Falcó trabajó en él desde el principio, hacia 1501, aunque sigue cobrando épocas hasta el año 1515²³. No es momento aquí para las consideraciones estilísticas sobre esta pintura, que otros especialistas ya han realizado, pero sí dejar constancia de que permite plantear con claridad las características del pintor para poder, con posterioridad, atribuirle otras obras que no tienen una documentación tan precisa. Nicolás Falcó cuenta con una serie de datos documentales claros²⁴, sus trabajos en el retablo de la Virgen de la Sapiencia del Estudi General de 1515 (figura 1), la pintura y el dorado del crucifijo de Onofre Forment para el retablo de Adzaneta del Maestrazgo de 1509, la colaboración en el retablo de Bocairent de 1515²⁵, o atribuidos con total seguridad, como las sargas del órgano de la catedral de Valencia hacia 1513-1514 y otros trabajos menores ejecutados para la ciudad, como el retablo del portal de la Trinidad o los dorados y la pintura de obra menor para la catedral y el Hospital²⁶. A esto se suman una serie de piezas que, por sus características pictóricas indudablemente claras, forman parte del corpus de Nicolás Falcó, por citar algunas, la Santa Faz sostenida por ángeles y el Ecce Homo y la Dolorosa del Museo de Bellas Artes de Valencia, Cristo Varón de Dolores depositado en Capitanía General de Valencia, San Eloy y San

Antonio de Padua y San Nicolás y San Dionisio, que formaban parte de un retablo en la ermita de las Santas de Xàtiva y de la que solo se conserva la última tabla en el museo de esa población, la Santa Catalina de Siena o la adoración de los Magos, de colección particular, los santos Cosme y Damián, tondos de la catedral que se le han atribuido recientemente o el tríptico de Santa Ana y el retablo de San Jaime del MNAC. Todo ello va constituyendo un corpus para la figura de Falcó que se cimentará con algunas noticias inéditas que afianzan algunas atribuciones, perfilan otras y ratifican el éxito alcanzado por Falcó en el medio valenciano del momento.

La capilla del gremio de armeros de la catedral

Un contrato inédito sumamente interesante es el suscrito por Nicolás Falcó con el gremio de armeros en 1505²⁷. La historia de este retablo es muy compleja y se enmarca en el proceso de renovación de algunas de las capillas situadas en la catedral de Valencia, que, como consecuencia de las obras realizadas para ampliar la catedral en un tramo, se habían tenido que modificar. Al realizarse la obra de la arcada de unión de la nave principal con el Miguelete y el aula capitular, los armeros habían perdido su capilla original, y el cabildo, congregado el 6 de noviembre de 1489, concede, al prior, a los clavarios y a los mayores de su cofradía, la mitad del arco entre la capilla de San Narciso y el campanario, para que en dicho espacio se construyese una nueva capilla y, a las espaldas de ella, otra capilla pequeña con su puerta que diese a la calle del campanario, donde podrían construir un cementerio para enterrar en él a los cadáveres de los cofrades, hijos y familiares. En 1492, comienzan las obras de cantería a cargo de Joan Corbera y García de Vargas siguiendo trazas de Pere Compte. Al año siguiente, el maestro Asensi comienza los trabajos de albañilería y, por último, será el propio Pere Compte el que intervenga en su finalización.

De 1497 es el primer contrato para la obra de un retablo de grandes proporciones ejecutado por el prestigioso maestro Carles Gonçalbez, quien tenía que realizar toda la estructura de madera, la escultura principal de san Martín partiendo su capa y entregándosela a un pobre y otras figuras escultóricas secundarias. Gran parte del retablo debía ser completado con pinturas. El retablo era de muy grandes dimensiones, con un total de 27 palmos de altura y 15 de anchura sin los guardapolvos. Estas pinturas se contratan en julio del año 1503 con el pintor Juan de Borgunya, pero, por una serie de



Figura 1.
Virgen de la Sapiencia, Nicolás Falcó, 1515, capilla de la Universidad de Valencia.

desavenencias, acaban en un pleito mantenido ante la Real Audiencia, que falla contra el pintor y se rescinde el contrato en mayo de 1505. Al mes siguiente, el 18 de junio de 1505, se modifica el contrato de carpintería con Gonçalbes y se añaden muchos más elementos escultóricos, seguramente para reducir la obra de pintura que se debía realizar en los compartimentos del retablo. En principio, se añade a la figura principal cuatro historias de la vida de San Martín que presumiblemente antes iban a ser de pintura y ahora se convierten en obra de bulto de ciprés. El banco del retablo también se transforma en un banco con siete imágenes de bulto con la Piedad en el centro apareciéndose a San Gregorio, rodeada completamente de serafines de escultura, y otras seis historias, tres a cada lado que no se detallan. Otros elementos que debía ejecutar eran una peana muy elaborada para la imagen de San Martín, el propio nicho de la figura rodeado de nuevo por ángeles para que la imagen estuviera acompañada y un *davant altar*. En el momento de la firma de estas capitulaciones, aún se dudaba si las imágenes de los guardapolvos iban a ser de bulto o pintadas, y se decidía que si finalmente eran de escultura también se



Figura 2.
San Martín a caballo, Nicolás Falcó, 1505, procedente de la capilla del gremio de armeros de la catedral de Valencia, actualmente en la catedral de Valencia.

encargaría el mismo maestro de realizarlas. En la capitulación de 1497, se indicaba que eran unos grandes guardapolvos de tres palmos de anchura que debían estar sustentados por unos ángeles portadores de los escudos de armas de la cofradía, un sistema que anticipa el del retablo de la Puridad y otros tantos retablos atribuidos a los Forment, como el de Gandía. El retablo se cerraba con unas puertas que también ejecutaba el mismo maestro.

El mismo día se firmaba la capitulación con el pintor del retablo, el maestro Nicolás Falcó. ¿Qué le correspondía pintar en un retablo que pasaba a ser principalmente un trabajo escultórico? En principio, debía encargarse de encarnar, dorar y pintar toda la obra de escultura, pero lo más significativo es que debía pintar las historias de los guardapolvos, que finalmente parecía que se iban a hacer de pintura, el *davant altar* y las puertas, con santos e imágenes que los clavarios eligieran. El precio de la obra era considerablemente elevado, un total de 8.500 sueldos, que iría cobrando Falcó a medida que fuera haciendo la pintura.

Sabemos por la capitulación que Falcó se encarga de los guardapolvos, de historias de pintura para colocar delante del altar y de las puertas, y que, presumiblemente, tratarían del tema de San Martín. A las puertas es quizá a las que haya que prestar más atención, puesto que son la obra pictórica más visible y de grandes dimensiones en un retablo que se pensaba cerrar para preservarse. Como imagen de una solución similar,

tenemos el propio retablo mayor de la catedral, que nos presenta cómo unas puertas pueden estar formadas por tablas independientes unidas entre sí por un armazón de madera. Un retablo de las dimensiones del gremio de armeros invita a pensar en una solución parecida y, por tanto, podemos concluir que se trataría de varias escenas de la vida de san Martín unidas entre sí²⁸.

En este punto, podríamos plantearnos una posible hipótesis de trabajo que modifica la interpretación que hasta ahora ha tenido una reconocida obra de Nicolás Falcó, las denominadas «sargas del órgano de la catedral». Estas pinturas, doce grandes lienzos o sargas con seis temas de la vida de san Martín y seis de los Gozos de la Virgen, vienen siendo consideradas como las puertas que cubrieron el órgano mayor de la catedral, pagadas a Pablo de San Leocadio entre 1513 y 1514²⁹. Como su estilo era inequívocamente identificable con la obra de Nicolás Falcó, se había supuesto que, aunque las cobró Pablo de San Leocadio, eran obra de Falcó, al que se le consideraba miembro de su taller y pintor formado con él. Pero de las puertas del órgano, se desconocía absolutamente su temática, ya que, en los pagos, no hay indicación alguna de ella. En todo caso, tampoco resulta muy lógico que el órgano se cubriera con temas de San Martín. Al haber localizado ahora unas puertas ejecutadas y pagadas a Nicolás Falcó en 1505 para cubrir un retablo de la vida de san Martín en la catedral, podemos deducir que se puede tratar de estas mismas puertas. Hasta este momento, no hay nada que permita pensar que Falcó se formó con San Leocadio y menos que un pintor que llevaba contratando obra con autonomía y entidad propia desde hacía muchísimos años, como Falcó, hiciera un trabajo que había sido encargado y sobre todo cobrado por otro artista.

Por otro lado, la temática enlaza inequívocamente con el retablo del gremio de armeros dedicado a san Martín. También es incluso posible ajustar las dimensiones de estas enormes telas a las que tuvo el retablo, porque conocemos sus medidas gracias a las capitulaciones. Un retablo de grandes proporciones, de 27 palmos de altura y 15 de anchura, más 3 palmos más por lado y por alto para los guardapolvos, hacen un retablo que mediría aproximadamente unos 600 cm x 420 cm. El tamaño de las sargas sumadas es muy parecido a éste, 208 cm x 222 cm cada una. Las tres juntas sumarían, de altura, algo más de 624 cm y, de anchura, unos 440 cm, lo que serviría perfectamente para cubrir el retablo, teniendo en cuenta que las medidas del palmo valenciano no son del todo exactas y que tampoco conocemos el tamaño preciso del guardapolvo superior. En cualquier caso, unas medidas que

se ajustan al tamaño de unas puertas para el gran retablo de San Martín y que además permiten comprender mejor el elevado precio pagado a Falcó por sus obras para este retablo, impensable si solo hubieran sido unos guardapolvos y el encarnado de las figuras. Por todo ello, creemos que las sargas (figura 2) actualmente conservadas en la catedral de Valencia con temas de la vida de san Martín y de los Gozos de la Virgen, cuyo autor es indudablemente Nicolás Falcó, pudieron ser las puertas del retablo de San Martín de la capilla del Gremio de Armeros de la catedral de Valencia.

Otras obras inéditas de Nicolás Falcó. Falcó y la identificación con el Maestro de Martínez Vallejo

Los recientes estudios sobre pintura valenciana de los primeros años del siglo xvi vienen a coincidir en que, por fin, podemos descartar uno de los anónimos maestros que durante muchos años han formado parte de la escuela valenciana de pintura, el anónimo Maestro de Martínez Vallejo, surgido a partir del tríptico de la Virgen de la Leche del Museo de Bellas Artes de Valencia, donado en 1877 por el académico Juan Martínez Vallejo a la Academia de Bellas Artes de San Carlos. La atribución segura del retablo de la Puridad a Falcó ha permitido que esta obra y otras tantas del mismo anónimo pasen, por su relación estilística clara, a la paternidad de Nicolás Falcó. Junto a ella, por tanto, volvía a Falcó también el tríptico de Santa Ana del MNAC, considerado del maestro Martínez o de un seguidor suyo, y ahora ya adscrito a Nicolás Falcó³⁰. Otro retablo conservado en el MNAC y perteneciente también a la antigua colección Muntadas (figura 3) puede, a partir de nueva documentación que presentaremos, adscribirse a nuestro maestro y confirmar las intuiciones anteriores. Se trata de un retablo dedicado a san Jaime que también se reseñaba como del maestro de Martínez Vallejo y que podemos relacionar con un pago a Falcó de una tabla para el retablo de la cofradía de San Jaime, de la cual él era cofrade, efectuado el 8 de agosto de 1509³¹.

En principio, podría pensarse que esta noticia podría estar relacionada, al igual que ocurre en otras obras de Falcó, con un encargo que tiene el pintor Antoni Cabanes por parte de esta misma cofradía en el año 1507³² y que pudo quedar inacabado para ser completado dos años más tarde por Falcó. Este encargo, que se ha querido identificar con un retablo, creemos que, en realidad, era una obra de pintura realizada en las paredes de la capilla de la cofradía. Revisado



Figura 3. Retablo de san Jaime, Nicolás Falcó, 1509, procedente de la antigua colección Muntadas, hoy en el MNAC.

el contrato³³, en ningún momento se menciona la palabra *retablo*, se habla de pintar unas historias y de pintar también una serie de elementos arquitectónicos que sin duda hacen referencia a la propia capilla, como basas y pilares, boceles de ventanas y marco del portal con unas letras —título— similares a las de la capilla mayor de la catedral, que, recordemos, tenía rotulado en latín unas «letras antiguas» en el arco de acceso. Por otro lado, se precisa que al pintor se le proporcionarán los andamios necesarios para pintar, cosa que nunca sucede en la pintura de retablos.

Es más, si analizamos la deliberación previa a la firma de este contrato, podemos constatar que los cofrades tenían intención de realizar dos intervenciones distintas en su capilla. Por un lado, acabar de pintar la capilla «de los capiteles en avall», es decir, de los capiteles hacia abajo con seis historias muy bellas y gentiles de pintura según las que ya estaban de los capiteles hacia arriba, y «que per lo semblant sia fet un retaule nou e gentil». Es decir, se pintaban unas historias en la pared, en concreto, se precisaba que faltaban seis historias —dos de la vida de Cristo, dos de la Virgen y dos de San Jaime— y que, además, se debía pintar un retablo. Al releer el contrato con Antoni Cabanes, encontramos que, precisamente, se le encargan estas seis

historias — la Transfiguración, San Jaime y San Juan sentados al lado de Cristo, el traslado del cuerpo de San Jaime, la institución de la cofradía por parte del rey don Jaime, San Joaquín y Santa Ana y la Virgen, y la última de la Visitación— cumpliendo exactamente con lo estipulado en el acuerdo previo, por lo que podemos quizá deducir que el retablo se encarga a otro pintor, en este caso a Nicolás Falcó, y del que, por ahora, hemos podido documentar el pago de una tabla. Como hemos señalado, quizá se puede corresponder con el dedicado a San Jaime, que, procedente de la colección Muntadas, se conserva en la actualidad en el MNAC. Se trata de un retablo que presenta una tabla central con la tradicional escena de San Jaime a caballo pisoteando a los moros vencidos en el suelo, por encima, dos tablas con la deposición y la coronación de la Virgen. A los lados, cuatro tablas con pares de santos y santas, y una predela con cinco casas. Tradicionalmente atribuido al maestro de Martínez Vallejo, se acepta últimamente como obra de Nicolás Falcó, con lo cual se contribuye a cerrar la cada vez más admitida identificación de este maestro con Nicolás Falcó.

Entre sus últimas obras, debían figurar las realizadas por encargo de la familia de Lope de Orinyo, maestro de medicina que sus herederos pagan también a la esposa de Falcó. Se trataba de unas imágenes que no se especifican, realizadas para la iglesia del Salvador de Valencia, según encargo del testador en 1530³⁴. Este trabajo consistía en la pintura y el dorado de dos imágenes de bulto para la iglesia del Salvador, obra que debía consistir en un retablo con pintura y escultura, pues el mismo testador confiesa que adeudaba también 79 sueldos, de los 100 totales que debía pagar al maestro Cabanes —sin especificar quien de todos— por la pintura de una de las casas del retablo. Se trata, por tanto, de una obra más realizada en compañía del maestro Cabanes, en términos bastante similares a lo que se pudo hacer para el retablo de Bocairant, gran parte del cual consistía en pintar, encarnar y dorar las imágenes de madera que había ejecutado el carpintero Damià Gonsales. La tardía fecha de este pago, aunque sea un reconocimiento de un pago atrasado, obliga a pensar que las relaciones con los Cabanes se mantuvieron hasta el final de la vida de Nicolás Falcó.

Las relaciones de Falcó con la familia Cabanes

Ya había sido advertido por alguna referencia documental que Nicolás Falcó estuvo casado

con una hija de Pere Cabanes, ya que en un documento aparece mencionado como su suegro³⁵. Hoy conocemos que esta hija se llamaba Joana Cabanes, que fue de su primera mujer, con la que solamente tuvo un hijo, por lo que no estuvieron casados durante mucho tiempo³⁶, ya que, como hemos señalado, los tres hijos posteriores son de su segunda esposa. Pero este hecho vincula directamente a Falcó con varios miembros de esta familia Cabanes que tiene también unos lazos complejos no del todo resueltos. Por un lado, conocemos la existencia del patriarca del grupo, Pere Cabanes, y de un hijo del mismo nombre. Por otro, la de Antoni y Martí Cabanes. Antoni se considera su hermano y a Martí se le ha supuesto tanto hermano como hijo, sin que por el momento se pueda saber con seguridad el parentesco exacto, aunque últimamente parece más fehaciente la posibilidad de que fuera hijo suyo. Este matrimonio con Joana Cabanes explica los numerosos documentos de índole privada en los que a Falcó se le relaciona con los Cabanes y también profesionales como el contrato suscrito por Pere y Martí Cabanes y por Nicolau Falcó para la pintura del retablo de Bocairant en 1515 o como lo señalado al respecto de la cofradía de San Jaime y de la familia de Lope de Orinyo.

Por si no hubiera suficiente problemática con la familia Cabanes, añadimos otro pintor más de esta familia que no había sido documentado hasta ahora y que tuvo una estrecha relación con Nicolás Falcó. Se trata de Joan Cabanes, también hijo de Pere Cabanes, el cual fallece mucho antes que su padre. Este Joan Cabanes era pintor y estaba casado con una tal Lucrecia Colunyesa [*Bolunyesa*] alias Taros, hija de un mercader boloñés. En 1508, cuando Joan Cabanes había fallecido ya, ella redacta su propio testamento declarando heredero de todos sus bienes, que comprendían también los de su difunto esposo, a Nicolás Falcó³⁷. Presumiblemente, hemos de interpretar que quizá no tenía buenas relaciones con su suegro Pere Cabanes y decide entregar todos los bienes de pintura de su marido a su cuñado, Nicolás Falcó, que recordemos que en este momento estaba casado con Juana Cabanes, hermana del difunto Joan, pintor. La situación fue muy tensa, porque todos estos bienes se encontraban en la casa familiar de Pere Cabanes, donde ambos habían vivido, y éste se opuso al legado. No obstante, entendemos que llegarían a un acuerdo, porque, como hemos visto, Nicolás Falcó mantuvo buenas relaciones con los Cabanes con posterioridad a esta fecha³⁸. En cualquier caso, como consecuencia de este testamento, Nicolás Falcó recibe varias obras de pintura, como un retablo dorado con la Virgen María y dos ángeles, un gran «drap de pinzell» con letras

góticas, otro retablo con el Cristo atado a la columna, dos telas para delante de altares a mitad pintar, una del descendimiento y otra de san Jerónimo, un libro iluminado de historias del Apocalipsis de imprenta y, sobre todo, una caja llena de colores y muestras de pintura, todo ello propiedad de Joan Cabanes y entregado por su viuda a Falcó³⁹. Estas conexiones y relaciones y la circulación de muestras quizá expliquen por qué es tan difícil en muchos casos identificar las obras, ya que los talleres podían llegar a compartir o heredar, como es este caso, muestras que hacen que los patrones iconográficos sean muy repetitivos.

Como hemos señalado, Joana Cabanes debió morir joven y dejaría un único hijo, Joan⁴⁰, del que tenemos pocos datos. Fue torcedor de seda como su hermano y en 1542 ya había fallecido. Dejaba unos hijos menores de edad. Los otros tres hijos de Nicolás Falcó nacieron de su segunda esposa Joana Torrent. Ella sobrevive a su esposo Nicolás, quien fallece en el año 1530⁴¹. Fueron Onofre Falcó, dedicado a la pintura, Vicencio Falcó, torcedor de seda, y su hija, Francisca, que se casaría con Jacobo Adán, calcetero. De todos ellos nos interesa sobremanera la personalidad de Onofre Falcó.



Figura 4.
San Jerónimo Penitente, Onofre Falcó, colección particular.

El pintor Onofre Falcó

Si la figura de Nicolás Falcó resultaba difusa, no digamos la de este pintor Onofre Falcó, con todas las confusiones anteriormente mencionadas que no permitían establecer parentesco ni cronología clara. Últimamente parecía despejarse un poco, ya que se le habían tratado de atribuir algunas obras⁴². Entre ellas, las polémicas tablas que no ejecuta Juan de Juanes para el retablo de San Esteban —Oración en el Huerto y Coronación de espinas de la predela, y ordenación de san Esteban— y que, tras pasar por varias atribuciones, como a Vicente y a Gaspar Requena, han sido restituidas a Onofre Falcó. Por relación con éstas, también se le atribuía un san Jerónimo penitente de colección particular (figura 4), que seguía de cerca una estampa de Salviati. Recientemente, el retablo de la crucifixión de Estivella, que está claramente fechado en 1538 y que pasaba a ser una de sus obras más tempranas⁴³. Todo ello, a pesar de las notables dudas que producía no tener una cronología clara de la actividad de este pintor y porque, en realidad, no hay una documentación precisa que pueda asegurar estas atribuciones. En las líneas siguientes, trataremos de delimitar su actividad pictórica añadiendo muchas noticias documentales inéditas que afianzan su personalidad en los años centrales del siglo xvi.

La capilla real del convento de Predicadores

Los primeros datos conocidos sobre Onofre Falcó son sorprendentes. Nos presentan al pintor en el año 1536 en el contexto de las obras que se ejecutaban en la capilla de los Reyes del convento de Santo Domingo de la ciudad de Valencia. Si recordamos, esta capilla, construida por el prestigioso cantero Francesc Baldomar a mediados del siglo xv, había sido pensada para albergar la tumba de los reyes Alfonso el Magnánimo y María de Castilla. Desestimado este uso, había sido solicitada por Mencía de Mendoza para convertirla en capilla funeraria de sus padres, los marqueses de Zenete. Requerido el permiso real, éste había sido acordado y, en 1536, comenzaba la transformación renacentista de la capilla, que iba a ser muy lenta. No sería hasta fines de siglo, años después de la muerte de la propia Mencía, cuando se coloca el bello sepulcro de mármol genovés, que, en el centro de la misma, alberga la tumba e Isaac Hermes realiza el retablo. Pero en 1536, lo que sí se hace es toda la estructura de madera que, a modo de forro de la pared, rodea la parte de la cabecera o zona principal del altar, como banco corrido. Es una sillería de decoración renacen-



Figura 5. Detalle de la carpintería de la capilla real del convento de Santo Domingo de Valencia, trazas de Onofre Falcó, 1536.

tista (figura 5), ejecutada por el prestigioso carpintero que trabajaba para el rey, Joan Gregori y su hijo Gaspar, y con unos modelos decorativos que siguen en parte el trabajo iniciado con el nuevo lenguaje a la romana por los maestros carpinteros que siguieron las trazas de Hernando Yáñez en el órgano de la catedral. Aunque la fecha es bastante más tardía, dicha obra se mueve en esta órbita. Pues bien, entre la documentación relativa a este proceso, se ha encontrado una época que indica que Onofre Falcó recibe un pago de la marquesa de Zenete en marzo de 1536 por dos trazas realizadas para la capilla real de predicadores —«dos trasas de la quapilla real questa en prediquadores»—⁴⁴. ¿Qué puede haber detrás de este pago? En primer lugar, no parece tratarse de una obra de pintura, porque no hay indicación alguna de que sea para obrar un retablo. Recordemos que la capilla estaba presidida por un retablo de Joan Reixach que se mantendrá hasta su sustitución por el de Isaac Hermes, que es el que se conserva en la actualidad. El hecho de que se mencionen dos trazas parece referirse a dos posibles formas de plantear la decoración de la capilla, aunque las cuentas por trabajos en ella habían comenzado el 31

de enero de 1536. Quizá en marzo es cuando el pintor recibe su pago por haber ofrecido dos modelos pintados a los carpinteros que iban a tallar los respaldos y toda la filigrana renacentista. Este sistema de trabajo es muy habitual y ya conocíamos como en el proceso del órgano, el que proporciona los dibujos para que los carpinteros los puedan tallar fue el pintor Yáñez. Posiblemente, Falcó poseía unas muestras con este tipo de repertorio, que él mismo podía haber pintado o quizá había heredado de su padre, ya que 1536 es una fecha tardía para este lenguaje decorativo. Recordemos también que Nicolás Falcó tuvo una relación muy estrecha con los Hernandos, pues estaba trabajando junto a ellos en obras para la catedral en los años inmediatos a la construcción del órgano. Con posterioridad a este proceso, debió mantener buenas relaciones con los pintores castellanos, ya que Fernando Llanos lo nombra procurador en 1517 para que le resolviera asuntos una vez trasladado a Murcia⁴⁵. Onofre Falcó, por tanto, pudo heredar estos patrones de su padre, quien los tendría desde su época de contacto con los Hernandos, y plantear el diseño de una estructura totalmente deudora de esos modelos y algo retardataria para la fecha.

Otras obras en la década de 1530

Con posterioridad a este inicio, los datos sobre Onofre Falcó se multiplican. En noviembre de 1536 es el encargado de juzgar, junto al maestro Cardona y a Bernat Joan Cetina, el retablo ejecutado por Joan de Salas para la capilla de la Verge de les Febres de la iglesia de San Martín⁴⁶. Un retablo escultórico de grandes dimensiones con relieves y bulto redondo que seguía una muestra entregada por el artista. No hay constancia posterior sobre el pintor o los pintores encargados de dorar, encarnar y pintar la obra de madera.

En febrero de 1538⁴⁷, firma las capitulaciones para la pintura del retablo de Nuestra Señora del Rosario del convento de predicadores junto a Paulo Rigo. Este retablo formaba parte del proceso de reforma de la capilla del Rosario, cuyo patronato ostentaban los Sorell. Era un gran retablo de madera que, en el momento de la firma de las capitulaciones, ya estaba terminado con catorce figuras de bulto correspondientes a los catorce pilares a la romana y sus entablamentos que los pintores debían encarnar, pintar y dorar y un gran araceli. Pero, además, debían pintar las tablas de otras muchas historias. Por un lado, en el banco, la Piedad en el centro y otras cuatro historias, dos a cada lado. Y, en el cuerpo del retablo, ocho historias más, siete de los Gozos de

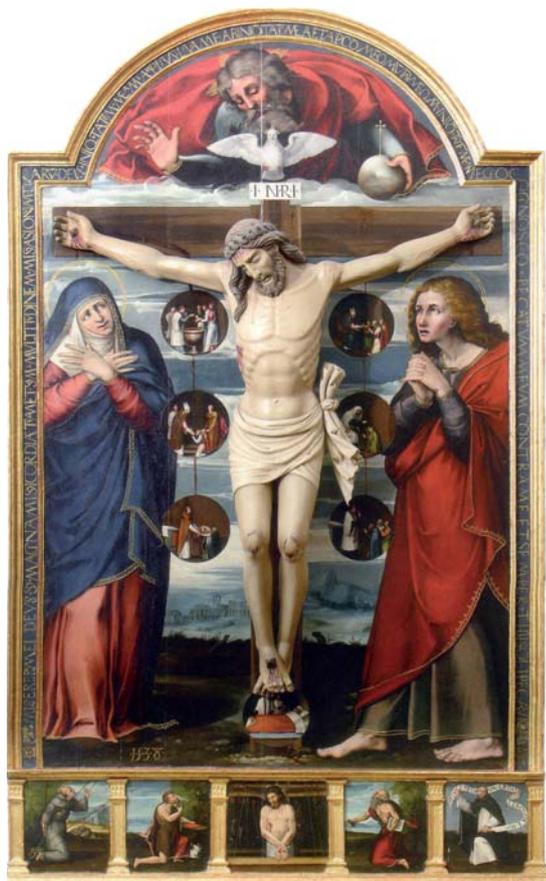


Figura 6.
Retablo de la Sangre de Estivella, Onofre Falcó, 1538.

la Virgen y una imagen del crucifijo en la espiga. Por la obra, iban a cobrar la importante suma de trescientas libras. Esta obra debió llevarles a formar una compañía, porque los pintores se asocian y aparecen juntos alquilando la casa del mismo Luis Sorell, que les había contratado el retablo en julio de 1538⁴⁸.

En este contexto, podríamos por tanto situar el retablo de la Sangre de Estivella, que, con fecha de 1538, se ha atribuido a Onofre Falcó por sus características estilísticas (figura 6). Al ostentar los escudos de los Martí de Torres y de Vilarrasa, parece poder deberse al mecenazgo de Miguel García de Aguilar y Çaera y Francesca Margarita de Vilarrasa, tíos del barón de Estivella, Martí de Torres de Aguilar. Sería en este entorno en el que habría que buscar las posibles vinculaciones de Falcó con la familia que encarga la tabla⁴⁹. En años sucesivos, a Onofre Falcó se le documenta como «pintor de retales», con lo cual queda claro que su papel fue realmente el de pintor figurativo y no el de simple decorador de obras⁵⁰.

De 1539, son varias las noticias de pequeñas obras de Onofre Falcó para el Hospital General de la ciudad, como el dorado y el esmalte de

unas rosas de la capilla de la Virgen del Pópul de la iglesia del Hospital y una cortina con la Virgen María de Agosto y los Improperios⁵¹. Observamos, pues, que los pintores, grandes retablistas, aceptaban también otros encargos menores. Muchas de sus obras posteriores son de carácter también menor y están vinculadas a los cargos oficiales que ejerció, como aquellas relacionadas con sus trabajos para la Generalitat⁵² o para la casa de la ciudad.

La relación de Onofre Falcó y Juan de Juanes

Buena parte del periodo en el que trabaja Onofre Falcó coincide con el de la gran figura de la pintura renacentista valenciana, Juan de Juanes. En una Valencia dominada por Juanes, no nos extraña, pues, que se produjera una relación entre ambos pintores. Ésta había quedado demostrada de forma documental por la colaboración de Onofre Falcó con Juanes para el retablo de San Bartolomé⁵³. Los datos del año 1552 no parecen pasar del simple preparativo de las tablas que iban a formar la predela del retablo, que Falcó prepara con yesos y lleva a casa de Juanes, aunque quizá pudo haber alguna colaboración mayor, difícil de establecer porque la obra no se conserva.

Lo que sí parece quedar demostrado es que la relación fue mucho más directa en la obra del gran retablo de San Esteban, aunque posiblemente con una cronología y un proceso distintos a los que hasta ahora se ha pensado. En principio, parecía admitirse que el retablo fue ejecutado por Juanes y que, en algunas piezas, se percibía la colaboración de otro pintor o más que colaboraron en su autoría. Inicialmente, este otro pintor se había identificado con Vicente Requena el Viejo e incluso con Gaspar Requena. En los últimos tiempos, parecían haberse aceptado las palabras del canónigo Vicente Victoria, primer biógrafo de Juanes, quien indicaba que el retablo de San Esteban fue encomendado a dos pintores por el duque de Calabria, el cual encargó a cada uno la pintura de una historia, una a un pintor llamado Falcó y otra a Juanes. Cuando estuvieron acabadas, el duque las quiso ver y éste dijo que Falcó había volado muy alto, pero que Juanes era mayor águila⁵⁴. Es decir, planteaba una especie de concurso y hacía al duque de Calabria el patrocinador del retablo. De ser así, el retablo tenía una cronología mucho más dilatada, y debería anticiparse a 1550, fecha de la muerte del duque, aunque, como sabemos, luego se fue retrasando. En cualquier caso, en su patrocinio intervinieron otros nobles. Sabemos que uno de ellos fue Joan Aguiló y Romeu de



Figura 7.
Coronación de espinas del retablo de San Esteban, Onofre Falcó, iglesia de San Esteban, Valencia.

Codinats, quien llegó a ostentar cargos importantes en Valencia, ya que fue nombrado baile de la ciudad en 1556, y otro Marco Antonio de Borja Pallás, quien pagó por una de las tablas a Juanes en 1562.

Además, hoy en día estamos en condiciones de afirmar que, entre Onofre Falcó y Joan Romeu de Codinats, existía una estrechísima relación que puede explicar el proceso de ejecución de este retablo. Sabemos que el retablo estaba en marcha ya en 1555, cuando Marco Antonio Borja de Pallás lega en su testamento la cantidad de 60 libras para pagar al menos una de las tablas del retablo. Sería finalmente la de la lapidación de San Esteban que no cobra Juanes hasta el año 1562. Ya planteamos en su día⁵⁵ que un retablo de estas dimensiones pudo haber estado costeadado por más de un mecenas. Pero, por otro lado, está clara la presencia del blasón de los Aguiló, con lo que también pudieron ser ellos los patrocinadores de la obra.

Onofre Falcó era un pintor muy reconocido en la Valencia de mediados de siglo y su taller era uno de los que más impuestos pagaba. En 1556, alcanzó el cargo de pintor de la Generalitat en sustitución de Joan Cardona, y también ostentó durante la ausencia del hijo de Joan, Bertomeu Cardona, el cargo de pintor de la ciudad. Por tanto, se trataba de un pintor de prestigio capaz de poder firmar unas capitulaciones para un retablo de las dimensiones del de San Esteban.

Podemos aceptar la propuesta de Vitoria, que se hizo un concurso y que entre Falcó y

Juanes se eligió a Juanes, lo que es contradictorio con el que se conserven al menos tres tablas de la mano de Falcó. Normalmente, se hacía una prueba con una única tabla que se podía comparar y, a partir de ahí, se procedía a seleccionar al pintor ganador del concurso. O quizá se podría plantear que, en inicio, la obra se encargó a Falcó por su relación de amistad con Joan Aguiló, pero que su muerte en 1560 hace que el retablo sea concluido por Juanes, que, por otro lado, era un pintor de mucha más categoría que Falcó. Esto explicaría que tres de las tablas fueran de mano de Falcó, quien habría dado comienzo al retablo, pero que quizá, truncado por su fallecimiento, la obra pasara a manos de Juanes. Señalamos esta posibilidad porque sabemos que la amistad entre Joan Aguiló y Onofre Falcó era estrechísima. Cuando Falcó fallece en 1560, se encuentra en la casa de Joan Aguiló, sita en la parroquia de San Esteban, y será este noble al que nombre como albacea testamentario de todos sus bienes⁵⁶. Esta conexión afianza el hecho de que las tablas de la Oración en el Huerto, la Coronación de espinas (figura 7) y la Ordenación de San Esteban se atribuyan a Onofre Falcó, lo cual confirma en parte lo dicho por el canónigo Vitoria y lo que ha sido recientemente admitido por los especialistas, por tanto, ello zanja las otras atribuciones dudosas de estas tres tablas⁵⁷. Y sobre todo permiten otras adscripciones de obras, en razón de sus relaciones estilísticas. Estamos de acuerdo, en principio, con la adjudicación de estas tres obras a Onofre Falcó. En ellas, se aprecia un pintor de una cierta calidad, tanto en las composiciones como en los registros figurativos, aún empleando un canon excesivamente estilizado en las figuras, pero con insistencia en el verismo arqueológico.

En cualquier caso, la relación con las obras de Juanes es palpable en algunas de las piezas más que en otras, quizá la más clara es la de la Oración en el Huerto, pues sigue prácticamente el mismo esquema que la de la predela del retablo del Cristo de la parroquia de San Nicolás, de cronología dudosa, y es también similar a la del retablo de Fuente la Higuera, éste sí, claramente documentado de mano de Juanes en diciembre de 1548. En la de Onofre Falcó destacamos la calidad de los discípulos dormidos y el profundo claroscuro bien contrastado de toda la obra.

Testamento e inventario de bienes de Onofre Falcó

El 29 de febrero de 1560, hace testamento Onofre Falcó. Pide ser enterrado en el cementerio de San Martín, donde ya yacía su padre y su esposa Jerónima Ferris. Nombra como albacea de sus

bienes al noble Joan Aguiló, bienes que deja a sus hijos Nicolás Falcó, pintor, Onofre Falcó, que había manifestado su intención de ser fraile, y a otros dos hijos: Marc Antoni y José. Su casa estaba situada en la propia calle dels Falcons, al lado de la casa de su hermano Vicente, cerca de la plaza de Pellicers, en la parroquia de San Martín (figura 8), lo que nos da idea de la importancia de la familia. Fue también parroquiano destacado y como tal se le documenta en varias referencias a reuniones de la parroquia de San Martín⁵⁸.

El inventario de bienes publicado a continuación es extensísimo y nos presenta a un pintor muy acomodado, propietario de una gran vivienda, dueño también de terrenos agrícolas. Se habían ido salpicando datos sobre sus posesiones a lo largo de la documentación como consecuencia de compras, pleitos, etc.⁵⁹. Se trataba de un pintor con una cierta cultura, que era propietario de algunos libros, entre ellos aquel *Apocalipsis* que su padre había heredado de Juan Cabanes y que se vuelve a mencionar en este inventario, y otros como un sacramental, además de cinco libros de imprenta de diversas lecturas y una caja con libros cuyo número no se especifica y de instrumentos musicales, como dos violas y dos manacordios⁶⁰. Repartidos por la casa, se encontraban varios cuadros y retablos, entre ellos un cuadro grande con la figura de San Jerónimo situado en el estudio donde tenía sus útiles de pintura; en una de las recámaras, un cuadro de la Natividad de Jesús; en la sala, un cuadro de Jesús y la samaritana; en el altar de la casa, un retablo de la Natividad con dos cortinas delante, y en el comedor, un retablo pequeño de figuras, sin especificar, con un cubrerretablos de pincel. Llama la atención que también poseyera, en una de las salas, un cuadro con el retrato de don Bernardino de Mendoza, lo que apuntala la relación con doña Mencía de Mendoza, que es con la que iniciábamos la personalidad de Onofre Falcó.

La identificación de estas obras resulta muy complicada, pero no podemos dejar de recordar que recientemente se ha propuesto, como obra de Onofre Falcó, una tabla de San Jerónimo penitente de colección particular, que, como otras obras actualmente vinculadas con Onofre Falcó, antes habían sido atribuidas a Vicente Requena. Simplemente indicamos el hecho de que Falcó pudo haber ejecutado varias obras con este tema, y que, en el caso concreto de la obra conservada, se vincula directamente con un diseño de Francesco Salviati, quizá llegado a Valencia a través del pintor Pedró Rubiales, discípulo del florentino⁶¹.

El retrato de don Bernardino de Mendoza resulta, si cabe, más sorprendente, ya que, salvo algunas excepciones protagonizadas por el



Figura 8. Calle de Els Falcons y plaza de Els Pellicers, donde vivía la familia Falcó, según el plano de la ciudad de Valencia de Tosca.

pintor Juan de Juanes, los retratos no fueron muy frecuentes en la pintura valenciana del siglo xvi. La única poseedora de una verdadera colección en la que los retratos tenían un papel destacadísimo fue doña Mencía de Mendoza, y a ella hay que vincular este retrato. Bernardino de Mendoza (1501-1557), capitán general de las galeras, era primo segundo de doña Mencía y fue uno de los familiares que más disfrutó de la generosidad de la marquesa. Sabemos que, para corresponderle, aquél le regaló su retrato⁶² y el de su hermano Diego Hurtado de Mendoza. Estas pinturas se encontraban formando parte del inventario de doña Mencía a su muerte en 1550, y aunque no podemos decir si se trataba de la misma, sí que confirma la presencia en Valencia de un retrato que pudo servir de modelo al que tenía Falcó, si no era la misma obra. Es un hecho absolutamente excepcional y no cabe pensar en un retrato ejecutado por Falcó, ya que esta tipología es muy poco frecuente en la pintura valenciana de la época. Podría haber sido una copia del retrato que poseía Doña Mencía o haber sido adquirido por el propio pintor cuando se produjeron las almonedas públicas de los bienes de la marquesa, muchos de los cuales fueron malvendidos⁶³. De hecho, sabemos que, en octubre de 1560, parte de los bienes de la marquesa se encontraban aún en el monasterio de la Merced, pero también había bienes en la casa del noble Joan Aguiló, lo que de nuevo cierra el círculo de relaciones entre todos estos personajes⁶⁴. La existencia de un cuadro de don

Bernardino en la casa del pintor Onofre Falcó certifica la relación existente entre el pintor y la marquesa con la que iniciábamos la biografía de este artista.

El inventario, por desgracia, no explicita todos los útiles de pintura, porque éstos son legados a su hijo Nicolás Falcó. Se hace mención expresa de que se quiere evitar prolijidad, por lo que debemos imaginar que eran muchísimos, aunque, no obstante, se nombra a dos pintores para que certificaran lo que estimaban valer estos bienes. Luis Mata y Batista Esteve, pintores, concluyen que su valor es de 50 libras. Aunque no están detallados, sí que hay algunas indicaciones que apuntalan en algún aspecto la personalidad artística de Onofre Falcó. Se trata de unos objetos que se encontraban en una gran habitación con ventanas que daban a la plaza de Pellicers, donde había un gran escritorio con cajones con muchos papeles de pintura o diseños, medallas y pinceles, muchas herramientas y saquitos con diversos colores. En las paredes de la habitación, muchos lienzos de países y modelos de yeso, colgados, una prensa y otros objetos concernientes al arte y al ejercicio de la pintura⁶⁵.

Aunque no se encuentren especificados, nos muestran un pintor en plena actividad con numerosos materiales para ejercer su oficio. Entre los elementos interesantes, destacamos los cuadros de paisajes. Estos países son tempranos, ya que, como elementos autónomos, es de las primeras veces que los encontramos documentados⁶⁶. Aquí se mencionan con el tradicional apelativo de países o «lunys», quizá referido a la indicación de «lejos», puesto que «pinturas de lejos» es como se denominan a los paisajes en textos castellanos de la época⁶⁷. Reflejan el interés que existía por la pintura de paisajes o ciudades y que empezamos a reconocer en los inventarios valencianos de la década de los 60. Con posterioridad, se generalizarán extraordinariamente y, durante el siglo XVII, es frecuente encontrarlos decorando las casas. Como ejemplo de las características que podían tener este tipo de obras, citamos el inventario de la casa del jurista Ludovico Hieronimo Ballester, quien, en el año 1563⁶⁸, tenía varios mapamundis, varias representaciones de Palestina, mapas de Europa, de España, de Francia, de Alemania, de Inglaterra y de Italia, representaciones de ciudades como Roma y de campañas militares como la

presa de San Quintin, de Viena o de las campañas en Francia. A ellos, se sumarían paisajes propiamente dichos que también pudieron formar parte de este inventario de Falcó.

También resulta significativa la alusión a los moldes de yeso, por ser igualmente una referencia muy temprana en un inventario de bienes de un pintor. En Valencia, los volvemos a encontrar en el inventario del pintor Miguel de Uruenya, quien fallece en 1578, pintor que contaba con una pequeña biblioteca y que estaba relacionado con el Palacio Real, pero del que se desconocen obras concretas⁶⁹. Los modelos de yeso se irán haciendo cada vez más frecuentes en pintores relacionados con la corte y en algunos casos con pintores que habían tenido una vinculación con las academias de pintura italianas. Entre otros, podemos destacar que, en 1595, Hernando de Ávila, pintor de gran formación intelectual, relacionado directamente con el rey Felipe II, poseía algunos moldes de yeso, barro, mármol y bronce. También el pintor toledano Luis de Carvajal, viajero a Italia, donde se vinculó con la Academia de San Lucas, relacionado con El Escorial y con el rey, poseía en Madrid, a su muerte acaecida en 1607, interesantes moldes de yeso de escultura clásica y otras figuras de cera⁷⁰. Más tardíamente, se documentan moldes de cera en los inventarios del valenciano Teodosio Mingot, fallecido en Madrid en 1620⁷¹ o de yeso en los de Antonio Pérez, suegro del pintor Juan del Castillo, fallecido en Sevilla en 1631⁷². Pero la presencia de moldes de yeso en 1560 en el inventario de Falcó constituye también una de las más tempranas indicaciones sobre este tipo de materiales como elemento auxiliar para un pintor.

Lo que queda claro es que Onofre Falcó falleció en 1560 y, por tanto, cualquier otra noticia posterior a esta fecha corresponde a su hijo Nicolás Falcó, quien heredó el cargo de pintor de la ciudad. La atribución a Onofre Falcó de otros trabajos para la casa de la ciudad en 1565 es de nuevo un error. El que realiza la pintura de la ventana y el portal del reloj de la habitación del Consell Secret y una ventana al lado de la capilla de la casa de la ciudad el 30 de mayo de 1565 es Nicolás Falcó, el nieto del primer Nicolás Falcó, de cuya actividad pictórica, no obstante, no tenemos muchos más datos y al que claramente podemos considerar un pintor menor.

1. M. J. LÓPEZ y V. SAMPER, «Sobre pintores en el Reino de Valencia hacia la primera mitad del siglo xvi: aportación documental», en *De pintura valenciana, 1400-1600*, Institución Juan Gil-Albert, Alicante, 2006, p. 133-148.
2. M. FRAMIS, «Los Cabanes: Más de un siglo de vínculos familiares y laborales entre los pintores de la ciudad de Valencia (1422-1576)», en *De pintura valenciana, 1400-1600*, Alicante, 2006, p. 149-210.
3. C. SOLER D'HYVER, «La Virgen de la Sabiduría de la Universidad de Valencia y Nicolás Falcó I», *Archivo de Arte Valenciano*, 1966.
4. J. SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1930, p. 222. Este error se había arrastrado hasta las publicaciones más recientes, como la de M. FRAMIS, «Los Cabanes...», op. cit.
5. Archivo del Reino de Valencia (ARV), notario: Juan Gil de Puigmijà, signatura: 1115, 27 de marzo de 1503, Juan Ceseres illuminator testigo de un acto; en el 2 de junio de 1503 no existe ningún acto.
6. ARV, Generalitat, *Provisions*, 1503.
7. ARV, Generalitat, *Provisions*, 3016, 2 de junio de 1556, f. LXXXVr.: «Los dits señors deputats ates que mestre [en blanco] Cardona pintor de la casa de la diputació es mort e pasat de la present vida en altra, per mort del qual ses señories han de fer electió y nominació de pintor de dita casa per ço ses señories usant de la facultat a ses señories donada e atribuhida axi en virtut de acte de cort com als elegiren y nomenaren en pintor de la casa de la diputació a beneplacit de ses señories a Nofre Falcó pintor, Actum Valencia».
8. B. DE ALCAHALI, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1897, p. 115.
9. J. SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales en Valencia», *Archivo de Arte Valenciano*, 1931, p. 221.
10. Archivo Municipal de Valencia, Manuals de Consells, A-84, 4 de marzo de 1560: «per mort den Nofre Falcó pintor lo qual tenia acomanat lo offic de pintor de la ciutat durant la ausencia de Bertomeu Cardona pintor de la ciutat lo qual era coadjutor a ben de Joan Cardona quondam pintor de la ciutat pare de aquell durant la dita ausencia del dit en Bertomeu Cardona pintor de la ciutat acomanen dit ofici han Nicolau Falcó pintor fill del dit Nofre Falcó».
11. Hasta ahora se desconocía el nombre de la esposa de Falcó, aunque sí se sabía que era yerno de Pere Cabanes. Actualmente, podemos precisarlo a partir de un dato procedente de una noticia sobre la compra de un censal, en Archivo de Protocolos del Patriarca (APPV), notario: Bernat Gomís, signatura: 18020, año 1508, «Nicolaus Falcó pictor et Joana Cabanes eius uxor».
12. APPV, notario: Guillem Romeu, signatura: 17642, 13 de julio de 1542, se menciona este hijo de Nicolás Falcó, que había fallecido y que nombraba como tutor de sus hijos menores de edad a su hermano Onofre. Casado con Jerónima Lorenza Salazar y de Falcó, vivía en la plaza de Pellicers.
13. APPV, notario: Guillem Romeu, signatura: 17635, 18 de agosto de 1536, referencias a la viuda de Nicolás Falcó y a sus hijos.
14. Datos procedentes de su testamento en APPV, notario: Petrum Llorent, signatura: 20004, 29 de febrero de 1560.
15. Datos ya publicados por B. ALCAHALÍ, *Diccionario...*, op. cit, p. 116 y J. SANCHIS SIVERA, *Pintores...*, op. cit., p. 221.
16. L. SARALEGUI, «Miscelánea de tablas valencianas: Algunas obras de propiedad particular», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1935, p. 167-182.
17. X. COMPANY, «Una Virgen con el niño y ángeles músicos de la escuela valenciana en torno a 1500», *Archivo de Arte Valenciano*, 1993, p. 15-19.
18. M. GÓMEZ-FERRER, *Arquitectura en la Valencia del siglo xvi: El Hospital General y sus artifices*, Albatros, Valencia, 1998, p. 344.
19. APPV, notario: Lluís Masquefá, signatura: 18581, 18 de marzo de 1499, capitulación entre «mestre Nicholau Falcó, pintor ciutada de la ciutat de Valencia de una part y Pero Martinez justicia de la villa de Chelva e en Alfonso Martinez jurat de dita vila»: «faré de fusta com de pintura e ajudaré a assentar un retaule per a la dita esglesia de xxv palms de altària e quinze de amplaria sens polseres, en lo qual hi pintarà en lo pla de aquell nou istories e en lo banch cinc istories de la passió e son tabernacle en lo qual hi pintarà la pietat e Sent Gregori e posarà en aquell ses polseres de dos palms e mig de amplaria ab nou figures las que volran e tot aço faré segons un memorial o mostra que yo he lliurada, lo qual retaule e pintura feta sia judicada per mestres».
20. Sabemos que el retablo de Chelva fue cobrado por época de 79 libras, 3 sueldos y 4 denarios en parte de la mayor cantidad debida por pintarlo el 9 de julio de 1501, APPV, notario: Lluís Masquefá, signatura: 18583.
21. L. CERVERÓ, «Pintores valentinos: Su cronología y documentación», *Archivo de Arte Valenciano*, 1971, p. 32.
22. APPV, notario: Lluís Peres, signatura: 20203, 10 de octubre de 1503, «el pintor Jacobo Lorens hijo de Jacobi Lorens cerdonis se había afirmado en casa de Nicolas Falco y recibe la paga final por sus servicios».
23. M. C. FARFÁN, «Retablo gótico del antiguo monasterio de la Puridad», *Archivo de Arte Valenciano*, 1988, p. 69-74.
24. Un resumen de los mismos en J. SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales...», opus cit.
25. Conocido desde L. CERVERÓ, «Pintores valentinos», op. cit., p. 27.
26. En M. GÓMEZ-FERRER, *Arquitectura...*, op. cit., p. 344.
27. Sobre esta capilla, véase M. GÓMEZ-FERRER, «La capilla de armeros de la catedral de Valencia» *Ars Longa*, 20, 2011, p. 69-82. Los datos sobre Nicolás Falcó proceden del Archivo Histórico Nacional, sección: Nobleza, Osuna, notario: Luis Collar, signatura: 1275, 18 de junio de 1505.
28. Hay otras tablas con temas de san Martín que se han considerado que quizá puedan ser obra de Nicolás Falcó, pero sus características y dimensiones las descartan como posibles puertas de un retablo. Véase X. COMPANY, «Una muerte de San Martín del Maestro de San Lázaro», *Archivo de Arte Valenciano*, 1991, p. 26-30.
29. Estudiadas por Tormo y otros investigadores, estas sargas se

- encontraban en la sacristía de la catedral de Valencia. Inicialmente se consideraron obra de San Leocadio cuando se conocieron los pagos por las puertas del órgano, pero se vienen atribuyendo a Nicolás Falcó, al reconocerse inequívocamente su estilo. La bibliografía más reciente así las considera. Véase X. COMPANY, *Paolo de San Leocadio i els inicis de la pintura del renaixement a Espanya*, CEIC Alfons el Vell, Gandia, 2006, p. 194-195. Recientemente de nuevo en ficha de J. GÓMEZ FRECHINA, «Seis pasajes de la vida de San Martín» y «Seis Gozos de la Virgen», en *La Gloria del Barroco*, catálogo de la exposición, Valencia, 2009, p. 364-365 y p. 542-543.
30. J. GÓMEZ FRECHINA, «Tríptico de Santa Ana», en *La Edad de Oro del Arte Valenciano: Rememoración de un centenario*, Valencia, 2009.
31. ARV, signatura: 1874, 8 de agosto de 1509, Nicolaus Falcó recibe de Juan de Artes, *milite* de la milicia de San Jacobo de la Spata, 8 libras y 4 sólidos «pro depingendam quandam peciam medi retabuli quod nunc existit in capella aula sive palacio domus dicte confraria constructa».
32. J. SANCHIS SIVERA, «Pintores medievales...», op. cit., 1930, p. 224.
33. Publicado por M. FRAMIS, «Los Cabanes...», op. cit., p. 188-189, se puede completar con la deliberación previa en Archivo de la Catedral de Valencia, Llibre de la Confraria de San Jaume, 1-2, 4 de noviembre de 1506.
34. APPV, notario: Guillem Romeu, signatura: 17635, 18 de agosto de 1536, se indica el cobro, por parte de Joana Torrent y de Falcó viuda, de 52 sólidos y 6 denarios restantes «ad complementum quatordecim ducatos ex precio de pingendi quandam ymagine pro et ad opus ecclesie Sancti Salvatoris predictae civitatis».
35. M. FRAMIS, «Los Cabanes...», op. cit.
36. APPV, notario: Bernat Gomis, signatura: 18020, 18 de marzo de 1508: «Nicolaus Falcó pictor retabulorum civitatis Valencie et Johanna Cabanes eius uxor, venden un censal a Francisco Erau presbítero en relación con un beneficio bajo la invocación de Santa Clara y Santa Isabel».
37. APPV, notario: Hieroni Arinyo, signatura: 14030, 5 de junio de 1508. Nicolás Falcó aparece como heredero de los bienes de Lucrecia Colunyesa alias Taroç («difunta, hija de Antoni Tarros mercader bolonyes»), mujer del pintor Joan Cabanes (ya fallecido), hijo de Pere Cabanes.
38. Hay varios documentos en los que se cita a Nicolás Falcó en relación con actos públicos ante notario de la familia Cabanes que aparecen recogidos en el apéndice documental del artículo de M. FRAMIS, «Los Cabanes...», op. cit., a los que, además, podemos añadir otros inéditos, como el de 11 de octubre de 1514, en el que Pere Cabanes y Nicolau Falcó son testigos de un documento sobre el pintor Guillermo Conques e Isabel Nicolau e de Marques, referente a una dote nupcial, APPV, notario: Hieroni Arinyo, signatura: 14034.
39. APPV, notario: Hieroni Arinyo, signatura: 14030, 5 de junio de 1508: «Un retaulat daurat ab la ymatge de la Verge Maria ad dos angels que la coronen y un angel que li dona una oresó [sic] lo qual diu lo mestre Pere Cabanes es de son fill, un drap de pinzell ab un scrit vermell y unes lletres a trases grogues gotiques la qual diu que es de son marit, un retaule ab la ymatge de Jesu Crist ab una cadena al coll lligada a un pilar la qual se diu es del dit Johan Cabanes, Item una caixa plana plena de mostres y colors la qual se diu era del dit defunt marit de la dita testadriu, dos davant altars lo hu ab lo devallament de la creu y l'altre ab sent Hieronim que no son acabats de pintar, Una caçola de aram, diu mestre Cabanes que es de aquell, les histories del apocalipsi ab dos histories altres de empremta, tot ystoriat».
40. Juan Falcó, hermano de Onofre, había fallecido ya en 1542 y dejó a éste como albacea testamentario de sus bienes, ya que sus hijos eran menores de edad. También se dedicó a torcer seda y vivía vecino a aquellos en la plaza de Pellicers. APPV, notario: Guillem Romeu, signatura: 17642, 13 de julio de 1542.
41. APPV, notario: Guillem Romeu, signatura: 17635, 18 de agosto de 1536, cuando se mencionan una serie de datos sobre «Johanna Torrent et de Falcó mujer que fue de Nicolas Falcó pintor usufructuaria de Onofre Falcó pintor y de Vicencio Falcó frates». Falcó publica su testamento el 17 de septiembre de 1529, ante el notario Francisco Ferrer que no se conserva, pero los codicilos son del 28 de marzo de 1530, el testador muere y el testamento es publicado el 12 de octubre de 1530.
42. J. GÓMEZ FRECHINA, «Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos xv y xvi», en *La impronta florentina...*, op. cit., p. 47, donde se le atribuye una tabla de san Jerónimo en colección particular. La misma atribución y consideraciones sobre Onofre Falcó en L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «Una tabla de San Jerónimo, atribuible al discípulo joanesco de san Esteban, identificado con el pintor valenciano Onofre Falcó (1539-1560...)», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXXV, 2009, p. 411-422.
43. J. GÓMEZ FRECHINA, «Retablo de la crucifixión», en *La Gloria del Barroco*, catálogo de la exposición, Valencia, 2009, p. 368, donde se le atribuye el retablo de Estivella.
44. Todos estos datos hasta ahora inéditos proceden del Archivo de San Cugat del Vallés, legajo 140, 4 de marzo de 1536, sin foliar: «Yo Onofre Falcó otorgo aver resebido de la señora marquesa por manos del Señor Maese Racional un duquado el qual duquado es por dos trasas de la quapilla real questa en prediquadores e quomo es verdatg aver presente de mi mano a quatro de marso anyo de mil quinientos xxxvi», es un albarán escrito de mano del propio pintor.
45. M. GÓMEZ-FERRER, «Artistas viajeros entre Valencia e Italia, 1450-1550», *Saitabi*, 2000, p. 151-170.
46. J. MARTÍNEZ RONDÁN, *El retaule de la resurrecció de la Seu*, Sagunt, 1998, p. 107.
47. J. MARTÍNEZ RONDÁN, *El retaule...*, op. cit., p. 108.
48. ARV, Bailia, 70, 11 de julio de 1538.
49. Estas puntualizaciones han sido publicadas en *Levante*, el 7 de marzo de 2010, por Lluís Mesa i Reig, al respecto de la ficha catalográfica anteriormente citada.
50. Rectificamos la opinión que en su día realizamos al respecto de Onofre Falcó, al que, por falta de documentación, también creímos que era solo un pintor decorativo. Ver M. GÓMEZ-

FERRER, *Arquitectura...*, op. cit., p. 344. Cuando se encarga de la testamentaria de los bienes de sus sobrinos, hijos de Juan Falcó por la defunción de éste sin testar, aparece ya citado como «retabulum pictorum», APPV, Guillem Romeu, signatura: 17642, 13 de julio de 1542.

51. M. GÓMEZ-FERRER, *Arquitectura...*, op. cit., p. 344.

52. S. ALDANA, *El Palacio de la Generalitat de Valencia*, Valencia, 1995, tomo II, p. 159, donde se indica la pintura en un banco o de unos candelabros.

53. «[...] a mi Gaspar Serrano, prevere, com les dites quatre lliures que yo he donat al dit Nofre Falquo [...] pintor de la peanya del altar major [...] y als homens que portaren les dites quatre posts y portes de la dita peanya ya enguixades de la casa del dit Nofre Falquo pintor fins a casa de Joanes pintor [...] en nota, Yo Nofre Falquo pintor atorgue haver rebut de vos senyor mossen Gaspar Serrano beneficiat en Sent Bertomeu quatre lliures, les quals son per aparellar les peses o los quadros del banch del retaule de Sent Bertomeu», del *Llibre de memories de luismes, procesons, censals, ordís determinacions ab contes de la parroquia de San Bartolomé*, en M. GONZÁLEZ MARTÍ, *Pintors valencians de la Renaixença, Joanes: L'enigma de la seua vida*, Sociedad Valenciana de Publicaciones, Valencia, 1928, p. 126-127.

54. B. BASSEGODA, «Vicente Vitoria (1650-1709), primer historiador de Joan de Joanes», *Locus Amoenuis*, 1, 1995, p. 165-172.

55. Estos datos en M. GÓMEZ-FERRER, «Nuevas noticias sobre el retablo de la vida de San Esteban de Joan de Joanes», *Boletín del Museo del Prado*, tomo XVI, Madrid, 1995, p. 11-14.

56. APPV, notario: Petrum Llorent, signatura: 20004, año 1560, 29 de febrero de 1560.

57. Estas atribuciones a Vicente Requena el Viejo iniciadas por F. BENITO, «Vicente Requena el Viejo, colaborador de Joan de Joanes en las tablas de San Esteban del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, Madrid, tomo 7, nº 19, p. 13-29, a pesar de todo lo indicado ya por la bibliografía, se han mantenido en algunas publicaciones recientes, como

A. FERRER y C. AGUILAR, «Los Requena, una enigmática familia de pintores del renacimiento: A propósito de Gaspar Requena el joven», *Archivo Español de Arte*, LXXXII, nº 326, 2009, p. 137-154. Repiten en el mismo texto que Vicente Requena el Viejo casa con Úrsula Feliu en 1555, cuando este mismo dato lo están indicando en el mismo artículo para Gaspar Requena. La confusión sobre los Requena sigue patente y necesitará una aclaración similar a la que estamos realizando con los Falcó. L. HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «Una tabla de San Jerónimo...», op. cit., indica que Vicente Requena el viejo es un nombre de laboratorio y que solo existe un Vicente Requena en la pintura valenciana del siglo xvi.

58. En 1541, Onofre Falcó ya figura entre los operarios de San Martín. APPV, notario: Francesc Joan Romeu, signatura: 24225, 8 de diciembre de 1541, hecho que se repite en varias ocasiones. Véase también APPV, notario: Diego de Calamocha, signatura: 20746 y 20739, 1550, 1551-52, se menciona como parroquiano de la iglesia de San Martín a Nofre Falcó pintor.

59. ARV, Real Audiencia, apéndice, letra B, nº 68, pleito de 1555 por temas relacionados con la compra de una alquería y casas a Batiste Ramon mercader, ARV, Real Audiencia, Procesos Parte 2ª letra J, nº 84, 1558, 19 de abril: pleito entre Nofre Falcó pintor y sequers de la sequia de Mislata, Joan Navarro, Luis Ribera y altres.

60. APPV, notario: Petrum Llorent, signatura: 20004, año 1560, 29 de febrero de 1560: «cinch libres de empremta de diverses lectures, en la recambra que está dins la cambra que trau finestra al carrer dels falcons, una caixa de pi de Barcelona ab llibres, hun llibre de empremta ab cubertes de post molt vell y antich intitulat Apocalipsis ab figures, altre llibre, lo sacramental arromançat ab ses allegacions en llati, en una cambreta alta que trau porta a la scala del terrat de dita casa, un manacort vell, altre manacort vell, dos violes de ma molt velles e rohins».

61. Sobre este tema, ver J. GÓMEZ FRECHINA, «Ecos italianos en la pintura valenciana de los siglos xv y xvi», en *La impronta florentina...*, op. cit., p. 47.

62. N. GARCÍA, *Arte, poder y género*, Nausicaa, Murcia, 2006, p. 441: «una pintura de don

Bernardino de Mendoza pintada en lienço con una guarnición de madera a la redonda colorada y dorada esta armado y baxo de la mano tiene la spada y en la otra mano tiene un baston, tiene de alto seys palmos y de ancho cinco palmos». El mismo retrato en otro inventario es descrito como «un retrato de don Bernardino de Mendoza pintat en llens amb una guarnició de fusta entorn i lo dit don Bernardino esta armat y te en su cama un baston» (p. 185).

63. Resulta muy complicado certificar el destino de los más de 70 retratos que formaban parte de la colección de doña Mencía. Se inventarían a su muerte, en 1550, pero al poco tiempo comienza la dispersión que no se certifica en una única almoneda, ya que parte de sus bienes permanecen custodiados en distintos lugares de la ciudad de Valencia.

64. Archivo de San Cugat, legajo 123, 8, Escritura de tasación de algunos bienes pertenecientes a doña Mencía de Mendoza, «en lo monestir de Nostra Señora de la Mercé y en casa de Don Joan Aguiló feta descripció e inventari de dits bens».

65. APPV, notario: Petrum Llorent, signatura: 20004, año 1560, 29 de febrero de 1560: «En la cambra segona que trau finestra al carrer deves la plaça dels pellicers, en un scriptori e calaxos de aquells foren atrobades molts papers de pintura o deseños, moltes medalles y pinzells, molta ferramenta e diversos saquets ab diverses colors e capces e per les parets de dita cambra molts lenços de paysos o lunys y gran numero de modellos de algeps buydats, penjats, una prempsa y altres coses concernents lo art y exercici de pintura e com de totes les dites coses concernents lo dit art de pintor lo dit Onofre Falcó ab lo dit e precalendat ultim testament ne haja legat en particular an Nicholau Falcó pintor fill natural de aquell per ço per evitar prolixitat e per no causar despeses se han dexat e deseen de continuar particualrment et nominatim cada cosa en lo present inventari, empero volent degudament provehir aixi a la indemnitat del dit illustre curador de la ilustre cura y herencia a qualsevol interes de acrehedors si apreixeran en dits bens y herencia e per que lo inventari pret no dexe de tenir tot son degut compliment convocats e cridats per lo dit en Jaume Palau en lo dit nom los honorables en Luys de Mata e Baptiste Esteve pintors habitants

de Valencia per via de aquells fan estimar e apreciar totes les desus dites coses de pintor e pintura os quals en deu y en sa conciencia ben vistes e regonegudes totes les dites coses ço es papers de pintura, ferramenta, medalles, colors, lensos de paysos o lunys, modellos, prempsa e altres coses concernets al exercici de pintura estimaren valer en cinquanta liures reals de Valencia».

66. APPV, notario: Petrum Llorent, signatura: 20004, año 1560, 29 de febrero de 1560: «per les parets de dita cambra molts lenços de paysos o lunys». Con anterioridad, «pahís» se había empleado, por ejemplo, para indicar un fondo de paisaje, como se puede leer en la capitulación de 1512 con el pintor Joan Pons para el retablo de San Sebastián de Adzaneta, «una historia de Sant Sabastia como lo asageten fornida ab hun pahis a les espatles». Sobre este tema, ver M. GÓMEZ-FERRER, «Consideraciones sobre el pintor Joan Pons (doc. 1475-1514)», *Archivo de Arte Valenciano*, 2001, p. 91-97. Pero como motivo independiente es de los primeros

ejemplos documentados en el medio valenciano.

67. «un quadro de unos lexos» aparece mencionado en el inventario de bienes del pintor Hernando de Ávila en 1595. Véase A. ATERIDO y L. ZOLLE, «Hernando de Ávila, su biblioteca y su herencia», *Anuario Arte*, 1999, 145-168. Quizá «lunys» pueda referirse a «lluny» ('lejos').

68. APPV, notario: Pere Mir, 18 de octubre de 1563, «Que tiene una tela en lo qual estan pintats dos mons, un paper en lo qual sta pintat tot lo mon, un altre paper pintat ab diverses terres ques diu la Palestina, papers de pintures de terres de Alamanya, una paper intitulat Palestina descriptio, una teleta en la qual sta pegat un paper ab la presa de Viena, un altre paper de descriptio de tot lo mon, altre paper ab la descriptio de Espanya, altre de la descriptio de Italia, altre de la presa de San Quintin, altre paper de la descriptio nova de les terres, altre de la descriptio de Europa, un paper pegat a una tela de la pintura de la ciutat de

Roma y altre de Leo [Lyon?] de forma chica, una ciutat pintada asentada en tela, un altre paper de la descriptio de la campanya y armes de Francia, un altre paper de la descriptio de Inglaterra pegat en tela, y altre papel de tela ab la descriptio de Francia en tela».

69. M. GÓMEZ-FERRER, «El inventario de bienes del pintor Miguel de Uruenya: La biblioteca de un artista en la Valencia del siglo XVI», *Ars Longa*, 1994, p. 125-131. Junto a los libros tratados de Serlio, Vignola y Barbaro, tenía «molts modellos de algeps de poch valor».

70. J. L. BARRIO MOYA, «El pintor Luis de Carvajal y el inventario de sus bienes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1982, p. 414-420.

71. J. L. BARRIO MOYA, «La testamentaria del pintor valenciano Teodosio Mingot (1620)», *Archivo de Arte Valenciano*, 1998, p. 37-40.

72. L. MALO LARA, «Nuevos datos sobre el pintor Juan del Castillo», *Laboratorio de Arte*, 2004, p. 449-458.