

Hitos y mitos en la pintura valenciana (1472-1532). Una reflexión pertinente¹

Albert Ferrer Orts*

Resumen: Reflexionamos a través de estas líneas en los hitos que acontecieron en la pintura valenciana, avanzadilla de muchas de las novedades que en clave italiana penetraron en la península Ibérica en el quicio de los siglos XV y XVI. Los cuales se resumen en tres grandes empresas artísticas ejecutadas en poco más de media centuria: las pinturas del ábside de la catedral de Valencia y los retablos mayores de dicho templo y de la catedral de Segorbe, realizados sucesivamente por italianos, españoles formados en Italia y valencianos que, quizás, nunca viajaron al extranjero. Circunstancia que nos sirve para meditar sobre la complejidad del período, pero sobre todo para poner de relieve la dificultad que supone para los historiadores del arte bucear en tiempos pretéritos con la finalidad de aportar luz en pro del crecimiento del conocimiento y, en la medida de lo posible, enfrentarse a los mitos.

Palabras clave: Pintura valenciana, siglos XV-XVI, ábside de la catedral de Valencia, retablo mayor de la catedral de Valencia, retablo mayor de la catedral de Segorbe

Abstract: We reflected through these lines milestones that occurred in the Valencian painting, vanguard of many of the developments that in italian key entered the Iberian Peninsula in the doorway of the XVth and XVIth centuries. Which are summarized in three major artistic enterprises executed in just over half a century: the paintings of the apse of the Cathedral of Valencia and older altarpieces of the temple and Cathedral of Segorbe successively made by Italians, Spanish formed in Italy and Valencian who perhaps never traveled abroad. Circumstance that helps us to reflect on the complexity of the period, but above all to highlight the difficulty for art historians dive into past times in order to provide light for growth of knowledge and, as far possible, confront the myths.

Keywords: Valencian painting, XVth-XVlth centúries, apse of the Cathedral of Valencia, altarpiece of the Cathedral of Valencia, altarpiece of the Cathedral of Segorbe

Sesenta años son muchos desde luego, más aún si éstos transcurren entre el final de la Edad Media y los albores del Renacimiento que ahora en que los cambios de todo tipo y condición experimentan velocidades de vértigo por poco que nos detengamos a observar y pensar. De hecho, una de las múltiples interrogantes que nos plantea a los historiadores en general, y del arte en particular, esta rápida evolución de las cosas en el presente es precisamente la de cómo poder sumergirnos en las procelosas aguas de otros tiempos lejanos, calibrando en su justa medida su transcurrir de acuerdo al comportamiento de las sociedades pretéritas con el riesgo subsiguiente de no perecer en el intento. Dicho de otra manera, cómo precisar con tino la pervivencia de determinados estilos artísticos, la progresiva introducción o desarrollo de otros y hasta su desaparición en contextos tan peculiares como, por ejemplo, los del Antiguo Régimen en sus inicios.

Esta cuestión, junto a otras como la inexistencia o descontextualización de no pocas obras de arte y documentos que las refrende, no es baladí y hace de la labor del investigador tan ardua como proclive a peligros de interpretación, particularmente si consideramos la actividad artística –en líneas generales– como una más entre otras inserta en el campo de la artesanía y no de la creación intelectual. Hecho que, como es sabido, encontró tempranamente en la península Apenina una clara reacción al *statu quo* secularmente establecido por medio de la literatura artística, nacida con Ghiberti y consolidada gracias a Vasari, y que tendrá tardía repercusión en otros centros productivos de Europa occidental con la

excepción de Van Mander, convirtiéndose progresivamente en punta de lanza de las reivindicaciones de amplios colectivos de artistas considerados artesanos despectivamente y, por ello, postergados *sine die* a la percepción de unos emolumentos muy por debajo de su demostrada creatividad así como privados del reconocimiento social debido.

La consideración que al arte se le dio en el mosaico de estados en los que se fragmentaba aquella Italia entre medieval y renacentista, tan diversa políticamente como generalmente homogénea en la apreciación del hecho artístico y sus circunstancias, no tuvo correlato paralelo en Francia, Portugal, España, Inglaterra o Alemania, excepto en casos tan puntuales como aislados. Tan solo lo acontecido en Flandes, donde al mismo tiempo se dio un resurgir artístico similar mediante lo que se denomina *Ars Nova*, confirma pues la regla. De hecho, desde finales del siglo XIV, las dos tendencias plásticas que van a ejercer honda influencia en el resto del subcontinente van a ser tanto la italiana como la flamenca (o la mediterránea y la nórdica), las cuales llegan a fusionarse en simbiosis particulares dependiendo de la zona geográfica donde confluyeron felizmente en lo que se denomina gótico internacional.

Esta mezcla que afectará al arte en todas sus variantes, desde la arquitectura hasta la miniatura, será especialmente fructífera en el campo de la pintura sobre tabla y lienzo, mediante el temple o el óleo, no así al fresco, técnica en la que los italianos serán maestros insuperables en adelante. Sin embargo, no todo fueron confluencias, ya que, allende tierras italianas, la pintura flamenca fue la que mejor se asimiló a la evolución del gótico final tan proclive al gusto de una comitencia deslumbrada por su lirismo y fastuosidad. Este profundo enraizamiento se dio a lo largo y ancho de la geografía española, tanto en Castilla como en Navarra y Aragón, hasta el primer tercio del siglo XVI bajo la

denominación genérica de hispano-flamenco. Su contrastada preeminencia, junto al sustrato morisco, vino a retrasar, consecuentemente, la penetración del renacimiento italiano, además de su aceptación y posterior generalización.

El panorama dado en la Corona de Aragón, en particular el reino de Valencia, estrechamente unida a los avatares de la península transalpina, especialmente a su zona meridional desde mediados del siglo XIII con los reinados de Pedro III *el Grande* y Pedro IV *el Ceremonioso*, no fue diferente –como se ha referido- del acontecido en Castilla y Navarra, aunque es innegable que el poderoso influjo italiano encontró en sus activos puertos marítimos de Barcelona y Valencia la puerta de entrada al primer renacimiento *quattrocentista*, tal cual sus diversos productos y mercancías. Una frenética actividad comercial que se verá progresivamente incrementada con los reinados de Juan I *el Cazador*, Martín I *el Humano*, Fernando I *el de Antequera*, Alfonso V *el Magnánimo* y, finalmente, Juan II *el Grande* hasta el advenimiento de Fernando II *el Católico*. Monarcas que coincidieron no por casualidad con el acceso de tres papas aragoneses al solio pontificio en las figuras de Benedicto XIII, del linaje de los Luna, y de Calixto III y Alejandro VI, ambos del de los Borja -Borgia en su versión italianizada- en un período en que la guerra civil acaecida en el Principado de Cataluña (1462-1472) desplazó definitivamente de Barcelona a Valencia la actividad económica con el Mediterráneo.

El gusto predominante hasta entonces en Valencia, como en el resto de la península Ibérica, era el hispano-flamenco, ciudad en la que también vivía una nutrida colonia nórdica, amén de la italiana, y donde residían pintores flamencos organizados en el gremio local. De hecho, bastante posterior a la estancia de Marçal de Sax y a la visita que realizó a esta ciudad Jan van Eyck, son conocidos

obradores como el de los Alimbrot, a la par que la de activos talleres como los de Jacomart, Dalmau, Bermejo, Baró, los Osona, Reixach y numerosos maestros todavía no identificados y conocidos con nombres de laboratorio.²

Este ambiente, todavía medieval pero abierto a las novedades, propició igualmente la fluida importación de productos suntuarios, tejidos, mobiliario y obras de arte tanto de Flandes como de Italia, tal cual de otros que podríamos calificar como exóticos, casos de la seda, la pólvora o las especias, provenientes del Lejano Oriente a través de las rutas controladas por venecianos y genoveses hasta la caída de Constantinopla en 1453. Mercancías que venían a satisfacer las exigentes demandas de la nobleza local –encabezada, a título de ejemplo, por los condes de Oliva, los duques de Gandia, el cardenal Guillem Ramon de Vich y su hermano el embajador Jeroni de Vich, el conde de Mérito, los marqueses del Cenete, los duques de Segorbe o los duques de Calabria- y que perdurará hasta más allá del descubrimiento de América y la consiguiente preeminencia de Sevilla en el trasiego trasatlántico, coincidiendo con la revuelta de las Germanías (1519-1522) y el reinado del emperador Carlos V.

Precisamente, es en estas coordenadas espacio-temporales donde habrá que incardinar tanto las estancias documentadas de los florentinos Gherardo di Jacopo *Starnina* y Giuliano di Nofri, entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV,³ como el episodio posterior acaecido en la catedral de Valencia en 1469, cuando se incendia su capilla mayor y, como consecuencia de ello, es llamado su compatriota Niccolò Delli (1413-1470) para redecorarla al fresco, pintor documentado en Castilla -como sus hermanos Dello y Sansone- desde 1442 y que había decorado la bóveda de la catedral vieja de Salamanca desde finales de 1445. Labor que no concluye al fallecer en 1470 después de una larga enfermedad ni tampoco lo hacen

a plena satisfacción los colegas valencianos que le sustituyen en tan arduo cometido.⁴

Todo indica que al no encontrar el cabildo de la misma quien pudiera devolver su prestancia al altar mayor, se aprovechó la inminente visita del cardenal y obispo de Valencia Rodrigo de Borja por delicados asuntos de Estado para solicitarle que embarcara con su séquito a algún perito en la materia. El futuro papa Alejandro VI, de elevada cultura y sensibilidad artística por residir en Roma largos años a la sombra de su tío Calixto III, así lo hizo en las figuras de Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, un pintor ferrarense y otro napolitano que, a la postre, se encargaron de ejecutar exitosamente las pinturas catedralicias (1472-1481). Programa en clave netamente *quattrocentista* que, redescubierto en parte en la primavera de 2004, debió de ser revolucionario en su medio profesional por el lugar de privilegio que ocupaba y lo novedoso de su técnica, composición y cromatismo. Un impacto todavía más llamativo al estar concebidas dichas pinturas para su adaptación a la arquitectura de un templo gótico de considerables dimensiones y exornado de acuerdo con la estética medieval.⁵ [Ilustraciones 1, 2, 3 y 4]

No obstante la repercusión, ¿qué cambios produjo este nuevo lenguaje y su sintaxis entre los pintores locales? Por lo que se conserva y conocemos, Valencia y su reino continuaron fieles al influjo hispano-flamenco pues, aunque es cierto que se observan incipientes incursiones en las obras de algunos autores y talleres, ni la nobleza, ni la burguesía, ni los gremios o el pueblo llano, y con ellos las activas cofradías parroquiales, ni tampoco el clero secular y regular, cambiaron de mentalidad tan súbitamente. Circunstancia que, del mismo modo, se repite cuando el propio capítulo catedralicio contrata en 1506 a Fernando Yáñez de la Almedina

(†1537) y a Fernando Llanos (†1525), pintores manchegos formados en el entorno de Leonardo da Vinci, para realizar el retablo abatible del altar mayor que, además, debía cubrir el de plata del pisano Bernabeo Tadeo da Piero Pone, Francisco Cetina, Jaume Castellnou y Agustín Nicós.⁶ [Ilustraciones 5 y 6]

Bien es cierto que en el transcurso de treinta y cinco seis los obradores que laboraban en clave netamente flamenca van dando paso a otros en los que los italianismos son cada vez más frecuentes, no en balde todos los que hasta ahora hemos citado terminan *grosso modo* su actividad con el siglo XV. Pero la adscripción a la moda transalpina siguió siendo dificultosa tanto por parte de los pintores, muy mediatizados ante las exigencias del nuevo lenguaje y su funcionamiento todavía medieval, como de la clientela, acostumbrada al deslumbrante pan de oro que todo lo inundaba y las convenciones iconográficas al uso. El conjunto ejecutado por los Hernandos era novedoso en todo menos en la temática: su estructura, el tamaño descomunal de sus lienzos, la ausencia de dorados, el dominio de la perspectiva, la narrativa de sus escenas, la introducción del clasicismo *quattrocentista* maduro, el influjo leonardesco, el *sfumato*, la plasticidad y rotundidad de sus personajes..., además de insertarse debajo mismo de las pinturas de la bóveda, aunque ocultaba las del paramento posterior.⁷ Sin olvidar otros trabajos de ambos para la catedral con posterioridad al retablo⁸ o el diseño y realización a la italiana, entre 1529 y 1536, de la capilla de la Resurrección por Luis Muñoz, Joan B. Corbera y Gregori de Vigarny. [Ilustraciones 7 y 8]

En torno a 1510, fecha en la que se concluye el retablo de la catedral, como hemos dicho, nuevos talleres van adscribiéndose más o menos lentamente al creciente italianismo, como se comprueba sin esfuerzo en Vicent Macip, Miquel Esteve, Miquel del Prado, el Maestro de Alzira, Nicolás Falcó..., pintores que van abandonando o ya adolecen de las formas flamencas y adaptando sus quehaceres a

la nueva praxis auspiciada sin ambages por la sede episcopal en un ejercicio de demostración de cosmopolitismo italianizante sin precedentes en otros estamentos coetáneos de la sociedad, excepción hecha de algunos nobles ilustrados y en permanente contacto con Italia.⁹ Mientras que los Hernandos, conjuntamente o por separado, en Valencia o en Castilla, no abandonaron nunca su estilo, a modo de ejemplo y contrapeso cabe referir que San Leocadio, en solitario o con su hijo, quien ejerció en el reino de Valencia hasta su muerte en 1520, excepto algún puntual viaje a su Italia natal, hubo de alternar encargos a la flamenca, si se nos permite la expresión, con otros donde plasmó su verdadera vocación renaciente.¹⁰

El último hito al que hacemos referencia en estas líneas no es otro que el del retablo mayor de la catedral de Segorbe (1529-1532), programa ejecutado no ya por italianos ni por pintores formados allá sino por los valencianos Vicent Macip (h. 1468-1551) y su hijo Joan de Joanes (h. 1505/7-1579). El primero nacido en un ambiente flamenquizante no exento de italianismos, mientras que el segundo se estaba formando aceleradamente en el nuevo lenguaje de tal forma que el binomio realizó en clave sincrética una de las obras cumbre del renacimiento vernáculo, sin lugar a dudas, difícilmente comprensible sin las dos citas maestras aludidas, inscritas y magistralmente combinadas de alguna forma en la capilla mayor de la seo valenciana.¹¹ [Ilustraciones 9, 10, 11 y 12]

Una obra que, a nuestro entender, viene a resumir con innegable madurez y virtuosismo las aportaciones del renacimiento italiano en tierras valencianas, y por ende españolas, a lo largo de sesenta años de tiras y aflojas estilísticas y, por qué no, de lentas fluctuaciones en la mentalidad y el gusto de la variopinta comitencia local.¹² Más de medio siglo de afortunadas experiencias que desembocarán en lo que se ha venido a denominar “joanesco”, teniendo en cuenta la exquisitez de Joan Macip, más conocido como Joan de Joanes, y la cantidad y calidad de sus

colaboradores y seguidores hasta 1623 (Pedro Rubiales, fray Nicolás Borrás, Gaspar Requena, Jerónimo de Córdoba, Cristóbal Llorens, fray Nicolás Factor, Miquel Joan Porta, Onofre Falcó...), fecha en la que muere su hijo y principal seguidor¹³ en otro contexto pictórico ya de índole naturalista impulsado y madurado por Sariñena, los Ribalta, Espinosa, Orrente, Castelló, Castañeda, Bausà...

Conclusión

En definitiva, y como epílogo, lo que nos parece más que obvio es que los artistas de los que nos ocupamos pertenecientes, como es el caso, a estas coordenadas cronológicas eran considerados artesanos las más de las veces, quienes además de analfabetos, en ocasiones, y de no alcanzar a menudo el prestigio que sí ofrecían otras disciplinas artísticas, como la platería, la literatura y la música, particularmente entre los estratos de la sociedad más pudientes y cultos, extrañamente fueron valoradas sus creaciones como liberales y fruto del intelecto (*disegno*) sino como productos de una actividad meramente manual. Baste para ello la lectura de la mayor parte de los contratos ante notario conocidos, sumarios las más de las veces y circunscritos generalmente a las garantías, penalizaciones, precio y plazos de ejecución acordados de mutuo acuerdo. No se entiende sino la fracasada creación de un Colegio de Pintores en Valencia en los años 1607 y 1616, repetidamente frustrado por el temor de las autoridades competentes, y clientes habituales, a que los precios de las obras de éstos sufrieran alteraciones al alza que perjudicaran los más bien modestos salarios acordados por las ordenanzas gremiales.

Nuestra labor consiste precisamente, a parte de lo expresado, en aquilatar la calidad intrínseca de estos obradores, su funcionamiento y su porosidad e ingenio para abrirse camino y subsistir en un medio tan prolífico en encargos como hostil para reconocer su personalidad y prestigio, a la postre la trascendencia que ansió para sí buena parte de su clientela más exigente y ávida de pasar a la posteridad merced a la fama. En definitiva, además de las puntuales referencias de los eruditos del momento y la posterior redacción o publicación de las biografías de Francisco Pacheco, Jusepe Martínez, Vicente Victoria o Antonio Palomino entre otras, nos quedan algunos elogios en forma de poemas de la mano escritores de la talla de Lope de Vega, Quevedo... como testimonio y reconocimiento de su calidad y predicamento¹⁴. Al fin y al cabo, hitos y mitos que seguimos alentando de una u otra manera en los inicios del siglo XXI con nuestros avances y, también, retrocesos que nos hacen meditar.

* Albert Ferrer Orts es Doctor de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, España. Académico de la Facultad de Arte de la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación. Contacto: albert.ferrer-orts@uv.es

¹ La bibliografía utilizada en este ensayo ha sido seleccionada, por lo tanto ha quedado fuera de esta reflexión otra que o bien se recoge en la que hemos utilizado o consideramos reiterativa. No pretende ser, por tanto, una recopilación ser exhaustiva.

² Miguel Falomir, *Arte en Valencia, 1472-1522*, Consell Valencià de Cultura, Valencia, 1996; Fernando Benito Doménech; José Gómez Frechina (coms.), *La clave flamenca en los Primitivos Valencianos*, catálogo de exposición, Generalitat, Valencia, 2001; y Ximo Company, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanta*, CEIC Alfons el Vell, Gandia, 2006.

³ Fernando Benito Doménech; José Gómez Frechina (dirs.), *La impronta florentina y flamenca en Valencia. Pintura de los siglos XIV-XVI*, catálogo de exposición, Generalitat, Valencia, 2007.

⁴ Miguel Falomir, *op. cit.*; Ximo Company, *op. cit.*, y del mismo autor “La revolució dels àngels de la catedral de València”, en Beatriu Navarro i Buenaventura (ed.), *Pintura dels segles XV i XVI a la Corona d’Aragó*, Ulleye, Col. Una Ullada a la Història, Xàtiva, 2011, pp. 1-33.

⁵ Adele Condorelli, “El hallazgo de los frescos de Paolo de San Leocadio en la catedral de Valencia y algunas consideraciones acerca de Francesco Pagano”, *Archivo Español de Arte*, núm. 310, 2005, pp. 175-179; Ximo Company, *op. cit.*, 2006 y *op. cit.*, 2011, pp. 1-33; y Mercedes Gómez-Ferrer, “Nuevas consideraciones sobre el pintor Francesco Pagano”, *Ars Longa*, núm. 19, 2010, pp. 57-62.

⁶ Miguel Falomir, *op. cit.*; Fernando Benito; José Gómez; Vicente Samper, “Retablo mayor de la Catedral de Valencia”, en Fernando Benito Doménech (com.), *Los Hernandos. Pintores hispanos del entorno de Leonardo*, catálogo de exposición, Generalitat, Valencia, 1998, pp. 66-117; y Mercedes Gómez-Ferrer, “El cardenal Guillem Ramón de Vich y las relaciones entre Roma y Valencia a comienzos del

Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, Vol. 9, Santiago, 2015, pp.1-21

siglo XVI », en Frédérique Lemerle, Yves Pauwels and Gennaro Toscano (dir.), *Les Cardinaux de la Renaissance et la modernité artistique*, Villeneuve d'Ascq, IRHiS-Institut de Recherches Historiques du Septentrion (« Histoire et littérature de l'Europe du Nord-Ouest », núm. 40), 2009, p. 197-216.

⁷ Fernando Benito; José Gómez; Vicente Samper, *op. cit.*, pp. 66-117.

⁸ Mercedes Gómez-Ferrer, M.; Juan Corbalán de Celis, “Un contrato de los Hernandos para la capilla de les Febres de la seo de Xàtiva en 1511”, *Archivo Español de Arte*, núm. 314, 2006, pp. 157-168.

⁹ José Albi, *Juan de Juanes y su círculo artístico*, 3 vols., Institución Alfonso el Magnánimo, Diputación Provincial, Valencia, 1979; Felipe V. Garín Llombart (dir.), *Joan de Joanes († 1579)*, catálogo de exposición, Ministerio de Cultura, Valencia, 1979; Fernando Benito Doménech, “El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en etapas distintas de su carrera”, *Archivo Español de Arte*, núm. 263, 1993, pp. 223-244, y del mismo autor *Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra*, catálogo de exposición, Generalitat, Valencia, 2000; Miguel Falomir, *op. cit.*; Fernando Benito Doménech; José Luis Galdón (coms.), *Vicente Macip (c. 1475-1550)*, catálogo de exposición, Generalitat, Valencia, 1997; Fernando Benito; José Gómez; Vicente Samper, *op. cit.*, pp. 66-117; Ximo Company; Lluïsa Tolosa, “De pintura valenciana: Bartolomé Bermejo, Rodrigo de Osona, el Maestro de Artés, Vicent Macip y Joan de Joanes”, *Archivo Español de Arte*, núm. 287, 1999, pp. 268-278; Ximo Company, *op. cit.*, 2006; Fernando Benito Doménech; José Gómez Frechina (dirs.), *op. cit.*; Mercedes Gómez-Ferrer, “Los Falcó, una familia de pintores en la Valencia del siglo XVI”, *Locvs Amoenvs*, núm. 11, 2011-12, pp. 79-96; y Josep Lluís Cebrián i Molina, “La primera etapa del Mestre d’Alzira: les taules xativines”, en Beatriu Navarro i Buenaventura (ed.), *Entre el Compromís de Casp i la Constitució de Cadis*, Col. Una Ullada a la Història, Xàtiva, 2013, pp. 117-160.

¹⁰ Fernando Benito; José Gómez; Vicente Samper, *op. cit.*, pp. 66-117; y Juan Corbalán de Celis y Durán, “La capilla del oficio de plateros. El retablo pintado por los Hernando y nuevos datos sobre el retablo de los Macip”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXXVII, 2011, pp. 247-258.

¹¹ José Albi, *op. cit.*; Felipe V. Garín Llombart (dir.), *op. cit.*; Fernando Benito Doménech; José Luis Galdón (coms.), *op. cit.*; Fernando Benito Doménech, *op. cit.*, 2000; F. F. Martínez Serrano; D. Montolio Torán, “Retablo de la vida de Cristo y de la Virgen”, en Antoni José i Pitarch; Ramón Rodríguez Culebras (coms.), *La luz de las imágenes. Segorbe*, catálogo de exposición, Generalitat, Valencia, 2001, pp. 382-389; y Albert Ferrer Orts, “El retablo mayor de la catedral de Segorbe. Paradigma del quehacer de los Macip”, *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, tomo LXXXVII, 2011, pp. 259-276.

¹² Albert Ferrer Orts, *op. cit.*, pp. 259-276.

¹³ José Albi, *op. cit.*; Felipe V. Garín Llombart (dir.), *op. cit.*; Miguel Falomir, *op. cit.*; y del mismo autor “La construcción de un mito: Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del Arte*, núm. 12, 1999, pp. 123-148, y “Joanes y su entorno: relaciones sociales y afinidades culturales”, en Lorenzo Hernández Guardiola (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2006, pp. 271-288; Fernando Benito Doménech; José Luis Galdón (coms.), *op. cit.*; Fernando Benito Doménech, *op. cit.*, 2000; Lorenzo Hernández Guardiola “Italia revivida en la obra de Juan de Juanes, el mejor pintor español del siglo XVI”, en Ximo Company; M^a José Vilalta; Isidre Puig (eds), *El rol de lo hispano en la pintura mediterránea de los siglos XV y XVI*, CAEM-Universitat de Lleida, Lleida, 2009, pp. 293-325, y del mismo autor “Onofre Falcó. Un misterioso pintor en la Valencia del siglo XVI”, en Beatriu Navarro i Buenaventura (ed.), *Pintura dels segles*
Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, Vol. 9, Santiago, 2015, pp.1-21

XV i XVI a la Corona d'Aragó, Ed. Ulleye, Col. Una Ullada a la Història, Xàtiva, 2011, pp. 35-69, y "La estela de Juan de Juanes en el sureste español: el pintor Jerónimo de Córdoba (1537-1601)", *Archivo de Arte Valenciano*, LXV, 2014, pp. 63-79; Lorenzo Hernández Guardiola; Ximo Company i Climent, "De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Juanes (c. 1505/1510-1579)", en Lorenzo Hernández Guardiola (coord.), *De pintura valenciana (1400-1600). Estudios y documentación*, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Alicante, 2006, pp. 211-269; Albert Ferrer Orts; Carmen Aguilar Díaz, "Influjos joanescos en el taller de los Requena", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 104, 2009, pp. 127-144; Mercedes Gómez-Ferrer, *op. cit.*, 2011-12, pp. 79-96; y Lorenzo Hernández Guardiola *et al.*, *Gaspar Requena, pintor valenciano del Renacimiento (c. 1515-después 1585)*, Ed. Ulleye, Xàtiva, 2015.

¹⁴ Miguel Falomir, *op. cit.*, 1999, pp. 123-148.

Ilustraciones



1.- Paolo da San Leocadio y Francesco Pagano, ábside de la catedral de Valencia (XC).



2.- Paolo da San Leocadio. Ángel del ábside de la catedral de Valencia, detalle (CAD).



3.- Paolo da San Leocadio. Ángel del ábside de la catedral de Valencia, detalle (CAD).



4.- Paolo da San Leocadio. Ángel del ábside de la catedral de Valencia, detalle (CAD).



5.- Fernando Yáñez de la Almedina-Fernando Llanos. Retablo mayor (cerrado) de la catedral de Valencia (W).



6.- Fernando Yáñez de la Almedina. 'Pentecostés', retablo mayor de la catedral de Valencia (W).



7.- Fernando Llanos. 'Resurrección', retablo mayor de la catedral de Valencia (W).
Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, Vol. 9, Santiago, 2015, pp.1-21



8.- Cabecera de la catedral de Valencia (TV).



9.- Vicent Macip-Joan de Joanes. Propuesta de reconstrucción del retablo mayor de la catedral de Segorbe (FB).



10.- Vicent Macip-Joan de Joanes. 'Adoración de los pastores', retablo de la catedral de Segorbe (FB).



11.- Vicent Macip-Joan de Joanes. 'Adoración de los Magos', retablo de la catedral de Segorbe (FB).



12.- Vicent Macip-Joan de Joanes. 'Crucifixión', retablo de la catedral de Segorbe (FB).

Para citar este artículo:

Ferrer Orts, Albert, "Hitos y mitos en la pintura valenciana (1472-1532). Una reflexión pertinente", *Revista Historias del Orbis Terrarum*, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, Vol. 9, Santiago, 2015, pp.1-21