

SOBRE VARIAS TABLAS VALENCIANAS DEL MUSEO DE VALLADOLID

Lorenzo Hernández Guardiola

Real Academia de Bellas Artes de San Carlos. Valencia

Resumen: En este artículo se analizan varias tablas anónimas valencianas, principalmente del siglo *xvi*, que se conservan en el Museo de Valladolid, a las que se intenta dar una atribución, al tiempo que se estudia la magnífica pieza de la Adoración de los pastores, en la misma colección, que hay que considerar como obra de Juan de Juanes.

Palabras clave: Museo de Valladolid. Pintura valenciana del siglo *xvi*. Maestro de Xàtiva. Nicolás Falcó. Juan de Juanes. Onofre Falcó. Vicente Requena.

OF SEVERAL VALENCIAN TABLES IN THE MUSEUM OF VALLADOLID

Abstract: This article analyzes several anonymous Valencian tables, mainly of the sixteenth century, which are preserved in the Museum of Valladolid, which are intended to give an attribution, while studying the magnificent piece of Adoration of the shepherds, in the Same collection, to be considered as the work of Juan de Juanes.

Keywords: Museum of Valladolid. Valencian painting of the 16th century. Maestro de Xàtiva. Nicolás Falcó. Juan de Juanes. Onofre Falcó. Vicente Requena.

Del total cercano a las ochenta tablas, que guarda el Museo de Valladolid, principalmente del siglo *xvi*, setenta y una figuran en la relación entregada al mismo por la Comisaria General del Patrimonio Artístico Nacional en 1941, constituyendo un lote de diverso origen, en gran parte levantino¹.

De finales del siglo *xv* es la tabla de *San Onofre* (113 × 69 cm) (Inv. 9952), catalogada como de escuela valenciana. Muestra al santo anciano, de cuerpo entero y con nimbo dorado y decorado con buril. Sostiene en su mano izquierda un salterio o camándula de cuentas, objeto semejante al rosario, pero típico de los anacoretas, y con la derecha un bastón o cayado rústico de doble empuñadu-

ra. Vestido con su propio pelo, que sujeta a la cintura con una ¿fronda de zarzal?, muestra a sus pies una maza de madera y un hacha junto a un pájaro negro. Su figura se recorta ante una construcción a dos aguas, muy pequeña en relación a su cuerpo, quizá alusión a la ermita que cuidaba o una referencia a la cueva donde vivía, convertida en un refugio, que el mismo santo anacoreta presumiblemente construiría (de ahí la presencia de la maza y el hacha, instrumentos de albañilería). El pájaro debe representar al cuervo que le traía el pan diario (Fig. 1).

De entre el círculo de pintores valencianos de las últimas décadas del cuatrocientos, el que más se aproxima al estilo de la tabla es el



Fig. 1. Maestro de Xàtiva. San Onofre. Museo de Valladolid.

llamado Maestro de Xàtiva, autor anónimo en la tradición de la pintura de Joan Reixach, el pintor más destacado y prolífico de la Valencia del siglo xv, de quien pudo ser su discípulo. Ciertos detalles anatómicos (mirada lateral y ensimismada, dedos largos y finos con prolongado pulgar, cabeza ovalada), su rictus y rasgos faciales, relacionan este san Onofre con la santa María Magdalena del retablo de San Miguel y esta santa en la seo de Xàtiva, atribuido al Maestro de Xàtiva, pintor así denominado por la gran cantidad de obras suyas conservadas en esta localidad (y que nosotros pensamos que puede identificarse con el pintor Antoni Cabanes, domiciliado en la misma durante años), así como



Fig. 2. Maestro de Xàtiva (atribuidos). San Onofre (Museo de Valladolid). Santa María Magdalena (detalle del retablo de san Miguel y santa María Magdalena en la seo de Xàtiva). San Pedro (retablo mayor de San Félix de Xàtiva).

con los presentes en sus pinturas del retablo mayor de la iglesia setabense de San Félix, que debió llevar a cabo con los también Maestros de Artés y Borbotó, con seguridad todos ellos miembros de la familia de pintores apellidados Cabanes² (Fig. 2).

En la órbita del pintor Nicolás Falcó (...1493-1530), quizá de algún miembro de su taller, hay que catalogar la tabla de la *Piedad* o *Llanto sobre Cristo muerto* (96 × 79 cm; Inv. 9954). Sobre un fondo de paisaje y arquitecturas y ante la Cruz, el cuerpo de Cristo descansa exánime sobre el regazo de su madre, a quien rodean las santas mujeres, San Juan y María Magdalena. Tras ellos, Nicodemo con los clavos y el sudario, José de Arimatea y un tercer personaje, todos ellos con tocado y nimbos poligonales.

La composición es la típica de este asunto de finales del siglo xv y principios del siglo xvi y sigue la que empleara Nicolás Falcó en obras suyas, como la que se conserva en el Museo de la arciprestal de Santa María de Morella (Castellón) con semejante distribución de los personajes (Fig. 3). Los modelos femeninos, sobre todo el de la Virgen, se acercan a los empleados por Paolo de San Leocadio y los de los varones (Nicodemo, José Arimatea y un tercero tras el primer plano) a Nicolás Falcó. Su dibujo se muestra más irregular a lo común en la



Fig. 3. Taller de Nicolás Falcó. Piedad (Museo de Valladolid). Nicolás Falcó. Piedad (Museo de la arciprestal de Santa María de Morella).

pintura de este último, por lo que catalogar la tabla como obra de algún discípulo suyo es, en el estado actual de nuestros conocimientos, lo más conveniente³.

Valenciana es la hermosa tabla (Inv. 9971) del *Nacimiento o Adoración de los pastores* (133,5 × 79 cm), que debió de formar parte en su origen de la calle lateral de un retablo y obra principal en la colección de pintura del Museo. De rico cromatismo (rojos, amarillos, blancos...), equilibrada y muy cuidada composición, su riqueza en detalles iconográficos requiere de una descripción prolija (Fig. 4).

De forma semicircular en su parte alta, con marco de talla en forma de arco de medio punto con representación de dos cruces en las enjutas, muestra en primer término al Niño desnudo con las manos levantadas sobre un pesebre cúbico. A sus lados, arrodillados, María y un pastor con bastón, manos cruzadas sobre el pecho y cartera riñonera, se muestran en actitud de adorar al recién nacido, advirtiéndose en la zona inferior izquierda según el espectador las cabezas del buey y el asno, éste último sujeto a una argolla de hierro que pende del pesebre. En el siguiente espacio, de pie, aparecen san José tocado en el centro, un pastor de perfil con

sombrero portando un cordero (tras él, se muestra la cabeza de un tercer pastor con capuchón rojizo) y un grupo de tres ángeles músicos en actitud de cantar sosteniendo un libro al que dirigen sus miradas. Tras éstos, sobre una repisa se advierte una paloma junto a una de las dos pilastras caídas de orden compuesto que sostienen el tejado a dos aguas del establo. Al fondo en dos vanos de la arquitectura del mismo y en el exterior se representan la escena del Anuncio a los pastores en uno, donde un ángel en vuelo porta la filacteria con la leyenda GLORIA IN EXCELSIS DEO... (Lucas 2, 14), palabras con las que los ángeles avisaron de la buena nueva, y la cabalgada de los Reyes Magos siguiendo la estrella que les guió a Belén en otro, con un gran cortejo de acompañantes a pie y a caballo que miran al espectador, portando banderolas y estandartes. Más a lo lejos se advierte una ciudad amurallada al pie de una colina con un castillo en lo alto (alusión a Belén). En el cielo, entre nubes, la figura de Dios padre y la paloma del Espíritu Santo.

Destaca en la composición su carácter narrativo al representar tres sucesos coetáneos como el Nacimiento, el Anuncio a los pastores y los Reyes Magos y su numeroso



Fig. 4. Juan de Juanes. *Adoración de los pastores*. Museo de Valladolid.

séquito dirigiéndose al portal de Belén. La cabalgada o cortejo de los Reyes Magos aquí representada es un asunto iconográfico excepcional en la pintura valenciana del Renacimiento (más común es la Adoración de los Reyes con la presencia de su séquito a las puertas del establo) y evoca el mismo asunto de Benozzo Gozzoli en la Capilla de los Magos (1459), en el Palacio Médici Riccardi de Florencia, donde el episodio bíblico sirve de

pretexto al artista para representar a numerosos miembros de la familia propietaria del palacio, incluido el autorretrato del pintor; personajes que miran, como en la tabla que estudiamos, al espectador.

Post adjudicó la pintura a Vicente Macip al advertir semejanzas de concepto y estilo con la tabla del mismo asunto del antiguo retablo mayor de la catedral de Segorbe. También la atribuyen al pintor Diego Angulo y

Albi, quien sugiere su datación hacia 1520. Benito Doménech y José Luis Galdón, manteniendo la misma autoría, centran su cronología entre 1520 y 1530⁴. De hacia 1525 y como de Vicente Macip se recoge en el catálogo/guía del Museo⁵.

El otrora anónimo Maestro de Cabanyes ha sido identificado certeramente con Vicente Macip (h.1468-1470-1551)⁶, quien seguramente debió formarse con Paolo de San Leocadio, no ajeno también a influencias de Rodrigo de Osona. Así lo evidencian sus frágiles tipos humanos, las composiciones con múltiples figuras, su sentido narrativo y el interés por la minucia (pequeños personajes en los fondos) de ascendencia flamenca... Su pintura, de estética plenamente cuatrocentista, se quiebra en los paneles del antiguo retablo mayor de la catedral de Segorbe, considerados obra suya por el incuestionable hecho que es a su persona a la que van dirigidos casi todos los pagos del mismo entre 1529 y 1531.

Esta metamorfosis de su estilo hacia la estética del pleno Renacimiento⁷, se ha intentado explicar por la contemplación en Valencia de unas tablas de Sebastiano del Piombo que trajo de Italia el embajador Vich en 1521. Ya escribimos en su día que cambio tan radical era difícil que tuviera lugar en un pintor mayor de sesenta años y tras asimilar todo un nuevo estilo quinientista tan sólo contemplando unas tablas y ello si en realidad se las dejaron ver⁸. Podría darse esta circunstancia, pero la situación cambia radicalmente al documentarse que Joan Macip (Juan de Juanes), su hijo, también cobró por el retablo de Segorbe la estimable cantidad de diez ducados de oro en 1531, seguramente tras su finalización⁹, lo que indica de forma irrefutable que participó en el mismo. El que la mayor parte de los pagos del retablo los cobrara su padre debe explicarse a que fue éste el que lo contrató por ser el cabeza del taller familiar, quizá también por ser Juanes menor de edad

para actos contractuales cuando se escribió el de Segorbe, si bien en 1531 éste ya habría alcanzado, al cobrar, la mayoría permitida para ello¹⁰.

Desde antiguo —Vilagrasa en 1664— se decía que el retablo había sido pintado por el «famoso Joan de Joanes»¹¹. Y en nuestra época, Angulo llegó a afirmar con respecto al conjunto que si «Juan de Juanes hubiese nacido en los primeros años del siglo, y no en 1523, es muy posible que hubiese ayudado en él intensamente a su padre¹². A raíz de nuevos datos documentales aparecidos después de que Angulo formulara esta hipótesis, la investigación considera que Juan de Juanes debió nacer entre 1505 y 1510.

Viene todo esto a colación porque el autor de la tabla de la Adoración de los pastores del Museo de Valladolid es el mismo que pintó la mayoría de los paneles del antiguo retablo mayor de la catedral de Segorbe, sobre todo del que representa el mismo asunto, de semejante composición, como advirtió Post, y que no es otro que un Juan de Juanes juvenil (Fig. 5). El estilo de todos difiere del Maestro de Cabanyes/Vicente Macip, al pre-



Fig. 5. Juan de Juanes. *Adoración de los pastores* del antiguo retablo mayor de la catedral de Segorbe. Museo de la catedral de Segorbe.

sentar en composiciones equilibradas personajes grávidos, más corpulentos, de mayor empaque, que si bien derivan de los de este maestro, se ajustan perfectamente a los empleados por Juan de Juanes en el resto de su producción. Al igual que en la tabla de igual iconografía de Segorbe encontramos en la del Museo de Valladolid el mismo tipo de ángeles cantores, idéntico modelo del Niño Jesús con una pierna sobre la otra en el pesebre, semejante actitud de la Virgen, tipo de pastor de pelo rizado y de perfil, arrodillado en la misma posición, con bolsa riñonera y las manos cruzadas sobre el pecho y los mismos tipos humanos en general (compárese el de san José con el san Roque en el guardapolvo del conjunto de Segorbe), como parecida composición al fondo del Anuncio a los pastores y el detalle de una paloma (en la tabla de Segorbe, sobre una viga en el pesebre) en un alero del portal, etc. Bien es cierto (y estamos de acuerdo con la opinión de otros investigadores) que la tabla del Museo de Valladolid es anterior en el tiempo a la de mismo asunto de Segorbe (a su vez más cercana a la que se muestra en el retablo de La Font de la Figuera de Juanes dos décadas después) por su profusión de personajes, interés por la minucia, su carácter descriptivo, más acorde a la estética cuatrocentista y por presentar composiciones muy cercanas a las de su padre Vicente Macip, como la del Anuncio del Ángel a los pastores, semejante la que se muestra en el Anuncio a san Joaquín, del Museo de Bellas Artes de Valencia, obra de este último y de hacia 1507.

Estamos de acuerdo con Benito Doménech y José Luis Galdón en fechar la tabla del Nacimiento que nos ocupa en la década de los años 20 del siglo XVI y proponemos su cambio de atribución de Vicente Macip a un Juan de Juanes juvenil, que seguramente habría hecho ya su primer viaje a Italia, como cree Albi al estudiar esta obra que atribuye, como hemos indicado, a Vicente Macip¹³

y funde en la misma la tradición cuatrocentista paterna con la nueva estética del Cinquecento.

Juan de Juanes debió nacer entre 1505 y 1510 y cuando se concluyó el retablo de Segorbe (1531) tendría entre 21 o 26 años de edad. Artista precoz que debería estar colaborando con su padre desde la adolescencia. De hecho en la década de los años 20, Joan de Joanes debió ser parte muy activa del taller familiar (su padre en estos años se ocupa principalmente en tareas de dorado) y explica que tres años después de la conclusión del retablo de Segorbe, en junio de 1534, en el contrato del retablo de San Eloy del gremio de plateros de Valencia, librado a favor de Vicente y Joan Macip, padre e hijo, se especifique varias veces que la pintura del mismo debía hacerla exclusivamente Joan Macip y no su padre Vicente Macip¹⁴.

Muy deteriorada (pérdida de capa pictórica) se muestra la tabla de la *Coronación de*



Fig. 6. Onofre Falcó. *Coronación de la Virgen*. Museo de Valladolid.



Fig. 7. Onofre Falcó. *Coronación de la Virgen* (detalle). Museo de Valladolid. *Piedad* (detalle). Museo de Bellas Artes de Valencia.

la *Virgen* que sigue muy de cerca la Inmaculada Concepción de Juan de Juanes en la iglesia de La Compañía de Valencia. De las tres figuras que se muestran, sólo las de Cristo y la Virgen nos pueden dar pistas sobre su posible autor (Fig. 6). Los rasgos fisonómicos del primero (boca entreabierta, disposición de la barba, orejas, frente despejada oval y marcada raya en medio del cabello), permiten acercarla a la producción del pintor Onofre Falcó (c. 1513-Valencia, 1560), al menos a obras a él atribuidas, como la *Piedad* del Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁵, cuyo modelo de Cristo se corresponde con el presente en esta tabla del Museo de Valladolid (Fig. 7). El modelo de la Virgen también concuerda con los femeninos del pintor, con pelo rizado, rostro ovalado blanquecino y

delgado, labios pequeños, claro y destacado surco nasolabial, oreja al descubierto, como en la tabla de *Virgen y ángeles* del Museo de Valencia y la *Inmaculada* en colección particular¹⁶ (Fig. 8). Al menos es el autor, Onofre Falcó, el más próximo a esta tabla del museo con lo poco que nos permite su análisis.

Como obra de la escuela de Juan de Juanes y bajo el título de *Virgen con el Niño* (Inv. 11140) se cataloga en el Museo una tabla (74 × 58 cm) que por su peculiar iconografía y sus medidas debió constituir la pieza principal de un retablo pequeño o pieza aislada (Fig. 9). En lo alto, dos ángeles mancebos en vuelo sujetan una corona ornada de flores (rosas) sobre la cabeza de la Virgen que sostiene en brazos al Niño Jesús. Madre e hijo sujetan en sus manos flores (una rosa rosácea en una mano y otra blanca en la otra el Niño y una rosácea la Virgen). María se muestra de cuerpo entero sobre creciente de Luna. En la zona inferior, en medias figuras y en tres cuartos, aparecen san José a un lado, con la vara florida (atributo que tiene su origen en los Evangelios Apócrifos) de flores de almendra, y un personaje femenino, con las manos cruzadas sobre el pecho, que se ha identificado con santa Ana¹⁷, al otro. Bajo los ángeles se aprecian dos filacterias con las leyendas FLORES QUE PRAEBETE MARIA / UT



Fig. 8. Onofre Falcó. Detalle del rostro de la Virgen en la tabla del Museo de Valladolid, en la *Virgen y ángeles* del Museo de Valencia y en la *Inmaculada* en el comercio del arte.



Fig. 9. Vicente Requena. *Virgen con el Niño*. Museo de Valladolid.

VOBIS FRUCTUM PREBETA SVVS. Compleja iconografía de la Virgen que alude a su familia, coronación en el cielo, inmaculada concepción y al Rosario, lo que significa corona de rosas, que debe hacernos pensar en un contenido forzado por algún mentor o por quien encargó la obra. Como clave las flores, símbolo de la pureza de María, destacando la rosa marchita, boca abajo (que es como se coloca esta flor en floricultura para que se seque) que sostiene el Niño, alusión a su futura Pasión por amor a la Humanidad. La composición tiene como eje central a la Virgen y guarda cierta simetría al disponer a los ángeles y al marido y a la supuesta madre de la Virgen en la misma posición arriba y

debajo de la representación, siguiendo muy de cerca la que se muestra en la Inmaculada Concepción de Juan de Juanes en la parroquial de Sot de Ferrer (Castellón), aunque en ésta se representa a San Joaquín y santa Ana de cuerpo entero y arrodillados.

La obra es característica del pintor valenciano Vicente Requena (1556-1605). Los rasgos fisonómicos y tipos humanos de los ángeles mancebos que sostienen la corona de la Virgen confirman esta autoría, por su cercanía a los presentes en la tabla de San Jerónimo azotado por los ángeles del Museo de Valencia, obra documentada del autor procedente del retablo de San Jerónimo que Vicente Requena pintó entre 1588 y 1589 para



Fig. 10. Vicente Requena. Detalle de los ángeles mancebos en la tabla de san Jerónimo azotado por los ángeles del Museo de Bellas Artes de Valencia y en la de la Virgen y el Niño del Museo de Valladolid.

la iglesia conventual de San Miguel de los Reyes¹⁸. Su pelo largo y rizado con raya en medio, narices puntiagudas, grandes párpados, bocas pequeñas respecto a la nariz, labios carnosos, barbilla y orejas, así como la mirada hacia abajo y los cuerpos delgados, son prácticamente idénticos en ambas tablas (Fig. 10); prototipos que el artista repetirá en otras de sus obras y caracterizan su producción. Al igual que el modelo del Niño Jesús, derivado de los de Juan de Juanes, de pelo rizado y marcado flequillo, piernas gruesas, sobre todo las pantorrillas y pliegue de la piel marcado en el arranque de los pies, que se repite en el mismo personaje de la tabla de la Virgen, Santa Ana y el Niño del Museo de Valencia, la principal del retablo de Santa Ana, también en la iglesia del monasterio de San Miguel de los Reyes¹⁹, obra documentada de Vicente Requena de 1594 (Fig. 11).

Los tipos humanos de los demás personajes (Virgen, Niño, San José y la supuesta Santa Ana) son deudores de los de Juan de Juanes y explican el por qué hasta el momento la tabla se ha atribuido a su escuela. Vi-



Fig. 11. Vicente Requena. Detalle del Niño en la Virgen y el Niño del Museo de Valladolid y en la Virgen, santa Ana y el Niño en el Museo de Bellas Artes de Valencia.

cente Requena era hijo de Gaspar Requena, amigo de Juan de Juanes con el que trabajó al alimón en algunas obras, caso del retablo mayor de la parroquial de La Font de la Figuera (Valencia). Vicente Requena debió conocerlo y tratarlo en edad juvenil y, como su padre, no pudo sustraerse al poderoso influjo del pintor de los Salvadores, quizá el mejor de los nacidos en España en el siglo XVI.

Notas

¹ Eloísa WATTENBERG GARCÍA: «Bellas Artes», en Colecciones. Museo de Valladolid. Guía. Salamanca, Junta de Castilla y León, 1997, p. 173.

² XIMO COMPANY y LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «El retablo mayor de San Félix de Xàtiva. Reflexiones sobre su autoría y sus relaciones con la pintura valenciana de 1500», en *Restauració del Reataule Major de Sant Feliu de Xàtiva*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, pp. 75-108.

³ Este pintor está documentado trabajando con su taller y se conoce el nombre de algún discípulo suyo. Véase LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «El pintor Nicolás Falcó (1493-1530), Aproximación a su vida y filiación artística». *Archivo de Arte Valenciano*, XCII, 2011, pp. 35-51.

⁴ RATHFON CHANDLER POST, *The Valencian School in the Early Renaissance*, «A History of Spanish Painting», Cambridge, Harvard University Press, 1953, t. XI, p. 72. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Pintura del Renacimiento. Ars Hispaniae*, vol. XII. Madrid, Plus Ultra, 1954, p. 160. JOSÉ ALBI, *Joan de Joanes y su círculo artístico*. Valencia, 1979, 3 vols, vol. I, pp. 106-108. FERNANDO BENITO DOMÉNECH y JOSÉ LUIS GALDÓN, *Vicente Macip (h. 1475-1550)*, catálogo de la exposición, Valencia, 1997, n.º 28, p. 90.

⁵ Eloísa WATTENBERG GARCÍA, ob. cit., p. 185.

⁶ FERNANDO BENITO DOMÉNECH, «El Maestro de Cabanyes y Vicente Macip. Un solo artista en distintas etapas de su carrera», *Archivo Español de Arte*, 1993, pp. 223-224. VICENTE SAMPER EMBIZ, «Una tabla de santa Ana, la Virgen y el Niño junto a María Magdalena, identificable con la central del retablo de los Joan (1507) de Vicente Macip». *Archivo de Arte Valenciano*, Valencia, 1994, pp. 35-38.

⁷ En este conjunto se advierten vientos nuevos, una total renovación de la pintura valenciana hacia el pleno Renacimiento: de la pintura italiana inmediata a la muerte de Rafael y, sobre todo, la impronta de Sebastiano del Piombo. Se emplean personajes de belleza idealizada, con aplomo, grávidos; composiciones equilibradas, lejos de los prototipos frágiles del Maestro de Cabanyes o de

Paolo de San Leocadio; marcos arquitectónicos quinientistas, etc. Véase nota siguiente.

⁸ LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA y XIMO COMPANY I CLIMENT, «De nuevo sobre Joan Macip, alias Joan de Joanes (c. 1505-1510-1579)», en *De pintura valenciana. Estudios y documentación (1400-1600)* (coordinado por Lorenzo Hernández Guardiola). Alicante, Instituto Alcantino de Cultura Juan Gil-Albert, 2006, pp. 211-269.

⁹ «Ytem, doní de comisió de los señores canonges al fill de mestre Maçip, pintor, per estrenes del retaulle, deu ducats. À. y albarà». Cfr. OLIMPIA AROZENA, «El pintor Vicente Macip, padre de Joan de Joanes», *Anales de la Universidad de Valencia*, 1931, pp. 99 y 120-121. JOSÉ PÉREZ MARRÍN, «Pintores valencianos medievales y modernos», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, XI, 1935, pp. 301-302. RAMÓN RODRÍGUEZ CULEBRAS, *El retablo de la catedral de Segorbe*. Segorbe, 1965, n.º 8.

¹⁰ Según la legislación foral valenciana vigente en el siglo XVI los menores que oscilaban entre los veinte y los veinticinco años cuando no habían contraído matrimonio no podían celebrar contrato alguno sin el consentimiento y la conformidad paterna. Véase Juan Alfredo UBARRIO MORENO, «La edad pupilar y la mayoría de edad en la Valencia medieval». *Anuario de Estudios Medievales*. CSIC, 42, 2 de julio-diciembre de 2012, pp. 771-797, p. 776.

¹¹ FRANCISCO VILLAGRASA, *Antigüedades de la Iglesia Catedral de Segorbe y Catálogo de sus Obispos*, Valencia, 1664. Apud. RAAMÓN RODRÍGUEZ CULEBRAS, *Fondos del Museo catedralicio de Segorbe, catálogo de la exposición*, Valencia, 1990, p. 90. Nueva ed. facsímil a cargo de Magín Arroyas y Vicente Gil, Castellón (Bancaja), 2001, p. 183.

¹² DIEGO ANGULO ÍÑIGUEZ, ob. cit., p. 156.

¹³ JOSÉ ALBI, ob. cit., vol. I, p. 108.

¹⁴ FERNANDO BENITO DOMÉNECH y VICENTE VALLÉS BORRÁS, «Nuevas noticias de Vicente Macip y Joan de Joanes», *Archivo Español de Arte*, LXIV, n.º 255, 1991, pp. 353-361.

¹⁵ LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «Onofre Falcó, un misterioso pintor en la Valencia del siglo XVII». *Pintura dels segles XV i XVI a la Corona d'Aragó*. Actes de les II Jornades d'Art. Xàtiva 2010.

¹⁶ Atribuida a Onofre Falcó por Antonio GÓMEZ ARRIBAS, *En busca de Onofre Falcó. El anónimo Maestro de San Esteban*. Madrid, 2015, pp. 32, 66, 124.

¹⁷ JUAN JOSÉ MARTÍN GONZÁLEZ, *Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid, Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*, XIII. Valladolid, 1976, p. 38.

¹⁸ LORENZO HERNÁNDEZ GUARDIOLA, «Vicente Requena (1556-1605), un pintor valenciano de las postrimerías del Renacimiento». *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 96. Valencia, 2015, pp. 51-72.

¹⁸ FERNANDO BENITO DOMÉNECH, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Valencia, La Lonja, octubre-noviembre 1987. Madrid, Palacio de Villahermosa, diciembre 1987-enero 1988. Valencia, 1987, n.º 9, p. 80.