

# Francesc Ribalta a València

PAUL MATTHEWS

La Trobe University, Melbourne (Austràlia)

El pintor Francesc Ribalta va néixer l'any 1569 a Solsona. Sobre la seva nacionalitat hi va haver un signe d'interrogació fins a la descoberta de la seva partida de naixement als anys 50 -això va establir definitivament que Ribalta era català<sup>1</sup>, un fet important perquè desfà l'assumpció freqüent que la pintura catalana es va esgotar després del Renaixement (Angulo, 1971: 59).<sup>2</sup> Un comentari coherent del desenvolupament del període proto-barroc a Espanya hauria de tenir en compte la contribució d'altres centres de producció artística a més dels de Castella i Andalusia. A més, malgrat una obra signada per l'artista amb apel·lació «Català» i referències literàries contemporànies a ell amb aquest nom, aquesta controvèrsia, que ja havia durat uns dos-cents anys, il·lustra la síntesi problemàtica que constitueix l'estil de Ribalta (Kowal, 1991: 2-3).<sup>3</sup> Com veurem, Ribalta és un producte de la unió d'Ibèria amb la resta d'Europa (Mallory, 1990: 82).<sup>4</sup>

Quand Ribalta va néixer, Espanya es trobava en una cruïlla artística. Sota el mecenatge de Felip II, la influència de manieristes italians que el rei havia importat per decorar L'Escorial influïa molt els artistes espanyols. A més, aquells artistes amb accés a la col·lecció del rei podien veure obres dels pintors més avançats d'aquell període. Castella es trobava, per primera vegada, exposada als darrers estils que oferia Itàlia. Durant quasi un segle abans del naixement de Ribalta, la influència estilística estrangera arribava a Espanya mitjançant Catalunya i València per raons geogràfiques evidents (Angulo i Pérez, 1988: 7; Ruiz, 1992: 7-9; Young, 1965: 206-215).<sup>5</sup> Ribalta és l'hereu més important d'aquestes influències: fins a l'establiment d'una capital permanent a Madrid el 1561 i la decadència econòmica de centres com València després de 1600, els estils artístics més avançats no procedien directament de Castella.<sup>6</sup>

1. Una discussió d'aquest debat es troba a Kowal, D. (1991): *The Life and Art of Francisco Ribalta (1565-1628)*, Ann Arbor: University Microfilms, 3 Vols., 1 i *passim*.

2. Robert Hughes (1992: 175) és massa general quan observa que «when Castile was up, creating its Golden Age in the seventeenth century, Catalunya was down. In painting, it produced nothing but late, provincial reruns of what had been done better elsewhere; there was no Catalan equivalent to Velázquez, Ribera, Zurbarán, or El Greco». D'altra banda, Antonio Palomino (1987) era molt conscient de la importància de Barcelona i València a la pintura espanyola. Al·ludeix a quatre pintors de Barcelona i a vint-i-un artistes que eren de València o hi vivien.

3. Tant Lope de Vega com Diego de Vich es refereixen a l'artista com a català.

4. És impossible estar d'acord amb Mallory, qui suggereix que considerem a Ribalta com a formant part de l'escola castellana perquè és en aquesta terra on es va educar. Va viure la majoria de la seva vida a zones catalanoparlants i l'art d'aquestes regions el va influir profundament. A més, sense clara evidència del seu estil abans de la seva arribada a València, és imprudent fer un suggeriment tal.

5. Segons José M. Ruiz, Ribalta hauria estat exposat, per exemple, a molts dels pintors leonardescs que van prosperar a la costa est d'Espanya durant el mig segle abans del seu naixement.

6. Evidentment, la cort atreïa la classe alta (i el seu mecenatge), que solia traslladar-se a Madrid per períodes extensos. Nàpols, una possessió aragonesa, amb la qual tenia una connexió molt forta la costa est d'Espanya (i sobretot València), en aquesta època solia ser governat per un virrei amb lleialtat a Castella i residència a Madrid. Les condicions econòmiques també van ser importants: per exemple, a la segona meitat del segle XVII la noblesa andalusa abandonava sense escrúpols Sevilla per Madrid, quan declinaven les seves fortunes. Donada l'absència de més informació, es pot dir el mateix de la costa est d'Espanya durant el segle XVI (García Cárcel, 1980: 312-314). Una onada d'immigració, així com la importància creixent de la llengua castellana a València, van exacerbar també la decadència de la cultura nativa. Tan aviat com l'any 1539, Ausiàs March va publicar una edició bilingüe de la seva obra a València. Segons García Cárcel, la Inquisició va desencoratjar la utilització de la llengua catalana.

Com ha observat Kowal, es pot classificar la vida de Ribalta en tres períodes distints: el primer abraça la seva joventut a Barcelona cap a l'edat de setze anys, el segon l'època de treball a Madrid i (probablement) a L'Escorial, i el tercer el període que va des del 1599, quan es va establir a València. I és en aquesta ciutat on va realitzar les seves obres més memorables i on va morir l'any 1628.

Amb l'excepció de la seua obra quasi miquelangelesca *Preparació per a la crucifixió* (Fig. 1, Sant Petesburg, Ermitage), firmada a Madrid el 1582, no existeix cap obra dels dos primers períodes (Fernández Aparicio, 1991: 142-151; Kowal, 1991: 23).<sup>7</sup> Que l'artista va optar per sortir de Barcelona per anar a estudiar a Madrid posa en evidència la nova importància que havia guanyat Castella sota el mecenatge de Felip II. Amb la recerca de mecenatge, probablement volia el nostre pintor exposar-se a uns estils més estimulants que l'estil rafaelesc que predominava en aquella època a Barcelona. Estampes flamenques i italianes haurien exercit una altra influència en el jove pintor, donat que Catalunya era el primer port d'escala per a aquestes estampes (Kowal, 1984: 768-773; 1991: 25; Soria, 1984: 249-259).<sup>8</sup>

Encara que no ha arribat fins avui més que una sola obra del seu període madrileny, és evident, per les seves obres posteriors, que durant la dècada i mitja que va passar a Castella, Ribalta va estudiar atentament l'obra dels pintors italians que treballaven a L'Escorial. Aquests pintors com Tibaldi, Cambiaso i Zuccaro treballaven a l'estil *reforma* del manierisme, el qual havia arribat procedent de Roma als anys 1560 sota la influència del Concili de Trent. Es pot dir amb força certesa que artistes com Cambiaso van influir sobre les primeres obres valencianes, ja que aquestes pintures es basen directament en les obres d'aquest grup de pintors italians.<sup>9</sup> El naturalisme d'aquests artistes italians va incloure l'estil tenebrista de la majoria dels membres més joves (com Bartolomé Carducho): aquesta generació jove va ser essencial per a la formació de l'estil madur de Ribalta (Angulo, 1971: 59). A més, el monumentalisme neovenecià del pintor Juan Navarrete («El Mudo») també exerceix una influència sobre Ribalta. Com veurem, aquestes influències no sols es fan evidents a l'arribada de Ribalta a València, sinó que se sintetitzen amb altres estils als quals va trobar-se exposat.

Ribalta va arribar a València en un moment molt important de la història artística i política. L'estil manierista rafaelesc de Joan de Joanes i del seu pare Vicenç Maçip començava a perdre el seu domini entre els artistes valencians, mentre que els més moderns com Juan Sariñena i Vicenç Requeña el Jove ja es feien notar.<sup>10</sup> Instruït en el naturalisme

7. Segons Kowal, encara que en aquesta etapa és influït per dibuixos i gravats, el personatge amb filaberquí probablement deriva de la *Crucifixió* de Tintoretto a la Scuola di San Rocco, Venècia.

8. És a dir, artistes com el portuguès Pedro Nuñez i l'italià Pedro Pablo de Moltalbergo. L'artista més avançat del període era el pintor flamenc o milanès Isaac Hermes Verney, que practicava un estil manierista romanitzat: potser va ser el primer mestre del jove Francesc. Hi ha informació sobre la disseminació d'estampes estrangeres a Espanya a l'article de Martín Soria.

9. Segons Collins (1989: 71-72), sembla que l'artista ha creat un museu portable d'estampes de L'Escorial.

10. Per exemple, en la seva decoració de la Sala Nova de la Generalitat de València del 1591-93 (Post, 1953: 3-6). València no va trobar-se influïda com Castella i Andalusia pels flamencs durant el segle XVI. La influència d'Itàlia sempre va predominar. Això és evident per l'èxit dels pintors italians i italianescs com Paolo da San Leocadio, Fernando Yañez, Fernando Llanos i l'escola del Mestre Perea. Sabem que Sariñena havia viatjat a Itàlia abans d'arribar a València cap al 1580. La seva obra és un altre exemple d'un artista que produeix, sota la influència valenciana, una síntesi d'elements estrangers i locals (Benito, 1988: 25).



de l'estil *reformat*, Ribalta es va convertir ràpidament en el pintor més avançat (i de més èxit) de València, i el canvi de l'estil joanesc va agafar velocitat sota la influència doble de Ribalta i del seu mecenes San Juan Ribera (Pérez Sánchez, 1992: 141-142; Benito, 1988: 17-20; Boix, 1980: 142-144).<sup>11</sup>

Han parlat de Ribera com del resultat del «embodiment of both militant Christianity and enlightened artistic patronage» (Collins, 1989: 72). Probablement, l'artista va arribar a València per participar en un projecte important de l'arquebisbe: la decoració del Col·legi del Corpus Christi. Aquest edifici, com indica Pérez Sánchez (1992: 142), és tan important per al desenvolupament total de la pintura valenciana com ho és L'Escorial per a la castellana, i la influència de Ribera és tan important com la de Felip II a Castella. Les millors obres de Ribalta d'aquest primer període valencià són *La Santa Cena* (Fig. 2), que va pintar per al Col·legi, i el retaule per a l'església parroquial de Sant Jaume Apòstol a Algemesí. Es podria atribuir la primera a un dels artistes de L'Escorial, si no fos pel valencianisme inherent en l'exhibició de la santa relíquia al centre de la composició i l'eliminació de tot element no eucarístic que no fos únicament valencià (Angulo, 1971: 142).<sup>12</sup> Fonamentalment, la composició, com moltes de les obres ribaltesques, es relaciona amb models derivats de Joan de Joanes i Vicenç Maçip (Mallory, 1990: 83).

La segona comissió reflecteix clarament les seves experiències castelleses i revela que treballava en diversos estils (Benito, 1988: 60). Els personatges principals de la *Decapitació de Sant Jaume* (Fig. 3), per exemple, es basen en una composició de Navarrete a L'Escorial, però aquí duta a terme amb l'espai poc profund que caracteritza els manieristes italians que hi treballaven, mentre a l'*Adoració dels Pastors* (Fig. 4) s'utilitza una il·luminació tenebrista semblant a la de Cambiaso en versions del mateix tema (Benito, 1988: 29). El retaule, amb els seus colors poc naturals, la seva perspectiva impossible i el seu espai estret i teatral, és el millor testimoni dels llaços profunds entre Ribalta i l'estil manierista.

Tanmateix, el punt més important és l'adequació d'aquests prototipus a les condicions valencianes. La ciutat es trobava sota la influència profunda de l'adhesió de l'arquebisbe Ribera al Concili de Trent i les demandes d'aquest que l'art eduqués els analfabets. Per això Ribalta ha subratllat la naturalesa horrible de l'execució del sant: la pintura presenta el moment posterior a la decapitació, amb la sang brollant amb una força tal que esquitxa l'espectador. En la cara brutal del botxí àrab, el pintor representa odis regionals (no oblidem que els moriscs aviat es trobarien exiliats de la ciutat al 1609). La taula central del retaule, el *Santiago a la batalla de Clavijo* (Fig. 5), la que mostra el Sant que munta triomfalment a cavall sobre cossos de moros, expressa amb claredat el sentiment regional d'aquella època.

En poc temps es van fer notar les conseqüències catastròfiques de l'expulsió dels moriscs de València. Això, i la mort de l'arquebisbe Ribera el 1611, va fer augmentar el nombre de cultes dedicats als taumaturgs dubtosos com el Pare Simó, un clergue de la

11. Ribera va ser un mecenes de les arts poderós, amb un gust força avançat: a Badajoz, entre els anys 1562-1568, era el mecenes de Morales. Hi ha una discussió de la regla de València de Ribera a *Historia del País Valencià*, de V. Boix.

12. El calze de la Catedral de València es reverència com una relíquia vertadera. Consulteu Alejos Morán (1977: 100-110 i 170-173).

ciutat.<sup>13</sup> Després de la seva mort, molts dels seus seguidors van pressionar el Vaticà perquè el beatifiqués. Es va negar la petició i l'any 1619 la Inquisició va prohibir la representació d'aquest sacerdot. Entre altres aparicions i miracles, el Pare Simó va explicar l'aparició del Crist de la Passió, esdevinguda al carrer dels Cavallers a València: una escena en què es basa el quadre més conegut de Ribalta fora d'Espanya, ara a la National Gallery de Londres (Fig. 6). Pintat al 1612, aquesta comissió local revela un canvi en el seu estil (Maclaren, 1988: 86-91). El quadre ens mostra que havia sintetitzat l'idealisme de Joanes amb la simplicitat naturalista d'altres artistes, com Sariñena, que treballaven a València (Benito, 1988: 29). Més important, el nostre pintor creava sota l'encís del classicisme monumental de Sebastiano del Piombo: Benito Domènech ha assenyalat que l'art de Ribalta en aquesta dècada reflecteix la presència d'obres de del Piombo a València; com indica Pérez Sánchez (1992: 146), Ribalta imita la «profunda gravedad y severa devoción» d'aquestes obres.<sup>14</sup> El tenebrisme de les seves primeres obres ha estat exagerat i, de fet, en elles la llum té una qualitat espiritual per primera vegada en la pintura espanyola: l'atmosfera valenciana carregada de religió ha produït un estil que emfasitza el naturalisme per subratllar la qualitat concreta i poc mediatitzada de l'experiència espiritual. El realisme que es destaca en les primeres obres de Ribalta és ben aparent en el seu tractament dels personatges, sobretot en el del Pare Simó.

Aquests elements es van consolidar i van augmentar després d'aquest moment: el seu espai esdevé més naturalista i els seus personatges més i més monumetals. L'estil de Ribalta durant les darreres dues dècades de la seva vida (és a dir, des del 1620) ha plantejat nombroses preguntes sobre si l'estil altament naturalista i tenebrista de Caravaggio ja havia penetrat a Espanya. Una de les preguntes es si el desenrotllament del nou estil de Ribalta era degut a l'arribada de quadres caravaggescs, o si el seu estil es va desenvolupar independentment. La proximitat de València a Itàlia i la presència d'un mecenes il·luminat com era l'arquebisbe Ribera, indiquen que la primera possibilitat és la correcta. A més, és possible que a Ribalta l'influïssin els artistes locals que treballaven en un estil tenebrista: per exemple, Pedro Orrente, un artista quinze anys més jove, que va pintar un *Sant Sebastià* per a la Capella dels Covarrubias a la catedral de València el 1614. Altres influències van ser l'italià Orazio Borgianni, que va pintar obres caravaggesques a Porta-Coeli entre el 1613 i el 1614, i el jove Josep Ribera, que enviava obres des de Roma i Nàpols durant aquest període.<sup>15</sup> És possible també que l'artista entrés en contacte amb la pintura caravaggesca fora de València, sigui a través dels seus viatges per Espanya o sigui en un viatge a Itàlia. La presència a València de Ribalta durant dos períodes, entre el 1613 i el 1615 i entre el 1617 i el 1620, és indocumentada; segons totes les probabilitats era a Madrid (Pérez Sánchez, 1992: 146-147). El canvi notable del manierisme al naturalisme en aquella

13. És aquesta crisi econòmica la que finalment va produir una decadència en l'art valencià. El fill de Ribalta, Joan, va ser possiblement el seu seguidor amb més talent; desgraciadament va morir el mateix any que el seu pare (Angulo i Pérez, 1988: 8). Els altres seguidors de Ribalta eren: el seu gendre Viceç Castelló, Teodosio Mingot, Abdón Castañeda, Miquel Joan, Joan Sarrió, Pau Mur i Pau Porta. El seu seguidor més conegut va ser Espinosa, un artista que clarament es va formar en el cercle de Ribalta (Benito, 1988: 30-31). La fundació d'un Col·legi de Pintors a València el 1607, que va prohibir els artistes no residents a València de treballar-hi, a més de l'expansió de Madrid, va condemnar la ciutat, després de la mort de Ribalta, a la mediocritat artística (Brown, 1991: 110-112).

14. Sabem que Ribalta va copiar el tríptic Vich de del Piombo més de dues vegades.

15. Pérez Sánchez (1992: 146-147) descriu el quadre d'Orrente com «orthodox Caravaggism».



ciutat i en aquella època podria haver encoratjat l'artista a alliberar-se més de les restriccions del manierisme. Sembla que, conscient de l'estil de Caravaggio, va desenvolupar el seu estil més enllà d'alguns pintors castellans contemporanis a ell. L'existència a València d'una còpia d'un quadre copiat de Caravaggio ens fa pensar que tenia al menys un coneixement general de l'artista italià.<sup>16</sup> Tanmateix, com observa Benito Domènech (1988: 45), Ribalta «never creates the luministic harshness, the hard contours against black shadows, nor the objective treatment of material found in the work of Caravaggio and his direct followers». D'altra banda, Ribalta s'interessa molt més que l'italià per convertir el físic en metafísic. A la seva pintura, Ribalta, mitjançant les tècniques caravaggesques, exagera el realisme característic de la pintura espanyola fins arribar a un nivell més elevat on «visions were not a remote mystery but as present possibility» (Collins, 1989: 73). Unint aquest realisme amb la forma monumental que adopta de Piombo, Ribalta s'anticipa a l'autèntic estil barroc vertader de més d'una dècada i és certament, amb Velàzquez, un dels pintors més avançats d'Espanya en el primer terç del segle XVII. No deixa de ser significatiu que ni l'un ni l'altre treballaven a Castella.

Fos o no Caravaggio el catalitzador del nou estil de Ribalta, sí que és segur que a l'artista li va atreure aquest estil, degut a la seva formació, el seu temperament i la seva situació física (les seves experiències a L'Escorial li havien donat una disposició receptiva a les tendències naturalistes d'Espanya i Itàlia). La intensitat visible en el retrat del Pare Simó, tret específic de la pintura de València, és augmentada i alliberada sota la influència d'aquests trets no valencians. Una comparació del *Sant Francesc que abraça al Crist crucificat* (Fig. 7, Museu de Belles Arts de València) pels volts de 1620 (pintat per al monestir caputxí de Sang de Crist a València) i el *Crist que abraça el Sant Bernat* (Fig. 8, Museu del Prado de Madrid), entre 1625-1627 (pintat per a la Cartoixa de Porta-Coeli), revela la intensitat religiosa creixent de l'obra de Ribalta.<sup>17</sup> El primer quadre és ple d'elements al·legòrics: Sant Francesc, per exemple, posa els seus llavis a la ferida sagnant de Crist, la qual cosa és una referència al nom del monestir, i s'asseu en un lleopard coronat, que és un símbol de l'orgull mundanal. Crist abaixa la seva corona d'espines al cap del Sant, amb el qual moviment suggereix una identificació amb el seu ofriment. Sembla que la composició es basa en gravats de l'artista flamenc Hyeronimus Wierix (Benito Domènech, 1988: 96). El segon quadre, al contrari, reflecteix l'estil més directe i els valors espirituals augmentats de les obres posteriors de Ribalta: ha simplificat la composició i la narrativa mitjançant una concentració en la il·luminació. Encara que en

16. Aquest quadre va ser una còpia del *Martiri de Sant Pere* (Itàlia, Col·lecció Mombello). Brown (1991: 27) comenta que en els pintors més novells d'Espanya «for all their diversity, the early sixteenth-century painters of Castile and Aragon adopted a common attitude toward Italian painting, which they understood more as a repository of motifs and ideas than as a coherent, self-conscious system of artistic values». Pérez Sánchez (1973) observa que «lo que Caravaggio señala a los pintores españoles es una actitud, no unos modelos». Collins (1989: 73) observa igualment que Ribalta coneixia també una altra obra de la col·lecció de Ribera, el *Martiri de Sant Maurus* (València, Col·legi del Corpus Christi), pel caravaggista Giovanni Baglione: «Ribalta copied a copy of Caravaggio's *Crucifixion of Saint Peter* (1600-01) which Archbishop Ribera had brought from Rome for the College of Corpus Christi».

17. Altres exemples del tema de la transportació mística en l'obra de Ribalta són el seu retrat de *Sor Margarita Agulló* (València, Col·legi del Corpus Christi) i una imatge perduda de *Sant Ignasi i Crist* que podia assemblar-se al *Pare Simó* (Londres, National Gallery) (Angulo, 1971: 62). Gregorio Fernández va utilitzar aquest tema innovador a l'altar del Convento de las Huelgas, a Valladolid. La clara similitud de la composició, si no l'estil i la il·luminació, suggereixen que Ribalta coneixia l'obra (Diversos autors, 1982: 234).

aquest segon quadre el Crist és proporcionat a l'estil clàssic, Sant Bernat té les faccions de l'home corrent i el seu transport espiritual és evident en la fluïdesa del seu cos: com observa Pérez Sánchez (1992: 147), el Sant és «un homenaje a la humanidad».<sup>18</sup>

La mort de Ribalta el 1628 i la del seu fill Joan el mateix any, tallen en plena joventut el desenvolupament de la nova pintura valenciana del segle XVII. No obstant, en altres parts d'Espanya, l'estil tenebrista híbrid que va iniciar Ribalta des de València predominava ja en els personatges de les obres de Zurbarán i Velázquez.<sup>19</sup> Senzillament, Ribalta és únic en l'art ibèric del període. En l'ambient religiós i altament creatiu de València duu a l'extrem del seu desenvolupament un estil naturalista i tenebrista: la seva aduació prové dels manieristes de la *reforma* de L'Escorial i la sintetitza amb la influència dels estils rivals del manierisme, naturalisme i tenebrisme, en el seu estil madur, en imatges senzilles commovedores que reflecteixen la incertesa d'una època a la frontera de la decadència social.

---

18. També vegeu Angulo (1971: 62) i Benito Domènech (1988: 43). Aquest últim assenyalava que, abans del 1612, les seves figures de Crist es basaven en Dürer, Zuccaro, Joanes i altres pintors, mentre que més tard sempre reflecteixen el «grave and solemn Christ» de del Piombo.

19. Nogensmenys, l'estil tenebrista va ser finalment derrotat per l'estil de pintura més dolç advocat per Murillo. Com observa Brown (1991: 109), «Caravaggism failed in València for the same reason that it failed in Castile and elsewhere in Spain-it was famous as a phenomenon but little understood as a style».

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- ALEJOS MORÁN, A. (1977): *La Eucaristía en el Arte Valenciano*, 2 vols., València, Artes Gráficas Soler.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. (1971): *Ars Hispaniae-Historia universal del arte hispánico. Volumen 15: pintura del Siglo XVII*, Madrid, Plus-Ultra.
- ANGULO IÑÍGUEZ, D. i A.E. PÉREZ SÁNCHEZ (1988): *A Corpus of Spanish Drawings: València 1600-1750*, Londres, Harvey Miller.
- BENITO DOMÉNECH, F. (1988): *The Paintings of Ribalta 1565-1628*, Nova York, The Spanish Institute.
- BOIX I RICARTE, V. (1980): *Historia del País Valenciano*, 2 vols., Madrid, CUPSA Editorial.
- BROWN, J. (1991): *The Golden Age of Painting In Spain*, Nova Haven i Londres, Yale University Press.
- COLLINS, A.F. (1989): «Spanish art: the man from Valencia», *Art in America*, 77.
- DD.AA. (1982): *Von Greco bis Goya: Vier Jahrhunderte Spanisch Malerei*, Múnic, Catàleg d'Exposició, Ausstellungsleitung Haus der Kunst München.
- FERNÁNDEZ APARICIO, C. (1991): «Obras de Francisco Ribalta dedicadas al Padre Simó: un lienzo del Museo Nacional de Escultura», *Goya*, 225.
- HUGHES, R. (1992): *Barcelona*, Londres, Harper Collins.
- KOWAL, D. (1984): «Unpublished Drawings and a Probable Source for Francisco Ribalta's 'Vision of St. Francis'», *The Burlington Magazine*, 126.
- (1991): *The Life and Art of Francisco Ribalta (1565-1628)*, Ann Arbor: University Microfilms, 3 Vols., 1 i *passim*.
- MACLAREN, N. (1988): *The Spanish School*, Londres, National Gallery of London.
- MALLORY, N.A. (1990): *El Greco to Murillo: Spanish Painting in the Golden Age, 1556-1700*, Nova York, Harper Collins.
- PALOMINO, A. (1987): *Lives of the Eminent Spanish Painters and Sculptors*, Cambridge, Cambridge University Press. Traducció de Nina Ayala Mallory.
- PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1973): *Caravaggio y el naturalismo Español*, Sevilla, Catàleg d'Exposició.
- (1992): *Pintura Barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra.
- POST, CH.R. (1953): *A History of Spanish Painting: Volume XI: the Valencian School in the Early Renaissance*, Cambridge Ma., Harvard University Press.
- RUIZ MANERO, J.M. (1992): «Pintura italiana del siglo XVI en España. I: Leonardo y los leordanescos», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 5.
- SORIA, M. (1948): «Some Flemish Sources of Baroque Painting in Spain», *Art Bulletin*, XXX.
- YOUNG, E. (1965): «Renaissance and Mannerist Painting in Spain», *Apollo*, 81.





Figura 1.  
*Preparativos para la crucifixión.* Leningrado, Hermitage (Cat. núm. F-1)



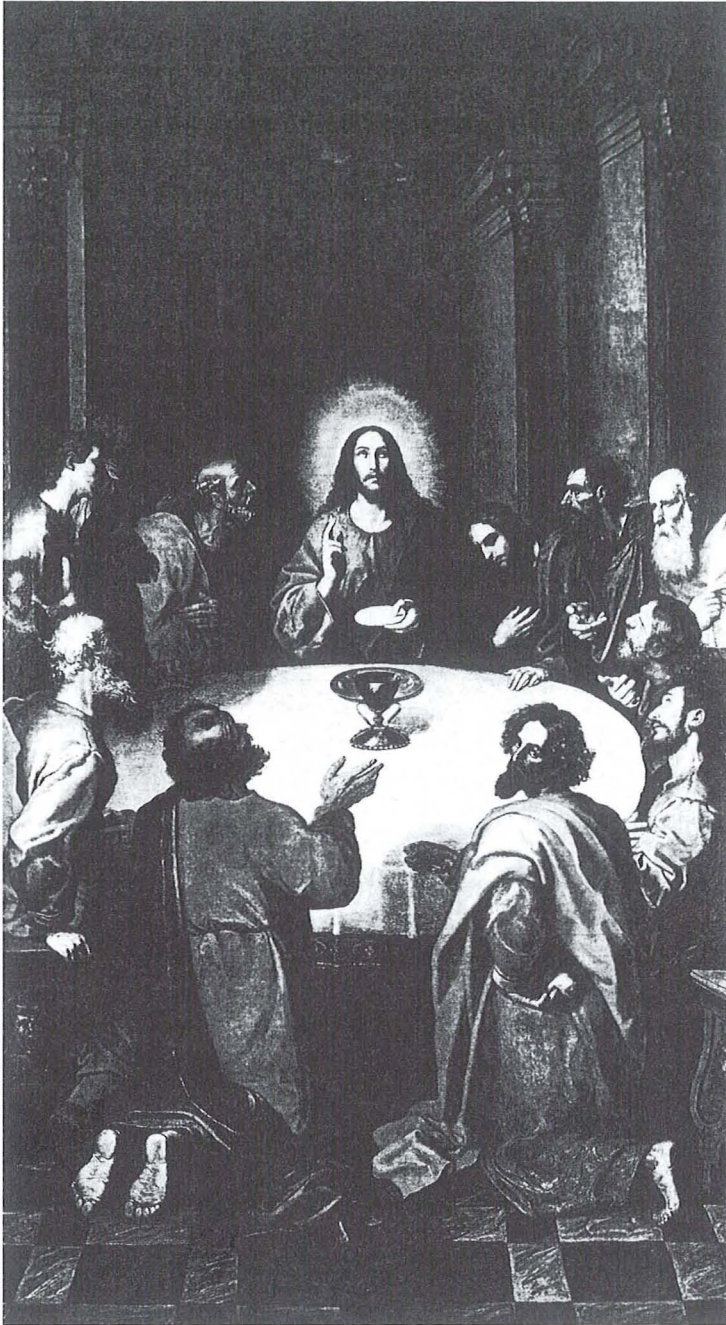


Figura 2.  
*Last Supper*. 1606. València. Colegio de Corpus Christi

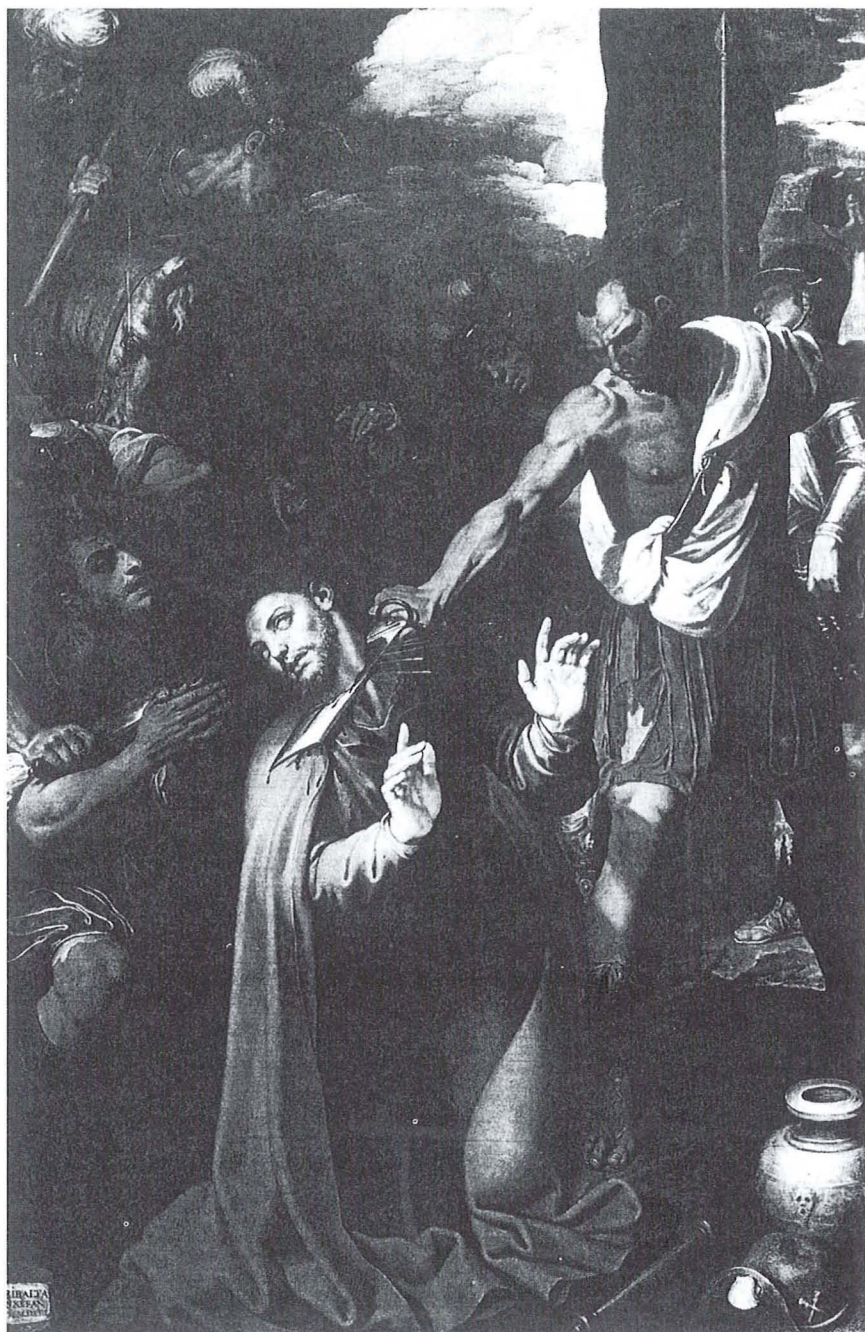


Figura 3.



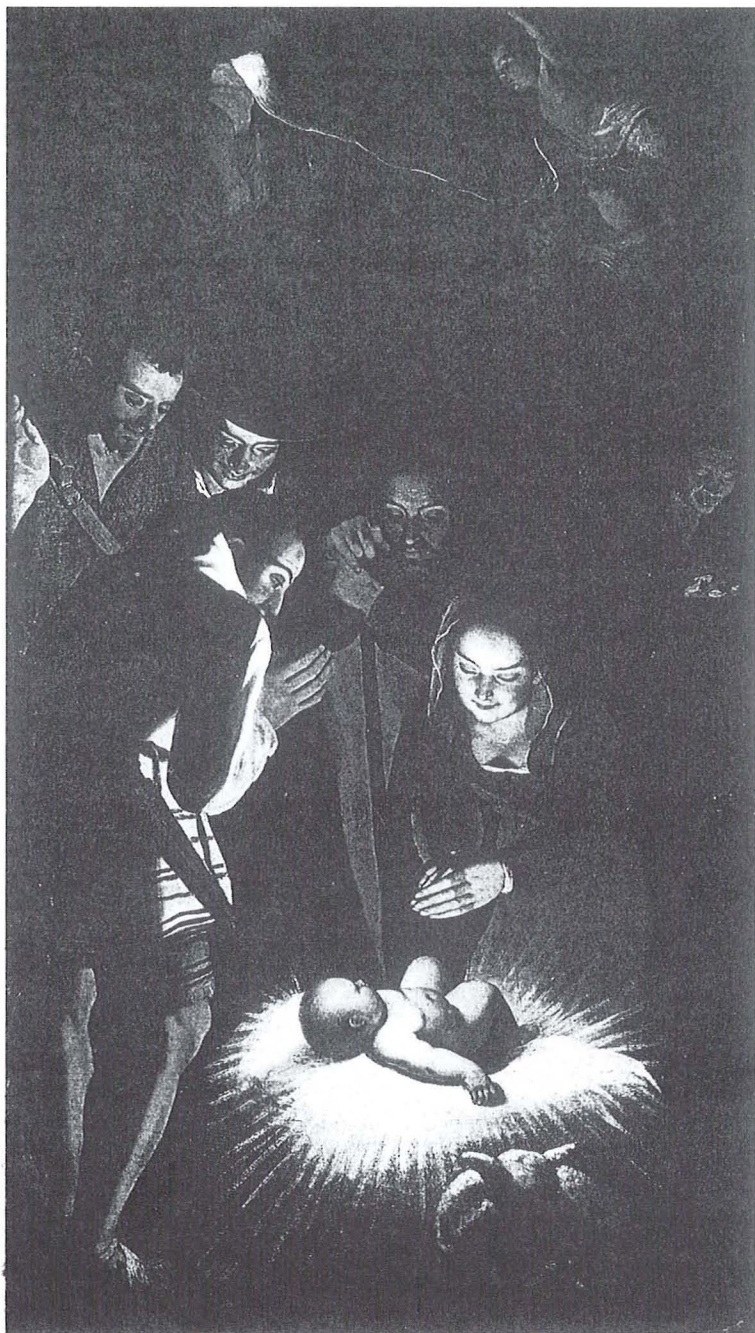


Figura 4.



Figura 5.



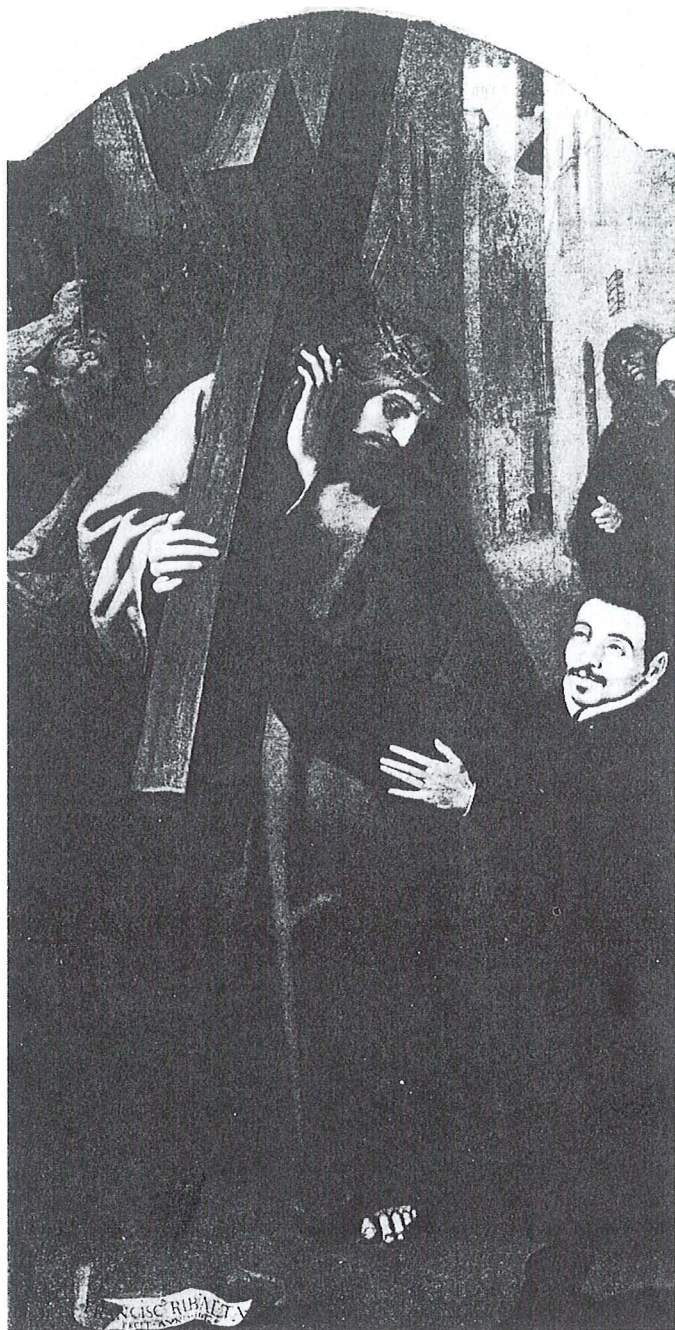


Figura 6.

*Visión del padre Francisco Jerónimo Simón.* Londres, National Gallery (Cat. núm., F-28[L])

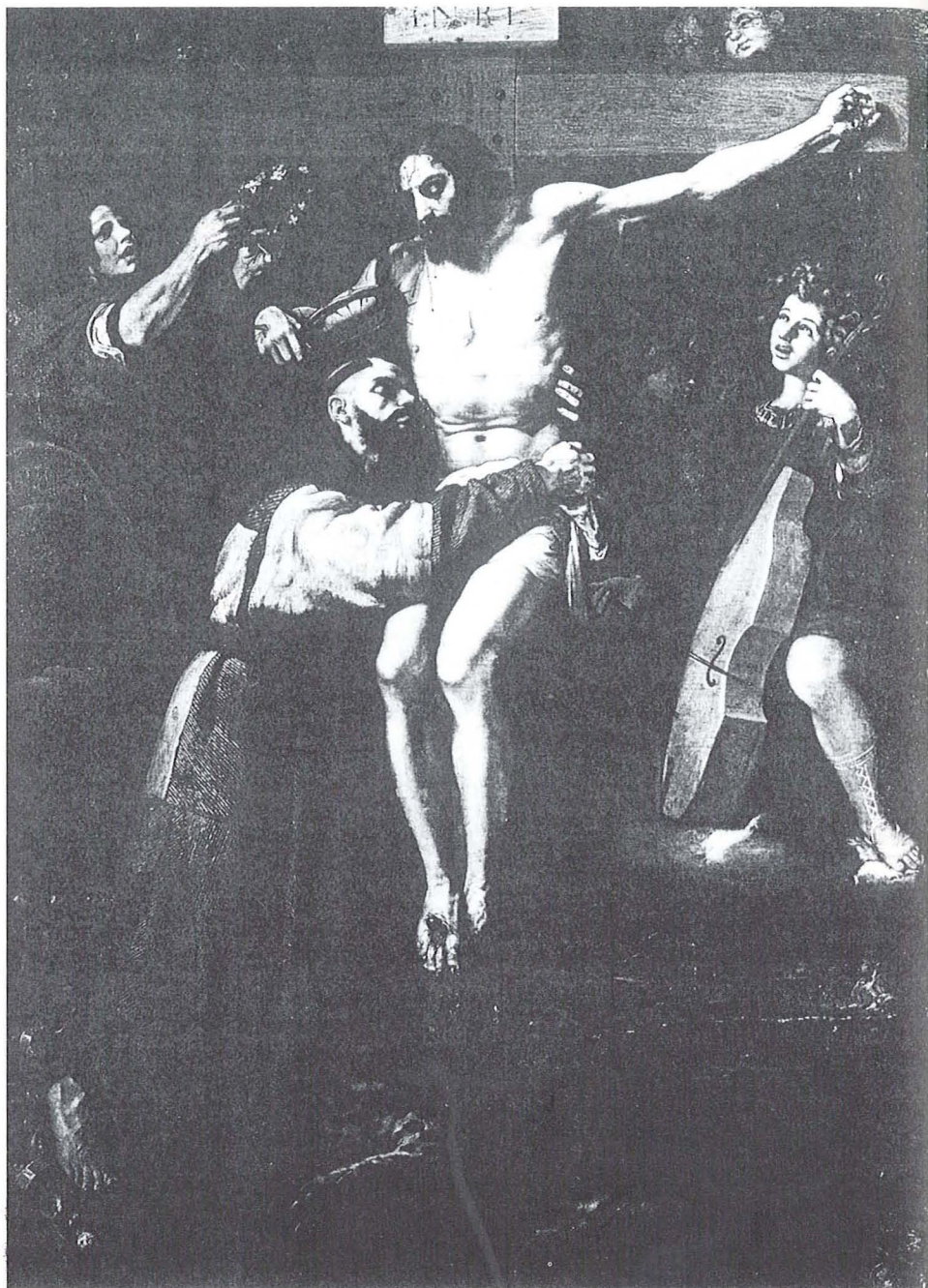


Figura 7.



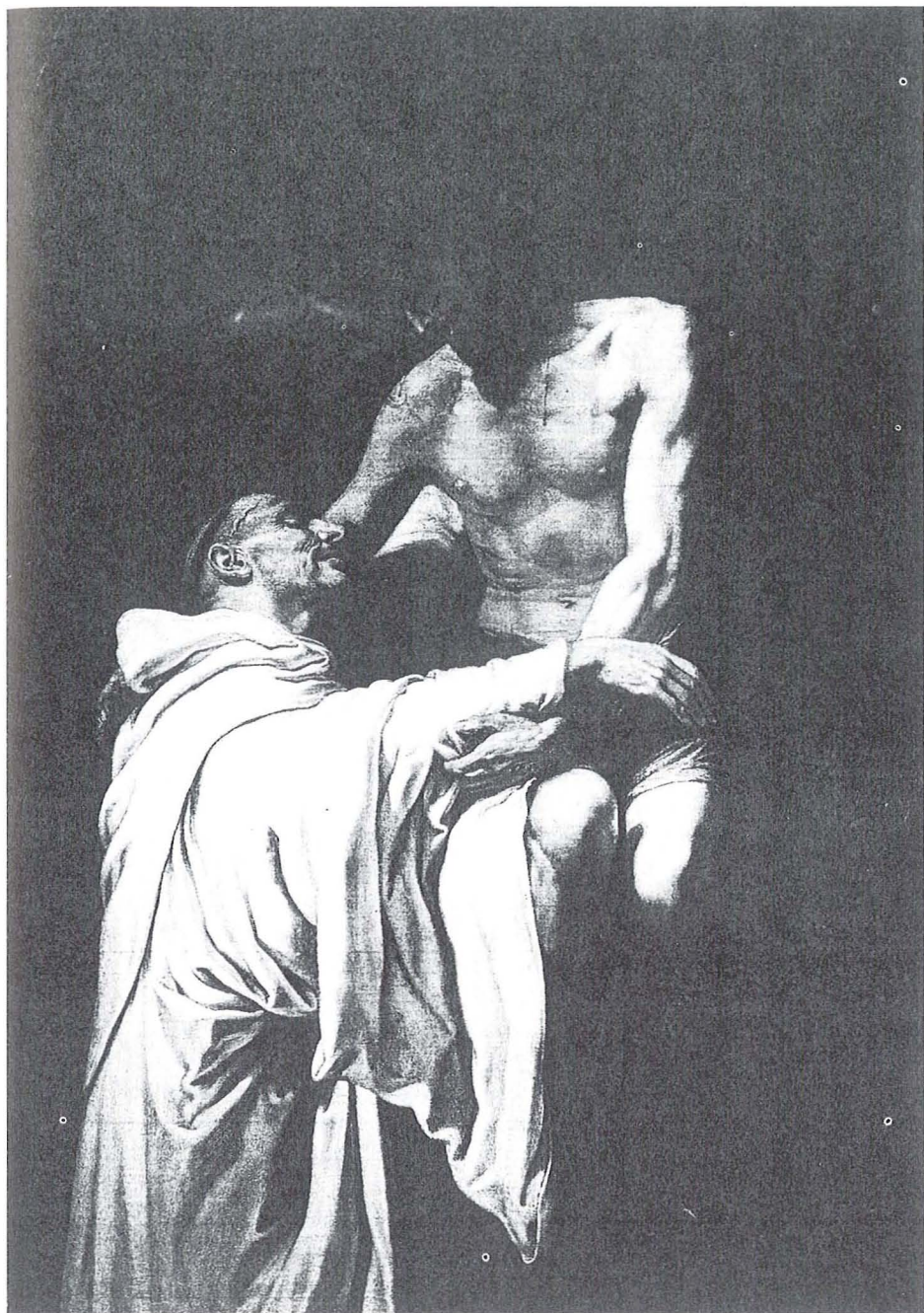


Figura 8.