

**FRANCESC RIBALTA: LLUMS I OMBRES
D'UN PINTOR CATALÀ A MADRID I A
VALÈNCIA**



**JOSEP RIERA PAVIA
TREBALL FI DE GRAU
CURS: 2013-2014
TUTORA: DRA. SÍLVIA CANALDA LLOBET
UNIVERSITAT DE BARCELONA**

ÍNDIX

I. INTRODUCCIÓ	3
II. ELS ORÍGENS: UNA QÜESTIÓ RESOLTA	6
III. BARCELONA: PRIMER LLOC D'APRENTATGE?	13
IV. EL ESCORIAL: EL MESTRATGE DEL PINTOR	17
V. VALÈNCIA: LLOC DE CONSAGRACIÓ	24
1. Arribada i primeres obres: la possible formació del taller del pintor	24
2. El conjunt d'Algemesí: una prova de foc?	29
3. El patriarca Ribera: el pont cap a la fama.....	35
4. El pintor oficiós d'una beatificació fracassada.....	38
5. De Juan de Juanes al descobriment de Sebastiano del Piombo.....	41
6. Temps difícils: el procés de 1618	45
7. Itàlia o Madrid? El que ens diu l'Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat	47
8. Etapa de maduresa: els treballs per als caputxins i cartoixans	49
9. Balanç de la fama de Francesc Ribalta.....	50
VI. VALORACIÓ CRÍTICA DE LA FIGURA DE FRANCESC RIBALTA.....	53
VII. BIBLIOGRAFIA	57
VIII. APÈNDIX GRÀFIC	63
1. Obres segures de Francesc Ribalta	63
2. Obres atribuïdes a Francesc Ribalta	89
3. Obres de Francesc Ribalta amb intervenció del seu taller.....	101
4. Imatges de recolzament	115

I. INTRODUCCIÓ

Quan hom entra per la porta dels Jerónimos del Museo del Prado no triga gaire a trobar-se a la secció de pintura espanyola del segle XVII dos quadres d'una qualitat excel·lent: *l'Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat* (Fig. 20) i *Sant Francesc confortat per l'àngel músic* (Fig. 19). Potser l'autor no sigui gaire conegut pel gran públic, però el nom de Francesc Ribalta no deixa ni molt menys indiferent a cap investigador. És una figura clau per entendre el pas del manierisme al naturalisme barroc a València i, per tant, és artista cabdal dins la pintura espanyola del Segle d'Or.

Personalment em vaig interessar per Francesc Ribalta quan vaig veure ja fa anys els dos quadres abans esmentats i em vaig preguntar pel seu autor, d'on era, on es va formar i on va treballar. De seguida em vaig adonar que la seva biografia presentava interrogants que no s'havien aclarit, especialment concentrats durant la seva etapa formativa i el primer desenvolupament professional a Madrid. Vaig deixar com un projecte futur indagar amb més profunditat sobre aquests punts per intentar donar-los resposta. I aquest projecte s'ha fet realitat en aquest Treball de Fi de Grau. Aquest m'ha permès aprofundir en el coneixement sobre la figura d'aquest gran pintor i determinar amb més precisió del que ho havia fet els punts foscos dins la seva biografia i esbossar el camí que ha de seguir la investigació per a intentar aclarir-los.

Quan li vaig proposar a la meua tutora, la Doctora Sílvia Canalda, el tema del treball i em va donar el vist i plau, em va aconsellar de tractar la figura de Ribalta com si fos un malalt, és a dir, analitzant cada part del pacient per a veure què funciona correctament i què no. Un cop vist què és el que no està clar llavors centrar-se en la seva resolució. Així és com he aconseguit determinar els punts crítics que presenta l'actual estat de la investigació sobre el pintor i intentar aportar-hi llum a través de la designació del camí que haurien de seguir les investigacions posteriors. El mètode que he cregut més adient per a posar en marxa aquest sistema i que els interrogants anessin sortint ha estat el desenvolupament cronològic de la biografia del pintor. Només així ha estat possible constatar com ja el mateix lloc de naixement de l'artista ja va esdevenir un focus d'apassionades discussions entre investigadors catalans i valencians reclamant la paternitat d'origen de Francesc Ribalta, un origen que va quedar definitivament aclarit

el 1951 quan Antoni Llorens i Solé va trobar la partida de baptisme del nostre pintor a Solsona.

La resta de qüestions que han sorgit han estat el motiu i el moment del trasllat de la família Ribalta a Barcelona, quina activitat va portar a terme el jove Francesc Ribalta a Barcelona, si va poder rebre alguna formació aquí i amb qui, els motius i el moment de la seva marxa a Madrid, quina activitat hi va desenvolupar, quines obres va fer durant la seva estada a la nova capital de la monarquia hispànica, quines relacions va anar teixint amb la cort, les institucions religioses i els pintors que treballaven a El Escorial, lloc on sens dubte crec que va estar; també els motius i el moment del trasllat de Francesc Ribalta amb la seva muller Inés Pelayo i els seus fills a València continuen essent una qüestió a la qual no se li ha donat encara una resposta prou satisfactòria, encara que no tant com els primers que he exposat. Aquesta estada a Madrid ha acabat plantejant un suposat viatge formatiu a Itàlia que Palomino va ser el primer a defensar i que en l'actualitat, com veurem, no se sosté.

El període valencià és el més ben estudiat dins la seva trajectòria car és en el que es concentra la major part de la seva producció. Però he cregut interessant preguntar-me sobre la comitència del retaule d'Algemés perquè penso que si el patriarca Ribera hi va estar al darrera aquesta obra bé hauria pogut constituir una autèntica prova de foc per a veure si Ribalta era capaç de portar a terme un gran encàrrec i així que entrés al seu servei per a l'elaboració d'encàrrecs més ambiciosos que Ribalta va acabar executant. També m'ha semblat interessant preguntar-me pel paper que va jugar Ribalta com a pintor oficiós de l'intent de beatificació del pare Simó. Un altre aspecte a constatar és el pont que va significar el nostre pintor entre la tradició arrelada en la manera de fer de Juan de Juanes i la modernitat que ell va acabar aportant, un punt d'inflexió de la qual es veu arrel del descobriment de Sebastiano del Piombo. Veurem com surt un altre cop un suposat viatge a Itàlia i com ens ajudarà a descartar-lo un procés judicial que va patir Francesc Ribalta al 1618. Més aviat penso que va estar una segona vegada a Madrid i d'això ens parlarà la relació entre *l'Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat* i el retaule de Las Huelgas de Valladolid. I un darrer aspecte a preguntar-nos és pels motius del seu pas, a partir de 1620, a un intens naturalisme, que és el seu moment més àlgid i de major qualitat de la seva obra.

Finalment he decidit preguntar-me sobre la suposada fama de la que va gaudir Francesc Ribalta en vida i de la qual en parlen diversos autors coetanis. Per tant, es podrà comprovar durant la lectura del treball com a partir de la divisió de les diverses etapes de la vida del pintor, establertes a partir de les seves estades a Barcelona, Madrid i València, he intentat determinar quins són els punts foscos que hi ha presents a la seva biografia i cap on crec que han d'anar les investigacions per a intentar aportar llum sobre els mateixos i aconseguir saber més coses d'aquest pintor que va ser capaç de realitzar obres tan extraordinàries com les dues que avui podem admirar al Museo del Prado.

II. ELS ORÍGENS: UNA QÜESTIÓ RESOLTA

Aquesta ha estat una qüestió que ha aixecat molta polèmica i en la qual els investigadors han gastat moltes energies en provar que Ribalta era o bé català o bé valencià depenent dels seus propis interessos. El nacionalisme ha estat un factor determinant a l'hora d'interpretar les dades i els documents que anaven apareixent en escena. Veiem com s'ha desenvolupat aquesta qüestió de manera cronològica fins que va quedar resolta a mitjans del segle passat.

Lope de Vega és el primer a parlar sobre l'origen de Francesc Ribalta. A l'"*Advertimiento al Señor Lector*" de les seves *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*, publicades l'any 1634, deia: "*Su fisionomia dirá esse Retrato, que se copió de un lienço, en que le trasladó al vivo el catalán Ribalta, Pintor famoso, entre Españoles, de la primera clase*"¹. Però la polèmica no degué trigar gaire a aparèixer després de la mort del pintor el gener de l'any 1628 perquè Jusepe Martínez fa esment a mitjans del segle XVII de la mateixa quan afirma que Ribalta era per a uns català i per a altres valencià².

Veiem, per tant, que la fama de Francesc Ribalta es va estendre des de ben aviat i una altra prova d'això és la referència que fa Palomino a la tercera part del seu tractat *Museo Pictórico y Escala Óptica* titulada *Parnaso Español Pintoresco Laureado* publicat el 1724³. Amb la seva publicació l'autor pretenia perpetuar en la memòria col·lectiva la vida i obres dels pintors més notables que van treballar entre el segle XVI i la data de publicació de l'obra⁴. Respecte Francesc Ribalta esmenta que va néixer al Regne de València, encara que no en concreta el lloc.

Anys més tard Antonio Ponz publicà en el seu *Viaje de España* una partida de baptisme provinent de l'arxiu de l'església major de Castelló de la Plana de l'any 1555 que deia: "*A tres de Junio fue bautizado Francisco Ribalta, hijo de Pedro Ribalta: Padrino el*

¹ VEGA, Lope de. *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Cátedra, 2008 (1634), p. 111-112.

² MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008 (mitjans segle XVII), p. 154.

³ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo. *Vidas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986 (1724), p. 108-109. Aquesta obra és la transcripció de la tercera part del tractat de Palomino.

⁴ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, 1986 (1724), p. 19-21.

*Señor Andres Coll, Notario; Madrina Monserrada Pinella de Museros*⁵. Posteriorment Marcos Antonio de Orellana en publicà una altra provinent del mateix arxiu que la que va descobrir Ponz, aquesta del març de 1551, que deia: “*a XXV bautize a frances johan hiho de frances ribalta fueron compadres mestre johan de leonar comadre la viuda vilaroja, cap.*”⁶.

El pare Manuel Martín y Picó⁷ va escriure al 1792 *Oración que con motivo de la solemne bendición del oratorio público erigido en honra de la S.S. Virgen de la Sabiduría y San Nicolás Obispo en las aulas de Gramática que edificó a sus expensas el Ilustrísimo Señor Obispo, don Joseph Climent, en la villa de Castellón de la Plana, su patria, el día 6 de diciembre de 1791 con asistencia de ambos cabildos dixo el M.R.P. Pdo. Manuel Martín y Picó...*⁸. Aquí es recolzava en la partida de baptisme referida per Ponz per afirmar la convicció dels castellanencs de què Francesc Ribalta era efectivament fill de Castelló de la Plana (aquesta convicció va motivar que Ponz anés a buscar als arxius de Castelló). El pare Martín també es recolzava en el fet que a Castelló de la Plana hi hagués un gran nombre d'obres de Ribalta.

L'any 1804 sortia de la impremta de Josep Estevan, situada a València, un opuscle titulat *Observaciones críticas sobre la patria del famoso pintor Francisco Ribalta* que anava dirigit a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. El seu autor era Eugenio Estévez i el va publicar amb la intenció de ser acceptat com a membre de la mateixa⁹. Va dedicar el seu estudi a provar que Francesc Ribalta era català, el que constituïa una resposta a les tesis del pare Martín. Per a Estévez la principal raó per a recolzar la catalanitat de Ribalta era el que deien sobre el pintor els germans Álvaro i Diego de Vich, residents a València, en un dietari que ha passat a ser conegut com el

⁵ PONZ, Antonio. *Viaje de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Atlas, 1972 (1772-1794), tom XIII, carta V, p. 33.

⁶ ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Madrid: Gráficas Marina, 1930 (1800), p. 100.

⁷ Nascut a Castelló de la Plana l'any 1736 va ser monjo dominic al Convent de Sant Domènec de València. Aquí realitzà els seus estudis, on assolí el grau de Presentat i Mestre en Teologia. Fou Rector dels Reials Col·legis de Tortosa i Revisor General de Llibres. Morí al Convent de Sant Domènec de València l'any 1810.

⁸ No ha estat possible consultar aquesta obra perquè no es troba a Catalunya. M'he basat en les referències que es fan a ALMELA VIVES, Francesc. “La polèmica sobre la catalanitat de Francesc Ribalta”. *Revista de Catalunya*, 48 (1928): p. 587-601.

⁹ Aquesta obra no s'ha pogut consultar per trobar-se fora de Catalunya. M'he basat en es referències que es fan a ALMELA VIVES, 1928. p. 587-601.

*Dietario valenciano*¹⁰. Segons Estévez, en l'apunt d'aquest diari del dia 13 de gener de 1628 Diego de Vich anota la defunció de Francesc Ribalta i precisa “*catalán de nación, aunque habia mas de 30 años que vivia en Valencia*”¹¹. Aquesta cita aclaria tots els dubtes per a Estévez qui, per una altra part, també conferia veracitat a la cita de Lope de Vega que ja hem esmentat més amunt.

L'any 1806 sortia de la impremta valenciana de Benet Momfort un altre opuscle titulat *Carta del Sacristán de Tirig a su paisano Feliu Bonamich, en que se convence contra un moderno escritor, que el insigne pintor Francisco Ribalta fué valenciano y natural de Castellón de la Plana*, obra del pare Martín y Picó que constituïa la rèplica a l'opuscle d'Eugenio Estévez¹². Per a combatre les tesis d'Estévez posava en dubte l'autenticitat del diari de Diego de Vich assenyalant que si fós l'autèntic el que va consultar Estévez, aquest hauria d'haver estat al Monestir de Nostra Senyora de la Murta, prop d'Alzira. A més, argumentava també que el text al què havia accedit Estévez tenia notes esborrades i esmenades, prova evident de la seva falsedat. Tampoc donava credibilitat a les afirmacions de Lope de Vega respecte que Ribalta era català afirmant que a l'època es referien als valencians també amb el nom de catalans perquè utilitzaven la mateixa llengua per a expressar-se¹³.

Amb aquesta polèmica encesa, especialment pel que es referia al dietari de Diego de Vich, el crític literari valencià Just Pastor i Fuster va rellegir el document al 1827 i va acabar acceptant la seva validesa¹⁴. Tot i això, també va arribar a la conclusió que les paraules “*catalán de nación*” eren falsificades i cobrien el text original que deia “natural de Castellón”, atribuint aquesta falsificació a Estévez donat el seu interès per accedir costés el que costés a la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona. Així, aquest

¹⁰ VICH, Álvaro y Diego de. *Dietario Valenciano*. Valencia, Imp. Hijo de Francisco Vives Mora, 1921 (1619-1632). El manuscrit és un succés de fets quotidians que van tenir lloc a València entre els anys 1619 i 1632. Va ser començat per Álvaro de Vich al 1619 i el va continuar fins el 1621. Després d'aproximadament 5 anys el seu germà Diego el continuà el 1626 fins el 1632.

¹¹ VICH, 1921 (1619-1632), p. 106.

¹² Aquesta obra no ha pogut ser consultada perquè es troba fora de Catalunya. M'he basat en les referències que es fan a ALMELA VIVES, 1928, p. 587-601.

¹³ Aquesta polèmica entre Estévez y el pare Picó ha estat ben narrada a ALMELA VIVES, 1928, p. 587-590.

¹⁴ PASTOR I PETIT, Just. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros dias: con adiciones y enmiendas á la de D. Vicente Ximeno*. Valencia: Imp. De José Ximeno, 1827, vol.2, p. 253-254.

descrèdit del falsificador significava també un descrèdit cap a les tesis en favor de la catalanitat de Ribalta.

Com veiem, el *Dietario Valenciano* va ser el centre d'aquesta polèmica pel que val la pena que ens hi aturem momentàniament i l'examinem amb atenció. El manuscrit original es va perdre. Se li pot seguir la pista fins 1827, quan Pastor i Petit el va consultar i el va retornar al monestir de San Miguel de los Reyes a València. Després d'aquesta data es desconeix què se'n va fer. Però sabem que se'n van realitzar tres còpies. La més antiga és la de fra Pedro Cuenca, monjo del citat monestir, qui la va realitzar l'any 1787. Aquesta és una còpia abreujada en què es limita a posar els fets més importants, inclosa la mort de Ribalta. Encara que no la copia completament sí que remarca el fet que Ribalta era natural de Castelló, encara que aquesta cita està reescrita sobre l'original. Una segona còpia va ser feta per fra Pedro Bartolomé Ribelles, dominic i cronista del Regne de València. La seva còpia fou efectuada al 1803 directament de l'original que li prestà fra Pedro Cuenca i esmenta que Ribalta era "*catalán de nación*".

A partir d'aquí sorgeix el dubte de per què si tant Cuenca com Ribelles van copiar el mateix text original llavors diuen dues coses diferents. Cal remarcar que resulta sospitós que al manuscrit de Cuenca les paraules "*natural de Castellón*" estiguin reescrites sobre l'original. Això ha portat a Kowal a concloure que vist l'assumpte des de la perspectiva històrica no hi ha dubte que al dietari dels Vich constava "*catalán de nación*" i rebut l'afirmació de Pastor i Petit sobre que Estévez va falsificar el dietari perquè aquesta falsificació és posterior¹⁵.

Tenim, per tant, la hipòtesi catalana, les dues partides de baptisme a Castelló i, al 1854, se sumà una altra per part de l'erudit Gregorio Mayans i Siscar segons la qual Francesc Ribalta va néixer a Andilla, situada a uns 50 quilòmetres al nord-oest de la ciutat de València¹⁶. Mayans es basava en el fet que per ser natural d'aquesta localitat se li encarregà la confecció del retaule de l'església parroquial del poble. Però aquesta hipòtesi va quedar desacreditada pel fet que hi ha constància documental que aquestes

¹⁵ KOWAL, David Martin. *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1985, p. 203.

¹⁶ MAYANS I SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1854, p. 170.

pintures foren executades per Ribalta i els seus deixebles al seu taller del carrer Quart de València¹⁷.

Un altre element que entrà en joc fou el descobriment d' *Els Preparatius de la Crucifixió* (Fig.1) a Sant Petersburg per part d'Elías Tormo l'any 1911¹⁸. A la part inferior dreta del quadre es pot llegir la signatura següent: "FRANCO. RIBALTA CATALA – LO PINTO EN MADRID – AÑO MDLXXXII". A partir d'això es plantejà la pregunta de si Català es referia a l'origen del pintor o al segon cognom.

Aquest és l'estat de la qüestió quan uns anys més tard, al 1922, Eduardo Juliá publica *La patria del pintor Ribalta* on descobreix a Castelló una tercera partida de baptisme d'un tal Francisco Juan Ribalta, nascut al 1568. Aquesta hipòtesi la descarta el mateix Juliá perquè al 1582, any en què Ribalta pintà el quadre de Sant Petersburg, aquest només tenia 13 ò 14 anys, una edat del tot insuficient per a què hagués pogut pintar el quadre¹⁹.

A part d'això, Juliá arriba a unes conclusions que fa que l'opció de Castelló es comenci a debilitar. En primer lloc, la tradició popular que suposava que havia nascut a Castelló de la Plana no té una documentació certa. Només concedeix certa validesa a la partida de baptisme de 1551, encara que com a mera hipòtesi. En segon lloc, l'antiguitat dels Ribalta a Castelló permet sospitar que si bé el pintor no va néixer aquí sí que en podia ser oriünd. Per últim, esmenta que les proves a favor de la teoria segons la qual Ribalta va néixer a Catalunya són vagues, fet que no permet reconèixer-la com a sòlida i provada²⁰. Per a validar la teoria catalana calia, per tant, trobar la partida de baptisme del pintor en algun arxiu de Catalunya.

Tot i el debilitament de la teoria castellanenca, hi va haver defensors acèrrims de la mateixa com, per exemple, Ricardo Carreras, que va arribar a afirmar que Ribalta no tan sols va néixer a Castelló de la Plana, sinó que a més va precisar sense base documental

¹⁷ GIL FILLÓL, Luís. *Ribalta: un ensayo con cincuenta y una ilustraciones fuera de texto*. Barcelona: Editorial Iberia, 1948, p. 17.

¹⁸ TORMO MONZÓ, Elías. "La educación artística de Ribalta padre fue en Castilla y no en Italia". A: *Pintura, escultura y arquitectura en España: Estudios dispersos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949 (1916), p. 95.

¹⁹ JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. *La patria del pintor Ribalta*. Valencia: Imp. A. López i compa., 1922, p. 33.

²⁰ JULIÁ MARTÍNEZ, 1922, p. 40-41.

alguna que l'esdeveniment va tenir lloc al barri de Sant Nicolau²¹, o Carlos Espresati que primerament prova de trobar un nexa entre les famílies Ribalta i Català de Castelló²² i, posteriorment, es centra en el Ribalta de la partida de baptisme de 1551 plantejant la hipòtesi, sense cap base documental, que aquest Ribalta va actuar com ajudant al taller de Juan de Juanes²³.

L'assumpte no es va començar a desencallar fins el 1947 quan Madurell i Marimon va descobrir dos documents a l'Arxiu Històric de Protocols de Barcelona²⁴. El primer és una escriptura de venda d'un censal mort datada l'1 de febrer de 1600 on consta que el negociant Francesc Nogués i la seva esposa Joana atorguen aquest censal a Paula Ribalta, germana de Francesc Ribalta. L'objectiu de la venda és que amb el producte resultant es pagués la suma de 40 lliures que es devien al pintor Francesc Ribalta, natural de Solsona i resident a València²⁵. El segon document data del 19 de novembre de 1620 on es concreta la venda del censal mort a favor del prevere Rafael Portella, beneficiat de l'església parroquial dels Sants Just i Pastor. Apareix com apoderat d'Aldonça Ribalta, germana de Francesc Ribalta, Joan Sabater, veí d'Algemés. Aldonça també residia a València. Madurell i Marimon acaba el seu article amb l'esperança que futures investigacions als arxius de Solsona permetran aportar llum sobre els primers anys de vida del pintor²⁶.

Aquesta esperança va ser recollida per Antoni Llorens que al 1951 descobrí la partida de baptisme de Francesc Ribalta a l'Arxiu Històric Parroquial de Solsona²⁷. En aquesta consta que el pintor fou batejat a Solsona el 2 de juny de 1565. Era el tercer fill de Joan Ribalta, d'ofici calceter i sastre, i Magdalena. Els seus germans grans eren Joan i Paula i

²¹ CARRERAS, Ricardo. "El pintor Francisco Ribalta y el pueblo de Castellón". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tom 8 (1927): p. 147-152.

²² ESPRESATI, Carlos G. "Algunas incógnitas de la vida y obra de Ribalta". *Arte español*, Tom XIII (1941): p. 15-18.

²³ ESPRESATI, Carlos G. "Anales de una cultura provinciana: lo que va de Ribalta a...Ribalta". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tom XXV (1949): p. 835-844.

²⁴ MADURELL I MARIMON, Josep Maria. "Francisco Ribalta: pintor catalán". *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Tom V (1947): p. 9-31.

²⁵ A l'escriptura de debitori, on es detallen les causes de la venda, consta que aquesta va ser atorgada en poder del notari de Girona Pedro Mir el 21 de juny de 1599. Això va portar a Ainaud de Lasarte a parlar d'una possible estada de Ribalta a Girona, cosa que ha quedat descartada perquè quan es va efectuar la venda Francesc Nogués estava pres a Girona i per això l'escriptura es va fer allà. Per ampliar aquesta informació veure AINAUD DE LASARTE, Josep Maria. "Ribalta y Caravaggio". *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Tom V (1947): p. 347-350.

²⁶ MADURELL I MARIMON, 1947, p. 16.

²⁷ LLORENS I SOLÉ, Antoni. "El pintor Francisco Ribalta: hijo de Solsona". *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Tom IX (1951): p. 83-104.

els petits Aldonça i Gabriel²⁸. Se li va imposar el nom de Francesc Joan. L'elecció del primer nom pot haver respòs a una deferència cap a la seva madrina, Francesca Cortit, de la mateixa manera que la del segon nom pot haver-ho estat cap al seu padrí, el canonge Joan Creixans²⁹.

Sembla ser que la família Ribalta, sense ser rica, gaudia d'un cert benestar donat que, a més dels dos oficis que exercia el pare, posseïa dues vinyes a Borina i Glevades, als afores de Solsona, i una casa al carrer Castell de la mateixa localitat que servia tant de residència com de taller del pare³⁰. Tampoc sembla estrany que el petit Francesc creixés en un ambient religiós que li quedà imprès per a la resta de la seva vida. Cal tenir en compte que Solsona en aquella època estava administrada per Joan Ramon Folch, V duc de Cardona i senyor de Solsona, i pels abats de la Canònica Regular de Sant Agustí de Cardona. Llorens aporta documents que donen fe de les donacions que la família Ribalta va fer a la Confraria de la Santíssima Trinitat i a la Verge del Claustre de Solsona³¹. Prova d'aquest ambient religiós que li quedà impregnat per a la resta de la seva vida és el que diuen al respecte Diego de Vich i Jusepe Martínez. El primer expressa que “*era con todo más estimado en virtud y santidad*”³² i el segon afirma que “*dio su alma a Dios con tan gran reputación que casi fué venerado por santo*”³³.

²⁸ Aquest darrer se suposa que va morir molt petit perquè no s'ha trobat cap més documentació relativa a ell que la partida de baptisme.

²⁹ KOWAL, 1985, p. 16.

³⁰ LLORENS I SOLÉ, 1951, p. 99.

³¹ LLORENS I SOLÉ, 1951, p. 98.

³² VICH, 1921 (1619-1632), p. 106.

³³ MARTÍNEZ, 2008 (mitjans segle XVII), p. 156.

III. BARCELONA: PRIMER LLOC D'APRENTATGE?

Al març de 1571 Joan Ribalta es ven la vinya que tenia a la partida de Glevades i la família desapareix documentalment de Solsona. A l'agost de 1573 apareix un altre cop Joan que ven la casa del carrer Castell³⁴. En aquest document consta com a ciutadà de Barcelona, condició que s'adquiria generalment després de dos anys de residència a la ciutat. Sembla ser que la família Ribalta es traslladà a Barcelona poc després de la venda de la vinya de Glevades, comptant Francesc Ribalta entre 5 o 6 anys depenent del moment del trasllat. Però aquesta hipòtesi cal matisar-la perquè cal tenir present que la vinya de Borina no va ser venuda i que la família va mantenir el dret de redempció de la casa, el que vol dir que no forçosament tota la família es traslladés a Barcelona³⁵.

Per la seva part, Llorens donà la hipòtesi que la família es traslladà a Barcelona per a proporcionar a Francesc un aprenentatge artístic adequat, inexistent a Solsona³⁶. Però haig de puntualitzar que, si bé quan el petit Francesc Ribalta anà a Barcelona amb una franja d'edat entre els 5 i els 8 anys³⁷, sembla força inversemblant que a tan curta edat ja mostrés unes habilitats artístiques tals que provoqués que el seu pare decidís el trasllat a Barcelona, un trasllat justament motivat pel desig de proporcionar-li un aprenentatge artístic. Penso que el més probable és que Joan Ribalta decidís el trasllat a Barcelona per raons econòmiques, potser perquè a Barcelona hi havia un mercat més atractiu per a practicar els seus dos oficis i que com a resultat d'aquesta decisió decidís vendre's la vinya de Glevades, fet que li va permetre disposar de diners suficients per afrontar l'establiment d'un nou negoci a Barcelona. Posteriorment, quan ja va veure que el negoci li funcionava i ja estava assentat i reconegut com a ciutadà de Barcelona el més probable és que es decidís a traslladar la resta de la seva família a Barcelona i vendre la casa de Solsona, això sí retenint el dret de redempció per si les coses no sortien com ell s'esperava.

³⁴ Aquests documents es poden veure a KOWAL, 1985, p. 163 (documents nº 3 i 4 respectivament).

³⁵ KOWAL, 1985, p. 19.

³⁶ LLORENS I SOLÉ, 1951, p. 103.

³⁷ Recordem que la casa del carrer Castell no es va vendre fins l'agost de 1573, pel que cal concloure que fins aquella data Francesc Ribalta hi hauria pogut continuar vivint fins que es va decidir el seu trasllat a Barcelona.

Quina documentació d'aquesta època ens pot aportar llum sobre l'estada de Ribalta a Barcelona? Només tenim un document expedit a Barcelona el 8 de juny de 1581 relatiu als poder atorgats pels germans Francesc, Paula i Aldonça al seu germà gran Joan per a vendre la vinya de Borina³⁸. Aquest document prova que tots els germans residien a Barcelona i que els pares Joan i Magdalena havien mort sense fer testament. Però després d'aquesta data Francesc Ribalta no degué trigar gaire a abandonar Barcelona perquè a l'any següent apareix a Madrid la seva signatura al quadre *Preparatius per a la Crucifixió*.

Se'ns presenta el primer gran punt fosc en la trajectòria de Francesc Ribalta: què va fer a Barcelona durant la seva estada? Cal tenir en compte la forquilla d'edat del pintor durant aquesta estada, que oscil·la entre els 5 ò 6 anys i els 16 ò 17 depenent del moment de la seva arribada i abandonament de la ciutat. Es troba per tant en l'edat de formació d'un pintor de l'època. Però, com era aquest procés d'aprenentatge? Respondrem aquesta pregunta fent un cop d'ull al sistema d'aprenentatge.

L'agremiació era el procediment habitual en la pràctica laboral de l'art. S'havia de passar pels graus d'aprenent, oficial i mestre. Així, l'aprenentatge era el primer escalafó. Després es feia un examen per a passar a la condició d'oficial, el que donava dret a obrir un taller o a quedar-se al servei d'un mestre. Per tant, l'examen li conferia a l'aspirant la capacitat per a treballar, encara que el fruit essencial de l'examen era el dret a obrir taller. L'aprenent generalment era un adolescent entre els 12 i 16 anys³⁹ i la duració del contracte era generalment de 4 anys, encara que hi havia contractes de 5 i fins a 6 anys. L'aptitud de l'aprenent quedava determinada per l'examen, el que volia dir que estava prohibit exercir sense haver-se examinat i aprovat l'especialitat en qüestió. Cada any es nomenaven examinadors que havien de valorar les obres presentades a examen. Les autoritzacions s'expedien un cop superat l'examen i podien ser d'àmbit local o també podien ser vàlides per a exercir la professió a tot el territori de la monarquia hispànica. Normalment eren els gremis els més interessats a exigir l'autorització perquè així

³⁸ LLORENS I SOLÉ, 1951, p. 92.

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del XVII*. Madrid: Cátedra, 1984, p. 17. Tot i que aquest llibre es centra en el segle XVII sí que esmenta específicament que aquest sistema que va imperar durant bona part del segle a Espanya era el que venia aplicant-se al segle XVI, pel que les seves observacions són vàlides per al present estudi. També cal precisar que Alfonso Pérez Sánchez acota la forquilla d'edat de formació entre els 12 i els 14 anys. Veure PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura barroca en España*. Madrid: Cátedra, 2010 (1992), p. 18.

evitaven l'exercici de la professió per part de persones no qualificades que poguessin desacreditar el prestigi de la mateixa⁴⁰.

A Barcelona no va ser fins el 1688 que els pintors van aconseguir del rei Carles II un Reial Privilegi mitjançant el qual s'establí un col·legi de pintors que va determinar, entre altres coses, que només podien exercir la pintura i tenir tallers oberts aquells que s'haguessin format al taller d'un dels mestres col·legiats i haguessin superat un examen davant quatre examinadors⁴¹.

Tenint en compte aquests dos últims factors exposats, és a dir, l'edat del jove Ribalta durant la seva estada a Barcelona i el sistema gremial que hi imperava pel que fa al camp de la pintura, i unint-ho a la realització dels Preparatius per a la Crucifixió ens permet concloure que és raonable suposar que aquest es va formar com a aprenent en el taller d'algun dels pintors actius en aquells anys a Barcelona. Seria molt important trobar la carta d'aprenentatge de Francesc Ribalta per a confirmar, primer, que a Barcelona va rebre la seva primera formació i, segon, amb qui la va realitzar. Fins que no es trobi aquesta documentació, l'afirmació que a Barcelona el nostre pintor va rebre la seva primera formació pictòrica no passarà de ser una hipòtesi, per molt plausible que aquesta ens pugui semblar.

De fet, han esmentat específicament Barcelona com a lloc d'aprenentatge del jove Ribalta Pierre Cabanne⁴² i el professor Fernando Benito Doménech qui, a més, esmenta la possibilitat que Ribalta va veure a Barcelona pintures d'Isaac Hermes⁴³. Tenint en compte que aquest pintor està documentat a Barcelona a partir de 1573 fins 1588 aproximadament que és quan trasllada la seva residència a Tarragona, això ens permet trobar un punt de partida per a la investigació encaminada a resoldre aquest punt fosc.

⁴⁰ Un cas excepcional és el de Zurbarán. Aquest va realitzar uns quadres per a la Merced de Sevilla que despertaren l'entusiasme de la ciutat i se'l convidà a residir-hi. Com a conseqüència d'això se li encarregaren diverses obres per a la Sagristia i el convent de Sant Pau de Sevilla. Però Zurbarán no era pintor examinat a Sevilla, el que provocà que el gremi de pintors, del que Alonso Cano en formava part, va exigir-li la realització de l'examen. Zurbarán es va negar a fer-lo, però per encàrrec del Capítol de la Catedral va fer una Immaculada Concepció que fou exposada públicament i que valia per un examen.

⁴¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 2010 (1992), p. 17.

⁴² CABANNE, Pierre. *Hombre, Creación y Arte. Enciclopedia del arte universal*. Barcelona: Editorial Argos-Vergara, 1991, vol. IV, p. 1322.

⁴³ BENITO DOMÉNECH, Fernando. *The Dictionary of Art*. London: MacMillan Publishers Limited, 1998 (1996), vol. XXVI, p. 299.

Però la identificació del primer mestre de Ribalta continua essent un misteri. Cal veure quina era la situació artística de la Barcelona de finals del segle XVI. Desgraciadament, no queden gaires pintures de mestres d'aquella època que hagin resistit el pas del temps i també les calamitats de la guerra civil espanyola. A mitjans del segle XVI el domini de la vida artística catalana va passar de mans portugueses, encarnades principalment en les persones de Pere Nunyes i Henrique Fernandes, a mans d'artistes italians o formats a Itàlia com Pere Serafi "lo Grec", Pietro Paolo da Montalbergo o el ja esmentat Isaac Hermes. Donat que aquest darrer està actiu a Barcelona quan Ribalta està a la ciutat ens pot donar un punt de partida com ja hem esmentat anteriorment, encara que no es poden establir nexes estilístics i documentals més enllà del manierisme imperant a l'època. I el mateix passa amb molts autors actius a la zona durant aquella època dels quals ens han arribat referències documentals. Tot i això, Kowal ha estat de moment l'únic a arriscar-se i relacionar el primer estil de Ribalta amb les fórmules manieristes del mestre del retaule de Sant Andreu de Llavaneres, realitzat per un autor desconegut i en una data discutida⁴⁴. Cal, doncs, una ingent tasca investigadora encaminada a resoldre o com a mínim a aportar llum sobre aquest punt tan important en la biografia de Francesc Ribalta.

⁴⁴ KOWAL, 1985, p. 35. El professor Santiago Alcolea connecta aquest retaule amb la figura de Giovanni Battista Toscano, un pintor milanès vinculat a la localitat a partir de diversos documents de la segona dècada del segle XVII. Respecte la datació, creu que és uns anys posteriors al retaule que va realitzar aquest pintor per a l'església parroquial de Sant Quintí de Mediona, situada a l'actual província de Barcelona, l'any 1606. Veure GUDIOL I RICART, Josep ; ALCOLEA GIL, Santiago ; CIRLOT, Juan Eduardo. *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Tecnos, 1956, p. 174. Per una altra part, Angulo atribueix el retaule de Sant Andreu de Llavaneres a un autor desconegut i data l'obra al darrer terç del segle XVI. Veure ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del Renacimiento*. Madrid: Plus Ultra, 1954, *Ars Hispaniae*, vol. XII, p. 341. Per la seva part, Joan Bosch afirma que els treballs de Toscano a Catalunya, entre els que inclou el retaule de Sant Andreu de Llavaneres, són la manifestació més intensa del manierisme tardà a Catalunya. Per això, proposa de considerar aquest autor com el substitut d'Isaac Hermes com a cim dels pintors de cultura artística més actualitzada. Aquesta seria una posició que també ocuparia Lluís Pasqual. Però mentre Hermes sintonitzava amb la *maniera* romana de mitjans de segle XVI, Toscano ho feia amb una de caràcter més sensual, encara que adaptada als requisits tridentins. Però donat que la forquilla cronològica en la qual Toscano va estar actiu a Catalunya es situa entre els anys 1595 i 1617, això posaria en dubte la hipòtesi de Kowal relativa al fet que Ribalta va basar el seu primer estil en Toscano perquè com sabem el nostre pintor ja es trobava al 1582 a Madrid. El que sí seria possible és que Ribalta hagués fet algun viatge a Barcelona durant la seva etapa madrilenya que no ha quedat documentat i que pogués veure l'obra de Toscano, però s'hauria de discutir molt sobre el grau d'influència del pintor milanès sobre el català. Per a una ampliació sobre l'activitat de Giovanni Battista Toscano a Catalunya veure BOSCH BALLBONA, Joan. "El periple pictòric d'un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1595 i 1617". *Locus Amoenus*, nº 11 (2011-2012): p. 97-127.

IV. EL ESCORIAL: EL MESTRATGE DEL PINTOR

Pel que ens diu la documentació a la que hem fet referència més amunt, Francesc Ribalta degué anar a Madrid probablement durant la segona meitat de l'any 1581. Les raons del trasllat ens són desconegudes, però crec que és important ressaltar que el trasllat de la cort espanyola de Toledo a Madrid l'any 1561 va motivar que aquesta darrera fos considerada paulatinament com la nova capital de la monarquia. Això va incidir en el seu creixement i transformació. En efecte, nous edificis, en especial de les ordres religioses, foren construïts i es va emprendre un ambiciós programa de reconstrucció i restauració de les residències reials. L'empresa artística es va veure encara més promoguda per la construcció del monestir i residència reial de San Lorenzo de El Escorial. Tot plegat propicià l'arribada de nombrosos artistes procedents d'Espanya i d'Europa⁴⁵.

Aquest augment de l'activitat artística a Madrid va anar paral·lel a l'augment de la seva importància política. A partir de llavors, tota la gran noblesa va venir a establir-se a Madrid, inclosa la catalana. Això motivà que els encàrrecs artístics d'aquesta noblesa es concentrassin a Madrid i es perdessin a Catalunya, el que va empitjorar el ja de per si pobre panorama artístic català de l'època, ja molt tocat degut a la crisi econòmica, social i política que es venia arrossegant des del segle XV. Amb aquesta situació no ens ha d'estranyar que Ribalta, davant la falta d'oportunitats a Barcelona, optés per anar a buscar fortuna a Madrid. També cal afegir que els pintors de la cort eren molt seguits des de la perifèria de la Península Ibèrica, fet que segurament també motivà el jove Ribalta a deixar Barcelona per anar a Madrid⁴⁶.

S'ha parlat molt d'un suposat viatge de formació a Itàlia. De fet, Palomino ja ho esmenta precisant a més que va estudiar a l'escola d'Annibale Carracci, tot i que a ell li sembla que la seva pintura s'assembla més a la de Rafael⁴⁷. Ceán Bermúdez seguint Palomino també recull aquesta suposada estada a Itàlia i precisa que allà va estudiar obres de Rafael, els Carracci i també, possiblement, de Sebastiano del Piombo degut a

⁴⁵ KOWAL, 1985, p. 21.

⁴⁶ BENITO DOMÈNECH, Fernando. "El primer naturalismo: Valencia". A: *El Siglo de Oro de la Pintura Española*. Madrid: Mondadori, 1991, p. 77.

⁴⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, 1986 (1724), p. 108.

les còpies que va fer de les seves obres⁴⁸. A partir d'aquí es va estendre la hipòtesi del viatge formatiu a Itàlia, tot i que a partir de 1916 aquesta teoria es va començar a qüestionar quan Elías Tormo va publicar el seu estudi *La educación artística de Ribalta padre fue en Castilla y no en Italia*⁴⁹. Tormo afirma que Ribalta comparteix amb els Carracci l'eclecticisme i la seriositat de les seves pintures, però que amb això no n'hi ha prou per afirmar que es va formar a Itàlia amb els Carracci donat que les seves obres tenen el segell característic de la pintura espanyola⁵⁰. Tenint en compte les influències que podem veure en obres posteriors hi ha un consens bastant ampli entre els investigadors a desacreditar aquest viatge perquè el que va aprendre d'Itàlia ho va veure a El Escorial en obres de pintors italians. Per tant, no li calia sortir d'Espanya perquè les obres ja les tenia a El Escorial.

Com ja he esmentat abans, al 1911 Tormo veu a l'Ermitage de Sant Petersburg els *Preparatius de la Crucifixió*, on Ribalta esmenta a la signatura que el va pintar a Madrid. Això desmunta les afirmacions que Ribalta va anar de València a Itàlia i d'Itàlia a València sense passar per Castella. Llavors esmenta la possibilitat que al 1582 Ribalta es trobava a Madrid i que va entrar d'aprenent per ajudar els pintors que tenien encàrrecs. Com que molts d'ells no constaven en cap paper, això ajudaria a entendre la falta de constància documental referent a aquest fet. A partir d'aquí, Tormo argumenta que si bé Ribalta comparteix amb els Carracci l'eclecticisme, el de Ribalta és diferent perquè parteix dels models que aquest va veure a El Escorial. També moltes còpies d'obres conegudes circulaven per Europa, així com també gravats. Per tant, el viatge a Itàlia no era necessari, encara que Tormo va deixar la porta oberta a què Ribalta hi anés de gran, quan ja estava format⁵¹.

Els *Preparatius de la Crucifixió* és l'única obra certa de Ribalta de la seva etapa madrilenya. Hi ha consens entre els investigadors a considerar aquesta obra com una obra de mestratge. Hi ha qui posa alguns matisos com, per exemple, Santiago Alcolea que afirma que aquesta va ser l'obra d'ingrés a la corporació madrilenya de pintors⁵² o

⁴⁸ CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Istmo, 2001 (1800), p.170.

⁴⁹ Veure nota 18.

⁵⁰ TORMO MONZÓ, 1916, p. 93-94.

⁵¹ TORMO MONZÓ, 1916, p. 124.

⁵² ALCOLEA GIL, Santiago. "La pintura desde 1500 a 1850". A: *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Tecnos, 1957, p. 164.

Kowal que diu que l'obra va servir com a prova de les seves capacitats artístiques, les quals havien d'estar a l'alçada de les regulacions gremials⁵³. Aquest mateix autor també creu que és més possible que Ribalta va ser obligat a signar el quadre per a donar-se a conèixer a uns clients que haurien pogut ser el mateix gremi que probablement requeria de pintors "estrangers" i necessitaven que aquests validessin les seves habilitats per a poder exercir a Madrid⁵⁴. Sigui com sigui, tots venen a dir el mateix i això ens permet deduir que Ribalta ja va arribar a Madrid amb el seu aprenentatge fet amb algun pintor actiu aleshores a Barcelona. Allà va haver de mostrar les seves dots artístiques per a poder treballar i no hi ha dubte, atès les influències en obres posteriors, que un dels llocs on hi va estar va ser El Escorial.

Quan Ribalta arribà a Madrid, a El Escorial ja hi havia grans obres de mestres italians i nòrdics. Algunes havien estat portades de fora i altres les van elaborar artistes vinguts d'aquests indrets com Nicolás Granello, Francesco de Urbino, Fabricio Castello o Romulo Cincinnato. Però la figura més important era la de Juan Fernández de Navarrete "El Mudo" qui va ser triat per Felip II com a pintor principal després d'haver rebut la negativa de Ticià de traslladar-se a El Escorial. Navarrete hi va treballar des de 1568 fins la seva mort ocorreguda l'any 1579.

Per a omplir el buit que va deixar i també per a acabar els encàrrecs que tenia assignats per a l'església del monestir es van contractar, durant la dècada dels noranta del segle XVI, Luís de Carvajal, Alonso Sánchez Coello, Diego de Urbino i Miguel Barroso. Però durant la dècada anterior hi van acudir altres artistes italians com Luca Cambiasso, Federico Zuccaro i Pellegrino Tibaldi. Aquests dos últims van acudir al 1586 com a substituïts de Luca Cambiasso, que va morir aquell mateix any. Zuccaro va marxar el 1588 degut a què la seva pintura no va agradar a Felip II, encara que un ajudant seu, Bartolomeo Carducho, s'hi va quedar i va tenir èxit. Tibaldi també va triomfar i s'hi va estar fins 1594 o 1595.

Aquest era l'ambient artístic durant l'estança de Ribalta a Madrid. Hi va estar fins el 1599, any en el qual ja apareix documentat a València. Per tant, hi va estar durant els anys de major activitat artística a El Escorial. Tot i la llarga estada a Madrid, la seva

⁵³ KOWAL, 1985, p. 217.

⁵⁴ KOWAL, 1985, p. 23.

presència no està gaire ben documentada. Només ens apareix en un document datat el 23 de desembre de 1591 referent a la contractació d'una Anunciació que li va encarregar cortesà, Matías Romano Cuello⁵⁵. Francesc és citat com a resident a Madrid, el que prova que hi vivia allà des de feia temps. Això invalidaria una suposició de Kowal, el qual davant la falta de documentació a Madrid deixa oberta la possibilitat que Ribalta estigués absent un temps de la ciutat⁵⁶. Va ser ben remunerat per l'obra i el dibuix preparatori va ser supervisat pel pintor toledà Blas de Prado. Aquest contracte també suggereix alguna relació de Ribalta amb la cort donat qui era el comitent. A part d'aquest document, no tenim pel moment cap altra menció de Ribalta a Madrid, ni tan sols tenim cap contracte que declari la presència del pintor a El Escorial ni com auxiliar d'algun altre artista ni com a executant dels seus propis encàrrecs. Tot i això, no hi ha dubte que hi estigué allà donat el coneixement de primera mà de l'activitat artística que s'hi desenvolupava tenint en compte com ja hem esmentat més amunt la influència que exerciren sobre Ribalta algunes de les obres que es troben a El Escorial.

Tenim també referències de dues obres més, dues *Crucifixions* iguals que Palomino esmenta que es trobaven al Colegio de Doña María de Aragón i al monestir de San Felipe el Real⁵⁷. La primera s'ha perdut i la segona s'identifica actualment amb la Crucifixió que actualment es troba la monestir de Poblet (Fig. 28) en dipòsit i que és propietat del Museo del Prado⁵⁸. Respecte el fet que el nostre pintor treballés al Colegio de Doña María de Aragón, Ludmila Kagané ha apuntat que és molt interessant que a la mateixa època es trobessin treballant al mateix edifici Ribalta i El Greco, on al 1596 li van encarregar l'execució d'un retaule. El taxador del quadres d'El Greco era Juan Pantoja de la Cruz a qui, curiosament, va haver de conèixer Ribalta donat que el seu nom apareix a la llista de deutors d'aquest pintor. Això li permet deduir que el jove Ribalta freqüentava els cercles de la cort, rebia encàrrecs de Madrid i també possiblement de Toledo i tenia relació amb pintors madrilenys i toledans⁵⁹.

La Doctora Kagané també col·loca dins aquest període un quadre atribuït a Francesc Ribalta i que es trona al Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg que es titula *El*

⁵⁵ Aquest document es pot veure a KOWAL, 1985, p. 165 (document nº 9).

⁵⁶ KOWAL, 1985, p. 22.

⁵⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, 1986 (1724), p. 109.

⁵⁸ BENITO DOMÈNECH, Fernando. *Ribalta*. Madrid: Sarpe, 1990, p. 6.

⁵⁹ KAGANÉ, Ludmila. "Las obras tempranas de Francisco Ribalta en el Ermitage". *Boletín del Museo del Prado*, Tom XVII, nº35 (1999): p. 60.

sepulcre buit (Fig. 29). L'autora relaciona aquesta obra amb la *Crucifixió* del Palau de la Diputació de València (Fig. 13) a partir de la semblança de les figures de l'Apòstol Joan d'ambdues obres. També efectua una relació de caire tipològic entre les figures d'*El sepulcre buit* amb *Els preparatius de la Crucifixió*. Això li permet datar l'obra dins la darrera dècada del segle XVI⁶⁰.

L'any 2011 en una exposició a València amb motiu del quart centenari de la mort del patriarca Ribera⁶¹ van ser exposades dues obres, una amb la representació dels sants *Matias i Bernabé* (Fig. 30) i l'altra amb els evangelistes *Marc i Lluc* (Fig. 31). Juan Fernández de Navarrete va realitzar el 1576 una sèrie dels dotze Apòstols i dels quatre evangelistes per als altars laterals de la basílica de San Lorenzo de El Escorial. Aquestes pintures pretenien representar la imatge de l'Església militant que apareix com un exèrcit posat dempeus que flanqueja el punt culminant de la basílica, és a dir, l'altar major⁶². En aquest catàleg apareixen com dues còpies de les figures que va realitzar Navarrete i que són atribuïdes a Francesc Ribalta.

A part de la seva activitat artística, se sap també que a Madrid Francesc Ribalta es va casar amb Inés Pelayo, se suposa que cap a 1590. Al 1596 o 1597 va néixer el seu primer fill Joan, qui també seria pintor⁶³. A part de què el cognom Pelayo era molt comú al nord-oest d'Espanya, res més se sap d'aquesta dona. El matrimoni va tenir almenys tres fills més, dels quals només en van sobreviure dos: Mariana, que va ser monja del convent de Santa Catalina de Siena de València, una filla de la qual no se sap el nom i que es va casar amb el pintor Vicente Castelló, deixeble de Francesc Ribalta, i un fill del que tampoc se sap el nom i que era el darrer fill del matrimoni⁶⁴.

⁶⁰ KAGANÉ, 1999, p. 60-63.

⁶¹ VILLACAÑAS BERLANGA, José luís; BENITO GOERLICH, Daniel; NAVARRO SORNÍ, Miguel. *Pastor Sanctus Virtutis Cultor. El legado del Patriarca Juan de Ribera en su IV centenario*. Beniparrell: Pentagraf, 2011.

⁶² CHECA CREMADES, Fernando. "Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II". A: *Felipe II. Un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998, p. 28.

⁶³ Aquesta data s'ha deduït de la signatura de l'obra de Joan Els preparatius de la Crucifixió, on diu que el va pintar al 1615 quan tenia 18 anys. Per una altra part, se sap que va néixer a Madrid perquè al certificat de dispensa del seu matrimoni, datat el 13 de febrer de 1618, hi consta com a oriünd de Madrid. Aquesta menció també es repeteix al seu registre matrimonial datat el 7 de març de 1618.

⁶⁴ Aquest fill segons un document de l'Arxiu de Sant Martí de València datat el 12 de febrer de 1601 va morir.

El fet de saber que es va formar primerament a Barcelona i després es va traslladar a Madrid, on posteriorment es va casar amb Inés Pelayo, desacredita una tradició que es va iniciar al segle XIX segons la qual Francesc Ribalta estava enamorat de la filla del seu mestre a València, però el mestre, pensant que Francesc no era un artista suficientment bo, prohibí el matrimoni. Llavors Francesc marxà a Itàlia a perfeccionar el seu art i quan tornà a València, ja convertit en un bon artista, tornà al taller del seu mestre i, aprofitant que aquest estava fora, va completar un quadre en el que estava treballant i que estava a mig fer. Quan el mestre tornà i veié l'obra acabada li va dir a la seva filla que el pintor que ho va fer era digne de la seva mà i llavors la filla li va revelar que va ser el jove Ribalta qui va acabar el quadre. Aleshores, Ribalta i la jove es van casar i aquest es convertí en un artista molt famós a València. Aquesta llegenda, que té molt de *topos* literari, sembla que es va originar amb Orellana⁶⁵ i es va estendre molt a partir que Ceán Bermúdez la recollí a la biografia que va fer de Ribalta⁶⁶.

Com a conclusió d'aquest capítol podem dir que l'escassa documentació amb la que comptem, sumat a una única obra autenticada ens podria portar a pensar, tal com afirma Kowal⁶⁷, que l'activitat de Ribalta a Madrid va ser més aviat minsa i d'un perfil més aviat baix. Potser el temps que va passar ajudant a altres mestres a El Escorial podria explicar en part l'escassetat d'obres individuals seves. És possible que obres seves continuïn en col·leccions particulars sense que se sàpiga l'autor donat que en aquests anys l'estil de Ribalta no estava encara consolidat i, per tant, no destacaria massa de la resta de pintors actius a Madrid. Però cal matisar que segurament Ribalta va tenir una progressió ascendent en la qualitat de les seves obres donades les referències que hem esmentat respecte als seus treballs per al Colegio de Doña María de Aragón i el monestir de San Felipe el Real i l'Anunciació que pintà per a l'empleat de la cort Matías Romano Cuello. Veiem, per tant, que va treballar per algunes de les cases religioses més importants de la nova capital de la monarquia hispànica i que el seu nom no era desconegut dins els cercles cortesans. Aquest accés a la cort el degué tenir gràcies a la seva estada a El Escorial, el que a la seva vegada posa de manifest el contacte que va

⁶⁵ ORELLANA, 1930 (1800), p. 102. Miguel Falomir detecta una tendència a fer participar a l'artista peninsular de l'aurèola mítica que envoltava la professió a Itàlia des del segle XV. Per això els autors no dubtaven a atribuir als artistes anècdotes i situacions protagonitzades per artistes clàssics o italians. Veure FALOMIR FAUS, Miguel. "La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hº del Arte, nº 12 (1999): p. 123-147.

⁶⁶ CEÁN BERMÚDEZ, 2011 (1800), p. 171.

⁶⁷ KOWAL, 1985, p. 38.

tenir el pintor amb els principals mestres del període que hi van treballar. Aquí segurament va actuar com ajudant d'un o més mestres i també va tenir contacte amb els artistes italians que van arribar a la dècada de 1580 com Luca Cambiaso, Pellegrino Tibaldi i Bartolomeo Carducho. La seva influència es sentirà en obres posteriors, així com la dels mestres italians Ticià, Tintoretto i Correggio, especialment pel que fa a la utilització de la llum. Cal, doncs, una recerca més acurada als arxius per a trobar referències d'obres que hagués pogut realitzar Ribalta i per a conèixer amb més exactitud quines eren les seves relacions amb la cort i les institucions eclesiàstiques. A més, a la dificultat que es presenta per la manca de documentació cal afegir que l'estil del nostre pintor durant aquesta època era poc definit i molt permeable, pel que cap plantejar la hipòtesi que hi hagi obres encara per identificar d'aquesta etapa.

V. VALÈNCIA: LLOC DE CONSAGRACIÓ

1. Arribada i primeres obres: la possible formació del taller del pintor

La data precisa en què Francesc Ribalta i la seva família abandonen Madrid per a traslladar-se a València no se sap amb seguretat. Només sabem que a l'abril de 1599 es va inscriure a la Confraria de la Mare de Déu dels Desamparats de València. En aquest document consta que estava residint al carrer de Renglons⁶⁸. Benito Doménech sosté que Francesc Ribalta i la seva família van emprendre el viatge cap a València amb la comitiva reial que arribà el 2 de febrer de 1599 per a preparar l'enllaç matrimonial de Felip III amb Margarita d'Àustria, cerimònia que va ser oficiada per l'arquebisbe Joan de Ribera⁶⁹. Els motius d'aquest trasllat tampoc estan clars. Potser a Madrid no gaudia d'un nombre adequat d'encàrrecs procedents de la cort, o a Madrid hi havia massa competència artística, el que a la vegada seria una de les causes d'aquesta escassetat d'encàrrecs, o bé la perspectiva d'encàrrecs a València procedents de la decoració del Col·legi del Corpus Christi que estava promovent el patriarca Ribera⁷⁰ era prou atractiva com per decidir el trasllat⁷¹. Penso que és possible que la mort de Felip II també degué actuar com a catalitzador del trasllat degut a què segurament el nombre d'encàrrecs artístics va disminuir. Això podria anar en paral·lel també a una possible voluntat per

⁶⁸ Aquest document es pot veure a KOWAL, 1985, p. 166 (document nº 13).

⁶⁹ BENITO DOMÈNECH, 1990, p. 7.

⁷⁰ Sant Joan de Ribera va néixer a Sevilla el 16 de desembre de 1532. Era fill natural de don Perafán de Ribera, duc d'Alcalá, que va ser Virrei de Catalunya (1554-1558) i de Nàpols (1558-1561), i de doña Teresa de los Pinelos. Fou beatificat el 1796 i canonitzat el 1960 pel papa Joan XXIII. Va ser educat en un ambient contrareformista i quan acabà el Concili de Trento esdevingué un dels seus més grans partidaris. Així, qüestions com ara el culte a l'Eucaristia, una formació més estricta del clergat, la reforma de les ordres religioses i un control més directe sobre la seva diòcesi adquiriren una nova dimensió. Ribera es va formar a la Universitat de Salamanca, on va estudiar Humanitats i Teologia de la mà de Pedro de Sotomayor, el que demostra els seus coneixements tant religiosos com artístics i literaris. A l'edat de vint-i-vuit anys va ser nomenat Arquebisbe de Badajoz (1562-1568) per Pius IV. Allà forjà amistat amb Sant Joan d'Àvila, qui el posà en contacte amb els jesuïtes i el seu model de vida interior. També tingué amistat amb alguns dominics, com ara Sant Lluís Bertran o fra Lluís de Granada, i començà la seva relació amb el pintor Luís de Morales Al 1569 fou nomenat Arquebisbe de València i Patriarca d'Antiòquia. A València fou l'impulsor de la construcció del Col·legi del Corpus Christi, del que va posar la primera pedra el 30 d'octubre de 1586. Al 1595 es va concloure la seva construcció i des de l'any 1597 l'edifici seria enriquit amb pintures i retaules. Es va fundar com a seminari i per a l'adoració perpètua de l'Eucaristia. A més, entre 1602 i 1604 va exercir com a Virrei i Capità General de València. Aquesta influència política i social jugà un paper decisiu en l'expulsió dels moriscos i en la progressiva castellanització cultural de València.

⁷¹ KOWAL, 1985, p. 39.

part de l'artista d'ingressar a la cort, el que li hauria proporcionat prestigi i diners. Potser també al veure frustrada aquesta possibilitat decidí anar-se'n a València⁷².

Un altre factor que hi pot aportar llum és el fet del viatge a Madrid del patriarca Ribera l'any 1592. Potser aquí va conèixer Ribalta o, si més no, en va poder sentir a parlar. Aquesta possibilitat sembla plausible donat que la germana del patriarca Ribera, doña Catalina de Ribera, Marquesa de Malpica, residia a Madrid. Si tenim en compte que Lope de Vega era secretari del Marquès de Malpica i que a més tenia amistat amb Ribalta, llavors cap suposar que el trasllat a València estava fonamentat amb l'esperança de treballar per a Sant Joan de Ribera en la decoració del Col·legi del Corpus Christi⁷³.

València era llavors el tercer centre econòmic més important d'Espanya després de Madrid i Sevilla i tenia el principal port comercial amb Itàlia. Tenia una comunicació marítima regular amb Nàpols, per on arribaven les obres i els artistes d'Itàlia, pel que va esdevenir un dels principals punts d'entrada a Espanya de les novetats artístiques provinents d'Itàlia juntament amb El Escorial.

Amb quin context artístic es trobà Francesc Ribalta quan arribà a València? El Renaixement va entrar a la ciutat al tercer quart del segle XV en la seva vessant quattrocentista per mitjà de Paolo de San Leocadio, arribat a la ciutat el 1472 i que vingué a renovar la pintura valenciana de finals del segle XV. Format amb els mestres Bono da Ferrara i Ercole de'Roberti va portar influències ferrareses i bolonyeses que es poden veure en els frescs descoberts en una restauració al 2004 situats sobre l'altar major de la Catedral de València. Posteriorment, al 1506 van arribar d'Itàlia dos mestres castellans, Fernando Yáñez i Fernando Llanos, que portaren un estil renaixentista més avançat inspirat directament en les obres de Leonardo da Vinci. Al 1507 reberen l'encàrrec de pintar les portes de l'altar major de la Catedral de València, obra que va tenir una gran influència en els pintors de la ciutat.

⁷² Segons Julián Gállego al segle XVII és quan apareixen a Espanya les aspiracions a pujar en l'escala social. Aquest moment coincidirà amb la promoció social de tots els oficis manuals i serà quan els artistes començaran a buscar honors més abundants. Veure GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976, p. 87-88.

⁷³ Per a una ampliació d'aquestes relacions veure BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, 1980, p. 129.

Al segon terç del segle XVI l'hegemonia passà a mans d'un altre artista renaixentista, Vicente Macip. Inspirat en Yáñez i Llanos, Macip desenvolupà un estil rafaelesc desconnectat de les evolucions més erràtiques del manierisme italià. El seu fill, Vicente Juan Macip, més conegut com Juan de Juanes, desenvolupà aquest estil fins a l'últim extrem assimilant les novetats del manierisme italià. La intensa convicció religiosa dels seus personatges i l'agradable cromatisme emprat li serviren a Juanes per a conrear-se una immensa popularitat. Així, va crear uns estereotips iconogràfics, especialment en la representació dels temes de la Sagrada Família, de la Immaculada Concepció i del sant Sòpar, que satisfien tant els gustos de la gent de València que esdevingueren durant molt temps com els únics models iconogràfics acceptats. Aquesta tradició arribà fins el segle XVII amb dos fills seus, Vicente Juan Macip II i Margarita Juanes, i també amb fra Nicolás Borrás. Al 1595 Juan Sariñena va substituir Luis Mata, que va renunciar al càrrec, com a pintor oficial de la ciutat, és a dir, Sariñena era qui rebia tots els encàrrecs oficials. Sariñena havia estat a Itàlia entre 1570 i 1575, segons declaració pròpia a Roma. Abans d'això, entre 1591 i 1593 va dirigir el projecte més important de l'època a València: la decoració amb frescos de la Sala Nova del Palau de la Generalitat. Amb aquest pintor apareixen els primers símptomes de la corrent naturalista que conviuran amb les tendències renaixentistes de Juan de Juanes. Aquesta vessant naturalista es consolidarà a partir de la segona dècada del segle XVII amb Francesc Ribalta⁷⁴.

Un altre manierista de la segona generació va ser el pintor genovès Bartolomé Matarana⁷⁵, qui va rebre la influència de Luca Cambiaso i de Rómulo Cincinnato, aquest darrer deixeble de Salviati, qui va esdevenir com a pont per aconseguir la fusió entre el manierisme florentí de Miquel Àngel i el romà de Rafael. Matarana va ser cridat pel patriarca Ribera al 1597 per a decorar amb frescos l'església del Col·legi del Corpus

⁷⁴ GARÍN LLOMBART, Felipe V. *La gloria del Barroco*. València: Generalitat Valenciana, 2009, p. 35.

⁷⁵ El 12 de febrer de 1573 fou contractat per don Fernando Carrillo de Mendoza, comte de Priego, per a treballar en exclusiva per a ell a Espanya, sense que se sàpiga el lloc concret. Però com que a Conca hi tenia totes les seves possessions és lògic pensar que anés allà a treballar. No se sap els treballs que va realitzar per al comte, però és possible que treballés al convent de San Miguel de las Victorias, fundat pel mateix don Fernando Carrillo amb motiu de la victòria de Lepant. També és possible que decorés la capella de la parròquia de San Nicolás de Bari situada a Priego. Entre 1584 i 1589 va treballar per al capítol de la catedral de Conca. Benito Doménech apunta la possibilitat que a partir de 1589 Matarana fes una estada a Madrid i que visités El Escorial, el que deixaria una porta oberta per a pensar en una possible coincidència amb Ribalta. També subratlla que viatjà a València, on establí contacte amb Juan Sariñena, qui posteriorment el recomanà al patriarca Ribera per a decorar la capella del Col·legi del Corpus Christi. El 20 de setembre de 1597 l'artista declara que després de dos dies de viatge arribà des de Conca a València per mandat del patriarca. Veure BENITO DOMÉNECH, 1980, p. 65-67.

Christi, decoració que no va acabar fins l'any 1605⁷⁶. La decoració havia d'exemplificar els decrets de la Contrareforma de la mateixa manera que s'estava portant a terme a El Escorial. Donada la relació artística de Matarana amb Cambiaso i Cincinnato sembla lògica la decisió de contractar-lo del patriarca Ribera⁷⁷.

Els primers anys segurament van ser els més durs. Com ja hem esmentat anteriorment, al febrer de 1601 se li va morir el seu fill petit. Per dos documents datats el 20 i 21 de març del mateix any sabem també que va morir la seva dona, Inés Pelayo⁷⁸. Va ser soterrada sota la capella de Nostra Senyora de la Sapiència, dita col·loquialment "vas de la minerva" de l'església parroquial de Sant Martí de València.

Kowal apunta la possibilitat que Ribalta executés un retaule per aquesta capella durant aquests primers anys d'estada a València⁷⁹. Aquest retaule estaria dedicat a la Mare de Déu de la sapiència, patrona de la Universitat de València i de la capella de l'església de sant Martí i a Sant Jaume, patrona del rei Jaume I el Conqueridor, fundador de la mateixa església. Ho dedueix a partir d'una atribució que va fer Orellana d'uns panells solts que provenien de la citada església i que aleshores es trobaven a la col·lecció d'Antonio Pascual⁸⁰. Per desgràcia, aquest retaule està perdut actualment.

Una obra que sí que ha perdurat i que s'atribueix a Francesc Ribalta és el *Martiri de Santa Caterina* (Fig. 32), que actualment es troba al Museu de l'Ermitage de Sant Petersburg⁸¹. Aquesta obra podria haver pertangut a l'antic retaule de l'església de Santa Caterina de València, obra en la que va intervenir Ribalta a inicis del segle XVII.

⁷⁶ Ha estat present una tendència a creure que Sant Joan de Ribera va oferir primer a Ribalta la decoració de la capella i que aquest, al no estar familiaritzat amb aquesta tècnica, va rebutjar l'ofertament tot recomanant Matarana per a realitzar l'obra. Aquesta hipòtesi està descartada actualment per la falta de documentació que la recolzi i perquè hi ha indicis per creure que va ser el mateix Sariñena qui va aconsellar-lo per a contractar Matarana donada la falta d'artistes a València capaços de portar aquets projecte endavant. Veure BENITO DOMÈNECH, 1980, p. 67.

⁷⁷ Per a una ampliació del context artístic valencià de l'època en què hi arribà Ribalta es pot consultar ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "Consideraciones entorno al manierismo y su repercusión en Valencia". *Archivo de arte valenciano*, Tom XL (1969): p. 33-40; i KOWAL, 1985, p. 43-44.

⁷⁸ Es poden veure aquests documents a KOWAL, 1985, p. 169 (documents nº 20 i 21).

⁷⁹ KOWAL, 1985, p. 45.

⁸⁰ ORELLANA, 1930 (1800), p. 125.

⁸¹ La doctora Kagané, basant-se en el relat d'Orellana, fa aquesta atribució suposant que la citada obra pertanyia a l'antic retaule de l'església de Santa Caterina de València. Veure KAGANÉ, 1999, p. 63.

El 9 de desembre de 1600 Francesc Ribalta pintà el primer quadre per al Col·legi del Patriarca, el retrat de sor *Margarita Agulló* (Fig. 2). Aquest quadre, que intenta compatibilitzar el retrat realista amb la càrrega espiritual i simbòlica, degué agradar perquè quan morí fra Domingo Anadón el 28 de desembre de 1602 un mercader valencià, Pedro Juan Esquerdo, gran admirador seu, li encarregà dues obres del venerable, una “in agone” i l'altra ja difunt⁸². Ambdues obres s'han perdut.

La primera connexió documentada de Ribalta amb el Col·legi del Corpus Christi té lloc el 3 d'octubre de 1601, quan el pintor va rebre una quantitat pel pigment blau utilitzat per a pintar i retocar el *Martiri de Sant Andreu*, pintat al fresc al presbiteri de l'església del col·legi per Matarana⁸³. Dos dies més tard, el 5 d'octubre, Ribalta actua com a garant del retaule principal de l'església del col·legi encarregat a Matarana⁸⁴. També hi ha constància de l'encàrrec de dues obres per part del mateix patriarca per a la seva casa d'estudis de Burjassot, situada als afores de València. Es tracta d'una *Presentació de la Verge* i d'un *Nen Jesús*. La primera s'ha perdut, però la segona ha estat identificada per Kowal amb un *Nen Jesús* que es troba al Col·legi del Corpus Christi (Fig. 33).

A la primavera de 1603 Matarana estava pintant els laterals de la capella de Nostra Senyora de l'Antigua i havia de retratar una sèrie de personalitats, entre elles el rector del col·legi, el bisbe del Marroc Miguel de Espinosa. Matarana tenia dificultats per a pintar retrats del natural, pel que se li encarregà a Ribalta que en fes un retrat per a què Matarana el pogués passar al fresc⁸⁵. Potser en el futur s'hauria d'aprofundir en la relació entre Matarana i Ribalta. El que sí sembla clar és que Matarana, com a mestre que dominava la tècnica del fresc, era considerat com el mestre obrer, el que implicava que rebés ajuda per part d'altres mestres, cadascun dins la seva especialitat⁸⁶.

A través d'aquests encàrrecs podem veure que Ribalta treballa en petits encàrrecs de caire privat, mentre queda allunyat dels grans encàrrecs públics que s'emportava Sariñena. Tot i això, com podem veure en la nota 70, era considerat com un pintor

⁸² Es pot veure un informe sobre l'elaboració de les pintures a KOWAL, 1985, p. 171 (document nº 26). En aquest document es cita a Francesc Ribalta com a pintor famós.

⁸³ Es pot veure el document a KOWAL, 1985, p. 170 (document nº 23).

⁸⁴ Es pot veure el document a KOWAL, 1985, p. 170 (document nº 24). En aquest document es pot veure clarament que era Matarana i no Ribalta qui era considerat el mestre principal perquè era mestre reconegut en la tècnica del fresc i la major part de la decoració s'havia de fer seguint la mateixa.

⁸⁵ Es pot veure el document a KOWAL, 1985, p. 172 (document nº 29).

⁸⁶ KOWAL, 1985, p. 45.

famós. Aquesta podria ser una exageració o no, però del que no hi ha dubte és que Ribalta a aquestes alçades ja era força conegut a la ciutat de València. Això lligaria amb la possibilitat que Ribalta ja tingués un taller propi on anessin a formar-se els joves pintors que no gaudien del favor dels organismes oficials⁸⁷. L'existència d'aquest taller es pot deduir del fet que en una nota de pagament datada el 21 de març de 1603 i efectuada a un dels dauradors del retaule de Nostra Senyora de l'Antigua, apareixia aquest consignat com ajudant de Ribalta⁸⁸. Per tant, es pot formular la hipòtesi que Ribalta va començar a treballar sol i a mesura que anava tenint més encàrrecs va anar incorporant ajudants i formant el seu taller durant aquesta etapa inicial a València.

2. El conjunt d'Algemés: una prova de foc?

Francesc Ribalta va iniciar les pintures del retaule major de l'església parroquial de Sant Jaume d'Algemés el 1603, any en el qual l'artista va signar i datar les dues principals taules: *Martiri de Sant Jaume* (Fig. 3) i *Aparició de Sant Jaume a la batalla de Clavijo* (Fig. 4). Constava de dinou taules i es va realitzar en dues fases: la primera entre 1603 i finals de 1604 o principis de 1605 i la segona entre 1609 i 1610. En la primera fase va pintar onze taules⁸⁹ i en la segona les altres vuit⁹⁰. El retaule va ser destruït al 1936 i al 1951 es va refer el conjunt respectant l'estructura i disposició originals. Les pintures que substituïren les antigues foren confeccionades per Josep Segrelles.

La comitència no està clara, però el seu trasllat a Algemesí durant la seva realització i el complex programa iconogràfic ens porten a sospitar que el patriarca Ribera hi va estar al darrere. Cal tenir en compte que a l'època era habitual que davant un gran encàrrec s'obligués al pintor a residir al lloc on l'obra havia d'anar destinada i a no poder treballar per a cap altre client durant la realització de la mateixa⁹¹. Per tant, resultaria molt estrany imaginar-se que el patriarca Ribera permetés que Ribalta deixés les feines

⁸⁷ BENITO DOMÉNECH, 1980, p. 130.

⁸⁸ Aquesta nota de pagament es pot veure a KOWAL, 1985, p. 172 (document nº 28).

⁸⁹ En concret va pintar les dues taules principals abans esmentades, *Sant Pere*, *Sant Pau*, el *Sant Sopar*, el *Lavatori de peus*, *l'Agonia a l'hort de Getsemani*, el *Descobriments del sepulcre de Sant Jaume a Íria Flàvia*, el *Miracle del pelegrí injustament penjat i salvat per Sant Jaume*, la *Curació d'un paralític i l'Embarcament del cos de Sant Jaume al port de Joppe*.

⁹⁰ Van ser *l'Aparició de Sant Jaume al bisbe Estiari*, el *Retorn de Sant Jaume a Jerusalem després de predicar a Hispània*, *Sant Joan Baptista*, *Sant Onofre*, *Sant Francesc d'Assís*, *Sant Antoni de Pàdua*, *Sant Bernat d'Alzira* i *Sant Guillem d'Aquitània*.

⁹¹ GOMIS CORELL, Joan Carles. *L'obra pictòrica de Francesc Ribalta a Algemesí*. Algemesí: Ajuntament d'Algemesí. Institut Municipal de Cultura d'Algemesí, 2006, p. 37.

que tenia al Col·legi del Corpus Christi per anar-se'n a Algemesí si aquest conjunt no estigués relacionat amb ell, encara que no en fos el comitent. Gomis Corell relaciona aquest retaule amb la retòrica antimorisca del pare dominic Jaume Joan Bleda⁹², que portà a terme una campanya d'agitació contra els moriscos recolzant-se en decrets religiosos i en proclames dels pares de l'Església. Això reforçaria les afirmacions de Delphine Fitz-Darby segons les quals quan va estudiar el retaule abans de l'any 1936 va veure una predel·la on hi havia representats els pares de l'Església⁹³. A partir d'aquí Gomis Corell sosté que és sensat pensar que el patriarca Ribera va encoratjar el programa iconogràfic i que el pare Bleda en fou el principal inspirador i propagandista⁹⁴.

Però Gomis Corell no és l'únic autor que relaciona el retaule amb el context antimorisc. Kowal ja ho havia fet, distingint dos contextos diferents per a cada etapa: la primera es va realitzar en el context dels plans per a expulsar els moriscos i la segona en l'execució d'aquests plans, és a dir, en la deportació. Així, segons Kowal, les diferents etapes reflexen els canvis de context⁹⁵. Posteriorment, Olivares Torres també creu que l'execució d'aquest retaule és conseqüència d'un moment determinat, el que és clau per a entendre la introducció de la iconografia militar de Sant Jaume a València⁹⁶.

Veiem que els investigadors es decanten per una relació evident entre obra i context. Proposo que veiem una mica més de prop aquest context per a entendre millor la

⁹² Nascut a Algemesí el 1552, al 1586 va prendre l'hàbit dels predicadors al convent de Sant Domènec de València, encara que un any abans l'arquebisbe Ribera li concedí el curat (encara no havia estat ordenat sacerdot) de Corbera, lloc habitat majoritàriament per moriscos. Aquella experiència l'afectà profundament car la sensació d'impotència davant les actituds dels moriscos va encendre en ell un odi irrefrenable cap aquest col·lectiu. De fet, va ser un dels principals impulsors de la seva expulsió arribant a realitzar tres viatges a Roma i quasi una vintena a Madrid per tal de convèncer el Papa i el Rei d'Espanya per a què adoptessin la mesura. També va ser rector de Sollana, Alberic, Alcosser, Pardines, Gavarda i Aiello de Malferit. Al 1590 va fundar a Algemesí el convent de dominics de sant Vicent Ferrer.

La seva relació amb Sant Joan de Ribera va ser prou estreta i aquest li encarregà la redacció del *Defensio Fidei*, publicat al 1610. Va ser el seu primer tractat i hi demostra una actitud reaccionària contra els moriscos que el farà molt conegut. Al 1618 aquesta particular visió de l'assumpte quedà finalment configurada amb la seva *Crònica de los moros*, obra que va esdevenir referència entre els autors posteriors que tractaren la matèria.

⁹³ Hi havia representats els quatre pares de l'Església d'Orient Sant Atanasi, Sant Basili, Sant Gregori Naciànc i Sant Joan Crisòstom; i de l'Església d'Occident Sant Ambrosi, Sant Agustí, Sant Jeroni i Sant Gregori Magne. Aquesta representació es relaciona amb el pare Bleda a GOMIS CORELL, 2006, p. 39.

⁹⁴ GOMIS CORELL, 2006, p. 56. Potser aquest autor també es basa en la mateixa suposició que Kowal, qui afirma que tant el patriarca Ribera com el pare Bleda inspiraren i planejaren el retaule com a expressió propagandística de la seva comuna hostilitat cap als moriscos. Veure KOWAL, 1985, p. 46.

⁹⁵ KOWAL, 1985, p.46.

⁹⁶ OLIVARES TORRES, Enric. *Iconografia de Sant Jaume Cavaller: el retaule major d'Algemesí*. Algemesí: Ajuntament d'Algemesí, 2011, p. 91.

iconografia de les dues taules principals. El Consell d'Estat ja havia resolt al 1582 l'expulsió dels moriscos de més de 60 anys i dels nens fins a 15 anys i la resta que fossin condemnats a les galeres. Quan Felip III va assumir el regnat va optar per concedir un període de gràcia d'un any per a què es convertissin al cristianisme i així obtindrien el perdó. El patriarca Ribera hi va posar molt èmfasi en aquesta empresa i arribà a publicar el *Catecismo para instrucción de los nuevamente convertidos moros*. Molts es van convertir, però aquesta conversió va ser falsa perquè seguien practicant les seves tradicions i creences. Ribera va veure que era inútil emprar més esforços per a la conversió dels moriscos i es va declarar partidari de la seva expulsió⁹⁷. Aquesta es va decidir després del Consell d'Estat del 3 de gener de 1602, però la decisió no es va executar tot i el clima de tensió creixent entre els cristians vells i els moriscos, a qui se'ls acusava de conspirar amb els turcs per a tornar a envair la Península Ibèrica. Aquesta tensió va desembocar en el Consell d'Estat de 4 d'abril de 1609 en què es decretà l'expulsió immediata dels moriscos al·legant traïció al rei i a la pàtria. Curiosament, la no conversió a la religió cristiana no va ser el motiu legal de la seva expulsió, encara que de ben segur hi va jugar un paper de primer ordre en les deliberacions d'aquell Consell d'Estat.

Amb l'expulsió es va resoldre el greu problema de seguretat i es va afavorir la unitat religiosa, però aquesta decisió va ser funesta des del punt de vista econòmic. En primer lloc, el despoblament de més de cent cinquanta mil persones, aproximadament un terç de la població del Regne de València, va repercutir en grans pèrdues de producció donat que la producció agrària estava quasi en la seva totalitat en mans dels moriscos i en aquell moment aquestes terres estaven abandonades. Aquesta aturada de la producció aturà el comerç i el progrés econòmic del regne. A més, des de feia uns cinquanta anys la indústria manufacturera ja havia entrat en crisi i aquesta es va veure agreujada per l'expulsió⁹⁸. Com veurem més endavant, aquesta aturada econòmica es traduiria en una escassetat d'encàrrecs artístics que afectaren el nostre pintor.

⁹⁷ Tot i això, Joan de Ribera no era partidari de prendre aquesta mesura tan dràstica des d'un principi perquè sabia que si es portava a terme significaria la ruïna econòmica del Regne de València. Veure FRANCO LLOPIS, Francisco de Borja. *Espiritualidad, reformas y arte (1545-1609)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009, p. 336.

⁹⁸ Per ampliar el context social, econòmic i polític derivat de l'expulsió dels moriscos es pot consultar MAGRANER RODRIGO, Antonio. *La expulsión de los moriscos, sus razones jurídicas y consecuencias económicas para la región valenciana*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1975. Així mateix, pel que fa a les conseqüències econòmiques, m'agradaria ressaltar una cita de l'historiador Joan Reglà que diu: "Es incuestionable que Valencia no se hubiera zafado de la depresión del siglo XVII sin la

Definit aquest context ja hi podem inserir les dues taules principals del retaule d'Algemesí. La composició del *Martiri de Sant Jaume* està directament agafada del quadre del mateix tema pintat per Navarrete "El Mudo" a El Escorial l'any 1571 (Fig. 55). Però Ribalta no insereix l'escena dins un paisatge tal com fa Navarrete, sinó que hi ha un grup de patriarques orientals i soldats que tanquen i delimiten el que està succeint. Tot i això, l'obra s'adhereix a la manera de fer escurialenca que va aprendre a Madrid. Potser el que més l'aparta d'això sigui la intensa emotivitat que és present en el moment en què el botxí executa Sant Jaume, on es veu una cruesa que en Navarrete no és present. Qui sap si això va ser una indicació del patriarca Ribera⁹⁹ o, fins i tot, del pare Bleda. Això pot ser plausible perquè l'execució cruel del sant, executada per un botxí amb trets moros i dirigida per patriarques orientals pot al·ludir a l'amenaça que representava aquella temuda aliança entre els moriscos i els turcs que és la que va acabar motivant la seva expulsió¹⁰⁰.

El to antimorisc és més evident en l'altra taula, *Aparició de Sant Jaume a la batalla de Clavijo*. Aquí apareix el sant galopant sobre un cavall blanc i brandant una espasa trepitja a una multitud d'enemics. Kowal relaciona aquesta ferocitat amb la vehemència dels discursos del pare Bleda contra els moriscos. Aquesta obra, juntament amb el *Martiri de Sant Jaume*, ens permeten veure com el context de tensió amb els moriscos és present en elles i com aquestes obres apel·len a trobar una solució al problema morisc¹⁰¹.

A part del retaule de Sant Jaume, Francesc Ribalta i el seu taller també van confeccionar durant aquesta primera etapa el retaule Sant Vicent, les taules del qual estan exposades actualment al Museu Parroquial d'Algemesí¹⁰². Una d'elles, la *Visió d'Avinyó* (Fig. 5), ens pot servir de precedent per entendre perquè el patriarca Ribera va fer anar el nostre pintor a València.

expulsión de los moriscos. Pero no es menos evidente que la expulsión de los moriscos agravó considerablemente la crisis económica del reino. Valencia perdió entonces, en beneficio de Cataluña, la hegemonía de la Corona de Aragón, que venía ejerciendo desde mediados del siglo XV, a raíz de la ruina catalana subsiguiente a la guerra con Juan II". REGLÀ CAMPISTROL, Juan. *Estudios sobre los moriscos*. Valencia: Universidad de Valencia, 1964, p. 177.

⁹⁹ KOWAL, 1985, p. 47.

¹⁰⁰ Aquesta associació és defensada per Kowal a KOWAL, 1985, p. 57.

¹⁰¹ KOWAL, 1985, p. 57.

¹⁰² Es tracta de la *Sanació de Sant Vicent Ferrer per Jesucrist a Avinyó, Sant Vicent Ferrer predicant, l'Adoració dels pastors i l'Adoració dels Mags*.

Cap a finals de 1604 el patriarca Ribera decideix canviar l'advocació d'una de les capelles laterals de l'església del Col·legi del Corpus Christi. Era la que fins aleshores s'anomenava dels Sants Joans perquè estava presidida per un quadre de Sant Joan Baptista i Sant Joan Evangelista. El patriarca volia dedicar la capella a Sant Vicent Ferrer, el que motivà la marxa de Ribalta a València el 20 de novembre d'aquell any¹⁰³ per aprendre les mides del quadre. Benito Doménech apunta que es degueren presentar certes dificultats a l'hora de realitzar el quadre atès les cartes que es van enviar Ribalta i el patriarca entre desembre de 1604 i gener de 1605¹⁰⁴. Per la meua part, recolzant-me en les diferències que ressenyaré d'aquesta obra amb la del mateix tema d'Algemésí, m'inclino a pensar que aquesta correspondència queda justificada degut a l'alt component conceptual que el patriarca volia imprimir a l'obra i que no està present en la d'Algemésí.

El tema d'ambdues obres era l'anomenada *Visió d'Avinyó*. Segons aquesta, mentre el sant es trobava a Avinyó vivint amb amargura el cisma de l'Església va caure greument malalt a conseqüència del patiment que li generava la situació. La tercera nit de convalescència entrà Jesucrist a la seva estança acompanyat d'àngels, així com de Sant Domènec de Guzmán i Sant Francesc d'Assís, i li revelà que el curaria de la seva malaltia i que aviat la situació del cisma es resoldria. Llavors li ordenà que s'aixequés i prediqués la proximitat del Judici Final i, en senyal de proximitat al sant, li tocà la galta amb la mà.

A les dues obres Ribalta representa el moment en què el sant s'incorpora del llit i Jesucrist li toca la galta, però a la segona, que es troba actualment al Col·legi del Corpus Christi (Fig. 6), veiem la presència de dues escenes no connectades narrativament, sinó que formen part d'un discurs visual que va ser organitzat pel patriarca Ribera i que Ribalta va traduir magistralment en imatges¹⁰⁵. Una és la resurrecció d'una dona al convent dominic de San Esteban de Salamanca i l'altra és un àngel ensenyant el llibre de l'Evangelí a Sant Joan a l'illa de Patmos. Ambdós episodis estan relacionats amb la

¹⁰³ Es pot veure el document de reemborsament de les despeses pel viatge que va fer Ribalta a València a KOWAL, 1985, p. 173 (document nº 32).

¹⁰⁴ BENITO DOMÉNECH, 1980, p. 131.

¹⁰⁵ Això explica la correspondència entre els dos de la qual en tenim constància. Veure KOWAL, 1985, p. 173 (documents nº 33 i 34).

idea de què en Sant Vicent es complia la profecia descrita amb filacteris a ambdues escenes: TIMETE DEVM ET DATE ILLI HONOR[EM] i TIMETE DEVM ET DATE ILLI HONOREM QVIA VENIET HOR[A]¹⁰⁶. Veiem, per tant, en aquesta obra un discurs molt més conceptual que en l'obra d'Algemés, que és més narrativa¹⁰⁷.

No resultaria precipitat suposar que el patriarca Ribera, al sentir parlar bé del treball que estava realitzant Ribalta a Algemesí el fes venir a València per a preparar aquesta obra en la que sembla que estava tan interessat donada la profunditat conceptual de l'obra, el que prova que la va seguir minuciosament donat que no hi ha dubte que ell n'era el comitent. Com ja hem dit abans, tampoc resulta gens estrany imaginar-se que, si bé ell no fos directament el comitent del retaule d'Algemesí, sí que hi hagué d'estar relacionat d'alguna manera, sinó no s'explicaria el fet que abandonés Algemesí per anar a València a preparar una altra obra quan el principal retaule de l'església de la localitat encara no estava ni de bon tros acabat. A més, sostinc que el retaule d'Algemesí va ser com una mena de prova de foc que li va posar el patriarca Ribera a Ribalta per a veure com es desenvolupava en una obra considerable abans d'encarregar-li obres de més calat, com sembla que va començar a ser amb la *Visió d'Avinyó* del Col·legi del Corpus Christi i que continuà amb l'encàrrec que li propicià l'admiració del públic valencià: la *Institució de l'Eucaristia* (Fig. 7) del Col·legi del Corpus Christi.

Però això ho tractarem tot seguit, ara per acabar amb el tema del retaule d'Algemesí sabem que Ribalta tornà al 1609 per acabar el retaule de Sant Jaume d'Algemesí i també va confeccionar, amb l'ajuda lògica del seu taller, el retaule de Sant Josep de la mateixa església¹⁰⁸. Aquí ja es pot apreciar una evolució de l'estil de Ribalta, el qual va abandonant paulatinament el manierisme après a el Escorial i es va apropant al

¹⁰⁶ “Temeu a Déu i honoreu-lo” i “Temeu a Déu i honoreu-lo que ha arribat l'hora”. Aquestes frases les va pronunciar el sant durant el miracle de la resurrecció de la dona. Aquesta frase extreta del llibre de l'Apocalipsi la citava molt San Vicent Ferrer en les seves homilies.

¹⁰⁷ Per ampliar l'estudi sobre l'obra la *Visió d'Avinyó* del Col·legi del Corpus Christi es pot consultar l'acurat estudi que ha fet Rafael Garcia Mahiques a GARCIA MAHIQUES, Rafael. “El discurs visual de Sant Vicent Ferrer en la Visió d'Avinyó per Francesc Ribalta”. A: CANALDA LLOBET, Sílvia; NARVÁEZ CASES, Carme; SUREDA PONS, Joan (eds.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, p. 209-225.

¹⁰⁸ D'aquest retaule es conserven set taules al Museu Parroquial d'Algemesí. Són les corresponents als quatre evangelistes i les escenes de la *Fugida a Egipte*, *Jesús entre els doctors* i la *Mort de Sant Josep* (Figs. 44, 45, 46, 47, 48, 49 i 50).

naturalisme barroc que eclosionarà en la seva producció de manera plena a partir de 1620.

3. El patriarca Ribera: el pont cap a la fama

Abans que el patriarca li encarregués l'importantíssim treball de la *Institució de l'Eucaristia*¹⁰⁹, al 1605 tenim altres treballs documentats manats fer pel patriarca: al novembre un Crist per als caputxins d'Alzira, al desembre dos retrats del germà *Francesc del nen Jesús* (Fig. 41) i un retrat del papa Pau V (Fig. 42). Al febrer de 1606 tenim el segon retrat de sor *Margarita Agulló* (Fig. 43), una versió de menys qualitat que la primera pel que es tractaria d'una obra de taller amb participació de Ribalta¹¹⁰.

Per aquestes dates és quan el patriarca li encarregà la *Institució de l'Eucaristia*. Aquesta obra ja apunta cap a un naturalisme més proper al seu estil més depurat. Això es veu especialment en els caps dels Apòstols. En concret, el de Sant Andreu és el retrat del germà Pedro Muñoz, amic del patriarca, i el de Judes és el d'un sabater amb qui Ribalta va tenir desavinences. Només el rostre de Crist és idealitzat remarcant la seva divinitat¹¹¹. El naturalisme dels rostres dels Apòstols, juntament amb la il·luminació des del lateral esquerre no tenia precedents en la pintura valenciana del moment¹¹². Per a la composició es va servir de models de Sants Sopars de Juan de Juanes com podem veure en el *Sant Sopar* de la Catedral de València (Fig. 57), posant el calze al centre de la taula i els Apòstols al voltant¹¹³. Ribalta ja va emprar la taula rodona a la *Institució de l'Eucaristia* d'Algemesí, que és un motiu d'origen oriental¹¹⁴. Per tant, el conjunt del quadre no es pot dir que sigui plenament naturalista, doncs encara que en els detalls, especialment en els rostres dels Apòstols, mostra una vocació naturalista, compositivament manté una estereotipada idealització escènica que deixa aquesta obra a mig camí entre el manierisme tardà i el naturalisme¹¹⁵.

¹⁰⁹ Es titula així perquè en aquesta obra es posa més èmfasi en el moment de la institució del sagrament de l'Eucaristia, el que es relaciona amb els propòsits de la fundació del Col·legi del Corpus Christi: per una part, com a centre formador del clergat encarregat de la predicació i, per l'altra, com a monument signficatiu del dogma de l'Eucaristia, que era criticat tant pels protestants com pels moriscos. Veure FRANCO LLOPIS, 2009, p. 342.

¹¹⁰ BENITO DOMÉNECH, 1990, p. 9.

¹¹¹ KOWAL, 1985, p. 61.

¹¹² BENITO DOMÉNECH, 1980, p. 132.

¹¹³ El calze retratat és el Sant Calze que es venera a la Catedral de València des de 1437.

¹¹⁴ KOWAL, 1985, p. 61.

¹¹⁵ BENITO DOMÉNECH, 1990, p. 10.

La pintura es va fer per a ocupar el lloc més visible de l'església, immediatament al darrere de l'altar major, i tenia la missió d'enaltiment de l'Eucaristia tal com establien els decrets tridentins. Havia de ser el llenç principal del retaule de l'església del col·legi i com que aquest estava dedicat al Corpus Christi, el missatge eucarístic havia de ser ressaltat. Va substituir una altre *Sant Sopar* catalogat com un anònim genovès on el missatge eucarístic no hi era present amb la mateixa força a com el va representar Ribalta. Aquest va ser el llenç de mida més gran que va pintar Ribalta en tota la seva carrera. La pintura, com ja hem dit, va constituir un èxit rotund per a Ribalta i el va fer conegut arreu de la ciutat del Túria, el que li possibilità que li arribessin encàrrecs d'altres esferes de la ciutat.

Però al mateix temps el nostre pintor continuava rebent encàrrecs del col·legi com un segon retrat de sor Margarita Agulló, aquest pensat per a ser penjat a sobre del seu sepulcre, que li va ser encarregat el febrer de 1606. Kowal subratlla el fet que Juan Sariñena hagués realitzat amb anterioritat retrats tant de sor Margarita Agulló com del germà Francisco del Niño Jesús als que va fer Ribalta i que aquest percebés menys diners que Sariñena per la realització de les obres. A partir d'aquí sosté que Ribalta va ser encarregat pel patriarca per a pintar versions o rèpliques de les obres de Sariñena¹¹⁶. Aquesta hipòtesi em sembla força clara i plausible i assenyalaria el fet que si bé Ribalta anava sent cada vegada més conegut i apreciat, el pintor que gaudia del favor de les institucions de la ciutat era Juan Sariñena.

Aquesta hipòtesi ens pot ajudar a esbrinar l'autor d'un retrat de bust del patriarca Ribera tradicionalment atribuït a Ribalta que es va pintar al 1607. Encara que no hi ha documentació de la mateixa, Fitz-Darby va ser la primera a remarcar que la imatge concorda millor amb els trets de Sariñena¹¹⁷. Kowal també recolza aquesta hipòtesi fent notar la diferència entre les tècniques que utilitzaren Sariñena i Ribalta¹¹⁸.

Al juliol de 1610 Francesc Ribalta cobra per la realització del llenç la *Sagrada Família* (Fig. 8), encarregat pel Col·legi del Corpus Christi i destinat a la part alta del retaule de

¹¹⁶ KOWAL, 1985, p. 62.

¹¹⁷ FITZ-DARBY, Delphine. Juan Sariñena y sus colegas. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1967, p. 197-198.

¹¹⁸ KOWAL, 1985, p. 63.

l'església del col·legi on ja estava, com sabem, la *Institució de l'Eucaristia*. Kowal assevera que aquesta va ser una obra de taller més que no pas del mateix Ribalta, que en aquestes dates es trobaria a Algemesí acabant l'encàrrec que tenia allà¹¹⁹.

Entre aquesta data i els primers dies del 1611 Ribalta va realitzar un viatge a Catalunya, on va ser encarregat juntament amb fra Damià Vicens, un monjo francès del monestir de Sant Jeroni de la Murta, de valorar la decoració de la volta de la capella de Sant Jordi del Palau de la Generalitat a Barcelona, obra encarregada al 1608 a fra Lluís Pasqual Gaudí. Santi Torras ha establert, a partir d'aquest contacte, un nexa entre la pintura catalana del renaixement tardà i la d'un artista evolucionat que venia d'un context valencià clarament evolucionat¹²⁰. Això també provaria que la fama de Ribalta tant a València com fora d'ella estava estenent-se i augmentant. Tot i això, cal considerar la realització d'aquest viatge com a dubtosa perquè no es té constància efectiva que aquestes pintures s'arribessin a realitzar.

Certament estava de tornada a València quan el seu principal mecenes, el patriarca Joan de Ribera, va morir el 6 de gener de 1611. Amb motiu d'aquest esdeveniment Ribalta pintà un retrat del difunt que actualment encara es troba a la cel·la on va morir (Fig. 34). Es desconeix qui va encarregar el quadre, encara que és evident que l'encàrrec partí del mateix col·legi. Kowal atribueix aquesta obra a Ribalta a partir de la contraposició estilística amb un retrat del patriarca realitzat per Sariñena l'any 1607¹²¹.

Amb la mort de Ribera els encàrrecs del Col·legi del Corpus Christi no es van acabar, encara que va començar a treballar per a altres mecenes, incloses altres esglésies i ordres religioses. Les dues darreres obres per aquesta institució són del 1615 i es tracten d'un retrat del patriarca i un altre del seu pare don *Perafán de Ribera* (Fig. 35), duc d'Alcalà. Van ser encarregats pels Col·legials Perpetus per a honorar la memòria del fundador del col·legi i es van col·locar a la biblioteca de la institució¹²².

¹¹⁹ KOWAL, 1985, p. 65.

¹²⁰ TORRAS TILLÓ, Santi. *Pintura catalana del Barroc: l'auge del col·leccionisme i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 37.

¹²¹ KOWAL, 1985, p. 65. Altres autors que també han atribuït l'obra a Ribalta són a FITZ-DARBY, Delphine. *Francisco Ribalta and his school*. Cambridge: Harvard University Press, 1938, p. 197 i 276; ESPRESATI, Carlos G. *Ribalta*. Barcelona: Aedos, 1954, p. 132 i 193; i CAMÓN AZNAR, José. *Los Ribaltas*. Madrid, [s.n.], 1958, p. 38.

¹²² BENITO DOMÉNECH, 1980, p. 304.

L'etapa de Francesc Ribalta al Col·legi del Corpus Christi va ser crucial per a ell perquè l'èxit assolit en els encàrrecs que li arribaren d'aquesta institució en general i del patriarca Ribera en particular li va permetre assolir la reputació de ser un dels millors pintors de València. De fet, aquesta fama li va servir per a participar el 5 d'abril de 1607 en la fundació del Col·legi de pintors de València i ser-ne escollit conseller. Aquesta institució pretenia protegir els interessos artístics dels pintors de la ciutat contra la competència dels nouvinguts.

4. El pintor oficiós d'una beatificació fracassada

El 25 d'abril de 1612 va recórrer per València el rumor de la mort d'un home sant i molta gent acudí a la parròquia de Sant Andreu, on reposava el seu cos. Durant quatre dies desfilaren per aquesta església els estaments de la ciutat per a rendir honors a Francesc Jeroni Simó, beneficiat de la parròquia de Sant Andreu. Aquest era un fenomen habitual a la València de l'època, però aquesta inicial unanimitat a no discutir la santedat del difunt no tardà a trencar-se. Si bé les autoritats civils brindaren el seu recolzament des de l'inici al procés de beatificació¹²³, les ordres mendicant i la inquisició no trigaren a desmarcar-se'n. Això succeí per dues raons: el relatiu anonimat del pare Simó¹²⁴ i la seva pertinença al clergat secular.

Les ordres mendicants inicialment se sumaren a la corrent favorable a la beatificació, però quan veieren que la corrent no parava de créixer i que començaven a perdre influència i les almoines minvaven llavors s'hi oposaren. Aleshores es va produir una escissió entre partidaris i detractors de la beatificació del pare Simó. Entre els favorables es trobaven la parròquia de Sant Andreu, el capítol de la catedral de València, el Consell d'Aragó i el duc de Lerma i, entre els detractors, les ordres mendicants i la Inquisició.

¹²³ El procés de beatificació començà del 7 de setembre de 1613 i comptà amb patrons com Albert d'Àustria, governador dels Països Baixos, el duc de Lerma o el cardenal Joan Baptista Vives.

¹²⁴ Francesc Jeroni Simó no va predicar ni va deixar cap testimoni escrit, el que propicià tot tipus de càbales sobre la seva espiritualitat. Veure FALOMIR FAUS, Miguel. "Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619". *Locus Amoenus*, nº 4 (1998-1999), p. 173. Per contra, Emilio Callado exposa que el pare Simó no era cap desconegut a la València de l'època, encara que això no vol dir que aquest arribés a ser famós ni que fos cap erudit. De fet, hi ha tres obres que se li atribueixen: *De Trinitate*, *Liras Espirituales* i *Doctrina Espiritual*. Callado també exposa que si no hagués estat conegut a València no s'explicaria l'espectacular reacció que es va produir immediatament després de la seva mort. Veure CALLADO ESTELA, Emilio. *Devoción popular y convulsión social en la Valencia del seiscientos. El intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simó*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2000, p. 294-295.

De fet, els dominics es convertiren en el principal gruix de l'oposició al nou beat. Entre les raons que esgrimien estaven que els seus seguidors cometien excessos i fregaven perillosament l'heterodòxia, amb el consegüent perill d'aparició del luteranisme i el calvinisme, però el que no deien era la por que tenien a la pèrdua de protagonisme, el que es traduiria en una pèrdua d'ingressos per almoines, el que a la vegada posaria també en perill els processos de beatificació dels seus germans que ja estaven en marxa¹²⁵.

Aquest fet va trencar l'equilibri entre les diverses corrents espirituals que havia aconseguit mantenir el ja difunt arquebisbe Joan de Ribera durant la seva etapa valenciana i va generar una disputa que durà gairebé un segle. Tant en els diaris dels germans Vich com de mossèn Pere Joan Porcar es pot veure el clima de tensió que hi havia entre ambdues faccions com, per exemple, en el moment en què es va prohibir l'exhibició d'imatges del pare Simó i la reacció violenta que va comportar¹²⁶. Tot aquest clima de tensió es va traduir en una guerra d'imatges a la qual prestaren el seu talent artistes com Rubens o Ribalta¹²⁷.

Així, just després de la mort del pare Simó imatges amb el seu retrat, ja fossin en forma d'estampa, escultura o pintura, començaren a circular tant per València com pels seus voltants. Això encoratjà la devoció popular, però on de veritat es decidiria la seva beatificació seria a la cort de Madrid i a Roma. Llavors tot un seguit d'imatges del pare Simó en els més diversos formats foren distribuïdes per aquests dos centres de poder amb la intenció de posar en marxa el procés. En aquesta guerra d'imatges va tenir un paper destacat Francesc Ribalta. Primer rebé l'encàrrec de la parròquia de Sant Andreu d'elaborar una pintura sobre la visió que va tenir el pare Simó de Crist amb la Creu pel carrer de l'Agonia, que el nostre pintor situa hàbilment en el carrer de Cavallers de la ciutat de València. Aquesta pintura fou posada el 5 de setembre de 1612 a la nova capella on seria instal·lat el cos del pretès beat¹²⁸ i generalment s'accepta que és la pintura que actualment es troba a la National Gallery de Londres (Fig. 9). També es va

¹²⁵ CALLADO ESTELA, 2000, p. 298.

¹²⁶ Veure VICH, 1921 (1619-1632), p. 6 i PORCAR, Pere Joan. *Coses evengudes en la ciutat i regne de València*. València: Universitat de València, 2012 (1585-1619), p. 240 i 155.

¹²⁷ FALOMIR FAUS, 1998-1999, p. 172.

¹²⁸ Com a conseqüència de la intensa devoció que despertà l'intent de beatificació del pare Simó, la parròquia de Sant Andreu va rebre tantes almoines que es va poder acabar ràpidament la remodelació de l'església que es va iniciar l'any 1601.

fer una còpia d'aquest quadre per a la capella dedicada al pare Simó de l'església de Sant Salvador de València¹²⁹.

Poc temps després, el capítol de la catedral de València li encarregà tres quadres del pare Simó que foren enviats a Felip III, al duc de Lerma i al papa Pau V amb el propòsit clar d'impulsar el procés de beatificació. Aquests quadres els cobrà Ribalta el gener de 1613. Relacionat amb l'arxiduc Albert d'Àustria, qui va fer d'Anvers un centre d'elaboració d'imatges del pare Simó, juntament amb València i Roma, tenim l'elaboració de l'estampa realitzada al 1616 per Michael Lasne sobre dissenys de Francesc Ribalta mostrant diversos moments de la vida de Simó (Fig. 10)¹³⁰.

Sens dubte foren les estampes les més eficaces difusores de la devoció al pare Simó, tot i que les pintures, entre elles les de Ribalta, foren utilitzades per a la seva difusió entre les altes esferes¹³¹. Amb tota aquesta propaganda, el 7 de setembre de 1613 s'obria a Roma el procés de beatificació del pare Simó, però aquest ràpidament fou enfosquit per l'actuació de fra Isidoro Aliaga, arquebisbe de València que substituï Joan de Ribera i que prengué partit a favor de la Inquisició i les ordres mendicants. Així, al 1619 es promulgà un edicte pel qual es prohibien les imatges del pare Simó, cosa que va causar un gran escàndol a València¹³². Això va fer que el procés es dilatés fins que al final la causa fracassà¹³³. Tot i això, si bé les imatges foren eradicades de l'esfera pública, no es pot dir que passés el mateix a l'àmbit privat, on hi havia llars que seguien venerant al

¹²⁹ Encara que no hi ha documentació que ho corrobore, sembla que va ser el propi Ribalta qui va executar aquesta còpia. FALOMIR FAUS, 1998-1999, p. 175.

¹³⁰ FALOMIR FAUS, 1998-1999, p. 176.

¹³¹ Veiem que les imatges van tenir una gran importància com a eina de propaganda. Però, com va ser possible que les imatges adquirissin tal importància com per a ser utilitzades en aquest sentit? La resposta ens la brinda Hernández Guardiola quan afirma que un aspecte relacionat amb la nova espiritualitat que s'estava vivint a València, i també a la resta del món catòlic, fou la proliferació del culte a les imatges com antídote contra la penetració de les idees protestants. A més, el poble trobà en elles un mecanisme d'alliberament contra els mals endèmics d'aquell moment com la pesta, la sequera o les guerres. Així, les comunitats, davant el nou impuls espiritual, van trobar en la tradició medieval devocions oblidades com miracles i fets sobrenaturals que van donar forma a la nova mentalitat religiosa. Veure HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *La llum de les imatges. La faç de l'eternitat*. València: Generalitat Valenciana, 2006, p. 52.

¹³² Veure nota 108.

¹³³ La causa començà a declinar arrel dels aldarulls que es produïen a València entre els simonistes i els opositors a la causa de la beatificació. Això refredà l'inicial recolzament de Felip III a la causa, el que possibilità l'ascens de les tesis de l'arquebisbe de València fra Isidoro Aliaga, que acabà promulgant el 1619 l'edicte pel qual es prohibien les imatges del pare Simó. Això provocà un autèntic motí a la ciutat que no provocà altra cosa que debilitar encara més el procés fins que es paralizà totalment amb l'abolició dels Furs de València l'any 1707 arrel del Decret de Nova Planta, cosa que suposà el desmantellament de les institucions valencianes i amb elles de tota la maquinària que havia endegat el procés de beatificació. Per ampliar informació sobre la decadència del procés veure CALLADO ESTELA, 2000, p. 300-303.

pare Simó. Aquest sembla ser el cas d'un anònim ribaltesc que es troba al Museo Nacional de Escultura de Valladolid que es titula *Visió de Crist Crucificat del pare Simó*. Sembla ser que aquest quadre, tot i la seva considerable mida, estava destinat a un oratori privat, cosa que explicaria perquè les fonts contemporànies no en parlen¹³⁴.

Què podem concloure sobre el paper que va jugar Francesc Ribalta en aquest afer? Encara que el nostre pintor no consta als documents de la Inquisició com a simonista o partidari de la beatificació del pare Simó, sí que es convertí en el pintor pseudo oficial de la causa al realitzar les principals imatges del personatge¹³⁵. Miguel Falomir pensa que això va poder ser degut al fervor simonista d'importants clients seus com el comte de Bunyol o Diego de Vich¹³⁶.

5. De Juan de Juanes al descobriment de Sebastiano del Piombo

Malgrat la notorietat que ja havia adquirit Ribalta, el seu art encara no havia assolit la maduresa. La primera dècada a València, exemplificada en els dos períodes d'elaboració del retaule d'Algemés, marca una transició entre un manierisme tardà cap a una orientació més barroca¹³⁷. Així, durant aquesta primera etapa a València Ribalta va deixant paulatinament el que ha après a El Escorial, encara que sense abandonar-ho completament, i s'ha amarat, encara que a la força, de les influències de Sariñena i de Juan de Juanes. També una altra restricció li arribà per part del patriarca Ribera que, si bé li donà la possibilitat de treballar a gran escala, sí que es va tenir que adaptar als seus desitjos artístics, a més de tractar els temes que establí la Contrareforma. Així, no ens ha d'estranyar que Jusepe Martínez digués en referència a la Institució de l'Eucaristia que Ribalta "*hizo muchas obras en las cuales se conformaba con las intenciones de los dueños que las mandaban hacer, que no es pequeña prueba de paciencia*"¹³⁸.

¹³⁴ FALOMIR FAUS, 1998-1999, p. 179.

¹³⁵ Aquesta hipòtesi va ser plantejada per primera vegada per FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen. "Obras de Francisco Ribalta dedicadas al padre Simó. Un lienzo del Museo Nacional de Escultura". *Goya*, nº 225 (1991): p. 144.

¹³⁶ FALOMIR FAUS, 1998-1999, p. 175. Tot i aquesta afirmació de Falomir, encara no s'ha trobat cap document que provi de manera fefaent quines obres li van encarregar, motiu pel qual no he pogut incloure al treball cap obra encarregada per ells.

¹³⁷ KOWAL, 1985, p. 66.

¹³⁸ MARTÍNEZ, 2008 (mitjans segle XVII), p. 154.

Un encàrrec important que va rebre Ribalta fou el provinent del Gremi d'Argenters de València, que consistia a pintar i daurar el retaule de Sant Eloi, patró del gremi. El contracte es va signar el 15 de setembre de 1607¹³⁹ i estipulava que el pintor havia d'acabar les taules en un termini de quatre anys. Aquest conjunt havia de substituir un de previ que quedà malmès arran d'un incendi produït el 29 de març de 1584. El retaule original va ser realitzat el 1510 pels germans Onofre i Damià Forment amb pintures de Vicent Macip i de Juan de Juanes, que ajudà al seu pare, i la imatge central de Sant Eloi era obra de Barnabeu de Tedeu.

Com que les pintures eren molt estimades se li encarregà a Ribalta que seguís el programa original, inclòs l'estil de Vicent Macip. En concret, va restaurar quatre taules que van resultar malmeses per l'incendi¹⁴⁰. La resta o les va copiar o les va refer seguint l'estil joanesc. Tot i això, Ribalta no es limità a fer una còpia literal de les mateixes i la diferència es veu amb la força de la llum dirigida, que no és la llum frontal de les obres de Macip. Ribalta també s'encarregà de pintar, daurar i estufar l'escultura de Sant Eloi que estava al centre del retaule¹⁴¹.

Dins la mateixa línia joanesca del retaule de Sant Eloi i també fet per les mateixes dates tenim l'obra *Crist mort sostingut per àngels* (Fig. 12), que és còpia d'una altra obra de Juan de Juanes que estava a l'església de sant Andreu (Fig. 58). Tot i ser una còpia, en l'obra de Ribalta es pot veure reflexada la seva preocupació pel clarobscur, com es pot veure en l'ombra projectada pels braços de Crist, una preocupació que sempre està present en les seves obres¹⁴². Un altre treball dins aquesta dinàmica la tenim en un *Ecce Homo* (Fig. 36) atribuït recentment a Ribalta¹⁴³ que encara que no està datat és molt possible que pertanyi a la mateixa època¹⁴⁴.

¹³⁹ EL document es pot veure a KOWAL, 1985, p. 175-177 (document nº 43).

¹⁴⁰ En concret, es tractava del *Sant Sopar*, *Crist amb la Creu*, la *Consagració de Sant Eloi* (Fig. 11) i *Sant Pere*. Aquestes obres no van ser reubicades al nou retaule i es va deixar a disposició del gremi que se'n faria.

¹⁴¹ RODRÍGUEZ RODA, Francisco Ramón. *Los retablos de la Capilla del Gremio de Plateros de Valencia*. Valencia: Universidad Literaria de Valencia, 1944, p. 15.

¹⁴² BENITO DOMÉNECH, 1990, p. 10.

¹⁴³ Veure CASTELLÓ PALACIOS, Amparo. *Un Ecce Homo inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta*. València: Universitat Politècnica de València, 2012, p.131. Treball Final de Màster consultable a <http://riunet.upv.es/handle/10251/18344> (data de consulta: 25/05/2014). Veure comparativa amb un *Ecce Homo* de Juan de Juanes a la fig. 56.

¹⁴⁴ El patriarca Ribera solia mostrar quadres representant un *Ecce Homo* abans de les seves prèdiques. Aquestes obres les va anar regalant a les diverses parròquies de la seva diòcesi i van acabar prenent el nom de Crist de la Fe. Veure FRANCO LLOPIS, 2009, p. 344.

On podem veure l'inici del procés de distanciament amb la tradició joanesca és en els petits quadres també atribuïts al nostre pintor *Ànima benaventurada* (Fig. 37) i *Ànima purgant* (Fig. 38) datades al segon lustre del segle XVII i que estan al Museo del Prado. En la primera es pot veure un deute evident amb l'espiritualitat que traspuen les obres de Juanes, però en la segona es veu una expressió propera al Laocoont del Vaticà, una expressió que Ribalta traspassà al Sant Joan de la *Crucifixió* que actualment està al Palau de la Diputació de València (Fig. 13). Obra signada per Ribalta i datada al segon lustre del segle XVII, es pot veure la seva preocupació pels efectes de la llum, una llum lateral que confereix corporeïtat a les figures i que crea un efecte tenebrista. També hi ha una intensitat en l'expressió del rostre de la Verge que l'aproxima a les Doloroses de Ticià¹⁴⁵.

Però a partir de 1612 s'observa en la seva producció un gir amb la utilització d'una gamma cromàtica més continguda i una expressivitat de les figures menys gesticulant. Això succeeix arran del descobriment de Sebastiano del Piombo. Com va ser possible que Ribalta conegués la seva obra? Cal tornar a parlar una altra vegada del suposat viatge a Itàlia? La resposta és clarament negativa perquè arran de l'estudi de Benito Doménech *Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España*¹⁴⁶ s'ha demostrat que el nostre pintor va tenir accés a quatre obres del pintor italià que estaven a casa de la família Vich a València. Les obres en qüestió eren *Crist portant la Creu* (Fig. 60) i un tríptic format per una *Pietat* (Fig. 61), que es troba al Museu de l'Hermitage, a la part central i als costats un *Descens als Llimbs* (Fig. 62), avui al Museo del Prado, i una *Aparició de Crist als Apòstols*, actualment perduda. Aquestes obres arribaren a Espanya de la mà de Jerónimo de Vich y Volterra, besavi dels germans Vich. Va ser ambaixador a Roma de Ferran el Catòlic entre 1507 i 1516 i de Carles V fins el 1518. Al 1521 tornà a València amb les obres esmentades¹⁴⁷.

Per què hem dit abans que a partir de 1612 es veu el canvi de rumb de Ribalta? Si ens fixem en la *Visió del pare Simó* abans esmentada veurem que el model de Crist és el mateix que va veure al *Crist portant la Creu* de del Piombo. Aquest encàrrec

¹⁴⁵ BENITO DOMÉNECH, 1990, p. 89.

¹⁴⁶ BENITO DOMÉNECH, Fernando. "Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, nº 25 (1988): p. 5-28.

¹⁴⁷ BENITO DOMÉNECH, 1988, p. 21.

segurament li va proporcionar una alegria particular perquè no pertanyia al tipus estàndard d'obra religiosa que s'havia vist obligat a fer fins llavors¹⁴⁸.

Per aquestes dates també va realitzar *Encontre del Natzarè amb la Verge* (Fig. 14), un encàrrec per al monestir de Sant Miquel dels Reis, a les afores de València. La fidelitat als model de del Piombo és total en les figures de Crist, el Cireneu i el soldat del fons, si bé Ribalta afegeix les figures de la Verge, les Maries i Sant Joan. Aquí Ribalta combina la idealització pròpia de Sebastiano del Piombo amb el naturalisme dels personatges afegits i els efectes tenebristes¹⁴⁹. Un altre treball també d'aquesta etapa i basat directament en una altra obra de l'artista italià és un *Crist mort al Sepulcre amb tres àngels* (Fig. 15), que el va treure de la *Pietat* del retaule que tenien els Vich a casa seva. Aquesta obra pertanyia a la col·lecció Orts-Bosch, però al 2004 va ser donada al Museu de Belles Arts Sant Pius V de València. Per una altra part, una còpia literal de la *Pietat* de del Piombo es conserva al Col·legi del Corpus Christi de València.

Pel que fa al tríptic de del Piombo, posteriorment a les obres esmentades¹⁵⁰ en va fer dues còpies: una de mida similar a l'original per al convent de Carmelites Descalços de València i una altra de menor format que va enviar a l'Hospital d'Aragó a Madrid, també dit de Monserrate. De la primera es conserven les taules laterals al Museu de Belles Arts de València, havent-se perdut la central, i pel que fa a la segona s'ha localitzat al Palau Episcopal d'Olomuc (Fig. 39), a l'actual República Txeca, un retaule que s'ha identificat amb l'obra de Ribalta¹⁵¹.

Però la gran pregunta és per què Ribalta dóna aquest gir vers els model arquetípics de del Piombo. El professor Benito Doménech argumenta que si bé aquests models són tinguts com a exemple de gravetat, recolliment, meditació i penitència, llavors això és degut a la profunda crisi material i espiritual en la qual València quedà sumida després de l'expulsió dels moriscos l'any 1609 i de la mort del patriarca Ribera el 1611. Arrel

¹⁴⁸ KOWAL, 1985, p. 81.

¹⁴⁹ BENITO DOMÉNECH, 1990, p. 12.

¹⁵⁰ Se sap que aquestes còpies són posteriors a les obres esmentades perquè el convent dels Carmelites Descalços es va construir al 1612 i l'Hospital d'Aragó al 1616. Això ens dóna una idea de quan van ser confeccionades les pintures.

¹⁵¹ La identificació d'aquest tríptic amb el de l'Hospital d'Aragó és força suggestiva i segons Benito Doménech hi ha més raons per acceptar-la que per rebutjar-la. La seva factura és menys sòlida i de menor qualitat que les obres autògrafes de Ribalta, encara que és molt propera al món del nostre pintor. Veure BENITO DOMÉNECH, 1988, p. 17.

d'aquesta crisi es va fomentar, inclús des de les esferes oficials, una religiositat tan forta que va motivar fenòmens tan curiosos com la desmesurada devoció cap al pare Simó. No és d'estranyar, doncs, que donada la fervorosa actitud del moment i la reconeguda pietat de Ribalta els models de Sebastiano del Piombo esdevinguessin un vehicle de renovació de la pintura de Ribalta. I això, unit a la tendència naturalista del nostre pintor, és el que el va portar a la darrera dècada de la seva vida a realitzar la combinació de realitat entesa com a quelcom tangible i un místic missatge de fe i devoció¹⁵².

A partir d'aquí, Ribalta utilitzarà aquesta combinació per a realitzar obres tan notables com el retrat *Sant Tomàs de Villanueva* (Fig. 16), pintat al 1616 per encàrrec del capítol de la Catedral de València per al Col·legi de la Presentació, institució fundada pel sant. I encara en major grau ho podem veure a les *Esposalles místiques de Santa Gertrudis* (Fig. 17), pintada el mateix any i situada a la parròquia de Sant Esteve. També dues obres perdudes que van estar a la catedral i que es situen dins aquesta línia eren els retrats de mig cos dels sants bisbes cartoixans *Sant Hug de Grenoble* i *Sant Hug de Lincoln*¹⁵³.

6. Temps difícils: el procés de 1618

A l'apartat anterior acabem de veure com es va incrementat la càrrega naturalista dins l'obra de Francesc Ribalta, però a partir de l'any 1618 podem dir que l'estil més madur i genuí del nostre pintor és quan es va gestant a partir de la vivència d'un moment dur i dolorós que va haver d'afrontar des de la malaltia i en solitud.

En efecte, es té constància que el gener de 1618 Ribalta va dirigir un escrit al portaveu del governador general de la ciutat rebutjant el nomenament del càrrec de *baciner de pobres* de la parròquia de Sant Andreu, per al qual va ser designat per un període d'un any¹⁵⁴. En aquest escrit Ribalta expressa les seves queixes adduint escassetat de recursos perquè sospitava que el càrrec podia comportar-li unes despeses d'unes 300 lliures que

¹⁵² BENITO DOMÉNECH, 1988, p. 25-26.

¹⁵³ Aquestes dues obres no van ser citades per cap historiador de l'art fins que en va donar notícia Fernando Benito. Veure BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Madrid: Museo del Prado, 1987, p. 121.

¹⁵⁴ Aquest càrrec comportava la funció de distribució setmanal, concretament cada dissabte, de les almoines recaptades per la parròquia durant la setmana i, durant la festivitat de Tots Sants, obligava també a fer el repartiment de la roba recollida durant l'any destinada als pobres. Aquest càrrec requeria, per tant, d'una certa dedicació i també d'algunes despeses i era renovat anualment.

no tenia. A més, confessa ser vidu i que degut a l'expulsió dels moriscos de 1609 va patir una minva significativa d'encàrrecs que li impedia deixar els pocs que tenia, cosa que li obligaria l'haver d'acceptar al ja esmentat càrrec.

Ribalta va comptar amb el suport dels pintors Gaspar Beltrán, Francisco Palacios, Cristóbal Rendón i Jerónimo Jacinto de Espinosa, que actuaren com a testimonis en el procés testificant que el nostre pintor era el millor de València, però que no disposava de cap tipus de bé. El síndic Martí Sent Climent, procurador de la parròquia de Sant Andreu, no va quedar convençut d'aquests testimonis i decidí interrogar a Ribalta. Aquest interrogatori és interessant perquè ens ha permès saber que tot i que Ribalta estava ben pagat, la seva feina li portava molt de temps, el que feia que es gastés tots els seus ingressos i no tingués hisenda pròpia. A més, tenia llogada una casa gran que necessitava per a pintar, amb un aprenent i un criat per a moldre els colors, el que li suposava una gran càrrega. També apareixen altres testimonis que afirmen que Ribalta era un home molt pietós i temorós de Déu.

El 2 de març de 1619 Joan Castellví, lloctinent del governador general de la ciutat, va sentenciar a Ribalta a acceptar el càrrec. Ribalta va amenaçar amb recórrer davant el Consell d'Aragó, però no s'ha tingut cap més notícia al respecte. Caldria revisar als arxius documentació relativa a aquesta institució per veure si el procés va continuar.

Benito Doménech i Vallès Borràs troben en aquest procés l'explicació del buit de producció de Ribalta durant aquests anys. Conclouen, a més, que aquesta va ser una etapa amarga afrontada en solitari perquè el seu fill Joan al casar-se al 1618 va assumir la direcció del taller i va anar a treballar a Xèrica, Sogorb, Andilla i la cartoixa de Valdecristo amb Vicente Castelló i Abdó Castañeda. Aquest moment havia de ser d'introspecció reflexiva, un període gairebé sense encàrrecs que va portar al pintor a l'intimisme silenciós i a la intensitat mística dels seus treballs posteriors¹⁵⁵.

¹⁵⁵ La informació referent al procés de 1618 s'ha extret de BENITO DOMÉNECH, Fernando; VALLÈS BORRÀS, Vicent Joan. "Un proceso a Francisco Ribalta en 1618". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 69 (1989): p. 143-168.

7. Itàlia o Madrid? El que ens diu l'Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat

El viatge a Itàlia ha estat un motiu recurrent al llarg de la trajectòria vital de Ribalta per part de molts investigadors per a intentar donar una explicació a l'evolució del seu estil¹⁵⁶. Certament encara es presenten tres buits documentals en aquesta etapa: un entre gener de 1613 i novembre de 1615, un altre entre juliol de 1617 i gener de 1618 i un darrer entre març de 1619 i un mes indeterminat de 1620¹⁵⁷. Si aquest viatge es va produir havia de ser en algun d'aquests buits. Però, realment Ribalta va portar a terme aquest viatge?

Un cop descartat per Tormo el viatge a Itàlia demostrant que les influències italianes les havia agafat a El Escorial, en aquest punt la idea del viatge s'enfocava sota el prisma del naturalisme caravaggesc i es recolzava en la presència d'una còpia de la Crucifixió de Sant Pere de Caravaggio de reduïdes dimensions signada per Ribalta a la col·lecció Príncipe Pio de Savoia a Mombello (Itàlia). Benito Doménech explica que s'havia cregut que la còpia d'aquesta obra de Caravaggio que es conserva al Col·legi del Corpus Christi de València s'havia realitzat a València a partir de la còpia de Ribalta, que es creia que la va pintar a Roma. Però en realitat va passar a l'inrevés, doncs la còpia del Col·legi del Corpus Christi és molt més similar a l'original de Roma, fins i tot en la mida. Això porta a Benito Doménech a afirmar que aquesta còpia sí que es va fer a Itàlia directament de l'original i que l'obra de Ribalta es va fer a partir d'aquesta còpia i va passar a Itàlia entre els objectes patrimonials de la família Falcó¹⁵⁸. A més, no hi ha cap rastre documental que pugui servir de recolzament per aquest viatge.

En canvi, Benito Doménech es decanta per un viatge a Madrid on va poder conèixer les novetats importades d'Itàlia on descobriria un nou concepte pictòric que va saber combinar amb les preocupacions tenebristes que ja havia manifestat al llarg de la seva trajectòria. A més, estima que el viatge a Madrid resulta més raonable perquè allà hi tenia velles amistats, la família de la seva dona i, a més, potser hi va anar per a presentar

¹⁵⁶ El darrer a suggerir-ho ha estat Kowal intentant emplenar el buit documental que hi havia entre 1617, quan era present a una reunió del Col·legi de Pintors de València i el 1620 quan cobra un Sant Sopar per al convent de Caputxins de València que avui resta perdut. Cal afegir que llavors no s'havia descobert el procés a Francesc Ribalta de 1618 que tot just acabem de ressenyar. Veure KOWAL, 1985, p. 92.

¹⁵⁷ Es poden consultar aquests buits a KOWAL, 1985, p. 181-189; i a LÓPEZ AZORÍN, María José. *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 80-82.

¹⁵⁸ BENITO DOMÉNECH, 1987, p. 122.

una petició al rei en favor de l'establiment del Col·legi de Pintors de València¹⁵⁹. Per tant, no sembla inversemblant que Ribalta hagués pogut estar entre juliol de 1617 i gener de 1618 a Madrid. Potser per aquestes dates va realitzar un retrat de Lope de Vega del que es tenen notícies, però que malauradament s'ha perdut.

Un altre fet que reforça la presència del nostre artista a Madrid és la similitud entre les figures de Crist i sant Bernat del retaule major del monestir de las Huelgas Reales de Valladolid, realitzades per l'escultor Gregorio Fernández entre 1613 i 1614 (Fig. 63), i l'obra *Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat* (Fig. 20), obra realitzada per Francesc Ribalta entre 1625 i 1627. Tal com esmenta Sánchez Cantón¹⁶⁰ ambdues escenes estan tractades amb les mateixes dades i amb un estrany paral·lelisme tant pel que fa a la composició com per al model de Crist i la inflexió de les seves cames. El passatge de la vida del sant no és un dels més divulgats iconogràficament i la diferència principal entre les obres rau en el moment de la representació. Així, en el retaule es representa el moment en el que Sant Bernat es mostra sorprès pel fet que Crist es desclava de la creu i llavors el sant avança les seves mans per a rebre el pes del cos de Crist. En canvi, a la pintura es representa el moment de l'èxtasi de Sant Bernat.

De les similituds es pot desprendre el fet que Ribalta estigués a Valladolid abans de la realització de la seva pintura. Aquestes són tan fortes que no es poden explicar si no és per la presència del pintor a Valladolid, on segurament hauria d'haver fet algun dibuix de l'escena. El fet que es pogués trobar aquest dibuix seria la prova definitiva de la seva presència allà, però de moment no es pot confirmar totalment per moltes evidències que puguem tenir al comparar aquestes dues obres.

¹⁵⁹ Aquesta institució, com ja hem esmentat, va néixer l'any 1607, però va patir un llarg pleit judicial propiciat pels partidaris de l'exercici lliure de la professió que no es va resoldre fins el 20 de juliol de 1616 donant la raó als partidaris del seu establiment. Però el 5 de setembre del mateix any els contraris al col·legi aconseguiren l'establiment del lliure exercici de la professió, però el dia 9 la Reial Audiència va derogar aquest decret. El rei, que no era gaire favorable a l'establiment del col·legi va obligar a un pacte tàcit entre ambdós bàndols i llavors el 22 de juny de 1617 els pintors del col·legi, amb Ribalta al capdavant van dirigir una súplica al rei per a què es permetés el seu establiment. Sembla que després de 1617 el col·legi va funcionar amb relativa normalitat, encara que no hi ha molta documentació al respecte. Per a una panoràmica més detallada de la creació del col·legi es pot consultar TRAMOYERES BLASCO, Luis. *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la Historia del Arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

¹⁶⁰ És molt recomanable la consulta de l'estudi que va realitzar aquest autor sobre les dues obres. SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. "Gregorio Fernández y Francisco Ribalta: la documentación del retablo de las Huelgas de Valladolid". *Archivo Español de Arte*, n° 51 (1942): p. 147-153.

Una dada que ens permet fonamentar encara més la hipòtesi d'aquesta estada a Madrid la tenim a l'inventari de béns amb motiu del casament del pintor italià Angelo Nardi, actiu a Madrid des de 1607. En aquest document, datat el 1623, s'hi consigna un deute contret per Ribalta amb Nardi. Aquest fet és molt suggestiu d'una estada de Francesc Ribalta a Madrid anterior a la realització de *l'Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat*, però al meu entendre falta descobrir nova documentació que permeti certificar-ne la seva estada.

8. Etapa de maduresa: els treballs per als caputxins i cartoixans

Cap al 1620 Ribalta torna a aparèixer en el panorama artístic amb dues obres que ens revelen un domini complet del llenguatge naturalista: *Abraçada de Sant Francesc a Crist crucificat* (Fig. 18) i *Sant Francesc confortat per l'àngel músic* (Fig. 19)¹⁶¹. En aquests quadres podem veure una simplificació de la composició i una reducció de la gamma cromàtica que es conjuguen amb un ús de figures altament realistes extretes amb tota seguretat del natural. Ambdues obres retraten un tema místic expressat en un llenguatge quotidià, el que fa que l'escena resulti altament creïble. Com a font iconogràfica de la primera obra podem pensar en unes estampes de Hieronimus Wierix que es guarden a la Bibliothèque Royal Albert I de Brusseles que representen a Sant Ignasi i a Sant Francesc d'Assís abraçant a Crist crucificat. Pel que fa a la segona obra, la font bé podria ser una estampa d'Aegidius Sadeler sobre el mateix tema.

Al 1622 es documenta el treball de Ribalta en un altar al carrer erigit a la parròquia dels Sants Joans de València en honor de les festes de la Immaculada Concepció. Sembla ser que el nostre pintor va realitzar un llenç de Sant Martí del que no es tenen més notícies.

Entre 1525 i 1527 es documenten les darreres obres de Francesc Ribalta, treballs que va realitzar per a la cartoixa de Porta-Coeli, als afores de València. En concret va realitzar conjuntament amb el seu fill Joan, Vicente Castelló i altres col·laboradors el retaule major de la cartoixa, que estava compost originàriament per setze pintures, de les quals

¹⁶¹ D'aquesta obra es conserva una versió al Wadsworth Atheneum de Hatford, Connecticut (Estats Units). Potser aquesta versió és anterior perquè és més estàtica i tenebrista. Veure BENITO DOMÉNECH, 1987, p. 166.

han sobreviscut tretze¹⁶². Es consideren obres de Francesc Ribalta *Sant Bru* (Fig. 21), *Sant Joan Baptista* (Fig. 22), *Sant Pau* (Fig. 23) i els quatre evangelistes (Figs. 24, 25, 26 i 27), dels quals el Sant Lluç es té per un autoretrat perquè se'l representa pintant la Verge i girant-se cap a l'espectador. Totes les figures corresponen a models naturals i estan tractats sense cap tipus d'idealització. També va realitzar per aquesta cartixa *l'Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat* (Fig. 20), obra que ja hem comentat anteriorment.

En totes aquestes obres es pot veure un salt qualitatiu molt important, encara que mantenint-se dins la línia de progressió naturalista que ja venia mostrant Ribalta. La pregunta que cal fer-se és què propicia aquesta evolució, on ha estat el nostre pintor i què ha vist que l'hagi empès a pintar així. Abans he esmentat que em decanto per pensar que efectivament va haver-se d'estar a Madrid, però al no tenir notícies fefaents de la seva estada allà no podem saber què va veure o si va fer alguna obra allà que pel moment desconexem en la línia de les seves darreres obres. Com he dit abans, cal trobar documents que acreditin la seva estada a Madrid per a poder investigar-la a fons. Ara per ara, només la recerca als arxius ens pot desencallar aquesta situació.

9. Balanç de la fama de Francesc Ribalta

El 13 de gener de 1628 morí a València Francesc Ribalta víctima d'un atac d'apoplexia a la seva casa del carrer de Quart. Al dia següent va ser enterrat a l'altar privilegiat de l'església dels Sant Joans. Segons Jusepe Martínez, Ribalta va morir "*con tan grande reputación que casi fue venerado por santo: no atendió a intereses en esta vida, más se trató siempre honoríficamente; fue muy llorado universalmente de toda la ciudad y habitantes, haciéndole honorífico entierro*"¹⁶³.

A partir d'aquesta cita es pot veure que Ribalta havia assolit força notorietat a València on sovint la documentació el cita com a pintor famós. Això ens porta a preguntar-nos fins on s'estenia aquesta fama perquè si és cert el fet que era famós, aquesta s'havia d'estendre més enllà dels confins de la ciutat i del Regne de València. Que Ribalta era

¹⁶² Tot i que es poden notar els pinzells dels seus col·laboradors, les obres presenten un to unitari, el que ens suggereix que va ser el propi Francesc Ribalta qui va dissenyar, dirigir i supervisar el conjunt.

¹⁶³ MARTÍNEZ, 2008 (mitjans segle XVII), p. 156

conegut fora de la ciutat ja ha quedat clar arran de la contractació del seu taller per a treballar a Andilla, Sogorb o Xèrica. A més, dins el territori del regne van citar-lo com a pintor de reconegut prestigi autors coetanis com el pare Jerónimo Martínez de la Vega, el noble Diego de Vich, l'humanista Vicent Mariner o el jurista Lorenzo Matheu Sanz. Però fora, concretament a Madrid, el van citar també l'escriptor Cristóbal Suárez de Figueroa, el tractadista Jusepe Martínez o fins i tot Lope de Vega¹⁶⁴. Aquest últim, en el seu poema *La hermosura de Angélica* cita¹⁶⁵:

*“No tiene España que embidiar si llora
Un Iuanes, un Becerra, un Berruguete,
Un Sanches, un Philippe, pues agora,
Tan yguales artifices promete
Ribalta, donde el Arte se mejora,
Pinzel octavo en los famosos siete”*

Què ens està dient aquí Lope de Vega? Veiem com està situant Ribalta entre els millors pintors del moment i, per tant, els més famosos, però el situa justament pel darrere d'ells. En efecte, Ribalta no va aconseguir entrar a la cort com a pintor, que és el que segurament perseguia quan es va traslladar a Madrid¹⁶⁶, i al no aconseguir-ho va optar per marxar a València. Per tant, ja no estava al centre del món artístic hispànic, estava a la perifèria, on va acabar triomfant, encara que molt probablement seguia mantenint els lligams amb Madrid a través de la família de la seva dona i d'amics de la seva etapa allà. A més, el professor Joan Ramón Triadó apunta molt bé el fet que a l'estar a Barcelona valorant les pintures del Saló de Sant Jordi del Palau de la Generalitat a Barcelona, la seva fama també era coneguda a Barcelona, on hi seguien residint familiars seus¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Una relació d'aquests autors amb les obres on citen a Ribalta la podem trobar a FITZ-DARBY, 1938, p. 19.

¹⁶⁵ VEGA, Lope de. *La hermosura de Angélica*. Barcelona: a costa de Miguel Menescal, 1604, canto XIII, p. 130 verso.

¹⁶⁶ Penso això perquè ja estava establert a Madrid. De fet, hi va passar aproximadament divuit anys de la seva vida allà, cosa que denota que hi estava ben establert, però el fet de marxar implica al meu entendre un reconeixement de què tenia probablement un objectiu més elevat, penso que la cort, i que al veure que no podia assolir-lo llavors optà per trobar un mercat artístic més atractiu per a ell i va optar per València, on sí que va aconseguir l'ascens social o almenys econòmic que no va poder aconseguir a Madrid.

¹⁶⁷ TRIADÓ TUR, Joan Ramón. *L'època del Barroc. Segles XVII-XVIII*. Barcelona: Edicions 62, 1984, vol. V, p. 32-33.

Per tant, podem concloure que és certa la fama de la que va gaudir Ribalta, cosa que també recolza el fet que es va fer pagar prou bé, i que aquesta s'estenia més enllà de les fronteres del Regne de València, arribant almenys fins a Madrid i Barcelona. De la resta de la geografia espanyola no se'n tenen notícies, encara que res indica pel moment que treballés ni que fos conegut fora d'aquests centres .

VI. VALORACIÓ CRÍTICA DE LA FIGURA DE FRANCESC RIBALTA

Un cop hem finalitzat l'estudi de la figura de Francesc Ribalta, quina valoració en podem fer? Com ja he dit a la introducció, he dividit l'itinerari vital de Francesc Ribalta en tres grans blocs: Barcelona, Madrid i València. Deixo de banda la qüestió del naixement perquè aquesta ja va quedar resolta al 1951 amb el descobriment de la partida de baptisme del pintor per part d'Antoni Llorens i Solé. Tot i això, cal remarcar que es van gastar moltes energies i es van escriure moltes pàgines sobre l'origen català o valencià de Ribalta que generalment atenien els propis interessos de caire regionalista dels investigadors i que no es centraven en l'anàlisi de la documentació que es tenia, sinó que més bé s'utilitzava aquesta per a justificar les conclusions a les que cadascun havia arribat anticipadament.

Un cop superat aquest primer punt fosc, on es presenten la majoria d'aquests és a les primeres etapes de la vida de Ribalta, és a dir, als blocs de Barcelona i Madrid. Començant per que no se sap la data exacta de la marxa de la família Ribalta a Barcelona, sí que se sap que encara era un nen quan hi arribà i que segurament va ser a Barcelona on va rebre el primer aprenentatge com a pintor. Amb quin pintor o pintors es va formar continua essent un misteri. Penso que només una troballa als arxius, la més afortunada de les quals podria ser trobar el seu contracte d'aprenentatge, podria aportar llum sobre la seva formació inicial i potser també saber en quines obres va intervenir al costat del seu mestre.

S'ha plantejat, en canvi, un suposat viatge formatiu a Itàlia que com hem vist ha quedat desacreditat perquè després de Barcelona se'n va anar a Madrid, on segurament va obtenir el seu mestratge amb l'obra els *Preparatius de la Crucifixió*. Encara que no s'ha conservat cap documentació, se sap que va treballar a El Escorial pels models que hi va aprendre allà de diversos pintors com Tibaldi, els Bassano o Navarrete "el Mudo" entre altres, i que es poden veure molt clarament en les seves obres d'Algemesí.

Pel que fa a la seva etapa madrilenya poques notícies se'n tenen. Se sap que hi va estar durant quasi dues dècades, que es va casar amb Inés Pelayo i que va ser allà on va

néixer el seu fill Joan, també pintor. Es tenen notícies que era conegut, però no crec que arribés a ser gaire famós ni que sobresortís per qualitat dels pintors de la cort. De fet, sabem gràcies a les actes del procés contra ell del 1618 que Ribalta va ser un home que, malgrat tenir una reputació d'home pietós, buscava una progressió social i el més lògic seria suposar que buscava un reconeixement de la clientela madrilenya que li permetés guanyar-se bé la vida. Fins i tot, penso que una aspiració molt probable que li hauria pogut passar pel cap i que hauria intentat assolir-la és haver entrat com a pintor a la cort donades les seves relacions amb pintors a El Escorial. Però per això no tenim documentació, només em puc recolzar en la lògica per a intentar reconstruir el seu desig de progressió social. Cal trobar als arxius alguna prova més fefaent de les seves relacions tant socials com professionals a Madrid que ens permetin sostenir o refutar aquesta hipòtesi, però penso que aquí es podria obrir una línia d'investigació molt interessant que ens podria aportar més informació sobre els cercles en els que es va moure el nostre pintor i potser també sobre més obres que va realitzar a Madrid, de les quals se sap molt poc.

Relacionat amb aquest últim aspecte tenim la motivació que va moure Ribalta a marxar amb la seva família a València. Un trasllat així indica que no era una mera prova temporal el fet d'anar a València a provar sort. Penso que Ribalta estava assumint un risc, però que per una altra part havia de tenir una certa seguretat que li arribarien encàrrecs. Per a saber si ja comptava amb algun tipus de garantia per part del patriarca Ribera, caldria investigar la documentació relativa a la seva estada a Madrid del 1592 i les relacions amb Lope de Vega i el marquès de Malpica. Una altra vegada, els arxius en tenen la resposta. El que sí que em sembla que està força clar és que a Madrid no van acabar de quallar les seves aspiracions ja fossin aquestes obtenir un major reconeixement o, fins i tot, entrar a la cort. I això segurament va ser el detonant de la decisió de marxar a València, juntament amb les possibles garanties que tingués d'obtenir encàrrecs interessants com va acabar essent, per exemple, el retaule d'Algemesí.

L'etapa valenciana és la més ben estudiada i, per tant, la menys fosca de la seva trajectòria, encara que queda per saber amb més detall quines són les primeres obres que hi va realitzar, si el patriarca Ribera va ser el veritable comitent del retaule d'Algemesí o només el supervisava, si aquest va esdevenir, com crec, una prova de foc que li posà el

patriarca per a veure com es desenvolupava el nostre pintor amb encàrrecs grans. També cal aportar més llum sobre el paper que va jugar Ribalta en l'afer de la fracassada beatificació del pare Simó on, com ja he dit, va acabar essent el pintor oficiós del moviment tot i que als arxius de la Inquisició no constava com a simonista. Igualment, caldrà també estudiar amb més profunditat la relació entre Francesc Ribalta i Bartolomé Matarana, veure des de quan es coneixien, quin grau de cooperació van establir i valorar les possibles influències.

Pel que fa a la maduració del seu estil, s'ha explicat prou bé la seva evolució des dels models escurialencs amb els que va arribar de Madrid a partir dels arquetips de Juan de Juanes i passant pel descobriment de les obres de Sebastiano del Piombo que va veure a la casa de la família Vich a València. Però queda sense explicar prou satisfactòriament el salt qualitatiu que representen les seves darreres obres fetes per als caputxins i cartoixans i que representen la seva fita artística. S'ha pretès explicar aquesta evolució des de la perspectiva d'un altre viatge a Itàlia. Aquest suposat viatge ha tornat a quedar desacreditat per la presència de dos potents indicis que ens permeten formular la hipòtesi que Francesc Ribalta va estar una segona vegada a Madrid. Per una part, tenim la forta similitud pel que fa als models iconogràfics emprats al retaule del monestir de las Huelgas de Valladolid, obra de l'escultor Gregorio Fernández, i a l'obra de Ribalta *Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat*. Per una altra part, tenim un registre documental d'un deute que el nostre pintor va contreure amb el també pintor Angelo Nardi, actiu per aquelles dates a Madrid. Cal trobar documentació als arxius de Madrid que ens permetin determinar la presència de Ribalta allà, el que ens permetria fer un seguiment del models que hi va poder veure i que ajudarien a explicar aquesta evolució.

Potser també caldria tenir en compte tant la crisi personal que va haver d'afrontar en solitari i estant malalt arran del procés del 1618, el que hauria suposat un procés de maduració intel·lectual i d'introspecció espiritual que ajudarien a entendre millor aquest salt, com el paper que hauria pogut jugar el seu fill Joan quan va agafar les regnes del taller patern per les mateixes dates del procés. Caldria veure les fonts de les que es nodria Joan Ribalta i que potser Francesc Ribalta va aprendre a partir del seu propi fill. A partir d'aquí també cal un estudi en profunditat del taller de Francesc Ribalta per a intentar posar ordre a tot el seguit d'atribucions que s'han fet al llarg de les diverses investigacions sobre la seva obra i que moltes han estat corregides i altres, com veiem a

l'apèndix gràfic d'aquest treball, encara mantenen la seva atribució sense poder assegurar si són obres de Francesc Ribalta o no.

Queda, per tant, molta feina a fer pel que fa a l'estudi de la figura de Francesc Ribalta. Els estudis més recents es centren en aspectes específics de la seva obra com, per exemple, la recerca de les fonts visuals i iconogràfiques de la *Visió d'Avinyó* d'Algemés que ha portat a terme Rafael García Mahiques. Calen molts més estudis com aquest sobre obres específiques de Ribalta, però també cal un treball d'investigació que estiri els fils que aquí s'han plantejat per a conèixer amb més profunditat tant l'obra com l'itinerari vital de Francesc Ribalta i reunir-ho tot en una monografia actualitzada, obra que actualment trobo a faltar a les prestatgeries de les biblioteques.

VII. BIBLIOGRAFIA

AINAUD DE LASARTE, Joan. "Francisco Ribalta: notas y comentarios". *Goya*, nº 20 (1957): p. 86-89.

AINAUD DE LASARTE, Josep Maria. "Ribalta y Caravaggio". *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Tom V (1947): p. 347-350.

ALCOLEA GIL, Santiago. "La pintura desde 1500 a 1850". A: *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Tecnos, 1957.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "Consideraciones entorno al manierismo y su repercusión en Valencia". *Archivo de arte valenciano*, Tom XL (1969): p. 33-40.

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. *Guía abreviada de artistas valencianos*. Valencia: Ayuntamiento de Valencia, 1970.

ALMELA VIVES, Francesc. "La polèmica sobre la catalanitat de Francesc Ribalta". *Revista de Catalunya*, 48 (1928): p. 587-601.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del Renacimiento*. Madrid: Plus Ultra, 1954, *Ars Hispaniae*, vol. XII.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Madrid: Plus Ultra, 1971, *Ars Hispaniae*, vol. XV.

BÉNÉZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays*. París: Gründ, 1999 (1954), vol. VII.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Pinturas y pintores en el Real Colegio del Corpus Christi*. Valencia: Federico Doménech, 1980.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Madrid: Museo del Prado, 1987.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. "Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, nº 25 (1988): p. 5-28.

BENITO DOMÉNECH, Fernando; VALLÈS BORRÀS, Vicent Joan. "Un proceso a Francisco Ribalta en 1618". *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 69 (1989): p. 143-168.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Ribalta*. Madrid: Sarpe, 1990.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. "El primer naturalismo: Valencia". A: *El Siglo de Oro de la Pintura Española*. Madrid: Mondadori, 1991.

BENITO DOMÉNECH, Fernando. *The Dictionary of Art*. London: MacMillan Publishers Limited, 1998 (1996), vol. XXVI.

BOSCH BALLBONA, Joan. *Llums del Barroc*. Girona: Fundació Caixa Girona, 2004.

BOSCH BALLBONA, Joan. “El periple pictòric d’un pintor milanès a Catalunya: Joan Baptista Toscano, actiu entre 1595 i 1617”. *Locus Amoenus*, nº 11 (2011-2012): p. 97-127.

CABANNE, Pierre. *Hombre, Creación y Arte. Enciclopedia del arte universal*. Barcelona: Editorial Argos-Vergara, 1991, vol. IV.

CALLADO ESTELA, Emilio. *Devoción popular y convulsión social en la Valencia del seiscientos. El intento de beatificación de Francisco Jerónimo Simó*. València: Institució Alfons el Magnànim, 2000.

CAMÓN AZNAR, José. *Los Ribaltas*. Madrid, [s.n.], 1958.

CAMÓN AZNAR, José. *La pintura española del siglo XVII*. Madrid: Espasa Calpe, 1973, vol. XXV.

CANALDA LLOBET, Sílvia; FONTCUBERTA FAMADAS, Cristina. “La prensa mística o el lagar místico en época moderna: usos y controversias alrededor de una imagen contundente”. A: CANALDA LLOBET, Sílvia; NARVÁEZ CASES, Carme; SUREDA PONS, Joan (eds.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, p. 185-208.

CARRERAS, Ricardo. “El pintor Francisco Ribalta y el pueblo de Castellón”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tom 8 (1927): p. 147-152.

CASTELLÓ PALACIOS, Amparo. *Un Ecce Homo inédito. Estudio técnico y estilístico de un supuesto Ribalta*. València: Universitat Politècnica de València, 2012. Treball Final de Màster consultable a <http://riunet.upv.es/handle/10251/18344> (data de consulta: 25/05/2014).

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. Madrid: Istmo, 2001 (1800).

CHECA CREMADES, Fernando. “Un príncipe del Renacimiento. El valor de las imágenes en la corte de Felipe II”. A: *Felipe II. Un monarca y su época*. Madrid: Museo Nacional del Prado, 1998

ESPRESATI, Carlos G. “Algunas incógnitas de la vida y obra de Ribalta”. *Arte español*, Tom XIII (1941): p. 15-18.

ESPRESATI, Carlos G. “Anales de una cultura provinciana: lo que va de Ribalta a...Ribalta”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tom XXV (1949): p. 835-844.

ESPRESATI, Carlos G. *Ribalta*. Barcelona: Aedos, 1954.

FALOMIR FAUS, Miguel. "Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón, 1612-1619". *Locus Amoenus*, nº 4 (1998-1999): p. 171-183.

FALOMIR FAUS, Miguel. "La construcción de un mito. Fortuna crítica de Juan de Juanes en los siglos XVI y XVII". *Espacio, Tiempo y Forma*. Serie VII, Hº del Arte, nº 12 (1999): p. 123-147.

FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen. "Obras de Francisco Ribalta dedicadas al padre Simó. Un lienzo del Museo Nacional de Escultura". *Goya*, nº 225 (1991): p. 142-151.

FITZ-DARBY, Delphine. *Francisco Ribalta and his school*. Cambridge: Harvard University Press, 1938.

FITZ-DARBY, Delphine. *Juan Sariñena y sus colegas*. Valencia: Institución Alfonso el Magnánimo, 1967.

FRANCO LLOPIS, Francisco de Borja. *Espiritualidad, reformas y arte (1545-1609)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2009.

GÁLLEGO, Julián. *El pintor de artesano a artista*. Granada: Universidad de Granada, 1976.

GARCIA MAHIQUES, Rafael. "El discurs visual de Sant Vicent Ferrer en la Visió d'Avinyó per Francesc Ribalta". A: CANALDA LLOBET, Sílvia; NARVÁEZ CASES, Carme; SUREDA PONS, Joan (eds.). *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*. Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2011, p. 209-225.

GARÍN LLOMBART, Felipe V. *La gloria del Barroco*. València: Generalitat Valenciana, 2009.

GIL FILLOL, Luís. *Ribalta: un ensayo con cincuenta y una ilustraciones fuera de texto*. Barcelona: Editorial Iberia, 1948.

GOMIS CORELL, Joan Carles. *L'obra pictòrica de Francesc Ribalta a Algemesí*. Algemesí: Ajuntament d'Algemesí. Institut Municipal de Cultura d'Algemesí, 2006.

GUDIOL I RICART, Josep ; ALCOLEA GIL, Santiago ; CIRLOT, Juan Eduardo. *Historia de la pintura en Cataluña*. Madrid: Tecnos, 1956.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, Lorenzo. *La llum de les imatges. La faç de l'eternitat*. València: Generalitat Valenciana, 2006.

JULIÁ MARTÍNEZ, Eduardo. *La patria del pintor Ribalta*. Valencia: Imp. A. López i compa., 1922.

KAGANÉ, Ludmila. “Las obras tempranas de Francisco Ribalta en el Ermitage”. *Boletín del Museo del Prado*, Tom XVII, nº35 (1999): p. 57-67.

KAGANÉ, Ludmila. “La pintura barroca española en el Museo del Ermitage de San Petersburgo”. A: *El Siglo de Oro de la pintura española*. Barcelona: Planeta, 2001.

KAGANÉ, Ludmila. *La pintura española del Museo del Ermitage: siglos XV a comienzos del XIX: historia de una colección*. Sevilla: Fundación El Monte, 2005.

KOWAL, David Martín. *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1985.

LÓPEZ AZORÍN, María José. *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006.

LLORENS I SOLÉ, Antoni. “El pintor Francisco Ribalta: hijo de Solsona”. *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Tom IX (1951): p. 83-104.

MADURELL I MARIMON, Josep Maria. “Francisco Ribalta: pintor catalán”. *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Tom V (1947): p. 9-31.

MAGRANER RODRIGO, Antonio. *La expulsión de los moriscos, sus razones jurídicas y consecuencias económicas para la región valenciana*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1975.

MALLORY, Nina Ayala. *Del Greco a Murillo: la pintura española del Siglo de Oro, 1556-1700*. Madrid: Alianza, 1991.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El artista en la sociedad española del XVII*. Madrid: Cátedra, 1984.

MARTÍNEZ, Jusepe. *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008 (mitjans segle XVII).

MAYANS I SISCAR, Gregorio. *Arte de pintar*. Valencia: Imprenta de José Rius, 1854.

OLIVARES TORRES, Enric. *Iconografía de Sant Jaume Cavaller: el retaule major d'Algemés*. Algemesí: Ajuntament d'Algemesí, 2011.

ORELLANA, Marcos Antonio. *Biografía pictórica valentina o vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*. Madrid: Gráficas Marina, 1930 (1800).

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Acisclo. *Vidas*. Madrid: Alianza Editorial, 1986 (1724).

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. “La crisis de la pintura española en torno a 1600”. A: *España en las crisis del arte europeo*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1968.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. *Pintura barroca en España*. Madrid: Cátedra, 2010 (1992).

PASTOR I PETIT, Just. *Biblioteca valenciana de los escritores que florecieron hasta nuestros días: con adiciones y enmiendas á la de D. Vicente Ximeno*. Valencia: Imp. De José Ximeno, 1827, vol.2.

PONZ, Antonio. *Viaje de España: en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid: Atlas, 1972 (1772-1794).

PORCAR, Pere Joan. *Coses evengudes en la ciutat i regne de Valencia*. València: Universitat de València, 2012 (1585-1619).

RÁFOLS, Josep F. *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*. Barcelona: Diccionario Ráfols, 1989 (1953).

REGLÀ CAMPISTROL, Juan. *Estudios sobre los moriscos*. Valencia: Universidad de Valencia, 1964.

ROBRES LLUCH, Ramon. *Una visita al Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia: breve guía de la ilustre fundación del beato Juan de Ribera*. Madrid: Ediciones Españolas, 1942.

ROBRES LLUCH, Ramón; CASTELL MAIQUES, Vicente. “En torno a Ribalta”. *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, Tom 18 (1943): p. 212-219.

RODRÍGUEZ RODA, Francisco Ramón. *Los retablos de la Capilla del Gremio de Plateros de Valencia*. Valencia: Universidad Literaria de Valencia, 1944.

SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier. “Gregorio Fernández y Francisco Ribalta: la documentación del retablo de las Huelgas de Valladolid”. *Archivo Español de Arte*, nº 51 (1942): p. 147-153.

SUREDA PONS, Joan. “Los Ribalta”. A: *El Siglo de Oro de la pintura española*. Barcelona: Planeta, 2001.

TORMO MONZÓ, Elías. “La educación artística de Ribalta padre fue en Castilla y no en Italia”. A: *Pintura, escultura y arquitectura en España: Estudios dispersos*. Madrid: Instituto Diego Velázquez de Arte y Arqueología, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949 (1916).

TORRAS TILLÓ, Santi. *Pintura catalana del Barroc: l'auge del col·leccionisme i l'ofici de pintor al segle XVII*. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2012.

TRAMOYERES BLASCO, Luís. *Un colegio de pintores. Documentos inéditos para la Historia del Arte pictórico de Valencia en el siglo XVII*. Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1912.

TRAMOYERES BLASCO, Luís. “Los pintores Francisco y Juan Ribalta”. *Archivo de Arte Valenciano*, nº 3 (1917): p. 93-107.

TRIADÓ TUR, Joan Ramón. *L'època del Barroc. Segles XVII-XVIII*. Barcelona: Edicions 62, 1984, vol. V.

VEGA, Lope de. *La hermosura de Angélica*. Barcelona: a costa de Miguel Menescal, 1604.

VEGA, Lope de. *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos*. Madrid: Cátedra, 2008 (1634).

VICH, Álvaro y Diego de. *Dietario Valenciano*. Valencia, Imp. Hijo de Francisco Vives Mora, 1921 (1619-1632).

VILLACAÑAS BERLANGA, José luís; BENITO GOERLICH, Daniel; NAVARRO SORNÍ, Miguel. *Pastor Sanctus Virtutis Cultor. El legado del Patriarca Juan de Ribera en su IV centenario*. Beniparrell: Pentagraf, 2011.

VIII APÈNDIX GRÀFIC

1. Obres segures de Francesc Ribalta



Fig. 1. Preparatiu de la Crucifixió (1582). Museu de l'Ermitage. Sant Petersburg.

Procedència: <http://www.wikimedia.org>



Fig. 2. Sor Margarita Agulló (1600). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 3. Martiri de Sant Jaume (1603). Església parroquial de Sant Jaume. Algemesi.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 4. Aparició de Sant Jaume a la batalla de Clavijo (1603). Església parroquial de Sant Jaume. Algemesí.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.

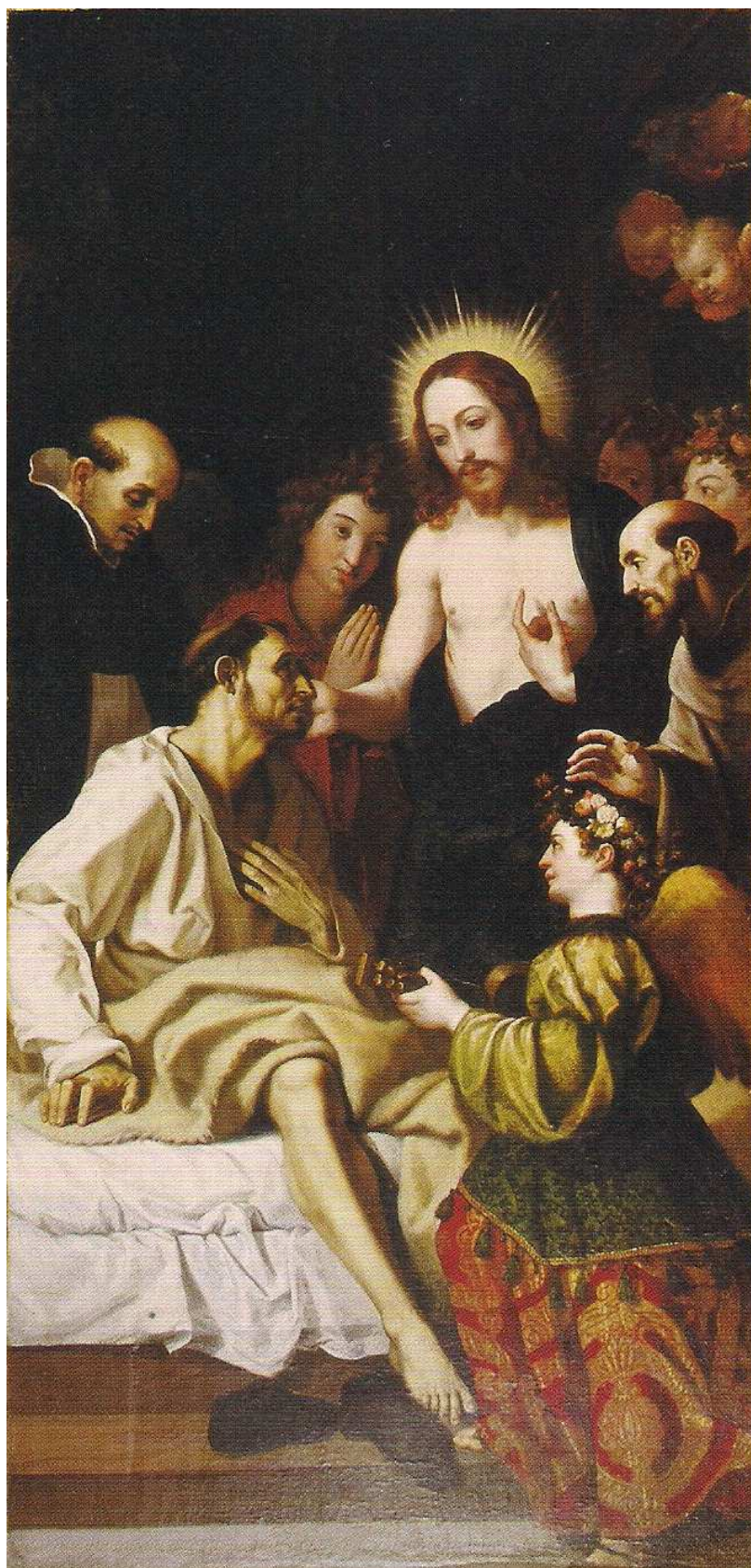


Fig. 5. Visió d'Avinyó (1603). Església parroquial de Sant Jaume. Algemés.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 6. Visió d'Avinyó (1605). Col·legi de Corpus Christi. València.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 7. Institució de l'Eucaristia (1606). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: BENITO DOMÈNECH, 1990.



Fig. 8. Sagrada Família (1610). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: BENITO DOMÈNECH, 1990.



Fig. 9. Visió del pare Simó (1612). National Gallery. Londres.

Procedència: <http://www.wikimedia.org>



Fig. 10. Francesc Ribalta (inv.). Michael Lasne (exc.). Escenes de la vida de Francesc Jeroni Simó (1616).
 Procedència: KOWAL, 1985.



Fig. 11. Consagració de Sant Eloi (1607-1611). Església de Sant Martí. València.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 12. Crist mort sostingut per àngels (c.1605). Museo del Prado. Madrid.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.

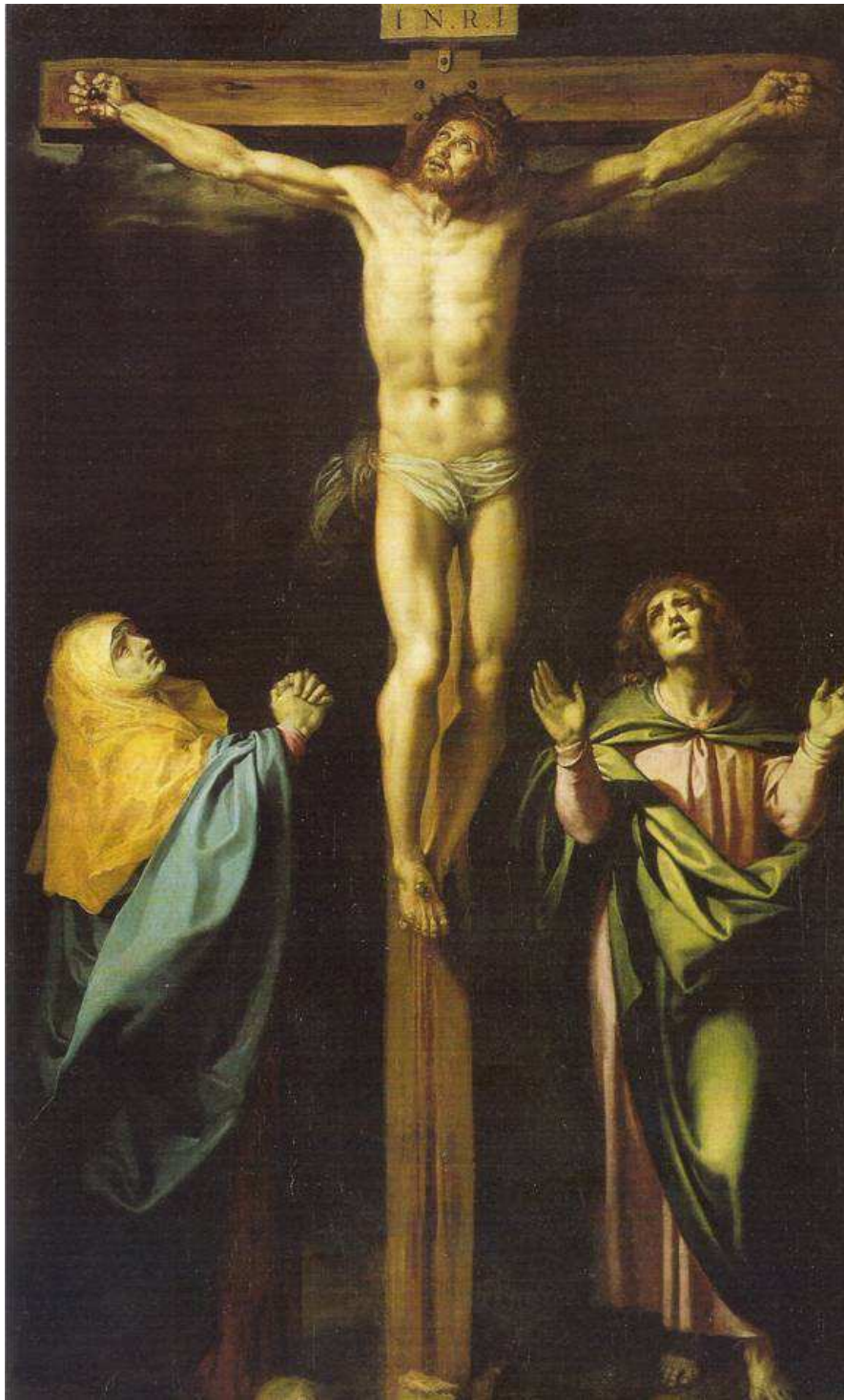


Fig. 13. Crucifixió (1605-1610). Palau de la Diputació de València. València.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 14. Encontre del Natzarè amb la Verge (c. 1612). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 15. Crist mort al Sepulcre amb tres àngels (c. 1612). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 16. Sant Tomàs de Villanueva (1616). Obra destruïda al 1936.

Procedència: KOWAL, 1985.



Fig. 17. Esposalles místiques de Santa Gertrudis (1616). Església de Sant Esteve.
València.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 18. Abraçada de Sant Francesc a Crist crucificat (c.1620). Museu de Belles Arts
Sant Pius V. València.

Procedència : <http://museobellasartesvalencia.gva.es>



Fig. 19. Sant Francesc confortat per l'àngel músic (c. 1620). Museo del Prado. Madrid.

Procedència: <https://www.museodelprado.es>



Fig. 20. Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat (1625-1627). Museo del Prado.
Madrid.

Procedència: <https://www.museodelprado.es>



Fig. 21. Sant Bru (1625-1627). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 22. Sant Joan Baptista (1625-1627). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 23. Sant Pau (1625-1627). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.

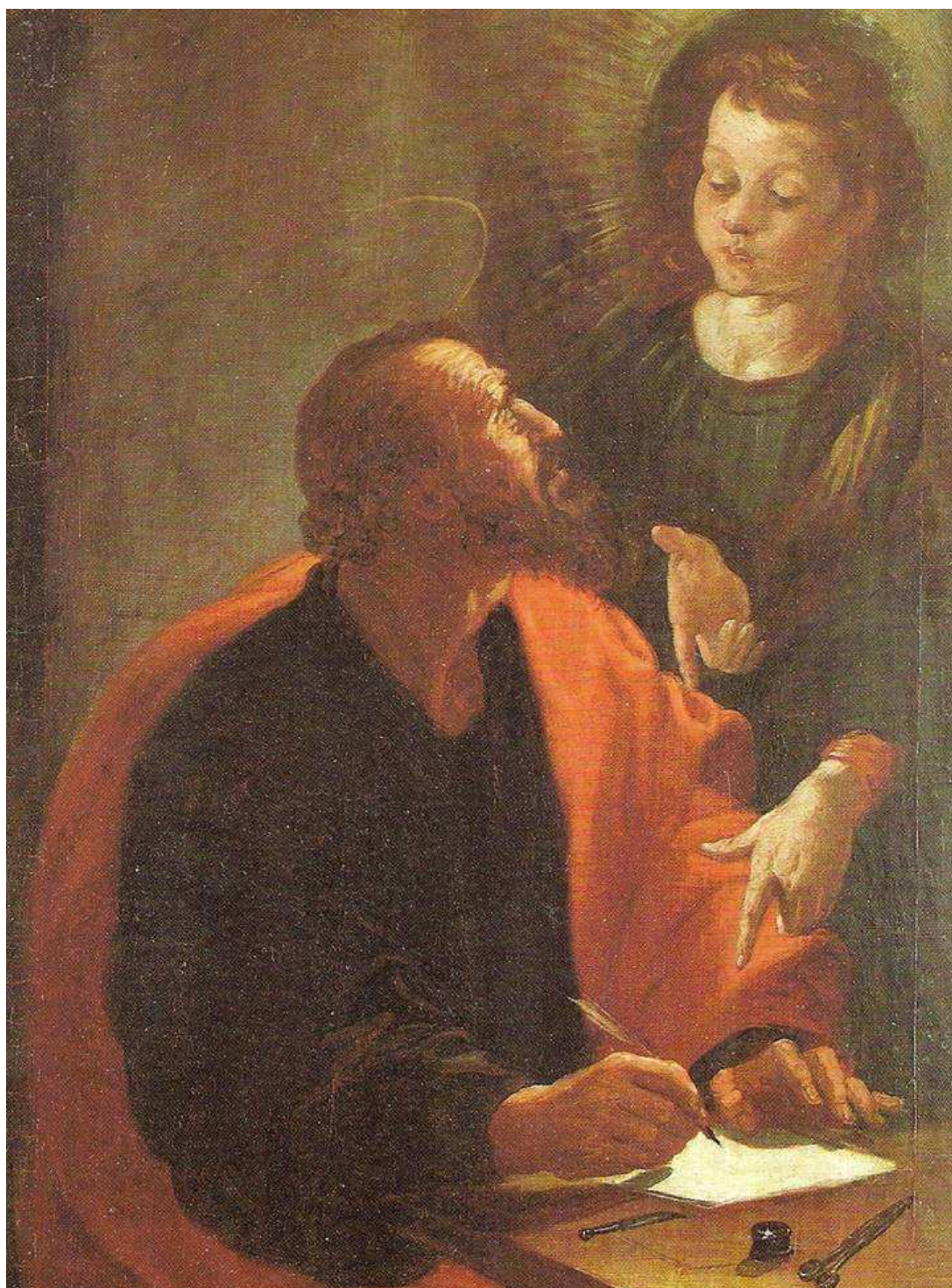


Fig. 24. Sant Mateu (1625-1627). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 25. Sant Marc (1625-1627). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 26. Sant Lluç (1625-1627). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 27. Sant Joan (1625-1627). Museu de Belles Arts Sant Pius V. València.

Procedència : BENITO DOMÉNECH, 1990.

2. Obres atribuïdes a Francesc Ribalta

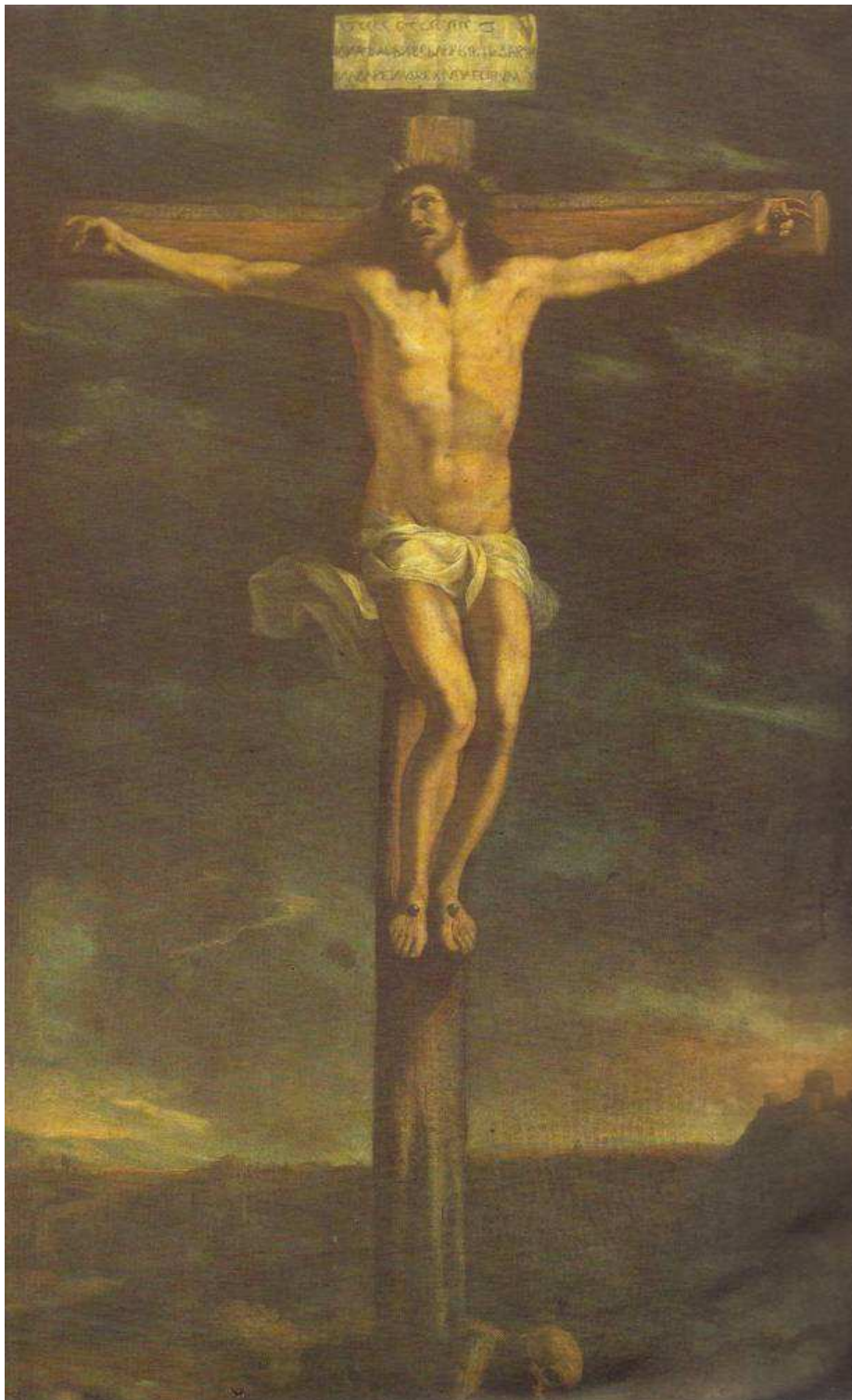


Fig. 28. Crucifixió (c. 1595). Monestir de Poblet. Poblet.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 29. El Sepulcre buit (última dècada del segle XVI). Museu de l'Ermitage. Sant Petersburg.

Procedència : <http://www.hermitagemuseum.org>



Fig. 30. Sants Matías i Bernabé (finals segle XVI- principis segle XVII). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: VILLACAÑAS BERLANGA, 2011.



Fig. 31. Sants Marc i Lluç (finals segle XVI- principis segle XVII). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: VILLACAÑAS BERLANGA, 2011.



Fig. 32. Martiri de Santa Caterina (c. 1600-1602). Museu de l'Ermitage. Sant Petersburg.

Procedència: <http://www.hermitagemuseum.org>

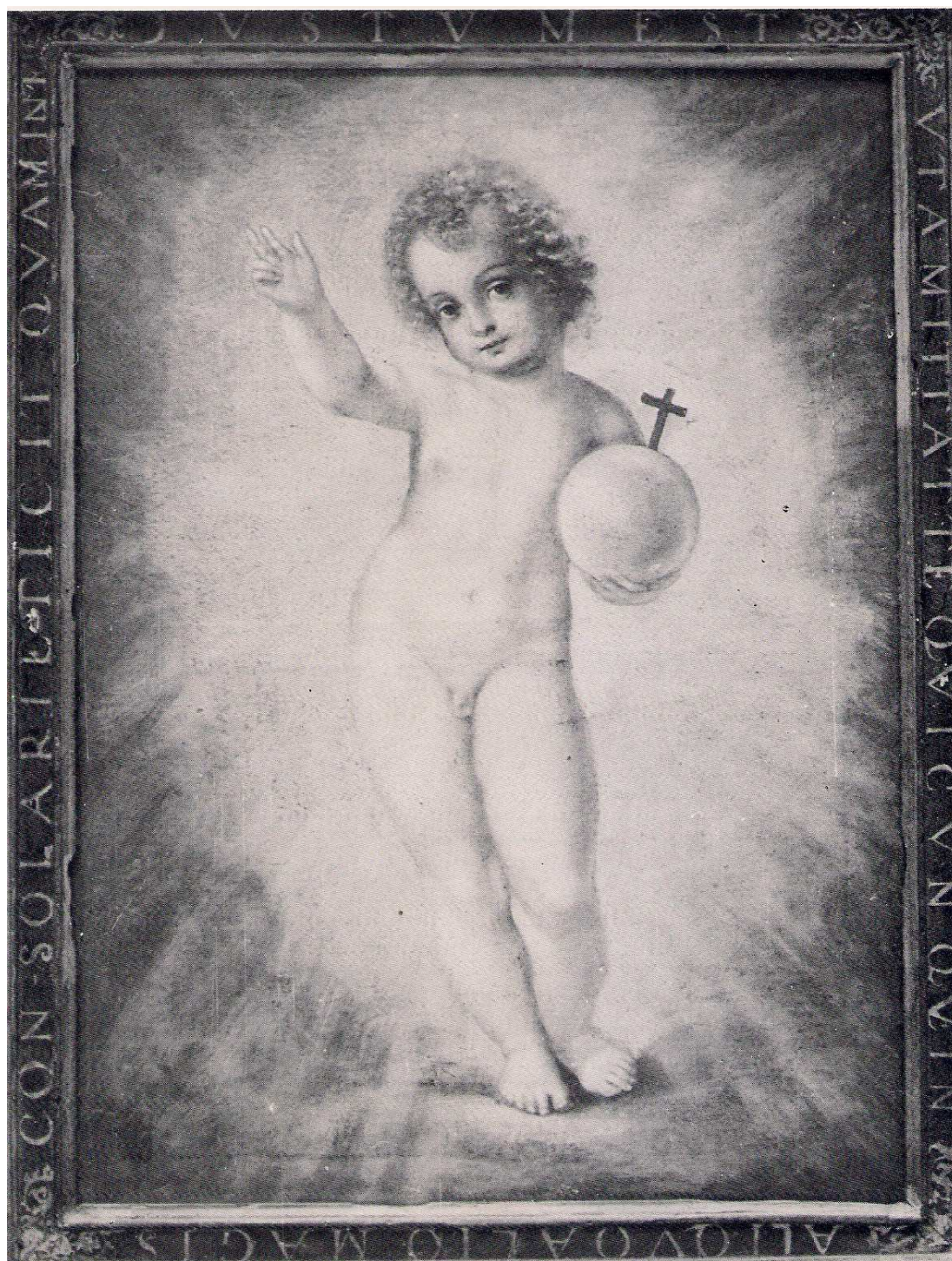


Fig. 33. Nen Jesús (1601). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: KOWAL, 1985.



Fig. 34. Patriarca Ribera difunt (1611). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 35. Don Perafán de Ribera (1615). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: KOWAL, 1985.



Fig. 36. Ecce Homo (primera dècada del segle XVII). Col·lecció particular.

Procedència: CASTELLÓ PALACIOS, 2012.



Fig. 37. Ànima benaventurada (1605-1610). Museo del Prado. Madrid.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.

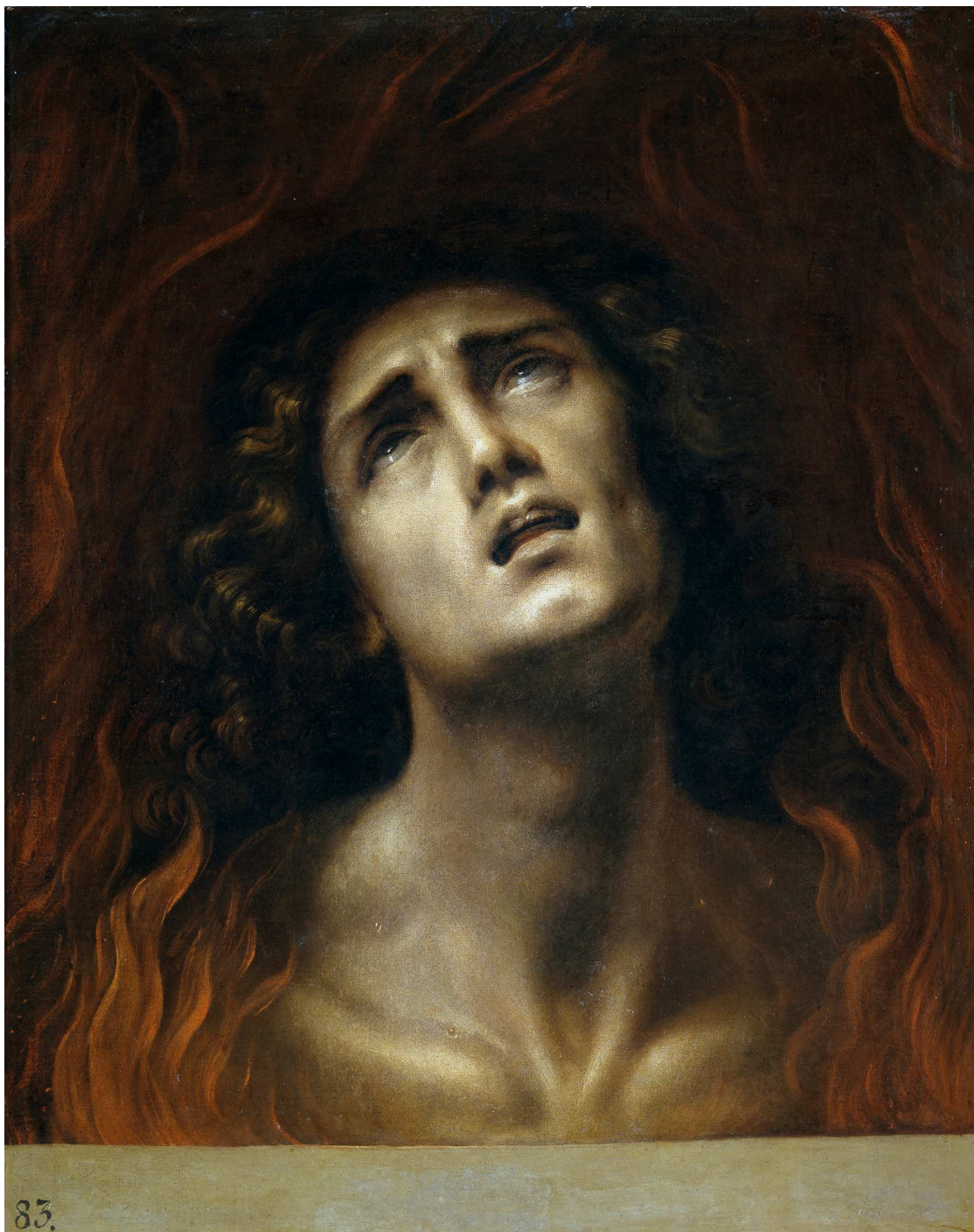


Fig. 38. Ànima purgant (1605-1610). Museo del Prado. Madrid.
Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 39. Tríptic de la Passió (c. 1616). Palau Episcopal d'Olomuc. Olomuc.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1987.

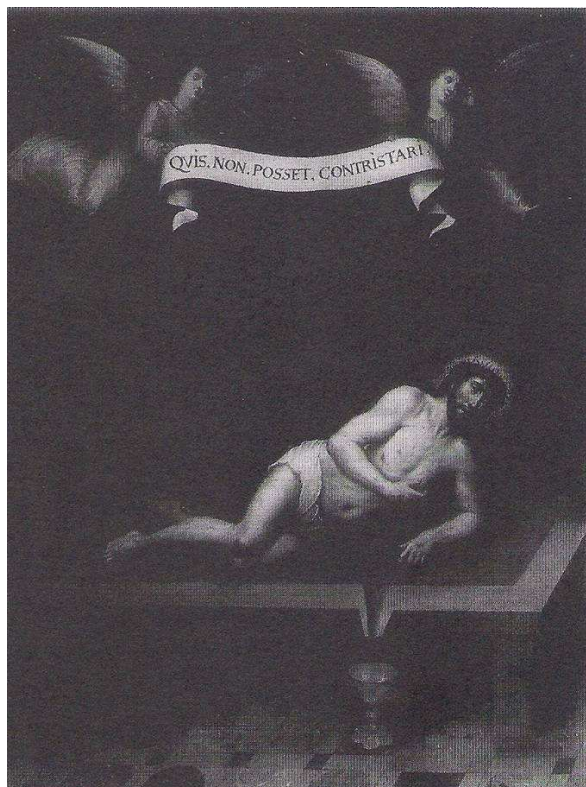


Fig. 40. El cup místic (Primer terç segle XVII). Mercat artístic.

Procedència: CANALDA (ed.), 2011.

3. Obres de Francesc Ribalta amb intervenció del seu taller



Fig. 41. Germà Francesc del Nen Jesús (c.1605). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 42. Pau V (1605). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: VILLACAÑAS BERLANGA, 2011.



Fig. 43. Sor margarita Agulló (1606). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: BENITO DOMÉNECH, 1990.



Fig. 44. Sant Mateu (Antic Retaula de Sant Josep) (1609-1610). Museu Parroquial d'Algemés. Algemés.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 45. Sant Marc (Antic Retaule de Sant Josep) (1609-1610). Museu Parroquial d'Algemés. Algemés.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 46. Sant Lluç (Antic Retaule de Sant Josep) (1609-1610). Museu Parroquial d'Algemèsí. Algemèsí.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 47. Sant Joan (Antic Retaule de Sant Josep) (1609-1610). Museu Parroquial d'Algemesí. Algemesí.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 48. Fugida a Egipte (Antic Retaule de Sant Josep) (1609-1610). Museu Parroquial d'Algemèsí. Algemèsí.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 49. Jesús entre els doctors (Antic Retaule de Sant Josep) (1609-1610). Museu Parroquial d'Algemesí. Algemesí.
Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 50. Mort de Sant Josep (Antic Retaule de Sant Josep) (1609-1610). Museu Parroquial d'Algemés. Algemés. Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 51. Sant Mauri (Primer terç segle XVII). Col·legi del Corpus Christi. València.
Procedència: Elaboració pròpia.



Fig. 51. Sant Jasó (Primer terç segle XVII). Col·legi del Corpus Christi. València.

Procedència: Elaboració pròpia.



Fig. 51. Sant Francesc d'Assís (Primer terç segle XVII). Col·legi del Corpus Christi.
València.

Procedència: Elaboració pròpia.



Fig. 51. Sant Antoni de Pàdua (Primer terç segle XVII). Col·legi del Corpus Christi.

València.

Procedència: Elaboració pròpia.

4. Imatges de recolzament



Fig. 55. Juan Fernández de Navarrete. El martiri de Sant Jaume (1571). San Lorenzo de El Escorial. Madrid.

Procedència: GOMIS CORELL, 2006.



Fig. 56. Juan de Juanes. Ecce Homo (1560-1570). Museo del Prado. Madrid.

Procedència: <https://www.museodelprado.es>



Fig. 57. Juan de Juanes. Sant Sopar (1562). Catedral de València. València.

Procedència: <http://www.wikimedia.org>



Fig. 58. Juan de Juanes. Crist mort sostingut per àngels (mitjans segle XVI). Meadows Museum. Dallas.

Procedència: CASTELLÓ PALACIOS, 2012.

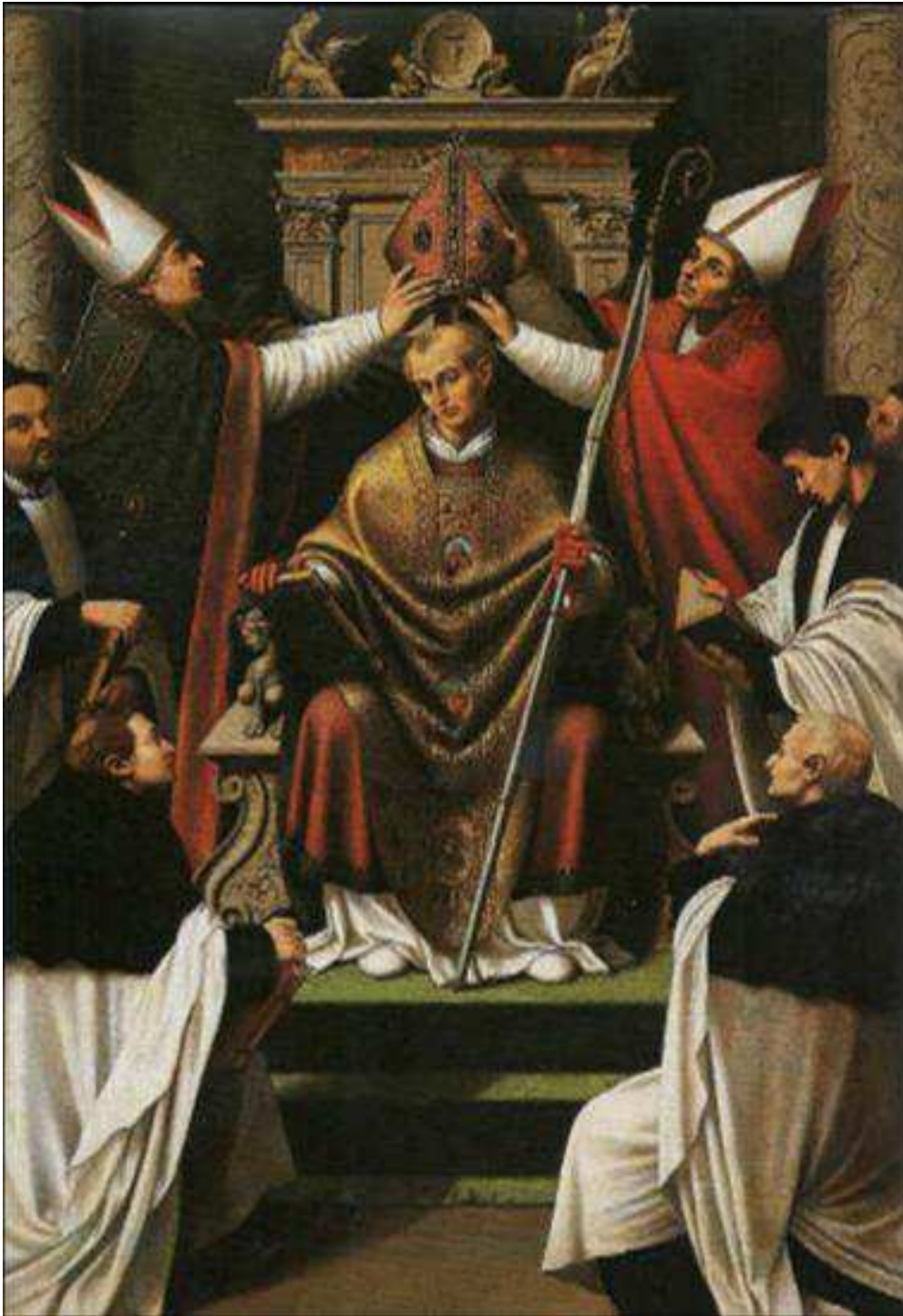


Fig. 59. Juan de Juanes. Consagració de Sant Eloi (c. 1535). The University of Arizona.
Tucson.

Procedència: CASTELLÓ PALACIOS, 2012.



Fig. 60. Sebastiano del Piombo. Crist portant la Creu (c. 1516). Museo del Prado.
Madrid.

Procedència: <https://www.museodelprado.es>



Fig. 61. Sebastiano del Piombo. Pietat (1516). Museu de l'Ermitage. Sant Petersburg.

Procedència: <http://www.wikimedia.org>

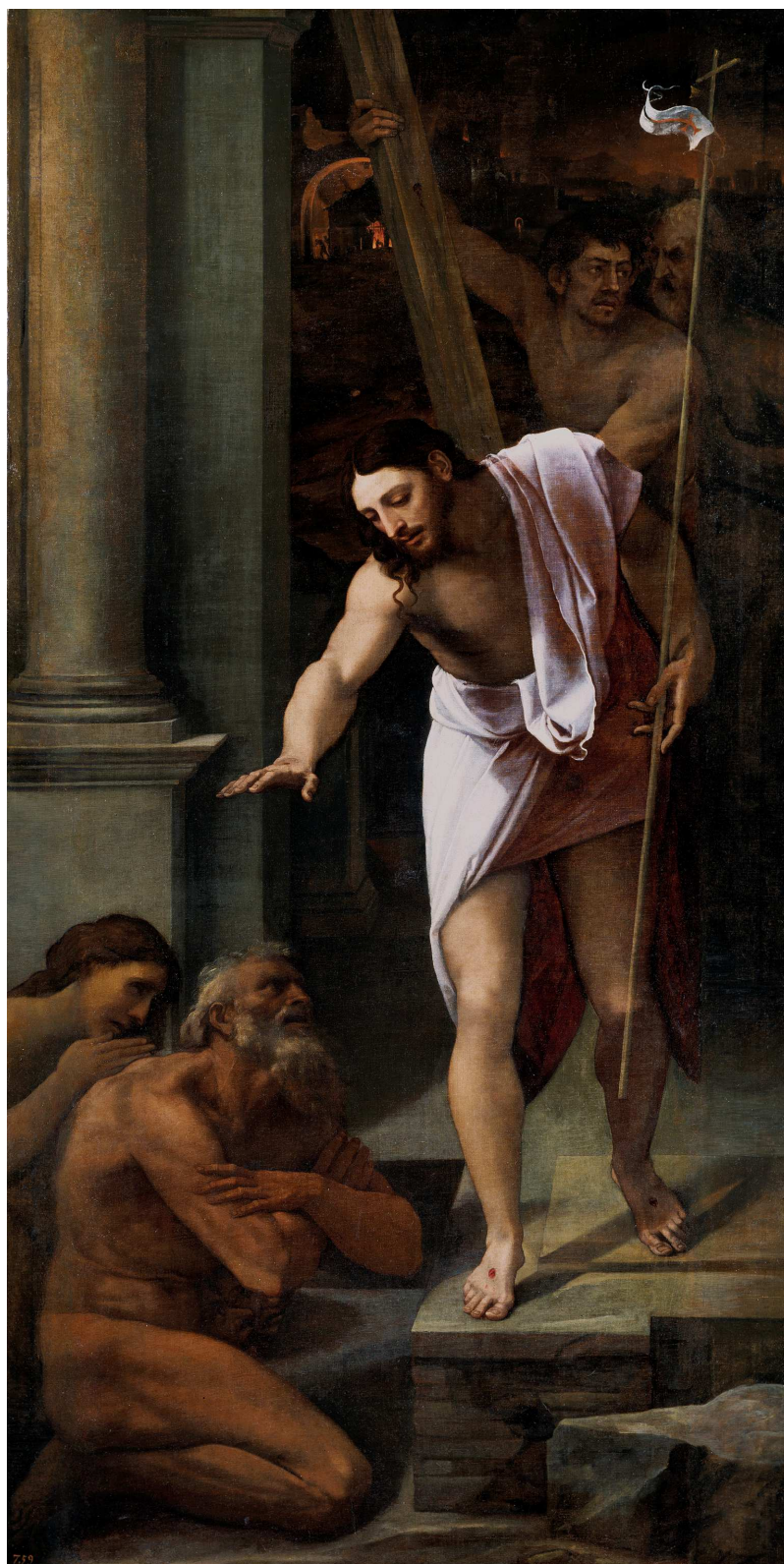


Fig. 62. Sebastiano del Piombo. Descens als Llimbs (1516). Museo del Prado. Madrid.

Procedència: <https://www.museodelprado.es>



Fig. 63. Gregorio Fernández. Abraçada de Sant Bernat a Crist crucificat (1613-1614).
Retaule major del monestir de las Huelgas Relaes. Valladolid.

Procedència: <http://www.wikimedia.org>