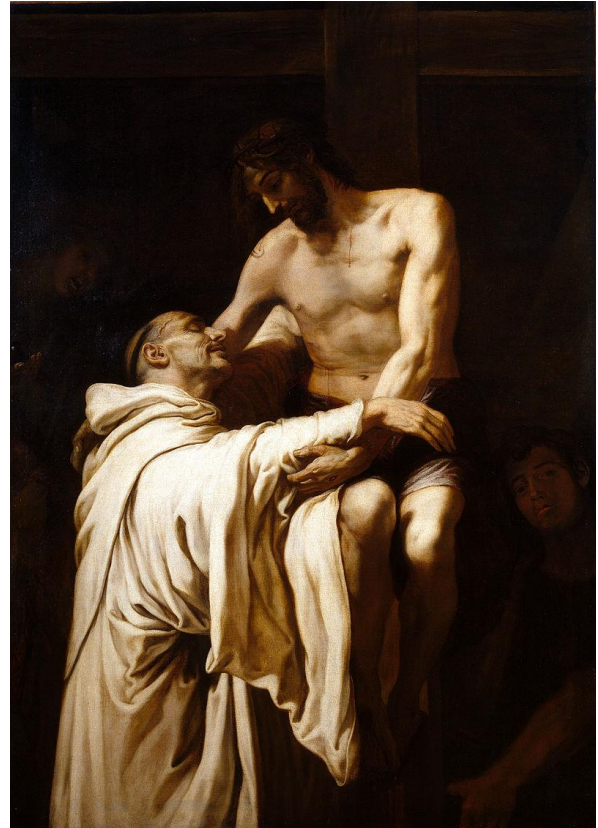




UNIVERSITAT DE
BARCELONA



RIBALTA I SEBASTIANO DEL PIOMBO

LA VIA VALENCIANA DEL NATURALISME

Sergi Sánchez Sebastián

Treball Fi de Grau

Grau en Història de l'Art

Tutora: Dra. Laura García Sánchez

Juny 2019

ÍNDIX

1. PRESENTACIÓ I OBJECTIUS	2
2. INTRODUCCIÓ	5
2.1. Quatre quadres de Sebastiano del Piombo a València	6
2.2. València port del Renaixement	10
3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ	12
3.1. Segles XVIII-XIX: la necessitat d'un viatge a Itàlia	13
3.2. 1900-1960: entre el viatge a Itàlia i l'aprenentatge a Madrid	20
3.3. Des de 1985: la localització dels quadres del Piombo a València	29
3.4. Un buit d'un quart de segle (1960-1985)	40
4. REFLEXIÓ CRÍTICA	41
5. ALTRES REFERENTS PICTÒRICS	45
5.1. La petjada oblidada de Michelangelo	45
5.2. El contacte indirecte amb Caravaggio	48
5.3. Pedro de Orrente: L'herència del Greco i les novetats de Caravaggio	53
6. CONCLUSIONS	55
7. BIBLIOGRAFIA	57
8. GALERIA D'IMATGES	62

1. PRESENTACIÓ I OBJECTIUS

Ribalta és sense cap dubte un dels principals mestres de la pintura barroca espanyola i el més important de l'escola valenciana, tot i no ser tan conegut pel públic general com ho son Velázquez, Murillo, Zurbarán o Alonso Cano. A més dels dos grans centres del barroc espanyol, Madrid i Sevilla, València apareix com un tercer focus amb una tradició pictòrica en continu contacte amb Itàlia des de finals del segle XV, cosa que no succeeix a cap altre focus peninsular. En aquest ambient apareix Ribalta, un pintor català que després de passar per Madrid i l'Escorial i després d'una primera etapa valenciana al servei del Patriarca Sant Joan de Ribera, aconsegueix després la mort d'aquest portar la pintura valenciana fins a la cúspide i conformar un estil que va crear escola amb els seus seguidors Joan Ribalta, el seu fill, Vicent Castelló, Abdó Castanyeda, Gregori Bausà ...

Aquest estudi neix d'un treball previ realitzat per l'assignatura "Barroc en els segles XVII i XVIII" per la Dra. Sílvia Canalda Llobet sobre la influència de quatre quadros de Sebastiano Luciani, conegut com El Piombo, en la pintura valenciana de Vicent Macip, Francesc Ribalta i els seus respectius seguidors. Actualment es sap que Ribalta va conèixer aquests quadros a València de la mà de la família Vich, com prèviament ho va fer Macip, però no sempre es va tenir consciència d'aquest fet. Igualment, la influència del Piombo a Ribalta no sempre ha estat afirmada, sobretot pel fet que poc després de la mort de Ribalta els quadres van ser traslladats a Madrid; els primers escrits del segle XVIII sobre el pintor ja es fan amb les pintures a la col·lecció reial, ignorant doncs la seua presència anterior a València. Així doncs, deixant a una banda a Vicent Macip i el seu fill Joan de Joanes (tot i que en determinats moments serà necessari tenir-los en compte), el present treball pretén fer un seguiment de les obres de Ribalta de marcat influx piombesc, conèixer les influències assignades al pintor per la historiografia així com els llocs necessaris per l'intercanvi - en un triangle Itàlia-Madrid-València- i comprendre la importància de Sebastiano del Piombo per assolir la grandesa i la monumentalitat a la pintura realista de Ribalta.

Ribalta aconsegueix ser un mestre de la pintura naturalista clarobscurista, però el seu camí per aconseguir-lo ha estat una incògnita i fins ara no està del tot clar. Els primers escrits el relacionen com alumne de Rafael i els Carracci, i alguns afegixen un contacte amb la pintura de Caravaggio, per la qual cosa és va fer necessari un suposat viatge a Itàlia que es va mantenir durant anys simplement seguint als primers estudiosos que ho van dir.

També es va afegir una influència de Sebastiano del Piombo a les ja mencionades, que reforçava la hipòtesi de la seua estància a Itàlia on hauria conegut a més a més la pintura de Luciani.

Amb el temps es va canviar d'idea, i la base per al seu estil l'hauria agafada a Madrid, on hauria conegut els manieristes italians que treballaven per Felip II a l'Escorial: Tibaldi, Cambiaso, Zuccaro ... i la col·lecció de pintura reial: Tiziano, Tintoretto ... i Sebastiano del Piombo. Hi havia documentació com que aquests quadros del Piombo havien estat a la col·lecció reial, i hauria estat aquí on s'hauria impregnat de la paleta i els models piombescs. La còpia del tríptic del Piombo feta per Ribalta per l'església de Montserrat de l'Hospital de la Corona d'Aragó a Madrid recolzava aquesta idea [fig 1].

Actualment sabem que Ribalta no va conèixer els quadros del Piombo a Madrid, sinó a València, on havien arribat de la mà d'en Jeroni Vich, ambaixador de Ferran el Catòlic i de l'emperador Carles a Roma, quan aquest va tornar a València el 1521¹ i van romandre durant un segle fins al 1645, quan van ser cedits a Felip IV per pagar un deute de la família amb la Corona². Aquestes quatre pintures, un *Natzarè portant la Creu* [làm 1] i un tríptic amb una taula central d'una *Lamentació* i dos laterals amb un *Descendiment als Llimbs* i una *Aparició als Apòstols* [làm. 2], seran comentades en el següent punt de l'estudi.

Així doncs, el present treball pretén demostrar la importància d'aquestes pintures del Piombo en Ribalta, fonamentals dintre de la seua evolució des de la pintura manierista arrelada al XVI cap a un naturalisme clarobscurista. Si Caravaggio va arribar al naturalisme gràcies al cromatisme venecià i el dibuix de Miquel Àngel, Ribalta va trobar aquestes dues fonts a les pintures del Piombo, educat en la tradició pictòrica veneciana i amic i col·laborador pròxim del Buonarroti; si Vicent Macip i Joan de Joanes havien utilitzat els models del Piombo amb un colorit cinquecentista, Ribalta va anar més enllà, i va explorar el dibuix d'herència miquelangelesca i la pinzellada veneciana per adaptar-los al naturalisme clarobscurista del barroc.

Després d'aprendre dels grans mestres a Madrid i conèixer una tradició valenciana on ja hi havien arribat les primeres influències de Miquel Àngel amb Los Hernandos, així com la tradició joanesca que conjugava la influència miquelangelesca, leonardesca i rafaelesca, Ribalta trenca i assoleix un naturalisme al que dota de gran monumentalitat

¹ HIRST 1981, p. 81

² BENITO DOMÉNECH 1988, p. 9-11

gràcies al gran coneixement que va tenir de la pintura del Piombo. Així doncs, es vol demostrar que aquest estudi i coneixement - sustentat en les nombroses còpies que va realitzar (Hospital d'Aragó a Madrid [fig. 1], Carmelites Descalços a València [làm. 2C], còpia de *la Lamentació* [làm. 2B] al Col·legi del Patriarca ...) així com les primeres adaptacions que va fer dels personatges piombescs: figures idealitzades que va inserir en les seves composicions naturalistes i li van permetre assolir una pintura amb altes quotes naturalistes.

Però com he comentat, Ribalta va ser una esponja que va absorbir tant de l'estil escurialenc de Madrid com del joanesc a València. El seu estil posterior a la mort del Patriarca no només es va veure influenciat per Sebastiano del Piombo: tot i que no va conèixer a Itàlia l'obra de Caravaggio, van arribar a València almenys dues còpies de la *Crucifixió de Sant Pere* de gran qualitat [fig. 17]. També destaca la presència a València de Pedro Orrente, [fig. 25 i 26] pintor de la escola de Toledo que li va mostrar el nou estil de Caravaggio així com l'herència del Greco.

Aquest estudi pretén ser un estat de la qüestió de com la historiografia ha tractat, seguint un ordre cronològic, les possibles influències en l'obra de Ribalta que se li han sigut assignades, així com desvelar com poc a poc es va poder afirmar el pes que tenien sobre el seu estil les pintures del Piombo. El treball es centrarà en les pintures clarament influïdes pel Piombo, des de les còpies (Hospital d'Aragó, Carmelites Descalços, Col·legi del Patriarca ...) fins a les seues grans obres de les *abraçades místiques de Sant Francesc* (Museu de València) [fig. 2] i *Sant Bernat* (Museo del Prado) [fig. 3] on combina el naturalisme amb la figura idealitzada de Crist presa del Piombo. Entre elles, trobarem altres obres on combina models piombescs, com els *crists jacents* [fig. 4 i 5] i la *Trobada del Natzarè amb la Verge*, [fig. 6] i els treballs sobre el *pare Simó* [fig. 7 i 8], que suposa un impàs cap a la seua nova pintura naturalista. Es veurà com ha canviat l'anàlisi acadèmic amb el pas del temps, des de les primeres associacions amb els Carracci fins arribar a la clara influència del Piombo. S'ha pretès un viatge a Itàlia per poder justificar la gran qualitat del naturalisme de Ribalta durant molt de temps, quan no va necessitar sortir de la península: el coneixement de les pintures dels Vich a València, afegit al seu bagatge pictòric previ i la contínua assimilació de les novetats que arribaven a València i a Madrid (es parlarà d'un viatge gairebé segur a Madrid en la seua maduresa), li van permetre assolir un estil madur a l'avantguarda de l'art naturalista.

Per Benito Doménech Ribalta és un pintor eclèctic, i assimila tot el que veu des dels models de l'Escorial (Tibaldi, Cambiaso, Navarrete el Mudo ...) fins les estampes de Durer a l'etapa madrilenya i les pintures de Vicent Macip i Joan de Joanes a València³, a les que hem d'afegir altres mestres com Joan de Sariyena (qui ostentava el títol de Pintor de la Ciutat), Pedro Orrente, Caravaggio i evidentment Sebastiano del Piombo.

2. INTRODUCCIÓ

Francesc Ribalta, una de les grans figures del Segle d'Or espanyol, va néixer a Solsona el 1565 i va morir a València el 1628. Després d'una estància de joventut a Barcelona, on segurament va aprendre l'ofici de pintor, va marxar cap a Madrid atret per la gran obra de L'Escorial. Allí va poder conèixer la pintura dels grans mestres com Federico Zuccaro, Pellegrino Tibaldi, Luca Cambiaso i Navarrete el Mudo, així com les col·leccions reials amb obres de Tiziano, Correggio...; es tracta de la seva etapa d'aprenentatge on desenvolupa un estil marcadament manierista. Però d'aquesta etapa només es coneix una part molt reduïda de la seua producció. El jove Ribalta absorbeix la tècnica dels grans mestres, cosa que continuarà fent durant tota la seua vida.

Després de la mort de Felip II el 1598, decideix marxar cap a València, on el Patriarca Juan de Ribera dirigeix l'obra del Col·legi del Corpus Cristi. Així, en 1599 apareix en aquesta ciutat. Aquí utilitzarà els recursos apresos a Madrid i emularà l'estil imperant aleshores a València, encara vinculats a Joan de Joanes, així com també rebrà influències de l'aleshores pintor de la ciutat: Joan de Sarinyena. Entre les seues obres principals d'aquest període tenim el conjunt per l'altar major d'Algemesí i les pintures que va realitzar pel Patriarca.

A la mort d'aquest prelat el 1611, Ribalta dona un canvi en la seua pintura i es fixa en quatre pintures de Sebastiano del Piombo aleshores propietat de la família Vich. Poc a poc la seua paleta cromàtica es va fent més fosca, i els personatges dels llenços del Piombo apareixen a les seues pintures. Ribalta camina cap al naturalisme clarobscurista a València i abandona totalment els seus inicis manieristes cap a una pintura barroca de plenitud. Un altre fet que marca l'estil del de Solsona és la mort un any després del pare Jeroni Simó, mossèn de la parròquia de Sant Andreu. Ribalta serà el responsable de crear

³ *Ibidem*, p. 115

la imatge sagrada d'aquest mossèn mort en olor de santedat per la seua beatificació a Roma; va dissenyar la iconografia i la vida del pare per una estampa i va pintar tres quadres pel rei Felip III, el duc de Lerma i el papa Pau V⁴. El fet de tractar-se d'un tema sense tradició històrica li donà llibertat en la composició del tema i li permeté posar en pràctica el que havia après del Piombo i que ja havia desenvolupat prèviament en diversos llenços. També en esta època va arribar a València Pedro de Orrente (1616) procedent de Toledo, qui porta les novetats italianes del naturalisme de Caravaggio. Ribalta havia pogut conèixer al mestre llombard a partir de la còpia de gran qualitat de la *Crucifixió de Sant Pere*, de la Capella Cerasi [fig. 17] que el patriarca havia comprat, però el *Sant Sebastià* [Fig. 25] que va pintar Orrente per la catedral de València serà crucial pel seu estil; tot i que suposava una sèria competència en el mercat d'encàrrecs de la ciutat, va ser conscient de la qualitat i modernitat de la pintura, i aquesta competència nouvinguda li servirà per evolucionar en la seua tècnica pictòrica..

Així doncs el Piombo, Orrente i Caravaggio, semblen els ingredients necessaris per assolir la última etapa de la dècada de 1620, on destaquen les pintures pel convent dels caputxins i pels cartoixans⁵, així com un molt segur viatge a Madrid cap a 1623 on va poder conèixer les novetats que arribaven a la Cort, com per exemple la pintura de Juan Bautista Maino.

2.1. Quatre quadres de Sebastiano del Piombo a València

En Jeroni Vich i Valterra (c. 1459-1534) va ser ambaixador de Ferran el Catòlic a Roma entre 1507 i 1516, i va continuar-hi amb Carles V fins 1518, sent un home molt influent a la cort papal i amic íntim del papa Lleó X Mèdici⁶. En 1521 va deixar la política i va retornar a la seua València natal amb un bagatge cultural après a les estances vaticanes. Va acomodar el seu palau valencià a l'estil renaixentista italià instal·lant un "cortile" [fig. 9] romà de marbre de Carrara o de Gènova, fet a Itàlia durant els seus anys d'ambaixador i transportat a València, que actualment es pot veure al Museu de Belles Arts de València. Es tracta d'una de les primeres obres d'arquitectura renaixentista als

⁴ Cf. FALOMIR 1998-1999

⁵ BENITO 1990

⁶ El Baró de Terrateig va reunir la documentació epistolar sobre la política de l'ambaixador Vich. Cf. TERRATEIG 1963.

regnes hispànics⁷. Per adornar aquest palau l'ambaixador va comprar segurament mobiliari, quadres i altres objectes sumptuaris, que van quedar lligats a la seua casa. Entre aquests segurament van ser-hi quatre quadres de Sebastiano Luciani, conegut com del Piombo: Un quadre de *Crist Carregant la Creu (o Natzarè) ajudat pel Cireneu* [làm. 1], i un tríptic que tenia a la taula central una *Lamentació* [làm. 2B], amb un *Descendiment als Llimbs* a l'esquerra [làm. 2A] i una *Aparició de Crist Ressuscitat als Apòstols* a la dreta [làm. 2C]. Tot i que Baker-Bates creu que el destí planejat del tríptic quan es va fer l'encàrrec era el Monestir de la Murta a Alzira, com a retaule de la capella familiar⁸, és més factible que, com diu Benito Doménech, els quadres van estar al palau dels Vich a València, i només en temps de Dídac Vich haurien anat a la Murta, com altres béns dels Vich. És més lògic que els quadres hi fossin al palau dels Vich al carrer dels Solers (actualment carrer de l'Ambaixador Vich), atès que era més fàcil copiar-los per a Ribalta a la ciutat de València que no pas en un monestir a les rodalies d'Alzira. Aquests quadres van estar lligats a la casa dels Vich durant més de 100 anys fins que en Dídac Vich, besnet de l'ambaixador, els va donar al rei Felip IV el 1645 per saldar un deute del seu avi, en Lluís Vich. En Dídac va morir solter i sense fills el 25 d'abril de 1657, deixant els seus béns al monestir jeroni de la Murta a Alzira⁹. Francesc Ribalta, amic d'en Àlvar Vich, germà gran d'en Dídac Vich, va tenir accés a aquestes pintures i les va poder copiar i estudiar, cosa que va ser de gran importància pel desenvolupament del seu estil madur.

Tant el quadre de *Crist carregant la Creu ajudat pel Cireneu* com la pala esquerra del tríptic, *Descendiment als Llimbs*, es troben actualment al Museu del Prado. Per la seua part, la pintura central, *Lamentació sobre Crist mort*, va sortir d'Espanya en temps de la invasió napoleònica, passant a la col·lecció de Guillem II d'Holanda en La Haia i sent finalment adquirida en 1850 pel Tsar Nicolau I per l'Ermitage de Sant Petersburg, on actualment es troba. Aquesta pintura, originàriament sobre taula va ser transferida a llenç al segle XIX. La tercera peça del tríptic, *Aparició de Crist ressuscitat als apòstols*, s'ha perdut (potser a l'incendi de l'Alcázar en 1734¹⁰, on la *Lamentació* va quedar molt danyada), tot i que ens queden actualment còpies de Francesc Ribalta i la seua escola, una de les quals, amb la mateixa mida, es conserva al Museu de Belles Arts de València. La

⁷ Cf. BERCHEZ 1982

⁸ BAKER-BATES 2017 B, p. 132

⁹ BENITO DOMÉNECH 1988, p. 9-11

¹⁰ Com es veurà durant l'estudi, degut a la manca de referències a l'obra, possiblement aquesta pintura va arribar a Madrid en pèssimes condicions, o fins i tot podria haver-se trencat en el trasllat de València a la Murta.

National Gallery de Londres ha aconseguit recompondre per primera vegada aquest tríptic per l'exposició "Michelangelo & Sebastiano" que va tenir lloc del 15 de març al 25 de juny de 2017, reunint de nou la pintura de l'Ermitage i la del Prado, i substituint la peça perduda per la mencionada còpia de Ribalta del Museu de Belles Arts de València¹¹.

Al *Crist carregant la creu* [lâm. 1] representa a Jesús que cau sota la creu i és ajudat per Simon de Cirene, i darrere de la processió al Calvari es mostra un paisatge nocturn al fons, a l'estil del de la *Pietà de Viterbo* [fig. 10]. Crist mira a baix i estreny les dents pel pes de la creu, mentre el Cireneu mira cap a dalt, amb una expressió que revela la divinitat de Crist. Aquest tema sembla del Crist carregant va tenir molt d'èxit al Milà del 1490, del cercle de Leonardo da Vinci, sent popular en tot el nord d'Itàlia, especialment a Venècia; es va convertir en un leitmotiv de la pintura romana del Piombo. Sembla que va ser Agostino Chigi qui va posar en contacte a Sebastiano i Jeroni Vich. El quadre hauria d'estar acabat abans de 1521 quan l'ambaixador Vich va deixar Roma cap a València, però degut a que entre 1516 i 1521 Sebastiano es va dedicar a la gran obra de la *Resurrecció de Llätzer* i també va fer el tríptic per l'ambaixador Vich, el *Natzarè* hauria d'haver estat ja terminat al 1516, pel que Baker-Bates i Wivel s'inclinen per 1513-14. L'acció es desenvolupa al primer pla i al fons simultàniament. Hi ha un pronunciat sentit del moviment a la figura de Crist, i la composició és més dinàmica que les pintures romanes anteriors del Piombo, fet que certifica que la relació amb Buonarroti ja havia començat. Es evident que Sebastiano havia estudiat els *ignudi de la Sixtina*, com es pot veure als braços extremadament musculosos del Cireneu, que estan en tensió mentre pugen la creu a les espatlles de Crist¹².

Satisfet amb aquest primer encàrrec, en Jeroni Vich va encarregar un tríptic amb una taula central de la *Lamentació sobre Crist* [lâm. 2B] mort franquejat per dos llenços, el *Descendiment als Llimbs* [lâm. 2A] i *Crist apareixent als apòstols* [fig. 2C], actualment perdut. L'acció comença amb l'escena central [lâm. 2B], i pivota entorn del cos de Crist i un grup de dolguts a l'esquerra, mentre a la dreta en un segon pla Josep d'Arimatea està obrint la tomba per posar el cos de Crist mentre l'expressió de Nicodem mostra al públic que realment no és necessària aquesta tomba. A la pintura de la dreta Jesús allibera als patriarques i al llenç de l'esquerra s'apareix als apòstols. A la *Lamentació*, com a tot el tríptic, es veu la influència creixent de Miquel Àngel, sobre tot dels frescos del sostre de

¹¹ A la galeria d'imatges es reproduïx seguint aquest model, atès que va ser així com ho va veure Ribalta.

¹² BAKER-BATES 2017 A, p. 124

la Sixtina. Entre el préstecs, la mà de Nicodem recorda la *Creació d'Adam*, i la figura de davant recorda les mans de la *Pietà de Viterbo*, [fig. 10] per la qual Buonarroti va fer els dibuixos que es troben actualment a l'Albertina [fig. 11]. Igualment es veu un conjunt de reaccions davant del miracle similar a la de la *Resurrecció de Llätzer*: la varietat de reaccions dels apòstols. A l'*Aparició de Crist als apòstols*, la posició meditant de l'apòstol del primer terme (probablement Sant Pere) i el cos volumètric de les figures, ens mostren de nou la influència miquelangelesca. Aquesta concentració de figures en un espai reduït és una premonició del que farà a la *Resurrecció de Llätzer*. Si mirem el rostre de Crist, veiem que Sebastiano ha utilitzat el mateix model per a tots tres quadres¹³. El Crist jacent recorda sense cap dubte al de la *Pietà de Viterbo* en el modelatge, tot i que aquest està lleugerament recolzat en la falda de la Verge. La línia negra sota el cos de Crist es repeteix, encara que més suavitzada, i el color de la pell aquí és més clar. Inclús les faccions del rostre recorden fortament la pala viterbina. Respecte a l'extensió del cos, s'ha reduït, sent d'unes mesures més proporcionals. La musculatura del cos mostra la influència michelangelesca, molt allunyada dels nus masculins poc definits de la seua etapa veneciana, com per exemple el *Sant Sebastià* de l'església de Sant Bartomeu de Venècia, tot i que no arriba a la forta musculatura que veurem a la *Flagel·lació de la Capella Borgherini* i la *Resurrecció de Llätzer*, que s'apropa més als models miquelangelescs, sempre amb més suavitat. Així doncs, sembla que aquest Crist jacent de l'Ermitage és una continuació del jacent de Viterbo, modificat lleugerament i millorat (el cos no és tan alt i està més proporcionat), i inspirats en els mateixos dibuixos preparatoris. L'atmosfera ens remet a la tradició veneciana de Giorgione, com a la *Pietà de Viterbo*. Per últim, les figures mostren la congelació d'una acció, amb torciments que ben podrien ser de Miquel Àngel, sobre tot en el cas de Nicodem i Josep d'Arimatea. La resta de personatges, que forma una diagonal, mostra les torsions i moviment congelat típic de Buonarroti, amb la suavitat dels rostres i la forta paleta lumínica veneciana de Luciani.

Al *Descendiment del Prado* [lám. 2A] es veu de nou el modelatge miquelangelesc, sobre tot a les dues figures agenollades (Adam i Eva), mentre que a la figura del Crist es manté la suavitat que ja hem comentat a la *Lamentació* [lám. 2B]. La suau inclinació mostra el moment congelat, mentre que l'atmosfera de fons, encara és més tètrica que l'anterior. A les figures en segon pla, tot i que més difuminades, es mostra la musculatura. Tot el lleng

¹³ BAKER-BATES 2017 B, p. 128-132

sap captar, com passava a la *Lamentació*, els sentiments dels seus personatges. El mateix podem dir de *l'Aparició als apòstols*, [lám. 2C] on captura el moment dels seus sentiments i l'interès està als cossos volumètrics dels apòstols i les relacions entre ells, tal com ens mostra la còpia ribaltesca [lám. 2C], que ja apareixia a la Sixtina (*Embriaguesa de Noé*, *Diluvi universal* i *Sacrifici de Noé*) i que repetirà en la *Resurrecció de Llätzer*. La primera figura (possiblement Sant Pere) beu dels profetes de la volta de la Capella Sixtina, amb els que comparteix volum, gama cromàtica, posició i sentiment contingut del rostre, com és el cas del profeta Jeremies.

2.2. València port del Renaixement

València és l'únic lloc de la península on hi ha una continuïtat entre el Renaixement italianitzant i el barroc. Des de finals del segle XV arriben les novetats italianes de la mà dels Borja¹⁴: Paolo de San Leocadio i Francesco Pagano van realitzar els frescos de la catedral de València per encàrrec de l'aleshores cardenal arquebisbe Roderic de Borja. Posteriorment van arribar Los Hernandos, pintors castellanomanxecs que almenys un va ser ajudant de Leonardo da Vinci, que van actualitzar la pintura valenciana amb el Renaixement ple. Si a això afegim la circulació de gravats, tant italians com nòrdics, així com les quatre pintures del Piombo portades per l'ambaixador Vich, Vicent Macip i el seu fill Joan de Joanes, recollidors de tota aquesta herència, donen una productiva producció artística al llarg del XVI, tot i que a l'últim terç del segle es veu un estancament, només alterat amb l'aparició de Sarinyena, format a Itàlia, previ a l'arribada de Ribalta.

El 1472 el futur papa Alexandre VI, aleshores cardenal, va enviar des de Roma als pintors Paolo de San Leocadio i Francesco Pagano amb l'objectiu de realitzar les pintures al fresc de l'Altar Major de la Catedral de València, redescoberts el 2004. Aquest fet va suposar el primer gran contacte a València amb l'art del Quattrocento italià. Tot i que Pagano desapareix de la documentació valenciana a finals de 1481 i sembla que va tornar a Itàlia, San Leocadio, natural de Reggio Emilia i format a l'escola de Ferrara, continua documentat al Regne de València fins 1520¹⁵.

¹⁴ El Cardenal Francesc de Borja, nebot d'Alexandre VI, va encarregar al Pinturicchio la *Mare de Déu de les Febres* per la seua capella a la Col·legiata de Xàtiva. Actualment es troba al Museu de Belles Arts de València.

¹⁵ COMPANYY 2006, p. 149-150, 171-174, 200-203

Al 1506 apareixen a València dos pintors provinents d'Itàlia coneguts com Los Hernandos: Fernando Llanos i Hernando Yáñez de la Almedina. Un any abans a Florència, està documentat el pagament a Ferrando Spagnolo per la seva col·laboració amb Leonardo da Vinci per la pintura de la Gran Sala del Consell de la Signoria, es a dir, la *Batalla d'Anghiari*. Sense saber a quin dels dos Ferrandos o Hernandos es refereix, el que està clar és que van portar a València les novetats de Leonardo, però també de Miquel Àngel i d'altres mestres italians: ambdues batalles, *Anghiari* i *Cascina*, van dotar de models a la pintura valenciana arran que els dos pintors aconseguissin el contracte per les portes de l'altar major de la catedral de València en 1507¹⁶. Sembla que el Capítol Catedralici era conscient de les novetats a la pintura italiana i van optar pels nouvinguts en contra de San Leocadio¹⁷. Pareix que posteriorment Yáñez va desplaçar a Llanos cap a un segon pla i es van separar, repartint-se els dibuixos d'obra que havien fet a Florència (tot i que alguns els van duplicar). Així trobem a Llanos a Múrcia a partir de 1514, mentre que Yáñez acudeix a Barcelona en 1515, taxant unes pintures de Joan de Burgunya però segurament amb la idea de buscar feina, per tornar després a València. A partir de 1616 deixa de treballar per la catedral i les seues novetats semblen massa modernes pel gust més tradicional dels encàrrecs de les parròquies valencianes. Yáñez de la Almedina apareix documentat definitivament a Conca a partir de 1525¹⁸.

Vicent Macip i el seu fill Joan de Joanes, valencians de naixement, van dominar el llenguatge del renaixement sense necessitat de viatjar a Itàlia. La seua obra s'ha confós i fusionat, inclús amb la de la tercera generació de la família, Vicent Macip Comes. De fet, fins a finals del segle XIX es parlava genèricament d'un "Joanes" que acaparava la producció de les tres generacions. Vicent va saber aprendre i absorbir dels pintors que arribaven d'Itàlia (San Leocadio, Los Hernándos). Arrel de noves investigacions des de 1988, es va descobrir la presència a València de les quatre pintures del Piombo, fins aleshores ignorat. Aquestes pintures van suposar a un madur Macip (passats els 45 anys i amb un estil acceptat a l'època, com va succeir amb Ribalta) l'actualització del seu llenguatge quatrecentista i assimilar el Renaixement ple, tot i mantenir dependències amb el món leonardesc, com es pot veure a l'altar major de la catedral de Sogorb (Castelló),

¹⁶ A València els Hernandos podrien haver conegut en Jeroni Vich, que el 1507 va ser nomenat ambaixador a Roma, i per suposat al seu germà Guillem Raimon Vich, un dels deu canonges de la catedral de València amb els que els dos pintors van pactar les capitulacions del retaule major.

¹⁷ Potser frustrat per no aconseguir el contracte va marxar aquest 1507 cap a Gandia per treballar per la duquesa María Enriquez, vídua de Joan Borja. Cf. COMPANYY 2006

¹⁸ BENITO DOMÉNECH 1998, p. 28-42

fet amb la col·laboració del seu fill, on reinterpreta a San Leocadio, als Hernandos i al Piombo. A partir de Sogorb (conclòs el 1532) els hi arriben estampes manieristes postrafaeliques amb un repertori formal renovat i actualitzant-se a la sensibilitat romana del 2n quart del XVI¹⁹. Igualment hi havia una còpia del *Sant Sopar* de Leonardo a la Catedral de València fins 1585, quan Felip II s'ho va endur a l'Escorial²⁰. Joanes incorpora en l'etapa final de Vicent Macip el colorit i altres components, cap a les formes amables rafaeliques. Així el llenguatge de Joanes té components de Leonardo, Sebastiano i Rafael, amb un domini del color i la forma superiors als de Macip en solitari²¹.

Des de les Germanies fins la mort de Joan de Joanes en 1579 la font d'inspiració a l'art valencià, cada vegada més provincià i atrapat als gusts devocionals de la Contrareforma, es van limitar a gravats i obres d'importació pintades o esculpides. Posteriorment va marcar l'estil els gustos del Patriarca Ribera, i només l'aparició al 1580 de Joan Sarinyena, qui havia viscut a Roma entre 1570-75, permet un punt d'inflexió a la pintura valenciana. Amb ell les tendències joanesques canvien a l'estil "reformat" d'inspiració naturalista que triomfava a Itàlia²².

3. ESTAT DE LA QÜESTIÓ

L'apartat següent pretén explicar les diverses influències que s'han assignat a Ribalta al llarg del temps, des dels escriptors del barroc fins a l'actualitat. Tot i que actualment es sap que Ribalta va rebre una gran influència del Piombo a partir dels quadres que va veure a València, podem comprovar que no sempre ha estat així. Des de l'assignació inicial d'influències d'altres pintors com els Carracci, es pot veure com va sorgint la influència del Piombo, que en un principi requeria un viatge a Itàlia i posteriorment podria no ser necessària degut a que hauria conegut l'obra del mestre venecià a Madrid. L'estudi cronològic es divideix en 3 parts, una primera pels segles XVIII-XIX on impera una varietat d'assignacions i s'advoca per un viatge a Itàlia, una segona des de 1900 fins 1960 on ja es veu clarament la influència del Piombo, però on la idea del contacte a Madrid va

¹⁹ BENITO DOMÉNECH 1997, p. 19-36, 92-128

²⁰ Cf. COCK 1876. El quadre va sortir amb la Invasió francesa.

²¹ BENITO DOMÉNECH 2000, p. 31-33

²² BENITO DOMÉNECH 1993, p. 23

prenent pes respecte a la necessitat d'haver visitat Itàlia, i una tercera, posterior a 1985, on es reprèn el tema i finalment es sap que els Piombos no eren a Madrid, sinó a València. El treball versarà sobre els comentaris que ha fet la historiografia sobre les influències que va rebre Ribalta, centrant-se en les de Sebastiano del Piombo, així com en l'anàlisi i els comentaris de les obres ribaltesques que beuen del pintor venecià, entre les quals destaquen:

- Còpia del *tríptic Vich* de l'Hospital d'Aragó o de Montserrat. (Olomouc) [fig.1]
- Còpia del *tríptic Vich* dels Carmelites descalços (Museu de València) [làm. 2C i còpia de làm. 2A]
- Còpia de la *Lamentació Vich* del Col·legi del Patriarca. (Museu del Patriarca) [còpia de làm. 2B]
- *Trobada del Natzarè amb la Verge* (Museu de València) [fig. 6]
- *Crist en el sepulcre acompanyat de tres àngels* (Museu de València) [fig. 5]
- *La Visió del pare Simó* de l'església de Sant Andreu de València (The National Gallery) [fig 7]
- *Sant Francesc abraçant al Crist Crucificat*. Convent dels Caputxins. (Museu de València) [fig. 2]
- *Crist abraçant a Sant Bernat*. Cartoixa de Porta Coeli (Museo Nacional del Prado) [fig. 3]

3.1. Segles XVIII-XIX: la necessitat d'un viatge a Itàlia

Antonio Palomino al "Museo Pictórico y Escala Óptica" diu que Francesc Ribalta va estudiar pintura a Itàlia, de l'escola d'Annibale Carracci i sobretot de Rafael, i després va tornar a València. També comenta que té una manera similar a la de Vicente Carducho i quelcom semblant a la de Rafael de Urbino, per terminar afirmant que va ser el primer mestre de Ribera. No apareix doncs, cap referència a Sebastiano del Piombo en la seua breu biografia²³.

Ponz comenta la gran quantitat de pintures que hi ha al Col·legi del Patriarca o el Corpus Christi, fundat per Juan de Ribera, Patriarca d'Antioquia, arquebisbe de València, virrei i capità general d'aquest regne, destacant els quadros de Francesc Ribalta (*Sant Sopar, el*

²³ PALOMINO 1947, p. 847-848

*Salvador acariciant Sant Vicent Ferrer, el martiri de Sant Mauro*²⁴. Quan parla de l'habitació rectoral al claustre superior, parla de còpies raonables de Sebastià del Piombo, Tiziano i Miquel Àngel²⁵, sense explicar les pintures ni els autors. Ja en la catedral de València, parla del *Baptisme de Crist* [fig. 12], obra de Joan de Joanes, com estil rafaelesc²⁶, afirmant inclús que va ser deixeble de Rafael de Urbino i va imitar al Divino Morales amb superior excel·lència a tots dos²⁷. No es menciona doncs la influència de Sebastiano del Piombo en Joan de Joanes.

Al convent dels carmelites descalços, a l'església dedicada a Sant Felip Apòstol, menciona la *còpia del Crist mort* de Sebastià del Piombo feta per Ribalta a la Sala Capitular. L'original [lám. 2B] ja es trobava a la col·lecció reial, tot i que molt malmesa. Per Ponz sembla una obra original, i menciona una altra còpia de mida petita, també de Ribalta, a la sagristia de l'Hospital de Monserrate, a Madrid [fig. 1]. L'alaba dient “*¡Tan bien pintada esté, y tan buen efecto es el que hace!*”. Al costat dret tenim el *Descendiment del Senyor als Llimbs* i a l'esquerra el *Prendiment i el Petó de Judes*²⁸. L'original de la primera taula, del Piombo, es guardava a la Sagristia de l'Escorial. Ponz explica que Ribalta va viatjar a Itàlia per conèixer al Piombo i va tenir una gran afició a les seues obres, posant-lo com a exemple d'altres que menyspreen copiar obres d'altres pintors. Pensa que va fer les còpies per estudiar al mestre venecià i va aconseguir el seu objectiu de conèixer la manera del Piombo²⁹.

Quan descriu el convent dels Caputxins del Carrer d'Alboraia, fundat pel patriarca Juan de Ribera, menciona que el púlpit és preciós per la pintura que conté, el *Sant Francesc al llit amb un xai* [fig. 13] i un altre altar amb el *Senyor a la Creu amb un braç estès abraçant Sant Francesc*³⁰ [fig. 2]; a la Cartoixa de Portaceli, a prop de Lliria, alaba el *Crist en la creu amb els braços desclavats abraçant a Sant Bernat* de la Cel·la Prioral [fig. 3]: “*es de lo más bello, bien pintado, y expresivo, que puede darse de Ribalta: todo parece nada al lado de esta pintura*”³¹.

²⁴ PONZ 1972, III, p. 234-243

²⁵ *Ibidem*, p. 251

²⁶ PONZ 1972, IV, p. 25

²⁷ *Ibidem*, p. 30

²⁸ Realment es tracta de l'*Aparició de Crist als Apòstols*.

²⁹ *Ibidem*, p. 127-128

³⁰ *Ibidem*, p. 133-134

³¹ *Ibidem*, p. 158

Respecte a la seua estada a Sogorb, a la catedral menciona el retaule fet “*conforme al estilo de Joanes, aunque él no las pintase*” [fig. 14]. Durant molt de temps s’ha assignat a Joanes tant l’obra de Vicent Macip com la del seu fill Joan de Joanes i actualment es sap que és obra del pare, tot i que Joan de Joanes també hi va participar. Es menciona que el carrer de l’Amargura gairebé és pres del *Pasmo de Sicilia* de Rafael, però no fa de nou cap menció al Piombo³². Dins del convent de Monges, descriu com “lo millor” el quadre gran d’un altre altar (que no és el major) de l’església de Sant Martí, amb el *Descendiment als Llimbs* [fig. 15], de Ribalta, on tots els grups estan pensats amb judici: Jesús triomfant que pren Abraham de la mà i es veu ajudat d’un xiquet, que creu Isaac. Adan i Eva es representen fora agrupats amb àngels. Diu que aquí Ribalta es va recordar del *Descendiment del Piombo* [lám. 2A]; tot i que no és una còpia es reconeix la influència a la disposició en la tonalitat cromàtica. Respecte a l’altar dels àngels, que alguns atribueixen a Ribalta, diu que si és seu “*le falta mucho para ser tan Bueno como el Descendimiento del Limbo*”³³. Els seus dubtes sobre l’autoria de Francesc Ribalta s’han confirmat, i actualment el *Retaule de les Ànimes* s’adjudica a Vicent Castelló, qui hauria anat sota la direcció Joan Ribalta per treballar a l’església sogorbina³⁴.

A la Carta VIII del 1er Tomo, tot i estar a Conca, fa una referència a les còpies dels grans mestres, i menciona Francesc Ribalta i la còpia de *l’Hospital de Monserrate* [fig. 1], de menor mida que l’original del Piombo aleshores a l’Escorial, amb Jesús baixat de la creu acompanyat de la Nostra senyora al centre, a la dreta Jesús traient als Sants Pares dels Llimbs, i a l’esquerra “*no me acuerdo que otro asunto*”. I recomana l’obra per saber qui va ser Ribalta. Ens informa que el *Descens al Llimbs* original del Piombo està entre les finestres de la Sagristia de l’Escorial. Explica que semblen originals del Piombo, i quan difícil resulta de conèixer que són còpies si no es coneixen els originals³⁵. Quan descriu Monserrate, l’església de l’Hospital de la Corona d’Aragó, torna a descriure el retaule de la Sagristia amb el *Descendiment de la Creu amb Crist traient les ànimes dels Sants Pares*

³² Així doncs, no menciona la influència del Piombo ni el *Baptisme de Crist* de la catedral de València ni a l’altar major de la catedral de Sogorb, de manera que sembla que es desconeixia la influència del pintor venecià en l’obra dels dos pintors valencians. Com explicaré més endavant, el redescobriments de la influència de Sebastiano en l’obra d’aquests dos pintors serà important per localitzar els quadres del Piombo a València i no a Madrid.

³³ *Ibidem*, p. 180-183

³⁴ MONTILÍO TORÁN 2013, p. 264

³⁵ PONZ 1972, I, p. 336-337

i els Prendiment com a tables laterals³⁶, on es pot llegir: *Fr. Sebastianus del Piombo invenit: Franciscus Ribalta, Valentiae traduxit*³⁷.

Ens descriu dos dels quatre llenços originals del Piombo objecte de l'estudi: comenta que a la paret on són arrimats els calaixos hi ha 9 quadres sobre la cornisa, i descriu a *Jesús amb la creu i dos botxins*³⁸ [lâm. 1], obra de gran força del Piombo, entre el Sant Josep, la Verge i el xiquet de Guido Reni i la Verge de la Perla de Rafael³⁹. Enfront situa pintures a la banda de les finestres, i entre la Magdalena i el Sant Sebastià, tots dos de Tintoretto, situa a *Crist traient les ànimes dels Llimbs* [lâm. 2A], “obra de gran força i expressió”, del Piombo⁴⁰. Veiem doncs que a aquesta època el tríptic ja s’havia dividit en 3 quadres; si seguim la descripció de Ponz de la còpia de l’hospital de Monserrate, només trobem el quadre de l’esquerra, i un quart quadre de *Crist amb la Creu*, també pertanyent a la col·lecció Vich. La tabla central, que ja en aquesta època es trobava molt maltractada, pertany a la col·lecció de “Sa Majestat”; no fa cap descripció a la seua obra pel que entenem que no la va veure, igual que la tabla de l’esquerra. No explica com van arribar-hi a les col·leccions reials, com si fa amb altres obres, com per exemple *La Perla de Rafael*, que prové de la col·lecció de Carles I d’Anglaterra.

Marcos Antonio de Orellana, coneixedor de l’obra de Ponz i Palomino, dedica una amplia secció al Francesc Ribalta i el seu fill Joan, exaltant-los amb els Joanes i Ribera com els millors pintors del Regne de València, destacant que en Dídac Vich va anomenar a Francesc “pintor insigne” a les seues efemèrides o Dietari al dia 13 de Gener de 1628⁴¹. Comenta que al convent de Sant Felip Apòstol, carmelites descalços extramurs de València, hi ha una *Transfiguració del Senyor* de Ribalta, còpia del quadre de Rafael que aleshores era a San Pietro in Montorio a Roma (actualment als Museus Vaticans)⁴². Sembla que Ribalta va copiar també a Rafael, si realment va ser ell qui el va copiar.

Al convent de les Agustines descalces de Sogorb, església de Sant Martí, enumera diversos Ribaltas, entre ells el *Descendiment del Senyor als Llimbs* [fig. 15]. Similars a aquesta pintura sogorbina n’hi havia diverses a València, només desiguals en mida i

³⁶ Es confon l’Aparició de Crist als apòstols amb un prendiment: el fet de que un n dels apòstols s’acosti al rostre de Jesús mentre l’agafa s’ha malinterpretat com el petó de Judes.

³⁷ PONZ 1972, V, p. 59-60

³⁸ En realitat es tracta d’un soldat i el Cireneu.

³⁹ PONZ 1972, II, p. 72-73

⁴⁰ *Ibidem*, p. 83-84

⁴¹ ORELLANA 1967, p. 100

⁴² *Ibidem*, p. 111-112

alguna lleu variació. Així nomena una que sembla anava per aquest convent de Sogorb però que no va arribar-hi⁴³. La descriu de gran mida, com 15 o 16 palms, amb figures de mida natural, i es troba al saló de la casa de n'Antoni Pasqual, regidor de València⁴⁴, i un tercer llenç d'aquest tema del *descendiment als Llimbs*, de mesures mitges, de dos palms i mig d'amplada i quatre palms de llarg, així com un quart més petit, de un palm i mig d'amplada i dos palms de llarg a casa del difunt Pasqual Fita, qui va ser escrivà i procurador de l'Audiència de València. Una cinquena pintura del mateix tema també de Ribalta es troba a la Sagristia de l'Hospital d'Aragó a Madrid [fig. 1], que com diu Ponz, es tracta d'una còpia de Ribalta d'un original de Sebastián del Piombo. Raona que "*copiar no es demerito del Profesor que sabe remontarse a veces sobre la excelencia de un buen original*"⁴⁵. És curiós que no nomena l'original piombesc fins arribar a la cinquena còpia, i perquè Ponz l'havia dit prèviament. De fet no afirma aquesta filiació, sinó que només informa del que ha dit un altre.

Només menciona un *Sant Bernat*, obra de Ribalta, de la Cartoixa de Porta-Coeli [fig. 3], del que només diu que és "cosa superior", sense cap descripció més excepte que són del natural, i a l'església dels caputxins extramurs menciona el *Sant Francesc d'Assis estirat al llit, amb un xai i un àngel* [fig. 13], però cap menció a *l'abraçada mística de Sant Francesc*⁴⁶. Posteriorment, quan parla del concurs a la Seu de València entre el *Sant Llorenç Màrtir* de Ribalta i el *Sant Vicent Màrtir* de Pedro Orrente⁴⁷, comenta que en el transcurs d'aquest concurs hauria pintat el *Sant Francesc d'Assis* de l'Església dels Caputxins⁴⁸. No està clar a quina de les dues pintures es refereix, però es dedueix que les novetats que aporta la presència d'Orrente i el fet que li suposa la confrontació, li permeten millorar la tècnica i es veu a les dues pintures de Sant Francesc.

⁴³ Orellana conta que potser el bisbe Don Pedro Ginés de Casanova la volia com a titular a l'Altar Major, però com no es podia canviar la Invocació a Sant Martí del seu antecessor, es va considerar el quadre massa gran per un retaule regular i es va fer un més petit que és el que Orellana situava a l'església sogorbina, quedant com a titular el de Sant Martí, també de Ribalta. Es fonamenta en Villagrasa, *Antigüedad de la Iglesia de Segorbe y Catálogo de sus Obispos*, cap. 50, p. 221.

⁴⁴ Pareix que la va comprar en Francesc Pasqual i Miralles, germà del seu avi, pels elogis que en va fer el pintor Gaspar de la Huerta. El Baró de Scomberg, que va ser a València el 1733 per encàrrec del rei de Polònia, va intentar comprar aquesta pintura sense èxit, com si va comprar altres pintures valencianes.

⁴⁵ *Ibidem* p. 114-116

⁴⁶ *Ibidem*, p. 117-118

⁴⁷ Primer menciona un Sant Sebastià, però després aclareix que es tracta d'un Sant Vicent Màrtir. El quadre de Sant Llorenç s'ho va portar el rei a Madrid quan va visitar València en novembre de 1802 o 1803. Però posteriorment també deixa el dubte de que aquest Sant Llorenç en realitat seria el Sant Bernat dels Caputxins.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 118-121

Respecte a la seua relació amb en Dídac Vich, ens relata que va encarregar *31 retrats de barons eminents de la Ciutat i Regne de València* a Joan Ribalta, i es troben al Monestir de Nostra Senyora de la Murta, a prop d'Alzira, donats el 1641⁴⁹. Al testament publicat el dia de la seua mort, 15 d'abril de 1657, enumera els retrats, d'entre altres, d'Ausiàs March, Pere Joan Núñes, Jaume Roig, Gaspar Aguilar, Guillem de Castro, Calixt III, Sant Vicent Ferrer, Sant Francesc de Borja (aleshores beat) i Alexandre VI⁵⁰. També **Cean Bermúdez** fa referència a aquests 31 quadres de valencians il·lustres en santedat o en les arts, i els enumera, així com pintures de sants i uns murrís jugant a naips i una Santa Cecília pintada pels dos Ribaltas, tots al monestir d'Alzira⁵¹. I va ser en Dídac Vich qui va deixar escrit a les seues Efemèrids que Ribalta va morir el dijous 13 de gener de 1628 i soterrat a la capella de l'Altar del Privilegi de Sant Joan del Mercat. El mateix va fer quan el seu fill Joan Ribalta va morir el 9 d'octubre del mateix any⁵². Totes aquestes dades ens donen fe de la propera relació entre els Vich i els Ribalta.

Orellana continua dient que Ribalta va fer una *estampa del pare mossèn Francesc Jeroni Simó* [fig. 7], prevere de la parròquia de Sant Andreu que havia mort el 25 d'abril de 1612. El seu dibuix va ser traduït al gravat per Miguel Larne (Michel Lasne), gendre de Simon Vouet, pintor del rei de França. Aquesta estampa representava 17 miracles distribuïts en caselles i la planxa havia sigut destruïda per un tal Pasqual Cucó⁵³. **Cherry** pensa que per Ribalta el gravat no era una afició artística sinó un recurs ocasional, i data aquest gravat de 1614, quan la Inquisició va prohibir representar al Pare Simó amb aureola (que no apareix al gravat) i abans de 1619, data de l'edecte que va ordenar la eliminació de la imatge de Simó als altars. Es pensa que es va fer a Anvers, atès que Lasne està documentat allí al 1617, i va ser encarregat pel cercle de l'arxiduc Albert d'Àustria, devot de Simó⁵⁴.

Ceán Bermúdez relata una història fantàstica on la filla del seu mestre el va esperar tres o quatre anys per casar-se i en aquest període hauria anat a Itàlia per perfeccionar el seu art, on va estudiar l'obra de Rafael i els Carracci, i suposa que també la del Piombo, atès

⁴⁹ La resta de la Hisenda la va donar després també al Monestir, on es troba la seua tomba.

⁵⁰ A la carta només nomena 28, però són 31 perquè aquests tres va a veure de manar pintar els tres últims.

⁵¹ CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 181-182

⁵² ORELLANA 1967, p. 127-128, 130

⁵³ *Ibidem*, p. 129

⁵⁴ CHERRY 2008, p. 75, 95

que “le fue muy afecto” com demostren les múltiples còpies que va fer-ne⁵⁵. **Madrazo** fa un catàleg de les obres de Ribalta a vàries ciutats espanyoles, entre elles els quadres petits de *l’Hospital d’Aragó o Montserrat* [fig. 1] amb la inscripció en llatí que fa referència al Piombo que ja hem mencionat, així com un quadre gran al Convent de Santa Caterina de Saragossa amb una *Aparició a Sant Ignasi de Loiola de Crist portant la creu*. Aquesta pintura, que havia descrit **Jusepe Martínez**⁵⁶ podria ser *l’aparició de Crist al pare Simó* [fig. 7] actualment a la National Gallery que es va repintar el rostre de Sant Ignasi de Loiola després de la prohibició del culte al pare Simó per la Inquisició, o una còpia d’aquesta. **Ceán Bermúdez** descriu als Carmelites Descalços de la capital del Túria tres quadres grans repetició dels ja comentats a l’Hospital de Montserrat, còpies del Piombo. Als caputxins en canvi només parla del *Sant Francesc recolzat al llit amb un xai* [fig. 13] que estava a l’altar del púlpit, sense fer cap referència a *l’abraçada mística de Sant Francesc*. També comenta la *Baixada als Llimbs* del convent de monges de Sant Martí a Sogorb [fig. 14], així com les pintures de la parròquia d’Andilla dels misteris de la vida de la verge del retaule major, tot i que informa que no tots són de la seua mà⁵⁷.

Quan **Madoz** descriu l’Hospital de Montserrat a Madrid⁵⁸, no fa cap referència al *tríptic del Piombo* còpia de Ribalta⁵⁹. Podria ser que ja no fos allí o potser el considera digne de menció. Respecte a l’altra església que albergava la còpia a mida gran, Sant Felip apòstol dels carmelites descalços⁶⁰, només hi quedava l’hort, i la resta era un terreny amb cases⁶¹. Tampoc fa cap comentari respecte a la col·lecció artística del Col·legi del Patriarca, i per tant a la còpia de la *Lamentació* del Piombo⁶².

Acabant el segle, **Pedro de Madrazo** descriu l’herència del Real Alcázar que Felip IV va deixar a Carles II, on només hi havia un únic Sebastián del Piombo⁶³. Aquesta pintura hauria de ser la *Lamentació de l’Ermitage* [lám. 2B], atès que la resta de pintures dels Vich es trobaven aleshores a l’Escorial.

⁵⁵ CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 171

⁵⁶ MARTÍNEZ 1866, p. 152

⁵⁷ CEÁN BERMÚDEZ 1800, p. 173-178

⁵⁸ Hospital fundat al 1616 per als naturals de la Corona d’Aragó al barri de Lavapies, però per no ser un lloc adequat es va traslladar el 1648 a la plaça d’Anton Martin, núm. 87.

⁵⁹ MADOZ 1847-50, X, p. 884

⁶⁰ Situada al principi del carrer Quart a l’eixida de la Porta de Quart, fundat el 1589.

⁶¹ MADOZ 1847-50, XV, p. 413

⁶² *Ibidem*, p. 396

⁶³ MADRAZO 1872, p. 133

3.2. 1900-1960: entre el viatge a Itàlia i l'aprenentatge a Madrid

A l'article publicat al 1916 *Revista Crítica Hispano-Americana* i recollit a "Estudios Dispersos" al 1949, **Elias Tormo** comenta que fins aleshores es deia que Ribalta va anar a Itàlia i es va educar a l'Acadèmia dels Carracci, posant-lo en dubte i afirmant que ell, com Justi, mai va veure clar el carraccisme de Ribalta. Tormo no pensa en una educació bolonyesa, sinó més aviat prebolonyesa, cap a Correggio i Schidone, i no troba un eclecticisme bolonyès, sinó al contrari, Caravaggio. I comenta com Bartolomé Carducci, florentí, es reeduca com Ribalta a l'Escorial, amb el contacte amb la pintura veneciana. Respecte al quadre de la preparació de la *Crucifixió de l'Ermitage*, de la etapa madrilenyo-escuralenca, no veu ni etapa bolonyesa ni caravaggiesca. No pensa en els Carracci com va dir Viardot, sinó en el clarobscur venecià dels successors de Bassano⁶⁴. Elias Tormo, com a novetat, aposta per la hipòtesi que Ribalta hagués pintat a Madrid i a Castella i comenta el que s'havia dit abans sobre el tema: al·ludeix a Palomino per recordar la relació amb els Carracci i Rafael i evoca a Mayans i Siscar, qui ja havia reconegut a Ribalta com a copiator de Sebastián de Piombo. Recorda que per Cean Bermúdez, hi ha Rafael, els Carracci i Piombo, com també pensen Madrazo i Araújo Sánchez i altres més, criticant que tothom va mantenint la idea sense comprovar-ho. Justi havia tornat a oblidar al Piombo per anar de nou a l'escola bolonyesa i Mayer en canvi havia mirat cap a la influència de Rafael i del Piombo per afegir a Correggio i com a gran novetat havia afegit Caravaggio, oblidant-se dels Carracci. Per **Tormo** Ribalta només té en comú amb els Carracci l'eclecticisme mutu, que el pintor de Solsona hauria après a les col·leccions de Madrid i El Escorial; respecte a l'influència de Rafael, aquesta és mínima i li hauria vingut via Joan de Joanes, a qui va copiar i també imitar. També va copiar la *Transfiguració* de Rafael (aleshores al Museu de València), però afegint-li clarobscur. Sembla que llavors hi havia almenys tres còpies de la *Transfiguració de San Pietro in Montorio* a l'Escorial, amb la qual cosa no era necessari un viatge a Roma, com tampoc va necessitar anar a Mòdena o Parma per conèixer al Correggio, degut a la gran col·lecció de la Cort de Felip II, que començà a dispersar-se amb Felip III⁶⁵.

Apunta **Tormo** que Navarrete el Mudo tenia gran entusiasme per Tiziano i Sebastiano del Piombo, i d'ell podria haver rebut l'influència piombesca. Hi havia aleshores al Prado

⁶⁴ TORMO Y MONZÓ 1949, p. 93-95

⁶⁵ *Ibidem*, p. 114-117

una pintura de *Crist trencant les portes de l'infern* que assegura és una còpia del Piombo feta per Navarrete⁶⁶. Sembla que la signatura del Mudo va desaparèixer quan es va esquinçar el llenç. Segons **Pedro de Madrazo** al seu “Catálogo Extenso” es tractava d’una còpia d’un original perdut del Piombo del que va fer varies còpies Ribalta, però que aquella podria ser de Navarrete. **Tormo** li retrau a Madrazo que no mencionés res de la signatura perduda de Navarrete⁶⁷. Però avui sabem que aquest quadre encara hi era a València a la col·lecció Vich, així que era difícil que l’hagués vist Navarrete; la còpia de Ribalta feta per *l’Hospital de Montserrat* de la Corona d’Aragó a Madrid (al carrer Antón Martín) [fig. 1] és posterior a la mort del Mudo. Ni Madrazo ni Tormo van trobar a la seva època aquest petit tríptic, però si el van mencionar Mayans i Siscar, Orellana, Ponz i Cean Bermúdez. També cita la *còpia a gran mida pels Carmelites Descalços* de València (aleshores al Museu del Carme)⁶⁸. Segons Madrazo, i confirma Tormo, l’original [lám. 2] formava part de les col·leccions reials, sense saber quan va entrar-hi. Sembla que Vasari no menciona aquest *tríptic* entre les obres del Piombo, i podria haver vingut a Espanya al segle XVI o principis del XVII, sense tenir notícia Vasari. Desconeixia **Tormo** doncs la procedència de la col·lecció de l’Ambaixador Vich, sense mencionar-lo entre les nombroses obres fetes pel Piombo per promotors espanyols⁶⁹. La pintura central original (*la Lamentació*) [lám. 2B], aleshores a l’Ermitage, va ser adquirida pel tsar Nicolau I en 1850, procedent de la col·lecció del primer rei d’Holanda, i havia sortit d’Espanya a la Guerra del Francès. També menciona un *Natzarè* [lám. 1 o fig. 16], que Ribalta va copiar i després li va servir d’inspiració lliure per l’obra signada en 1612 a la National Gallery de Londres [fig. 7] (*la Visió del Natzarè del pare Simó*)⁷⁰. **El pare Sigüenza** descriu l’original a l’Escorial, al frontispici del Prior del cor, i menciona dues còpies més al mateix monestir. **Tormo** pensa que el quadre original és el del Museu de Sant Petersburg⁷¹ [fig. 16], sense poder afirmar si havia estat a l’Escorial. Aquest *Natzarè de l’Ermitage* és també adquisició de Nicolau I, en 1852, però provinent

⁶⁶ Considero que en realitat es tracta de l’original del Piombo [lám. 2A] que hauria estat repintada, atès que la única còpia a mida real era a València.

⁶⁷ Enrique Mérida, a la revista de Gregorio Cruzada Villaamil, *El Arte de España*, va dir que havia vist la signatura de Navarrete en el quadre.

⁶⁸ La taula central la va repetir a l’església de Santiago de Terol Antoni Bisquert, i Ponz la va mencionar com a còpia del Piombo de possessió reial.

⁶⁹ Un retrat presumptament de Giulia Gonzaga aleshores a la National Gallery, el retrat del general Ferrante Dávalos, Marquès de Pescara, la Madonna de la Catedral de Burgos ... Cf. TORMO Y MONZÓ 1949, p. 120

⁷⁰ <https://www.nationalgallery.org.uk/artists/francisco-ribalta>

⁷¹ Aquest *Natzarè* pertanyia a la col·lecció de Fernando de Silva, Comte de Cifuentes i ambaixador a Roma i el va prendre com a model el Divino Morales.

de la col·lecció del Mariscal Soult, qui la va treure d'Espanya amb la conquesta napoleònica. Tormo s'equivoca del Natzarè que influencia Ribalta, que no es el de l'Ermitage, portat a Madrid pel del comte de Cifuentes [fig. 16], sinó el de la col·lecció Vich [lám. 1]. Però aquest *Natzarè de l'Ermitage* si podria haver influenciat aleshores a Navarrete, com Tormo intueix, i també el podria haver vist Ribalta, tot i que penso que no el va copiar, sinó que va copiar el de la col·lecció Vich quan arribà a València⁷².

Respecte al suposat viatge a Itàlia, desvirtua el testimoni tardà de Palomino, i no el troba necessari; no va aprendre a pintar a Itàlia sinó a Castella⁷³.

A la seua guia: "Valencia: Los Museos", **Tormo** comenta que a València es va alliberar de la influència manierista amb els exemples de Zuccaro, del Piombo i de Durer, assolint una depuració del seu art cada vegada més personal⁷⁴ i menciona que el llenç que representa un *Natzarè* al Museu de la Catedral⁷⁵ és una imitació directa de Sebastián del Piombo [lám. 1], realitzada per Francesc Ribalta⁷⁶.

Segons **Augusto Mayer**, Ribalta va estudiar amb Joan de Joanes i va viure a Itàlia, on va analitzar a Rafael. Posa com a prova una còpia de la *Transfiguració de Rafael* en el Museu de València i un dibuix a ploma d'una Resurrecció de Crist amb una figura d'un guerrer, còpia de l'Heliodor de Rafael, a la Biblioteca Nacional de Madrid. Però ressalta la influència del Piombo i el Correggio d'on va sorgir el seu clarobscur; va copiar les obres del Piombo, com el *Crist amb la Creu* (Museo del Prado) [lám. 1]. Mentre la escola sevillana utilitza el clarobscur per produir el pas gradual de la llum a l'ombra, Ribalta aconsegueix un efecte de plasticitat i dramatisme. Dubta de la possible influència de Caravaggio sobre tot perquè tots dos van tenir el mateix punt de partida, però recorda la còpia del *Martiri de Sant Pere* de Caravaggio [lám. 17] a la col·lecció del Col·legi del Patriarca, i fins i tot deixa la idea de que la pogués haver fet a Roma. Menciona les còpies del Piombo com el *Crist amb la creu* i el *Descendiment de Crist als inferns* (als Llimbs) dels museus de València i Madrid [lám. 2A i 2C], així com el *tríptic del Descendiment, la Crucifixió i el Descendiment als inferns* del Palau del Pardo (abans a l'església de

⁷² TORMO Y MONZÓ 1949, p. 117-122

⁷³ *Ibidem*, p. 123-125

⁷⁴ TORMO Y MONZÓ 1932, p. 166

⁷⁵ Actualment no figura al catàleg d'obres de Ribalta. Podria haver-se perdut o tractar-se d'una obra d'un seguidor ribaltesc com passa a Sogorb.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 100

Montserrat) [fig. 1] amb la inscripció: *Franciscus Sebastianus del Piombo invenit Franciscus Ribalta Valentiae, traducit*. Apunta que Ribalta va utilitzar la influència de les pintures del Piombo, adaptant-la a la seua obra, com succeeix al *Descendiment de Crist* als inferns de l'església de Sant Martí de Sogorb i al *Crist amb la creu* de la National Gallery de Londres, préstec de la família Ford⁷⁷. Per ell Ribalta té una influència veneciana, sobre tot a les obres del Col·legi del Patriarca, i en particular *Crist apareixent a Sant Vicent Ferrer*⁷⁸ [fig. 22].

Mayer al·ludeix un rebut de 1613 que demostra que va pintar al pare Simó tres vegades (pel papa, pel rei i pel Duc de Lerma)⁷⁹. Igualment diu que Joan Ribalta, per encàrrec d'En Dídac Vich va pintar 12 retrats de valencians famosos que aleshores estaven al Museu de València⁸⁰.

Per a **Fitz Darby** l'estil madur de Ribalta apareix al *Crist portant la creu* [fig. 7] de la National Gallery de Londres on apareix "Francisco Ribalta Fecit, 1612", on es veu la visió del pare Simó al carrer Cavallers de València, apareixent la torre de la parròquia de Sant Nicolau amb una il·luminació estranya. Recorda el quadro al *Cristo Portacroce* [lám. 1] de Sebastiano del Piombo, que va estar al cor de l'Escorial "com a antídoto contra la vanitat de l'home"⁸¹, i tot i que Ribalta va tenir en ment el quadre del Piombo, no es tracta d'una còpia: tenim un carrer valencià enlloc d'un típic fons de paisatge venecià. Segons Fitz, s'utilitza una escala cromàtica simple, limitada al marró, verd oliva, blau pissarra i roig, potser préstec dels retrats de Tiziano, però sota una impregnació de tonalitat bronze, diferent dels enlluernadors daurats venecians. I la subtil varietat de marrons que domina produeix un efecte monumental i lúgubre que no aconsegueix el Piombo.

Davant de la crítica de Marcel Nicolle, que va acusar al *Crist portant la creu* de "*pastiche amolli et enfumé du célèbre Sebastiano del Piombo du Prado*" i troba excessiu dedicar-li dos números del catàleg de l'exposició a Londres⁸², ella contraresta dient que li mancava veracitat i sensibilitat. Destaca la seua faceta d'empresari, i per això és dramàtica, però sincera. El *cris de la National Gallery*, segons Fitz, recorda en els trets i la postura al

⁷⁷ MAYER 1928, p. 245-246

⁷⁸ *Ibidem*, p. 247

⁷⁹ *Ibidem*, p. 250

⁸⁰ *Ibidem*, p. 250

⁸¹ SIGÜENZA 1881, p. 480

⁸² NICOLLE 1910, p. 144

Crist dels Llimbs del Piombo [làm. 2A], tot i que aquí va totalment vestit i la posició dels braços ha variat. Però de nou remarca que aquesta influència piombesca li arriba via Navarrete el Mudo⁸³.

Posteriorment fa referència a les dues còpies del tríptic Vich, per l'Hospital d'Aragó i els Carmelites Descalços; Araujo Sánchez havia vist *la Captura*⁸⁴ [làm. 2C] i el *Descendiment als Llimbs* [làm. 2A] al Museu de València, signats, i havia afirmat que el segon llenç era una còpia del quadre del Piombo al Prado [làm. 2A]. Aquesta obra, que relaciona amb la *Flagel·lació* de San Pietro in Montorio de Sebastiano, és la clau per conèixer l'estil del Ribalta madur. Aquest quadre no el l'havia inclòs el pare Sigüenza al catàleg de pintures de l'Escorial i Pedro de Madrazo en canvi havia comentat que Velázquez l'havia col·locat a l'Escorial fins que al 1837 va anar al Prado⁸⁵. Però Madrazo havia dubtat que fos un Piombo, i pensava que era una replica de Fernández Navarrete, atès que es va descobrir entre els peus de crist les lletres "ANDE": Fitz refusa totalment aquesta hipòtesi, tot i que es decanta per que la inscripció fa referència a Fernando de Silva, comte de Cifuentes, qui, segons Fitz, va portar el *Portacroce* [fig. 16] a Madrid. Afirma que va ser amb la mort d'Ana de Silva, la desena comtessa, quan el quadre va passar a un hereu al que Velázquez va adquirir el quadre. Però també recorda que aquesta paleta de colors no és la del Mudo, sinó la de Ribalta, pel que es decanta per un original del Piombo restaurat per Ribalta o una rèplica de Ribalta, però com que no porta la signatura del mestre català, no pot ser tampoc la còpia dels Carmelites Descalços, tot i que dedueix que formava part d'un altar. Suposa una Pietat en el centre, però fa diverses conjectures sense mencionar la de l'Ermitage. (En aquella època no es pot refer el tríptic degut a que manquen dues de les tres pintures del tríptic, una perduda i l'altra a Rússia). Es sabia que hi havia un *Prendiment*, i Ponz havia descrit per error el *petó de Judes*. Fa referència un esbós de la Biblioteca Nacional de Madrid, atribuït a Navarrete el Mudo. Però aquesta descripció no coincideix en absolut amb la còpia ribaltesca del Museu de Belles Arts de València atès no hi ha cap rufià lligant les seues mans per darrere ni un altre que li donés un cop de peu, ni tampoc Sant Pere ataca a Malcus amb cap ganivet, com deia la descripció sinó que està a sota pensatiu⁸⁶. Considero que la pintura del Prado és l'original del Piombo (atès que la còpia de Ribalta, sempre ha estat a València, tot i

⁸³ FITZ DARBY 1938, p. 107-110

⁸⁴ Es refereix a l'*Aparició de Crist als apòstols*

⁸⁵ MADRAZO 1910, p. 66

⁸⁶ FITZ DARBY 1938, p. 110-115

que també hi ha al Prado una còpia del Natzarè feta per Joan de Sarinyena⁸⁷), i tots els intents de relacionar-lo amb Navarrete el Mudo porten a l'embolic a més a més que es barregen el *Natzarè dels Vich* [làm.1], *el del comte de Cifuentes* [fig. 16] i el *Descens als Llimbs* [làm. 2A].

Gregori Mayans quan parla dels imitadors també ho fa dels copiadors, al·ludint que insignes pintors no van menysprear fer-ho, com Rubens amb Tiziano i Ribalta amb el Piombo⁸⁸.

Ainaud de Lasarte destaca tant la influència del manierisme escurialenc, tant de Zuccaro com venecià (via Navarrete) i del Correggio. L'estil del primer període valencià de Ribalta depèn del que havia vist i après durant la seua etapa a l'Escorial, de manera que no s'entén una estància a Itàlia abans de la seua arribada a València. Així el seu estil manierista del *retaule de Sant Jaume d'Algemesí* és deutor de l'*Oració a l'Hort* de Tiziano (a través d'un dibuix o gravat) i la *Degollació de Santiago* de Navarrete. A València es va afegir el coneixement de Joan de Joanes (les seues obres les va poder estudiar i segurament copiar) i per últim en la tendència tenebrista, quan fa les seues primeres obres a partir de 1616, suposant una influència de Caravaggio. Destaca un possible influx de la *Crucifixió de Sant Pere* [fig. 17] de la Capella Cerasi tant en Francesc com en Joan Ribalta, atès que hi havia dues còpies a València: una al Col·legi del Patriarca (al·ludit per Mayer i Fitz Darby) i una altra que sembla estava a la Catedral (a la capella parroquial de Sant Pere, i conservat al Museu Diocesà de València almenys fins 1936⁸⁹). Destaca igualment, que el seu bagatge escurialenc va ser reforçat per Zuccaro i Sebastiano del Piombo⁹⁰.

Delphine Fitz Darby havia suggerit que Ribalta podria haver fet un viatge a Itàlia cap a 1614, i ara s'afegeix **Ainaud de Lasarte**, recordant que Palomino el va situar a Roma estudiant "a l'escola" de Annibale Carracci, (tot i que va morir el 1609, podria haver conegut la seua obra). També entre 1614 i 1628 hauria fet un viatge a Madrid, on podria haver retratat al seu amic Lope de Vega (pintura actualment perduda). Cap a 1625 suggereix una influència de Ribera, com es pot veure al retrat de *Ramon Llull* [fig. 18]

⁸⁷ Segons la pàgina web del "Museo Goya Ibercaja Camon Aznar" de Saragossa, hi ha un *Crist portant la Creu* de Sarinyena inspirat al del Piombo al Museo del Prado. <https://museogoya.ibercaja.es/obras/cristo-con-la-cruz-a-cuestras#>

⁸⁸ MAYANS SISCAR 1854, p. 63

⁸⁹ AINAUD DE LASARTE 1947, p. 383, 352-355

⁹⁰ *Ibidem*, p. 352-358

actualment al Museu Nacional d'Art de Catalunya, que al segle XVII pertanyia a la col·lecció del marquès del Carpio.⁹¹

Gil Fillol es pregunta si, com afirma Palomino sense demostrar-ho, Ribalta va visitar Itàlia, però més aviat es decanta, igual que altres historiadors com Elias Tormo, que va ser a l'Escorial on va conèixer la pintura italiana. Però en aquella època en que va treballar amb Zuccaro i Carducho, apunta que alguns també situen la còpia del *Crist jacent* del Piombo⁹² [làm. 2B]. De totes maneres creu que és molt factible un viatge a Itàlia, per l'estudi que va fer de Correggio, Rafael, i altres mestres renaixentistes, tot i que cita que alguns pensaven que podria haver-ho après sense sortir d'Espanya, i fins i tot de València, a través de Joan de Joanes. Creu possible que l'admiració de Joanes per Rafael hagués influenciat a Ribalta, i que imités les obres joanesques pel seu prestigi a València, però no el situa com a deixeble directe. Juntament amb Rafael i Correggio, situa com a gran influència a Sebastiano del Piombo, del que va trobar moltes obres al Palau Reial i a l'Escorial⁹³. I també va copiar a Joan de Joanes a València, tot i que recalca que no segueix el seu camí: el que l'interessa és trobar la llavor del Renaixement. Relata novament la història fantàstica on Ribalta es va enamorar la filla del seu Mestre, qui només la casaria amb un pintor famós, i per això va anar a Itàlia per ser un gran pintor i poder casar-se amb ella (història similar a la del pintor flamenc Quentin Matsys). Aquesta història sabem actualment no té sentit, atès que el seu fill Joan no va néixer a València, sinó a Madrid. Però si seguim a Palomino, Ribalta hauria arribat a València com a gran pintor amb trenta i tants anys, però el quadre del Museu de l'Ermitage el va fer amb 27 anys, i ja era un gran pintor. També comenta que Pedro Madrazo, en el *Catálogo histórico del Museo del Prado*, el relaciona amb Sebastián del Piombo y Rafael, i que Gil pensava que un Ribalta ja madur, enamorat de la filla del seu mestre, havia anat a Itàlia i va copiar a Correggio, Rafael, Sebastiano del Piombo i Anibale Carracci, per tornar a València i casar-se amb ella, tot i que no s'atreveix a desmentir tampoc que Ribalta hagués viscut a Madrid. Ara sabem que va ser a aquesta ciutat on es casar i on van néixer alguns dels seus fills⁹⁴.

⁹¹ *Ibidem*, p. 360, 363

⁹² GIL FILLOL 1948, p. 20-21

⁹³ Enumera el Crist Jacent, El carrer de l'amargura, el Descendiment, la Degollació de Sant Jaume. Aquest últim em fa pensar en una mala atribució al quadre del Mudo que va copiar a Algemesí.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 22-25

Espresati parla de nou de la llegenda del suposat viatge a Itàlia en la seua joventut, i de la faula del viatge a Itàlia per amor, però es decanta per un aprenentatge madrileny atès que les pintures de Rafael, Correggio, Piombo i Tiziano en que es va inspirar estaven totes a Madrid, El Escorial i Toledo, i la influència de Durer s'entén gràcies als gravats de la Passió que circulaven per la Cort. Llavors no calia anar a Itàlia per conèixer aquests pintors⁹⁵. Però s'equivoca pensant que els Piombo estaven a Castella. De nou erra amb el *tríptic de l'Hospital de Monserrate* [fig. 1], quan diu que, com el *retrat de Lope de Vega* de 1582 i les *Crucifixions*, era una de les poques pintures fetes a Madrid⁹⁶, quan sabem que aquest petit tríptic es va pintar a València. Respecte al *Crist amb la creu pel carrer de l'Amargura* [fig. 7], datat al 1612, de Saragossa i a l'època d'Espresati ja a la National Gallery, només comenta que la descripció de Jusepe Martínez difereix de la que es pot veure a la pinacoteca londinenca, sense fer cap referència al Piombo. Parla després d'un retrat del Pare Simó pintat al 1613, elogiat per Mayer⁹⁷. La *Visió de Sant Francesc* [fig.13] i *Sant Francesc abraçant a Crist crucificat* [fig. 2], aleshores als museus del Prado i València, les situa al convent dels Caputxins de València, mentre que l'*abraçada de Sant Bernat* [fig. 3], adquirida fa uns pocs anys pel Prado, pensa que prové del Monestir de Portaceli basant-se en la descripció d'Orellana. Però comenta que és innegable el coneixement de la pintura veneciana i parmesana, sobre tot del Piombo i Correggio, tot i que posa com exemple la *Crucifixió de l'Ermitage* de 1582, una obra de l'època madrilenya que avui sabem era anterior al contacte amb els quadros de l'Ambaixador Vich a València.

Al catàleg cronològic de les obres, nega que *el Crist de la National Gallery* [fig. 7] sigui, com diu Tramoyeres, el mateix que va citar Jusepe Martínez a Saragossa, atès que manquen parts importants de la descripció del pintor aragonès, però en canvi concorda amb un quadre de Jacinto Jerónimo Espinosa, deixeble de Ribalta, de manera que podria ser una còpia, atès que la pintura va ser comprada a València i no a Saragossa⁹⁸. Igualment

⁹⁵ ESPRESATI 1948, p. 34-36

⁹⁶ *Ibidem*, p. 39

⁹⁷ *Ibidem*, p. 42-43

⁹⁸ La pintura va ser comprada per Richard Ford a la col·lecció Pescuera de València en 1831, pensant que es tractava del Crist portant la creu apareixent a Sant Ignasi de Loiola mencionat per Ceán Bermúdez al Convent de Santa Caterina de Saragossa i requisada pels francesos durant la invasió de la península. Va ser prestada a la National Gallery en 1910 i el 1913 la va comprar. Durant molt de temps la figura del pare Simó va estar taxada amb una mà de pintura fins que va ser netejada en 1945-6. (Braham pensa que esta "sobrepintura" es va fer al 1836). Es pensa que l'obra va estar a la capella on estava enterrat el pare Simó

recalca la influència del Piombo, que assimila i vigoritza, com al desaparegut *tríptic de l'Hospital de Monserrate* a Madrid⁹⁹ [fig. 1]. A *Sant Francesc abraçant el crucificat* [fig 2], relaciona el cos de model viu amb l'*Estasi de Sant Bernat* [fig. 3] del Prado i destaca les faccions de rostre ideal del Natzarè que Ribalta va repetir com arquetip, que com sabem prové del Piombo. També destaca el realisme vigorós i la paleta terrosa i càlida¹⁰⁰. Respecte a l'*Estasi de Sant Bernat*, elogia la riquesa de color que aconsegueix amb una paleta reduïda, composta per blancs, ocres i grisos en les figures de primer terme i negre amb carmí a les del fons; destaca l'anatomia al natural de Crist, interpretant al model que tenia davant, mentre que pel rostre ens remet al tipus idealitzat de Londres, es a dir, la pintura del *Pare Simó* de la National Gallery [fig. 7], de marcada influència piombesca; respecte al cos, més que d'un model al natural, recorda el de la *Lamentació de l'Ermitage* [làm. 2B]. També compara el rostre de *Sant Bernat* [fig. 3], amb el de Santa Isabel a la *visitació d'Andilla*, per l'escorç del rostre i el somriure de felicitat¹⁰¹. En aquesta època es pensava que les va ser Ribalta qui va dirigir les pintures del retaule major d'Andilla, amb l'ajuda de Joan Ribalta, Castanyeda i Castelló¹⁰². Posteriorment Benito Doménech adjudica la direcció a Joan Ribalta, tot i que va ser terminada per Abdó Castanyeda i Vicent Castelló¹⁰³.

Camón Aznar al catàleg de l'exposició celebrada a Granada el 1956, tot i que assegura a Zuccaro i el Mudo com els mestres que més li van influenciar, destaca a Sebastiano del Piombo com l'influx més important de tots, per sobre de Tiziano, Leandro Bassano i Correggio i posa com a prova les tres còpies del Museu de València: el *Descendiment*, el *Prendiment* [làm. 2B] i la *Baixada de Crist als Llimbs* (de nou barreja el descendiment amb el prendiment, i sembla no haver-los vist atès que semblen dos quadres quan es tracta d'un només). Al *Crist amb la Creu de la National Gallery* subratlla la inspiració molt directa del pintor venecià¹⁰⁴.

a l'església de Sant Andreu fins 1612, quan va ser decretat un edicte desterrant totes les imatges del Pare Simó. L'obra està gastada i la part dreta espatllada i esquinçada, podent haver estat reduïda per cada part i potser havia estat rectangular originàriament. Però molt possiblement la pintura de Saragossa, que és la que va veure Jusepe Martínez, és una còpia de la de València, actualment a Londres (Ribalta va crear la imatge del pare Simó, i després es van fer còpies). L'altra opció és que la pintura tornés de Saragossa a València, on finalment va ser venuda.

⁹⁹ ESPRESATI 1948, p. 134

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 152

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 168

¹⁰² *Ibidem*, p. 160

¹⁰³ BENITO DOMÉNECH 1988, p. 218

¹⁰⁴ CAMÓN AZNAR, 1956 A, p. 10-11

Al seu article a la revista Goya sobre aquesta mateixa exposició de Granada distingeix tres etapes de Ribalta: la madrilenyo-escurialenca, la valenciana joanesca i la tenebrista. Basant-se en algun recent descobriment que no menciona, apunta que és molt probable que va ser-hi a Itàlia, però el canvi d'estil l'adjudica a una etapa posterior. De fet, relata que si no va fer aquest viatge, sota l'influx de Sebastiano del Piombo va sorgir el millor del seu art, el seu dramatisme i el sentit proper i corpulent de les formes, ressaltant la expressivitat dels seus valors plàstics, i destaca tres quadres inspirats directament en el Piombo: en la *Baixada de Crist als Llimbs* [còpia de làm. 2A] del Museu de València hi ha la llegenda "Fr. Sebastianus del Piombo invenit, Franciscus Ribalta, valentiae, traduxit" (aquesta inscripció pertany realment a la còpia de l'Hospital d'Aragó [fig. 1], per això potser diu que hi ha tres pintures, perquè no es troba a València la còpia de la *Lamentació* com si era al de l'Hospital d'Aragó), i destaca la influència de Tiziano i Leandro Bassano, però sobretot de Tadeo Zuccaro i Fernández Navarrete, de la seua etapa madrilenya. La mort del patriarca Ribera en 1611 significa l'inici de la seua gran obra pictòrica, marcada per la monumentalitat i un suposat tenebrisme; aquí proposa un viatge a Itàlia cap al 1620 com a font del seu tenebrisme. Posant l'*Èxtasi de Sant Bernat* [fig. 3] com a clar exemple, aposta per un tenebrisme de Ribalta diferent al de Caravaggio. Mentre a Caravaggio trobem zones ombres que dramatitzen i omplen de misteri les formes, a Ribalta l'important és el tema del quadre: darrere de la claredat no trobem misteri sinó un fons neutre que recolza la llum; parla no de tenebrisme, sinó de luminisme.¹⁰⁵

3.3. Des de 1985: la localització dels quadres del Piombo a València

Durant gairebé 30 anys es va aportar poc a la relació entre Francesc Ribalta i Sebastiano Luciani, fins la publicació del llibre de David M. Kowal al 1985 i l'exposició del 1987-88 titulada "Los Ribalta i la pintura valenciana del seu temps", comissariada per Fernando Benito a Madrid i València i organitzada pel Prado i el Museu de Belles Arts de València. Es tracta de la primera gran exposició monogràfica dedicada al pintor, més de tres dècades després de la que es va fer a Granada al 1956. El catàleg d'aquesta exposició, del que és autor el mateix comissari, reobre l'estudi del tema bàsicament per Fernando Benito.

¹⁰⁵ CAMÓN AZNAR 1956 B, p. 70-75

Kowal destaca l'encàrrec de la *visió del pare Simó* [fig. 7] al 1612 per part de la parròquia de Sant Andreu, on exercia Simó, com un fet que li va permetre certa llibertat, atès que no estava obligat a seguir una iconografia prèvia i es tractava d'un succés contemporani, d'importància local; la clientela volia sentir aquestes visions com si ells mateixos les haguessin viscut i l'espectador havia de sentir la mateixa experiència. Destaca la influència de les obres del Piombo en aquest moment, i es remet als dos tríptics (*Hospital d'Aragó* [fig. 1] i *Carmelites descalces* [làm. 2C i còpia de làm. 2A]) que aleshores estaven perduts, còpies d'obres els originals de les quals pensa estaven aleshores a la Col·lecció Reial de Madrid o a la regió castellana, i suposa un viatge del pintor a Madrid per poder estudiar i copiar les obres, podent haver fet el *tríptic més petit de l'Hospital d'Aragó* a Madrid i després haver-lo utilitzat per copiar el de les Carmelites ja a València. Així el tors superior del Crist seria deutor del *Crist amb la creu* de Sebastiano [làm. 1], combinat amb el Crist del *Descens als Llimbs* [làm. 2A]. Però no es tracta d'una còpia directa, sinó que inverteix la postura i canvia les vestimentes; incorpora els trets generals i la monumentalitat dels models piombescs i no es limita a agafar préstecs sinó que s'impregna del seu estil. L'estil del Piombo era una combinació de la pintura veneciana i l'art romà de l'alt renaixement, curiosament les dues corrents contra les quals Ribalta havia lluitat, tot i que li havien arribat adulterades. Però ara les veia juntes i en harmonia, i troba l'exemple per combinar-les, traient la simplicitat geomètrica de la composició, la monumentalitat de les figures, la llegibilitat de l'acció i la tonalitat terrosa, trets que definiran l'estil madur de Ribalta, qui alleugera el rigor sever de la composició i la tendència cap a l'atracció del venecià. Ribalta prefereix un realisme en l'entorn i intensifica la llum per connectar amb l'espectador mitjançant l'acció. Manté la melancolia religiosa del Piombo, però elimina la heroïcitat cap a un sentit profund religiós¹⁰⁶.

Destaca la desapareguda pintura de *Sant Tomàs de Villanueva* [fig. 19] pel Col·legi de la Presentació (documentada a l'agost de 1616) com una obra on la il·luminació i l'il·lusionisme s'expliquen per l'assimilació de la via veneciana, i en particular per la recent influència de Sebastiano¹⁰⁷.

Al catàleg de l'exposició, quan **Benito Doménech** descriu l'influx escurialenc i resalta com herència d'aquesta època, entre altres pintors, la monumentalitat del Piombo, afegint

¹⁰⁶ KOWAL 1985, p. 81-83

¹⁰⁷ *Ibidem*, p. 92

ja a València la influència de Sarinyena i Joan de Joanes¹⁰⁸. Quan descriu el quadre signat i datat en 1612 de la National Gallery sobre les *visions del pare Simó* [fig. 7], la mort del qual el mateix any havia afectat la religiositat valenciana, el relaciona amb el Piombo, però amb un quadre que havia vist a l'Escorial: el trompeter seria un préstec de Tibaldi de la volta de la biblioteca del Reial Monestir. Igualment menciona l'*estampa amb vinyetes sobre la història del pare valencià*, gravada per Michel Lasne, amb la mateixa influència del *Natzarè* del Piombo [lâm. 1]. Enumera una sèrie de quadres del Sebastiano que va fer atès el que "va poder veure a la Cort", entre els que es troben la *Trobada del Natzarè amb la Verge* [fig. 6], o els *dos tríptics* basats en el Piombo: pels carmelites descalços de València i per l'Hospital d'Aragó a Madrid [fig. 1], en aquest cas variant la postura del cap de la verge a la *Lamentació sobre Crist mort*¹⁰⁹.

El museu del Patriarca alberga una *Lamentació davant Crist Mort* de Ribalta, còpia de la pintura central del Tríptic Vich [lâm. 2A], sense tenir documentada la procedència i que no es troba mencionat a l'herència que va deixar el Patriarca al 1611, pensant que hi arribés a la col·lecció al segle XIX. L'únic canvi respecte a la *Lamentació de l'Ermitage* [lâm 2B] és una gama cromàtica lleugerament diferent a algunes vestidures i una preparació rogenca més forta. Benito pensava aleshores que les podria haver vist a l'Alcàsser de Madrid o a l'Escorial, i allí els podria haver copiat; pensa que aleshores el tríptic podria estar desmembrat, per la qual cosa Ribalta copiava les pintures del Piombo per separat. Segons Orellana, els Carmelites de València havien rebut una oferta de 200 lliures per la Pietat. Amb la Desamortització, l'obra no va passar, com va ser el cas dels dos llenços laterals, al Museu de València. L'obra del Col·legi del Patriarca podria tractar-se de l'original dels carmelites, o potser un model previ. Però la trama del llenç de la *Lamentació* és més fina que la dels laterals i aquests tenen una altura major. Podria haver tingut llavors el mateix Ribalta una versió pròpia de la Pietat del Piombo que va versionar a València tant amb el *tríptic dels Carmelites* com el de l'*hospital d'Aragó* [fig.1], que tot i que aleshores no es podia verificar, ja s'intuïa que podria ser el de Olomouc, com ja havia suggerit Eduard Safarik al 1963¹¹⁰, tot i que Hirst no el pensava molt probable¹¹¹. Però al *tríptic d'Olomouc* es veia uns volums més simplificats i inclús una variant a la Verge de la Pietat, que acapara major protagonisme il·luminant-la amb

¹⁰⁸ BENITO DOMÉNECH 1987, p. 27, 114

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 120-121

¹¹⁰ Cf. SAFARIK 1963, p. 65

¹¹¹ Cf. HIRST 1981, p. 133

recursos tenebristes i amb el cap inclinat cap endarrere mirant el cel, amb un rostre totalment ribaltesc.

Per últim, destaca les dues versions lliures d'aquesta Pietat piombesca que va realitzar Vicent Macip a Sogorb: al *retaula de la catedral* [fig. 14], contractat en 1525, i a la predel·la del retaula de Sant Vicent a l'església de la Sang, a la mateixa localitat¹¹². Resulta curiós que encara pensés que Ribalta havia vist les pintures del Piombo a Madrid, doncs caldria que Macip també hagués fet aquest viatge.

De fet només 7 anys abans, el mateix Benito al catàleg de pintures del Col·legi, havia mencionat l'obra com còpia del Piombo sense atribució, degut el pèssim estat de l'obra i el gran número de repintes patits, afirmant que no és obra de gran qualitat i la importància és el tema tractat, important per establir connexions amb la pintura valenciana des de Vicent Macip fins Ribalta i els seus deixebles¹¹³. Sembla doncs, que Benito l'intueix, però no ho pot afirmar al 100% en una publicació degut a que tant Antonio Ponz com Cassiano del Pozzo i el pare Francisco de los Santos havien vist els originals a Madrid.

També hem fer referència a que recentment s'havia reorientar la trajectòria de Vicent Macip i el seu fill Joan de Joanes: va ser en 1988 quan Benito Doménech va demostrar que l'estil madur de Vicent Macip era conseqüència de l'estudi que va fer dels quatre quadres del Piombo que havien arribat a València en 1521 de la mà de l'ambaixador Vich. Fins aleshores s'havia forjat un hipotètic "Mestre de Cabanyes" com a mestre de Macip: les obres atribuïdes a aquest suposat Mestre en realitat eren les d'etapa prepiombesca del mateix Macip. Amb aquest canvi, el suposat viatge a Itàlia que se li atribuïa, va deixar de tenir consistència, suplint-lo amb la influència dels Osona, Paolo de San Leocadio, Los Hernandos - Yáñez i Llanos de la Almedina - i ara el Piombo¹¹⁴. Com podem veure, aquests quatre quadres del Piombo van suposar, primer per Macip i després per Ribalta, la negació d'un viatge a Itàlia.

També destaca la influència piombesca al *Crist al sepulcre acompanyat per àngels* [fig. 4], que va ser subhastat a Duran el 22/10/1970 i aleshores era la col·lecció Orts-Bosch, i ara al Museu de Belles Arts, com a còpia literal d'un fragment del *Lament sobre Crist Mort* [lám. 2B]. Podria haver-se fet a partir de la còpia feta per Ribalta, tot i que aquí només ha agafat la figura de Crist. Curiosament va ser subhastada atribuïnt-la a

¹¹² BENITO DOMÉNECH, 1987, p. 150-153

¹¹³ BENITO DOMÉNECH, 1980, p. 293-294

¹¹⁴ BENITO DOMÉNECH 1993, p. 11-12

Yáñez de la Almedina, el que ens dona fe del poc coneixement de la pintura renaixentista i barroca valenciana fa menys de mig segle. Provenent segurament d'una predel·la, relaciona l'estil amb les pintures del retaule d'Algemesí de 1603; altres còpies similars són la del Museu de València, de qualitat inferior¹¹⁵, procedent del Convent de la Mercè i una altra a una col·lecció madrilenya on el mateix Crist és atès per la Verge, les Maries, Sant Joan, Nicodem i Josep d'Arimatea¹¹⁶ [fig. 5]. Una quarta versió més pobre i aleshores encara no catalogada que es guardava als magatzems del Museu de València, procedent del convent de Sant Domènec, representava a tres àngels agenollats de cos sencer acompanyat l'icònic Crist piombesc¹¹⁷.

A la *Trobada del Natzarè amb la Verge* [fig. 6] del Museu de València destaca de nou la forta influència del Piombo, tot i que els catàlegs antics del Museu la recollien com a "escuela de Fray Sebastián del Piombo", Kowal la va recollir com a obra anònima influenciada per Espinosa i només Pérez Sánchez al 1968 la va tornar a atribuir a Ribalta. L'obra prové del Monestir de Sant Miquel dels Reis. De nou es destaca el celatge rogenic (com hem vist a la *Pietat del Col·legi del Patriarca*, sembla que Ribalta tendeix a enrogir el cromatisme piombesc¹¹⁸). Òbviament es relaciona amb el *Natzarè* del Prado [lám. 1], però Benito pensa que l'havia conegut a l'Escorial, atès que Cassiano del Pozzo l'havia vist el 1626 a la sagristia i el pare Francisco de los Santos el torna a mencionar el 1657 amb una completa descripció, advertint de les moltes còpies que n'hi havia. Afirmar que "es innegable" que Ribalta va copiar l'exemplar a l'Escorial i va afegir nous personatges: la Verge, les Maries, Sant Joan i tres soldats, dos a cavall i un a peu. Les noves figures són d'estil ribaltesc, més corpòries gràcies a una il·luminació tenebrista tot i que els trets facials són propers als del tríptic Vich. Relaciona els genets del fons amb els de les vinyetes de la *Vida del Pare Simó* gravades per Lasne, que al seu torn s'inspiren al *Pasmo de Sicilia* de Rafael, mitjançant una estampa d'Agostino Veneziano. Data la pintura entre 1611-15, època en la que els models piombescs influeixen amb gran força a Ribalta¹¹⁹.

¹¹⁵ Aquest llenç de qualitat inferior té una mida de 0,77 x 1,25 m., mentre que la taula comentada fa 0,54 x 1,66.

¹¹⁶ Aquest llenç es relaciona per les mesures i la descripció amb el descrit a 1850 a la Col·lecció Montesinos de València, atribuït a Ribalta "imitant a Piombo" (Catàleg Montesinos núm. 222).

¹¹⁷ BENITO DOMÉNECH 1987, p. 154-155

¹¹⁸ Com veurem posteriorment, també la còpia de la Crucifixió de Sant Pere de la col·lecció Mombello és més rogenca que la original i la còpia del Museu del Patriarca.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 156-157

L'*abraçada de Sant Francesc al crucificat* [fig. 2] procedent dels caputxins de la Sang evoca de nou al Piombo en la figura de Crist, sever i monumental, mentre que Sant Francesc sembla que prové d'un model al natural. Datat sobre 1620, és una obra on es reflexa la cúspide del naturalisme ribaltesc. La composició, sense referents a la pintura espanyola¹²⁰, està enllaçada amb l'*abraçada de Crist a Sant Bernat* [fig. 3], i es podria haver inspirat a les estampes de Hieronymus Wierix facilitades pels monjos caputxins¹²¹.

A l'*abraçada de Crist a Sant Bernat* [fig. 3] del Museo del Prado i procedent de la Cartoixa de Porta Coeli de Bétera, Ribalta arriba al màxim del naturalisme amb una composició de gran monumentalitat, on l'atenció es centra a Crist i el monjo. El model del primer és una reelaboració dels models piombescs, destacant la bellesa del seu cos i la dignitat del seu rostre. Amb Sant Bernat, com havia fet uns anys abans amb Sant Francesc, utilitza un model natural ple de quotidianitat: es tracta d'un monjo qualsevol del segle XVII. Aquesta abraçada resulta més elaborada i dinàmica; la llum sembla caravaggiesca, penetrant per l'angle superior esquerre i dirigida només cap als protagonistes, dotant-los d'un volum escultòric gairebé tangible, i la qualitat pictòrica dels teixits mostra la seua destresa per la recreació de la matèria i el tractament de les textures, amb una pinzellada fluïda d'estil venecià. El quadre sembla que es va vendre abans de la Desamortització, atès que no va ingressar al Museu de València com altres de la Cartoixa i va ser adquirit pel Museo del Prado en 1940, i seguint les descripcions de Ponz, Orellana i Ceán Bermúdez, es va adjudicar com el que hi havia a cartoixa de Porta Coeli¹²².

Però no va ser fins 1988, amb la publicació de l'article "Sobre la influencia de Sebastiano del Piombo en España: A propósito de dos cuadros suyos en el Museo del Prado" per Fernando Benito quan es va aclarir que va ser a València on Ribalta va veure les pintures del Piombo. Així doncs, aquestes pintures no havien estat sempre a la col·lecció reial, tenint en compte que no apareixen descrites fins 1657 per Francisco de los Santos a la seua "Descripción de San Lorenzo del Escorial", poc després de la reordenació feta per Velázquez. Les pintures procedien de València, com es pot veure al testament d'en Dídac Vich, que mor sense fills i dona els seus bens al monestir jeroni de la Murta, a prop

¹²⁰ La pintura de la mateixa temàtica de Murillo pels Caputxins de Sevilla de 1668 (actualment al museu de Belles Arts de la Sevilla) podria inspirar-se indirectament d'aquest llenç, atès que havia a Sevilla molts monjos d'origen valencià.

¹²¹ *Ibidem* p. 160-163

¹²² *Ibidem*, p. 168-169

d'Alzira, excepte les pintures del Piombo que en 1645 havien estat donades al rei Felip IV per saldar un deute del seu avi En Lluís Vich. Així diu el testament, redactat el 5 de maig de 1656 a la casa dels Vich a València:

*“Item advierto que cuando entre a poseher esta Casa hallé en ella el Retablo grande que estava en la Sala y el Porta Cruz, ambos originales de Sebastian del Piombo y recayentes en dichos vínculos. Estas pinturas me embió a pedir el Rey Nuestro Señor estando Su M. en Valencia el año 1645 y yo le serví con ellas de los cargos que se le hazian en el oficio de Mestre Racional a dicho Don Luis Vique, mi abuelo, de unos cinco años que rigió la Thesorería por suspensión de su yerno Don Gaspar Marrades, que era Thesorero en propiedad, en las quales quantas era alcanzado el dicho Don Luis en considerables sumas y teniéndose Su M. por muy servido con dichas pinturas, mandó poner silencio perpetuo en dichas quantas, interponiendo su autoridad y Real Decreto, para que por ningún tiempo pudiesen los sucesores de mi casa pedir a mis herederos dichas pinturas, pues con ellas pagava deudas de vinculador, como consta todo en el oficio de Maestre Racional”*¹²³.

D'ací es dedueix que les pintures van arribar a València amb el besavi d'En Dídac, en Jeroni Vich i Valterra, ambaixador a Roma que en 1521 va tornar a la seua ciutat natal amb un “cortile” romà de marbre de Carrara [fig. 9] que va instal·lar al seu palau valencià i òbviament amb les pintures del Piombo. Igualment afirma que el llenç perdut que segons Ponz era el *Prendiment de Crist*, en realitat es tracta de l'*Aparició de Crist ressuscitat als apòstols* [lám. 2C], com es pot veure a la còpia de Ribalta del Museu de València procedent del convent carmelita¹²⁴.

Potser l'afirmació de que Vicent Macip es va inspirar en el Piombo per l'Altar Major de la Catedral de Sogorb (López-Rey ja havia constatat que la figura del crist de la *Pietat de Sogorb* [fig. 14] era idèntica a la de l'Ermitage i moltes figures eren similars¹²⁵) i el clar estil piombesc de Macip i Joan de Joanes (Darby ja havia observat la influència al *Baptisme de Crist* [fig. 12] de la Catedral de València¹²⁶) va ser el que li va fer pensar a Benito Doménech que hi havia una cosa que no quadrava: Si Ribalta va aprendre del Piombo a Madrid, llavors calia també un viatge de Macip, que era tant difícil d'afirmar

¹²³ Pel testament complet, codicil i inventari de béns Cf. ALMARCHE VÁZQUEZ 1919, p. 226 i ss.

¹²⁴ BENITO DOMÉNECH, 1988, p. 5-11

¹²⁵ Cf. LÓPEZ-REY 1971, p. 343-364.

¹²⁶ FITZ DARBY 1938, p. 13

com un viatge a Itàlia. Com he comentat, Benito ja havia suggerit la influència del Piombo a Macip (que hauria de ser necessàriament a València) i en aquest article ho confirma amb gran varietat de pintures dels dos Macip, per continuar amb els Ribalta.

Com que el convent dels Carmelites descalços va ser construït en 1612 i l'Hospital d'Aragó o Monserrate en 1616, suggereix aquestes dates per la còpia del *Tríptic dels Vich* a València. Respecte al tríptic original del Piombo, creu que es van separar quan van arribar a Madrid. Suggereix que és molt probable que el *tríptic de l'Hospital d'Aragó* sigui el d'Olomouc [fig. 1] i confirma que la *còpia del Col·legi del Patriarca de la Lamentació* és de Ribalta, però no sembla que sigui la que manca del *Tríptic dels Carmelites*. En la *Trobada del Natzarè amb la Verge* [fig. 6] del Museu de València destaca la simbiosis entre l'idealisme piombesc de la dreta i les figures al natural de l'esquerra, així com els cops de llum. Benito deixa oberta la porta per a una indagació més profunda sobre aquests dos components, que podrien ser la clau de l'art madur de Ribalta. Les representacions del *pare Simó* serien un punt d'inflexió en la tècnica que Ribalta, fins arribar a les seues obres mestres: les *abraçades místiques de Sant Francesc i Sant Bernat*. Potser el nou missatge místic de fe i devoció, conseqüència de la crisi propiciada per l'expulsió dels Moriscos el 1609 i la mort del Patriarca el 1611 van ser decisius per Ribalta. La desmesurada devoció cap al pare Simó va ser una reacció a aquesta situació que li va permetre començar una nova etapa pictòrica¹²⁷.

L'any següent d'aquesta exposició monogràfica de Ribalta a València i Madrid va tenir lloc una altra a The Spanish Institute a Nova York, comissariada igualment per Benito Doménech. Destaca que a l'Escorial va conèixer els mestres venecians: Tiziano, Sebastiano del Piombo i els Bassano, a més dels contemporanis Zuccaro, Tibaldi i Cambiaso, però va ser a València quan va incrementar el seu eclecticisme amb els exemples de Vicent Macip, Joan de Joanes i sobre tot Sebastiano del Piombo¹²⁸.

Durant la segona dècada del segle XVII Ribalta es va fixar en la tècnica del Piombo, essent decisiu per l'elaboració del seu estil monumental. Recalca que al contrari del que s'havia dit fins aleshores, no va conèixer les pintures del Piombo a l'Escorial, sinó a València, (tot i que podria haver tingut un primer contacte amb els Piombos de les col·leccions reials) fent referència al seu article al *Boletín del Museo del Prado*, recolzant-se en l'amistat de Ribalta amb n'Àlvar Vich, besnet de l'ambaixador, a partir

¹²⁷ BENITO DOMÉNECH 1988, p. 15-26

¹²⁸ BENITO, GALDON 1988, p. 35-36

de 1612. Testimonis de n'Àlvar ens mostren que va fer negocis amb Francesc i Joan Ribalta, així com amb Espinosa i Orrente. Si a les primeres dècades del XVII havia modelat la figura de Crist amb fonts eclèctiques de Durer, Zuccaro, Joanes i altres pintors, a partir de 1612 agafa com a model el Crist greu i solemne del Piombo¹²⁹.

El tema torna a sortir amb motiu de l'exposició "Sebastiano del Piombo y España" que va tenir lloc al Museo del Prado en 1995. La força de la influència del Piombo en la pintura valenciana es deu a que no va ser a través d'estampes sinó amb originals. Benito exposa que el tríptic es va separar potser perquè el llenç es va fer malbé en alguns dels trasllats: sabem que en Dídac Vich va portar els quadres des del palau familiar a València fins el monestir de la Murta, a prop d'Alzira, i en 1645 van ser traslladats a Madrid. És curiós que no s'ha tingut cap notícia de l'*Aparició de Crist als Apòstols* [original perdut de la làm. 2C], així que potser la causa de la separació del tríptic va ser que aquest quadre es va deteriorar en algun trasllat. Tant el *Descens als Llimbs* [làm. 2A] com el *Natzarè* [làm. 1] van passar a la sagristia de l'Escorial mentre que la *Pietat o Lamentació* [làm. 2B] ho va fer a l'Alcàsser, com va comentar Madrazo i ho reafirma el fet que Anton Raphael Mengs es va inspirar en ella per pintar la seua versió de la *Lamentació*.

Benito destaca que a la segona dècada del XVII Ribalta comença un canvi degut a dos factors: el començament d'una pintura en la línia del naturalisme i l'interès en la bellesa idealitzada dels models piombesc de les pintures dels Vich. Combinant tots dos elements va saber crear uns arquetips sagrats de gran força i impacte visual. Això s'hauria donat després de la mort del Patriarca en 1611 i la relació amb n'Àlvar Vich, cap de la casa des de 1608, qui li va permetre estudiar còmodament les pintures piombesques, de manera que va deixar les coloristes maneres joanesques cap a un to més contingut amb un cromatisme càlid d'ascendència veneciana impregnades de misticisme. I apareix de nou la *Visió del Pare Simó* de 1612 [fig. 7] com a obra cabdal en aquesta nova pintura. Només ens queda l'obra de Londres i l'estampa gravada per Michel Lasne com a record d'aquesta etapa, degut a que les obres van ser destruïdes al ser prohibit el seu culte per l'Església¹³⁰. El Crist prové del *Natzarè del Piombo* de $\frac{3}{4}$ [làm. 1] ampliat en aquesta pintura per Ribalta. Sembla que el Natzarè el va copiar varies vegades, com el de la Catedral de València desaparegut a la Guerra Civil, el del Museu de Dresde, el de l'Acadèmia de

¹²⁹ *Ibidem*, p. 43-44

¹³⁰ Manca doncs, el llenç actualment al Museo Nacional de Escultura de Valladolid, en un principi assignat a un anònim Ribaltesc i després de Francesc Ribalta (i taller).

Belles Arts de Sant Jordi o el del Museu catedralici de Sogorb, provinent del monestir de Sant Martí a aquesta localitat i molt destruït durant la Guerra Civil, tot i que actualment es pensa que és una còpia de Joan Ribalta, com el *retrat del venerable pare Jeroni Simó* que hi ha a Sogorb¹³¹. En referència a les còpies del tríptic Vich, comenta que el convent dels Carmelites va ser construït en 1612 i l'Hospital d'Aragó en 1616, dates que serveixen per datar les còpies que hi va realitzar Ribalta. La *còpia de Olomouc* [fig. 1], comprada en 1923 a un comerç de Viena, sembla ribaltesca, atès que la Verge aixeca el cap de la mateix manera que a la *Trobada del Natzarè amb la Verge* [fig. 6] del Museu de València. Respecte a la presumpta *predel·la horitzontal de Crist mort adorat per àngels* [fig. 4], aleshores a la Col·lecció Orts-Bosch i actualment al Museu de València destaca que la gama cromàtica és similar a les de l'*Altar d'Algemés* [fig. 20], per la qual cosa seria anterior a 1612. L'altre llenç similar de *Crist difunt atès per la Verge, les maries, Sant Joan, Nicodem i Arimatea* [fig. 5] d'una col·lecció particular valenciana adquirida recentment a Madrid sembla la descrita a l'antiga col·lecció Montesinos; es veu la fórmula mixta que ja hem vist a la *trobada del Natzarè amb la Verge*, on combina un model idealitzat del Piombo amb models realistes agafats del natural. Ressalta com va utilitzar els prototips del Piombo, com els va comprendre i els va arribar a fer propis, utilitzant-los a les seues dos grans obres naturalistes: les *abraçades místiques de Sant Francesc i Sant Bernat* [fig. 2 i 3], datables entre 1622-24, on pinta un Crist seguint la corpulència piombesca amb noble rostre¹³².

Per terminar amb el llenç de Valladolid de la *Visió de Crist del Pare Simó* [fig. 8], hem de dir que aquest va ser presentat l'abril de 1987 a l'Exposició "Últimas adquisicions del Museo Nacional de Escultura", atribuït erròniament a Luis Tristán, procedent d'una col·lecció particular madrilenya. Fernández Aparicio parla del taller del Greco i de Pedro Orrente en la composició mentre que la figura del crucificat la lliga a una tradició hereva del "disegno" de Miquel Àngel realitzat per a Vittoria Colonna, i en particular a la connexió via Pellegrino Tibaldi, admirador del Buonarroti. També fa referència als models del Piombo que li van servir per "purificar" les composicions de Ribalta a la segona dècada del XVII. Aquest llenç de Valladolid narra la vinyeta IX de la *estampa de Lasne*, i amb figures i posicions comuns tant amb l'estampa com amb els *Preparatius per la Crucifixió* [fig. 21] de 1615 de Joan Ribalta. Destaca la figura de la Verge Maria com

¹³¹ RODRIGUEZ, OLUCHA i MONTOLÍO 2006, p. 88-91

¹³² BENITO DOMÉNECH 1995, 66-71

a tipus característic de Ribalta amb el patetisme íntim i el sentiment dramàtic que va prendre del Piombo pel fet d'alçar els ulls com al *tríptic d'Olomouc* [fig. 1]. Estaria doncs pròxima a la *Trobada del Natzarè i la Verge* [fig. 6] del Museu de València. A la figura del pare Simó, amb un escorç similar al de la pintura de Londres, destaca l'efecte d'aixecar els ulls que Ribalta va utilitzar a una còpia del Piombo i de gran valor per representar el misticisme del pare valencià. Però quan descriu la figura de Crist, diu que sembla allunyar-se del model de gran força plàstica piombesc i característic de Ribalta a partir de 1612, per la qual cosa l'autora pensa en altres pinzells a més a més dels Ribaltes. Davant de la manca de coneixement sobre la procedència de la pintura, i degut a la gran qualitat de la pintura, creu que l'obra pertany a Ribalta, tot i que podria ser tenir la intervenció del taller, degut a que la figura de Crist està allunyada del model piombesc¹³³. Actualment, a la fitxa web del Museo Nacional de Escultura, apareix com a obra de Francesc Ribalta (i taller)¹³⁴.

Posteriorment tenim l'article de **Miguel Falomir** sobre el culte al pare Francesc Jeroni Simó, que tot i ser un estudi detallat del procés de beatificació i la creació de la seua imatge no fa cap menció al Piombo¹³⁵. **Borja Franco**, al seu article sobre els *Desposoris místics de Santa Gertrudis*, comenta que tres fites pel canvi d'estil de Ribalta: el descobriment de les pintures de Sebastiano del Piombo, la còpia del Martiri de Sant Pere de Caravaggio de la capella Cerasi que va manar realitzar el Patriarca Ribera abans de 1615 (actualment al Col·legi del Patriarca) i el seu viatge a Madrid per pagar un deute pendent amb Angelo Nardi, on va conèixer la pintura de Juan Bautista Maino, un dels millors representants del caravaggisme hispànic. L'estil de Ribalta va evolucionar cap al clarobscurisme, fusionant l'empremta veneciana a la coloració amb els rostres caravaggistes, tant idealitzats com realistes, així com la utilització de la llum amb forts contrastos caravaggiescos incrementat per l'ús de diverses tonalitats blanques en diferents punts de la pintura¹³⁶.

¹³³ FERNÁNDEZ APARICIO 1991, 142-151

¹³⁴ <http://ceres.mcu.es/> [Consultat el 08/05/2018]

¹³⁵ Cf. FALOMIR FAUS 1998-1999

¹³⁶ FRANCO LLOPIS 2010, p. 2

3.4. Un buit d'un quart de segle (1960-1985)

En el període que va des dels anys seixanta fins la segona meitat dels vuitanta no hi ha cap aportació sobre el tema, potser perquè no s'havia fet cap mostra del pintor català des de l'exposició monogràfica de Granada al 56, i perquè es donava per fet que Ribalta havia conegut els quadres del Piombo a Madrid; el suposat viatge a Itàlia no era doncs imprescindible, tot i que encara es discutia. Va ser un estudiós aliè al món hispànic, David M. Kowal, qui va reprendre l'estudi del pintor, i sobretot un professor valencià, Fernando Benito Doménech, qui va indagar en el fet del possible contacte amb Sebastiano; finalment va descobrir que Ribalta no va veure les pintures piombesques a Madrid, sinó a València. Potser va ser necessari unes noves exposicions dedicades a l'artista, que van tenir lloc a València, Madrid i Nova York, per rescatar a Ribalta de l'oblit i constatar l'estudi que havia fet el pintor dels llenços de la família Vich.

D'altra banda sembla que va ser important l'estudi que es va fer de Vicent Macip i Joan de Joanes, els altres pintors valencians, aquests renaixentistes, que també s'havien inspirat en les pintures del Piombo. Era necessari fer una distinció entre l'obra de pare i fill, que fins aleshores no estava clarament distingida, així com descobrir que les obres adjudicades fins aleshores a l'anomenat "Mestre de Cabanyes" eren realment de Vicent Macip, i que el canvi estilístic comença justament amb les pintures per l'altar major de la catedral de Sagorba [fig. 14], on Macip, ajudat per Joanes, copia models del Piombo.

Així doncs, no tenia sentit que Ribalta hagués conegut les pintures del Piombo a Madrid perquè també Vicent Macip les havia vistes. Sembla que inventariar el catàleg d'obres de Macip, afegint les del "Mestre de Cabanyes" i traient les de Joan de Joanes, va ser important per constatar la presència de les pintures prèviament a Madrid, recolzat per la documentació sobre l'arribada de l'Ambaixador Vich a València després del seu servei diplomàtic amb un Cortile italià [fig. 9] i altres bens, i sobretot el document del testament d'en Dídac Vich dels seus bens al monestir de la Murta, exceptuant les pintures que havia donat al rei Felip IV.

4. REFLEXIÓ CRÍTICA

Actualment es vincula a Sebastiano del Piombo com a una important influència de Francesc Ribalta sense cap dubte, i es sap que va ser decisiu per la excel·lència de la seua pintura a la seua etapa madura. Però molta bibliografia sobre Ribalta no passa d'aquestes dues frases i no incideix en com es va realitzar aquest contacte, ni en com va repercutir. D'altra banda, això ara que sembla una veritat absoluta, no sempre ha estat així. Molts van suposar un viatge a Itàlia per poder conèixer al Piombo, i fins fa relativament poc (a finals dels 80's) es pensava que el contacte havia estat a Madrid, i no a València. El treball d'estudi cronològic sobre el tema ha servit per saber en que es basaven els estudiosos per adjudicar aquesta influència o la d'altres pintors, i veure les obres de Ribalta amb un caràcter més piombesc.

Ribalta va tenir una gran capacitat d'anàlisi i estudi de les obres que va veure tant a Madrid com a València. A la capital hispànica va poder conèixer els mestres de l'Alt Renaixement italià, en particular de l'escola veneciana, a les col·leccions reials, i a l'Escorial les obres de grans mestres que treballaven allí, com Zuccaro, Tibaldi, Cambiaso i El Mudo. A València va poder veure un art Quattrocentista italià, les composicions leonardesques amb tocs miquelangelescs de Los Hernandos, així com l'obra pictòrica de Vicent Macip i Joan de Joanes. Aquests últims recollien la herència anterior a la que Vicent Macip havia afegit el coneixement del Piombo; Joan de Joanes va dotar a l'estil del seu pare d'un colorit més dolç i més rafaelesc. En la seua primera etapa valenciana va haver d'imitar l'estil de Joanes, atès que era el que demanava la clientela valenciana, així que indirectament ja coneixia les pintures del Piombo, però va ser quan va copiar les obres originals i va analitzar l'estil i la pinzellada del mestre venecià, quan el seu art va començar a canviar, arran de les pintures del procés de beatificació del pare Simó. Però el canvi radical no el va donar fins als anys 20, amb les abraçades místiques, que tot i que es veu la influència del Piombo, hi ha una gran diferència amb les primeres obres d'arrel piombesc. Aquest punt, el reprendrem al final de l'anàlisi.

Degut a aquesta assimilació de la pintura dels grans mestres, des de època de Palomino se li va adjudicar un estil deutor dels Carracci i Rafael, i posteriorment es va afegir Caravaggio, per la qual cosa era necessari un viatge a Itàlia per conèixer de primera mà a aquests mestres. Però Ribalta, com he comentat, és un pintor eclèctic que assimila tota la pintura de qualitat que veu, la estudia, la analitza i la incorpora al seu estil. Amb els

Carracci només tenia en comú l'eclecticisme, i el rafaelisme ho podia haver après a Espanya, més encara tenint en comte que coneixia perfectament l'estil de Joan de Joanes. Des de època de Ponz es sap que havia copiat al Piombo, com demostraven les còpies de l'Hospital d'Aragó a Madrid [fig. 1] i dels caputxins de València [làm. 2C], i molts estudiosos van veure la influència del Piombo, que va servir perquè alguns trobessin més necessari encara el viatge a Itàlia. Altres en canvi, tot i no disposar del tríptic original, van relacionar les còpies amb les pintures del Piombo que encara hi havia a les col·leccions reials, de manera que situaven la trobada amb el Piombo precisament a la seua etapa de joventut a Madrid. Però aquesta premissa tenia un problema: si va conèixer a Madrid al Piombo, perquè a la primera etapa valenciana continua en un estil manierista i no és fins la segona dècada del XVII quan es reflexa aquesta influència? La obra clau, *l'Aparició de Crist al pare Simó* [fig. 7], havia desaparegut, i la datació de les obres no era tan clara com actualment ho és. De fet va ser Fitz Darby qui va col·locar la pintura del pare Simó com a frontissa del nou estil de Ribalta, sota una forta influència del llenguatge piombesc que havia assimilat al seu propi. Però encara pensa que la influència li arriba per Navarrete el Mudo, i per tant, per la seua estada a Madrid. Navarrete no podia haver vist les pintures dels Vich, però si un altre *Natzarè* provinent del Comte de Cifuentes [fig. 16] i aleshores en mans de la Corona.

Hi ha hagut molts fets que ham impedit veure l'assumpte amb claredat, començant per la desaparició del llenç de *Crist apareixent als apòstols* [làm. 2C], que segurament va arribar trencat o en pèssimes condicions en el viatge de València a Madrid atès que no hi ha cap comentari dins de les col·leccions reials, i va implicar el desmembrament del tríptic quan va arribar a mans de Felip IV: una pintura a l'Alcázar (la *Lamentació*) [làm. 2B] i altra a l'Escorial (*Descendiment als Llimbs*) [làm. 2A]. A més a més, la pintura de *l'Aparició als apòstols* es va confondre amb un Prendiment, atès que semblava el petó de Judes. A això hem d'afegir la sortida de *La Lamentació* en la guerra del Francès, així com la desaparició posterior de les dues còpies de Ribalta del seu emplaçament original (el tríptic de *l'Hospital d'Aragó* sembla que va passar pel Pardo i finalment va arribar a Olomouc via el mercat de Viena mentre que del tríptic dels caputxins només van arribar els dos llenços laterals al Museu de València i actualment encara es troben als dipòsits, sense ser museïtzats), per la qual cosa es va anar perdent el sentit de conjunt de les pintures. El fet de tenir una còpia a Madrid (a l'Hospital d'Aragó), va fer pensar que es va fer allí copiant les originals a la mateixa ciutat, quan realment va ser fet a València i després va ser enviat

a Madrid. També hem d'afegir que la Inquisició va prohibir el culte al pare Simó i per tant van desaparèixer les seues obres relatives al sant. La pintura actualment a la National Gallery va ser repintada amb un Sant Ignasi de Loiola, i fins que va ser restaurada no es va veure la qualitat del llenç i el pare Simó ocultat sota Sant Ignasi. També el fet d'haver dos Natzarens del Piombo a les col·leccions reials, el dels Vich [lâm. 1] i un altre del Comte de Cifuentes [fig. 16], pot haver estat un impediment per situar les pintures prèviament a València, atès que aquest Natzarè dels Cifuentes havia vingut directe des de Roma.

Igualment ha estat un punt feble el fet de les poques exposicions monogràfiques dedicades als Ribalta, tenint només la de Granada de 1956, la de València/Madrid al 1987 i la de Nova York de 1988, que sembla ser conseqüència de l'anterior. El fet de realitzar una exposició suposa una labor paral·lela d'investigació per realitzar el catàleg, que implica un estímul per compilar la informació prèvia, fer un estudi detallat de les pintures exposades i investigar sobre aquells temes que encara queden en l'aire. Precisament arrel de l'exposició de València i Madrid i l'estudi realitzat, sembla que a Fernando Benito no li encaixava el contacte de Ribalta amb les pintures del Piombo a Madrid, cosa que va poder demostrar un any després al catàleg de Nova York.

Així doncs, Fernando Benito no va poder afirmar la presència de les quatre pintures a València fins que va tenir la prova de la dació dels quatre quadres per en Dídac Vich com a pagament d'un deute a la Corona del seu avi en Lluís. Gran estudiós de Vicent Macip i Joan de Joanes, havia aconseguit diferenciar l'obra dels dos mestres renaixentistes, fins aleshores poc delimitada, i va afegir a la de Vicent Macip la del fins aleshores atribuïda al "Mestre de Cabanyes". Precisament el coneixement que té Macip de les pintures del Piombo reflexa aquest canvi en la seua pintura a partir del *retaula major de la Catedral de Sogorb*: la seua producció anterior s'havia assignat erròniament a un inexistent Mestre de Cabanyes. Ribalta no podia haver vist els quadres del Piombo a Madrid perquè ja els havien vist Macip i Joanes, i només necessitava un document per demostrar-ho: el document de dació en temps d'en Dídac Vich, anterior a les descripcions de Ponz i del Pozzo, i per tant que no els contradeia, així com la data d'arribada del seu besavi, l'ambaixador en Jeroni Vich, amb un *cortile* italià [fig. 9] i altres objectes sumptuaris italians, entre els quals indubtablement hi eren les pintures del Piombo.

Però tot i haver una influència del Piombo posterior a la mort del Patriarca Ribera, hi ha una considerable diferència entre les pintures influenciades pel Piombo a la dècada de

1610 i a la dècada de 1620. Entre la *Trobada del Natzarè amb la Verge* [fig. 6] i la *Visió del pare Simó* [fig. 7] d'una banda, i les *abraçades místiques de sant Francesc* [fig. 2] i *sant Bernat* [fig. 3] d'altra, hi ha hagut un canvi. La influència de Sebastiano del Piombo és primordial per l'arribada de Ribalta a la seua pintura de maduresa dintre del naturalisme clarobscurista, però no és la única font. El Piombo li permet depurar el seu naturalisme, li dona elegància i magnificència, i li permet conjugar la herència de la pinzellada veneciana i del dibuix de Miquel Àngel, però conforme realitzava el treball m'he trobat amb altres mestres la influència dels quals considero primordials.

Tornant a la influència de les pintures del Piombo, crec que hi ha tres etapes. En una primera etapa, des de la arribada a València fins gairebé la mort del Patriarca, sembla que es limita a agafar els personatges de les pintures piombesques per afegir-la a les seues pintures. Després vindria la etapa de la dècada de 1610 on ja es veu una plena interiorització de la tècnica, el dibuix i la paleta piombesca a la pintura de Ribalta, i una tercera etapa de 1620 on la tècnica d'arrel piombesca es combina amb les novetats adquirides per Ribalta de marcat caràcter caravaggista.

Manca un estudi sobre els contactes previs de Ribalta amb les pintures Vich abans de la mort del Pare Simó. Les quatre pintures dels Vich van ser conegudes pels Hernandos, per Vicent Macip, per Joan de Joanes, i també per Sarinyena¹³⁷, per la qual cosa no és d'estranyar que Ribalta les conegués ja des de la seua arribada a València. A la *degollació de Sant Jaume del Retaule Major d'Algemesí* [fig. 20], el rostre de l'escrivà Josies, a qui un altre botxí l'agarra pels cabells per decapitar-ho amb un punyal per sota el coll¹³⁸, és igual al soldat que contempla el pas del *Natzarè* [làm. 1] del Piombo. A l'*aparició de Crist a Sant Vicent Ferrer* [fig. 22], que va ser pintada per l'arquebisbe Joan de Ribera a Algemesí, on residia aleshores el pintor¹³⁹, tot i el seu marcat estil manierista, Kowal destaca la tendresa del Crist i la blancor resplendent de l'hàbit dominic, així com l'intent de captar l'estat psicològic de visió estàtica a través del gest i els trets apassionats de Sant Vicent, tot i la seua teatralitat. Es tractaria doncs d'un preludi de les visions posteriors, entre ella la perduda *Visió del rei Ramir* de 1609-1610, també al retaule d'Algemesí,¹⁴⁰

¹³⁷ Sarinyena va pintar varies vegades el Crist carregant la Creu inspirat en el Piombo, com demostren les pintures del Museo Goya Camon Aznar de Saragossa, el Museu de Belles Arts de Budapest i una altra al Prado, pintat sobre pissarra, provinent de les col·leccions reials.

¹³⁸ GOMIS CORELL 2006, p. 83

¹³⁹ BENITO DOMÉNECH 1987, p. 138-141

¹⁴⁰ KOWAL 1985, p. 60

(ara sabem que realment Santiago no s'apareix al rei asturià sinó al bisbe Estiari¹⁴¹), que evolucionaria a la seua obra madura.

5. ALTRES REFERENTS PICTÒRICS

La influència del Piombo depura el naturalisme de Ribalta i li dona monumentalitat a les seues figures, però no és suficient per arribar a les seues pintures finals. D'una banda, s'ha de mirar enrere per buscar la connexió amb Miquel Àngel, i d'altra, afegir els contactes en paral·lel amb Caravaggio (tant per les còpies com per la pintura de Pedro Orrente, Juan Bautista Maino i les pintures caravaggiesques de Josep de Ribera que arribaven a la península).

Les quatre pintures comprades per l'ambaixador Vich van ser pintades per un Sebastiano del Piombo que aleshores treballava estretament amb Miquelangelo Buonarroti, com ja s'ha comentat. Fins ara els estudis no han relacionat aquesta relació de Ribalta amb el Piombo més miquelangelesc, per la qual cosa he pensat interessant parlar d'aquesta connexió. Igualment em centraré en la influència que va poder tenir la còpia de la Crucifixió de Sant Pere que hi havia a València, així com l'arribada de Pedro Orrente. El viatge a Madrid cap a 1623 (apareix documentat amb Angelo Nardi) també li va servir per actualitzar-se a les noves tendències, més enllà del que li arribava a València.

5.1. La petjada oblidada de Michelangelo

Els Hernandos, deixebles de Miquel Àngel, van ser els primers en portar a València les novetats artístiques d'un jove Miquel Àngel que segurament van conèixer mentre realitzava a Florència la *Batalla de Cascina*, situada enfront de la *Batalla d'Anghiari* on almenys un d'ells col·laborava amb Leonardo. Així un dels guerrers de la *Batalla de Cascina* [fig. 23B], conegut per la *grisalla de Bastiano da Sangallo*, va servir com a model per una figura de l'*Adoració dels Mags* de Llanos al retaule major de la Catedral (l·lenç inspirat l'obra homònima de Leonardo) que també recorda la Mare de Déu del *Tondo Doni* dels Uffizi. El xiquet Jesús del *políptic de l'església de Sant Nicolau* de

¹⁴¹ GOMIS CORELL 2006, p. 125

Yáñez segueix l'escultura del *Cupido dorment* que va pertànyer a Isabel d'Este, i el *Sant Sebastià* de Yáñez al Meadows Museum de Dallas podria tenir com a referent el David¹⁴². També a la *Conversió de Sant Pau*, de Llanos, a una col·lecció particular valenciana, apareix la figura d'un guerrer d'espatlles que camina amb pas llarg a l'esquerra procedent de la *Batalla de Cascina* [Fig. 23B]. Igualment, el Crist en escorç frontal que apareix volant recorda la figura barbada, també en escorç frontal, ocupa el centre de la mencionada batalla¹⁴³. Aquesta figura d'esquenes [fig. 23B] també apareix a *la taula dels Improperis o La Flagel·lació* [fig. 23] del Museu de València, provinent de la Col·lecció Orts i Bosch¹⁴⁴. Aquesta pintura primer va ser atribuïda al cercle de Yáñez-Llanos tot i que actualment es considera de Llanos¹⁴⁵. Juntament amb aquesta figura estreta de la *Batalla de Cascina*, tenim un crist amb corpulència i rostre piombesc i el soldat amb elm és igual al que apareix al quadre de *Crist ajudat pel Cireneu*¹⁴⁶[lãm. 1].

Gil ja va destacar el grandió dibuix de Ribalta que capta la capacitat i energia de Miquel Àngel; va remarcar les seues figures, que tot i que són més menudes, destaquen per la seua monumentalitat, que com passa amb el Buonarroti, tendeixen a eixir-se del quadro. I això és el que li passa també a Sebastiano Luciani, qui suavitza les grans masses de la pintura monumental miquelangelesca. Fins i tot va realçar la elegància del dibuix de Ribalta per comparar-lo amb Velázquez. Són poques línies, però per fi algú veu un dibuix deutor del mestre toscà. Les petites mostres al Renaixement valencià dels models miquelangelescs portats pels Hernandos havien estat suavitzats per Joan de Joanes i la seua escola, de qui diu que era un dibuixant incomplet, i hauríem d'anar a buscar-los en el Piombo. Ribalta no construeix amb línies i contorns com Joanes, sinó amb claroscurs, que proporcionen corporeïtat i volum a les seues figures. Curiosament destaca la varietat compositiva de Miquel Àngel i Correggio, els dos grans mestres del dibuix segons Gil; quan descriu la escola bolonyesa dels Carracci, en els seu eclecticisme, la fa beure del dibuix de tots dos i del colorit de Venècia. Des de que Palomino al seu *Parnaso Español* va dir que Ribalta va estudiar en la escola dels Carracci, s'han escrit rius de tinta sobre el tema. Gil encara afirma que, tot i no estar documentat, la seua paleta coincideix amb els bolonyesos, sobre tot per la pintura veneciana, però la podria haver estudiat perfectament

¹⁴² GÓMEZ 1998, p. 53-55

¹⁴³ BENITO I GÓMEZ 2006, p. 216-217

¹⁴⁴ Cf. ÁVILA 1986, p. 194-201

¹⁴⁵ http://www.museobellasartesvalencia.gva.es/va/renacimiento-pleno/-/asset_publisher/4PnnXubMZxoS/content/flagelacion

¹⁴⁶ BENITO DOMÉNECH 1988, p. 15

amb les pintures de Tiziano a Madrid. Li posa com inspiradors a Tiziano, Rafael, Correggio i Miquel Àngel¹⁴⁷. Potser quan es buscava la influència de Correggio en Ribalta durant tants anys realment haurien d'haver buscat la del Buonarroti. Penso que la herència rafaelesca li arriba per Joan de Joanes, i la veneciana i miquelangelesca, com es pretén demostrar, pel Piombo. Era coneixedor de la col·laboració que va buscar Miquel Àngel amb Sebastiano contra Rafael, però no relaciona el dibuix del Buonarroti amb el Piombo, i molt menys amb Ribalta. En canvi, si diu que el color de Sebastiano va influenciar a Ribalta¹⁴⁸.

Wivel fa una anàlisi de les pintures del Piombo pel catàleg de l'exposició de Londres "Sebastiano & Michelangelo". La pintura de *Crist carregant la Creu* [lãm. 1] està datada al 1513-1514, mentre que les altres tres pintures [lãm. 2] són un poquet posteriors, del 1516. Així doncs corresponen a la etapa en que Sebastiano col·labora amb Miquel Àngel (1512-1524), contemporanis a la *Pietà de Viterbo* (1512-1516) [fig. 10] i prèvies a la gran obra fruit d'aquesta col·laboració: *La Resurrecció de Llätzer* (1517_1519). També és contemporània a aquest tríptic, o immediatament posterior, la *Flagel·lació de Crist* a la Capella Borgherini, de 1616, els dibuixos de la qual actualment estan en discussió sobre quin dels dos és l'autor, tot i que el modelatge meticulós del tors potent no troba cap paral·lel en l'obra de Sebastiano i ens porta cap a Miquel Àngel. Durant aquest període, les idees i l'exemple de Miquel Àngel van il·luminar l'art de Sebastiano, però també l'estil venecià del segon va estimular al primer. Així es veu un canvi radical en la pintura del venecià, tot i que hi ha una continuïtat en la seua atmosfera dels paisatges i en la sensualitat del tractament i les tonalitats que donen pas cap a una monumentalitat en bloc de les formes amb més brillantor, i un colorit més simple dividit en formes geomètriques. Així les pintures del Piombo parteixen moltes vegades de dibuixos previs del Buonarroti. Però encara a la *Resurrecció de Llätzer* es veu un desenvolupament de la composició que segueix un patró venecià, alternant disseny i pintura revelant un tractament de l'atmosfera i una inclinació cap a la suggestió, tot i que es veu un interès per la captura exacta de la posició molt miquelangelesc. Els dibuixos que ens han arribat d'aquest període mostren com Miquel Àngel va imprimir la seua metodologia sobre el procés creatiu, segons la tècnica del delineat florentina, així com el seu enfoc escultural.¹⁴⁹

¹⁴⁷ GIL FILLLOL 1948, p. 32-34

¹⁴⁸ *Ibidem*, p. 35

¹⁴⁹ WIVEL 2017, p. 110-111

La *Pietà de Viterbo*, o *Lamentació sobre Crist mort* [fig. 10], va ser la primera col·laboració entre tots dos grans mestres, on es veu una gran càrrega emocional. L'autoria és de Sebastiano, però a partir de dissenys parcials de Miquel Àngel. Es veu una influència en la torsió de la Mare de Déu d'un dels *ignudi de la Sixtina*, probablement dissenyats a l'estiu de 1510 i pintats al 1511, tal com mostren els dibuixos en sanguina de l'Albertina de Viena [fig. 11]; la torsió es repetirà a la figura que hi ha davant de Crist a la *Lamentació* de l'Ermitage i al mencionat quadre de *Llàtzer*, igual que la posició de les mans, posicionades aquí a la dreta del pit i en el cas de la figura mencionada del quadre de *Llàtzer* sobre l'espatlla dreta. Al verso del disseny de Miquel Àngel de l'Albertina es poden veure els diferents esborranys de les mans, així com la seua posició a la dreta.

La postura de la Madonna deriva de l'*Assumpció de la Verge* d'Andrea del Castagno (actualment a Berlin) que segurament havia vist Miquel Àngel a Florència i que podria haver-li inspirat per la *Pietà vaticana*. Els rajos infrarojos revelen la típica transferència de cartons per la figura de la Verge i que el venecià va seguir un patró. Segons Vasari, Miquel Àngel va proveir el cartró, però encara que possible, és difícil de creure perquè, tot i que el tors de Crist és impressionant, la seua figura no és anatòmicament convincent, amb unes cames massa llargues que s'articulen maldestrament a l'engonal. Aquest problema sembla corregir-lo al crist de la *Lamentació de l'Ermitage* procedent del tríptic Vich [fig. 2B], clarament deutor del crist de Viterbo. És més probable que Sebastiano fes els cartons base segons dibuixos de Miquel Àngel i els transferís a la fusta, com apunten Wivel i Joannides. El cos de Crist està subratllat en negre, mentre que la seua pell està representada sensualment amb una suau harmonia i veladures rogenques i marroneses. El fons és un nocturn, sembla que el primer de Sebastiano, que podria haver estat familiaritzat amb els nocturnes venecians de Giorgione a una escala més petita. Es tracta d'un paisatge pintat amb rapidesa i superficial, emfatitzant l'efecte atmosfèric, mentre que els detalls botànics són identificables al primer pla.¹⁵⁰

5.2. El contacte indirecte amb Caravaggio

Mayer va comentar que la influència de Caravaggio es veu clarament a les *pintures d'Alghemesí* [fig. 20] de 1603, on representa la vida de Sant Jaume i la Passió de Crist, on

¹⁵⁰ WIVEL I JOANNIDES 2017, p. 117-123

també hi ha influència del Correggio. Diu que aquests escorços són influència de Caravaggio i sobretot al cap del guerrer de la fe, amb un dramatisme impetuós¹⁵¹. Destaca les obres realitzades pel convent dels caputxins de València: *l'Èxtasi i la Coronació d'espines de Sant Francesc*, també coneguda com *Abraçada mística de Sant Francesc* [fig. 2] (Museu de València); *La Visió de Sant Bernat* [Fig. 3] (Museo del Prado), obra de gran naturalisme, és una mostra de la influència de Caravaggio segons l'autor, i veu les mateixes qualitats a la mencionada pintura de València amb la que feia parella als caputxins: el nocturn és per ell l'essència de l'art valencià, en una societat de fanatisme religiós i fe ardent¹⁵². Pensa que Josep de Ribera va ser deixeble de Ribalta, i si les obres del de Solsona ja eren afins al Caravaggio, el de Xàtiva va aprofundir en aquest camí¹⁵³.

Gil titula un capítol "De Sebastian del Piombo a Caravaggio ...", però parteix de la teoria incorrecta de que Caravaggio va començar amb els Carracci. Comenta després que Ribalta podria haver estat un naturalista com Caravaggio. Poc més afirma, a part que Ribalta, com espanyol i valencià (pensa que havia nascut a Castelló), portava dintre el naturalisme realista. Relaciona a tots dos pintors, però no per influència entre ells, sinó per que tots dos reben de la Escola Bolonyesa dels Carracci¹⁵⁴.

Espresati utilitza la *els preparatius per la crucifixió de l'Ermitage* de 1582 com exemple per no relacionar a Ribalta amb Caravaggio, atès que el mestre milanès encara tenia 13 anys. Però aquesta pintura és de l'etapa madrilenya, i els contactes amb les còpies de Caravaggio les va tenir a València, per la qual cosa l'exemple no és vàlid. Obre la via d'arribada del tenebrisme a partir de les pintures de Tiziano i El Greco, que si hauria vist Ribalta a la seua etapa madrilenya¹⁵⁵, i en el cas de la paleta del cretenc hauria també conegut a València per la via de Pedro Orrente. Així nega un possible viatge a Itàlia, i parla d'una etapa tenebrista a Madrid i una altra realista a València, on el tenebrisme apareix només esporàdicament¹⁵⁶.

Tormo rebut al Dr. Justi la influència de Bartolomeo Schiedone sobre Ribalta i al Dr. Mayer la de Caravaggio. Basant-se en la pintura de Ribalta a Sant Petersburg, signada a Madrid al 1582 quan Caravaggio tenia només tretze anys i Schiedone dos. Diu que

¹⁵¹ MAYER 1928, p. 246-247

¹⁵² *Ibidem*, p. 249

¹⁵³ *Ibidem* p. 251

¹⁵⁴ GIL FILLOL 1948, p. 35

¹⁵⁵ ESPRESATI 1948, p. 48-49

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 49-50

potser es pot veure certa influència caravaggista a Joan Ribalta, però a Francesc ell no l'ha aconseguit veure, ni ningú ha pogut assenyalar-la. I igual que nega el carraccisme de Ribalta, també nega el caravaggisme¹⁵⁷. A “Valencia: Los Museos”, comenta que Ribalta va crear un art paral·lel, però totalment independent al de Caravaggio¹⁵⁸. El problema doncs, es que busca aquesta influència de Caravaggio a l'etapa madrilenyo-escurialenca, quan s'hauria de buscar a l'etapa valenciana.

Camón Aznar posa com a exemple l'*Èxtasi de Sant Bernat* [fig. 3] com a influència del clarobscurisme tenebrista que a Itàlia inicia Caravaggio, però en una posició totalment distinta a la Merisi. Prèviament, al *Sant Francesc reconfortat per un àngel* [fig. 13] diu que el realisme no és cau en el vulgarisme i ruralisme de Caravaggio¹⁵⁹.

Kowal, a l'*abraçada mística de Sant Francesc* destaca la monumentalitat de les figures i els ennoblits trets físics de Crist i Sant Francesc, sense dir res del Piombo, així com el canvi d'il·luminació respecte a obres anteriors, que recull les innovacions tenebristes de Caravaggio¹⁶⁰. Respecte a l'*abraçada de Sant Bernat*, destaca la monumentalitat de la figura de Crist, però l'associa al recent contacte amb Pellegrino Tibaldi a l'Escorial, en un hipotètic viatge a Madrid atès que el nom de Ribalta apareix a l'inventari de bens efectuat pel pintor Angelo Nardi a Madrid amb ocasió de la seua boda en 1623. A més a més, la posició és similar a una escultura de Gregorio Fernández a Las Huelgas de Valladolid on també Sant Bernat abraça a Crist; segons Kowal les pintures d'Andilla, realitzades pel taller de Ribalta, recorden els retaules d'Orazio Borgianni pel convent de Porta Celi també a Valladolid, per la qual cosa Francesc Ribalta, segurament amb la companyia del seu fill Joan, hauria visitat tant Madrid com Valladolid. Però el que més destaca de l'*abraçada de Sant Bernat* és la il·luminació penetrant tenebrista sobre un fons fosc sense cap paisatge i una llum externa que colpeja els personatges. Aquestes preocupacions les tornem a veure al *retrat de Ramon Llull* [fig. 18], que potser va pintar amb l'ajuda del seu fill Joan. Aquí obre la porta a que les primeres obres de Ribera que van arribar a Espanya a la dècada dels 20 fossin conegudes pel Ribalta i poguessin haver incidit en la tècnica lumínica tenebrista. Sobre les còpies de Caravaggio de la *Crucifixió de Sant Pere* [fig. 17], pensa que la còpia del Patriarca, la millor de totes, no és de gran qualitat, per la qual cosa la còpia de Ribalta de la col·lecció Príncipe Pio [fig. 24] podria

¹⁵⁷ TORMO Y MONZÓ 1949, p. 122-123

¹⁵⁸ TORMO Y MONZÓ 1932, p. 166

¹⁵⁹ CAMON AZNAR 1956 a, p. 13-15

¹⁶⁰ KOWAL 1985, p. 88

haver-la pintat Ribalta directament a Roma, la va portar a València i d'aquí es van copiar les tres pintures: la mencionada del Museu del Patriarca, una altra mes crua de la Sagristia del mateix Col·legi i una tercera palau arquebisbal, procedent de la Catedral. (tot i que no descarta que Ribalta fes la còpia a partir de la del Patriarca). S'inclina doncs, per la hipòtesi d'un viatge a Roma tot i que també a Valladolid hi eren des de 1610 dues obres, suposadament autografiades per Caravaggio, portades des de Nàpols pel comte de Benavente pel seu palau: *Sant Andreu* i un *bisbe decapitat*¹⁶¹.

Benito Doménech, al catàleg de l'exposició de 1988 a Madrid i València sobre Els Ribalta comenta el tenebrisme de Joan Ribalta, herència del seu pare i fomentat per la còpia de la *Crucifixió de Sant Pere* de Caravaggio [fig. 17] al Col·legi del Patriarca, així com la influència de Pedro de Orrente, destacant el *Sant Sebastià* [fig. 25] de la Catedral de 1616. Sembla doncs, que tant Caravaggio com Orrente, estaven presents a la ment de Francesc a la seua obra madura, que a partir de 1620 mostra un estil renovat¹⁶². Però encara menciona la hipòtesis d'un viatge a Itàlia entre 1614-17 pel canvi experimentat a la pintura de Ribalta, on hauria conegut l'obra de Caravaggio. Nega, com va fer Tormo, el suposat viatge a Itàlia per formar-se amb l'obra d'Annibale Carracci i Rafael que va comentar Palomino, però encara veu factible aquest viatge, ara en etapa més madura, per conèixer l'obra de Caravaggio. Es basa en la versió de *Sant Pere de Caravaggio de mida reduïda* signada per "F. Ribalta" [fig. 24] en la col·lecció Príncipe Pio di Savoia en Mombello (Imbersago) que Ainaud va donar a conèixer, però pensant que les versions valencianes que es conserven al Col·legi del Patriarca i l'Arquebisbat de València provenen d'aquesta còpia de Mombello. Des de època d'Ainaud s'ha donat per bona aquesta opció, i ningú havia pensat el contrari, es a dir, que la *Crucifixió de Mombello* fos copiada a partir de la *còpia del Col·legi del Patriarca*, hipòtesi per la qual es decanta Benito Doménech. Aquesta còpia és similar a la de Caravaggio inclús en mida i sembla realitzada a partir de l'original de la Capella Cerasi [fig. 17]; segurament va ser comprada pel Patriarca Ribera doncs no es troba entre la relació de pintures heretades o donades al Col·legi posteriors a la seua mort. Així doncs pensa que va ser el model del quadre de Ribalta que Ainaud creu va passar a Itàlia entre els objectes de la família Falcó. També creu que Joan Ribalta hauria d'haver conegut alguna versió del quadre abans de 1615, atesa la marcada influència sobre els *Preparatius per la Crucifixió* [fig. 21]. Si Ribalta

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 90-91

¹⁶² BENITO DOMÉNECH 1987, p. 28-29

hagués anat a Itàlia, resulta estrany que no pintés res influenciat per la pintura que hauria vist; tota la pintura italiana que li ha influenciat la ha pogut veure a Espanya, i no hi ha res italià que no hagi pogut trobar a Espanya. El seu caravaggisme és de segona mà i sempre sota la tècnica veneciana. No observem, al contrari del que passa amb Maino, la cruesa lumínica ressaltada per ombres negres de perfil negre, ni els models ni el tractament dels caravaggestes italians. Es decanta en aquest moment perquè el canvi cap al naturalisme ple li vingués per una estància a Madrid entre 1618 i 1620, on podria haver conegut les novetats italianes, descobrint un nou concepte pictòric que va combinar amb unes preocupacions tenebristes ja presents durant tota la seua obra pictòrica. Es pot dir que Ribalta va ser tenebrista des de dates molt primerenques, com es pot veure al *Sant Sopar del retaule major del Col·legi del Corpus Christi*, però sembla que necessitava conèixer noves composicions diferents a les de la seua etapa de joventut a l'Escorial i als models joanesques de la primera etapa valenciana. Així va poder conèixer la pintura italiana que va comprar el Patriarca, d'estil manierista reformat: Pulzone, Zuccaro, còpies de Campi o Morazzone... així com el *Martiri de Sant Mauro* de Baglione i la còpia mencionada de Caravaggio. D'altra banda, a aquest viatge a Madrid hauria fet el desaparegut *retrat de Lope de Vega* i el de *Ramon Llull* [fig. 18], propietat del Marquès del Carpio. Seria ara, a partir de 1620, quan Ribalta ja ha desenvolupat el seu estil amb les seues grans obres com l'*Abraçada de Sant Francesc* [fig. 2] i el *Sant Francesc malalt i l'àngel músic* [fig. 13] pel convent dels caputxins. Es tracta de dos quadres on es veu el canvi a un nou estil, tant a la disposició com a la caracterització dels models, amb una marcada escenografia que porta a una pintura naturalista, on ha reduït la gama de color. També a altres obres, com als Desposoris místics de Santa Gertrudis de la parròquia valenciana de Sant Esteve, es reflexa aquest canvi d'estil. Ja als anys 1625-1627 va realitzar les seues últimes obres per la Cartoixa de Porta-Celi, amb l'*abraçada de Crist a Sant Bernat* [fig. 3], l'obra cabdal del naturalisme ribaltesc, juntament amb el retaule major de setze pintures amb la col·laboració dels seus deixebles, com Joan Ribalta i Vicent Castelló: *Sant Bru, Sant Joan Baptiste, Sant Pau, els quatre Evangelistes ...*¹⁶³

La còpia del Museu del Patriarca té pràcticament les mateixes mides que l'original a la Capella Cerasi de Roma [fig. 17]; si afegim el colorit tan aproximat, és molt probable que fos feta davant de l'original. Pacheco¹⁶⁴ fa referència a dues còpies de Caravaggio, que

¹⁶³ *Ibidem*, p. 122-123

¹⁶⁴ PACHECO 1866, p. 15

suposem que són la que ha vist Ponz a l'església sevillana de Sant Felip Neri i un altre que podria estar a la venda al mercat de Sevilla i que podria haver comprat el Patriarca. Però el quadre podria haver arribat a València via Sevilla o directament des de Roma. Mayer va pensar que l'havia copiat Ribalta a Roma, i també Ainaud degut a la existència d'una còpia de Ribalta a la col·lecció del Príncipe Pio de Mombello a Imbersago (Lecco - Llombardia), que ell va poder veure personalment¹⁶⁵; llavors el quadre del Patriarca seria una segona còpia del que havia realitzat Ribalta a Roma, cosa improbable atès que la còpia de Mombello [fig. 24] presenta, segons Ainaud, “*un color más bien Tostado de carnes*” mentre que la del Col·legi del Patriarca té un color realment molt similar a l'original. El quadre de Mombello seria una còpia feta a València a partir de la còpia romana del Patriarca i arribaria a Itàlia entre els bens del llinatge Falcó¹⁶⁶. Al catàleg sobre l'exposició de Ribalta que va tenir lloc a València i Madrid al 1987, Benito torna a fer incidència en aquesta idea, confirmant que Ribalta va fer una còpia a partir d'una molt bona còpia romana del llenç de Santa Maria del Popolo¹⁶⁷, idea que torna a repetir al catàleg de l'exposició de Nova York de 1988; al contrari del que succeeix amb Maino, amb Ribalta el caravaggisme arriba de segona mà, transmès per la pinzellada veneciana¹⁶⁸.

5.3. Pedro de Orrente: l'herència del Greco i les novetats de Caravaggio

Gil destaca que Pedro de Orrente, autor de cinc obres a la catedral de València: *Sant Sebastià* [fig. 25], *el Pare Etern*, *el Naixement*, *la Visitació* i *l'Anunciació*, i altres a les Cases Consistorials i el monestir cartoixà de Porta Celi, porta a València la pintura de Toledo i el Greco; sense veure relació amb l'escola renaixentista valenciana, pinta segons l'estil venecià. Però crida l'atenció que segons ell no es pot relacionar amb Ribalta, atès que Orrente segueix l'estil venecià i la pintura de Ribalta té característiques més locals¹⁶⁹. Però Ribalta va conèixer, com també Orrente, les col·leccions venecianes reials a Madrid i l'Escorial, i després va beure del color venecià del Piombo. Així doncs, les obres

¹⁶⁵ AINAUD DE LASARTE 1957, p. 89

¹⁶⁶ BENITO DOMÉNECH 1980, p. 254

¹⁶⁷ BENITO DOMÉNECH 1987, p. 122

¹⁶⁸ BENITO DOMÉNECH 1988, p. 45

¹⁶⁹ GIL FILLÓL 1948, p. 27-28

d'Orrente, deutores de la paleta veneciana del Greco, no eren allunyades, sinó properes, al canvi que experimentà Ribalta després de copiar, analitzar i conèixer la tècnica de Sebastiano. I no oblidem que El Greco, a més de l'herència veneciana, porta l'herència romana; com el Piombo, veu del colorit venecià i de Miquel Àngel.

També **Camon Aznar**, amb motiu de l'exposició de Granada, troba indicis d'una relació amb l'escola de Toledo, tot i que no ho relaciona amb Orrente, del qual era rival, sinó amb El Greco. Així destaca una tècnica impressionista com novetat en l'art valencià al quadre de *Sant Tomàs de Villanueva i dos col·legials* [fig. 19] que fins la Guerra Civil estava al Col·legi de la Presentació de València, que pot estar influenciat pel Greco¹⁷⁰.

Kowal per la seua banda comenta el *Sant Sebastià* de 1616 [fig. 25] per la Catedral de València i el *Sacrifici d'Isaac* [fig. 26], actualment a Bilbao però que segurament va ser pintat a València, obres de gran influència caravaggiesca, que sense cap dubte van incidir en la expressiva il·luminació artificial de Ribalta. Igualment afegeix que a partir de 1620 ja hi havia obres a València de Josep de Ribera, aleshores molt caravaggiesc, que podrien haver influenciat a Ribalta¹⁷¹.

Per **Benito**, l'aparició de Pedro Orrente a València, a més de certes desavinences entre tots dos, va suposar certa influència sobre l'estil de Ribalta. Sense el *Sant Sebastià* de la Catedral [fig. 25], no es pot comprendre, per exemple, el *Sant Joan Baptista* d'una col·lecció particular madrilenya amb els seus panys i el paisatge crepuscular del fons¹⁷². Però aquest *Sant Sebastià* de la capella Covarrubias també li mostra a Ribalta les novetats italianes: la il·luminació lateral caravaggista, el paisatge tènue i il·luminat que recorda Leandro Bassano, i el model del Samsó de Guido Reni actualment a la Pinacoteca Nazionale di Bologna, probablement conegut per una estampa. També al *Sacrifici d'Isaac* [fig. 26] del Museu de Bilbao es veu la influència caravaggista i dels models classicistes de Guido Reni. Tot i que no es pot assegurar la procedència valenciana del llenç és molt probable, atès que n'hi ha moltes còpies a València¹⁷³, per la qual cosa Ribalta podria haver conegut aquesta influència de Caravaggio, si no amb aquest quadre amb alguna d'aquestes còpies: la del Museu del Patriarca atribuïda al Cercle d'Orrente, una altra a l'Ajuntament de València i una tercera a Alcoi¹⁷⁴.

¹⁷⁰ CAMON AZNAR 1956 A, p. 10-13

¹⁷¹ KOWAL 1985, p. 93

¹⁷² BENITO DOMÉNECH 1987, p. 121

¹⁷³ *Ibidem*, p. 262-265

¹⁷⁴ BENITO DOMÉNECH 1980, p. 289-290

6. CONCLUSIONS

Les quatre pintures dels Vich van formar part de l'exposició "Michelangelo & Sebastiano" que va tenir lloc a Londres el 2017 i va suposar un estudi per al catàleg. Aquestes pintures es troben precisament en la època de màxima col·laboració de tots dos, entre la *Pietà de Viterbo* i la *Resurrecció de Llàtzer*. Alguns autors ja havien vist una influència de Miquel Àngel a la obra de Ribalta, que es veu confirmada amb aquesta exposició: si al Crist jacent de la *Pietà de Viterbo* [fig. 10] Sebastiano aprèn el disseny i el modelatge de Miquel Àngel, el Crist de la *Lamentació* Vich [lám. 2A] és conseqüència d'aquest i suposa un avanç en la tècnica del Piombo, reduint la longitud del Crist. Queda oberta d'aquesta manera la via per a un estudi d'aquests préstecs miquelangelescs que via Sebastiano van arribar a l'obra de Ribalta, tenint en compte que els dos Cristos de les abraçades místiques beuen d'aquest disseny d'inspiració miquelangelesca.

Com s'ha comentat a la reflexió crítica al capítol 4, el coneixement de l'obra de Sebastiano va ser clau per depurar i donar esplendor i grandiositat a les pintures de Ribalta, incorporant figures idealitzades junt a individus de marcat caràcter realista, però no és suficient per arribar a les pintures dels anys 20. Manca alguna cosa per fer el pas des de la *Visió del pare Simó* [fig. 6] fins les *abraçades místiques* [fig. 2 i 3]. Fins i tot alguns investigadors buscaven en aquest període el viatge a Itàlia, degut a la necessitat d'actualització de Ribalta per fer aquest segon pas en la seua pintura. Mentre feia l'estat de la qüestió sortia constantment les referències a Caravaggio, i també a un nou pintor vingut des de Toledo, Pedro Orrente. Considero que les dues figures van ser cabdals per Ribalta. Igualment, la gairebé segura estada a Madrid, com mostra la documentació relativa a Angelo Nardi, i potser també a Valladolid i Toledo, va ser primordial per aquest canvi, atès que va conèixer les últimes novetats d'Itàlia arribades a Madrid i on va poder veure la pintura caravaggiesca de Juan Bautista Maino. Un altre tema que per raons d'espai no he pogut tractar, tot i que tampoc he vist moltes referències, és la possible influència de les pintures de Josep de Ribera que des de Nàpols arribaven a Espanya, que podria haver vist ja sigui a València o durant aquest viatge a Madrid.

A més a més, a València hi havia fins 3 còpies de la *Crucifixió de Sant Pere* de Caravaggio, la de més qualitat al Col·legi del Patriarca, i Ribalta, igual que va fer amb el Piombo, també va copiar a Merisi. Degut a que es tracta d'una còpia molt propera a l'original, Ribalta segurament va poder aprendre de la tècnica del Caravaggio i

incorporar-la a la seua pròpia. Si bé la pintura la va comprar el Patriarca, no es pot afirmar si Ribalta va realitzar la seua còpia abans o després de la mort d'aquest. El fet de que la còpia de Ribalta es trobi actualment a Itàlia ha fet pensar que podria haver visitat Roma i allí hauria fet la còpia, però degut a que la còpia del Patriarca és gairebé idèntica en color i mesures a la de Santa Maria del Popolo, i en canvi la feta per Ribalta és més petita i amb un cromatisme diferent, nega aquesta possibilitat atès que la còpia del Patriarca no pot venir de la de Ribalta.

La irrupció de Pedro Orrente també va ser decisiva en aquest canvi, encara que també manca un estudi exhaustiu. Tot i que en un principi el va veure com un rival al mercat artístic valencià, també va trobar una font d'actualització del seu bagatge pictòric: Orrente coneixia molt bé la pintura del Greco i aportava les novetats de Caravaggio. Tant El Greco com Caravaggio, així com Sebastiano del Piombo, tenen en comú el seu profund coneixement de la pintura veneciana i de Miquel Àngel. El *Sant Sebastià* de la Catedral de València i el *Sacrifici d'Isaac*, actualment al Museu de Belles Arts de Bilbao que segurament va ser fet a València degut el gran número de còpies que n'hi ha a la regió, van suposar un nou pas en el camí que havia començat interioritzant la tècnica del Piombo, en aquest camí de Ribalta cap al naturalisme clarobscurista que, sense viatjar a Itàlia, va seguir sempre mirant a la pintura veneciana i el disseny de Miquel Àngel.

7. BIBLIOGRAFIA

AINAUD DE LASARTE 1947

AINAUD DE LASARTE, Joan. “Ribalta y Caravaggio”. *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Tom V (1947): p. 345-413.

AINAUD DE LASARTE 1957

AINAUD DE LASARTE, Joan, “Francisco Ribalta. Notas y Comentarios”. *Goya, Revista de Arte*, Núm. 20, Madrid: 1957, p. 70-75

ALMARCHE VÁZQUEZ 1919

ALMARCHE VÁZQUEZ, Francisco, *Historiografía Valenciana. Catálogo bibliográfico de Dietarios, Libros de Memorias, Diarios, Relaciones, Autobiografías, etc., inéditas, y referentes a la historia del antiguo Reino de Valencia*. València: 1919.

ÁVILA 1986

ÁVILA, Ana, “Repercusión de la “Batalla de Cascina” en la pintura española del primer Renacimiento”. *Goya, Revista de Arte*, Núm. 190, Madrid: 1986, p. 194-201

BAKER-BATES 2017 A

BAKER-BATES, Pier, “Christ carrying the Cross”, a: Wivel, Matthias, *Michelangelo & Sebastiano* (Catàleg de l’exposició), Londres: National Gallery, 2017 p. 124-127

BAKER-BATES 2017 B

BAKER-BATES, Pier, “The Descent into Limbo; Lamentation over the Dead Christ; Christ appearing to the Apostles”, a: Wivel, Matthias, *Michelangelo & Sebastiano* (Catàleg de l’exposició), Londres: National Gallery, 2017 p. 128-132

BENITO DOMÉNECH 1980

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

BENITO DOMÉNECH 1987

BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo* (Catàleg de l’exposició). Madrid: Museo del Prado, 1987

BENITO DOMÉNECH 1988

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*, tomo IX, 1988, p. 5-28

BENITO I GALDÓN 1988

BENITO DOMÉNECH, Fernando i GALDÓN, José L., *The paintings of Ribalta 1565-1628* (Catàleg de l’exposició). Nova York: The Spanish Institute, 1988

BENITO 1990

BENITO, Fernando, “Francisco Ribalta, entre la idealidad y lo tangible”, a Benito, Fernando y Portús, Javier, *Ribalta (Colección Los Genios de la Pintura Española)*, Madrid: SARPE, 1990, p. 6-14

BENITO DOMÉNECH 1993

BENITO DOMÉNECH, Fernando, "Fuentes icónicas empleadas por Vicente Macip y Joan de Joanes en sus cuadros del Prado y otras pinturas". *Boletín del Museo del Prado*, tomo XIV, 1993, p. 11-25.

BENITO DOMÉNECH 1995

BENITO DOMÉNECH, Fernando, "Sebastiano del Piombo y España", a Mena Marqués, Manuela (comisaria), *Sebastiano del Piombo y España (Catàleg de l'exposició)*, Madrid: Museo del Prado, 1995, p. 41-79.

BENITO DOMÉNECH 1997

BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Vicent Macip (c. 1475-1550) (Catàleg de l'exposició)*, València: Museu de Belles Arts de València, 1997

BENITO DOMÉNECH 1998

BENITO DOMÉNECH, Fernando, "Los Hernandos: Pintores hispanos del entorno de Leonardo", a *Los Hernandos: Pintores hispanos del entorno de Leonardo (Catàleg de l'exposició)*, València: Museu de Belles Arts de València, 1998, p. 21-42.

BENITO DOMÉNECH 2000

BENITO DOMÉNECH, Fernando, *Joan de Joanes, Una nueva visión del artista y su obra (Catàleg de l'exposició)*, València: Museu de Belles Arts de València, 2000

BENITO I GÓMEZ 2006

BENITO DOMÉNECH, Fernando i GÓMEZ FRECHINA, José, *La Memoria Recobrada. Pintura valenciana recuperada de los siglos XIV-XVI (Catàleg de l'exposició)*, València: Museu de Belles Arts de València, 2006

BERCHEZ 1982

BERCHEZ, Joaquim, "El palau de l'Ambaixador Vich a València", *Debats*, núm. 1, 1982, p. 44-49

CAMÓN AZNAR 1956 A

CAMÓN AZNAR, José, *Exposición Ribalta y la Escuela Valenciana (Granada – Junio 1956) (Catàleg de l'exposició)*, Ministerio de Educación Nacional, Dirección General de Bellas Artes, 1956

CAMÓN AZNAR 1956 B

CAMÓN AZNAR, José, "Los Ribaltas en la Exposición de Granada". *Goya, Revista de Arte*, Núm. 13, Madrid: 1956, p. 70-75

CEAN BERMÚDEZ 1800

CEAN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España, Tom IV*. Madrid: Real Academia de San Fernando, 1800

CHERRY 2008

CHERRY, Peter, "la Adoración de los pastores de Juan Ribalta. Una mirada en profundidad". *Buletina Boletín Bulletin del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, nº4, 2008, p. 67-99

COCK 1876

COCK, Henrique, *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid: 1876

COMPANY 2006

COMPANY, Ximo, *Paolo da San Leocadio i els inicis de la pintura del Renaixement a Espanya*, Gandia: CEIC Alfons el Vell, 2006

ESPRESATI 1948

ESPRESATI, Carlos G., *Los grandes maestros de la pintura: Ribalta*, Barcelona: Aedos, 1948

FALOMIR FAUS 1998-1999

FALOMIR FAUS, Miguel: "Imágenes de una santidad frustrada: el culto a Francisco Jerónimo Simón", 1612-1619. *Locus Amoenus* n° 4, Barcelona: 1998-1999, p. 171-183.

FERNÁNDEZ APARICIO 1991

FERNÁNDEZ APARICIO, Carmen, "Obras de Francisco Ribalta dedicadas al padre Simó. Un lienzo del Museo Nacional de Escultura". *Goya, Revista de Arte*, Núm. 225, Madrid: 1991, p. 142-151

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ 1999

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M^a del Rosario, "La visión del Calvario del padre Francisco Jerónimo Simó", a: Museo Nacional de Escultura. *Obras del Museo Nacional de Escultura. Zaragoza enero-Febrero 1999*. Valladolid: MNE i Ibercaja Obra Social, 1999, p. 80-81.

FITZ DARBY 1938

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

FRANCO LLOPIS 2010

FRANCO LLOPIS, Borja, "Desposorios místicos de Santa Gertrudis de Francisco Ribalta", en Company, Ximo i Aliaga, Joan (Coord.), *San Francisco de Borja Grande de España. Arte y espiritualidad en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII.*, Catarroja: Afers, 2010, p. 226-229.

GARCÍA MAHIQUES 2011

GARCÍA MAHIQUES, Rafael, "El discurs visual de Sant Vicent Ferrer en la visió d'Avinyó per Francesc Ribalta", a: Canalda, Silvia, Narváez, Carme i Sureda, Joan, *Cartografías visuales y arquitectónicas de la modernidad. Siglos XV-XVIII*, Barcelona: Publicacions i Edicions universitat de Barcelona, 2011, p. 209-225

GIL FILLOL 1948

GIL FILLOL, Luis, *Ribalta*. Barcelona: Iberia, 1948

GÓMEZ 1998

GÓMEZ, José, "Fuentes icónicas en los Hernandos", a *Los Hernandos: Pintores hispanos del entorno de Leonardo (Catàleg de l'exposició)*, València: Museu de Belles Arts de València, 1998, p. 43-58.

GOMIS CORELL 2006

GOMIS CORELL, Joan Carles, *L'obra pictòrica de Francesc Ribalta a Algemés*, Algemés: Ajuntament d'Algemés i IMCA, 2006

HIRST 1981

HIRST, Michael, *Sebastiano del Piombo*, Oxford: Clarendon Press, 1981

KOWAL 1985

KOWAL, David M., *Ribalta y los ribaltescos: la evolución del estilo barroco en Valencia*. València: Diputació Provincial de València, 1985. (Tit. orig. *The life and art of Francisco Ribalta (1565-1628)*, University of Michigan, 1981)

LÓPEZ-REY 1971

LÓPEZ-REY, José, "Vicente Macip, Sebastiano del Piombo et l'esprit tridentin", *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVIII (Desembre 1971) : p. 343-354

MADRAZO 1872

MADRAZO, Pedro de, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado*. Madrid: 1872

MADRAZO 1910

MADRAZO, Pedro de, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid: 1910 (10^a ed.)

MAYANS SISCAR 1854

MAYANS Y SISCAR, Gregorio, *El arte de Pintar*, Valencia: Impr. de José Rius, 1854

MADOZ 1847-50

MADOZ, Pascual. *Diccionario Geográfico, Estadístico-Histórico*. Toms X i XV. Madrid: 1847-50

MARTÍNEZ 1866

MARTINEZ, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid: Real Academia de San Fernando, 1866 (Ed. Orig. ca. 1675)

MAYER 1928

MAYER, Augusto L., *Historia de la pintura española*, Madrid: Espasa Calpe, 1928

MONTOLÍO TORÁN 2013

MONTOLÍO TORÁN, David, *Arte en la sede catedralicia de Segorbe, de los obispos Borja a los riberistas (tesis doctoral)*, València: Universitat de València, 2013.

NICOLLE 1910

NICOLLE, Marcel, "L'exposition nationale des maîtres anciens à Londres", *Revue de l'art ancien et moderne*, XXVII, Paris: 1910

ORELLANA 1967

ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía Pictórica Valentina o Vida de los pintores, arquitectos, escultores y grabadores valencianos*, València: Ajuntament de València, 1967 (1a. ed. 1930) (1731-1813)

PACHECO 1649

PACHECO, Francisco, *El Arte de la Pintura*, Madrid: Impr. de Manuel Galiano, 1866 (1^a ed. 1649), Tom II

PALOMINO 1947

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, Madrid: Aguilar, 1947 (1a. Ed. 1715).

PONZ 1972

PONZ, Antonio, *Viage de España*, Toms I, II, III, IV i V, Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Cia., 1972 (1a ed. 1788)

RODRIGUEZ, OLUCHA I MONTOLÍO 2006

RODRIGUEZ CULEBRAS Ramon, OLUCHA MONTINS, Ferran i MONTOLÍO TORÁN, David, *Museo Catedralicio de Segorbe. Catálogo*, Sogorb: Fundació Bancaixa, 2006

RIERA PAVIA 2014

RIERA PAVIA, Josep, *Francesc Ribalta: Llums i ombres d'un pintor català a Madrid i a València (Trellall Final de Grau)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.

SAFARIK 1963

SAFARIK, Eduard, "Contributi all'opera di Sebastiano del Piombo", *Arte Veneta*, vol. 17, 1963, p. 64-79

SIGÜENZA 1881

SIGÜENZA, José de, *Historia del Escorial*, Madrid: 1881

TERRATEIG 1963

MANGLANO Y CUCALODE MONTULL, Jesús, *Baron de Terrateig, Política en Italia del Rey Católico 1507-1616. Correspondencia inédita con el embajador Vich*, Madrid: CSIC / Patronato Marcelino Menéndez Pelayo, 1963

TORMO Y MONZÓ 1932

TORMO Y MONZÓ, Elias, *Valencia: Los Museos*, Madrid: Centro de Estudios Históricos. Fichero Artístico Nacional, 1932

TORMO Y MONZÓ 1949

TORMO Y MONZÓ, Elias, *Pintura, escultura y arquitectura en España. Estudios dispersos. Madrid*: Instituto Diego Velázquez i CSIC, 1949

VILANOVA Y PIZCUETA 1908

VILANOVA Y PIZCUETA, Francisco de Paula. *Guia artística de Valencia*. València: Impr. Gombau, Vicent y Masiá, 1908

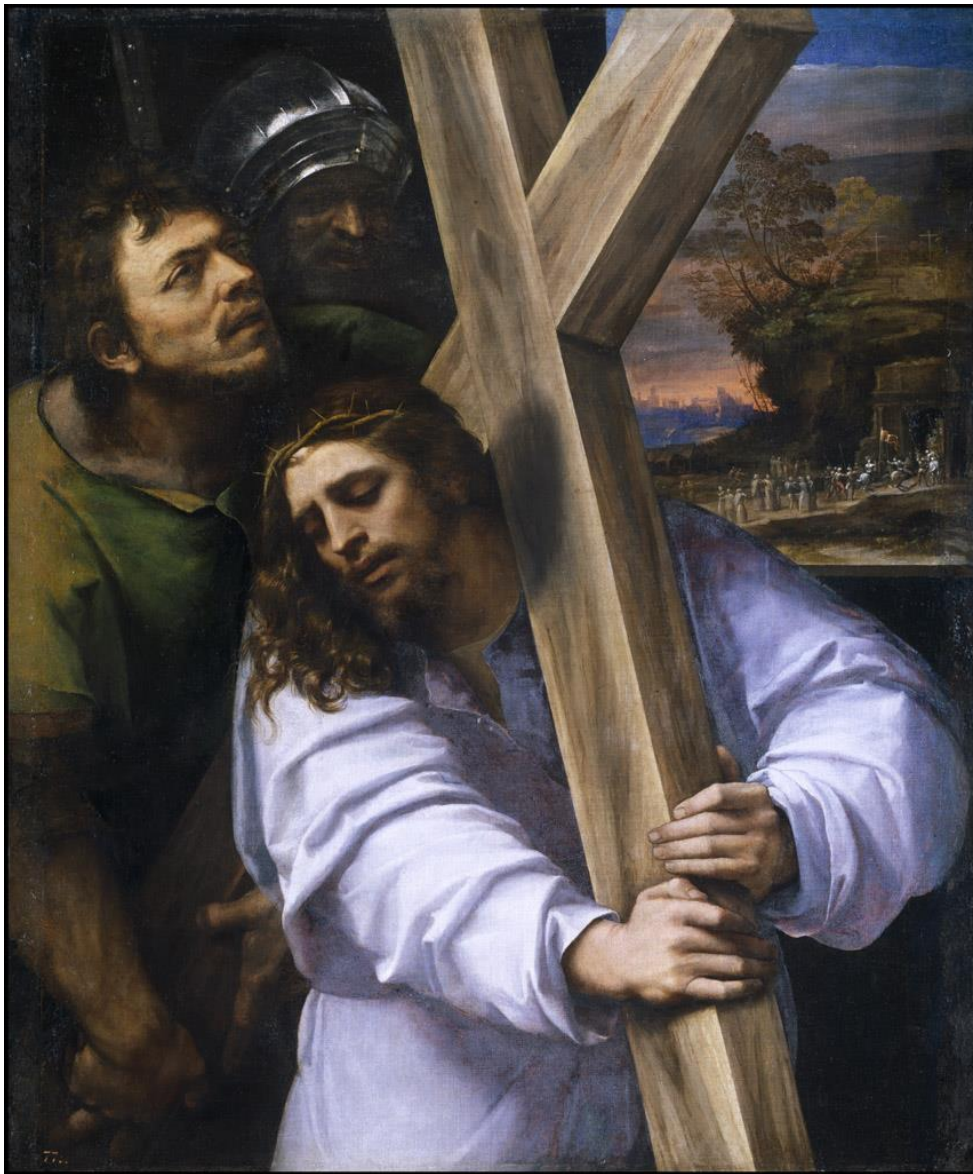
WIVEL 2017

WIVEL, Mathias, *Michelangelo & Sebastiano* (Catàleg de l'exposició), Londres: National Gallery, 2017

WIVEL I JOHANNIDES 2017

WIVEL, Matthias i JOHANNIDES, Paul, "Lamentation over the Dead Christ (Pietà); Seated nude and two studies of an arm; Study of a male torso with hands clasped and six studies of hands", a: Wivel, Matthias, *Michelangelo & Sebastiano* (Catàleg de l'exposició), Londres: National Gallery, 2017 p. 117-123

8. GALERIA D'IMATGES



Làmina 1: Sebastiano del Piombo Crist portant la Creu o Natzarè, 1513-4, Museo Nacional del Prado (Madrid), 1,21 x 1,00 m.

Font: Museo del Prado



Làmina 2: Triptic de l'ambaixador Vich

Làmina 2A: Sebastiano del Piombo, Descendiment als Llimbs, 1516, Museo Nacional del Prado (Madrid), 2,26 x 1,14 m.

Font: Museo de Prado

Làmina 2B: Sebastiano del Piombo, Lamentació sobre Crist mort, 1516, Museu de l'Ermitage (San Petersburg), 2,60 x 1,93 m.

Font: Wikipedia

Làmina 2C: Francesc Ribalta (original perdut de Sebastiano del Piombo), Crist apareixent als Apòstols, 1612-1616, Museu de Belles Arts de València (Procedent del convent dels Carmelites descalços), 2,01 x 1,00 m.

Font: Viu València.com



Làm. 2B: Sebastiano del Piombo. Lamentació sobre Crist mort



Làm. 2A: Sebastiano del Piombo. Descendiment als Llimbs

Làm. 2C: Francesc Ribalta. Crist apareixent als Apòstols



Figura 1: Francesc Ribalta (atribuït), Tríptic de la Redempció, ca. 1612-1616, Muzeum Umeni, Omolouc (República Txeca). (Procedent de l'Hospital d'Aragó o de Montserrate)
Font: Paperturn



Figura 2: Francesc Ribalta, Sant Francesc abraçant a Crist crucificat, ca. 1620, Museu de Belles Arts de València (Procedent del convent dels caputxins descalços), 2,08 x 1,67 m.
Font: Museu de Belles Arts de València



Figura 3: Francesc Ribalta, Crist abraçant a Sant Bernat, 1624-1627, Museo Nacional del Prado (Madrid) (Procedent de la Cartoixa de Porta Coeli), 2,08 x 1,67 m.
Font: Museu del Prado



Figura 4: Francesc Ribalta, Crist en el Sepulcre acompanyat de 3 àngels, 1611-1615, Museu de Belles Arts de València, 2,08 x 1,67 m.
Font: Museu de Belles Arts de València



Figura 5: Francesc Ribalta, Crist difunt atès per la Verge, les maries, Sant Joan, Nicodem i Josep d'Arimatea, 1611-1615, Col·lecció Particular, 0,54 x 1,66 m.
Font: BENITO DOMÉNECH, 1987



Figura 6: Francesc Ribalta, Trobada de Crist amb la Verge, 1611-1615, Museu de Belles Arts de València, 1,47 x 1,89 m.

Font: Museu de Belles Arts de València



Figura 7: Francisc Ribalta, La Visió del pare Simó, 1612, The National Gallery (Londres), 2,11 x 1,11 m.

Font: The National Gallery



Figura 8: Francesc Ribalta (i taller), La Visió del Calvari del pare Simó, 1612-1619, Museo Nacional de Escultura (Valladolid), 1,87 x 1,29 m.

Font: Wikipedia

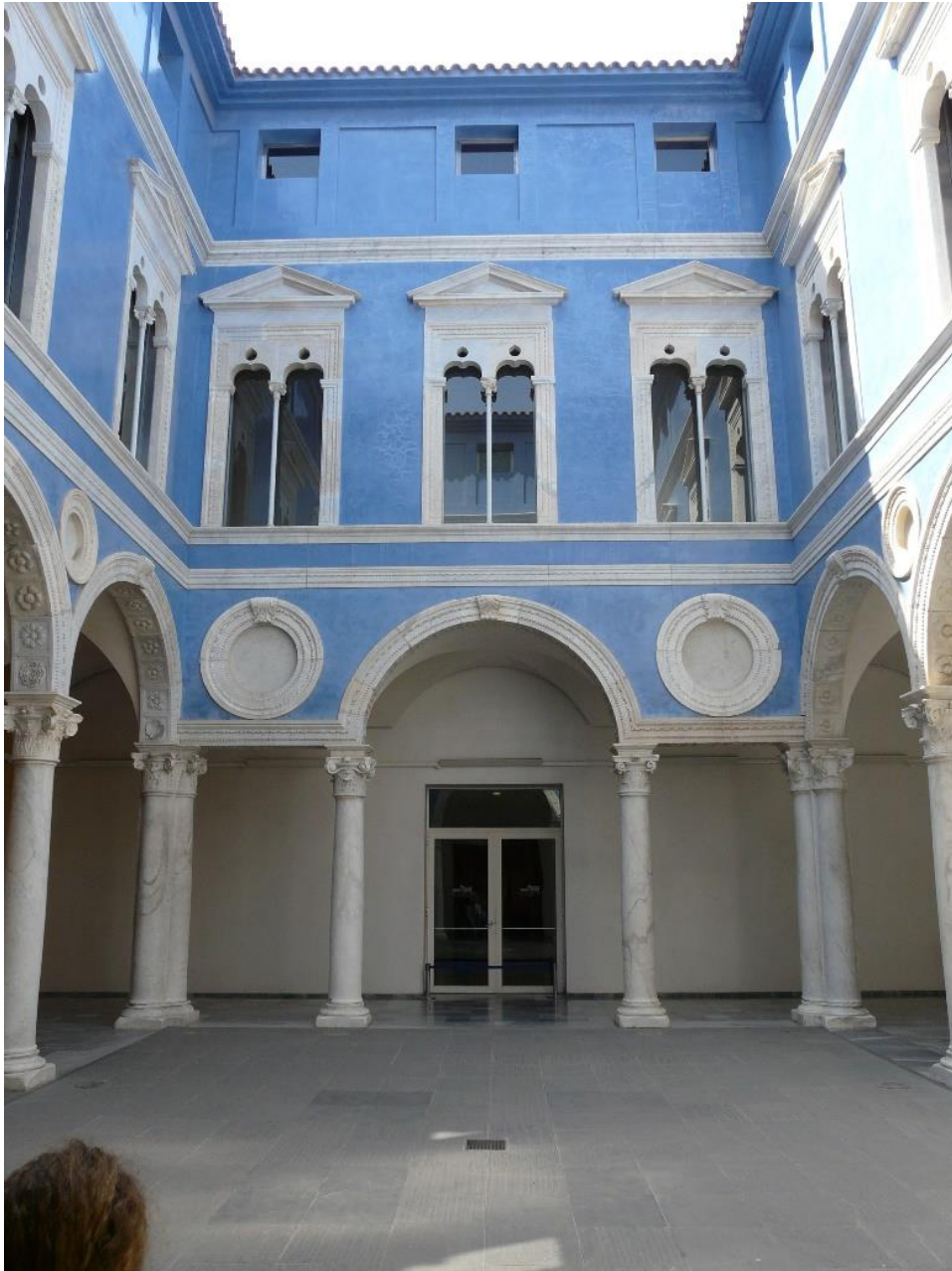


Figura 9: Cortile de l'Ambaixador Vich, 1516-1527, Museu de Belles Arts de València (procedent del palau dels Vich)

Font: Wikipedia



Figura 10: Sebastiano del Piombo, La Pietà de Viterbo, 1512-1516, Museo Civico di Viterbo, 2,48 x 1,90 m.
Font: Wikipedia



Figura 11: Michelangelo Buonarroti, Estudi d'un tors masculí amb les mans creuades i sis estudis de mans, 1510-1512, Albertina (Viena), 0,27 x 0,19 m.
Font: Wikipedia



Figura 12: Joan de Joanes, Baptisme de Crist, 1535, Catedral de València, 3,08 x 2,05 m.
Font : Catedral de València

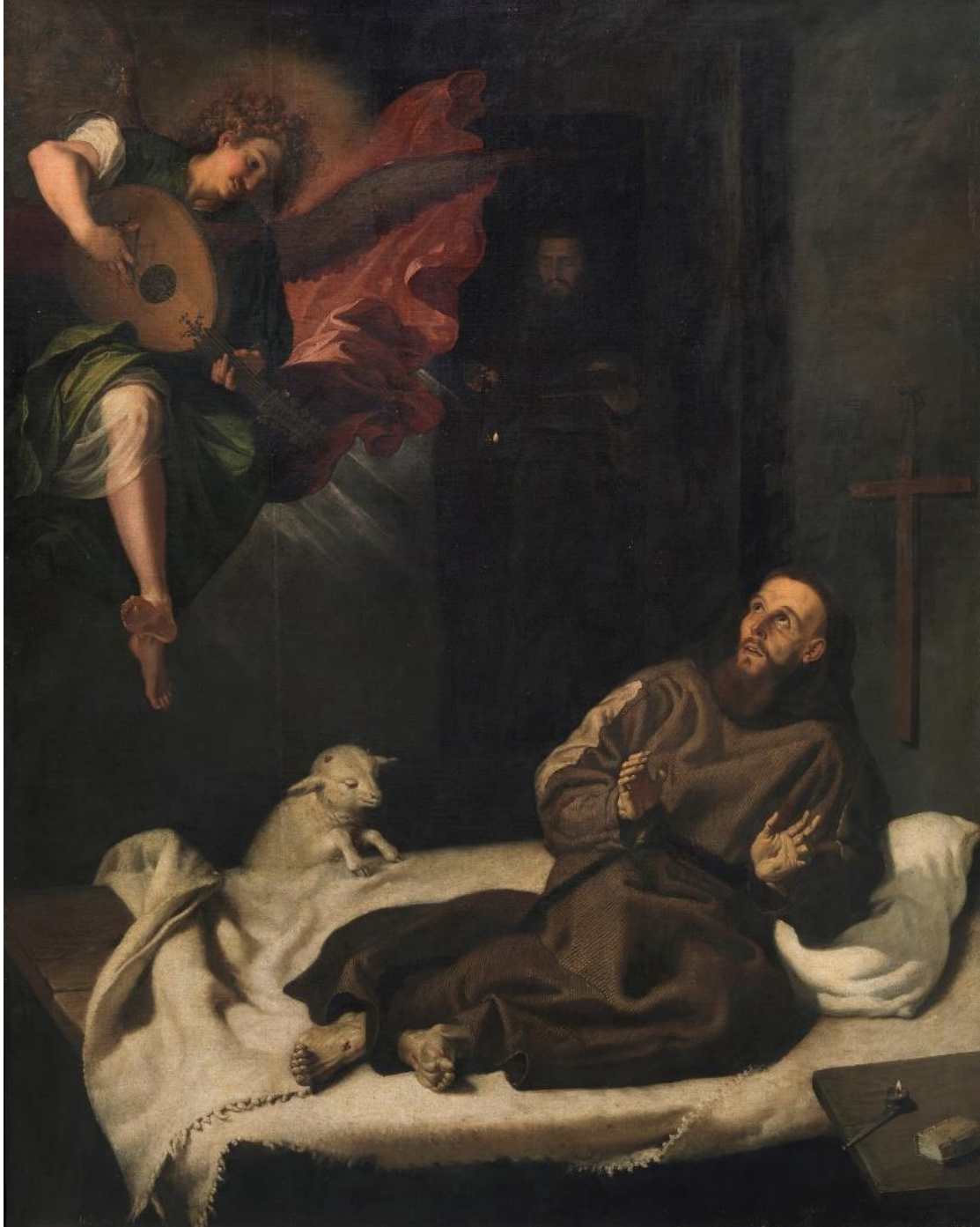


Figura 13: Francesc Ribalta, Sant Francesc confortat per un àngel músic, Ca. 1620, Museo Nacional del Prado (Madrid), (Procedent del convent dels caputxins descalços), 2,04 x 1,58 m.
Font : Museo del Prado



Figura 14: Vicent Macip, Pietat del Retaule Major de la catedral de Sogorb, 1529-1532, Museo Catedralicio de Segorbe (Castelló), 1,25 x 1,21 m
Font: BENITO DOMENECH 1997



Figura 15: Vicent Castelló, Descendiment als Llimbs del Retaule de les Ànimes, 1618-1623, Convent de Sant Agustí de Sogorb (Castelló), Font: MONTOLÍO TORAN 2013

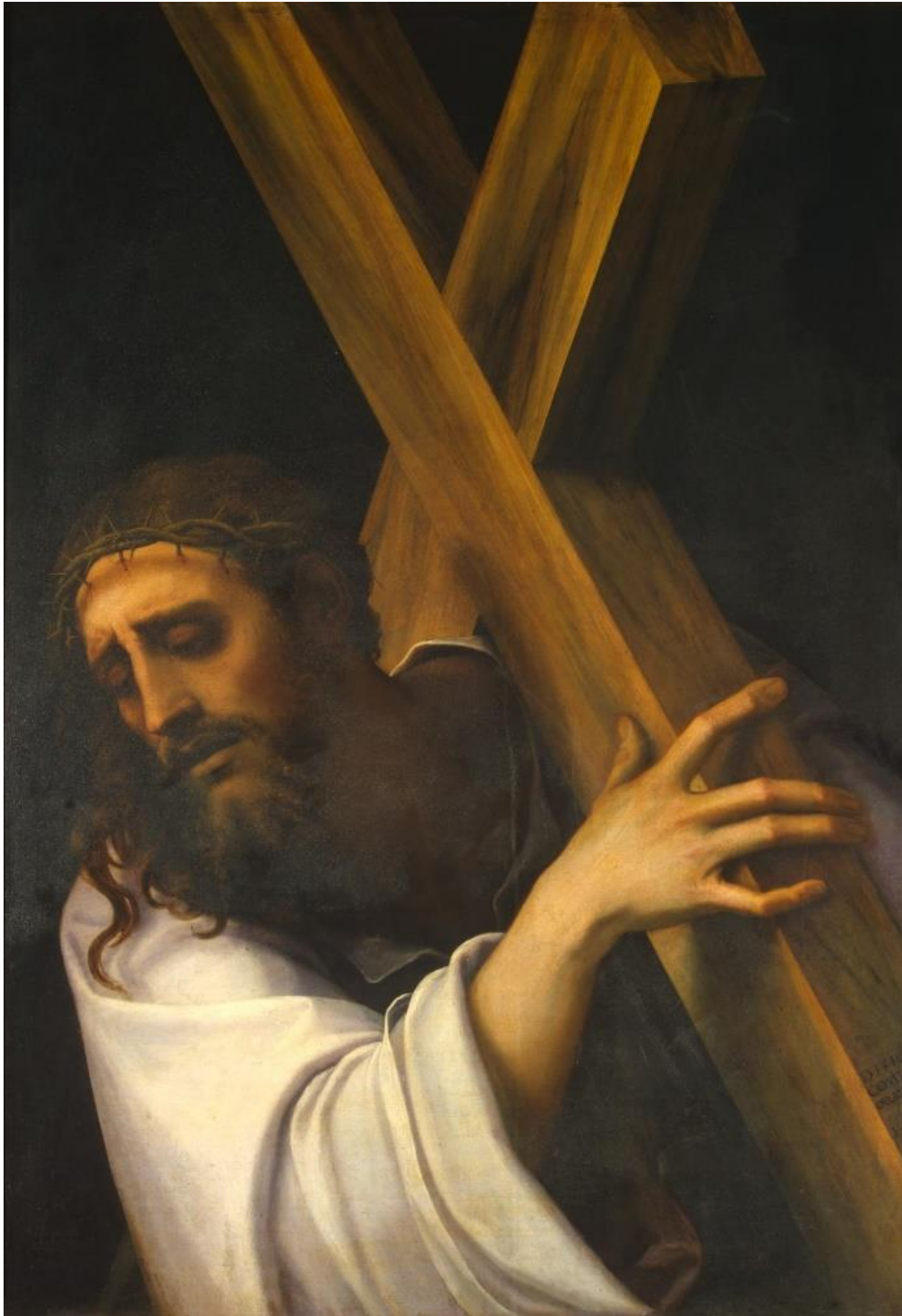


Figura 16: Sebastiano del Piombo, Crist Portant la Creu, 1537, Museu de l'Ermitage (Sant Petersburg) (Procedent de la col·lecció del mariscal Sout i prèviament del comte de Cifuentes), 1,05 x 0,75 m
Font: Hermitage Museum



Figura 17: Michelangelo Merisi da Caravaggio, La Crucifixió de Sant Pere, 1601, Capella Cerasi; Església de Santa Maria del Popolo (Roma) , 2,30 x 1,75 m
Font: Wikipedia

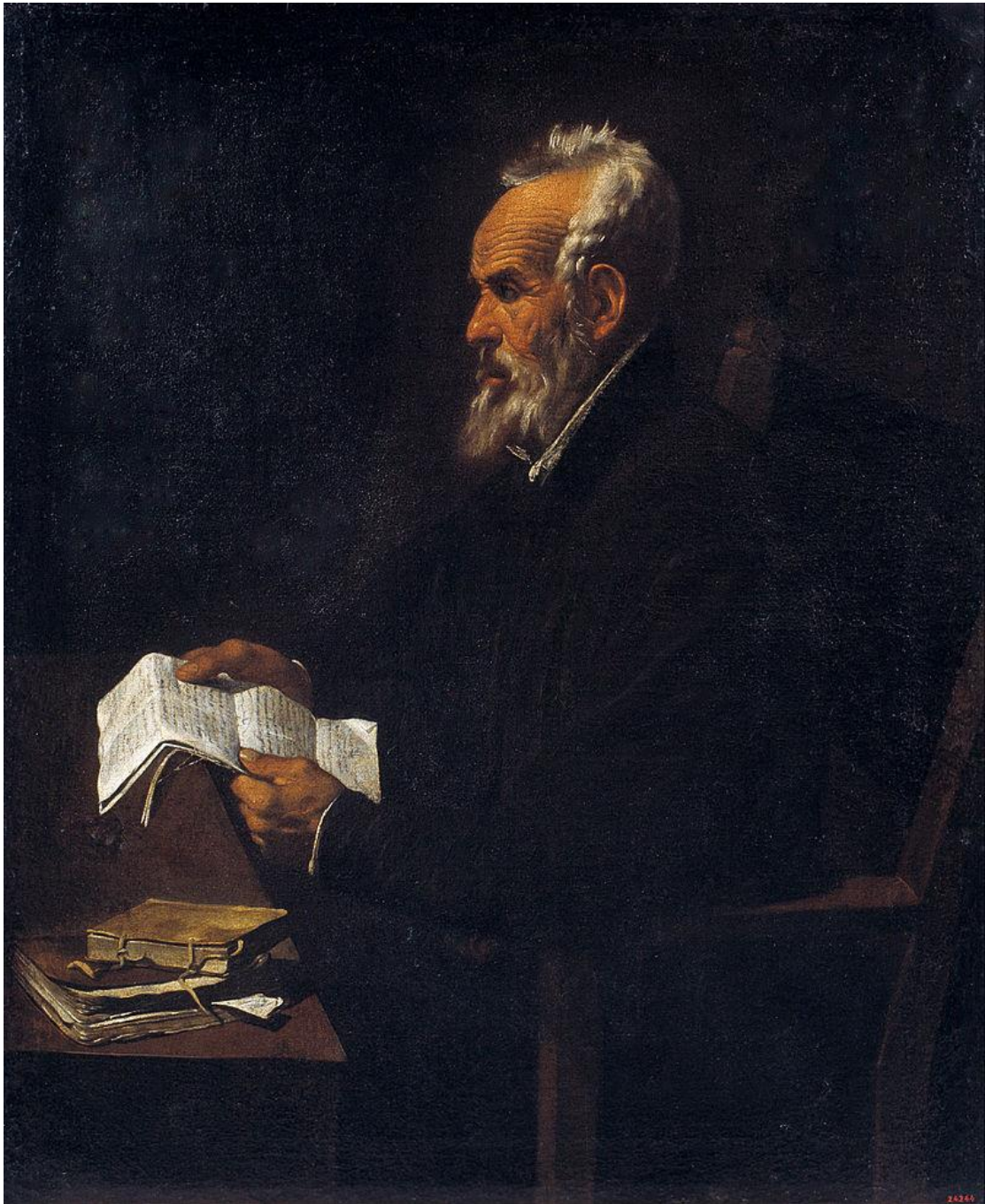


Figura 18: Francesc Ribalta, Ramon Llull, ca. 1620, Museu Nacional d'Art de Catalunya (Barcelona) , 1,02 x 0,85 m
Font: Wikipedia



Figura 19: Francesc Ribalta, Sant Tomàs de Villanueva amb dos escolars, 1616, Col·legi de la Presentació (València) Obra desapareguda el 1936, 2,03 x 1,27 m.
Font: KOWAL 1985



Figura 20: Francesc Ribalta, Martiri de Sant Jaume, 1603, Església parroquial d'Algemesí (València) 3,10 x 2,37 m.
Font: Wikipedia



Figura 21: Joan Ribalta, Preparatius per a la Crucifixió, 1615, Museu de Belles Arts de València, 2,00 x 1,30 m.

Font: Lahornacina.com



Figura 22: Francesc Ribalta, Visió de Sant Vicent Ferrer o Visió d'Avinyó, 1604-1605, Reial Col·legi del Patriarca (València), 3,17 x 2,01 m.

Font: Tumblr.com

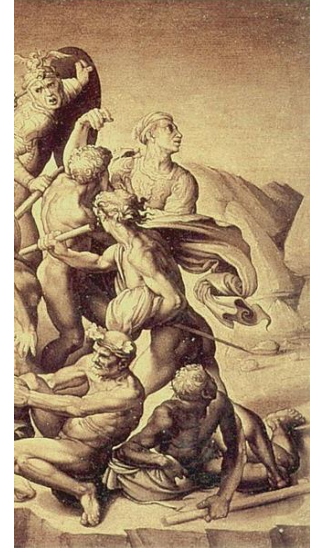
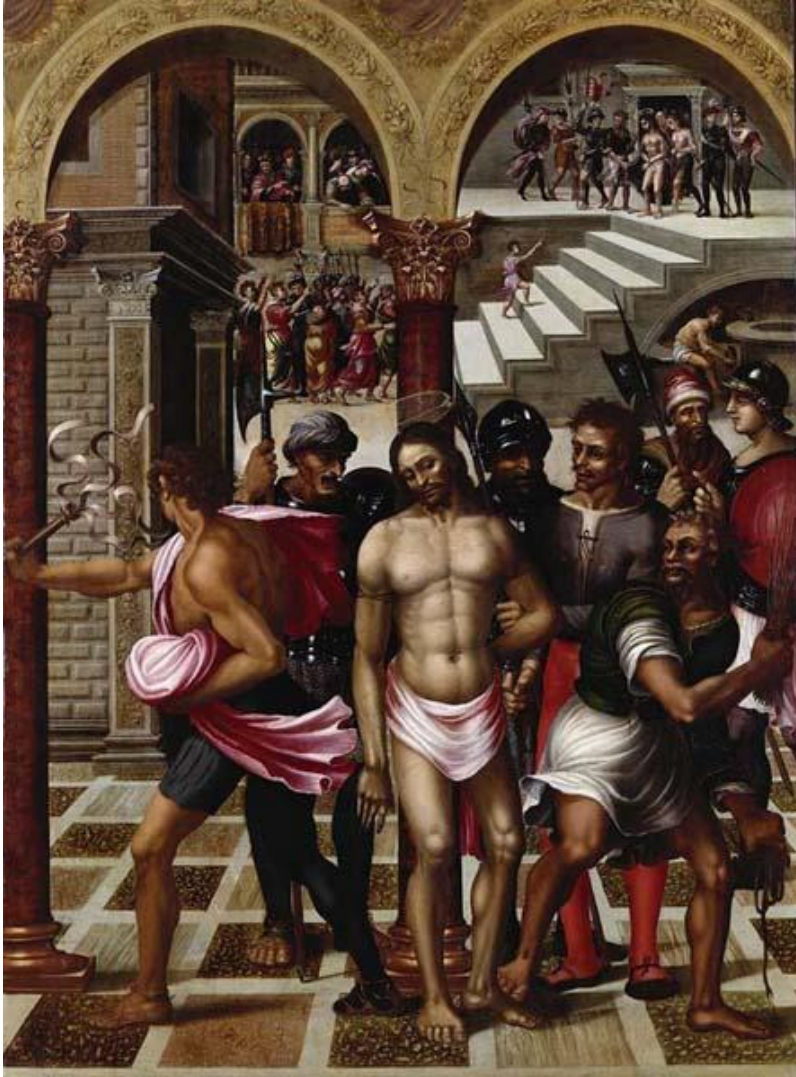


Figura 23: Fernando Llanos, La Flagel·lació, ca. 1520, Museu de Belles Arts de València, 1,33 x 1,01 m.

Font: Museu de Belles Arts de València

Figura 23B: Bastiano de Sangallo (original de Miquelangelo Buonarroti), La Batalla de Cascina (detall), Palau Holkham Hall, (Norfolk, Regne Unit)

Font: Wikipedia



Figura 24: Francesc Ribalta (original de Caravaggio), La crucifixió de Sant Pere, 1601-1614, Col·lecció Príncipe Pio de Monbello (Imbersago – Província de Lecco), 0,93 x 0,78 m.
Font: KOWAL 1985



Figura 25: Pedro Orrente, El martiri de Sant Sebastià, 1616, Catedral de València, 3,06 x 2,19 m.
Font: Wikipedia



Figura 26: Pedro Orrente, El sacrifici d'Isaac, 1616, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1,33 x 2,67 m.
Font: Wikipedia