

EL ORIGEN DE LA CENA DEL REAL COLEGIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA EN TORNO A CARDUCHO Y RIBALTA

por

FERNANDO BENITO DOMÉNECH

La problemática que a menudo se plantea en torno a la gestación de algunas obras de arte, merecería estudios detallados que sin duda resolverían cuestiones iconográficas e históricas de indudable interés. No pocas veces ocurre que lo que creemos genial invención de un artista no es más que asimilación de obras precedentes y de toda una amalgama de circunstancias diversas remodeladas con nuevos criterios creativos que, debidamente estudiados, lejos de restar valor a la obra, la engarzan más firmemente con su entorno, allanándonos en mayor medida su conocimiento. Desde este punto de vista es interesante abordar la famosa *Cena* de Francisco Ribalta.

De otro lado, la tradición más o menos fidedigna, nos ha transmitido la noticia, poco creíble desde nuestra óptica, de la incidencia de este cuadro en Carducho, noticia que por falta de una minuciosa revisión, despreciamos sin más, olvidando cómodamente las raíces que darían lugar a su divulgación y cuyo análisis podría aportar nueva luz sobre aspectos, por inverificables, generalmente maltratados.

Repetidamente se ha hablado del viaje que Vicente Carducho (1576-1638) hiciera a Valencia con objeto de conocer la *Cena* de Francisco Ribalta (1565-1628), documentada en 1606, que para el altar mayor del Colegio de Corpus Christi había pintado el artista catalán. Igualmente se ha escrito sobre la influencia que pudo ejercer dicha *Cena* en la versión del mismo tema que Carducho pintó para el retablo de las monjas de Corpus Christi en Madrid, vulgarmente llamado de las Carboneras, hacia 1622-25. A su vez, se ha abundado sobre el parecido de los dos cuadros al decir Palomino que «ambos los tuvieran por de Ribalta, si los vieran juntos o ambos de Carducho»¹.

¹ PALOMINO Y VELASCO, A., *Museo Pictórico y Escala Óptica con El Parnaso Español Pintoresco Laureado*, Madrid, 1715-24, Ed. de Aguilar, Madrid, 1947, p. 848. PONZ (*Viage de España*, Madrid, 1772-94, t. III, p. 241 y t. V, p. 129) sin extremar tanto las cosas, tan solo señala su «composición muy parecida», añadiendo —al hablar

A pesar de que Tormo saliera al paso advirtiendo acertadamente el nulo parecido de ambos cuadros y rechazara la noticia —«por inventada», según sus palabras— del viaje a Valencia de Carducho para copiar a Ribalta², otros autores han vuelto a insistir sobre este punto, incluido Mayer que, sin fuente probatoria, data el viaje en 1620³, probablemente guiado por la fecha de construcción del retablo de las Carboneras, que el entallador Antón de Morales realizaba entre 1620-25⁴.

Testimonios de Carducho en Valencia no ha quedado alguno. Ni siquiera es de su mano el *Angel Custodio* que tradicionalmente se le atribuye y del que alegremente se ha llegado a decir que lo pintó en Roma⁵, cuando es el propio Carducho, florentino de origen, quien declara que salió de su patria «de tan corta edad que casi no tengo memoria de cosa alguna»⁶.

Ahora bien, si por un lado podemos rechazar plenamente que Carducho se inspirara en la *Cena* de Ribalta, no creemos que se pueda negar categóricamente el discutido viaje de Carducho a tierras valencianas, dado que la noticia de Palomino tendría alguna base que convendría puntualizar.

El Colegio de Corpus Christi, a parte de la *Cena* de Ribalta, conserva otra hermosa *Cena*, de fecha más temprana que generalmente ha pasado inadvertida a historiadores y estudiosos. Dicho cuadro, no documentado y, desde Ponz, tenido por obra de Martín de Vos⁷, no es flamenco sino italiano, y aunque no conozcamos su autor, habría que acercarlo a un pintor genovés si consideramos sus concepciones volumétricas a lo Cambiaso⁸. El cuadro en cuestión permanece guardado desde 1606, junto con otros tres cuadros más, en unas cajas colocadas respectivamente en cada una de las cuatro esquinas del claustro del Colegio y sólo son mostrados un día al año, la octava de Corpus, por lo que no debe extrañarnos su habitual olvido. Indudablemente es esta *Cena* anónima la que ofrece contactos abundantes con la aludida de

de la *Cena* de Ribalta—. «haber oído o leído que Carducho hizo un viage a Valencia solo con el fin de ver este cuadro». CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario...*, I, p. 249) corrobora que «en efecto son muy parecidas».

² TORMO, Elías, *Las iglesias del antiguo Madrid*, Madrid, 1927, Ed. de 1972, p. 95.

³ MAYER, Augusto L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, 1947, 3.ª Ed., p. 411. Sin precisar la fecha lo cita SÁNCHEZ CANTÓN en *Fuentes literarias para la Historia del Arte Español*, t. II, p. 61, apoyado en Palomino. Igualmente lo repite ESPRESATI (*Ribalta*, Barcelona, 1948, p. 126).

⁴ Fecha dada por Tormo, ob. cit., p. 97.

⁵ CRULLÉS, Marqués de, *Guía urbana de Valencia*, Valencia, 1876, p. 195. Tormo lo creyó de Vicente Requena (*Levante*, Madrid, 1923, p. 109), pero inexplicablemente lo vuelven a dar de Carducho Robres-Castell (*Catálogo artístico ilustrado del Real Colegio Seminario de Corpus Christi*, Valencia, 1951, p. 78) y ha vuelto a ser rechazado por Angulo-Pérez Sánchez (*Pintura madrileña*, Madrid, 1969, p. 176).

⁶ CARDUCHO, Vicencio: *Diálogos de la Pintura*, Madrid, 1633, p. 15.

⁷ Ob. cit., t. III, p. 250.

⁸ Concretamente la figura del apóstol San Pedro coincide con una de las cabezas, aunque invertida, del dibujo de Luca Cambiaso *Estudio de cabezas* conservado en Uffizi, n.º inv. 13734. Véase SUIDA, *Luca Cambiaso, la vita e le opere*, Milán, 1958, fig. 453. Con todo, no me parecería exacto atribuir el cuadro a este pintor.

Carducho, y en la que en todo caso se inspiraría éste, tomando algún apunte en su hipotética estancia en Valencia.

Tanto esta Cena, como la de Carducho, bañadas en tonalidades suaves y luminosas, ofrecen desde su verticalidad un punto de vista alto que permite apreciar la impecable superficie del mantel, de marcados pliegues, y los enseres y alimentos que sobre él se hallan dispuestos: vajillas de fino cristal, cuchillos, platos, una fuente, pedazos de pan, incluso un gato y un perro respectivamente bajo la mesa. Pero sólo en Carducho aparece el Santo Cáliz de la catedral de Valencia tan célebre en la pintura valenciana y que, trasplantado al cuadro de las Carboneras, aboga en favor del pretendido viaje, dado que no conozco grabado alguno de estas fechas que hubiera potenciado la difusión del cáliz valenciano. En ambas *Cenas*, como digo, la disposición de volúmenes es muy similar y la cruja abovedada que al fondo, en el cuadro italiano, se abre hacia un patio de fantástica arquitectura, es sustituida por Carducho con una gran hornacina que con similar intención enmarca la figura de Cristo. Con esta solución, Carducho rehuye toda la caprichosa escena de segundo y tercer término, eliminando a los pequeños personajes contemporáneos tan discordes con los postulados artísticos emanados de Trento. Para destacar el sentido eucarístico del cuadro y seguramente guiado por la invocación de la comunidad religiosa a que iba destinado, Carducho representa el momento de la Comunión de los Apóstoles y para ello Cristo, manteniendo su posición frontal como en la referida *Cena* italiana, incurre en una actitud un tanto forzada. Posteriormente, el tema de la Comunión de los Apóstoles sería ya tratado de forma diferente, baste recordar el gran cuadro de Ribera de la napolitana cartuja de San Martino. Pero en el caso que nos ocupa, los personajes, lejos de todo arrobamiento en las dos *Cenas*, parecen asistir antes que a la institución de la Eucaristía, a la celebración de un banquete nupcial. Nada pues más contrario a la monumental *Cena* de Ribalta en la que los Apóstoles, en torno a una mesa redonda y vacía de enseres, cuelgan sus miradas y oídos a la pronunciación del sagrado misterio, en un ambiente grave y profundo, inmerso en sugestivos claroscuros.

Dado que Ponz, como ya hemos apuntado, menciona la *Cena* italiana en el claustro del Colegio atribuyéndola erróneamente a Martín de Vos y paradójicamente relaciona la de Carducho con la de Ribalta, cabe preguntarse qué razones o motivos le indujeron a seguir la noticia de Palomino sosteniendo con tanto énfasis tan desproporcionada comparación. La respuesta más lógica no es otra que la existencia de un documento escrito.

Sabemos que Vicente Carducho fue un hombre de vida ordenada hasta el extremo de llevar unos libros de cuentas en los que anotaba sus trabajos realizados. Concretamente en 1638, cuando le sorprende la muerte, dejaba un

libro de cuentas que había comenzado en 1633⁹, esto es, el mismo año en que publicó sus *Diálogos de la Pintura*. No es de extrañar que para la confección de su famoso libro hubiera acumulado multitud de datos, notas, experiencias personales, etc., dadas sus cualidades de hombre laborioso y organizado. Supongo pues, que algún documento o nota *alusivo a la Cena del retablo de la Capilla del Colegio del Corpus Christi de Valencia* caería en manos de Palomino quien no vaciló, al igual que Ponz, en identificar con la *Cena* de Ribalta. El propio Ponz da noticia de lo que se pagó a Ribalta por el lienzo y ello hace pensar que leyera el recibo de pago fechado en 1606 «del cuadro de la Cena del altar mayor de la iglesia del Colegio»¹⁰, sin sospechar que la hipotética noticia de Carducho se refiriera a otra *Cena*. Creo poder afirmar que la aludida *Cena* italiana ocupó el retablo mayor del templo pocos años antes que el pintor catalán realizara su celebrado cuadro, como se verá.

Cualquier espectador puede advertir que el monumental cuadro de Ribalta es desproporcionado a las dimensiones del retablo que preside. Más aún, el tamaño del cuadro, rebasando sus límites lógicos, destruye el arquitrabe del retablo, recortando el friso por la parte superior y si es por la inferior, con mayor atrevimiento se adentra en el zócalo al que obliga a ceder contra toda lógica arquitectónica. En cuanto a los lados apenas ofrece espacio para un marco mínimamente proporcional a tamaño lienzo. El efecto general se traduce en que las columnas del retablo quedan como suspendidas a una altura ilógica con respecto a la base del cuadro, cuyo colosal tamaño —y esto es importante— está exclusivamente *en función de servir de tapa móvil* de la gran caja que alberga un gigantesco crucifijo.

El retablo fue contratado por el Patriarca Juan de Ribera, fundador del Colegio con el entallador Francisco Pérez en 14 de Junio de 1600¹¹, comprometiéndose éste a dejar acabada la obra en el plazo de cinco meses por la suma de 530 libras. A lo largo de la detallada escritura de contratación, no encontramos ninguna mención alusiva a la colocación de tapa ni de cuadro alguno, pero sí se menciona la colocación de un crucifijo en su caja. Esta caja era de menores dimensiones que la que hoy se nos ofrece y no rompía la línea del arquitrabe ni la del basamento como claramente se expresa en uno de los apartados de la escritura¹². El crucifijo que se pretendía albergar en la caja del retablo era el que en 1590 ya se menciona presidiendo el oratorio

⁹ ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña*, Madrid, 1969, p. 80. En este libro los autores hacen un detallado estudio del pintor.

¹⁰ El recibo fue publicado por BORONAT Y BARRACHINA, *El B. Juan de Ribera y el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia, 1904, p. 39.

¹¹ El Documento de contratación lo recoge íntegramente BORONAT, ob. cit., p. 324-329.

¹² Idem, p. 326-327; «Item ha de hacer el dicho francisco Perez una caja para el Christo del dicho Retablo que tome todo el hueco desde la peana o basa de los pedestales hasta el alquitrave que esta en lo alto con su moldura alrededor y tenga de hondo quatro palmos...».

del Colegio¹³, y dado que la profundidad del nicho no excedía los cuatro palmos señalados, se ofrecería a los fieles sin telones ni tapa que lo cubriera. Pasados los cinco meses de plazo, Francisco Pérez construye en los años siguientes los retablos de las restantes capillas laterales, trabajo que prolonga hasta 1605.

Pero en mayo de 1601 llegaba inesperadamente al Colegio un nuevo Crucifijo de dimensiones mucho mayores, regalo al Patriarca de doña Margarita de Cardona¹⁴, esposa de Adán Dietrichstein, consejero del emperador Rodolfo II. Esta ilustre dama había coleccionado con verdadera pasión un importante lote de reliquias que hacia el final de sus años fue regalando a importantes personajes y a nobles instituciones¹⁵. El nuevo Crucifijo era considerado milagroso y gozaba de fama de sagrada reliquia, avalada por «Auténtica», en cuyo texto se nos narra que su cabeza fue hallada enterrada en tierra de herejes y los prodigios por ella operados. El Arzobispo Ribera consideró esta reliquia como una de las más importantes de su colección y respetando íntegramente sus colosales dimensiones, quiso que presidiera ahora el retablo y que a su vez estuviera resguardada por cinco cortinas y una tapa a manera de telón. Es curioso constatar el respeto que al propio Patriarca le merecía la imagen —como él mismo declara— «por ser la cabeza del Altar mayor la milagrosa, e insigne figura de Iesu Christo nuestro Señor, aviendo espirado en la sagrada Cruz: la qual toda es de admirable manufactura, tal que a parecer de hombres peritos en arte, asi naturales de España, como estrangeros, es la mas excelente imagen, y figura que se halla en España, ni en otra parte de la Christiandad. Y la cabeza y rostro se juzga por cosa hecha por manos de Angeles, y asi fue hallada por milagro, y tenida, y reputada por milagrosa, y como tal adorada, y reverenciada, no solo entre Catolicos, pero aun entre hereges»...¹⁶. Esta imagen recibiría culto exclusivo todos los viernes en que al compás del Miserere se descorrerían las cinco cortinas de colores simbólicos tras haberse bajado lentamente la tapa del camarín para mostrar a los fieles la santa reliquia¹⁷.

Con relación a ello quiero señalar que en 1603 Francisco Pérez tuvo que rehacer de nuevo el retablo para adaptarlo a la nueva imagen, lo cual provocó no pocas tensiones entre el Arzobispo y el entallador a quien hubo que pagarle

¹³ Archivo de Colegio: Gasto General, Caja 22, *Gastos de Cámara de marzo de 1590*.

¹⁴ Archivo del Colegio *Libro 5.º de Hacienda*, fol. 20. Signatura 85: «En cuatro de mayo de 1601 pague 23 L. 11 s. 8, por tantas ha gastado Miguel Murciano en traer la figura de Cristo que la Señora Margarita de Cardona envió al Patriarca mi Señor».

¹⁵ La Sagrada Forma que se venera en la sacristía de El Escorial detrás del cuadro de Claudio Coello, también perteneció a doña Margarita de Cardona, quien la regaló a su hija y ésta a Felipe II.

¹⁶ *Constituciones de la Capilla de Corpus Christi*. Valencia, 1605, cap. XXIII, 2.

¹⁷ *Idem*. Capítulo XXVII, 3, que trata «De la Misa y oficios del Viernes en particular».

279 libras, 1 sueldo y 8 dineros «a más de las 530 libras en que fue concertado al principio, por haver pretendido el dicho franco. Perez que huvo engaño en mas de a medias en dicho precio y concierto»¹⁸. En enero de 1604, dicho entallador tenía ya cobradas 305 libras «por las manos y hechura del casilicio grande de la capilla major de la yglesia del Collego en que está la santissima figura del christo, la tapa y cubierta del dicho casilicio en que esta un cuadro con la Cena de Xrto. y por otras mejoras hechas en dicho retablo despues de acabado y asentado»¹⁹. Estas mejoras consistieron en agrandar en 22 palmos la caja como también se señala, y ahondarla para poder disponer, sin duda, de espacio suficiente para los cinco cortinajes, unos blandones y para ese telón en el que ya se nos menciona una *Cena*.

La *Cena* italiana, que suponemos ahora haciendo las veces de telón, si por un lado cubre con su anchura la caja del retablo, no así ocurre con la altura. De tal forma, deduzco que existió una segunda pintura que, a modo de predela, llenaría el vacío que por la parte inferior no llegaba a cubrir la *Cena* del autor italiano, pues de hecho, podemos conjeturar que hubo más de un cuadro²⁰. La identificación de este segundo cuadro no es imposible dado que el Colegio aún conserva un lienzo romano, que representa la *Gloria con todos los Santos*, cuyas dimensiones se ajustan perfectamente a las de este hueco y del que sabemos que en esos años estuvo encastrado sobre una tabla²¹. Por otra parte, la reducida escala de sus múltiples figuras obliga a una ubicación a escasa altura para poderlo apreciar. Con ello, vengo a decir que sumando las dimensiones de la *Cena* italiana y la *Gloria con todos los Santos*, nos viene a resultar una superficie muy próxima a la de la *Cena* de Ribalta, sin olvidar que a cada uno de los aludidos cuadros le correspondería su marco respectivo²².

No parece que el Patriarca Ribera quedase satisfecho de estas reformas pues todo ello sería simplificado al encargarle a Ribalta en 1605-1606 la monumental *Cena* que nos ha llegado a nuestros días presidiendo el retablo. Pudiera pensarse que Ribalta pintaba la *Cena* desde 1603, pero ello es muy difícil de argumentar dada la apretada labor del artista en el intervalo de 1603 a 1606, en el que a parte del compromiso contraído con el espectacular re-

¹⁸ Archivo del Colegio: «*Cuentas con franco. perez entretallador de obras echas en la iglesia del collego del Patria mi Sr.*», sign. I, 4, 25.

¹⁹ Idem.

²⁰ Archivo del Colegio: Sign. I, 4, 25: «Yo Juan Baptista giner ymaginari dic he rabut de mosen Jusep Jua. agorata sesse liures dic setse liures per tanta talla he fet a unos quadros de la caixa del altar mayor de lesglesia del colégi...» (22 de febrero 1603). El cuadro que hoy está en el ático del retablo está documentado en 1610, no teniendo nada que ver con estos cuadros.

²¹ Archivo del Colegio: Sign. I., 4, 25: «en 24 de Junio (1602) por tanto lienço para cubrir los quadros de St. mauro y de todos los Santos traídos de roma por que no se gasten al dorar las puertas en que estan asentados 2 L. 20 s.».

²² La *Cena* genovesa mide 3,21 × 2,15 m., la *Gloria con todos los Santos* 1,05 × 2,21 m. y la *Cena* de Ribalta 4,28 × 2,66 m. (la altura precede a la anchura).

tablo de Algemesí no dejó de pintar otros cuadros para el propio Arzobispo ²³. Las razones que moverían al Patriarca al nuevo cambio parecen ser claras. En principio las dos pinturas aludidas del retablo no eran de la misma mano y presentan marcadas diferencias de estilo, lo que no agradaría a un mecenas tan exigente. Por otro lado, el aludido cuadro que actuaría de predela presenta un asunto temático más propio de un ático de retablo que del lugar inferior que ocupaba. Finalmente la *Cena* italiana a la que nos hemos venido refiriendo, con toda su concepción manierista del asunto evangélico, ni encajaba con las devotas pretensiones del prelado, tenaz seguidor de postulados contrarreformistas, ni con la pretendida piedad del lugar. Es entonces cuando se requiere la intervención de Francisco Ribalta, cuyas dotes bien conocía el Patriarca.

Como es bien sabido, Ribalta, en su primera época, tuvo especial inclinación a inspirarse en otros pintores. Son conocidas sus influencias de Navarrete el Mudo y de la pintura veneciana, Tiziano, Piombo, etc. Ante un pintor de tan gran disposición receptiva, es lógico pensar que a la hora de pintar su *Cena* no desdeñara las sugerencias compositivas que el cuadro italiano le podía ofrecer. Recordemos que si desde el Renacimiento las Cenas se habían generalizado en mayor número, en formato apaisado, ya en el siglo XVI se había extendido suficientemente el formato vertical, pero no en Valencia, donde la gran fama de Juan de Juanes había consagrado un formato difícilmente revisable. Ribalta, para realizar su empresa contaba con algunos precedentes que no conviene desdeñar. En el retablo de Algemesí, ya había ensayado una *Cena* de mesa redonda con efectos claroscuro, pero con un punto de vista bajo, fácilmente modificable a poco que estudiara la composición del cuadro que tenía ahora que ser sustituido. También aprovecha de su modelo italiano la figura de Cristo, un tanto convencional, siguiendo el mismo gesto de su mano derecha e incluso su mismo tratamiento, si bien acentuando el misticismo de su expresión y destacando su cabeza con una brillante aureola. De igual forma, partiendo de la arquitectura fantástica que aparece al fondo en el cuadro italiano, opta por cerrar la crujía abovedada y prescindir de todo lo accesorio en aras de una mayor ortodoxia. De otra parte, sin desdeñar las influencias de Cort o de Livio Agresti, que algún autor ha señalado ²⁴, creo que es decisiva la disposición de los apóstoles en torno a la mesa a partir de un grabado en madera, del mismo asunto, que aparece en un misal que perteneció al propio Arzobispo Ribera ²⁵, siguiendo fielmente, como en el caso del apóstol San Juan, alguno de sus modelos humanos.

²³ Cfr. FITZ DARBY, *Francisco Ribalta and his school*, Cambridge Mass. Harvard University Press, 1938, p. 230-231.

²⁴ Idem, p. 101-102.

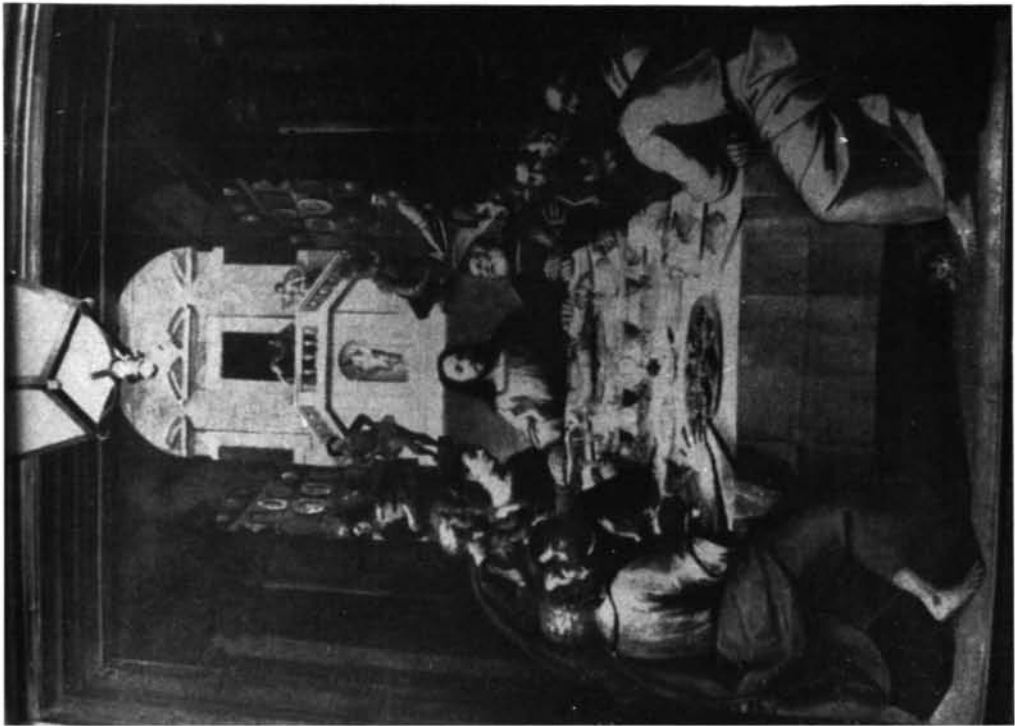
²⁵ Grabado en madera (115 x 77 mm.) de un Misal de 1577, conservado en la Biblioteca del Patriarca, sign. 690. En el colofón del Misal leemos: «Venetiis apud iuntas MDLXXVII». El grabado se reproduce dos veces (fol. 96 y fol. 176 v.º).

Volviendo al comienzo, aún queda pendiente si Carducho pudo conocer el cuadro de Ribalta. La respuesta es problemática, pues de haber visitado Valencia en la fecha que indicó Mayer, esto es en 1620, es difícil creer que reparara antes en la *Cena* italiana que en la de Ribalta. Pero en caso de haber existido la fuente de información que alumbró a Palomino alusiva al apunte que tomara de la *Cena del altar mayor* del Colegio, se deduce que viajaría a Valencia entre 1603 y 1605, años en los que el cuadro italiano ocupó el retablo. Este período de la vida de Carducho está perfectamente documentado viviendo en Valladolid²⁶ junto a la Corte, instalada allí hasta 1606, pero fue precisamente en 1604 cuando se inauguró la iglesia del Colegio y a este solemne acto asistió el propio Felipe III. Tan fausto acontecimiento tuvo lugar el día 8 de febrero y un testigo presencial nos relata que «el sábado a 7 de febrero antes de la procesión el Señor Patriarcha alcanzó de su Magestad que fuesse a ver la obra tan sumptuosa y la riqueza de las reliquias de su Collegio, y la rica pieza del cruzifixo del altar mayor. Su Magestad y sobrinos y grandes fueron el sábado en la tarde, vispera de la processión que se avia de hazer, para ver el Collegio. (...) Quedóse su Magestad muy contento, y todos los demás de todo lo que allí vieron»²⁷. No es aventurado admitir en el cortejo real la presencia de Vicente Carducho, teniendo en cuenta que frecuentemente los pintores intervenían de manera decisiva en acontecimientos regios y el propio Carducho, años antes había tomado parte en la construcción de arcos de triunfo que se hicieron en Valladolid para la entrada de la reina doña Margarita. Así pues, le suponemos ahora acompañando al Duque de Lerma que formaría parte de la comitiva real desplazada a Valencia desde Valladolid.

Creo, con todo lo dicho, que si la presencia de Carducho en Valencia no está documentada, hay suficientes datos como para sospecharla. Y en ese caso, si alguna semejanza se puede establecer entre la *Cena* de Ribalta y la de las Carboneras, ésta derivaría de haber bebido de la misma fuente, esto es la *Cena* italiana sobre la que venimos insistiendo, y no de una inspiración directa como tradicionalmente se ha señalado.

²⁶ ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña*, p. 104-105.

²⁷ Véase fol. 18 a 20 de las *Memorias de las cosas sucedidas en este Convento desde el año 1603 asta el año 1628*. Manuscrito conservado en la Biblioteca de la Universidad de Valencia, sign. 87-6-14. El P. José Teixidor, en el frontis de dicho libro, añade: «El Autor fue el P. Fr. Gerónimo Pradas hijo de este real Convto. de Predicadores de Valencia».



1. Vicente Carducho. Santa Cena. Convento de Corpus Christi. Madrid.—2. Anónimo genovés. Santa Cena. Colegio de Corpus Christi. Valencia.



LAMINA II

1. Esposizione Internazionale del 1903. - Roma. - Museo di Storia e Geografia. - Sezione di Storia. - Sala 10. - Tav. 1. - Disegno di G. B. ...