

## PINTURAS OCULTAS EN LA CAPILLA DEL REAL COLEGIO- SEMINARIO DE CORPUS CHRISTI DE VALENCIA (ESPAÑA): PARA UN NUEVO PUNTO DE VISTA SOBRE EL PROCESO ICONOGRÁFICO

Margherita Cannoletta<sup>12</sup>

1: Politecnico di Milano

2: Universidad de Valencia  
margherita.cannoletta1@gmail.com

**Keywords:** Colegio Corpus Christi; Paintings; Valencia; Spain

**Abstract** *The overall study objective is to understand the process of the production of mural paintings of the Main Chapel of the Real Colegio-Seminario of the Corpus Christi of Valencia (Spain). The most recent researches confirm that the technique used is a fresco, realized between 1597 and 1605 by the Genoese Bartolomeo Matarana. Nevertheless, new hidden details of paintings emerge behind the Altar, of which archival research does not return significant data.*

*The method used for the study of these paintings provided for a series of inspections, aimed at qualitatively documenting the state of the paintings; subsequently, significant samples were taken for laboratory tests; finally, the samples were examined at the stereomicroscope with the aim of identifying the pictorial technique used.*

*The first results confirmed that the hidden paintings, different in design and characteristics from those displayed, were not made with fresco technique but with a “secco” technique and gilding.*

*It leads to the conclusion that the Chapel of the College was affected by several pictorial phases following an iconographic program which was agreed in stages, for which it was necessary to apply different conformations and drawing techniques, in contrast to what has been said so far.*

## 1. INTRODUCCIÓN

El Real Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia, popularmente llamado "del Patriarca", fue fundado en 1584 como consecuencia de las directrices marcadas por el Concilio de Trento. Su construcción es un hecho novedoso en el contexto urbano de la época, tanto por el papel institucional del fundador Juan de Ribera (Sevilla 1532, Valencia 1611), como por el patronazgo real de Felipe II. Desde el punto de vista artístico es el primero en introducir nuevos modelos de arte y arquitectura que rompen con los esquemas tradicionales, algunos de los cuales aún están vinculados a las formas medievales de las que Valencia conserva las características más peculiares todavía a finales del siglo XVI.

No sorprende por tanto la cantidad de estudios sobre el edificio y sobre la figura de Ribera, Arzobispo y Virrey de Valencia y Patriarca *in partibus infidelium* de Antioquia, quien impulsa el entorno cultural valenciano desde el punto de vista religioso, institucional y artístico [1,2,3]. Miembro de la alta aristocracia española, hombre de confianza de Felipe II y de su sucesor Felipe III, es también un personaje que mantiene diferentes relaciones con el resto de la Europa católica de la época, que le permiten influir significativamente en la cultura valenciana. Apoyado por el Papa y por su padre, Don Perafán de Ribera, Virrey de Nápoles y de Cataluña, por el clero y la nobleza de España, promueve importantes proyectos en el campo artístico y arquitectónico que cumplen los criterios establecidos por la nueva tendencia reformista impuesta por el Concilio. Es la herencia paterna lo que permite al Patriarca construir el complejo del Colegio, que comprendía, antes del inicio de las obras, la compra de casas y terrenos incluidos en la manzana de construcción [1]. Se trata, por lo tanto, de una verdadera empresa económica iniciada por Ribera para materializar sus principios culturales y espirituales más profundos. Consecuencia de esto es el movimiento de materiales y de maestros artesanos entre España y el resto de Europa [4,5,6,7] que convierte al Arzobispo en un ilustre y culto mecenas. Sin embargo, el Patriarca requiere obras y expertos de arte y arquitectura y utiliza los canales diplomáticos y familiares a su disposición para la adquisición y puesta en obra de artefactos y materiales preciosos, también gracias a la intensa actividad comercial del puerto de Valencia [8,9,10]. Se rodea de los mejores especialistas y demuestra un refinado gusto de inspiración clásica cuando, por ejemplo, encomienda al ilustre pintor aragonés Juan Sariñena, que se había formado en Italia, numerosos trabajos para el Colegio.

La construcción del Seminario puede considerarse, por lo tanto, una consecuencia de la inquietud de Ribera con respecto al Concilio de Trento y de su responsabilidad religiosa e institucional en un contexto político extremadamente particular. Estamos, en cierto modo, delante de un emblema, un signo fuerte e inequívoco, una declaración de intenciones. Y, de hecho, si lo miramos más en general, el Real Colegio aún representa una fuente inagotable de reflexiones. Desde el punto de vista arquitectónico, se ha descrito como el primer ejemplo de arquitectura valenciana basada en los ideales de Trento [7]; una afirmación que, sin embargo, debe evaluarse a la luz de muchas facetas y que no puede limitarse a la ya debatida aplicación de las reglas arquitectónicas recomendadas por el Concilio a través de la obra del cardenal milanés Carlo Borromeo "Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae" (Milán, 1577). El resultado final de las intenciones religiosas y políticas de Ribera viene dado por la intersección de factores de diferente naturaleza, que van desde la circulación de los tratados italianos de arquitectura y los mismos artistas que viajan desde y hacia Italia para formarse, a las tradiciones locales donde los maestros valencianos interpretan la gramática de las órdenes arquitectónicas según su propia experiencia y cultura constructiva [11,12,13,14].

## 2. LA CAPILLA MAYOR DEL COLEGIO Y EL AUTOR DE LOS FRESCOS: ESTADO DE LA CUESTIÓN Y APORTACIONES DOCUMENTALES

La construcción de las partes principales del Colegio de Corpus Christi, que ocupa una manzana de aproximadamente 59 por 73 metros, se realizó entre 1586 y 1610. El contrato para la Capilla Mayor fue firmado en 1590 por el maestro de obras Guillem del Rey y el obispo Miguel de Espinosa [4], mano derecha del Arzobispo Juan de Ribera, que se convertirá en el primer Rector del Seminario. Según el registro de construcción [15], las obras comienzan junto con la firma del contrato [16] y continúan ininterrumpidamente durante aproximadamente una década. Entre 1594 y 1595 transcurre la construcción del transepto, cuyo proyecto mientras tanto está sujeto a cambios y mejoras [17,18,19]. Los pagos posteriores al maestro Guillem del Rey finalmente muestran que el tambor y la cúpula está todavía en construcción en 1596, mientras que en febrero de 1597 se produce el pago por las tejas [16] y para la pavimentación de la iglesia, lo cual indica claramente la fase final de las obras.

Bartolomé Matarana, autor de los frescos de la Capilla, llega a Valencia a finales de 1597, cuando la iglesia está terminada y Guillem del Rey ya ha comenzado las obras de pavimentación [20].

Las noticias documentales sobre Matarana son limitadas y las publicaciones sobre el tema son relativamente recientes. Gran parte de la documentación archivística sobre su presencia en España se refiere a su estancia en Valencia por cuenta del Patriarca Ribera, de 1597 a 1605, cuando realiza el imponente complejo pictórico de la iglesia que, a partir de entonces, constituiría una de las principales obras decorativas de toda la España del siglo XVII [21]. Se ha insistido, hasta al menos el 1895 [22], a considerarle conquense, ya que los mismos documentos lo describen como "vecino de Cuenca". Sin embargo, las investigaciones más recientes y los mismos "italianismos" presentes en los documentos autógrafos del Colegio del Patriarca sugieren los orígenes italianos del pintor, quien, como tantos otros, había abandonado Génova para mudarse a España al servicio de la Corte española. En una contribución de 1978, Rosa López Torrijos publica un contrato según el cual el pintor acordó trabajar para Don Fernando Carrillo de Mendoza Conte di Priego en su ciudad natal, Cuenca. El documento, firmado en Génova en 1573, asigna a Matarana la tarea de pintar al servicio del conde, empezando probablemente por la decoración del convento franciscano de San Miguel de la Victoria de Priego (Cuenca), fundado por Carrillo [23]. No llegan más documentos relacionados con los primeros pasos de Matarana como pintor; Fernando Benito afirma que, a juzgar por la ausencia de otros documentos genoveses, cuando éste firma el acuerdo con Mendoza en 1573, tenía que ser muy joven y a punto de emprender su primera experiencia como artista. Sin embargo, debe tenerse en cuenta que precisamente en Liguria existe la localidad Mattarana (en la provincia de La Spezia) y que por lo tanto la hipótesis sobre los orígenes italianos del pintor es legítima. De hecho, un primer documento redactado en España en 1573, inmediatamente después de la llegada de Matarana a Cuenca, aporta nuevos detalles sobre los orígenes del autor, que se describe "ginoves, pintor, estante en la ciudad de Cuenca"[24]. Los siguientes documentos ya lo describirán como "vecino de Cuenca", lo que sugiere que Matarana ya había establecido un vínculo (al menos de un tipo laboral) en la ciudad [24]. Durante los veinte años que transcurren entre su llegada a Cuenca y su traslado a Valencia, el pintor trabaja en varias ocasiones para la nobleza y la diócesis de Cuenca, aumentando su fama y llegando a recibir encargos también del resto de España [21,24], como demuestra la llamada del arzobispo Ribera.

La actividad del pintor en la Capilla del Colegio comienza inmediatamente después de su llegada. Siempre el "Libro de las cuentas de la construcción" [15] transmite repetidas compras de colores

y materiales para la decoración de la iglesia, mientras que el primer pago se realiza el 20 de diciembre del mismo año. Unos días más tarde, el pintor recibe la primera parte en compensación por las pinturas del tambor de la Capilla, que se completa casi un año después. Hay partidas de pago continuas para el pintor, que sigue su labor sin parar hacia la cabecera y el crucero al menos hasta marzo de 1600. Al mismo tiempo, Matarana está involucrado en el diseño del altar mayor [4], que realizará el maestro Francisco Pérez en 1600 según el acuerdo firmado inmediatamente después. En octubre del mismo año [4] Matarana se compromete a dorar el altar en todas sus partes y procurar los materiales necesarios para el Patriarca. Después de esta fecha, el pintor continúa su trabajo en la iglesia y en el refectorio ininterrumpidamente; en 1601 todavía se encuentra ocupado con los frescos del transepto, avanzando gradualmente hacia el lado sur que alberga el coro, como indican los documentos [4].

En 1603 Matarana prosigue con las pinturas de los balcones y del "pórtico", probablemente refiriéndose a las capillas laterales; al mismo tiempo, se dedica al dorado de los altares y de los arcos de la iglesia, que separan las capillas de la nave central. Las operaciones de dorado se intensificarán a partir de 1604, sobre todo en las estructuras de madera de los altares; en cuanto a las obras de pintura, que ya habían alcanzado los últimos tramos de la iglesia después de varios años, se registran algunas reparaciones por las cuales Matarana recibe pagos *ad hoc* [25]. Las referencias de archivo en los últimos años revelan una presencia cada vez mayor del pintor Tomás Hernández, que sería uno de los más fieles colaboradores de Matarana en la realización de los frescos de las paredes laterales de la iglesia en 1606. Esto sugiere un alejamiento gradual de Matarana de la obra, ya que no se encuentran rastros del artista después de noviembre de 1605 [4]. Al final de las obras, la *homilia visual* concebida por el fundador Juan de Ribera cubre 2.680 metros cuadrados de superficie mural de la Capilla Mayor del Colegio del Patriarca de Valencia [1].



Figura 1. Cabecera y altar de la Iglesia del Colegio del Patriarca

### 3. LAS PINTURAS OCULTAS

#### 3.1 Práxis de proyecto

El tema del proyecto del edificio, que suscita el debate entre los historiadores del arte, debe abordarse a la luz de diversos factores que condicionan y determinan los resultados finales. Primero, hace falta destacar el papel del "arquitecto" de la época valenciana de finales del siglo XVI, que difiere del estado del "arquitecto renacentista" capaz de dominar las matemáticas y la geometría como artes figurativas, emancipadas de la condición meramente mecánica de la profesión; se puede ver por los estudios previos que en el momento de la fundación del Colegio la transmisión del conocimiento empírico aún se asigna a la relación práctica entre maestro y aprendiz, con consecuencias que determinan resultados discontinuos y contradictorios. El Colegio del Patriarca no es una excepción, aunque su fundador recurre a maestros expertos y a la guía sabia y culta de su fiduciario, el obispo Miguel de Espinosa. La metodología de proyecto del edificio parece estar en línea con la tradición valenciana de la época, que prevé la concepción y realización de la obra por partes, encargadas a los diferentes maestros de obras [14]. Esto explica la falta de un proyecto unitario y los continuos cambios en el programa que se constatan en los contratos con los artífices y en la arquitectura del edificio. Por lo tanto, el edificio se presta a un distinto análisis crítico, a una mirada diferente a través de una lente que nos permite captar sus aspectos inicialmente contradictorios, hoy en día sinónimo de un proceso de diseño que no era inusual en aquella época. La confirmación de esto es el objeto de esta intervención, un detalle mínimo en comparación con la inmensidad de los elementos artísticos de los que está compuesto el Colegio, pero que destaca un aspecto mucho más complejo, como es el proceso de concepción de un edificio.

#### 3.2 Objeto de la investigación

Las investigaciones *in situ* en la Capilla Mayor del Real Colegio, inicialmente miradas al análisis del estado del arte, han revelado resultados inesperados de gran interés para el estudio de los frescos de Matarana. Desde la cornisa en piedra, que está a unos diez metros del piso, se puede observar una sección de pinturas completamente escondidas detrás de la esquina izquierda del altar mayor, que sigue el friso de la iglesia caracterizado por un motivo de frutas y flores alternando con caras de ángeles. El detalle se caracteriza por un fondo blanco y tres letras doradas (INV), que destaca por diferente forma, color y diseño del resto del friso. Las inscripciones se ven cortadas por un arco en que se inserta la caja del retablo del Cristo. De hecho, el área del ábside se ve afectada por una serie de adaptaciones resultantes de uno o más cambios en el programa durante la construcción. Los espacios resultantes traseros dejan en claro que las dimensiones de la iglesia, al menos en sentido longitudinal, deberían ser mayores que las actuales. Entre otros documentos, el convenio en que en 1601 Estevan Margallo "pedrapiquero" se compromete a construir dos puertas que conducen desde el altar mayor respectivamente a la sacristía y el claustro [26], posteriormente tapadas, comprueba este hecho. Al mismo tiempo, hay claros cambios en el proyecto del presbiterio, detrás del cual nos encontramos con formas irregulares que confirman aún más estas anomalías en el proyecto (Figura 2). Además, la serie de accesos laterales a la caja del retablo a distintas alturas del edificio siguen siendo hasta el día de hoy testigos de la complicada historia constructiva de la iglesia del Patriarca. Los cambios en el diseño inicial de la iglesia, del cual no quedan planos originales, se evidencian a la hora de observar la abertura

realizada para acomodar el retablo del altar, que tapaná y cortará las pinturas en oro. La extensa investigación de archivo sobre Matarana y la producción de los frescos y sobre la construcción de la iglesia no restituye ningún otro resultado sobre el autor, la época o el proyecto de pertenencia de estas pinturas, lo cual sugiere un replanteamiento de la iconografía del templo y de su arquitectura. ¿Fue Matarana mismo quien produjo estas pinturas para proponerle al Patriarca la decoración de la iglesia, que a su llegada estaba casi completamente construida, pero sin ninguna ornamentación? ¿Fue una decoración temporal, que permitió disfrutar del culto en esa construcción valenciana tan innovadora antes de que fuera completamente acabada? ¿O tal vez el Patriarca pidió la intervención de otros artistas antes de la llegada de Matarana en 1597? La investigación documental no responde a estas preguntas. Sin embargo, el detalle pictórico demuestra y confirma la práctica del proyecto arquitectónico de la época, que no implica la redacción de un proyecto unitario, sino de un proceso más complejo que requiere constantemente la revisión del Patriarca Ribera y, probablemente, la intervención de varios artistas.

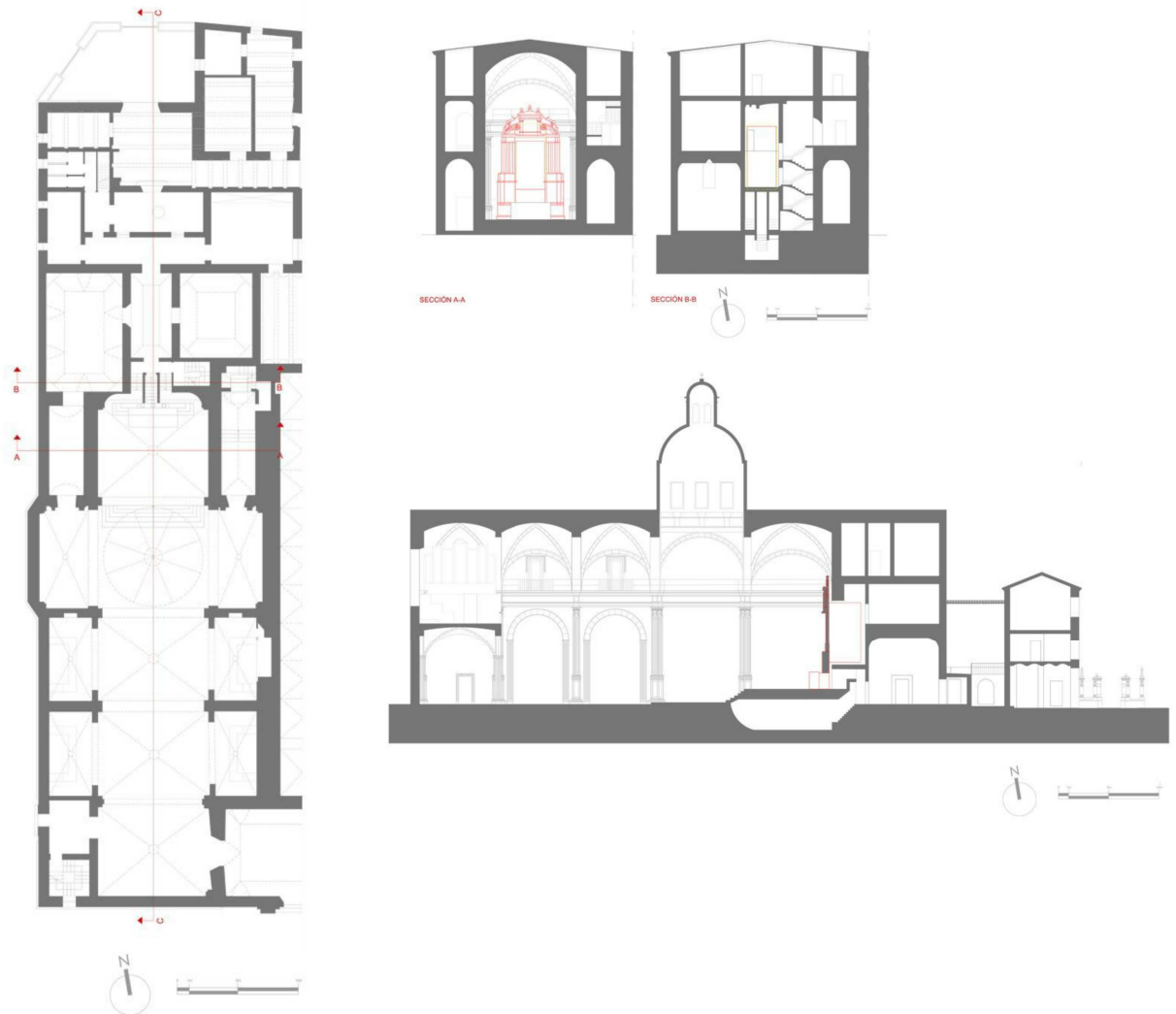


Figura 2. Planta de la Iglesia y secciones, donde se aprecia el hueco del retablo en el muro

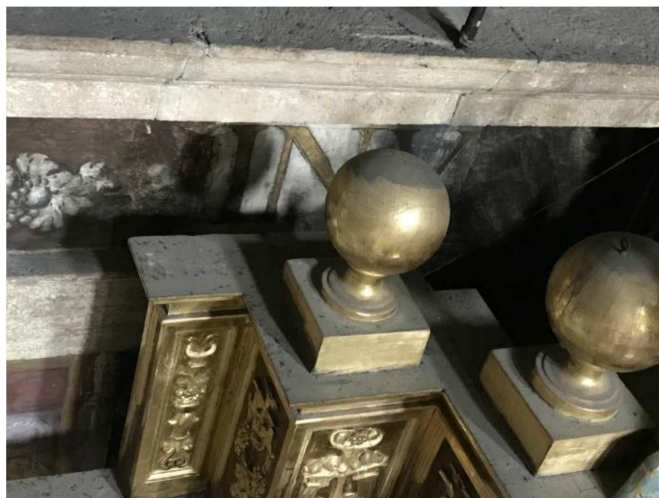


Figura 3. Fotografías de las pinturas ocultas detrás del ángulo izquierdo del retablo del altar

### 3.3 Investigaciones analíticas

La falta de documentación escrita que explique el momento de producción y el significado de las pinturas escondidas detrás del altar abre a varias hipótesis sobre sus orígenes. La complejidad del Archivo del Colegio del Patriarca, parcialmente catalogado, agrega más problemas a la investigación; sin embargo, no se excluye que una investigación más específica pueda sacar a la luz nuevos documentos y llevar a explicar el proceso evolutivo del proyecto iconográfico dentro del cual insertar los detalles que esta investigación destaca.

Teniendo en cuenta los factores que acabamos de mencionar, se ha considerado útil comenzar una investigación analítica que permita comprender los diversos aspectos relacionados con el detalle detrás del altar, a través de la recopilación de datos que formarán parte de estudios futuros. Por lo tanto, se ha considerado apropiado analizar las pinturas con el fin de evidenciar las técnicas pictóricas y compararlas con las utilizadas en el resto de la iglesia, a través de la extracción y observación de algunas muestras.

Visualmente, la pintura se encuentra más pulida, por aproximadamente, dos tercios de toda la superficie (103 cm lineales). De hecho, de izquierda a derecha los colores son más nítidos y brillantes, hasta desvanecer gradualmente para quedar cubiertos por una capa evidente de depósito superficial. En la zona intermedia entre esta área y el resto del friso hay una capa de enlucido más gruesa de color oscuro, probablemente necesaria para cubrir las partes que emergían con la nueva decoración de frutas y flores, ya que se superpone a las pinturas doradas y sigue hacia la izquierda con el friso marrón.



Figura 4. Imagen rectificada de las pinturas ocultas y toma de muestras

Para llevar a cabo las operaciones de muestreo se analizó el área interesada, ubicada debajo de la cornisa de la iglesia, por medio de fotografías detalladas; posteriormente, se realizaron catas de limpieza suave en zonas de la superficie, a fin de verificar la consistencia de los depósitos superficiales. Los materiales empleados para la realización de las catas fueron:

- Agua destilada mediante hisopo de algodón (eliminación progresiva y perfecta)
- Alcohol etílico al 100% (casi sin remoción)
- Alcohol etílico y agua destilada al 50% (eliminación lenta dejando depósitos en superficie)

Al termine de las operaciones, los depósitos superficiales se eliminaron de la superficie, por tanto es posible concluir que las capas de suciedad contienen un alto grado de polución ambiental y humo procedente del consumo de cera.

El muestreo se llevó a cabo en tres áreas de la superficie pictórica, con el objetivo de atribuir la técnica pictórica (“al fresco” o “a secco”) a la pintura. Las muestras se recogieron como se describe en la tabla:

Tabla 1. Nombre y descripción de las muestras

Nombre	Área de muestreo	Descripción
Oro	Esquina superior izquierda de la letra “N”	Capa superficial en oro, con una capa ligera de depósito superficial
F	Área marrón pintada	Capa superficial color marrón
EF1	Área intermedia superpuesta a la capa preparatoria de otra letra a la izquierda de la "I"	Bol rojo, material frágil
EF2	Área intermedia caracterizada por la superposición de varios materiales y con retoques evidentes	Color marrón, estrato más grueso y más frágil

La observación de las muestras se realizó con el estereomicroscopio binocular, con el objetivo de verificar la representatividad de las muestras y de hacer una primera caracterización de su morfología superficial. La microscopía óptica se utilizó para identificar las capas pictóricas y reconocer las técnicas utilizadas en los detalles de pinturas murales de la iglesia. Para el estudio de las estratigrafías, las micromuestras se englobaron en resina para realizar cortes de sección



transversal de la muestra pictórica, siguiendo el *Protocolo toma de muestras para técnicas arqueométricas* proporcionado por el Laboratorio de Restauración del Departamento de Historia del Arte de la *Universitat de València*. Una primera fase se ha centrado en la observación de la muestra a 20-30X al microscopio estereoscópico con luz reflejada de 5500° kelvin, en la que se distinguieron las distintas capas, de las cuales, destacan la presencia de oro fino molido en partículas irregulares de gran brillantez incluidas en un aglutinante, probablemente orgánico, de tono amargo nado y gelatinoso en cuanto al brillo y textura del mismo. Ésto indica que la técnica fue dorado a concha o caracola y por la misma razón su aplicación sería sobre la técnica “a secco”, con toda probabilidad, dada la estabilidad de ambas técnicas (“a secco” y dorado a concha o caracola)[27].

### 3.3 Resultados

Las secciones de las muestras han resaltado la presencia de diferentes capas pictóricas, probablemente resultado de rehacerlas, y la presencia de una capa continua y definida en la base, con lo cual es difícil de atribuir a la técnica del fresco. En muestra tomada en correspondencia de la letra de oro se han destacado cuatro capas diferentes, de las cuales la última está caracterizada por partículas de oro, asumibles a la técnica de dorado a la concha, las cuales mencionamos del interior hacia el exterior:

- 1) capa de preparación
- 2) capa de carbón negro
- 3) bol rojo
- 4) oro

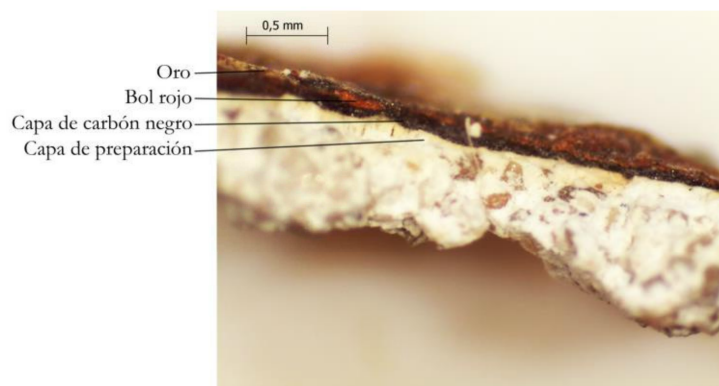


Figura 5. Imagen al microscopio de la muestra "Oro"

Los resultados de la observación de las micromuestras excluyen por lo tanto que la técnica utilizada para las pinturas sea un fresco, al contrario de lo que se demostró en otras ocasiones en el resto de la iglesia.

#### 4. CONCLUSIONES

La investigación sobre las pinturas escondidas detrás del altar de la iglesia ha requerido continuamente la comparación con los materiales de archivo, que, a pesar de su integridad, no han respondido a las preguntas relacionadas con el autor o al momento exacto de la realización de las pinturas. Sin embargo, el detalle encontrado durante la inspección acentúa la complejidad del tema del diseño, de la génesis y de la transformación del edificio. Dadas las circunstancias en que se encuentran las pinturas, de hecho, la hipótesis que pertenezca a la época de la fundación es más que plausible y confirma que el edificio ha sufrido cambios desde los primeros años de vida, como tal vez confirman los documentos.

No obstante, se puede deducir que las pinturas fueron realizadas antes de 1600 (año en que se coloca el altar mayor), ya que se interrumpen debido al corte en el muro hecho para albergar el retablo del altar; su presencia también confirma la práctica de diseño adoptada a lo largo de la obra y que fue una experimentación a la que se prefirió otro programa iconográfico. De hecho, tanto la documentación de archivo como la bibliografía confirman que Matarana fue llamado por el Patriarca para pintar “al fresco” la iglesia del Colegio sin un proyecto previo acordado. Es decir, se conforma con las órdenes de Ribera y pinta la iglesia por partes, una metodología que se refleja en la documentación del archivo, gracias a la cual es posible reconstruir el recorrido del pintor desde el principio hasta el final de la obra.

Las observaciones microscópicas de las muestras extraídas de las pinturas ocultas confirman que no es un fresco, como ocurre en el resto de la iglesia, sino una técnica “a secco” con aplicaciones de oro en polvo. Por lo tanto, quedan abiertas varias preguntas sobre el autor y las técnicas utilizadas en las pinturas, que se distinguen entre las diferentes partes de la iglesia. Las cuestiones proporcionadas por estos detalles abren a nuevas investigaciones sobre el tema y aportan nuevos conocimientos sobre la metodología de diseño de la época de la fundación del Colegio-Seminario del Corpus Christi de Valencia.

#### REFERENCIAS

- [1] D. Benito Goerlich "San Juan de Ribera mecenas del arte". *Studia Philologica Valentina*, no. 12, pp. 49-86, 2011.
- [2] R. Romero Medina "Tened poco aderezo y muy honesto. El Mecenazgo de Don Juan de Ribera en el Arzobispado de Sevilla: la fundación del Colegio-Hospital de la Sangre y del convento de Corpus Christi en Bornos (1571-1597)", in *El Patriarca Ribera y su tiempo, Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Coord. E. Callado Estela, Arte Gráfica Soler: Valencia, pp.569-589, 2012.
- [3] D. Gimilio Sanz "Poder, humanismo y religiosidad en tiempos del Patriarca Juan de Ribera en Valencia: su colección de escultura clásica". *Espacio, Tiempo, Forma*, Serie VII, no. 2, pp. 13-39, 2014.
- [4] P. Boronat y Barrachina "El B. Juan de Ribera y el R. Colegio del Corpus Christi: estudio histórico", F. Vives y Mora: Valencia, 1904.
- [5] F. Benito Domenech "La arquitectura del Colegio del Patriarca y sus artifices", Biblioteca de arte: Valencia, 1981.

- [6] J. Cantos Seguí "El Colegio Seminario de Corpus Christi. Un legado del Patriarca Ribera", in *El Patriarca Ribera y su tiempo, Religión, cultura y política en la Edad Moderna*, Coord. E. Callado Estela, Arte Gráfica Soler: Valencia, pp. 425-434, 2012.
- [7] J. Bérchez, M. Gómez-Ferrer Lozano "El Real Colegio del Corpus Christi o del Patriarca de Valencia desde el espejo de su arquitectura", in *Una religiosa urbanidad. San Juan de Ribera y el Colegio del Patriarca en la cultura arquitectónica de su tiempo*, Eds. J. Bérchez, M. Falomir, M. Gómez-Ferrer Lozano *et Al.*, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos: Valencia, pp. 29-49 2013.
- [8] F. Braudel "Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II", Piccola biblioteca Einaudi: Treviso, 2002.
- [9] L. Arciniega García "El Mediterráneo como soporte de intercambios culturales", in *El comercio y el Mediterráneo: Valencia y la cultura del mar*, I. Aguilar Civera, Generalitat Valenciana: Valencia, pp. 37-68, 2006.
- [10] R. Franch Benavent "El comercio en el Mediterráneo español durante la edad moderna: del estudio del tráfico a su vinculación con la realidad productiva y el contexto social". *Obradoiro de historia moderna*, no.17, pp. 77-112, 2008.
- [11] L. Arciniega García "La representación de la arquitectura en construcción en torno al siglo XVI", in *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Spain, september 19-21, 1996.
- [12] F. Pingarrón "Arquitectura religiosa del siglo XVII en la ciudad de Valencia", Ajuntament de Valencia: Valencia, 1998.
- [13] J.V. García Marsilla "La demanda y el gusto artístico en la Valencia de los siglos XIV al XVI", in *La luz de las imágenes*. Eds X. Company, V. Pons, J. Aliaga, Generalitat Valenciana: Valencia, pp. 375-407, 2007.
- [14] J. Llopis Verdú, A. Torres Barchino, "Tratadística e imagen arquitectónica en el siglo XVI en Valencia". *Expresión gráfica arquitectónica*, vol. 16, no18, pp. 64-79, 2011.
- [15] 1586-1609. Valencia. Libro de las cuentas de la construcción y fábrica del Real Colegio Seminario de Corpus Christi, Archivo del Real Colegio del Corpus Christi (ACCh), Fondo Histórico, General (Colegio y Capilla), Edificio, 183b.
- [16] C. Lerma Elvira "Análisis arquitectónico y constructivo del Real Colegio de Corpus Christi de Valencia", Tesi Dottorale, Universidad Politécnica de Valencia: Valencia, p.161, 2012.
- [17] 1594, Mayo 28. Valencia. "Para los cimientos de los que se han ido al crucero", Archivo del Real Colegio del Corpus Christi (ACCh), Fondo Histórico, General (Colegio y Capilla), Edificio, 183b.
- [18] 1595, Enero 7. Valencia. "Por siete carretadas de piedra para el remiendo del crucero", ACCh, Fondo Histórico, General (Colegio y Capilla), Edificio, 183b.

- [19] 1595, Mayo 27. Valencia. "Por cuatro carretadas de piedra para el otro brazo del crucero", ACCh, Fondo Histórico, General (Colegio y Capilla), Edificio, 183b.
- [20] 1598, Marzo 5. Valencia. "A Guillem del Rey a cuenta de enlosar de la iglesia", ACCh, Fondo Histórico, General (Colegio y Capilla), Edificio, 183b.
- [21] F. Benito Domenech "El pintor Bartolomé Matarana. Datos para una biografía ignorada". *Archivo de arte Valenciano*, vol.49, no 1, pp. 60, 1978.
- [22] J. Ruiz de Lihory y Pardines Barón de Alcahalí y de Mosquera "Diccionario biográfico de los artistas valencianos", Imprenta de F. Domenech: Valencia, pp. 210, 1897.
- [23] R. López Torrijos "Bartolomé Matarana y otros pintores italianos del siglo XVII". *Archivo Español de Arte*, vol. 51, no 202, pp. 184-186, 1978.
- [24] P.M. Ibañez Martínez "El periodo conquense de Bartolomé Matarana (1573-1597)". *Ars longa: cuadernos de arte*, no 3, pp. 65-75, 1992.
- [25] 1605, Septiembre 19. Valencia. "Una libra catorce y seis pagados a Bart<sup>o</sup> Matarana por reparos hechos en la pintura de la Iglesia del Colegio", ACCh, Fondo Histórico, General (Colegio y Capilla), Edificio, 183b.
- [26] P. Boronat y Barrachina "El B. Juan de Ribera y el R. Colegio del Corpus Christi: estudio histórico", F. Vives y Mora: Valencia, 1904.
- [27] C. Cennini "El Libro del Arte", AKAL: Torrejón de Ardoz, 1988.