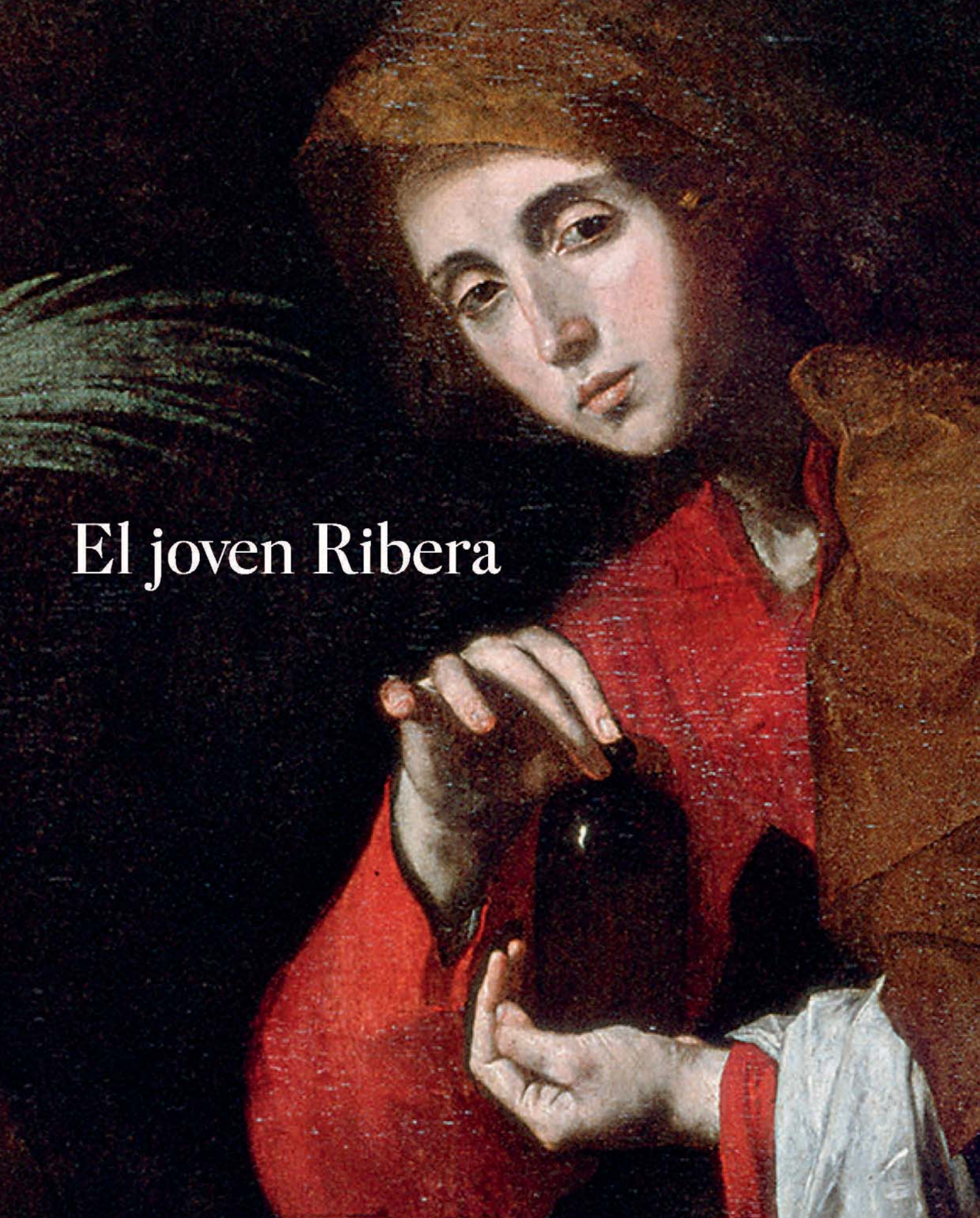




El joven Ribera

El joven Ribera

Edición a cargo de

JOSÉ MILICUA • JAVIER PORTÚS

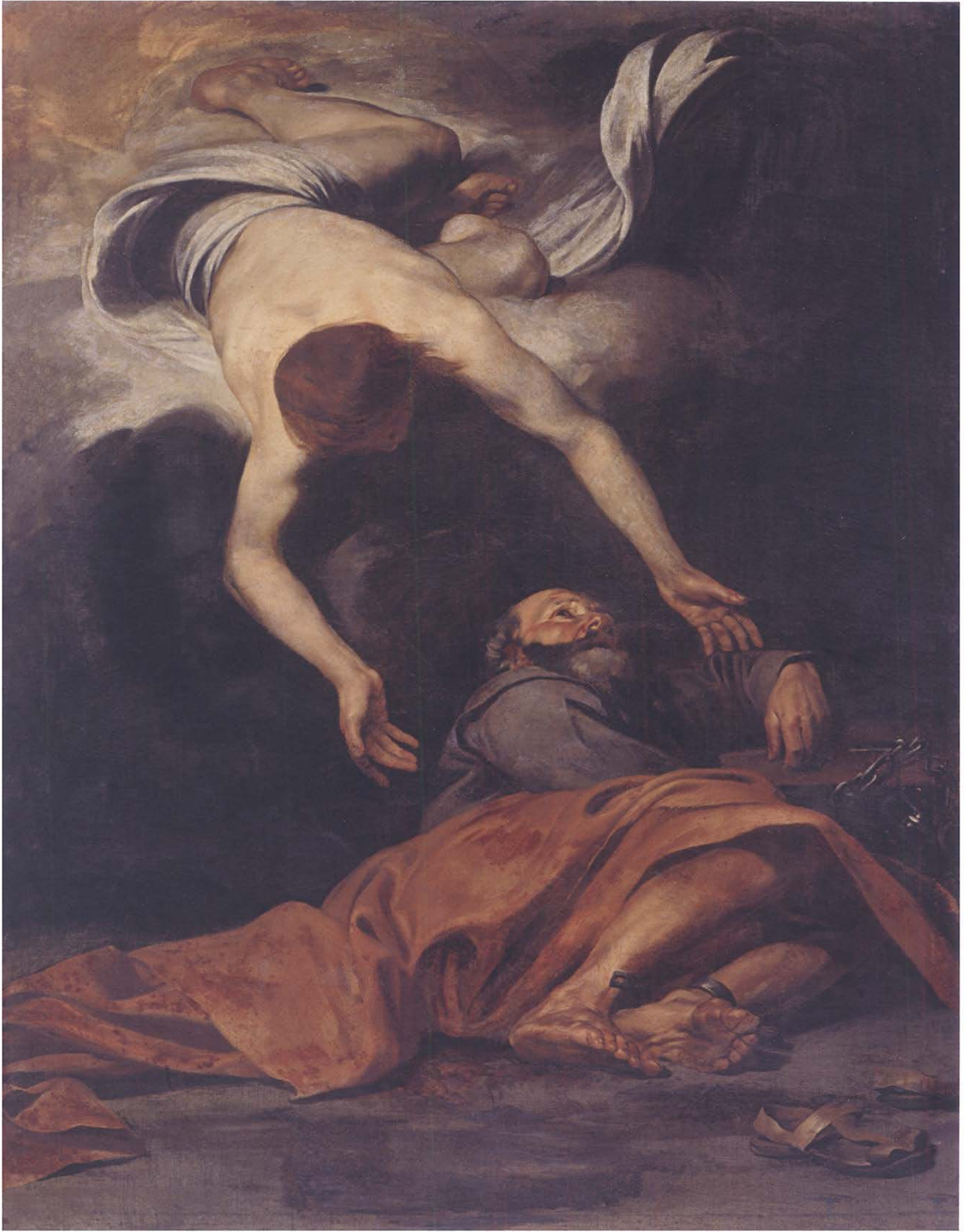
Con textos de

GABRIELE FINALDI • JOSÉ MILICUA

GIANNI PAPI • JAVIER PORTÚS

NICOLA SPINOSA • ANTONIO VANNUGLI

Madrid, Museo del Prado, 2011



«Se è quello che dipinse un S. Martino in Parma...» Más sobre la actividad del joven Ribera en Parma

GABRIELE FINALDI

El padre de José de Ribera, Simón Ribera, que había nacido en Ruzafa, cerca de Valencia, y su abuelastro Bartolomé Selleres, natural de Barcelona, eran zapateros¹. Pero no parece que José sintiera interés por el calzado: no siguió el oficio familiar, y es sorprendente el escaso número de zapatos representados en sus pinturas. La gran mayoría de sus figuras van descalzas o calzan sandalias ligeras, como el rey Salomón en el *Juicio de Salomón* Borghese [CAT. 2] o el joven *Jesús entre los doctores* de Langres [CAT. 7], por citar dos obras tempranas. Se ha especulado sobre la posibilidad de que la suya fuera una familia de moriscos, descendientes de musulmanes convertidos al cristianismo varias generaciones atrás, argumentando que en la región de Valencia la fabricación de zapatos estaba principalmente en sus manos². La expulsión de los moriscos de España por orden de Felipe III en 1609 habría podido motivar la partida de José para Italia, aunque es probable que marchara antes³, verosímelmente en compañía de sus hermanos Jerónimo y Juan, cuya presencia junto a él está documentada en Roma y Nápoles, y quizá precedido por otros miembros de la familia⁴. Pero su padre al menos se quedó. En noviembre de 1616 Ribera declaró ante un notario de Nápoles que Simón estaba vivo y residía en España⁵, de modo que después de su traslado a la capital del virreinato debió de mantenerse en contacto con su familia de Játiva, o recibir noticias de visitantes procedentes de Valencia: soldados, pequeños funcionarios de la corte o pintores como el valenciano Juan Do (1601-1656), que llegó a Nápoles hacia 1623⁶. Siempre se ha supuesto que el propio Ribera no volvería nunca a España, pero recientemente han salido a la luz ciertos testimonios enigmáticos, según los cua-

les el rey le llamó a la corte y a comienzos de 1643 estaba a punto de partir⁷. De momento sigue sin estar claro si acudió o no. Su hijo mayor, Antonio, nacido en Nápoles, sí marchó a España pocos años después de la muerte de José para combatir en las guerras de Cataluña⁸. Por una curiosa simetría del destino, ninguno de los hijos de Ribera siguió los pasos de su padre; ninguno fue pintor.

Para Ribera, antes de Nápoles fue Roma, y antes de Roma —o al menos durante sus años romanos— fue Parma. En este último decenio se ha avanzado mucho en el conocimiento y la interpretación de la actividad del artista en Roma, entre aproximadamente 1612 y su partida rumbo a Nápoles en 1616 (probablemente en los primeros meses de ese año), y de esos descubrimientos nació el proyecto de esta exposición. Nuevos documentos han arrojado luz sobre los lugares donde residió en la ciudad, su círculo de clientes y contactos y su situación financiera⁹. Pero lo más importante es que el catálogo de Ribera se ha ampliado de forma notable, gracias sobre todo a la deslumbrante reconstrucción de su carrera temprana en Roma que ha llevado a cabo Gianni Papi, uno de los autores de este catálogo¹⁰, pero también a la clarividente adquisición por parte del Museo del Prado, en 2001, de la importantísima *Resurrección de Lázaro* [CAT. 22]¹¹. La primera noticia que tenemos de Ribera en la Ciudad Eterna le muestra en junio de 1612 alquilando una casa en la Via del Leoncino, cerca de San Carlo al Corso; pero antes de eso, y durante al menos un año, entre 1610 y 1611, había estado en Parma, la capital del ducado farnesiano de Parma y Piacenza. Michele Cordaro publicó en 1980, siendo *Soprintendente* de Parma, el

Fig. 10 Atribuido a
José de Ribera,
*Lamentación sobre
Cristo muerto*,
h. 1610-11.
Óleo sobre tabla,
53 x 74 cm. Nápoles,
Museo e Gallerie di
Capodimonte



de Cremona⁴⁸. La yuxtaposición de los santos varones con la Virgen sorprende menos, sin embargo, si tenemos en cuenta que en Parma existía una antigua cofradía, la *Confraternità della Spina*, dedicada a la Santísima Virgen, san Cosme y san Damián; fundada en 1253, en 1803 funcionaba todavía con éxito, tenía su propio oratorio con tres altares unido a la iglesia parroquial de San Paolo, y su capital seguía produciendo rentas para el socorro de los pobres⁴⁹. En el altar mayor estaba una pintura de Giovanni Battista Tinti (1558-1601) que muestra a los dos médicos operando a un paciente tumbado, y en la parte superior a la Virgen sentada en una nube, con el Niño Jesús y dos ángeles [fig. 9]⁵⁰. Ribera pintaría su cuadro de altar con esa iconografía u otra muy parecida; quizá no fuera estrictamente una Asunción, como se dice en las descripciones, sino, al igual que aquí, una Virgen en gloria. Podemos aventurarnos a especular también que el comitente que encargó la obra perdida para San Quintino fuera un miembro devoto de esa misma cofradía. Sería temerario pretender decir más de una obra temprana de Ribera perdida sin dejar copias ni documentos.

Luigi Scaramuccia alude en 1674 a una capilla que Ribera decoró en la iglesia de Santa Maria Bianca de

Parma, diciendo que era tan semejante a las pinturas de Correggio que fácilmente podía pasar por suya⁵¹. De su texto cabe inferir que fueran pinturas murales, y el padre Maurizio Zappata, hacia 1700, escribe que movían a devoción el ánimo de los fieles⁵². Pero nada de esas decoraciones se conserva, ya que el pequeño templo fue extensamente remodelado en la segunda mitad del siglo xvii y demolido en el xix⁵³. Suponiendo que hubiera algo de verdad en las afirmaciones de Scaramuccia, sólo podemos preguntarnos cómo serían esas obras, ya que Ribera jamás volvió a pintar murales, y tampoco sus obras juveniles recuerdan especialmente a Correggio⁵⁴.

Esas son, pues, las obras que sabemos con certeza o que se dice que pintó Ribera en Parma. En la nota se referencian otras que guardan alguna relación con la ciudad⁵⁵. Resta solo comentar una última pintura que quiero proponer aquí para su reconsideración como posible obra parmesana de Ribera. Es la pequeña *Lamentación sobre Cristo muerto* del Museo di Capodimonte [fig. 10], ejecutada al óleo sobre tabla, que a primera vista parece tener poco que ver con nuestro artista⁵⁶. Es un hecho que Ribera pintó muy raramente sobre tabla, y en muy pocas ocasiones pintó figuras en pequeña escala. En



Ribera en Roma. La revelación del genio

GIANNI PAPI

De nuevo Ribera. Me satisface poder abordar una vez más el tema que ha ocupado una posición privilegiada en mis investigaciones durante los últimos nueve años. La ocasión que se me ofrece con esta exposición sobre los años juveniles del pintor en Roma y Nápoles es una magnífica oportunidad para perfilar nuevamente su etapa artística en la ciudad pontificia.

Uno tras otro han ido pasando los años desde aquel verano de 2002 cuando apareció en *Paragone* mi primer artículo sobre este asunto —el más novedoso y, creo que se puede afirmar sin exagerar, también revolucionario—, por el que se incluían en el catálogo del Ribera romano, en aquel momento formado por un reducidísimo número de obras, todo el grupo de las históricamente reunidas en torno al Maestro del Juicio de Salomón¹.

Desde entonces he publicado numerosas contribuciones sobre el tema² y paralelamente se ha abierto un encendido debate, en especial con Nicola Spinosa, que en el mismo periodo, de 2002 hasta hoy, ha publicado tres ediciones —la última, en lengua española, en 2008— de su monografía sobre el pintor³, hasta llegar, precisamente en esta última, a aceptar casi por completo mis propuestas atributivas y de reconstrucción del itinerario de Ribera en Roma.

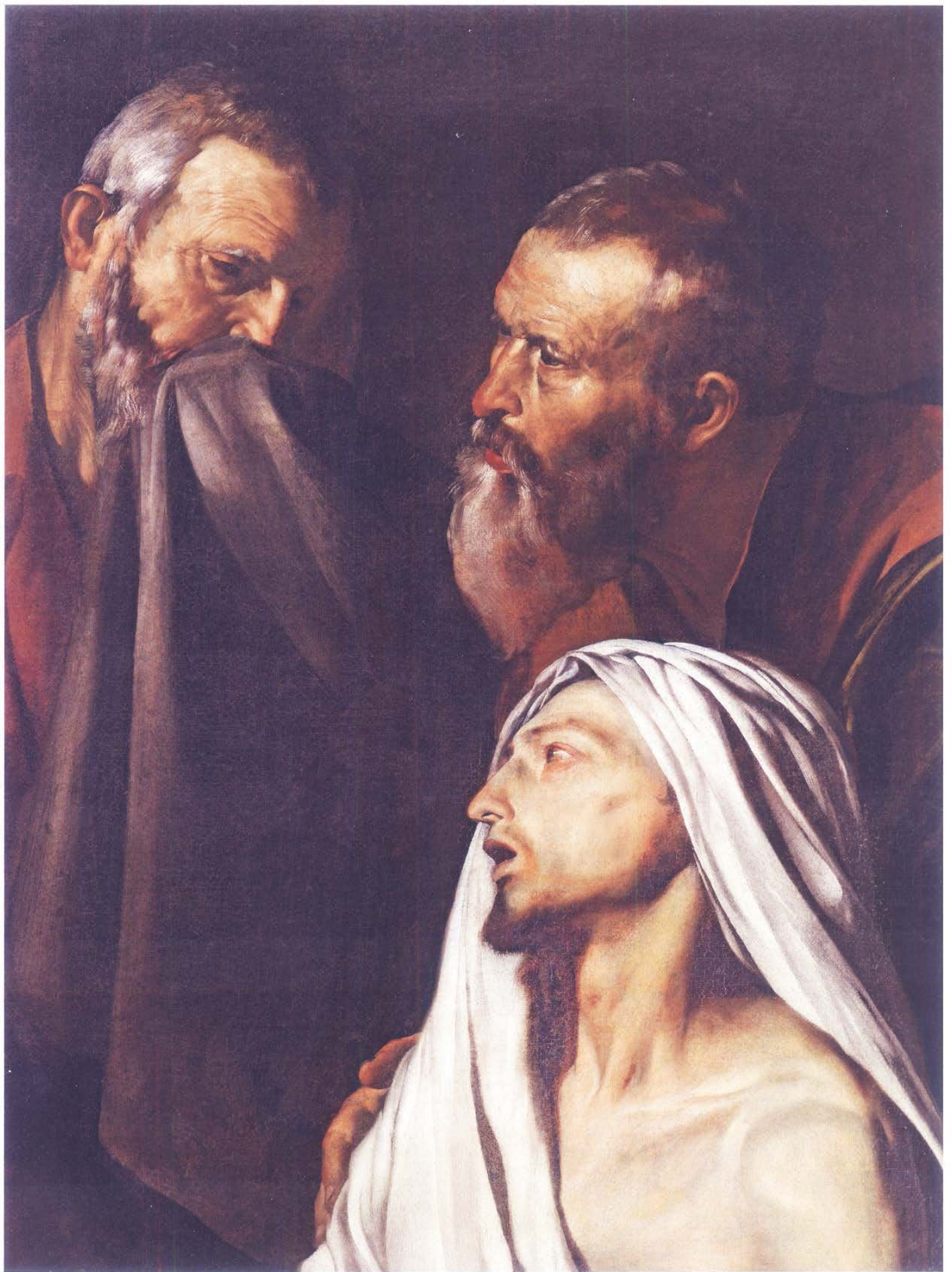
La monografía de Spinosa de 2008 aparecía un año después del volumen que yo había dedicado a los años romanos del pintor, con el que pretendía llevar a cabo un primer y amplio balance del quinquenio de estudios que había dedicado al artista. Creo que todavía puede suscribirse el trabajo concluido en aquel año 2007, y por tanto mis ideas —al ser ese libro el fruto de una reflexión relativamente prolongada— no han cambiado, salvo por el hecho de haber recuperado entre tanto nuevas obras y haberlas dado a conocer en

otras dos oportunidades editoriales. Por ello, mi aportación en el presente catálogo —por primera vez tan conspicua y de tan largo alcance en español— se basará en gran parte en la monografía de 2007⁴, que será por ello frecuentemente citada, para presentar los elementos, los temas, las hipótesis y el corpus de obras relativos a los años romanos de Ribera.

Uno de los núcleos centrales de mi investigación lo constituye el catálogo del pintor, que en el curso de mis escritos he incrementado, como se verá, muy considerablemente. Ello ha suscitado algunas dudas —¿todos estos cuadros?, ¿es posible?—, a las que creo haber dado respuestas y justificaciones —que, por ejemplo, han convencido a Spinosa— que aquí vuelvo a proponer.

Antes de 2002, el periodo romano había recibido una limitada consideración en los estudios sobre Ribera. Se sabía que había existido, ya que Giulio Mancini (1558-1630) lo menciona⁵ y se habían localizado un par de documentos que atestiguaban la presencia del pintor en la ciudad, pero se despachaba rápidamente con pocas palabras, casi como un prólogo rapidísimo a la etapa napolitana sobre la cual, en cambio, se concentraban enteramente estudios y reflexiones.

La única excepción la constituía el magnífico ensayo de José Milicua incluido en el catálogo de la exposición monográfica de Nápoles, Madrid y Nueva York de 1992⁶, dedicado por entero, de hecho, a los años romanos del Españoleto, y en el que se subrayaban algunos elementos importantes. Ante todo, la duración misma de esta etapa, que no debía de haber sido corta ya que el estudioso recuperaba un documento que hasta aquel momento había pasado inadvertido y que señalaba la presencia del pintor en la Academia de San Lucas ya en 1613⁷. Después Milicua pasaba revista a la calidad



Teatro de emociones. *La resurrección de Lázaro* o Ribera como «pintor científico»

JAVIER PORTÚS

En enero de 2001 se anunció la subasta en Nueva York de un cuadro de grandes dimensiones (171 x 289 cm) que representa el momento en que Lázaro vuelve a la vida impelido por Cristo y que el catálogo atribuía a Ribera¹. La noticia de la subasta llegó al Museo del Prado a través de José Milicua, que alertó a la Dirección sobre la importancia y la calidad de esa obra, que consideraba de una etapa temprana. En consecuencia, el Museo pujó por ella, a pesar de que en ese momento no había unanimidad sobre su autoría².

En 2001, el número de obras que se relacionaban con el periodo romano de Ribera era exiguo³. Se reducían —y aún varias de estas con discrepancias entre los investigadores— al *San Jerónimo* de Toronto [CAT. 10], las dos versiones de *Demócrito* [véase CAT. 18], *San Pedro y san Pablo* de Estrasburgo [CAT. 23], *San Mateo y el ángel* en colección particular chilena [fig. 46] y a cuatro de los *Sentidos* [CAT. 19-21 y fig. 60], que fue la serie que desde los años sesenta sirvió como punto de referencia para esa etapa⁴. Los investigadores estaban más seguros sobre cómo se desarrollaron los primeros años de la carrera del pintor en Nápoles, entre otras cosas gracias al rico conjunto de cinco cuadros de la Colegiata de Osuna [CAT. 26-27 y fig. 65-67] —aunque ahora se discrepe sobre su cronología— y a otras obras del maestro que actualmente están en Nápoles, Madrid, Sevilla [CAT. 29] y Cogolludo [CAT. 32]. La atribución a Ribera de *La resurrección de Lázaro* [CAT. 22 y fig. 27] se llevó a cabo en un momento en que el conocimiento de su actividad temprana era mucho más limitado que el actual. Eso explica muchas de las dudas o reticencias iniciales, a las que contribuyó el hecho de que se trata de un cuadro inusual en el conjunto de la carrera del pintor: era la única de sus grandes

composiciones conocidas hasta entonces organizada en forma de friso y mediante medias figuras monumentales sobre fondo oscuro, siguiendo un esquema que ya había utilizado Caravaggio y que repitió alguno de sus seguidores, como Bartolomeo Manfredi⁵.

Aunque exiguo, el catálogo de la obra temprana de Ribera permitía encontrar algún vínculo con *La resurrección de Lázaro*. La tipología y la escritura pictórica de algunas de las figuras del fondo recuerdan el *San Jerónimo* [CAT. 10] o algunos de los *Sentidos*; la figura de Magdalena está resuelta de manera cercana al mismo personaje del *Calvario* de Osuna [CAT. 26]; el perfil del rostro de Lázaro o la forma de su hombro y su brazo izquierdos son comunes a los del *San Sebastián*, también en Osuna [fig. 30]; el personaje que aparece en el extremo izquierdo, con la cabeza cubierta, recuerda a uno similar del *Martirio de san Bartolomé* de Osuna [CAT. 27] y a otro en el lienzo del Museu Nacional d'Art de Catalunya, etc., etc.

En 2002, un año después de la adquisición del cuadro, Gianni Papi reelaboró una hipótesis que ya había expresado en 1988 y propuso que las obras que hasta entonces se habían adjudicado al anónimo Maestro del Juicio de Salomón eran pinturas realizadas por Ribera durante sus años romanos⁶. Su propuesta se basaba en la constatación de las afinidades estilísticas entre las obras puestas bajo el nombre de este Maestro y las atribuidas al Ribera joven; y en el análisis documental, que le llevó a localizar en el inventario realizado en 1624 de los bienes que habían pertenecido a Pedro Cosida, representante del rey de España en Roma, tanto la serie de los *Sentidos* como los apóstoles de la colección Longhi que hasta entonces se atribuían al Maestro

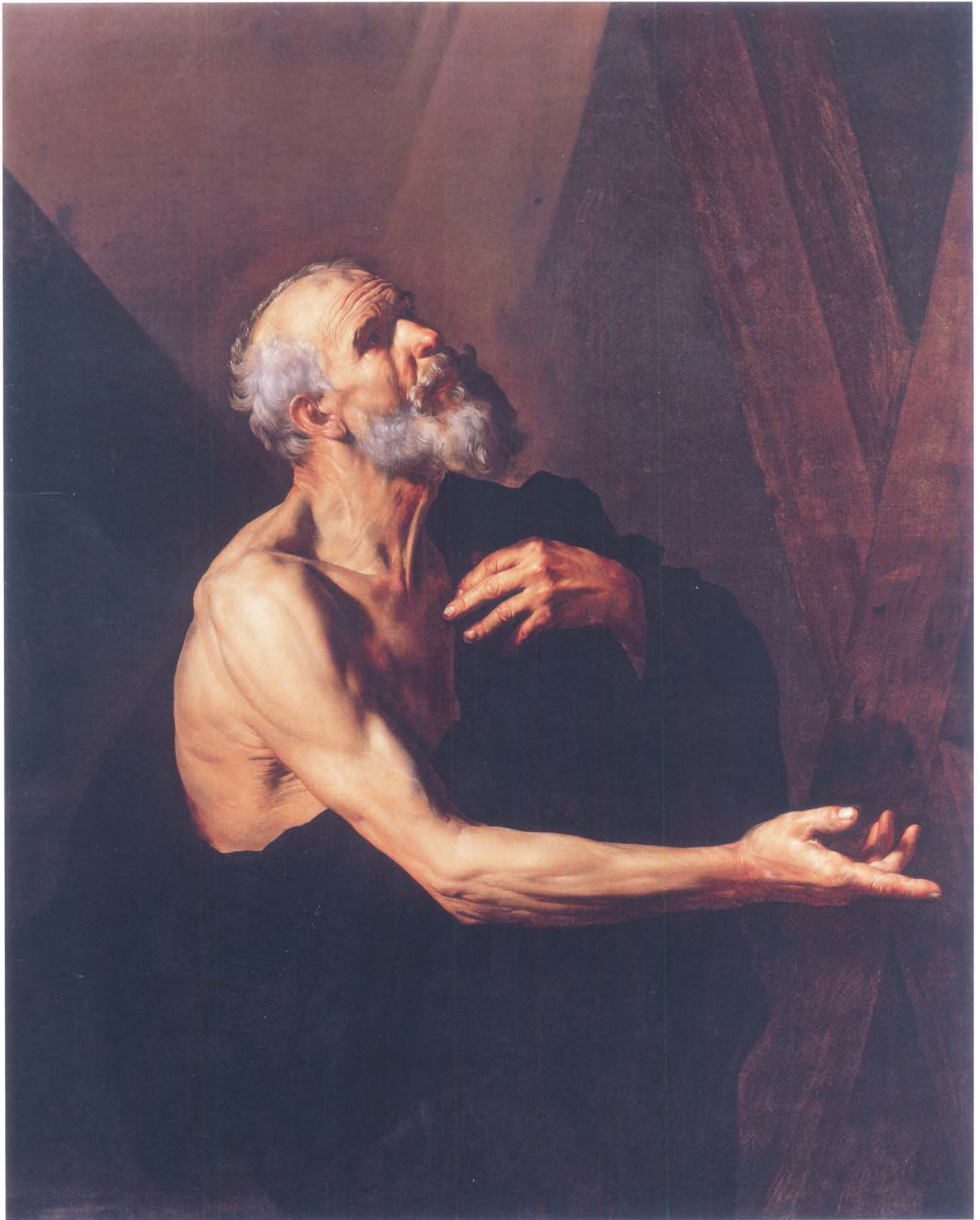


Fig. 40 José de Ribera,
San Andrés en oración,
h. 1615-18.
Óleo sobre lienzo,
136 x 112 cm.
Nápoles, Quadreria
dei Girolamini

Ribera y la pintura en Nápoles en la segunda década del siglo XVII

NICOLA SPINOSA

Incluso los más recientes estudios, cuando se han limitado a realizar una breve síntesis de los acontecimientos y las características de la pintura napolitana en la década de 1610, tienden a destacar cómo en el momento en el que, hacia finales de 1616, José de Ribera se estableció definitivamente en Nápoles, celebrada y populosa capital del virreinato español en el sur de Italia, la fase de adhesión sin reservas de algunos pintores locales —especialmente Carlo Sellitto (1580-1614) y Giovan Battista Caracciolo, llamado Battistello (1578-1635)— a las soluciones de acentuado naturalismo y de concentrada intensidad visual de Caravaggio en tiempos de sus dos estancias napolitanas, prácticamente había tocado a su fin, dando lugar a una progresiva revisión de las tendencias anteriores¹. Los primeros síntomas de este cambio se aprecian, muerto Sellitto en 1614, precisamente en algunas obras de Battistello fechadas a partir de mediados de la segunda década: entre ellas la conocida *Liberación de san Pedro de la cárcel* de 1615 —colocada en la iglesia del Pio Monte della Misericordia junto a la célebre y soberbia *Siete Obras de Misericordia* de Caravaggio—, en la que ya se advierte la influencia en Battistello del caravaggismo «reformado» de Orazio Gentileschi (1563-1639), a quien había conocido en Roma en 1614.

El inicio de esta presunta «crisis» de las tendencias locales luministas y caravaggiescas, que reflejaría, al igual que sucedía sobre todo en Roma, una exigencia cada vez más extendida de «normalización» o «vuelta al orden» (según una reciente definición de la crítica) por parte de los sectores cultos de la clientela napolitana, habría coincidido, incluso antes de la elección «reformista» por parte de Battistello a partir de media-

dos de la década de 1610 y de la prematura muerte de Sellitto, con dos acontecimientos en particular: por un lado, la marcha de Nápoles a Roma, entre 1612 y 1613, de Louis Finson (1580/85-1617) que, con Abraham Vinck (1580-1619) y Martin Hermansz. Faber (1587-1648), coincidió en la capital del virreinato con Caravaggio, replicando o imitando modelos traducidos «a la manera flamenca» con resultados de acentuado naturalismo cuyas consecuencias pueden advertirse también en la producción de algunos pintores locales; por otro, la presencia de Guido Reni (1575-1642) por primera vez —aunque no sería la única— en la ciudad en 1612, a la que siguió un interés creciente de los coleccionistas napolitanos por sus composiciones claras y serenas, reflejo de una nueva y cada vez más difundida preferencia por los ejemplos recientes del clasicismo romano-emiliano. Esta preferencia, cuyos resultados ya se advertían en la *Santa Cecilia* (Nápoles, Museo di Capodimonte) pintada por Sellitto en 1613, se manifestaría poco después en la producción de Battistello posterior a 1615-16, caracterizada por la influencia cada vez mayor de la obra de Annibale Carracci (1560-1609) en Palazzo Farnese, del propio Reni o del joven Giovanni Lanfranco (1582-1647), también en Roma².

La presencia definitiva en Nápoles de José de Ribera a partir de finales de 1616 y la influencia de su naturalismo seco y vigoroso en la obra de algunos pintores locales, tanto en los más jóvenes como en los de la generación anterior, supusieron una alternativa, o más bien una marcada oposición, a esta «crisis» o revisión de las pasadas tendencias luministas y caravaggiescas. Hasta tal punto que —de manera sintética y por exigencias didácticas—, cuando se distingue en la fase

Catálogo

GABRIELE FINALDI

JOSÉ MILICUA

GIANNI PAPI

JAVIER PORTÚS

NICOLA SPINOSA

ANTONIO VANNUGLI

Como el lector podrá observar, la construcción del catálogo de la obra temprana de Ribera es un tema candente y las opiniones de los distintos especialistas sobre su cronología difieren, en algunos casos, sensiblemente.

En los textos de las fichas se ofrece información puntual sobre este debate.

El orden de las obras para este catálogo y su correspondiente exposición obedece al criterio de los comisarios, que no coincide siempre con el de los autores de las fichas.

Hacia 1615-16

Óleo sobre lienzo, 114 x 89 cm

BIBLIOGRAFÍA Longhi 1966; Spear 1972, pp. 149-50; Konečný 1973; Felton 1976, pp. 31-41; Bologna 1992; A. E. Pérez Sánchez, en Madrid 1992, pp. 166-68, n.º 1; J. Milicua, en Cremona-Madrid 1996-97, p. 172, n.º VI.1; Lange 2003, n.º A13; A. Buondonno, en Salamanca-Valencia-Sevilla 2005, p. 66; Papi 2007, pp. 165-66; Spinosa 2008, p. 337, n.º A62

Ciudad de México, Museo Franz Mayer

El cuadro apareció en una subasta del Hôtel Drouot de París, en 1941. En 1952 era propiedad de Bensimon Inc., Nueva York-París, de donde pasó, en 1962, a la colección Franz Mayer de México D. F., quedando en depósito en el Museo de San Carlos hasta 1983, cuando ingresó en el Museo Franz Mayer. Martín Soria lo atribuyó privadamente a Velázquez y luego a Douffet antes de que la intervención de Longhi de 1966 facilitara su reconocimiento como obra de Ribera por parte de Spear (1972) y Konečný (1973).

Dentro de la serie de los *Cinco sentidos*, la imagen de mayor interés desde una consideración iconográfica es, sin duda, *La Vista*. Un hombre de mirada inteligente, escrutadora, con indumentaria ajada pero no muy diferente de la que Ribera suele adjudicar a los sabios de la Antigüedad, tiene sobre la mesa los atributos usuales de este sentido: los lentes y el espejo. El significado de ambos resulta meridianamente claro para cualquier espectador, al que bastaba su experiencia cotidiana para relacionar esos objetos con la vista. Sin embargo, existía una tradición textual de profundización sobre las bases de esa relación. Así, Cesare Ripa, en su difundida *Iconología* (1593), vincula el espejo con ese sentido porque «simboliza el espejo que esta noble cualidad no es sino una aprehensión que realiza nuestro ojo, el cual, al modo del espejo, es reflectante y resplandeciente, o también diáfano como el agua». El mismo escritor, en su caracterización de la vista, la hace acompañar de un buitre y un escudo en el que aparece un águila con tres aguiluchos mirando directamente al sol. La asociación entre las águilas y otras aves con la vista tenía una muy larga tradición, y probablemente es la causa de que sobre la mesa aparezca ese sombrero adornado con una pluma de ave. Probablemente haya también una alusión al águila en la nariz del personaje, que se parece a lo que Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) llamaba «naso adunco» y comparaba con la de este animal.

Pero, además, el personaje sostiene entre sus manos un telescopio, con el que va a mirar o ha mirado por la ventana. Este telescopio tiene características específicas,

como la filigrana de oro, prolijamente dibujada, que adorna las anillas; sin duda han sido copiadas de un telescopio real (y podemos imaginar el interés de un pintor, de un *profesional del ver*, por aquel maravilloso instrumento óptico recién inventado). Según Spinosa, este telescopio reproduce el ejemplar diseñado por la Universidad de Padua a instancias de Galileo Galilei, y que fue regalado al Papa. Galileo había construido su primer telescopio en 1609, publicó su *Sidereus Nuncius* al año siguiente y en 1611 y 1615-16 estuvo en Roma. Otro de los personajes ilustres que recibió como obsequio un telescopio fue el cardenal Francesco Maria del Monte, embajador del gran duque de Toscana ante la Santa Sede, uno de los mejores coleccionistas de arte, mecenas de Caravaggio y que sabemos que poseyó al menos un cuadro de Ribera. Dada la afición de Galileo al arte es probable incluso que llegara a conocer personalmente a nuestro pintor. En todo caso este es el primer telescopio que aparece en una pintura, lo que no es una simple anécdota cuando se conoce la rigurosa investigación de Ferdinando Bologna (1992) sobre los nexos profundos que existen entre el método experimental creado por Galileo y el *novus ordo* pictórico que había abierto Michelangelo Merisi da Caravaggio.

JOSÉ MILICUA



1616-17

Óleo sobre lienzo, 126 x 112 cm

Firmado en el bloque de piedra: «IOSEPH, RIBERA HISPANVS VALEN / TINVS CIVITATIS SETABIS. ACA / DEMICVS ROMANVS.» (José Ribera, español, valenciano, de la ciudad de Játiva; académico romano)

BIBLIOGRAFÍA C. Felton, en Fort Worth 1982, n.º 5; A. E. Pérez Sánchez, en Nápoles 1992, p. 134, n.º 1.14;

Bassegoda 2002, p. 107; Papi 2007, p. 168; Spinosa 2008, p. 332, n.º 455 (con bibliografía completa)

Estrasburgo, Musée des Beaux-Arts [Inv. 103]

La inscripción autógrafa pone de relieve el orgullo de Ribera en su origen español y su pertenencia a la Academia de San Lucas de Roma. Había nacido en Játiva (la romana *Setabis*), cerca de Valencia, y aunque durante toda su carrera firmó sencillamente *Jusepe de Ribera español* hay un puñado de obras de hasta 1640, incluida esta, en las que hace constar su condición de setabense. Tuvo relación con la Academia romana al menos desde octubre de 1613, y evidentemente se complacía en el prestigio aparejado al título de académico. A pesar de la prominente inscripción, la pintura fue asignada a varios artistas, entre ellos Gérard Douffet y Pietro Novelli *il Monrealese*, antes de ser firmemente devuelta al redil en 1978.

El vigoroso naturalismo, la composición comprimida de las figuras y el restringido espacio, la caída diagonal de la luz y la soberbia naturaleza muerta del libro abierto indican que la obra está muy próxima en el tiempo a los *Cinco sentidos* pintados en Roma hacia 1615. Es muy probable, sin embargo, que se feche inmediatamente después del traslado del artista a Nápoles en 1616, ya que el mismo modelo de Pedro aparece en el *San Pedro* Girolamini [CAT. 24] y cabe sostener que el Pablo sea el modelo del *San Pablo* Girolamini, pinturas documentadas en Nápoles desde fecha temprana y que debieron de ser ejecutadas en esta ciudad. Un punto fijo en la cronología de las primeras obras napolitanas de Ribera lo ponen el *Calvario* y las pinturas de santos de Osuna [CAT. 26 y 27 y fig. 65-67], que datan de 1617-19. Esas composiciones son mayores, más espaciales en el diseño y en general más ambiciosas que el *San Pedro y san Pablo*, lo que apunta a una mayor confianza y madurez. Esta pintura, pues, como los apóstoles Girolamini, parece encajar entre los *Sentidos* y los cuadros de Osuna, y por lo tanto sería fechable, en mi opinión, en 1616-17.

Los dos santos están debatiendo en torno a un texto escrito en el rollo. Los mismos caracteres pseudo-griegos aparecen en el lomo del libro cerrado y en la parte alta de la página del tomo abierto; de hecho Ribera los empleó

con frecuencia. El tema de la disputa entre san Pedro y san Pablo no es muy corriente; un ejemplo célebre, que Ribera quizá pretendiera emular, era el cuadro que Guido Reni pintó hacia 1605-6 para la familia Sampieri de Bolognia (ahora en Milán, Pinacoteca di Brera). En el lienzo de Ribera, san Pablo sostiene una espada cuyo pomo marca el ápice del diseño geométrico romboidal de la composición, mientras que en la base de la composición, la esquina saliente del bloque de piedra, están las dos llaves de san Pedro, una de oro y otra de plata, indicativas, según la tradición, de su potestad en el cielo y en la tierra. La masa de color fuerte de la túnica amarilla de san Pedro está equilibrada por el pesado ropaje verde y rojo de san Pablo, y toda la complicada disposición de color y formas está trabada y equilibrada por la aguda caída de la luz desde arriba a la izquierda. El uso que hace Ribera de la luz para unificar y dramatizar sus composiciones debe mucho al ejemplo de Caravaggio, si bien el manejo de la pintura del español, muy empastado y materialmente expresivo, contrasta acusadamente con el acabado más plano y más liso de Caravaggio.

Este *San Pedro y san Pablo* se puede identificar con la «pintura de S. Pedro y S. Pablo, de mano de Ioseph [sic] de Ribera» que según el padre Francisco de los Santos estaba colgada en 1657 en la antesacristía del monasterio de San Lorenzo del Escorial. En España existen varias copias del cuadro. Cabe imaginar que el *San Pedro y san Pablo* viniera a España en el equipaje de los duques de Osuna, y, tras ser quizá cedido a Felipe IV o confiscado por él, el rey lo depositara en el monasterio. Llevado a Francia antes de 1814 por el general Dessolles, pasó a la colección Gustav Rothman en una fecha anterior a 1890. Vendido como obra de Ribera en la Galerie Georges Petit (París, 29-31 de mayo de 1890, lote 233) fue adquirido por Wilhelm von Bode para el museo de Estrasburgo.

GABRIELE FINALDI



1617-18

Óleo sobre lienzo, 317,5 x 233 cm

Inscripción antigua en el reverso del lienzo original (ahora oculto por el entelado de 1976): «A José de Ribera, pintor, Napoli»

BIBLIOGRAFÍA Tormo 1916; Trapier 1952, pp. 17, 20-23; Pérez Sánchez 1978; Finaldi 1991; A. E. Pérez Sánchez, en Madrid 1992, pp. 186-88, n.º 13; Ferreras 2004; Lange 2004; Núñez, Martín y Ferreras 2006; Spinosa 2008, p. 346, n.º A76

Osuna (Sevilla), Museo de Arte Sacro. Antigua Colegiata

Esta es la pintura mayor y más ambiciosa de Ribera en la década de 1610. No volvería a acometer una tela tan grande hasta finales de la década siguiente, cuando pintó la *Trinità Terrestre*, el cuadro de altar hecho para las franciscanas del convento napolitano de la Trinità delle Monache, y que ahora está en Capodimonte. El *Calvario* fue un encargo de la duquesa de Osuna, Catalina Enríquez de Ribera, virreina de Nápoles, ejecutado en 1617-18 y donado por la comitente a la Colegiata de Osuna antes de abril de 1627. Su primera mención documental se encuentra en un pago hecho al artista por el tesorero del duque de Osuna, Juan Miguel Igún de la Lana, el 30 de octubre de 1617: «A Giusepe de Ribera cien ducados para recados [*sic* por recaudos] de un quadro de un Christo para mi Señora» (*cf.* Bouza 2011). Vuelve a aparecer en una carta dirigida al secretario del gran duque Cosme II de Toscana, Andrea Cioli, por el agente de los florentinos en Nápoles, Cosimo del Sera, el 6 de marzo de 1618: «El Español está ocupado con un Crucifijo de la Señora Virreina y terminado se pondrá a servir a Su Alteza Serenísima esperando que esto será muy pronto porque disfruta de su trabajo y es un hombre de muchas cualidades» («Lo Spagniuolo e dattorno a un Crocifisso della S[ignor]a V[ice] Regina et compiuto dara di mano a servir S[ua] A[ltezza] S[erenissima] sperando che questo sara molto puntuale perche si diletta del suo mestiero et e un huomo di molte buone parte» [Finaldi 1991]). En otra carta, fechada el 12 de abril, Del Sera sugiere que Ribera podrá entregar una obra (no identificada) encargada para el gran duque a finales de mayo, lo que autoriza a pensar que quizá acabara el *Calvario* en abril. Yo me permito conjeturar que lo terminase para la Semana Santa (en 1618 el Viernes Santo cayó en 13 de abril). Más o menos por las mismas fechas (1617-19) estaba pintando para el duque español los cuatro santos que también están en Osuna [CAT. 27 y fig. 65-67].

Poco se sabe del patrocinio de la virreina. Catalina Enríquez de Ribera (1575-1635) era hija del segundo duque

de Alcalá, y se crió en Sevilla, en un ambiente refinado. San Juan de Ribera fue tío suyo, y su hermano, el tercer duque, fue amigo y protector de Francisco Pacheco, además de mecenas temprano de Velázquez, coleccionista y bibliófilo con inquietudes teológicas y científicas; como virrey de Nápoles entre 1629 y 1631, sería uno de los más acendrados defensores de Ribera. Un documento del 13 de abril de 1627 conservado en el archivo de la Colegiata de Osuna, donde se encuentra el panteón de los duques homónimos, registra que doña Catalina donó al templo diez cuadros traídos de Italia (Rodríguez-Buzón Calle 1982, p. 62). Identifica solamente uno: «un quadro de un santo Crusifixo que está en lo mas alto deel altar que exede a toda pintura»; no puede ser otro que el *Calvario* de Ribera, pero la donación también tuvo que incluir los cuatro santos de su mano, junto con la *Aparición de la Virgen con el Niño a san Genaro* de Fabrizio Santafede y la *Inmaculada Concepción* del Cavaliere d'Arpino (1568-1640) o su taller (posiblemente un regalo del papa Pablo V al duque), que permanecen en Osuna. Según un inventario de los bienes del templo napolitano de San Marco dei Tessori (1633), contiguo al Palacio Real, la duquesa había donado un estandarte de damasco hecho por ella misma, con imágenes de la Inmaculada Concepción y san Marcos (Finaldi 1995, pp. 148-53).

El *Calvario* demuestra mejor que ninguna otra obra hasta esa fecha la amplitud de la mirada artística de Ribera y la riqueza de su formación. Trapier sostuvo que en la cabeza de Cristo hay influencias de las representaciones de Cristo agonizante que hizo Guido Reni, y Pérez Sánchez analizó la composición bajo la óptica de su dependencia de modelos clasicistas boloñeses, como la *Crucifixión* de Reni para los Capuchinos de Bolonia (1616), que a su juicio Ribera probablemente conocía. Es indudable que Ribera se interesó por Reni, en el estilo y en las composiciones, y le fascinaría el éxito público de Reni, que a él



Hacia 1620-23

Óleo sobre lienzo, 129,5 x 181 cm

BIBLIOGRAFÍA MacLaren 1952; MacLaren y Braham 1970, pp. 92-94 (con bibliografía completa hasta la fecha);

C. Felton, en Fort Worth 1982, pp. 52-54; Spinosa 1992, pp. 40, 54, nota 8; G. Finaldi, en Madrid 2003, n.º 1 y pp. 18-21; G. Papi, en Milán 2005-6b, n.º III.17; Spinosa 2008, pp. 349-50, n.º A79; X. Bray, en Londres-Washington 2009-10, n.º 28

Londres, The National Gallery. Presented by David Barclay, 1853 [NG 235]

El cuerpo de Cristo muerto, que descansa sobre un sudario blanco extendido en el suelo, es sostenido por san Juan Evangelista quien, de rodillas, apoya su rostro contra la cabeza ensangrentada de Cristo. La Virgen, cuyo rostro refleja un enorme dolor, también está arrodillada y junta las manos en oración. A la izquierda, Magdalena, igualmente de rodillas, apoya los codos en el suelo y cruza los brazos por delante de su pecho; la luz resalta una zona de su muñeca derecha. Su dorada melena cae sobre la espalda y los hombros al acercar su rostro a los pies de Cristo. Tras la restauración de 2000-1, con buena luz es posible distinguir la corona de espinas junto al antebrazo derecho de Cristo, así como un muro de mampostería por detrás de la Virgen, probablemente la entrada al sepulcro. Ahora también se pueden ver unas pinceladas horizontales de tonos pálidos en el ángulo superior izquierdo, que probablemente correspondan al cielo.

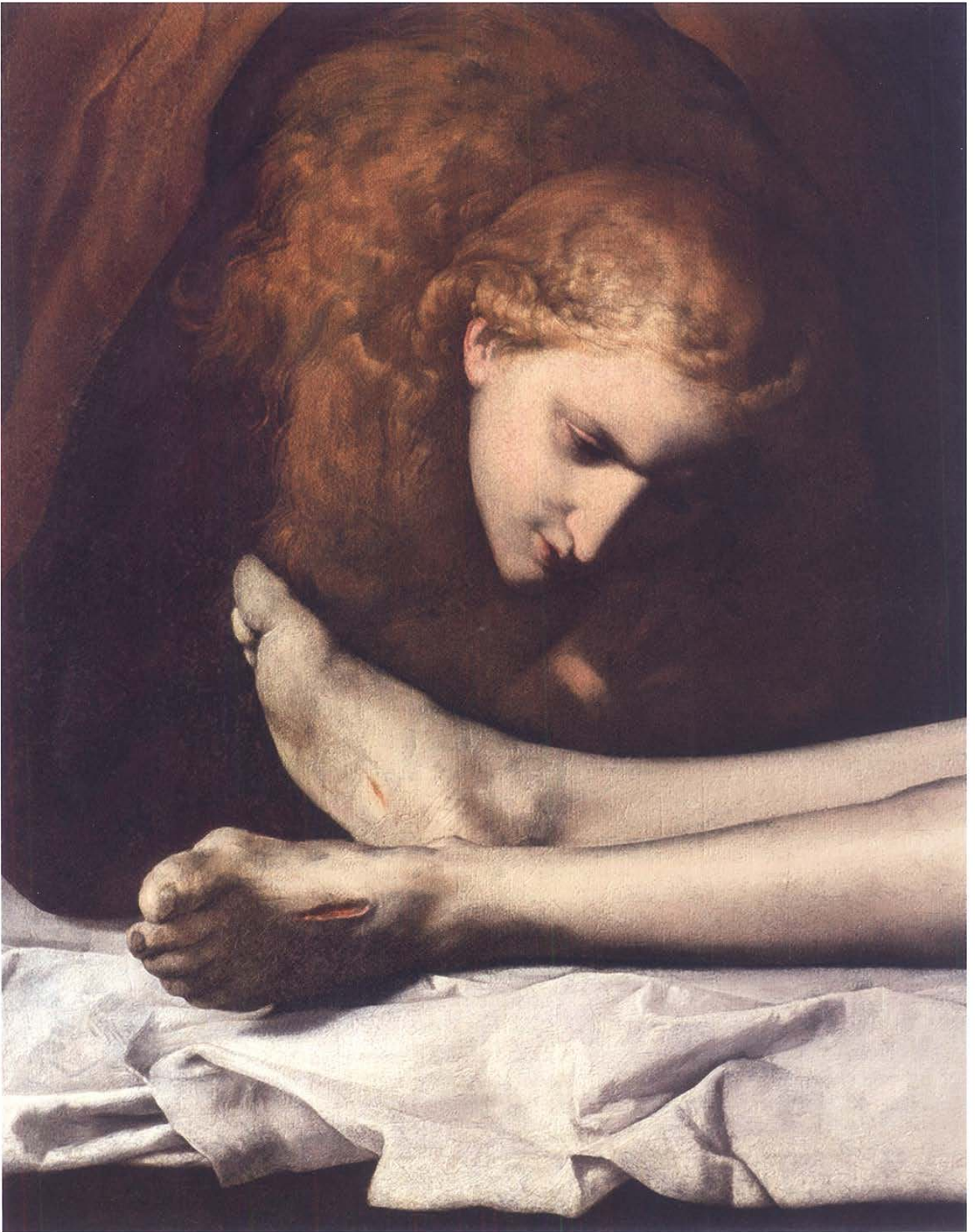
Es posible que Ribera se inspirara, para algunas de las ideas compositivas de este lienzo, en un grabado ejecutado por Enea Vico a partir de un diseño de Rafael (reproducido en Madrid 2003, fig. 61), en particular en lo que se refiere a la colocación de Cristo sobre el sudario fuera de la sepultura, a la postura de su cuerpo (en imagen especular), a la forma rotunda de Magdalena y a la figura de san Juan Evangelista, que parece ser una combinación de los dos hombres arrodillados a ambos extremos del grabado. Dicho esto, no queda duda de que Ribera se planteó la ejecución de modelos reales.

En el cuadro llama particularmente la atención su marcadísimo tenebrismo, que seguramente se ha acentuado con el paso del tiempo. Los tonos más claros han conservado su viveza mientras que, en las zonas más oscuras, la transparencia cada vez mayor de la pintura al óleo ha hecho que el fondo marrón oscuro aflore con más fuerza. De resultas de ello, el cuerpo de Cristo y el sudario, por ejemplo, brillan con especial fulgor en una composición por lo demás bastante oscura. El sudario blanco y el paño

de pureza son un *tour de force* de verismo riberesco, que traducen la textura y la calidad de la tela así como la arquitectura de los pliegues y las arrugas.

Este óleo tiene un complejo historial de atribuciones. Aceptado como obra de Ribera hasta 1925, pasó a ser atribuida a Massimo Stanzione, a Nicolas Tournier y a un anónimo sevillano de principios del siglo xvii. Felton la excluyó de su catálogo razonado (Felton 1971), aunque rectificó en 1982, y Spinosa la consideró de mano de un pintor napolitano anónimo activo hacia 1640, de estilo muy próximo al de Ribera (Pérez Sánchez y Spinosa 1978, n.º 411). Mientras tanto, los conservadores de la National Gallery, Neil MacLaren en 1952 y Allan Braham en 1970 (alentado por José Milicua), reafirmaban la atribución al setabense, aunque reconocían la dificultad de ubicar cronológicamente el cuadro en el corpus de Ribera, y MacLaren sugería que era una obra anterior a 1626. A partir de la gran exposición dedicada al maestro en 1992 en Nápoles, Madrid y Nueva York, y a pesar de que no participó en ella como obra prestada, la *Lamentación* londinense vuelve a ser universalmente aceptada y su bibliografía se enriquece con la interesante propuesta de Nicola Spinosa de reconocer en ella la Piedad encargada a Ribera por el noble genovés Marcantonio Doria (1572-1651) en 1620 y entregada por el pintor en 1623.

Aunque no haya indicios ciertos de esta identificación, es bastante probable que sea así. Los cuadros fechados o fechables con los que se puede relacionar más estrechamente son el *Calvario* de Osuna [CAT. 26] —documentado en 1617-18 (y del que la *Lamentación* es una especie de derivación en términos narrativo-iconográficos), que presenta un tenebrismo igualmente marcado y una Magdalena de idéntica morfología— y el *San Sebastián* de Osuna de 1617 [fig. 67] —con el que comparte un tratamiento igualmente delicado de la anatomía y una ejecución similar del paño de pureza—. También se observan ciertas semejanzas interesantes con el *San Sebastián curado por las santas mujeres*





(idéntica, por ejemplo, a la del magnífico *Jacob bendiciendo a los hijos de José* de Guercino, hoy en la colección Mahon, por citar un ejemplo bien conocido), y una apostilla indica lacónicamente que «se dio a Su Majestad» (Fernández Duro 1902). Si bien el asunto se menciona escuetamente como un «San Sebastián», es fácil que se tratase del mismo lienzo que aquí nos interesa, pues en la colección real no parece haber existido otra obra del Españoleto de gran tamaño con la representación de este santo. La coincidencia podría explicarse suponiendo que el cuadro que fue del almirante, a la muerte de este (1647), hubiera pasado muy pronto a manos de Leganés, y que la apostilla en cuestión hubiese sido inscrita en el inventario del almirante por

alguien que sabía que aquella pintura había ido a parar a la colección del rey. De todos modos, viniese de Leganés o del almirante, o de ambos en sucesión, la procedencia no podía ser más ilustre.

Una vez en El Escorial, el cuadro continuó suscitando admiración. Fray Andrés Ximénez (1764) repitió íntegramente las bellas palabras de fray Francisco de los Santos. Y uno de los mayores conocedores de arte en la Ilustración, Antonio Ponz (1773), juzgó que la pintura «es de lo mejor, de mayor fuerza y expresión del Españoleto; sobre todo en la cabeza del santo». En noviembre de 1809, durante la invasión francesa, el *San Sebastián* fue trasladado junto con otras pinturas del Escorial a Madrid, y un decreto del