

MARÍA ENCARNACIÓN CAMBIL HERNÁNDEZ: UN SAN JERÓNIMO PENITENTE, INSPIRADO EN UNA ESTAMPA DE JOSÉ DE RIBERA, EN CUADERNOS DE ARTE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. (2004), PP. 293-306.

INTRODUCCIÓN

Antes de analizar el lienzo que damos a conocer, consideramos de interés estudiar brevemente la obra de José de Ribera como grabador.

Considerado como el más destacado creador pictórico del Siglo de Oro español, José de Ribera ocupa también un lugar importante en la pintura barroca italiana, donde su magisterio y su huella quedaron patentes en la escuela napolitana, de la que fue, sin duda inminente inspirador, trabajando bajo la protección de los Virreyes y de la Iglesia¹.

La vida y la obra del Setabense —llamado así por haber nacido en Xátiva (Valencia)², en 1591—, ha sido estudiada numerosos especialistas³, por lo cual simplemente nos limitaremos a dar unas muy escuetas pinceladas de su biografía.

Su padre era zapatero de Ruzafa pequeño pueblo cercano a Valencia⁴ y nada sabemos de su primera formación. La historiografía tradicionalmente ha considerado que inició su andadura artística en el taller de Francisco Ribalta en Valencia. Investigaciones más recientes consideran que aunque no es posible negar de forma absoluta esta vinculación, el estilo de las obras más juveniles de Ribera no tiene ninguna relación con lo que pintaba Ribalta en los años en que el joven pintor de Xátiva podía haber pasado por su taller⁵.

Hacia 1613, ya se encontraba en Italia, concretamente en Parma, y a partir de 1615, estaba en Roma, ciudad en la cual el ambiente pictórico estaba dominado por el enfrentamiento entre las dos grandes tendencias de la pintura italiana del Seiscientos: la manera clasicista de los Carracci y el tenebrismo de Caravaggio. Será aquí cuando el Spagnoletto encuentre su propio estilo afín al estilo naturalista tenebrista, tal y como lo demuestra la incompleta galería de Apóstoles que realiza por estos años⁶.

Ribera se marchará precipitadamente de la Ciudad Eterna hacia 1616, huyendo de sus acreedores, dirigiéndose entonces hacia Nápoles capital desde hacia más de un siglo del virreinato meridional anexo a la corona de España⁷. Allí contrae matrimonio con Catalina, la hija del pintor y modelador Bernardo Azzolino, la fecha del matrimonio no se sabe con exactitud pero se realizó entre noviembre de 1616 y febrero de 1617⁸, de la

que tuvo cinco hijos entre 1617 y 1636. Tradicionalmente se ha dicho que será gracias a su suegro cómo el joven artista consiguió imponerse en la entonces capital del Virreinato Español. En cualquier caso, es cierto que durante mucho tiempo mereció la protección del virrey, el Duque de Osuna. Luego, durante el virreinato del Duque de Alba, remitió el apoyo de la superioridad y el pintor parece ser pudo haber regresado a Roma en 1621. Poco después, tras el nombramiento del Duque de Alcalá como virrey de Nápoles, pudo recuperar Ribera el apoyo de la Corte, que ya se mantuvo constante bajo los sucesores de Alcalá, lo cual le permite residir en palacio y establecer allí su taller teniendo alumnos como Luca Giordano⁹.

Será una época fructífera para nuestro pintor, llenándose durante ella las iglesias italianas con sus delicados santos y escenas bíblicas y consiguiendo a sí mismo el aprecio y los máximos galardones que una artista de su tiempo pudiera recibir¹⁰. Llegó a ser no sólo el pintor español mas conocido en el mundo sino uno de los más destacados en Italia, donde existían varias escuelas dispersas por el país que seguían las huellas del malogrado Caravaggio. Los encargos procedentes de todas partes convertían en frenética la actividad de Ribera y de sus numerosos ayudantes¹¹.

A medida que avanza la década de los treinta, gracias a sus experiencias venecianistas y sus contactos amistosos con Rubens, abandona el tenebrismo en su pintura, dando paso a una gama de brillante y luminoso colorido neoveneciano y a la estela del lujoso cromatismo flamenco dejada en Sicilia y el sur de Italia por la presencia de Van Dyck.

Su nombre, tradicionalmente, nos traía a la mente imágenes de santos sufriendo los martirios más crueles, ancianos ascetas en penitencia o de mendigos desdentados convertidos en apóstoles o filósofos, sin tener en cuenta que realizó también obras de un carácter muy distinto como tiernas imágenes de la Virgen con el Niño, juveniles Santas de gran belleza o escenas bíblicas desarrolladas en amplios escenarios de resonancias venecianas e incluso pintó algunos cuadros de tema mitológico en los que mostraba toda la pagana belleza del cuerpo humano. Sólo en los últimos años, gracias a la labor de estudio de historiadores españoles e italianos, ha comenzado a ser entendida la obra de este gran artista¹².

En esta forma de interpretar la obra de Ribera ha influido sin duda un factor histórico reflejado en la historiografía sobre el artista. Español de nacimiento, a pesar de que se integró perfectamente en la sociedad napolitana y se identificó con su ambiente artístico, ha sido considerado, en general, por los estudiosos italianos como un extraño,

un extranjero ajeno a la tradición clásica y que además mostraba en su arte la violencia y la brutalidad de los españoles. A esta interpretación errónea de su obra se le unió la fama de un Ribera asesino, que pagaba matones a sueldo para que atemorizaran a sus posibles rivales y mantener así su posición de privilegio bajo la protección de los virreyes y su condición de español.

A todo lo anteriormente dicho hay que añadir una leyenda surgida en el Romanticismo que todavía hoy sigue de alguna manera vigente. La imagen de España unida a lo cruel, lo sombrío y lo tenebroso tiene sin duda un origen romántico. Se identificó lo español con una expresión que en realidad era fruto del tiempo y de una actitud religiosa, la Contrarreforma, que tuvo un gran arraigo en nuestro país, manifestándose sin duda en la obra de nuestros artistas un «arte diverso sombrío y grandioso, dramático y expresivo, hecho de luces y sombras, de crueldad y de sangre, de modelos callejeros y gestos en éxtasis»¹³, lo que unido a la carencia absoluta de pintura profana —debido a la censura eclesiástica—, hacía que lo español se identificara con lo dramático y lo cruel. *Tenebrismo* era una palabra que cuadraba con lo español. La España negra y dramática era el escenario adecuado para todas las violencias y crueldades que aparecían en la pintura de Ribera. Sus poderosas y realistas imágenes hicieron decir a Lord Byron: «El Españolito mojaba su pincel en sangre de todos los santos»¹⁴. Por su parte Théophile Gautier dijo de él: «...se necesita toda la energía y la maestría diabólica de este maestro para soportar su feroz pintura de desolladero, matadero que parece haber sido ejecutado para caníbales por un ayudante del verdugo»¹⁵. Esos comentarios y otros muchos de similares características influyeron en la imaginación general e incluso en la opinión de muchos críticos y ha pervivido hasta fechas no muy lejanas.

Sin embargo las investigaciones llevadas a cabo en los últimos años sobre su obra y su persona han permitido comprobar que todos estos datos no son del todo ciertos, ya que nuestro pintor se integró perfectamente en la sociedad napolitana, como ya hemos comentado, a lo que contribuyó su boda con la hija de un artista conocido y estimado en la ciudad. Gozó de la protección de los distintos virreyes¹⁶ y entre sus clientes estaban numerosos funcionarios españoles, así como la Iglesia napolitana con la que mantuvo excelentes relaciones. Su rivalidad con el pintor Máximo Stanzione no impidió que a veces trabajaran juntos, como en la decoración de la capilla del tesoro de San Genaro. Por su taller pasaron muchísimos jóvenes napolitanos que recibieron sus enseñanzas,

como el anteriormente mencionado Luca Giordano y un amplio sector de la pintura napolitana de su siglo se nutrió de las enseñanzas de Ribera.

Su obra presenta cierta crueldad difusa fruto de la Contrarreforma, con un vocabulario preciso, el del naturalismo caravaggiesco¹⁷ con sus personajes tomados de la realidad callejera. Insiste en los pequeños detalles vistos con ojos de pintor de naturaleza muerta, aplicándolos igualmente a los detalles de la piel arrugada de sus ancianos penitentes o al brillo de una tela o de una fruta. Tiene una cierta influencia flamenca en la obsesión por el pormenor preciso y junto a sus imágenes más realistas nos ha dejado también algunas de las imágenes femeninas más bellas así como grandiosas y solemnes imágenes de apóstoles y santos.

Su conocimiento del desnudo realizado con extraordinario rigor, no sólo en los ancianos penitentes sino también en la plenitud de su belleza juvenil, sólo es comprensible dentro de ámbito italiano. Por eso Ribera no puede ser visto como un representante típico de nuestra tradición artística. A pesar de su realismo tiene una formación más amplia que la de sus contemporáneos. Su pintura produce una impresión diversa, opulenta, sensual, retórica y sabia en sus complejas disposiciones espaciales; rica de recursos elaborados con meditada madurez que trasmite su conocimiento del mundo clásico y del ambiente italiano. El descubrimiento en los últimos años de dos bellísimos paisajes ha permitido advertir en él una insospechada sensibilidad ante la naturaleza abierta que es sin duda el punto de partida del amplio desarrollo del género en posteriores generaciones de pintores napolitanos.

LA OBRA DE JOSÉ DE RIBERA COMO GRABADOR.

Mucho tiempo antes de que naciera Ribera se había comprobado el valor y la eficacia de los grabados para dar a conocer la obra de los pintores, extender su fama y abrirse las puertas a nuevos encargos. El Setabense era consciente de ello y por ello posiblemente se decidiera a grabar sus composiciones, tratando de ampliar su fama y con ello su clientela o buscando nuevos mecenas.

Entre 1620 a 1630, bajo el virreinato del duque de Alba, junto a su actividad de pintor se dedicó a la práctica del grabado, consiguiendo, a pesar de la poca pasión y atención que

prestó a las planchas de cobre, —ya que parece ser que Ribera se preocupaba más por abrir la lámina que por estamparla— algunas estampas de gran belleza y calidad artística y técnica absolutamente excepcionales en la historia del arte español, en la cual esa actividad fue rara hasta los tiempos de Goya¹⁸. Su actividad como grabador fue breve en el tiempo y escasa en producción pero muy rica en logros e importancia.

Jonathan Barwn lo considera ante todo como un grabador oportunista, fundamentalmente por el uso que hizo de sus grabados, ya que saco provecho de ellos no sólo en su vida profesional sino también para incrementar su fama.

Aunque dedicó muchísimo menos tiempo al grabado que a la pintura, sin embargo fueron las estampas las que le dieron fama en Europa y sirvieron de inspiración a muchísimos pintores. En realidad su finalidad principal era divulgar el arte de Ribera entre un público amplio, ya que el grabado era barato y podía llevarse de un lado a otro venciendo las limitaciones geográficas. Sus grabados circularon ampliamente. Los originales de Ribera eran muy apreciados, siendo las planchas de muchos de ellos —aún en vida del artista—, adquiridas por editores que las retocaban y editaban de nuevo hasta su total desgaste. Una vez agotadas las planchas, se hicieron copias, las cuales fueron publicadas en numerosas ocasiones en forma de pequeños pliegos encuadrados. Los grabados más imitados fueron las dos versiones de *San Jerónimo oyendo la trompeta del Juicio Final*, que de hecho pronto se convirtió en una composición adaptable para la representación de cualquier santo, seguidas de *Las lágrimas de San Pedro* y *El Martirio de San Bartolomé*.

Como ya hemos comentado, un dato a tener en cuenta a la hora de hablar del grabado en Ribera es el hecho de que abandonara este arte tan rápidamente. Según el autor anteriormente mencionado, las razones posibles por este repentino abandono del grabado se deban a que únicamente fuera considerado como un pasatiempo en la obra del pintor, que le interesaba mientras le planteaba problemas técnicos que resolver, abandonándolo tras resolver dichas incógnitas¹⁹. O. Ferrari en su obra sobre Ribera publicada en 1975, hace referencia al carácter temporal que las estampas tuvieron para el artista, en el siguiente texto: «Otra prueba del valor esencialmente experimental de la práctica del grabado está dada por el hecho mismo de que, aun habiendo alcanzado con ella niveles de indiscutible capacidad técnica, Ribera luego la abandonó casi por completo, para volver a ella sólo ocasionalmente hacia 1630 y en 1648. Evidentemente

la búsqueda de la *imagen* que había procurado a través de los grabados, el español debió considerarla concluida e improporogable»²⁰.

No son muchos los grabados conservados de Ribera —tan solo dieciocho—, si bien a pesar de ser un número tan escaso, sobran para incluirlo en la lista de los grandes grabadores de la historia. La producción grabada está compuesta por las siguientes estampas. *San Sebastián* y *San Bernardino de Siena*, a las que cronológicamente les sigue la *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo*, cuyo esquema compositivo se repite al menos en tres cuadros, uno de los cuales es la versión realizada en 1637 para la cartuja de San Marino. En estos primeros grabados muestran las características técnicas de un principiante, evitando en ellos los escorzos y las posturas complicadas, con objeto de mantener bajo control el proceso de grabado.

La primera estampa fechada es un *San Jerónimo oyendo la trompeta del juicio final*, firmado y fechado en 1621. Años antes Ribera había pintado para el Duque de Osuna un *San Jerónimo*, que es el punto de partida de este grabado, y una segunda versión de este tema muy superior técnicamente a la primera. Otro de los cuadros pintados para el Duque de Osuna, también convertido en grabado, es el de *Las lágrimas de San Pedro* y de la misma fecha sería *El poeta*. Con una clara intención didáctica, realizó también un manual de dibujo para artistas principiantes del que solamente terminó tres láminas: *Estudio de las orejas*, *Estudio de narices y bocas* y *Estudio de los ojos*. Hacia 1622 realizó dos magníficas estampas de cabezas grotescas: *Gran cabeza grotesca* y *Pequeña cabeza grotesca*; ésta última recuerda un personaje que aparece con frecuencia en sus escenas de martirio representando al verdugo²¹.

Entre 1624 y 1628 realizó las estampas que representan la cumbre de su carrera artística como grabador: *El Martirio de San Bartolomé*, *El Sileno ebrio* y *San Jerónimo leyendo*. Esta última es muy interesante porque en ella utiliza una composición diferente para este tema, puesto que sitúa al santo eremita sentado sobre el suelo, con la espalda apoyada en la roca, las piernas aparecen dobladas actuando como soporte de los brazos y la cabeza inclinada sobre el texto absorto en su lectura convirtiendo a San Jerónimo en la metáfora de la concentración en el estudio.

Al finalizar la década de los veinte Ribera dejó de hacer aguafuerte y sólo dos planchas fueron realizadas después de 1630. La primera es muy atípica ya que reproduce *el*

escudo de armas del Marques de Tarifa (hijo del duque de Alcalá, gran protector del pintor) y, finalmente, en 1647 realizó *el retrato ecuestre de Don Juan de Austria* que fue su último grabado²².

La técnica de grabado que practica el Españoleto es el aguafuerte²³, muy utilizado por sus coetáneos, debido a que la técnica es muy similar a la del dibujo. En sus primeras obras esa transposición de las técnicas es muy evidente, creándose las sombras con trazos cortos y paralelos en vez de apretadas líneas entrecruzadas, como lo demuestra la versión grabada del *San Sebastián* con los múltiples dibujos del mismo tema. Poco a poco, con la práctica y el estudio de otros pintores y grabadores como Aniballe Carracci o Federico Barocci, conseguirá el dominio de los medios propios del grabado, eliminando la confusa maraña de líneas que utilizaba en los fondos, lo cual elimina el efecto volumétrico como podemos comprobar en grabados como la primera versión del *San Jerónimo*, y sustituyéndola por el buen aprovechamiento de las posibilidades del blanco del papel a la hora de conseguir los efectos lumínicos y de volumen, reflejado en la estampa de las *Lágrimas de San Pedro*. Prácticamente todos sus trabajos están vinculados a otros aspectos de su obra, teniendo su paralelo exacto en dibujos de los mismos años, tal y como lo demuestran las *cabezas grotescas*, las *anatomías* o el *San Sebastián*²⁰, mientras que el resto del gran grupo de grabados tiene su versión en pinturas conocidas como son las *Lágrimas de San Pedro*, la *Piedad*, el *Martirio de San Bartolomé*, el *Sileno ebrio* o esta versión de *San Jerónimo y el ángel* que estamos tratando. Son obras que se relacionan entre sí, pero que no han de ser considerados como meras copias destinadas a difundir su pintura, sino que muchas veces consisten en revisiones de los modelos previos, en los cuales introduce nuevos elementos destinados a mejorar las composiciones, ya que componía con lo que Jonathan Barwn, denomina el método de «tema variación», según el cual partiendo de una composición base se adaptaba a una nueva versión del asunto²⁴, constatándose en la mayoría de de los aguafuertes que la composición de figuras son variaciones de cuadros realizados por Ribera con anterioridad, como podemos comprobar especialmente palpable en el *Martirio de San Bartolomé*, el *Sileno ebrio* o en *San Jerónimo*.

Al margen de querer difundir su obra y de reversionar su propio trabajo, José de Ribera estableció verdaderos modelos iconográficos que serán repetidos por artistas contemporáneos como Domenicchino, Pereda, Diego Polo etc., siendo temas que

gozaron de gran popularidad durante todo el siglo XVII. Su *Cartilla* de dibujos fue copiada repetidas veces y regrabada en París a lo largo del siglo XVII y en España hasta bien entrado el siglo XVIII²⁵. Muchos de los autores que utilizaron los grabados de Ribera no se dedicarán sólo a copiar estos modelos sino que los adaptaran a temas diferentes, es el caso de Zurbarán cuando cambia el tema de San Jerónimo por el de *San Pedro*, o Alonso Cano que lo utilizará para realizar su *San Juan escribiendo el Apocalipsis*²⁶. Aunque como ya hemos señalado su técnica en un principio no era demasiado depurada poco a poco se fue perfeccionando, aumentando el tamaño de las estampas y haciendo la composición más compleja. El mayor logro de los grabados maduros de Ribera son los efectos de luz y de sombras cuidadosamente matizados, conseguidos mediante una técnica de sombreado consistente en minúsculos puntos y líneas cortas y airosas que prestan una calidad tremulante a la superficie²⁷.

Es curioso que todos los grabados realizados en la década de los 20, anuncien la evolución que tendrá su pintura en 1630 cuando abandona los intensos claroscuros utilizados en la primera mitad de su carrera a favor de una paleta más clara y una luz más uniforme. Las estampas hicieron famoso a Ribera pero también contribuyeron a su leyenda negra; fundamentalmente, por lo limitado de su repertorio, cuatro de sus principales grabados representan a ancianos penitentes, dos a tipos grotescos y deformados y uno un tremendo martirio, lo que contribuyó sin duda a la fama que tenía de ser un artista naturalista especializado en ancianos martirios y personajes grotescos. Antonio Palomino en su obra *El Parnaso español pintoresco y laureado*, refiriéndose a Ribera escribía: «No se deleitaba tanto Ribera en pintar cosas dulces y devotas, como en expresar cosas horrendas, y ásperas: cuales son los cuerpos de los ancianos, secos, arrugados y consumidos, con el rostro enjuto, y macilento; todo hecho puntualmente por el natural, con extremado primor, fuerza y elegante manejo»²⁸.

De todos sus grabados nos vamos a detener en la segunda versión del *San Jerónimo oyendo la trompeta del Juicio Final*, conservado en el Museo e Gallerie Nazionale de Capodimonte, estampa que nos interesa ya que opinamos que el cuadro objeto de este artículo es una copia del mismo. En esta estampa, fechada en 1621, Ribera demuestra ya un gran dominio de la técnica, ya que por primera vez introduce su efecto característico de punteado aplicado al cuerpo del santo para acentuar los contrastes de luces y sombras y para resaltar la envejecida anatomía del pecho y el estómago. Contrastando con el

empleo de los puntos utiliza trazos audaces y amplios para definir la roca y la espalda del santo.

La composición está centrada por San Jerónimo que retrocede atemorizado y sorprendido hacia el ángel que desde el rompimiento celeste le avisa del Juicio Final tocando súbitamente una trompeta típicamente barroca, ante cuyo estruendo el Santo sobresaltado y atemorizado eleva el brazo involuntariamente hacia la fuente de dicho sonido. Es una composición de una gran fuerza y que Ribera pintó al menos en dos ocasiones más, pero no superó nunca el dramatismo y realismo de este grabado.

El cuadro que damos a conocer, no ha sido citado en ninguna publicación, ni como obra atribuida a Ribera, ni como obra anónima de su escuela, por lo que es un lienzo completamente inédito.

Representa a San Jerónimo oyendo la trompeta del Juicio Final, iconografía utilizada por José de Ribera en numerosas ocasiones tanto en sus pinturas como en sus grabados y que tuvo un amplio eco en la pintura española, siendo quizás el responsable de la imagen de Ribera como pintor de ancianos y mártires²⁹. A partir de la segunda mitad del siglo XVI en la Europa contrarreformista se pone de moda el tema iconográfico de San Jerónimo y el ángel del Juicio Final, el cual se impondrá paulatinamente desplazando las anteriores interpretaciones del santo como sabio o como mero penitente.

El tema del cuadro ya había sido representado por Ribera en una versión anterior pintada para el duque de Osuna y posteriormente difundido a través de sus estampas, tal y como ejemplifican los lienzos del Museo del Ermitage en San Petersburgo y el Museo de Capodimonte en Nápoles, ambas obras fechadas en torno a 1626. En estos dos cuadros citados la composición se caracterizan por presentar forma piramidal y estar dinamizada con el cruce de dos diagonales, dándole una mayor fuerza dramática a la obra gracias al uso de la luz caravagesca.

En el último periodo de la obra de Ribera las versiones del San Jerónimo vuelven al modelo tradicional de representación es decir, al santo eremita representado como sabio o como penitente, caracterizándose por la presencia del santo en medio plano, en las cuales se ve solamente el torso del Santo, en recogimiento, rodeado por su manto, y acompañado por sus atributos iconográficos³⁰, «La Vulgata» y la calavera, tal y como lo

testimonian varias de las versiones del San Jerónimo penitente conservados en el Museo del Prado o en el Museo di Capodimonte, en Nápoles.

El lienzo objeto de nuestro trabajo, está centrado por la figura del Santo eremita, el cual aparece girado en actitud de temor y sorpresa por la presencia de un ángel trompetero que anuncia el Juicio Final, levantando su mano hacia el lugar de procedencia del sonido. El cuerpo del santo, marca una profunda diagonal hacia la izquierda que se contrarresta con la línea cruzada que marcan sus brazos, uno apoyado sobre la mesa y el otro elevado en actitud de sorpresa. Se complementa la composición con algunas líneas de fuga marcadas por la figura del ángel.

La escena se ubica en un interior rocoso, en el cual aflora la vegetación, dejándose entrever el cielo en el ángulo superior izquierdo. San Jerónimo aparece escribiendo en una mesa, sobre la cual están situados sus atributos iconográficos: la calavera, libros apilados, y una cruz natural hecha a base de ramas de un árbol, mientras que junto a su pie, entre las sombras, aparece el león agazapado.

El Santo Varón es una figura muy realista, el rostro en el que es evidente el paso de los años, presenta un gesto de sorpresa, marcando la dirección de la mirada dos pequeños toques de pincel en blanco puro. El torso desnudo, muestra una ajada anatomía de gran realismo, lo mismo que los brazos, pies y manos, destacando de éstas su color cobrizo y su gran expresividad, especialmente la que se eleva hacia el ángel.

La túnica de intenso color rojo, esta formada por amplísimos pliegues que le proporcionan un gran volumen, quedado prácticamente oculto bajo ella con un paño blanco. San Jerónimo está sentado de un modo inestable, como presto a levantarse, apoyando su pierna derecha sobre una roca, lo que le da estabilidad al contraposto y la izquierda en el suelo, teniendo su cabeza girada en actitud de sorpresa hacia el ángel.

Sobre su cabeza formando una diagonal con ella aparece el ángel emergiendo en profundo escorzo de entre un nimbo de nubes grises. Éste se representa vestido con un paño de color rosado, y entre sus manos porta la trompeta del Juicio Final, que sopla con fuerza. La figura del ángel es muy italiana y es diferente al ángel del grabado, sobre todo en la forma de la trompeta, que en el grabado presenta forma serpenteante y en el lienzo

tiene una forma alargada. Diferente es también el león, que en el grabado aparece de perfil y en el lienzo de frente.

Llama la atención la gran calidad técnica de la cabeza de San Jerónimo en la que es evidente la mano de un artista de talento, así como el torso donde la gruesa pincelada y el contraste de luces y sombras consiguen representar un cuerpo envejecido con gran realismo, en el cual pesamos que posiblemente pueda estar la mano del maestro, o de uno de sus discípulos más directos.

Los brazos son quizás lo más flojo de este lienzo, no así las manos cargadas de una gran expresividad. Muy interesante es el bodegón situado sobre la roca, especialmente el crucifijo realizado con una rama seca de árbol, así como el tronco florido que no aparece en la estampa original pero sí en otro grabado de Ribera, *El Poeta*³¹.

En cuanto al colorido, en el lienzo destaca el fuerte color del manto del Santo, de un rojo intenso, fuerte tonalidad que va acorde con el color cobrizo de la piel del mismo, que contrasta con la tez del ángel mucho más pálida y con el tono rosado de la túnica de éste. La luz que modela los volúmenes y crea las sombras procede del ángulo superior derecho, correspondiendo con la zona del rompimiento de gloria.

Por lo que respecta a la técnica empleada, evidencia la mano de un buen pintor, siendo la composición correcta y el dibujo firme flexible y equilibrado. El autor utiliza la materia de forma más pastosa para recrear los distintos volúmenes y detalles como en la anatomía del torso y, de forma más diluida, en los detalles más sutiles como la barba y cabellera del santo. Utiliza las veladuras para marcar o matizar las inflexiones de la luz, utilizando para la iluminación del santo y del ángel un tipo de iluminación más fuerte y contrastada, mientras que para el interior de la cueva la luminosidad es más suave y matizada.

El lienzo no está ni firmado ni fechado aunque en la Vulgata aparece una inscripción que puede ser posiblemente una firma. Los datos aportados en la restauración del cuadro fechan en el siglo XVII. El artista que lo pintó debía ser un pintor cercano a Ribera, — es posible que fuera el pintor flamenco que según el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez lo acompañó durante su estancia en Roma—³².

Nicola Spinosa³³, en su libro *La obra pictórica completa de Ribera* publicado en el año 1979, en el catálogo de las obras atribuidas a Ribera, publicó un lienzo con el mismo tema que el que nosotros damos a conocer, copia igualmente del mismo grabado de Ribera. Dicho cuadro se hallaba en la colección van Osmitz de Presbourg, antes de la I Guerra Mundial, y recientemente apareció en Lugano como original de Ribera. Según Spinosa es efectivamente una copia del grabado anteriormente mencionado, pero no de mano de Ribera sino de un modesto pintor de cultura nórdica. Éste gran especialista en pintura, al referirse a la segunda versión del grabado de San Jerónimo realizada en 1621 por Ribera, dice que debe ponerse en relación con un original hoy desaparecido, por lo que sostenemos la hipótesis de una posible relación de nuestro cuadro con el círculo de Ribera, e incluso pensamos que es posible que a mano del maestro esté en algunas partes del cuadro ya que es un lienzo de gran calidad artística y con toda posibilidad realizado por un pintor cercano al Spagnoletto, razón por la cual pensamos que sería muy interesante realizar un estudio de los pigmentos y de la trama del lienzo de esta obra. Igualmente consideramos que sería de gran interés realizar un estudio de pigmentos y de la trama del lienzo de dicho cuadro para compáralos con los utilizados por José de Ribera; dichos datos permitirían hacer un estudio de esta obra con mucha más exactitud.

Cuando fue adquirido por su actual propietario, el cuadro se encontraba en un estado de conservación malo. Estaba reentelado lo que nos indica que fue una obra apreciada por sus propietarios ya que se preocuparon por su conservación, presentaba algunos craquelados y los barnices estaban muy oxidados teniendo también algunos repintes. El lienzo no es de una sola pieza sino que lo forman tres trozos unidos entre sí.

En la restauración del mismo, realizada por la empresa Van Dyck de Madrid en el año 1994, tras los análisis correspondientes se fechó en el siglo XVII. Una vez restaurado el cuadro ha recuperado parte de sus cualidades perdidas, siendo una magnífica pintura digna de ser conocida.

NOTAS

1.- Bellori en su obra: *La Vida de los pintores, escultores y arquitectos modernos*, escrita en el año 1672, refiriéndose a Ribera dice: «Jusepe de Ribera Valenciano, llamado el Españoleto, atraído por el genio de Caravaggio, se dio también él a la

imitación del natural, pintando medias figuras. Llegado a Nápoles hizo notables progresos e hizo muchos cuadros para los virreyes, que los mandaban a España, y llegó a ser riquísimo, brillando noblemente en aquella ciudad donde habitaba con su familia en un palacio.

2.- BARON DE SAN PETRILLO. «La fecha de nacimiento del pintor Ribera». *Archivo de arte valenciano*. (Valencia), 2 (1953), pp. 9-10.

3.- Sobre la vida de José de Ribera Cfr.: FINALDI, Gabriele. «Apéndice documental de la vida y la obra de José de Ribera». En: *Ribera. 1591-1652*. Madrid: Argenteria, 1992, pp. 486-505. / SPINOSA, Nicola. *La obra pictórica completa de Ribera*. Barcelona: Noguer, 1979. / PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Ribera*. Madrid: Alianza, 1994.

4.- Algunos autores han considerado a Ribera de origen noble Cfr. MAYER, August L. *La pintura española*. Barcelona: Labor, 1929; pero los documentos descubiertos recientemente han confirmado que su padre era zapatero. Cfr. SARTHOU CARRERES, Carlos. «Juan José Ribera, el Españolito. Su vida, su obra, y su familia en Italia y su siglo XVII». *Boletín de Sociedad Española de Excursiones*. (Madrid), 85 (1952), p. 157.

5.- BENITO DOMENECH, Fernando. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Madrid: Museo del Prado, 1987 pp. 222-224. Cfr. GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de España: Historia y Catálogo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

6.- SPINOSA, Nicola. *La obra pictórica...*, p. 35.

7.- SPINOSA, Nicola. «Ribera en Nápoles». En: *Ribera. 1591-1652*. Madrid: Argenteria, 1992, p. 35.

8.- MILICUA, José. «De Játiva a Nápoles. (1591-1616)». En: *Ribera. 1591-1652*. Madrid: Argenteria, 1992, p. 19.

9.- FINALDI, Gabriele en su artículo «Apéndice documental de la vida y la obra de José de Ribera» En: *Ribera. 1591-1652*. Madrid: Argenteria, 1992, pp. 486, nos indica que José de Ribera tuvo relación con Antonio Giordano, padre de Luca Giordano, el cual se formó posteriormente con Ribera.

10.- Ejemplo de ello es la admisión en la Academia de San Lucas en 1644, tras lo cual le llegaba de Roma otro reconocimiento entonces muy ambicionado: la dignidad de caballero de la Orden de Cristo concedida por el Papa.

11.- MILICUA, J. «Ribera en Roma. El manuscrito de Mancini». *Archivo español de arte*. (Madrid), 25 (1952), pp. 309-322.

12.- Las investigaciones llevadas a cabo recientemente por los especialistas italianos E. Nappi y A. Delfino en el Archivo del Banco di Napoli, han aportado nuevos datos sobre

la vida y la obra de José de Ribera. Cfr. FINALDI Gabriele. «Apéndice documental de la vida...», p. 485.

13.- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Ribera*. Madrid: Alianza, 1994, p.12.

14.- Cfr. BYRON, George. *Don Juan*. XIII, p.76

15.- GAUTIER, Théophile. *Voyage en Espagne: suivi de España. Théoph Gautire : édition présentée, établie et annotée par Patrick Berthier*. Paris; Gallimard, 1981, pp. 471- 474.

16.- MADRUGA REAL, Ángela. «Ribera, Monterrey y las Agustinas de Salamanca». En: *Ribera. 1591-1652*. Argentario, 1992, pp.107. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «Ribera y España». En: *Ribera. 1591-1652*. Madrid: Argentario, 1992, p. 79.

17.- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *La pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*. Madrid: Museo del Prado, 1985, p. 272.

18.- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Ribera*,... p. 21.

19.- BROWN, Jonathan. «Jusepe de Ribera, grabador». En: *Ribera. 1591-1652*. Madrid: Argentario, 1992, p.131.

20.- SPINOSA Nicola. *La obra pictórica completa...*, p. 14.

21.- Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. «Sobre los monstruos de Ribera y algunas otras notas Riberescas». *Archivo Español de Arte*, (Madrid), 47 (1974), pp. 241-248.

22.- BROWN, Jonathan. *Jusepe de Ribera*, p. 132.

23.- Como sabemos, el grabado al aguafuerte es un grabado en hueco que consiste en rayar con un punzón o aguja la superficie de cera o barniz que cubre una lámina de cobre. Tras proceder esa plancha a la actuación de un mordiente como es el ácido clorhídrico o el ácido nítrico, éste actuará en las partes desprotegidas de la cera o barniz. Cfr. MORENO GARRIDO, Antonio. «El Grabado en Granada durante el siglo XVII». *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*. (Granada) XIII, (1976), pp. 27-48. Cfr. FERRAN SALVADOR, Vicente. «José Ribera y sus aguafuertes». *Archivo de arte valenciano*. (Valencia), 2 (1953), pp. 98 -102.

24. - Sobre los dibujos de Ribera, Cfr. MENA MARQUÉS, Manuela B. «El dibujo en el arte de Ribera». En: *Ribera. 1591-1652*. Madrid: Argentario, 1992, pp.115-128. Y PÉREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio. *Catálogo de los dibujos*. Madrid: Real Academia de bellas Artes de San Fernando, 1967.

25.- BROWN, Jonathan. «Jusepe de Ribera, grabador»..., p.132.

26.- PÉREZ SANCHEZ, Alfonso Emilio. «La piel de lo real». En: *La obra Pictórica Completa de Ribera*. Barcelona: Mogue, 1979, p. 8.

- 27.- PÉREZ SANCHÉZ, Alfonso Emilio. «Ribera y España». En: *Ribera...*, p. 91.
- 28.- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Antonio Ascisclo. *El Parnaso español pintoresco y laureado*. Madrid: Aguilar, 1988, p. 184.
- 29.- BROWN, Jonathan. «Jusepe de Ribera...», p. 134.
- 30.- FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona, Omega, 1991, pp.148-149.
- 31.- Cfr. BROWN, Jonathan. «Jusepe de Ribera, grabador»..., p. 141.
- 32.- Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio. *Ribera...*, p. 21.
- 33.- SPINOSA, Nicola. *La obra pictórica completa...*, pp. 131- 132.