

LOS RIBERA DE OSUNA EN LA EXPOSICIÓN «EL JOVEN RIBERA»

Por

JAVIER PORTÚS

Jefe de conservación de pintura española hasta 1700 del Museo del Prado
Comisario de la exposición de «El joven Ribera»



MUSEO DEL PRADO. LIENZOS DE LA COLEGIATA EN LA EXPOSICIÓN «EL JOVEN RIBERA» (FOTO MUSEO DEL PRADO)

La presencia del *Calvario* y del *Martirio de san Bartolomé* de Ribera en la exposición «El joven Ribera», con sede en Madrid y en Nápoles, ha permitido valorar mejor la significación del conjunto de Osuna en el contexto de la producción temprana del pintor, y ha servido —a través del catálogo de la muestra— para avanzar en el conocimiento del origen de estos cuadros. Estas páginas pretenden difundir esas novedades entre el público local, y proponer una reflexión sobre la importancia de esos cuadros.

Las dos principales aportaciones recientes para la historia de los Ribera de Osuna han sido un artículo del profesor Fernando Bouza y el ensayo de Gabriele Finaldi en el catálogo de la exposición. En el primero, titulado «Osuna a Napoli: feste, pitture, sortilegi e buffoni», se aprovechan los libros de contabilidad para extraer noticias sobre la vida ceremonial y suntuaria de la corte del duque de Osuna. Entre las noticias que incluye aparece un pago de 35 ducados el día 12 de julio de 1616, que tuvo como destinatario «Giusseppe de Ribera pintor de su excelencia», a cuenta de un «san Sebastián que ha de hacer». Se trata de un dato muy importante, pues permite precisar un poco más la fecha del *San Sebastián* de la Colegiata de Osuna, cuya cronología —como la de toda la serie— resultaba hasta ahora bastante discutida. La confirmación de que se trata de una obra realizada por Ribera en los primeros tiempos de su estancia en Nápoles afecta también a la cronología de *La*

resurrección de Lázaro (Museo del Prado), una de las piezas fundamentales de la etapa temprana del pintor. Las opiniones sobre su fecha se dividen entre los que, como Gianni Papi, la creen de los años centrales de ese periodo (1614-1615) y los que, como Spinosa, piensan que fue realizado en Nápoles. Las evidentes relaciones formales y estilísticas entre la figura de Lázaro y el *San Sebastián* de Osuna apuntan a una proximidad cronológica. Esto, junto con su probable procedencia, su tema y su composición, sugiere que fue realizado al final de su etapa romana, en torno a 1616.

Los principales problemas que planteaban los cuadros de santos de Osuna afectaban a cuestiones de cronología y a su propia condición como serie, que ha dado lugar a posturas muy variadas entre los historiadores. La última hipótesis anterior a la celebración de la exposición es la que expuso Nicola Spinosa en su *Ribera. La obra completa* (Madrid, 2008), que es un exhaustivo y monumental intento de catalogar y clasificar las pinturas del artista valenciano. Atendiendo a la disparidad de escritura pictórica y a la distinta madurez compositiva que, a su juicio, existe entre los cuatro cuadros de Osuna, el historiador italiano propuso que se trataban de obras realizadas en un espacio de tiempo relativamente amplio y que no fueron concebidas como serie, pues sus medidas originales probablemente diferían de unos cuadros a otros. Según su clasificación, *San Jerónimo* y *el ángel del*

juicio sería el cuadro más temprano, y estaría realizado hacia 1614, cuando el artista todavía trabajaba en Roma. A esa conclusión le llevó su comparación con pinturas tempranas de Ribera, especialmente el *San Jerónimo en su estudio* de la Art Gallery de Toronto. Para Spinosa, las siguientes obras serían *El martirio de san Bartolomé* y *San Sebastián*, que estarían realizadas en 1615-1616, con anterioridad del traslado del pintor a Nápoles a lo largo de este último año. Las afinidades entre la representación del martirio de san Bartolomé de Osuna con la del cuadro del mismo tema de la colección romana Pallavicini apoyan, en la hipótesis de Spinosa, esta datación. En cuanto a *San Pedro en lágrimas*, sería una obra realizada o al final de su época romana o al comienzo de la etapa napolitana.

La nueva documentación aportada por Fernando Bouza ha servido para poner orden. A la certeza de que el *San Sebastián* es obra napolitana, posterior a julio de 1616, se unen varios documentos que sugieren un origen común de al menos tres de los cuatro cuadros. En enero de 1618, el agente de los Médicis en Nápoles aludía en una carta a un «español» que había pintado «tres cuadros de santos para el virrey, que son muy estimados». De esas obras vuelve a quedar noticia el 15 de noviembre de ese año, cuando se pagaron a Ribera 26 ducados «por tantos que ha gastado en tres marcos guarniciones de cuadros para el oratorio de su Excelencia». En marzo de ese año, Ribera estaba trabajando en el monumental *Calvario* para la duquesa de Osuna, y Gabriele Finaldi ha sugerido en el catálogo de la exposición que pudo acabarlo para la Semana Santa, a principios de abril.

La documentación surgida invita a fechar tres de los cuatro cuadros de santos (más el *Calvario*) en los primeros años de la estancia de Ribera en Nápoles, y a vincularlos con el deseo de patronazgo del duque de Osuna, convertido en nuevo virrey. Parece improbable que si alguno de ellos fuera obra romana (es decir, anterior a mediados de 1616) se hubiera esperado a 1618 para hacerlos enmarcar. Además, muestra que ya desde los primeros tiempos de su existencia, al menos a tres de los cuatro cuadros se les dio un uso seriado. Se ha discutido mucho si estamos ante unas obras nacidas de un encargo unitario, o se fueron encargando poco a poco. La coincidencia de medidas de tres de ellas, el hecho de que todas tuvieron el mismo destinatario (el virrey Osuna), el estrecho margen de tiempo en el que probablemente fueron ejecutadas (año y medio, a lo sumo) y su unidad temática sugieren que hubo una interdependencia en el origen de al menos tres de ellas. Gabriele Finaldi ha sugerido que el trío está formado por *San Jerónimo* y *el ángel del juicio*, *san Sebastián* y *San Pedro en lágrimas*, y piensa que *El martirio de san Bartolomé* es una obra independiente y posterior. Independiente, porque se trata de una escena con un desarrollo narrativo mayor que las demás, lo que ha obligado a introducir hasta tres personajes; y posterior (hacia 1618-1619) por las afinidades que encuentra entre la postura de los brazos del santo y los del *San Jerónimo* del Museo de Capodimonte (1626), y la manera tan similar como está descrito el torso a como lo está en *La coronación de espinas* de hacia 1620 (Colección Duques de Alba). Además, de los cuatro cuadros de santos, este es el que parece que sufrió un recorte mayor, sobre todo en su parte derecha, lo que indicaría que tuvo unas dimensiones originales superiores a las de los otros tres. Esa fecha posterior justificaría el hecho de que hasta entonces sólo se citen tres (y no cuatro) pinturas.

El *Martirio de san Bartolomé* es la obra que cierra la exposición en Madrid, y a través de ella se invita al espectador a visitar las salas de la colección permanente del Museo dedicadas a Ribera, e integradas por obras posteriores a 1630. Se trata de una pintura que cumple muy bien su papel de puente entre el «joven Ribera» y el «Ribera maduro». Varios detalles la relacionan con obras romanas del pintor. La escena, en sí misma, es una reelaboración del cuadro de la colección Pallavicini, aunque está resuelto de una manera más compleja y

dinámica, a base de diagonales que anuncian un tipo de composición característica del pintor a partir de 1620. El personaje que aparece en el extremo superior derecho, tocado y de perfil, también se relaciona con obras romanas. Especialmente con la *Resurrección de Lázaro* del Museo del Prado, donde encontramos a dos tipos resueltos de manera similar. Pero, a la vez, *El martirio de san Bartolomé* es un cuadro que mira hacia el futuro. Por un lado, a través de la comentada organización a base de diagonales; pero también por su propio tema, una escena de martirio, que constituye un apartado fundamental de la producción del Ribera pintor, grabador y dibujante a partir de los años 20. A diferencia de martirios posteriores, existe en este un énfasis en la tortura y el sufrimiento, que emparenta esta obra con escenas de torturas mitológicas, como *Apolo* y *Marsias*. El futuro se anuncia también, tímidamente, en el paisaje que asoma en el extremo inferior izquierdo. Vemos allí recortarse ante el horizonte una formación montañosa que sería extraordinariamente característica de los «lejos» que aparecen en la pintura de Ribera desde los años treinta.

Para terminar, quisiera llamar la atención sobre un detalle que aparece en el documento que testifica el pago por los marcos. Allí se dice que los cuadros estaban destinados al «oratorio de su Excelencia». Es una referencia aparentemente sin importancia, pero que sirve para llamar la atención sobre un aspecto importante de la carrera temprana de Ribera y sobre lo que significa el conjunto de Osuna en el contexto de la misma. Se trata de la referencia documental explícita más antigua que relaciona la obra de Ribera con contextos devocionales. Aunque la mayor parte de los cuadros que hizo en Roma son de temática religiosa, no se conoce ningún encargo de una institución eclesiástica, y toda la información conocida sobre los primeros destinatarios de esas obras nos hablan de un ámbito privado. Eso condiciona la producción romana del pintor, en la cual el énfasis devocional es escaso, y sus composiciones más complejas están destinadas sobre todo a demostrar la capacidad del artista para narrar historias complejas, más que para transmitir sentimientos devocionales. Pensemos en *El juicio de Salomón*, *Jesús entre los doctores*, *La resurrección de Lázaro* o *La negación de san Pedro*, por ejemplo.

En Nápoles, donde encontró una clientela distinta y unas formas de relación con la pintura también diferentes, cambiaron mucho las cosas. En la mayor parte de las obras que hizo durante sus primeros años de estancia en la ciudad —como se ha podido comprobar en la exposición— existe un acusado énfasis devocional y una implicación afectiva mayor que en Roma. En ese contexto, el encargo de los cinco cuadros destinados para los virreyes, y de los cuales cuatro al menos se sabe que tuvieron un uso devocional, fue fundamental. En el *Calvario* o las representaciones de san Jerónimo, san Pedro, san Sebastián o san Bartolomé se enfrentó a la necesidad de investigar en diferentes facetas de la experiencia devota: desde el martirio hasta el arrepentimiento, pasando por la resignación, el sacrificio o el dolor. Para ello ensayó nuevas fórmulas compositivas que desarrollaría con intensidad en las décadas siguientes, y comenzó a explorar con gran éxito las posibilidades del que se convertiría en uno de sus principales instrumentos para la transmisión de un sentimiento religioso: la descripción del cuerpo humano desnudo, ya sea en forma de Cristo en la cruz, san Sebastián o san Bartolomé, cuyos cuerpos con frecuencia convierte en campo de sacrificio y devoción, y en ocasiones opone a personajes vestidos. En obras como el *Calvario*, Ribera demostró ser uno de los pintores de su tiempo con mayor capacidad para el estudio anatómico.

La comparación entre el diferente aliento devocional de las obras de Ribera en Roma y en Nápoles —tal y como se ha podido ver en la exposición de Madrid— sirve para confirmar la extraordinaria importancia del conjunto de Osuna como punto de arranque de una trayectoria, que haría de Ribera uno de los principales pintores religiosos de su tiempo.