



*El joven Ribera**

Madrid, Museo Nacional del Prado, 2011

por

JESÚS ÁNGEL SÁNCHEZ RIVERA**

Durante la primavera de 2011 acudimos con interés al Museo del Prado para descubrir la pintura de *El joven Ribera*, según rezaba el título de la exposición organizada en dicha sede madrileña. Allí pudimos comprobar con gran satisfacción que esta vez no se había proyectado una muestra-espectáculo sólo destinada a captar la masiva afluencia de los medios de comunicación y del público, sino una interesante exposición sustentada sobre las investigaciones que varios especialistas en la materia han efectuado en los últimos años.

No ha de caer en el olvido la magna exposición que en 1992 dedicó la misma institución al pintor de Játiva con motivo del cuarto centenario de su nacimiento (1591), bajo la dirección conjunta del desaparecido Alfonso E. Pérez Sánchez y de Nicola Spinosa. En ella se reunieron casi 130 pinturas y más de 60 dibujos asignados al artista (un extraor-

dinario conjunto que difícilmente se podrá volver a contemplar en un mismo espacio) y, para tal ocasión, se realizó un voluminoso catálogo que aún hoy sigue siendo referente inexcusable para los estudiosos de su obra.¹ De hecho, la pequeña muestra organizada en 2011 puede verse, en cierto sentido, como la consagración necesaria de las investigaciones que han permitido completar, al menos a grandes rasgos, ciertas lagunas que todavía existían en 1992 sobre la etapa inicial de José de Ribera (1591-1652) en Italia.

En las dos últimas décadas se ha avanzado bastante en el conocimiento de la vida y de la actividad de El Españoleto, y a ello han contribuido, sin duda, las investigaciones que aparecen reiteradamente referidas en la reciente publicación del Prado. Sin embargo, la relevancia de esta figura en el panorama artístico del seiscientos es una razón más que suficiente para que los historiadores continúen pres-

*Texto recibido el 5 de agosto de 2013; aceptado el 21 de enero de 2014.

** Doctor adscrito a la Universidad Complutense de Madrid.

1. *Ribera, 1591-1652* (Madrid: Museo del Prado, 1992) (catálogo de la exposición de Madrid, junio-agosto de 1992, bajo la dirección de Alfonso E. Pérez Sánchez y de Nicola Spinosa). Esta exposición se inauguró primero en Nápoles, entre febrero y mayo de aquel año, y, finalmente, viajó a Nueva York, con un número mucho más reducido de obras.

tándole atención.² Por ejemplo, sería bueno profundizar en el alcance que tuvo la obra de Ribera en la pintura española y europea a lo largo de los siglos, así como entre los teóricos del arte, lo que suele denominarse como “fortuna crítica”.³ En lo que ahora nos concierne, los indicios acerca de la actividad del joven Ribera parecen apuntar que su fama ya comenzó a forjarse durante sus primeros años en Italia, casi al mismo tiempo en que se estaba gestando su madurez artística.

El catálogo editado para este “joven Ribera” o, si se quiere, este “Ribera renovado”, contiene, según el esquema habitual, varios ensayos en torno al tema que giró la muestra y un repertorio ilustrado de fichas sobre las piezas expuestas, en este caso 32. Instrumento de gran utilidad para el estudio es un árbol genealógico de las familias Ribera y Azzolino (a esta última pertenecía la mujer del artista), elaborado por Gabrie-

le Finaldi, además del inexcusable aparato bibliográfico y de un índice onomástico.⁴

El primero de los ensayos que componen el catálogo se debe al propio Gabriele Finaldi, director adjunto de conservación e investigación del Museo del Prado. En él se ocupa de la actividad de Ribera en Parma, entre 1610 y 1611. Según todos los indicios, fue Mario Farnese (ca. 1584-1619), duque de Latera y señor de Farnese, el primer protector de El Españolito en aquella ciudad, a la que el pintor habría acudido al estar ya en Roma. La relación con el aristócrata debió de resultar crucial para los inicios de su carrera, pues de aquella estancia parmesana datan sus primeros encargos públicos conocidos: un *San Martín partiendo su manto con un pobre* para una cofradía que, bajo el nombre y la protección del santo, hallaba su sede en la iglesia parroquial de San Próspero; una *Asunción de la Virgen con los santos Cosme y Damián* para uno de los altares de la parroquia de San Quintino; y, al parecer, la decoración de una de las capillas de Santa Maria Bianca, en la misma ciudad. Lamentablemente, estas obras tempranas se perdieron y, por el momento, sólo pueden estudiarse mediante antiguos testimonios escritos y varias copias pictóricas o estampadas —en el caso del *San Martín*. Finaldi añade, a modo de hipótesis, una pequeña *Lamentación sobre Cristo muerto*

2. Tras la exposición del Museo del Prado, varias han sido las aportaciones referidas al periodo juvenil del artista; citaremos, por ejemplo, los últimos artículos en *Ars Magazine* de Gianni Papi, “Ribera y Velázquez: una primera aproximación”, *Ars Magazine*, núm. 10 (2011): 18-30; “Ribera: un nuevo descubrimiento”, *Ars Magazine*, núm. 13 (2012): 54-65; “Una creatividad prodigiosa”, *Ars Magazine*, núm. 16 (2012): 60-70.

3. En este sentido, nos consta que Amaya Alzaga Ruiz aborda una amplia investigación sobre el tema, de la que ya ha publicado algunos resultados; véase “La fortuna crítica de José de Ribera en Francia en los siglos XVII y XVIII: la formación del mito romántico”, en *El arte español fuera de España: XI Jornadas de Arte*, coord. Miguel Cabañas Bravo (Madrid, 2003): 501-512; “La visión directa de José de Ribera a través de los ‘Voyages en Italie’ de los franceses en los siglos XVII y XVIII”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, núm. 17 (2004): 97-120.

4. *El joven Ribera* (Madrid: Museo del Prado, 2011) (catálogo de la exposición de Madrid, abril-julio de 2011, bajo la dirección de José Milicua y Javier Portús). La muestra del Prado tuvo su prolongación en el napolitano Museo di Capodimonte, con algunas modificaciones que pueden verse en *Il giovane Ribera tra Parma, Roma e Napoli, 1608-1624* (Nápoles: Museo di Capodimonte, 2011) (catálogo de la exposición de Nápoles, septiembre de 2011-enero de 2012, comisariada por Nicola Spinosa).

(Museo di Capodimonte, Nápoles) pintada sobre tabla que, según dicho estudioso, podría haberse realizado durante aquel *soggiorno* parmesano; una propuesta que resulta algo arriesgada si atendemos al estilo y al mismo formato de la pieza, si bien ha de tenerse en consideración a la luz de los argumentos esgrimidos por su defensor.

Las investigaciones sobre los años romanos de Ribera, publicadas por Gianni Papi en la última década, lo autorizan para firmar el segundo capítulo. Las pinturas asignadas por Papi a *lo Spagnoletto* revelan a un artista de excepcional talento, cuya huella en la pintura romana de la segunda década del seiscientos fue más importante de lo que hasta hace una década se creía; e, igualmente, se considera que su estancia en Roma hubo de ser más larga, quizá desde 1604, hipótesis que se argumenta sobre la base de más de medio centenar de pinturas que hoy se asignan a este periodo, diversos testimonios escritos —fundamentalmente las *Considerazioni sulla pittura* de Giulio Mancini— y distintos documentos que relacionan al pintor con destacados comitentes del ambiente romano y sugieren su posición económica desahogada. En relación con este asunto, queremos llamar la atención sobre el parecido fisonómico entre el modelo de anciano calvo que Ribera empleó en varias obras juveniles (*Juicio de Salomón*, *San Bartolomé* [Cosida], *Jesús entre los doctores*, *Negación de san Pedro*, *Susana y los viejos*)⁵ y la *Cabeza de Séneca* (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, Roma) tradicionalmente asignada a Guido Reni (1575-1642), de la que se conservan dos dibujos (variaciones del mismo perfil) pertenecientes a la colección del fondo de Simone Peterza-

no (ca. 1535-1599) en el Castello Sforzesco de Milán, de reciente y más que dudosa atribución al joven Caravaggio,⁶ aunque, al parecer, ambas son copias anónimas de un artista lombardo;⁷ prototipo que también aparece en un lienzo napolitano del *Prendimiento de san Pedro* (Musée Vivant Denon de Chalon-sur-Saône, inv. p. 203) y hubo de emplear más tardíamente Cristoforo Savolini (1639-1677) en la *Muerte de Séneca* (Cassa di Risparmio di Cesena). Más allá del parecido razonable entre todas estas cabezas, en la elección de estos modelos subyace el gusto —acaso de raigambre leonardesca— por representar tipos humanos distintos de los habituales, en los cuales la fealdad o las huellas del paso del tiempo fueran especialmente patentes. Este punto, sin que pueda considerarse un indicio consistente —más allá de una común e imprecisa filiación con el ambiente naturalista romano—, permite recordar otra de las sugerentes propuestas planteadas por el investigador italiano: la posible coincidencia en Roma de Caravaggio (1571-1610) y el muchacho Ribera.

Por otra parte, Gianni Papi elude el tema de la formación del valenciano en España,

6. A principios de julio de 2012 saltó a la luz pública la sorprendente atribución de más de un centenar de estos dibujos a Caravaggio por parte de Maurizio Bernardelli Curuz y Adriana Conconi Fedrigolli, quienes presentaron su estudio en dos volúmenes publicados en Amazon. Este asunto ha suscitado grandes controversias entre los especialistas en el pintor lombardo, que, casi unánimemente, han rechazado la revolucionaria —e inconsistente— propuesta de aquéllos.

7. *Simone Peterzano (ca. 1535-1599) e i disegni del Castello Sforzesco* (Milán: Silvana Editoriale, 2012) (catálogo de la exposición de Milán, diciembre de 2012-marzo de 2013, bajo la dirección de Francesca Rossi), 68-69 y 170-171.

5. Núm. cat. 2, 4, 7, 13 y 14.

por resultarle irrelevante la discusión a la vista de lo evolucionado de su lenguaje pictórico al iniciar su actividad en Roma.⁸ Sin embargo, si fuera cierta la hipótesis de su presencia en la ciudad del Tíber hacia 1604, o incluso después, hacia 1608-1609 (según creen otros especialistas), convendría recordar e insistir para futuras pesquisas la coincidencia en el tiempo con otros pintores españoles como Juan Bautista Maíno (1578-1649), Luis Tristán (ca. 1590-1624) y Pedro Núñez del Valle (ca. 1590-1649), cuyas estancias romanas se sitúan entre 1604-1610, 1606-1612 y 1613-1624, respectivamente. Maíno y Tristán regresarían a su patria *muy medrados en sus estudios*, alcanzando un éxito notable en Madrid y en Toledo,⁹ al igual que Núñez del Valle.¹⁰ Ribera, gracias a su talento, había logrado abrirse camino en el competitivo ambiente romano y, una vez arraigado en Ita-

lia por vínculos familiares, permanecería allí durante el resto de su vida.¹¹

Pieza clave del “redescubrimiento” del joven Ribera fue el *Juicio de Salomón* de la Galleria Borghese de Roma;¹² de hecho, este lienzo abrió la muestra madrileña, acompañado de un *Santo Tomás* representado de tres cuartos (Szépművészeti Múzeum, Budapest).¹³ Mucho se ha escrito sobre aquel lienzo y, en lo esencial, coincidimos con las apreciaciones de Papi, quien se ocupa asimismo de la ficha del catálogo. Sin embargo, pensamos que su cronología se podría atrasar hasta 1611 o 1612 —cuestión que el mismo estudioso deja abierta—, acercando su realización a las figuras del hoy conocido como Apostolado Cosida —cuatro de ellas también estuvieron presentes en la muestra del Prado—¹⁴ y a la *Susana y los viejos* de colección particular.¹⁵

La *Resurrección de Lázaro*, lienzo adquirido por el Museo del Prado en 2001, da pie a otro destacado miembro de esta institución, Javier Portús, para ocuparse, en el tercero de los ensayos, de las estrategias representativas desplegadas por el joven Ribera para las escenas de carácter narrativo. El lienzo fue asig-

8. *El joven Ribera*, 57, n. 28.

9. Parafraseamos las palabras del pintor zaragozano Josepe Martínez, quien menciona a Tristán en el siguiente pasaje: “[Tristán] estuvo mucho tiempo en Italia en compañía de nuestro Josepe Rivera, llamado *el Españolito*, [de] donde vino muy medrado en sus estudios”; Josepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ca. 1675 (edición de María Elena Manrique Ara [Zaragoza: Larumbe, 2008], 185).

10. Para estos tres pintores, véase Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete Prieto, *Luis Tristán, h. 1585-1624* (Madrid: Real Fundación de Toledo/Fundación BBVA, 2001); *Juan Bautista Maíno, 1581-1649* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009) (catálogo de la exposición de Madrid, octubre de 2009-enero de 2010, comisariada por Leticia Ruiz Gómez); Leticia Ruiz Gómez, “Algunas notas después de la exposición *Juan Bautista Maíno (1581-1649)* en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado* 29, núm. 47 (2011): 78-93; José María Quesada Valera, “Pedro Núñez del Valle, académico romano”, *Ars Magazine*, núm. 19 (2013): 92-102.

11. El propio Martínez recoge un diálogo con Ribera, a quien frecuentó llegado a Nápoles, en el cual explica cómo el setabense juzgaba “que España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales”, y que por esa razón él no tenía intención de regresar a su patria, hallándose en la ciudad y reino de Nápoles “mui admitido y estimado”; Martínez, *Discursos practicables* (2008), 51.

12. Núm. cat. 2.

13. Núm. cat. 1.

14. Núm. cat. 3-6.

15. Núm. cat. 14. Nicola Spinosa, autor de la ficha de esta obra, discrepa de Gianni Papi —y de quien ahora escribe— y sitúa su realización entre 1617 y 1618, por tanto, ya al residir Ribera en Nápoles.

nado al maestro por Nicola Spinosa y por William Jordan, al ser José Milicua quien, con buen criterio, defendió su compra ante los responsables de la pinacoteca madrileña. Precisamente, Portús y Milicua comisariaron la muestra de *El joven Ribera* y editaron el catálogo que ahora comentamos. En vista de la datación propuesta, hacia 1616, con la que coincidimos, creemos que puede considerarse como una obra-bisagra entre la producción romana del pintor y la evolución estilística que se percibe tras su establecimiento en la urbe partenopea. Portús argumenta de manera exhaustiva los recursos narrativos de esta pintura (concentración de la escena, figuras de tres cuartos, iluminación focalizada y encadenamientos gestuales), empleados para representar los *motti dell'anima* que brinda el relato bíblico; un análisis hilvanado con otros aspectos como las relaciones iconográficas con la tradición representativa italiana y pinturas coetáneas —evidente es su filiación con Caravaggio— o el proceso creativo del propio lienzo de Ribera a la luz de su análisis radiográfico.

Nicola Spinosa cierra el apartado de ensayos con un capítulo dedicado a “Ribera y la pintura en Nápoles en la segunda década del siglo xvii”. Tras una dilatada y fructífera trayectoria como profesor, investigador y responsable de diversos organismos públicos napolitanos, Spinosa está más que acreditado para escribir del asunto, sobre todo tras haber publicado cuatro monografías de Ribera (1978, 2003, 2006 y 2008)¹⁶ y numerosos trabajos (libros, artículos, ensayos y fichas

de catálogos) de pintores que trabajaron en la ciudad virreinal durante aquella época. Como en algunos escritos anteriores, el historiador propone una mayor flexibilidad en la cronología de las obras asignadas a la etapa romana del maestro, creyendo, con bastante lógica, que éste pudo enviar no pocas pinturas desde Roma antes de residir definitivamente en Nápoles —e, incluso, viajando allí en varias ocasiones— y que, una vez instalado en la capital del virreinato español, hubo de enviar obras en sentido contrario, para distintos comitentes de la ciudad papal, donde Ribera ya se había labrado cierta fama. Una postura que Spinosa también defendió con vehemencia en el curso monográfico organizado paralelamente por el Museo del Prado con motivo de la muestra;¹⁷ el estudioso napolitano mostró sus discrepancias con ciertas dataciones de Gianni Papi, lo cual puso de relieve, una vez más, los problemas que aún presenta la cronología de la etapa temprana del pintor de Játiva.¹⁸

El repaso que hace Spinosa de la pintura napolitana de las primeras décadas del seiscientos, con nombres como Carlo Sellitto (1580-1614), Battistello (1578-1635), Filippo Vitale (ca. 1585-1650) o Aniello Falcone (1600-1665), evidencia nuevamente la complejidad formativa del primer naturalismo en aquel virreinato, en la que el maestro setaben-

16. Nicola Spinosa, *L'opera completa del Ribera* (Milán: Rizzoli, 1978); *Ribera. L'opera completa*, (Nápoles: Electa Napoli, 2003); *Ribera. L'opera completa* (Nápoles: Electa Napoli, 2006); *La obra completa* (Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008).

17. Dicho curso tuvo lugar entre el 23 y el 24 de mayo de 2011, y en él intervinieron diversos especialistas: Miguel Morán, Peter Mason, Ángel Aterido, Fernando Bouza, Craig Felton y Justus Lange, además de los estudiosos ya citados del catálogo. Es probable que se prepare una edición en papel de las ponencias.

18. Una réplica acerada para añadir a este debate se encuentra en Papi, “Ribera: un nuevo descubrimiento”, 62-65.

se tuvo un papel protagonista, y la riqueza de interpretaciones que los estudiosos han ofrecido desde hace décadas. El asunto parece un campo de investigación abonado para nuevos descubrimientos, que no habrán de argumentarse sólo desde la lectura filológica de las obras, sino también por medio de nuevas aportaciones documentales.

La exposición se articuló mediante cuatro secciones (“José de Ribera *versus* Maestro del Juicio de Salomón”; “Ribera en Roma: los cuadros de historia”; “Entre Roma y Nápoles: medias figuras”; “Ribera en Nápoles”), y de este modo también fueron organizadas las fichas del catálogo. El discurso expositivo mostraba claramente una evolución de la primera producción del artista, desde sus inicios conocidos, representados por figuras aisladas, rotundas y cercanas, y por los tanteos aún imperfectos en la elaboración de composiciones complejas (*Juicio de Salomón, Jesús entre los doctores*),¹⁹ hasta el afianzamiento de las mismas, cuya sensibilidad se inclina, ya definitivamente, hacia un tono más dramático y de mayor profundidad psicológica, con el conjunto de Osuna como culminación de esta etapa juvenil.

Según se ha avanzado, el *Juicio de Salomón* perteneciente a la Galleria Borghese y el Apostolado Cosida constituyeron la piedra de toque y, al mismo tiempo, la clave para el descubrimiento del joven pintor, y, de este modo, abrieron la exposición —y el catálogo— del Prado junto con un *Santo Tomás* conser-

vado en Budapest que, a juicio de Gianni Papi, pertenece a un Apostolado de menores dimensiones cuyos elementos están siendo redescubiertos poco a poco.²⁰ En afortunado diálogo con estas obras, se presentó una parte de la serie de los “Cinco sentidos” que se cree perteneció a Pedro Cosida, a la que después volveremos.

Entre las composiciones más ambiciosas, es decir, aquéllas con más de dos personajes y cuyo denominador común es su carácter narrativo, aparecen fundamentalmente escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento —historias sagradas, según la denominación antigua. A los cuadros ya aludidos del *Juicio de Salomón, Jesús entre los doctores* y la *Resurrección de Lázaro* se sumó *La negación de san Pedro* de la Galleria Nazionale d’Arte Antica del Palazzo Corsini (Roma), espléndida composición que, como las anteriores, se presenta en formato apaisado, aunque el resultado es de mayor madurez merced, en gran medida, a la estudiada gestualidad y a la sabia disposición de sus figuras. En la segunda década del siglo, otros caravaggistas acometieron el mismo asunto en Roma (Bartolomeo Manfredi, 1582-1622, Valentin de Boulogne, 1594-1632, Nicolas Tournier, 1590-1639, Gerrit van Honthorst, 1592-1656, o el llamado Maestro de la Incredulidad de Santo Tomás), pero, a juicio de Gianni Papi, fue la creación de Ribera la que había marcado el prototipo a seguir por todos aquéllos. Como se ha dicho, en ella aparece un modelo recurrente en sus pinturas tempranas, el anciano calvo con grandes orejas de soplillo, empleado en otras cuatro piezas presentes en la muestra de Madrid y en obras como el *San Gregorio Magno*

19. A pesar de ciertas disonancias que observamos en esta última composición, Papi la pondera muy positivamente, afirmando que “nessuno riuscirà a ripetere la tellurica impressione di questa scena, incunabolo imprescindibile per tutta la pittura del Seicento”; Gianni Papi, *Ribera a Roma* (Soncino (CR): Edizioni dei Soncino, 2007), 25.

20. Véase núm. cat. 1 y Papi, “Una creatività prodigiosa”, 69.

de la Galleria Nazionale d'Arte Antica en el Palazzo Barberini (Roma).

La muestra del museo madrileño brindó la ocasión de contemplar piezas de colecciones privadas, difícilmente accesibles de otro modo, entre las que destacamos la ya citada *Susana y los viejos* (colección particular, Madrid). La mundanal belleza de Susana subyuga al espectador, sensación acrecentada por el contrapunto que ofrecen los viejos lujuriosos, cuyos rostros son reconocibles en varios lienzos del maestro. Salvando las distancias, esta obra nos trae a la memoria a otra conocida seguidora de Caravaggio, Artemisia Gentileschi (1593-ca. 1654), y a la versión que del mismo asunto se le atribuye, datándola en 1610 (Pommersfelden, castillo Weissenstein) —cuya mención se omite en el catálogo—, además de los precedentes que acertadamente recoge la publicación del Prado.

Desde distintos museos europeos y americanos se prestaron obras de la producción temprana del maestro setabense, imprescindibles para articular el discurso expositivo concebido por José Milicua y Javier Portús. Entre ellas, tres pinturas de la serie de los “Cinco sentidos” que hubo de pertenecer a Pedro Cosida: *El gusto* (Wadsworth Atheneum Museum of Art, Hartford, Connecticut), *La vista* (Museo Franz Mayer, ciudad de México) y *El olfato* (Colección Juan Abelló, Madrid).²¹ Los estudios de estas piezas para el catálogo se deben a Milicua, quien realiza un certero análisis iconológico de este tipo de representación, renovado por el pintor mediante la verosimilitud y la cercanía de los vulgares personajes que encarnaban las capacidades sensoriales aludidas. La confrontación de esta serie, fechada por la crítica hacia 1615-

1616, con parte del Apostolado Cosida (cuatro de los cinco lienzos de la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi, Florencia),²² conjunto considerado de hacia 1612, fue otro de los alicientes de la muestra madrileña. Sin perder de vista el hecho de que representan asuntos diversos y las diferentes circunstancias que rodearían a ambos encargos, una comparación exhaustiva permitiría comprender la evolución estilística que, en muy poco tiempo, experimentó el arte del valenciano: desde el trabajo sintético de los pliegues de los apóstoles, personajes plenos de una grave y digna humanidad, hacia el tratamiento más descriptivo y “matérico” de los ropajes que sirven para caracterizar con precisión a cada una de las figuras de los sentidos.

Otra de las aportaciones de la exposición fue la puesta en valor de *El martirio de san Lorenzo* que pertenece al Cabildo Metropolitano de Zaragoza,²³ anticipando el artículo del propio Antonio Vannugli —autor de la ficha— en *The Burlington Magazine*.²⁴ Sin ser, a nuestro juicio, una composición especialmente atinada, sí podría encajar muy bien a finales del periodo romano del artista, como defiende Vannugli, al poner de relieve el interés que hubo de sentir por la Antigüedad al vivir en Roma; según se advierte en el catálogo, la estatua de Júpiter representada también aparece en una obra más tardía, de 1628, *El martirio de san Andrés* (Szépművészeti Múzeum, Budapest), y, al margen de la inexcusable referencia a la estatuaría antigua, tal motivo quizá pudiera ponerse en conexión con algunas representaciones martiria-

22. Núm. cat. 3-6.

23. Núm. cat. 15.

24. Antonio Vannugli, “Two New Attributions to Jusepe de Ribera”, *The Burlington Magazine* CLIII, núm. 1299 (junio, 2011): 398-404.

21. Núm. cat. 19-21.

les realizadas en Roma durante las primeras décadas del siglo XVII, como la *Santa Cecilia ante el juez* (1613-1614) que pintara al fresco Domenichino (1581-1641) en la iglesia de San Luigi dei Francesi. Por otra parte, el lienzo de Zaragoza constituye un indicio más de la vinculación de Ribera con esta ciudad —o, más extensamente, con el ámbito aragonés—, al menos durante los inicios de su andadura profesional, sumándose a la comitencia del procurador y agente zaragozano Pedro Cosida,²⁵ a su residencia en Roma (en via Margutta) junto a otros huéspedes zaragozanos y al hecho de que la abuela paterna del pintor fuera de Teruel, aspecto que han puesto de manifiesto especialistas como Gabriele Finaldi, Gianni Papi o Justus Lange.

El espléndido conjunto de la colegiata de Osuna (Sevilla), realizado por Ribera en Nápoles entre 1617 y 1619, puso el broche de oro a la muestra. El asentamiento definitivo del pintor en la capital virreinal, y su establecimiento en el barrio de los tejedores, donde habitaba la familia de su esposa Caterina Azzolino, determinaron, sin duda, ciertos cambios en su producción, que se hicieron más patentes a partir de la década de 1620. Al llegar a la ciudad partenopea, Ribera parece seducido por las diversas calidades de las telas (sedas de tonos irisados, recamados, etc.), frente al aspecto pauperista y severo de los ropajes realizados en Roma; el tono contenido, suave y plebeyo de sus modelos romanos se inclina hacia un naturalismo más expresivo, vibrante y profundo; también su factura evoluciona hacia una mayor densidad y riqueza.

25. El trabajo más reciente publicado sobre este personaje se debe a Mar Aznar Recuenco, “Pedro Cosida, agente de su majestad Felipe III en la corte romana (1600-1622)”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, núm. 109 (2012): 143-176.

za. En este recorrido desde naturalismo más equilibrado hacia un resultado más corpóreo y dramático, el maestro no llega a transgredir los límites de lo grosero, en un sutil equilibrio entre la vulgaridad epidérmica y la nobleza de espíritu —y viceversa—, impronta de sus años de aprendizaje romanos.

En definitiva, la muestra del Prado reunió figuras alegóricas, de apóstoles (series, en parejas o cuadros sueltos —o de serie sin identificar—), de otros santos, de filósofos e historias sagradas que el joven Ribera representó de forma innovadora, incorporándose de este modo a la extraordinaria generación de artistas que, al haber coincidido en la Ciudad Eterna, renovó profundamente la estética de su tiempo y marcó el gusto de toda la centuria.

Concluiremos fijando nuestra mirada en la portada del libro, donde figura la hermosísima y enigmática santa Irene del Museo de Bellas Artes de Bilbao, quien parece querer ungirnos con las esencias del arte e invitarnos a descubrir los primeros pasos del magnífico pintor que fue José de Ribera, *lo Spagnoletto*. Aceptamos gustosamente su invitación.

