

VARIA

A VUELTAS CON RIBERA Y LA ESENCIA DE LO ESPAÑOL

Aunque en la actualidad se trata ya de un debate definitivamente zanjado ¹ el origen español o italiano de Ribera ha sido durante mucho tiempo objeto de una larga —y, normalmente, apasionada— discusión.

Jonathan Brown señalaba que «el problema de su nacionalidad... tal vez es más importante en nuestros días de lo que fuera en su momento» ² y en el catálogo de la exposición de 1992 Pierre Rosenberg ³ se preguntaba si no era ésta —la de la nacionalidad del artista— una cuestión absolutamente bizantina. Evidentemente, ambos tienen razón y no tendría mayor sentido volver a ocuparse de este asunto a no ser por el hecho de que el españolismo de Ribera sigue siendo objeto de debate y porque su condición de español ha afectado a la comprensión de su pintura, hecha muchas veces más a partir de tópicos que de la misma pintura.

En el mismo catálogo del año 1992, José Milicua escribía que con Ribera sucede lo mismo que con el resto de «los jóvenes forasteros que en Roma se convirtieron al *novus ordo* naturalista fundado por Caravaggio. En esta conversión quedaban muy difuminadas o canceladas sus señas de identidad estilística previa... y de otros incluso es *problemático determinar su nación de procedencia*: tal es el caso de los maestros del Juicio de Salomón y Pensionate del Saraceni... o de Cecco del Caravaggio, a quien se ha creído flamenco o francés, y también español, y que al parecer resulta ser en definitiva italiano» ⁴. Alfonso E. Pérez Sánchez se mueve en una línea parecida, pidiendo que se considere al pintor «por encima de pasiones nacionalistas, de prejuicios literarios y de interpretaciones apasionadas» que, además, han hecho pasar por un «pretendido iberismo» lo que no era «sino la verificación de una constante vinculación a una tradición nórdica, vestida e interpretada en lenguaje latino» y «una exaltación religiosa y patética, que no es sólo española, sino de toda la contrarreforma católica y mediterránea» ⁵. Exactamente en el mismo sentido habría que considerar que el realismo de la pintura española deriva en gran medida del manierismo reformado italiano y que el ambiente valenciano en el que pudo formarse nuestro pintor

¹ Sin embargo, todavía en fechas muy recientes y con unos argumentos muy endeblés se ha vuelto a plantear el origen italiano de Ribera en R. COHEN: «Jusepe de Ribera an alternative view of his origins, apprenticeship, and early works», *Storia dell'arte*, 1995, n.º 85, pp. 445-498.

² BROWN: *Jusepe de Ribera. Grabador. 1591-1652*, Madrid, 1988, p. 11.

³ ROSENBERG: «De Ribera a Ribot», en *Ribera (1591-1652)*, Madrid, 1992, p. 160.

⁴ J. MILICUA: «De Játiva a Nápoles (1591-1616)», en *Ribera (1591-1652)*, Madrid, 1992, p. 22. Los subrayados son míos.

⁵ A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *La obra pictórica completa de Ribera*, Barcelona, 1979 (1978), pp. 5 y ss.

estaba impregnado, por obra y gracia del patriarca Ribera, del manierismo escurialense y madrileño (dominado por artistas de origen florentino, como Carducho) y por «una sorprendente y significativa serie de puntos de contacto con el ambiente contrarreformista de la Lombardía de Carlos y luego Federico Borromeo»⁶.

La influencia que pudo tener sobre la pintura de Ribera su origen español es una cuestión que no preocupa en absoluto a historiadores como Romeo de Maio⁷ o Corsini⁸ (para quienes a todos los efectos es italiano sin vuelta de hoja), ni a Felton⁹, ni tampoco especialmente a Brown (que le coloca entre los pintores españoles), o a Mérot¹⁰ (que le coloca al margen de ellos)... Pero, no son éstas las actitudes habituales, y, consciente o inconscientemente, aún en los estudios más recientes (tanto de historiadores españoles como extranjeros) sigue planeando el fantasma de la nacionalidad de Ribera, que lleva a muchos historiadores a excluirlo en muchos textos de la propia historia del arte italiano. Así sucede con Wittkower¹¹ —que sólo le cita de paso y no reproduce ninguna obra suya, mientras que integra en su discurso a otros extranjeros menos importantes como Belisario Corenzio—, con Moir¹² —que sólo habla tangencialmente de él en sus *Italian followers of Caravaggio* (1967), lo que no le impide dedicar un capítulo entero a los caravaggistas nórdicos presentes en Roma justo en los años de Ribera—, con Chastel¹³ —que minimiza su papel dentro de la creación de una escuela napolitana que para él arranca de Artemisa Gentileschi— o con Guinard¹⁴ —que le pone al margen de sus contemporáneos napolitanos y, para hacer ver «hasta qué punto es español», al tratar de la Cartuja de San Martino, subraya que los profetas «pertenecen a otro mundo», pero éste, diríamos nosotros no es el de la pintura española sino el de la Capilla Sixtina de Miguel Ángel.

Y, aunque Cossío decía que mientras que «los españoles no quieren aceptar al Greco en su escuela, los extranjeros desean por su parte apropiarse a Jusepe Ribera»¹⁵, esto sucede, incluso, con por los propios historiadores italianos que, en general, no le acabaron nunca de asimilar por completo. Así, aunque aparece incluido en *L'arte italiana* de Salmi y también en la *Storia dell'arte italiano* de Briganti. En la gran *Enciclopedia italiana* se puede leer que Ribera «conservó en su arte un carácter completamente español»¹⁶, que, a juicio de Ortolani resultó ser extremadamente perjudicial para el desarrollo posterior de la pintura italiana¹⁷; quizá por eso sea por lo que le da tan poca importancia Giulio Carlo Argan en su *Storia dell'arte italiano* y por lo que aún se

⁶ N. SPINOSA, N.: *La obra pictórica completa de Ribera*, Barcelona, 1979 (1978), p. 87.

⁷ R. DE MAIO: *Pittura e Controriforma a Napoli*, Roma, 1983.

⁸ CORSINI: *Ribera inedito tra Roma e Napoli*, Nápoles, 1989.

⁹ C. FELTON: *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto. 1991-1652*, Fort Worth, 1982.

¹⁰ A. MÉROT (ed.): *Histoire de l'art 1000/2000*, París, 1995.

¹¹ WITTKOWER, R.: *Arte y arquitectura en Italia. 1600-1750*, Madrid, 1979 (1958), p. 357.

¹² A. MOIR: *The Italian Followers of Caravaggio*, Cambridge Mass. 1967.

¹³ A. CHASTEL: *El arte italiano*, Madrid, 1988 (1982).

¹⁴ GUINARD: *Pintura española*, Madrid, 1967.

¹⁵ F. COSSIO: *Aproximación a la pintura española*, Madrid, 1985 (1884), p. 111.

¹⁶ R. FILANGERI DI CANDIA: «Ribera», en *Enciclopedia italiana*, Roma, 1936.

¹⁷ «E per maggiore effetto veristico aveva stratto da certi Bassano il succo d'una densa materia cromática in cari la fibra del pennello s'impronta con inusitato vigore d'impasto, imitando così la plastica policroma delle più crude immagini sacre spagnole. Tale crudezza, accesa dalla luce veemente, gli si prestava infatti ad esaltare, come in quelle, soggetti di cupo ascetismo, d'enfasi appassionata...: altro segno del suo spirito profundamente spagnolo, ignaro dello stile rinascimentale, e che fu nefasto per la pittura napoletana del Seicento». S. Ortolani: *La pittura napoletana del secolo XVII*, 1938. Cit. por N. SPINOSA: *op. cit.*, 1978.

También P. L. LEONI DI CASTI («Painting in Naples from Caravaggio to the plager of 1656», en C. Whitfield y J. Martineau (ed.): *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, Londres, 1982) y R. CAUSA («La pittura a Napoli da Caravaggio a Luca Giordano», en *Civiltà del seicento a Napoli*, Nápoles, 1984) señalan también la importancia que tuvo la españolización de la pintura napolitana por los españoles allí desembarcados: Ribera, Do, el Maestro de la Anunciación de los Pastores y un enorme impacto de la estancia napolitana de Velázquez en el año 30.

puedan encontrar algunas reticencias en Rafaele Causa y Nicola Spinosa en fechas muy recientes que, en el fondo, aún siguen manteniendo el tópico romántico: Así, mientras que el primero puede escribir tranquilamente que «su “fanatismo” de “morbosa complacencia en lo irregular, conducida al hilo de la ostentación”, su “macabro verismo de las terribles escenas de tortura, compuestas en clave de sádica violencia y brutalidad”, son típicamente ibéricas, “anticlásicas” por faltarles “el filtro de la medida renaciente»¹⁸; el segundo¹⁹ habla de «las imágenes de un mundo interior aún fuertemente condicionado por la persistencia “de un desesperado y tétrico misticismo” de raíz ibérica» e incluso habla de «un Ribera en funciones de inquisidor del Santo Oficio»²⁰. Lo que resulta más sorprendente todavía si tenemos en cuenta que se trata de unos tópicos que, en realidad, ya habían desaparecido «oficialmente» a finales de los años cuarenta con el Marqués de Lozoya²¹ y Elisabeth Du Gué Trapier²².

A partir de aquel momento, Ribera había quedado «oficialmente» libre de los tópicos románticos, y es muy significativo que Rudolf Wittkower no se interese por él en *Nacidos bajo Saturno* (aunque todavía en 1982 Manuel Fernández Álvarez²³ hable de su concepto calderoniano del honor); pero, sin embargo, la crítica de su obra sigue siendo aún un puro tópico en el que se trata de buscar la esencia misma y la expresión de lo español, a pesar de los indudables riesgos que conllevan este tipo de análisis, ya denunciados como estériles por Longhi en 1914 en su *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*: «Quiero afirmar que hay que tener claro este principio: “La absoluta irrelevancia de los caracteres étnicos en el arte”. La etnia es uno de esos habituales elementos que sirven a los falsos críticos para *ambientar*, así se expresan, el arte, pues no saben interpretarlo. Los artistas están fuera de cualquier ámbito, excepto del estrictamente artístico; es decir, todos trabajan por formar una cadena de tradición histórica, pero un simple toque basta también para elevarlos mágicamente muchos palmos sobre el suelo de la patria donde está la agricultura, la industria y el comercio, es decir, la etnia y el entorno»²⁴. Afirmaciones éstas que no le impiden más tarde descalificar a Ribera por «su repugnante oleografismo religioso a la española»²⁵. Una descalificación que, a su vez, será criticada por Bernardino de Pantorba, que lo cita «en un paréntesis, para que se vea como la patriotería aplicada al arte anubla el entendimiento»²⁶.

Los análisis nacionalistas de la pintura de Ribera —como de la de cualquier otro artista— se demuestran inoperantes y estériles desde el momento en que muchas veces se han hecho a partir de obras atribuidas a él pero que en realidad eran de Giordano, de Valentin, de Baburen o de Douffet, pero, sin embargo, han sido una constante historiográfica desde Cruzada Villaamil que hacía de «su genio español» el origen y punto de partida de «una escuela nacional»²⁷. Unos aná-

¹⁸ R. CAUSA: «La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco», en *Storia di Napoli*, Nápoles, 1972. Cit. por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ: *op. cit.*, 1979. Hay que señalar, también, que la oposición de Ribera a la cultura renacentista había sido un tópico desarrollado por la historiografía española, por ejemplo por Lafuente Ferrari en su *Breve historia de la pintura española*.

¹⁹ N. SPINOSA: *op. cit.*, 1979, pp. 88 y 95.

²⁰ Antes H. BEDARIDA («Ribera et la Contraréforme», en *À travers l'art italien du XVIe au XXe siècle*, París, 1941-8, p. 152) se había referido a él como «un enviado de la Inquisición española en Italia».

²¹ LOZOYA, Marqués de: *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1945.

²² E. DU GUÉ TRAPIER: *Ribera*, Nueva York, 1952.

²³ M. FERNÁNDEZ ALVAREZ: «El fracaso de la hegemonía española en Europa», en R. MENÉNDEZ PIDAL: *Historia de España. La España de Felipe IV*, vol. XXIV, Madrid, 1982, p. 759.

²⁴ R. LONGHI: *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Madrid, 1994 (1914), pp. 134-35.

²⁵ R. LONGHI: «Battistello», *L'arte*, 1915.

²⁶ B. DE PANTORBA: *Ribera*, Barcelona, 1946, p. 20.

²⁷ CRUZADA VILLAAMIL, G.: *Anales de la vida y la obra de Diego Velázquez*, Madrid, 1885. Es muy significativo que LAFUENTE FERRARI, en su *Breve Historia de la pintura española*, titule el capítulo con el que abre la época del barroco como «Ribera y la estética nacional»; en este sentido habría que tener en cuenta que la moda Ribera en España fue una moda pasajera y ver con AYALA MALLORY (*Del Greco a Murillo*, Madrid, 1991, pp. 104-5) las diferentes implicaciones que tuvieron Poussin en Francia y Ribera en España.

lisis, además, que se han visto obligados a soslayar (especialmente desde que se demostró imposible su aprendizaje con Francisco Ribalta y se cuestionó, incluso, la existencia de una formación española previa) las evidentes faltas de parentesco entre su arte, nítidamente italiano, y el español, haciéndolo a veces de las maneras más peregrinas, como hacen, por ejemplo, Nina Ayala Mallory, que eleva a categoría racial el hecho de firmar sobre papeles imitados²⁸, o Julián Gállego²⁹, que atribuye a su origen español el que no pinte santos afeminados por ser «oriundo de un país donde la homosexualidad se castiga en la hoguera», o por no utilizar nunca la pintura al temple (aunque, en cambio, no le suponga ningún problema el hecho de que, a diferencia de lo habitual entre los artistas españoles, Ribera sea dibujante y grabador).

Una españolidad —muchas veces considerada como sinónimo de «inmunidad» a lo italiano³⁰— que expresan claramente Bernardino de Pantorba, cuando afirma de él que no fue «desertor de nuestra espléndida escuela valenciana»³¹, y José Camón Aznar, que le incluye también entre los pintores valencianos pues «este primer arranque hispánico —su formación ribaltesca— es tan fuerte que puede decirse que de los italianos sólo toma aspectos superficiales» como, por ejemplo, el tenebrismo de Caravaggio³².

Las fórmulas a través de las que se ha procedido a esta encarnación de lo español han hecho referencia a cosas tan imposibles de definir como la «reciedumbre» española³³ o lo «castizo» —desde su humor hasta la belleza de sus mujeres, siempre «genuinamente castizas» como propugna Mayer³⁴—. Junto a ellas, se han utilizado otras fórmulas más «serias y comprobables», llamémoslas así, que han sido, básicamente su falta de respeto no sólo a la mitología, sino a toda la cultura humanista³⁵, un argumento que se apoya sólo en el *Sileno ebrio* y que no se sostiene en cuanto se ve el conjunto de su producción, y, sobre todo, su catolicismo, un catolicismo a ultranza que pasa de la crueldad a la ascesis³⁶, entendidas ambas como el reflejo de la propia actitud vital y creencias de Ribera.

Si es difícil (y seguramente estéril) definir la esencia de lo español³⁷, lo es mucho más tratando de ejemplificar estas esencias en un artista sobre cuyo pensamiento y manera de enfrentar la vida no se sabe prácticamente nada, y del que lo poco que se sabe entra en franca contradic-

²⁸ «Dada la frecuencia con que esta peculiaridad (firmar en un trozo de papel pintado) aparece en los pintores españoles... mientras que es raro encontrarlas en pinturas del siglo XVII de otra procedencia, no cabe juzgarla coincidencia accidental». N. AYALA MALLORY: *op. cit.*, p. 88.

²⁹ J. GÁLLEGO: «Notas sobre la iconografía de Ribera», en *Homenaje a Ribera*, Madrid, 1992, pp. 127 y 119.

³⁰ Lo que coincide con tantas interpretaciones de la pintura de Velázquez que pasa por Italia sin tomar nada de allí.

³¹ B. DE PANTORBA: *op. cit.*, p. 19.

³² J. CAMÓN AZNAR: *Pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1977, p. 101.

³³ Y no sólo por el fascista de J. M. Santa María —que consideraba sus cuadros tenebristas mariconadas que no se debían airear (*Ribera*, Barcelona, 1943, p. 27)—, sino también por hombres más serios como Elías Tormo —que habla de «lo recio de la fe, lo recio de la conciencia estética y lo recio de la ejecución artística» (*Ribera en el Museo del Prado*, Barcelona, 1922, p. 10)—, Enrique Lafuente Ferrari, el marqués de Lozoya, Bernardino de Pantorba —pintura de hierro como la de Prudencio era poesía de hierro (*op. cit.*, p. 18)—, Carlos Sarthou... e incluso historiadores extranjeros como Elisabeth du Gué Trapier y Martín Soria.

³⁴ A. MAYER: *Historia de la pintura española*, (1913), pp. 288-296.

³⁵ Casi los únicos que se oponen son Angulo, Gállego, Camón y Pérez Sánchez, Guinard matiza un cambio entre el *Sileno* y los *Filósofos mendigos* y sus mitologías ulteriores, y Camón le conecta con la cultura humanista.

³⁶ Esta era ya la nota dominante para Tormo en 1922, y también lo era para otros historiadores italianos —la *Enciclopedia Italiana*— y extranjeros —Pillement, Bedarida— pero no para Weisbach (*El Barroco, arte de la Contrarreforma*, Madrid, 1920 (1942), p. 271)—, por ejemplo que califica de falso su sentimiento religioso y por eso incapaz de conmovér.

³⁷ Recuérdense estas palabras de Julio Caro Baroja: «Advierta el lector que este escrito es producto de muchas horas de hastío, de saturación de una mente más bien escéptica, de meditación sobre temas y obras que han ejercido una influencia poderosa entre los intelectuales de la España actual y que al autor, la mayoría de las veces, le parecen hinchados los unos, hipertrofiadas las otras. Si alguna vez se ha considerado escritor masoquista esta es la coyuntura». *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, 1970, p. 73.

ción con lo que se supone. Se han visto sus mártires y ascetas como fruto de sus propias convicciones religiosas (especialmente por Tormo, que estaba convencido de que «sin duda había una afinidad innegable entre el pintor y el exégeta sagrado, ese San Jerónimo a quien tantas veces pintó»), pero en este caso hay que tener en cuenta, al menos dos hechos diferentes.

En primer lugar, que, justo en el momento en el que empiezan a definir esta peculiar iconografía suya, es cuando él tiene problemas por no haber cumplido con sus obligaciones pascales (y en este caso da exactamente igual que ello fuera motivado por un simple olvido que por mala voluntad). Podría argumentarse que entonces era joven y llevaba una vida bohemia, y resulta muy posible que el Ribera napolitano, después de formar una familia, gozar de una posición económica más que desahogada y llevar una vida ordenada, fuera un hombre religioso amigo de los monjes, como le describen los cartujos de San Martino, pero no sería ni más ni menos religioso de lo que lo eran la mayor parte de sus contemporáneos. Los cuadros religiosos que pintó y los temas que eligió, probablemente, respondían más que a unas particulares inclinaciones religiosas personales (sus primeros mártires y santos penitentes datan de cuando él incumplía sistemáticamente algunas de sus obligaciones de cristiano) al éxito de determinadas fórmulas y a los deseos de sus clientes a quienes suministró por igual martirios más o menos crueles, ascéticos penitentes, visiones celestiales o tiernas Sagradas Familias según sus gustos y necesidades.

Y en segundo lugar, que nadie cuenta de él ninguna anécdota similar a la de su suegro Azzolino, que cuando pintó en el Gesù Nuovo lo hizo de rodillas; ni tampoco se sabe que alguna vez pintara gratis para ninguna comunidad religiosa, como es fama que hizo su suegro en más de una ocasión³⁸. Es más, no sólo no hizo nada de esto sino que defendió a ultranza sus intereses económicos frente a las órdenes religiosas, y, más aún, que cuando vio que no iba a poder conseguir los beneficios esperados de alguna pintura suya encargada por cierta comunidad monástica —es el caso de la *Trinidad terrena*, encargada originalmente por los cartujos— no tuvo ningún empuje en vendérsela a otra que estaba dispuesta a pagar el precio solicitado por él.

Por tanto, no parece que Ribera haya sido uno de aquellos artistas que concebían la pintura como un acto de oración, sino un hombre mucho más pragmático que concebía la pintura como lo que realmente era para él: un oficio y una importante fuente de ingresos. En este sentido resulta interesante ver cual fue su relación con las comunidades religiosas establecidas en la ciudad.

Desde luego, no parece —al menos no hay ningún tipo de referencia o constancia documental de ello— que tuviera una especial vinculación personal con ninguna, y profesionalmente tampoco tuvo apenas ninguna relación con ellas salvo con las que, siendo enormemente ricas, podían constituir unos espléndidos y generosos clientes. En este sentido no deja de ser significativo el hecho de que hasta el final de su vida apenas pinte nada para la enorme multitud de órdenes religiosas de Nápoles que, además, se encontraban la mayor parte de ellas renovando la decoración de sus iglesias y conventos, cuando no haciéndolos de nueva planta. Ni cuando, recién llegado, tenía que abrirse paso en la ciudad, ni cuando, ya famoso, se encontraba entre los pintores más cotizados de Nápoles.

Esta identificación entre los temas religiosos de su pintura y su propia vida resulta, en definitiva, tan falsa como lo había sido la que se hizo antes entre su inclinación por temas crueles y una supuesta violencia personal o entre sus cuadros de enanos y seres deformes y un pretendido carácter morboso suyo, sin tener en cuenta que muchas de estas pinturas eran producto de un encargo —como «la mujer barbuda» y los «enanos» pintados para el conde de Monterrey o «el

³⁸ De Dominici habla de la piedad de Giovanni Antonio Amato, Azzolino, y también de la de Matia Preti, de la de Giordano y de la de Paolo de Matteis, pero no hace ningún tipo de referencia similar respecto a Ribera.

niño cojo» para el duque de Medina de las Torres— y que se han explicado en tantas ocasiones estableciendo un paralelismo entre el pintor y el espíritu de la novela picaresca ³⁹.

El origen de esta actitud se encuentra tanto en una predisposición a encarnar el tópico en él, como en una mirada interesada al arte italiano, y por supuesto napolitano, de su tiempo. Así, para considerar esa presunta «irrespetuosa» mirada suya hacia la mitología como algo imposible en un artista italiano (también para Spinosa quien afirma que «no se encuentra en ningún otro pintor italiano o extranjero de aquellos años»), hay que olvidar la existencia, por ejemplo, de los *Bacos* de Caravaggio o de las diferentes *Bacanales* de Francesco Francanzano. Para ello resultaba necesario o bien ignorar parte de la producción contemporánea o bien interpretarla tendenciosamente para introducir unas diferencias «raciales» tan falsas como artificiosas: como hace, por ejemplo, Angulo que, al comparar el *Martirio de San Andrés* de Budapest con el *Martirio de San Mateo* de Caravaggio, señala que «también en este caso el tono recio y fuerte del español contrasta con la gracia... del italiano» ⁴⁰.

A pesar de lo que pueda parecer tras leer algunos estudios sobre el pintor, Ribera no fue el único en pintar pobres, y los mismos que aparecen en sus lienzos aparecen en los de otros artistas napolitanos contemporáneos suyos (por ejemplo en *La limosna* y *La caridad* de Bartolomeo Schedoni), y este tema de la «mendicidad contenta», como se le ha llamado, lo encontramos repetido con frecuencia también en las obras del Maestro de la Anunciación, Mico Spadaro o Mattia Preti. Ni tampoco fue el único en pintar seres deformes, mujeres barbudas y enanos; y en las colecciones españolas podían verse seres similares salidos de los pinceles de Pantoja de la Cruz, Velázquez o Carreño o de los de Antonio Moro e, incluso, Tiziano que retrató al *enano Estanislao* para Felipe II. En estos casos Ribera —como tantos otros artistas— se limitó simplemente a dar testimonio de cuál era la actitud de su mundo hacia los casos extraños y sorprendentes de la naturaleza o hacia los pobres y los desamparados, de la misma manera que en sus cuadros de martirios lo hacía respecto a la crueldad del mundo en que vivía. Un mundo en el que aún se aplicaba el suplicio de la rueda, el mismo que padece Ixión, y que Ribera pudo haber visto aplicar en la propia ciudad de Nápoles.

Y en este sentido su actitud no es diferente en absoluto a la de otros contemporáneos suyos que pintaban en Nápoles, como por ejemplo a la de Massimo Stanzione y Mattia Preti en su *Degollación de San Juan Bautista*, Francisco Fracanzano en su *San Gregorio arrojado al pozo*, Girolamo Imperato en su *Martirio de San Pedro de Verona*, Artemisa Gentileschi con sus espeluznantes y sangrientas *Judith* y *Holofernes* o Mattia Preti en su *San Juan Bautista degollado*; por no citar el *Asesinato de don Giuseppe Carafa* de Micco Spadaro, auténtica pintura de historia contemporánea napolitana en la que pueden verse con absoluta claridad entre otros muchos horrores —y no es el menor el del odio concentrado que rezuma de todos los personajes— el cuerpo de hombre degollado, una cabeza cortada clavada en lo alto de una pica y otro hombre desnudo al que la masa arrastra por los pies con unas intenciones tan siniestras como evidentes.

También podríamos plantear, no en serio, sino para entrar en este tipo de juegos, en qué medida Ribera es el prototipo de lo español o lo es de lo valenciano (si hoy no es exactamente lo mismo, lo era mucho menos en el xvii), pues su comportamiento pródigo en Roma se adecuaría muy mucho al tópico corriente en el siglo xvii de considerar a Valencia como una tierra de pla-

³⁹ Así lo hacen G. PILLEMENT (*Ribera*, París, 1929, p. 50), E. LAFUENTE FERRARI (*Historia de la pintura española*, Madrid, 1946 (1935), p. 135), D. ANGULO (*Pintura española del siglo xvii*, Madrid, 1971, p. 97) y N. SPINOSA (*op. cit.*, 1979, p. 102), mientras que P. GUINARD (*op. cit.*), se pregunta «¿qué representa este «Museo negro»? Una decena de asuntos, apenas la vigésima parte de la obra del pintor, cuyo catálogo podríamos ampliar, incluso, con aquel *Duelo de mujeres* en el que dos damas napolitanas ofrecían el espectáculo insólito —en el que el mundo habría girado al revés— de que ambas pelearan espada en mano por el amor de un hombre».

⁴⁰ D. ANGULO: *op. cit.*, p. 106.

ceres y a los valencianos como «largos, liberales, vivos, ingeniosos»⁴¹. Y ya en serio, por lo que sabemos —más bien por lo que no sabemos— de él, resulta difícil establecer a nivel vital la españolidad de Ribera, máxime cuando éste es un concepto cambiante sobre el que, además, siempre se ha proyectado el concepto vigente en cada época⁴².

En cualquier caso, es cierto que Ribera siempre se definió a sí mismo como español, valenciano y setabense y que esto se ha interpretado también a la luz de los modernos conceptos de patria y nación, que no son en absoluto los mismos que regían en el siglo XVII, según los cuales, en realidad, salvo los cortos años de su estancia romana, Ribera no fue nunca un extranjero en Nápoles ni tuvo porque sentirse ausente de su patria grande (España) aunque sí de su patria chica (Játiva). En este caso no tendría sentido ver, como se ha visto habitualmente, en esta firma de Hispanus una carga nostálgica de la patria lejana como la expresada por Ricote, un morisco expulsado, a Sancho cuando le decía «lloramos por España; que, en fin, nacimos en ella y es nuestra patria natural... y el deseo de volver a España... [es porque] es dulce el amor a la patria». Más bien, a la situación de Ribera se podría aplicar lo que escribía Antonio Pérez de que «morir en Francia un español, no sería morir fuera de su tierra, si fuera de un mismo rey Francia y España, más que si muriera en Aragón el que nació en Castilla; y si es menester morir en Castilla el castellano para morir en su tierra; menester es que muera en su lugar»⁴³.

Para situar correctamente este problema habría que tener en cuenta las diferencias que existen entre Nación y Patria, y entre Patria Grande y Patria Chica señaladas por Tomás y Valiente (o por Torres i Sans⁴⁴) y en qué era en lo que radicaban estos sentimientos patrióticos, que se cimentaban más en el hecho de disfrutar de unos privilegios (políticos o económicos) propios de los habitantes de una zona geográfica que en el mero hecho de ser originarios de allí, y esto en un momento en el que la patria, la verdadera patria, se consideraba exclusivamente el lugar de nacimiento, fuera éste una gran ciudad o una pequeña aldea.

Hay que tener en cuenta, además, que la denominación de los artistas por el lugar de procedencia era algo absolutamente habitual, desde El Greco al Caravaggio, y resulta fácil que el apodo de Españolito se lo pusieran los pintores flamencos que frecuentaba en Roma, muy amigos de los motes⁴⁵. También era habitual hacer constar junto a la firma el lugar de origen, como hicieron tantas veces Rafael, Sebastiano del Piombo, Vasari o Tiziano..., una circunstancia, pues, a la que no hay que dar mayor importancia y en virtud de la cual Wethey, por ejemplo, negaba una significación especial de orgullo de raza o procedencia al hecho de que el Greco firmara en griego y haciendo constar con el *Cres* su origen candiota⁴⁶.

Si al firmarse como setabense se podía reflejar un sentimiento nostálgico, al hacerlo como español (aceptando el apodo que se le habría puesto) se estaba vinculando al grupo dominante, detentador de privilegios —lo mismo que se aprovechó de la coincidencia de su apellido con el del Virrey y se puso el *de* después del nombre de pila— que le podía reportar todo tipo de ventajas, entre ellas de encargos. En última instancia ésta sería la razón fundamental que le llevaría a hacer constar el nombre de su patria; la misma por la que también solía dejar constancia de su condición de Académico Romano⁴⁷. Ser español, y alardear de ello, le podía suponer induda-

⁴¹ Véase a este respecto M. HERRERO GARCÍA,; *Idea de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, 1966.

⁴² Sobre este tema véase la introducción de F. TOMÁS Y VALIENTE a *La España de Felipe IV*, vol. XXV de la *Historia de España* de MENÉNDEZ PIDAL, Madrid, 1982.

⁴³ A. PÉREZ: *Cartas de...*, en *Epistolario Español I*, Biblioteca de Autores Españoles, vol. XIII, pp. 539-40.

⁴⁴ X. TORRES I SANS: «Nacions sense nacionalisme: Patria i patriotisme a L'Europa de l'Antic Regim», en *Recerques*, 1994, n.º 28.

⁴⁵ E. WATERHOUSE: *Jusepe de Ribera lo Spagnoletto. 1591-1652*, Fort Worth, 1982, p. 33.

⁴⁶ H. WETHEY: *El Greco y su escuela*, Madrid, 1967, I, pp. 121-23.

⁴⁷ Esto resultaba una práctica corriente, y Vicencio Carducho hacía lo mismo con su condición de académico florentino y reivindicaba en España su origen italiano.

bles beneficios en Roma, donde el círculo de sus clientes, por lo que sabemos, estaba vinculado a españoles o filoespañoles como el marqués de Giustiniani; y lo mismo en Nápoles donde le facilitarían las cosas a la hora de despertar el interés de la clientela española —especialmente de los Virreyes— pero también abrirse paso en una ciudad en la que, en los años de su llegada, había cierta prevención frente a los artistas autóctonos⁴⁸. No quiero hacer paralelismos peligrosos, pero quizá no estaría de más recordar cómo M. Chatzidakis⁴⁹ vincula el hecho de que los pintores de la supuesta escuela italogreca de Venecia colocaran la indicación de su procedencia de Candia junto a la firma para marcar la pertenencia de sus obras a un determinado tipo de pintura griega que era especialmente apreciada por una clientela que no era ni griega ni ortodoxa, sino italiana y católica.

Los historiadores anglosajones (Waterhouse, Brown) fueron los primeros en desvincular la firma de Hispanus de razones sentimentales para unirla a la de captación de clientes, y el hecho de que dirigiera su pintura hacia la clientela española y que tratara de complacerla con una determinada selección y tratamiento de los temas no constituiría una razón para «tomarle en consideración en cualquier repaso del arte español» distinta a la que obligaría a hacer lo propio con Tiziano y Rubens (Palomino los incluye), por ejemplo. Más bien como propone Carrete, el pintor «fue conocido y muy cotizado entre los mecenas españoles del siglo xvii... por lo cual, Ribera también ocupa un lugar importante en la historia del grabado español, aunque sería ocioso intentar asimilarle a la escuela española»⁵⁰.

Miguel MORÁN TURINA
Universidad Complutense

PUNTUALIZACIÓN SOBRE UN REFRAN FLAMENCO EN LA SILLERÍA DE CORO DE ASTORGA

En un brazal de la sillería de Astorga —estilísticamente relacionada con la de León— aparece un hombre desnudo sobre un globo terráqueo invertido (Fig. 1). Esta escena ha sido interpretada por F. López-Ríos Fernández cómo la posesión del mundo y como símbolo de poder y, por lo tanto, como emblema de los emperadores puesto que estos se representan con el mundo en sus manos o con el mundo a sus pies. Este mismo autor pone también en relación esta escena con la que aparece curiosamente en el cuadro de los *Refranes* de Brueghel, del museo de Berlín, describiéndolo como aldeano que, desde una ventana, defeca sobre el mundo, escena interpreta-

⁴⁸ «The nickname proved convenient for Ribera after he had settled in Naples, because the name made clear that he was not a Neapolitan. The one indisputable point about Neapolitan art patronage in the earlier seventeenth century is that there was a prejudice against native Neapolitan painters», como se deduce del hecho de que el 21 de mayo de 1621 los diputados de la capilla de San Genaro acordaran que «the painting of the Chapel of the Glorious S. Gennaro and the necessary stuccoes ought not and cannot at any time in the future be given to a person who is a Neapolitan, or even a foreigner now living in Naples (except for what has already been given to Sr Fabrizio Santafede) and this decision cannot be revoked for any conceivable reason». Perhaps the best way round such an engrained prejudice was to be a Spaniard, and thus neither a Neapolitan nor a «forastiero». E. WATERHOUSE: *op. cit.*, p. 33. Sobre las indudables ventajas que le podía reportar su condición de español véase también R. COHEN: *op. cit.*, 1996, n.º 86, pp. 77-78.

⁴⁹ M. CHATZIDAKIS: *Etudes sur la peinture postbyzantine, postbyzantine*, Londres, 1976, p. 206.

⁵⁰ J. CARRETE: *El grabado en España. Siglos xv al xviii*, Madrid, 1987.