

"UN SANT PERE PLORANT SENS GUARNIR"¹ LA INÈDITA, ÚLTIMA I INACABADA PINTURA DE JOAN RIBALTA

VICENT GUEROLA BLAY
Universitat Politècnica de València

RESUMEN

La muerte de Juan Ribalta el 9 de octubre de 1628, nueve meses después de la de su padre, supone la conclusión de una etapa fundamental en el desarrollo de la escuela pictórica del barroco valenciano y el cierre de uno de sus puntos más álgidos que difícilmente volverán a situar a Valencia en una clara posición de ventaja con soluciones autóctonas y aportaciones destacadas en el panorama hispano.

La última pintura de Juan, por tanto, es la que concluye el periplo ribaltesco, sí bien, la escuela todavía mantendrá durante algunos decenios, y de forma dispersa, las enseñanzas de corte naturalista aprendidas junto a sus maestros dentro de un formulario estandarizado y con pocas aportaciones novedosas. El lienzo de *San Pedro llorando*, aún a pesar de su estado de conservación y de tratarse de una obra inconclusa, debe servir para poner el acento en la desaparición de un pintor extraordinariamente dotado, que como han referido algunos autores, podría haberse situado entre sus destacados contemporáneos con mayor definición. Su última obra adquiere, por tanto, un sentido simbólico como el final de un importante capítulo: el naturalismo tenebrista valenciano.

La pintura posiblemente no se encuentre entre los mejores ejemplos de su producción, dada la impresión sin terminar y *alla prima*, pero manifiesta en el mejor de los casos las formulas pictóricas de la Contrarreforma, el uso de un lenguaje quirográfico y el manejo de un gran oficio en la técnica pictórica.

ABSTRACT

The death of Juan Ribalta on October 9th, 1628, nine months after his father's death, meant the conclusion of an important period in the development of the Valencian Baroque School of Painting. This was the twilight of one of the greatest eras of the Valencian Baroque School and has situated Valencia in a clear position of advantage with autochthonous solutions and outstanding contributions in the Spanish scene, which they were unlikely to repeat.

It is therefore Juan's last painting that concludes the "ribaltesc" journey, although for several decades the School will still maintain its tradition of naturalist teachings, learnt from their masters in a standard form and with few original contributions. The canvas of Saint Peter crying, despite its state of preservation and the fact that it is an unfinished work, should serve to emphasize the disappearance of an extraordinarily gifted painter and, according to some authors, could have converted him into a painter that could stand shoulder to shoulder with his outstanding contemporaries. So his last work acquires a symbolic sense as if it were the end of an important chapter: the valencian tenebrist naturalism.

Probably the painting is not to be numbered among the best examples of his production, considering his unfinished and *alla prima* imprint, but it expresses the pictorial methods of the Counter-Reformation, the use of a chirographic language and the possession of a great knowledge of the pictorial technique.

El dia 9 d'octubre de 1628 mor Joan Ribalta en sa casa del carrer de les Barques de València a la primerenca edat de 30 anys com a conseqüència, probablement, d'una epidèmia tifoïdal.² La vespra havia atorgat el seu testament on nomena marcessors el seu cunyat, el també pintor Vicent Castelló, i l'escultor d'origen aragonés Juan Miguel Orliens. Designant la seua muller Mariana Roca de la Serna hereva de tots els seus béns, a sa tia Aldonza llegava unes taules d'un Crist i una Mare de Déu pintades per son pare Francesc i a sa germana Mariana, monja professa del convent de Santa

Caterina de Siena de València, la seua última pintura inacabada, un llenç amb la representació de *Sant*

¹ Hem respectat el terme "sens" que apareix en la documentació arxivística pel més normatiu "sense".

² Per a un major coneixement de la biografia resumida que ací presentem, vegeu els estudis monogràfics de; DARBY, Delfine F.: *Francisco Ribalta and his school*. Cambridge, Mass. Harvard University Press., 1938. KOWAL, David M.: *Ribalta y los ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia*, València, 1995. BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, València, 1987. Dels coneixements aportats sense especificar la procedència s'ha d'entendre que el seu origen es troba en les dites monografies.

Pere penitent. En un codicili immediat es transfereix l'obra a un dels seus marmessors, Juan Miguel Orliens, mentre que a sa germana li assignava un llenç amb la figura de *Sant Jeroni*.

Cap de les pintures assenyalades a la testamentaria ha sigut adscrita al catàleg d'obres conservades i romanen, per tant, desconegudes. Amb la incorporació del *Sant Pere plorant* com l'última pintura de Joan, que ara presentem, s'incorpora una obra capital al corpus ribaltjà que permet perfilar amb més atenció el final de la producció d'un dels més destacats pintors del panorama valencià del primer terç del segle XVII. L'escola valenciana del barroc pictòric no pot ser compresa sense el coneixement de les aportacions i fusions estilístiques incorporades per Joan Ribalta, a pesar de la curta producció produïda com a conseqüència de la seua prematura mort. En la seua trajectòria estilística apareixen dues fonts perfectament delimitades, una en la seua formació junt amb Francesc Ribalta, son pare i mestre, basada en el coneixement del llenguatge manierista i afermada en els postulats del naturalisme tenebrista,

i una altra, d'assimilació d'un nou llenguatge anecdòtic i descriptiu influenciat pel pintor murcià Pedro Orrente d'ascendència bassanesca.

Nascut a Madrid entre finals de 1596 o principis de l'any següent, Joan Ribalta és el tercer dels fills del matrimoni format per Francesc Ribalta i Inés Pelayo; de les dues filles, només d'una coneixem el nom en professar com a religiosa dominica amb el nom de sor Mariana, mentre que l'altra amb el temps es casaria amb Vicent Castelló, un dels més qualificats pintors del cercle ribaltjà. El 1599 la família es trasllada a València, possiblement amb les expectatives obertes per la doble boda reial, la de Felip III amb Margarida d'Àustria i la de la germana del sobirà, Isabel Clara Eugènia, amb l'arxiduc Albert d'Àustria. Sense cap mena de dubte, aquell esdeveniment hagué de procurar infinitat de treballs i encàrrecs per a l'embelliment del carrer per on discorrerien les comitives. Encara que una de les raons de més pes podria deure's a les empreses establides per l'arquebisbe Joan de Ribera per a l'embelliment del Col·legi del Corpus Christi. El 1601



Joan Ribalta, *Sant Pere plorant*, 1628, col·lecció particular.



Francesc Ribalta, *Sant Pere*, detall de *La Institució de l'Eucaristia*, 1606, Col·legi del Corpus Christi.



Joan Ribalta, detall de Sant Pere plorant.

mor sa mare de sobrepant i se n'encarrega el pare de l'atenció i cura. De son pare va rebre una educació de profunda i sòlida formació cristiana, segons diuen les notícies dels seus contemporanis i per les documentals que el registren en la confraria de la Mare de Déu dels Desemparats. La infantesa de Joan es desenvoluparia entre València i les llargues estades a Algemesí, a partir de 1603, on son pare atenia el seu primer gran encàrrec en terres valencianes: el retaule major de la parròquia de Sant Jaume.

La immediata formació pictòrica al costat de son pare i el maneig dels models que cal suposar en mans del taller, com ara dibuixos, gravats, còpies, esbossos i apunts, situen Joan en una posició privilegiada que li permet el 1615, amb tan sols 18 anys, firmar els *Preparatius per a la Crucifixió* per al monestir de Sant Miquel dels Reis, on demostra les dots d'un pintor precoç d'amplis recursos i sòlids ensenyaments, en una obra de gran format i complexitat estructural. L'obra és deutora del caravaggisme vist a partir del

sedàs d'una còpia de la *Crucifixió de Sant Pere* enviada des de Roma per l'arquebisbe Joan de Ribera.

Entorn de 1616 el pintor Pedro Orrente, oriünd de Múrcia i amb una consolidada trajectòria i formació italiana, es troba a València realitzant els llenços de l'altar de Sant Sebastià de la Catedral. La seua presència en el medi pictòric valencià no degué passar desapercebuda i sembla que no va ser ben admés, pel zel de l'agrupació de pintors que vetlaria pels interessos locals, i que perseguia la intromissió forana i vetlava pel desenvolupament correcte de les disposicions contractuals en l'exercici de la pintura.³ L'any següent, Joan Ribalta apareixerà inscrit en l'esmentat Col·legi on ocupa la segona matrícula després de l'acreditat i ancià Joan Sarinyena.⁴ No obstant això, Joan Ribalta va saber desxifrar els codis de la producció del mestre murcià i suposa, en els seus anys de joventut, una admissió i ampliació de nous postulats pictòrics. Dins d'aquest innovador vocabulari preval allò anecdòtic superposat a allò general, on el detall cobra significació per si mateix, amb plantejaments escenogràfics i visions de conjunt en el tractament dels personatges, conjuntament amb una especial predilecció per les escenes de gènere i acompanyament d'animals domèstics dins de paisatges crepusculars. Aquestes noves temptatives es materialitzen en la participació de Joan Ribalta en les pintures de la predella del retaule de la Capella del Roser de la parròquia de l'Assumpció de Torrent, amb els llenços de la *Crucifixió* i l'*Adoració dels pastors*, els més pròxims a la seua cal·ligrafia personal que a partir de 1616 es caracteritza ja per l'ús d'una pinzellada solta, empastada i sotmesa a cops magistrals. La principal característica definitiva des del punt de vista tècnic que ha permés en molts casos restituir a la nòmina de Joan unes altres obres tradicionalment adjudicades al pare o al taller. Va ser Antonio Palomino en les seues *Biografias* el primer a advertir aquesta condició de signe diferenciador: "*la manera del padre fue más definida; y la del hijo más suelta, y golpeada*".⁵

³ TRAMOYERES BLASCO, Luis: "Un Colegio de Pintores en Valencia", *Archivo de Investigaciones Históricas*, any I, 1911, tom II, núm. 4, p. 227-314; núm. 5, p. 446-462; núm. 6, p. 514-536.

⁴ FITZ DARBY, Delphine: "Juan Sariñena", València, 1967.

⁵ PALOMINO, Antonio: *Vidas*, ed. de Nina Ayala Mayori, Madrid, 1986, p. 108-109.

En aquesta etapa ha de classificar-se la planxa de coure menuda del Museu de Belles Arts de Bilbao amb l'*Adoració dels pastors* que en el revers i com a superfície de gravat apareix la *Predicació de Sant Lluís Bertran*. L'obra manifesta l'assimilació dels dictats de tipus i personatges a la manera d'Orrente, mentre que en el gravat mostra un coneixement magistral en els rudiments de la tècnica gràfica.

El 1618 realitza el *Sant Jeroni* del Museu de Barcelona, una obra autògrafa de gran importància on es conjuguen els jocs violents de llum al voltant de la representació d'una figura de fisonomia aspra, en una línia molt pròxima als ensenyaments de tall naturalista i tenebrista presos de son pare. L'obra presenta un model personalitzat i tècnicament està fixat ja un segell individualitzant, un estil propi que rastreja en la morfologia de l'expressió del rostre, en cerca d'una realitat tangible i propera. Així, fora de tota idealització, hi ha una inquietud per la plasmació dels accents d'un rostre esguaitat d'arrugues que apareixen potenciades per una llum rasant emfatitzada pels cops de pinzellada subtils i enèrgics per al tractament dels cabells i les barbes, una constant tipològica que es mantindrà en tota la seua obra. Aquest mateix any, Joan Ribalta contrau matrimoni amb Mariana Roca de la Serna, viuda d'un metge de Calataiud i amb una posició social destacada. A partir d'aquesta època la personalitat del jove Ribalta emergeix amb més rang dins del taller patern. A aquesta cronologia han de pertànyer els retrats d'il·lustres valencians per a la col·lecció de Dídac de Vic, donats més tard al monestir jerònim de la Murta a Alzira i avui fragmentàriament conservats al Museu de Belles Arts de València.

L'any 1618 encara presenta notícies fora de l'àmbit pictòric, ja que participa en unes *Justes Poètiques* en la celebració de les festes amb motiu de la beatificació de l'arquebisbe Tomás de Villanueva, cosa que demostra unes inquietuds literàries, així com la seua acollida dins del panorama intel·lectual i literari de la ciutat de València.

A partir d'aquest moment part del taller es trasllada a la diòcesi de Sogorb possiblement a instàncies del prelat Pere Ginés de Casanova, encara que també es podria hipotetitzar amb pes la relació amb Joan de Vallterra, baró de Torres Torres i comte de Villanueva, oncle de Mariana Roca de la Serna esposa de Joan Ribalta. Amb el menor dels Ribalta

es desplacen, almenys amb seguretat, el seu cunyat, Vicent Castelló i també, Abdón Castañeda. Aquest període és extraordinàriament fructífer, i es documenten obres per a la parròquia de Xèrica, la catedral de Sogorb, la cartoixa de Vall de Crist, per al monestir d'agustines de Sant Martí i finalment per a la parròquia de l'Assumpció d'Andilla. Entre els llenços del monestir d'agustines destaca el recentment recuperat i abans donat per perdut *Somni de Sant Martí*, possiblement una de les obres de major afany en la producció de Joan Ribalta i de la qual es conserva un model en vitel·la al Col·legi del Patriarca⁶. A l'obra s'han vist ecos del manierisme escurialenc recollits per la seua formació paterna, però l'obra de nou evoca en els seus escorços i glorificació d'àngels els models de Pedro Orrente.

Les pintures per a les portes batents del retaule d'Andilla estan documentades a partir de 1621, del conjunt solament una pintura està firmada per Joan, la *Presentació de la Mare de Déu*, i a ell s'atribueixen les que formaven, junt amb l'esmentada, les cares interiors, amb la *Visitació*, la *Circumcisó* i l'*Abraçada davant de la Porta Daurada*. En aquest cicle de nou apareixen figures estretes de models escurialencs concretament en frescos de Tibaldi, cosa que suposa el maneig per part de Joan de models i apunts realitzats per son pare en la seua estada al monestir de Sant Llorenç.

A partir de 1624 i de nou instal·lat a València, la seua producció torna a reconciliar-se en un sabor intimista que dota els seus models d'una monumentalitat i gravetat que marcaran definitivament la tornada a un naturalisme tenebrista de nou ordre. Aquestes pautes estan presents en el *Sant Joan Evangelista* del Prado, obra autògrafa que presenta un tractament rotund en el plantejament dels volums, les vestidures d'una sinuosa pesadesa i l'expressivitat de les mans i el rostre contribueixen a la presentació individualitzada d'una figura abstracta en la revelació mística.

⁶ Vid. BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Sueño de San Martín", Catàleg d'exposició: *La Luz de las Imágenes*, (3 toms), vol. 2, II Áreas expositivas y análisis de Obras, "Contrarreforma y Barroco", cat. núm. 193, València, 1999, p. 58-59. També, MARTÍNEZ SERRANO, Fernando F.: "Retablo de San Martín", Catàleg de l'exposició: *La Luz de las Imágenes, Segorbe*, cat. núm. 125, Sogorb, 2001, p. 498-501.

A aquesta època s'ha atribuït el *Sant Pere alliberat de la presó* en una col·lecció particular de Barcelona, on de nou materialitza un distanciament de les escenes descriptives per a endinsar-se en un clar concepte d'intimisme despullat de distracció i valorant raonadament el substrat compositiu en relació amb els personatges i el tractament de la llum. Immediats a aquest moment han de ser presentats els dos llenços que formen *pendant* d'*Els Evangelistes* conservats al Prado, el format apaïsat junt amb la presentació de les figures assegudes o agenollades pressuposen la seua adaptació al banc d'algun altar. En aquestes pintures s'aprecia la permanència dels models d'Orrente i la utilització i reaprofitament de figures de son pare. Concretament, la figura de sant Joan està presa de la santa Caterina a *La disputa teològica* procedent de l'antic retaule de la parròquia homònima de València classificat en els primers anys del segle XVII i actualment al Museu de Budapest,⁷ mentre que l'arriscat escorç del cap és deutor del de la *Magdalena penitent* del mestre murcià conservat al Museu de València⁸. No obstant el segell identificador de Joan Ribalta es manifesta de manera patent en el tractament d'una miologia vigorosa i accentuada, que distingeix amb el seu característic *ductus* de pinzell colpejat detalls de venes, així com els cabells i barbes vessats amb arrossegaments diminuts.

El 1624 es contracta amb Francesc Ribalta el retaule per a la cartoixa de Portaceli i encara que no conste documentalment la participació del seu fill, va realitzar algunes taules de capital importància en el desenvolupament del programa pictòric. El retaule es va dur a terme entre el 1625 i el 1627, i suposa el punt àlgid, així com el final de la trajectòria ribaltiana, atés que el 13 de gener de 1628 moria el pare als 62 anys i nou mesos després el seu fill. Tradicionalment s'ha considerat com una obra del menor dels Ribalta el magnífic *Sant Pere* de la portella del costat de l'epístola. Una obra d'extraordinàries qualitats on manifesta el domini absolut dels volums de les vestidures impregnada d'una llum gradual i zenital. La figura, un poc arbitrària i instantània, es presenta de rigorós perfil i abstreta en la seua condició de clavari es troba obrint el pany que físicament hi havia en la peça. Aquest tipus de joc, entre retòrica visual i *trompe-l'oeil*, va acompanyada del missatge aportat per la clau daurada d'obrir, mentre que la platejada de tancar penja del cordó. L'adaptació de la figura als marges de l'obra, així com la seua disposició, denoten un domini dels codis de la gramàtica de la

composició. Però, principalment, en l'obra es manifesta la mà d'un pintor consolidat i capaç d'incorporar accents de marcat individualisme, la magistral entonació cromàtica, el verisme en la rudesia del model utilitzat, procedent de la tradició naturalista, es conjuguen amb unes receptes tècniques d'agudesia pictòrica, en resoldre amb qualitats expressives divergents la naturalesa greu de les vestidures i les carnacions esguitades de xicotets traços de pinzell expressiu.

El testament de Joan Ribalta redactat el 8 d'octubre de 1628, la vespra de la seua mort, ens informa sobre l'última pintura que estava realitzant. Es tractava d'un *Sant Pere plorant* i, si es té en compte el seu llegat, no es tractava d'una obra subjecta a encàrrec o poderdant, en disposar d'aquesta per a ser donada. L'elecció, per tant, del tema de la pintura no obeeïa a cap dictamen imposat i és l'única pintura coneguda del cercle ribaltian que respon a la temàtica penitent de sant Pere. La primera referència a la pintura es produeix amb la troballa i publicació del testament per Tramoyeres el 1917.⁹ El document posa en boca de Joan Ribalta en valencià antic: "(...) done, dexe y llegue a sor Mariana ribalta, monja profesada del convent y monastir de Senta Catalina de Sena de la present ciutat de Valencia, ma germana, un cuadro pintat al oli ab la figura de Sent Pere, qui esta plorant, que es lo darrer que jo he pintat y està sens guarnir. Lo qual llegat lo fas a la dita ma germana per lo molt amor que li tinch.(...)" Cap de les paraules ofereix lloc als dubtes en el seu ús semàntic, a excepció de l'etimologia "guarnir", que si bé en la seua traducció directa al valencià actual podria significar que la pintura es

⁷ Per a un millor coneixement d'aquest llenç, *vid.*: MOJZER, Miklós; NYERGES, Éva; CALVO SERRALLER, Francisco: Catàleg de l'exposició, *Obras Maestras del Arte Español. Museo de Bellas Artes de Budapest*, cat. núm. 12, Banco Bilbao Vizcaya, Madrid, desembre de 1996- febrer de 1997, p. 81-83.

⁸ El llenç de la *Magdalena penitent* tradicionalment assignat a la producció de Jeroni Jacint Espinosa ha sigut recentment restituit a la nòmina de Pedro Orrente quant a una relació estreta amb les propostes del llenguatge tenebrista de gran impacte visual de tradició italiana i allunyat del naturalisme tosc d'Espinosa. *Vid.* BENITO DOMÉNECH, Fernando: "Pedro Orrente, Magdalena penitente", en AAVV: *Museu de Belles Arts de València. Obra selecta*, (Direcció científica: Fernando BENITO DOMÉNECH), cat. núm. 89, València, 2003, p. 180-181.

⁹ TRAMOYERES BLASCO, Luis: "Los pintores Francisco y Juan Ribalta", *Archivo de Artes Valenciano*, III, València, 1917, p. 93-107. Hi ha una revisió i transcripció íntegra de tota la documentació arxivística sobre els Ribalta en la monografia de; KOWAL, David M.: *Ribalta...*, *op. cit.*, p. 163-199.

trobava sense emmarcar o guarnir, en valencià antic significaria sense acabar o sense revestir. Això és, exactament, allò que s'aprecia en la pintura ara descoberta. Així, hi ha una gran zona corresponent a la túnica de sant Pere, justament en la part fosca, que coincideix amb un tractament inicial i sense contrast. Aquesta tècnica inicial, s'executa de manera espontània per a dirigir fonamentalment el plantejament dels volums generals i s'executa de manera velada amb poc material de càrrega i considerable dosificació d'aglutinant. L'envelliment dels materials constitutius d'aquesta zona, desproveïda de la protecció final amb capes més denses de pel·lícula pictòrica, s'ha disgregat i ha provocat multitud de micropèrdues a causa de la seua inconsistència i a la pulverulència en el seu procés d'oxidació. Hi ha unes altres zones que plantegen una clara intenció esbossada, i fins i tot cal hipotetitzar que la figura del gall comú en la representació de la negació de sant Pere, que no apareix a la pintura, estiguera pensada dins de successives sessions de treball i la seua ubicació ineludiblement se situaria a la branca de l'arbust que emergeix a l'angle superior esquerre, coincidint la seua descripció sonora amb l'èmfasi en la ubicació del cap.

No és aquesta l'única pintura inacabada referida en la documentació testamentària, com ja s'ha comentat adés, en un codicil immediat el *Sant Pere plorant* és revocat i transferit al marmessor Juan Miguel Orliens, i a canvi a sa germana se li assigna un quadre de *Sant Jeroni*: "cosa de dos pams, y, vull, e man, que se li acaben les mans que le falten y tot lo demás que li faltará acabar". Caldria imaginar que, per aquestes dates, les relacions entre Joan Ribalta i sa germana Mariana no havien de ser molt fraternals, tenint en compte que a la mort de son pare, nou mesos abans i sense designar testament, té lloc una capitulació i concòrdia entre els germans amb relació al patrimoni patern. Joan al·legava la dot assignada a sa germana en el moment d'ingressar com a novícia, però per la pressió exercida pel síndic del convent atorga quatre-cents lliures a canvi de la renúncia als drets d'herència. Coneixent ara la pintura de *Sant Pere plorant* i comparant les seues dimensions amb els dos pams del *Sant Jeroni*, així com el nivell de conclusió de les pintures, cal insistir que, almenys, al *Sant Jeroni* havia d'acabar-li les mans, la permuta s'oferí en detriment de la seua germana, que tan sols va sobreviure al seu germà cinc mesos, ja que finà el 2 de març de l'any 1629.

DESCRIPCIÓ, ICONES I SIMBOLOGIA

El llenç de *Sant Pere plorant* està concebut dins de la tradició de les mitges figures que mostren el sant en diàleg espiritual i descrit per mitjà de la tensió corporal del penitent. Es presenta ocupant un primer pla que incorpora al marge inferior un genoll modelat pel drap de la túnica, que manifesta la posició semigenuflexa de la figura. El cap, concebut en un lleuger escorç, està decantat cap a la dreta i amb els ulls mirant cap amunt, cosa que provoca una gran tensió en el coll, on el pintor ha aprofitat per a incloure un dels seus característics estudis de vigorosa anatomia. En contraposició, el cos es presenta frontal amb el gest de mans de dits ossuts i encreuats cap a l'esquerra, que invita amb la torsió de la figura a un major sentit d'agitació. La il·luminació des de l'angle superior esquerre, en sentit contrari a la direcció del cap, i el contrallum dels rajos crepusculars del fons paisatgístic, de l'altre marge, contribueixen a delimitar un perfil tancat i compacte. A penes hi ha referències al paisatge obert en el qual es desenvolupa l'esdeveniment, dins d'aquesta atmosfera de foscor, d'aspre i sobri entorn, s'observa de manera esbossada una gran roca a l'espai superior esquerre que en la seua continuïtat torna a emergir en la zona baixa de la dreta, sobre la qual està suspesa la seua emblemàtica clau. Ambdues, roca i pedra, els seus principals i distintius atributs iconogràfics, semblen codificats en vista a un discurs penitencial i retòric que Ribalta vol emfatitzar. La roca, a causa de la seua consistència, es considera generalment com a símbol d'allò immutable, permanent i sòlid i amb allò també com a símbol de Déu.¹⁰ L'apòstol Simó Pere, *kephas*, –en grec "pedra"– és una figura simbòlica de la base incommovible sobre la qual està construïda l'Església, però a més la pedra és el símbol per antonomàsia dels sants penitents i ascetes.¹¹ Especialment aquest element juntament amb la clau forma part del recurs retòric visual. La clau és un instrument simbòlic que permet obrir i tancar, que significa també, la potestat de lligar i deslligar de qui la posseeix.

¹⁰ BIEDERMAN, Hans: *Diccionario de Símbolos*, Madrid, 1993, P. 398-400.

¹¹ GARCÍA MAHIQUES, Rafael: "Sede Virtutis quadrata. Consideraciones sobre la iconografía de los santos penitentes", *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro*, ed. Rafael Zafra i José Javier Aranza, Madrid, 2000, P. 209-223.

La representació del penediment de sant Pere cobra una especial significació a partir de finals del segle XVI, moment en el qual i sota la visió dogmàtica dels teòlegs contrareformistes, es propugna el sagrament de la confessió que s'estableix com a imatge penitencial el príncep dels apòstols¹². La forta defensa de les indulgències i els sagraments establida al si de l'Església catòlica, en comparació del refús o valor simbòlic atorgat pel protestantisme, va afavorir l'aparició d'unes formes artístiques al servei de la doctrina romana i en defensa dels seus postulats teològics, entre els quals va adquirir un argument fonamental la justificació de la confessió. Les llàgrimes de sant Pere, en aquest sentit, desesperat per haver negat tres vegades el seu Mestre, eren una imatge de la confessió. Els protestants al·legaren que sant Pere no havia confessat la seua culpa, mentre que els contrareformistes objectaren que el seu Mestre en predir-la, ja la coneixia, per això no va haver d'expiar-la amb les seues llàgrimes, aquestes significaven, més prompte al contrari, el seu penediment, i així amb la contrició detestava la seua falta i tenia el propòsit de no tornar a pecar¹³. El penediment de sant Pere cobra ara una especial significació sacramental, en comparació del sentit pusil·lànim i covard de l'anterior tradició, en la qual escassegen exemples gràfics de la representació. La resta correspondrà a l'èmfasi establert per mitjà de codis retòrics proclius a les visions ascètiques sota aparences de figures commovedores amb mans crispades o encollides, però amb un greu signe d'afflicció¹⁴.

LA TÈCNICA I LA PINTURA

En la trajectòria del taller ribaltà es produeix un canvi molt important que afecta, radicalment, el desenvolupament tècnic de l'art pictòric a València. Les primeres obres documentades de Francesc Ribalta estan executades majoritàriament sobre taula, i es produeix una gradual implantació de la pintura sobre llenç. Si bé aquest canvi no es duu a terme d'una manera radical, gran part de la seua producció d'ascendència escurialenca estarà realitzada sobre suport ligni, mentre que l'etapa de naturalisme tenebrista bàsicament ho estarà en suport tèxtil. Aquesta diferenciació comporta inequívocament maneres diferents en el procés tècnic de realització d'una pintura. La pintura sobre taula porta implícit un alt cost per a la consecució del suport, en tractar-se

d'estructures que necessiten d'un apartat laboriós en treballs de fusteria i acoblament, que a continuació ha de ser condicionada en la seua emprimació de diverses capes per a rebre la pel·lícula pictòrica. En moltes de les taules de Francesc Ribalta, a més, és apreciable que han sigut condicionades en aquest procés amb un entelat de la taula previ a la preparació. En canvi, el suport tèxtil més lleuger tan sols necessita un bastidor per al tensament de la superfície pictòrica. Les emprimacions de la pintura sobre taula necessiten diversos requisits i un dels fonamentals es troba en l'estabilitat de la superfície aconseguida a partir d'una capa gruixuda de preparació, perfectament allisada i polida, de gran tracció mecànica i extraordinàriament rígida i, per tant, amb el temps trencadissa i pesant. La nova tècnica sobre tela és més ràpida, requereix menys esforços i permet emprimacions menys consistents i dosificades. Però, sense cap mena de dubte, hi ha un gran canvi de posició en la manera d'obrar, les emprimacions sobre taula parteixen d'un fons blanc, mentre que les realitzades en aquesta època sobre el tèxtil, majoritàriament, ho fan sobre emprimacions mangres, amb el canvi consegüent de concepte d'entonació pictòrica, bé des d'un fons blanc o, des d'un altre de naturalesa fosca i rogenca. La pintura sobre taula, a més del seu pes físic, restringeix les possibilitats de formats grans, mentre que la pintura en suport tèxtil, a base d'afegits i costures, a partir de l'amplària del telar, permetrà arribar a formats insospitats, siga prou exemplificar el format del llenç de l'altar major del convent de Sant Martí de Sogorb. Així, els últims exemples de pintura sobre taula romandran ancorats en la tradició manierista amb una pel·lícula pictòrica plana i polida, mentre que el nou suport coincideix amb un nou llenguatge naturalista i, alhora, amb un tractament de la pintura més lliure i espontani, amb l'aparició d'empastaments i zones de veladures, on el signe gràfic del pinzell cobra la seua importància definitiva.

Significativament, el suport ligni comportava majoritàriament el desplaçament del pintor i del seu taller al lloc de l'encàrrec, principalment per

¹² MÂLE, Emile: *El Barroco, arte religioso del siglo XVII*, Madrid, 1985, p. 88.

¹³ BELLARMINO, Roberto: *Disputationes de controversiis christianae fidei adversus...*, Lió, 1610.

¹⁴ Per a una revisió de les representacions de sant Pere penitent en l'àmbit de la Contrareforma, Vid. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Las lágrimas de San Pedro. Iconografía de San Pedro Penitente en la Pintura Española del Siglo de Oro*, la Corunya, 2000.

l'abaratiment dels costos afegits i per la dificultat, en molts casos, del trasllat de les peces, mentre que el suport tèxtil permetrà als mestres atendre les comandes des del seu propi obrador. Les obres ara poden ser enrotllades, sense menyscabament de la seua matèria, en tractar-se d'emprimacions flexibles i poden ser enviades i transferides sense les complicacions voluminoses i trencadisses del sistema anterior.

Siga prou aquesta exposició resumida per a exemplificar el canvi experimentat en les dues formes d'obrar, que es produeix amb molts alts i baixos, que sovint torna consecutivament a la tècnica anterior, per a obres de major interès, o bé com a suport per a apunts i esbossos reduïts.

L'última pintura de Joan Ribalta està realitzada sobre un suport de tela de lli amb un lligament de tafetà i una densitat mitjana que oscil·la al voltant de 14 x 14 passades de trama per ordit. El llenç es troba muntat en un bastidor de tipus fix sense falques, com és comú a la producció, i disposa d'un travesser central, que amb el pas del temps i producte de les oscil·lacions termohigromètriques ha marcat una empremta en tot el perímetre i en el llistó central.

L'emprimació del llenç es troba realitzada amb òxid de ferro, la característica comuna a la producció del segle XVII, mentre que el dibuix preparatori, encara apreciable en algunes zones desgastades o amb pèrdues, va ser seguit amb un traç lineal i fosc en el contorn dels volums generals. Això és apreciable al muscle i braç inacabats, amb un signe gràfic de diferent consistència i gruix, mentre que el dibuix subjacent de les mans és extraordinàriament concís i anatòmic, com si d'un dibuix de ploma es tractara.

A partir de la gran zona inconclusa del *Sant Pere plorant* podem comprendre que la pintura va ser tacada en un primer moment de forma general, per a posteriorment destacar les zones de llum, i concentrar l'atenció, des d'un primer moment, en l'estudi de les mans i el cap. La pintura es troba en un procés molt avançat d'execució i només és perceptible l'esbós en la zona de les vestidures, evidentment inconclusa. Així, sembla que les mans es troben perfectament concloses, però a l'estudi del cap, amb tots els components i recursos tècnics i expressius de Joan Ribalta, denota certs índexs d'inconclusió. El coll, tan vigorosa i emfàticament

tractat, a l'ús dels seus millors exemples, s'agrada d'engrunar en la descripció dels músculs en tensió, i destacar venetes i articulacions, es podria considerar com a fragment conclòs. El mateix succeeix amb el front de celles arrufades aconseguides amb empastaments coincident amb el seu tractament lumínic. L'ull i la galta, també han de ser considerats com a acabats, sobretot, per l'aparició del detall de les llàgrimes que caldria suposar executades sobre un rostre conclòs. En canvi, el tractament de la boca denota un tractament pla, mentre que l'orella, els cabells i la barba, permetrien pressuposar una segona sessió d'ajustament per a aconseguir amb major envergadura efectes de modelat pictòric.

La figura amb majors concomitàncies amb el *Sant Pere plorant* és una altra figura del sant inclosa dins de *La institució de l'Eucaristia* atribuïda, també, al menut dels Ribalta i conservada al Museu de València de procedència desconeguda. En la versió comparada, de mides més reduïdes, es presenta sota una visió



Joan Ribalta, *Sant Pere*, detall de *La Institució de l'Eucaristia*, Museu de Belles Arts de València.

i posició molt propera, però amb un tractament radicalment expressiu en comparació del *Sant Pere plorant* de factura menys arriscada i amb una execució més tancada i compacta. Caldria, certament, suposar que Joan Ribalta ja es trobava malalt en el moment de començar a pintar la seua última obra, principalment per haver-la deixat inconclusa, en aquest mateix sentit caldria suposar les seues facultats físiques minvades provocades pel gènere de malaltia infecciosa del tifus que provoca febre alta, deliris i prostració. Només d'aquesta manera es comprendria el desenvolupament inferior dels recursos plàstics expressats a l'obra.

FONTS

Els primers models coneguts en la representació de sant Pere de Francesc Ribalta es remeten a les figuracions del sant en el retaule d'Algemesi, on apareix en el *Sant Sopar*, el *Lavatori* i l'*Oració a l'hort*, en totes les taules pren un protagonisme especial com a príncep dels apòstols. En la portella del costat de l'evangeli d'accés al resesagrari estava representat de manera individualitzada. Com ja han apuntat alguns autors, els models utilitzats en aquesta època són d'ascendència escurialenca i estan vistos a partir de Navarrete, Zúccaro, l'obra impresa de Dürer i tamisats, en alguns casos, per l'apropament a la producció de Joan de Joanes. Les portelles, amb les imatges de sant Pere i sant Pau d'Algemesi, es troben codificades a partir d'un llenç de Juan Fernández Navarrete amb la representació d'ambdues figures documentat el 1577 per a El Escorial que forma part d'un apostolat complet¹⁵. El llenç escurialenc, de to monumental i greu en el tractament de les figures, representa un excel·lent exemple de l'estil tardomanierista madur de Navarrete "el mut". Alguns autors han vist en aquesta obra una versió sacralitzada de Plató i Aristòtil a l'*Escola d'Atenes* de Rafael, tenint en compte les discrepàncies dels antics filòsofs amb relació a les tesis paganes i gentils defenses pels apòstols. El Museu del Patriarca conserva una versió completa de l'apostolat que tradicionalment va ser recollida, fins i tot, com a model de la sèrie definitiva, tesi que Benito Doménech refusa del tot per considerar-los meres còpies.¹⁶

En les representacions de sant Pere dins del programa pictòric d'Algemesi apareix ja una clara definició dels trets que marcaran el reconeixement



Joan Ribalta, detall de Sant Pere plorant.

de la figura, basada en els accents preestablits d'un ancià calb, de barba blanca arrissada i semblant solemne. Encara que el model definitivament constituït, així com la font més immediata i referent directe per al *Sant Pere plorant* està presa de la figura del sant en la *Institució de l'Eucaristia* de l'altar major del Col·legi de Corpus Christi, pintat per Francesc Ribalta el 1606. La que pot ser considerada com la més bella de les representacions del sant dins de l'escola ribaltiana. El paregut és tan pròxim que només una observació directa del model, o l'existència d'un esbós preparatori, podria justificar l'apropament extrem entre ambdues versions. El model de Francesc és decididament més greu i amb una presentació del rostre menys escorçada que en el llenç de Joan, amb ambdues obres, tot i això, es reconeixen uns trets i

¹⁵ Catàleg de l'exposició: *Navarrete "el Mudo" pintor de Felipe II*, (Comissari i coordinador general: Francisco Fernández Pardo), Museu Camón Aznar, Saragossa, juny-juliol de 1995.

¹⁶ BENITO DOMÉNECH, Fernando: *Pinturas y Pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, València, 1980, p. 285-286.

codis fisiognòmics codificats, així com l'ús d'un discurs corporal paral·lel. El tractament anatómic dels rostres i la il·luminació rasant provoca en ambdues figures una visió molt pròxima ajudada per una entonació i un ús cromàtic de característiques similars.

Dins ja de la producció de Joan Ribalta trobem algunes representacions aïllades o en grup de la figura de sant Pere amb models molt pròxims a l'utilitzat en la seua última obra. La *Institució de l'Eucaristia* del Museu de Belles Arts de València ha sigut alternativament atribuïda tant al major com al menor dels Ribalta, si bé també s'ha vist la participació de Vicent Castelló. Definitivament Benito Doménech ha restituit la seua autoria a Joan amb la participació puntual del seu cunyat.¹⁷ En tot cas, la figura de sant Pere, al costat dret del Salvador Eucarístic central, presenta tots els caràcters de la tècnica empastada i colpejada de Joan, juntament amb un gust descriptiu i analític en el tractament de l'anatomia emfatitzada en els detalls de la morfologia en articulacions i músculs. L'enquadrament del rostre amb el cap decantat està seguint el mateix patró que el *Sant Pere plorant*, si bé en aquest últim el punt de vista està més escorçat. El mateix semblant torna a repetir-se, de manera quasi estandarditzada, en el sant Pere del *Sant Sopar* que en el seu dia ocupava el centre de la predel·la del retaule del Roser de l'església de Torrent. Aquesta vegada el format menut de la figura, englobada entre l'apostolat, està tractada de manera molt solta, però amb tots els components morfològics que la identifiquen, una senyalada forquilla de l'estern, juntament amb l'identificatiu rostre, que deixa caure l'entrecella i arruga el front, amb prominent calba, cabells crespos i la barba espessa i redona.

En el *Sant Pere alliberat de la presó* donat a conèixer per Benito Doménech, de propietat particular a Barcelona, presenta també similituds amb el model naturalista de la seua última obra; no obstant això, el paral·lel més pròxim caldria buscar-lo en els *Evangelistes* del Prado tradicionalment acceptats com obres de la seua trajectòria final. La figura de sant Marc és certament deutora, en la seua presentació i tractament, dels postulats desenvolupats en el *Sant Pere plorant*, no solament pel que fa al tractament del rostre, sinó també, en el modelat pictòric, un poc esbossat. En canvi, el tractament de les vestidures de consistència més voluminosa i compacta en el sant

Pere estan més pròxims a les figures de *Sant Mateu i Sant Joan*.

Ineludiblement, el *Sant Pere* de la portella del retaule de Portaceli és la representació més important i una de les figures més excel·lents i admirades dins del catàleg de les figures de sant Pere desenvolupades dins de l'equip ribaltà i la seua autoria per part de Joan no ofereix cap dubte. Amb tot i això, hi ha diferències notables entre aquesta taula i el llenç amb la seua última pintura, divergències que emergeixen precisament per tractar-se de temàtiques radicalment oposades, un com a clavari i l'altre com a penitent, per tractar-se de composicions i formats, també, molt distints i perquè, innegablement, la pintura de la portella està pensada per a ser vista arran de terra i el seu estat de conservació és òptim, per comparació a la seua última pintura que es troba sense acabar i en un estat pròxim a la ruïna en alguns fragments.

EL SIGNIFICAT I ELS CODIS DEL *PLORO*

Joan Ribalta és coneixedor d'un saber fisiognòmic codificat i d'un llenguatge gestual, a partir del qual s'ha denominat quirogràfica, programat tot dins d'una retòrica del cos. El seu sant Pere es presenta en *mezzo figure* que a partir de Caravaggio va experimentar un gran desenvolupament en l'art occidental, el personatge apareix en posició postrada i en situació d'oració o comunicació amb una realitat superior. La fórmula utilitzada per a la relació amb el més enllà és la llum sobrenatural que apareix a l'espai del quadre, aquesta llum sacra prové de les altures en contrast amb els primers rajos crepusculars que apareixen al marge de la dreta. Si bé el discurs corporal sembla lliure i espontani, respon a unes normes preestablides, les mans indiquen que el personatge es troba plorant, en una espècie d'hipèrbole que tracta d'emfatitzar la seua condició de penitent. John Bulwer sistematitza el 1644 els codis narratius de les mans en la seua *Chiroloia or the Natural*,¹⁸ el manual més important consagrat a aquest tema, consignat com a *ploro* a la figura de les mans amb els dits

¹⁷ BENITO DOMENÉCH, Fernando: *Los Ribalta...*, op. cit., p. 236.

¹⁸ BULWER, John: *Chirologia or the Natural Language of the Hands and Chirologia or the Art of Manual Rhetoric* (Londres 1644), ed. de H. R. Gillis, Nova York, 1975.



John Bulwer, Tabla Chirogramática, 1644.

entrecruats. L'autor no està sinó registrant un llenguatge mut gestat i establert amb prou anterioritat, però, en tot cas, profitós per a la comprensió de discursos ocults sota aparença d'una mera descripció corporal sense pretensions. El mateix succeeix amb la posició del cap de sant Pere, orar amb la cara cap al cel inclinant cap a un costat el cap és propi dels religiosos molt sants que aspiren a la teofania, la manifestació de la divinitat de Déu. La penitència necessita l'oració (*quod oratio valde necessaria est vere penitenti (...) qui est alarum eius*), ja des de l'edat mitjana hi ha exemples que testifiquen maneres d'orar com el *Liber de oratione et specibus illius*, escrit probablement per Petrus Cantor, un manual compost a Bolonya en el segle XIII i traduït al castellà en el segle XIV, que era encara objecte de circulació en ple segle XVII. El llibre formava part d'una obra de major afany, amb el tema principal de la penitència (*De penitentia et partibus eius*).¹⁹

El *Sant Pere plorant* de Joan Ribalta, ineludiblement, està presentat en oració i els colors de les seues vestidures també responen, dins d'un esquema programàtic, a unes normes i dictats preestablits. El color de la túnica de base grisenc i entonació blavosa deriva del color morat de la penitència, aquest color cendra és assignat per simbologia als sants penitents o que dubten de la revelació divina, com sant Pere que va negar el seu Mestre. Antagònicament, el grococre del mant és el color de la fe revelada i s'atorga com a atribut als sants que creuen sense vacil·lació. Així, sant Pere va ser l'apòstol que va consignar al seu mestre com a Fill de Déu, passatge precursor del seu nom i del seu estament com a vicari de l'Església: "*Tu es Petrus, et super hanc petram edificabo ecclesiam meam*". Qualsevol pintor contrareformista que s'apropara a una representació hagiogràfica havia de tenir present unes pautes de significació i reconeixement de les imatges que va ser gestat amb molta



Joan Ribalta, detall de Sant Pere plorant.

¹⁹ Per a una major comprensió del tema, Vid.: STOICHITA, Víctor I.: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996.

anterioritat i que ja en aquesta època apareixen delimitades per mitjà d'instruccions en tractats. El pintor i tractadista andalús Francisco Pacheco en referir-se a sant Pere en, *El Arte de la Pintura*, publicat de manera pòstuma el 1649, reclama: "En las más antiguas y venerables pinturas de la Iglesia, del tiempo de Constantino y de Lucas Evangelista, se funda y asegura, bastantemente, no haberse de pintar calvo San Pedro como es lo más común, aunque otros digan otra cosa, sino poblada la frente de cabello no largo, con su coleta, si bien justamente con la barba redonda, cana, crespa y espesa (...) y no muy viejo, aunque de más edad que San Pablo y de menos que San Andrés, su hermano. Ha de tener la túnica azul, ceñida y el manto naranjado o de color ocre".²⁰ Sembla que, a excepció del tractament calb del cap, el model de Ribalta estiga pres d'aquesta tradició que Ribadeneyra, estableix en el seu *Flos Sanctorum* publicat el 1599: "Fue San Pedro alto de cuerpo, aunque no abultado: blanco de rostro y descolorido: los cabellos de la cabeza y los pelos de la barba eran crespos, espesos, pero no largos: los ojos negros y como teñidos en sangre por las muchas lágrimas que derramaba, y particularmente cuando oía el canto del gallo, y se acordaba que había negado al Señor: las cejas rasas y casi despobladas: la nariz larga y no aguda, sino corva y algo remachada".²¹

LA NARRACIÓ

El passatge de la negació de sant Pere és recollit pels quatre evangelistes, quan Jesús després de l'empresonament és portat a casa de Caifàs on és interrogat i escarnit, Pere que el seguia des de lluny va entrar a l'atri i va ser increpat pels criats que vetlaven davant del foc. En aquest lloc és on per tres vegades nega el seu Mestre. Amb el segon cant del gall recorda el que Crist li havia dit: "Aquesta mateixa nit, abans que el gall cante dues vegades me n'hauràs negat tres", i així "eixint fora va plorar amargament" (Lc 22, 62). La versió del passatge pintada per Joan Ribalta presenta la figura a cel obert i amb l'aparició dels rajos crepusculars de l'alba, recolzant el moment en el qual canta per segona vegada el gall tractant d'emfatitzar la narració. Luis de la Palma en la seua *Historia de la Sagrada Pasión sacada de los cuatro Evangelios* publicada el 1624 ens convida a una reflexió moralitzant a comprendre el sentit penitencial de les llàgrimes de sant Pere i el discurs retòric de la seua expiació: "No sin motivo permitió el Señor que la piedra fundamental de su Iglesia pecara y flaqueara así. Podemos aprender con esto que nadie debe confiar presuntuosamente

en sí mismo, pues un apóstol tan privilegiado y tan querido cayó (...), pues Pedro habiendo cometido un pecado tan grande, volvió a la primera amistad gracias a sus lágrimas y a su penitencia, y al amor de Dios".²² De la Palma seguint sant Agustí assenyala: "Me atrevo a decir que es provechoso a los soberbios caer en algún pecado claro y evidente, por el cual se vean tal como son, pecadores, pues con su soberbia ya habían pecado. Más pecador se vio Pedro cuando lloró su culpa que cuando presumía de su fidelidad"; i més endavant seguint sant Gregori apunta: "Para que aquel que iba a ser Pastor de la Iglesia aprendiese por sí mismo cómo debía comprender las debilidades ajenas y compadecerse de ellas. La misericordia que usó el Señor con él fue grande y digna de ser siempre recordada; el Señor mira a su amigo que le ha negado para salvarle, y le da la mano para que no se pierda. Así fue de piadoso el Señor con él para que él lo fuera con las ovejas del rebaño que le iba a encomendar, para que no desamparase a nadie".

CONCLUSIÓ I ADVERTIMENTS PER A UNA FUTURA RESTAURACIÓ

La mort de Joan Ribalta el 9 d'octubre de 1628, nou mesos després de la mort de son pare, suposa la conclusió d'una etapa fonamental en el desenvolupament de l'escola pictòrica del barroc valencià i el tancament d'un dels seus punts més àlgids que, difícilment, tornaran a situar València en una clara posició d'avantatge, amb solucions autòctones i aportacions destacades al panorama hispà. L'última pintura de Joan, per tant, és la que conclou el períple ribaltini, si bé l'escola encara mantindrà durant alguns decennis i de manera dispersa els ensenyaments de tall naturalista apresos junt amb els seus mestres, dins d'un formulari estandarditzat i amb poques aportacions noves. El llenç de *Sant Pere plorant*, encara a pesar del seu estat de conservació i de tractar-se d'una obra inconclusa, ha de servir per a posar èmfasi en la desaparició d'un pintor extraordinàriament dotat, que com han referit diversos autors, podria haver-se situat entre els seus destacats contemporanis amb una definició superior.

²⁰ PACHECO, Francisco: *Arte de la Pintura*, ed. de Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, p. 667-670.

²¹ RIBADENEYRA, Pedro de: *La leyenda de oro. Vidas de todos los santos que venera la Iglesia*, ed. de José Sayol y Echevarría, Madrid-Barcelona, 1853, 3 vols. p. 275.

²² PALMA, Luis de la: *La Pasión del Señor*, ed. de Pedro Antonio Urbina, Madrid, 1971, p. 75-82.

La seua última pintura cobra, per tant, un sentit simbòlic com el final d'un important capítol: el naturalisme tenebrista valencià. L'obra possiblement no es troba entre els millors exemples de la seua producció, donada la impressió sense acabar i *alla prima* de la pintura, però manifesta, en el millor dels sentits, les fórmules pictòriques de la Contrareforma, l'ús d'un llenguatge quirogràfic i el maneig d'un gran ofici en la tècnica pictòrica. Tècnica, llenguatge i imatge que seran arrossegats pels seus immediats: Vicent Castelló, Urbano Fos, Estevan i Miguel March i fins i tot Jeroni Jacint Espinosa mancats de la magistralitat oferida pel binomi de Francesc i Joan Ribalta.

No voldríem deixar de banda l'estat de conservació en el qual es troba la pintura per a manifestar la complexitat que en un futur pot suposar el seu procés de restauració. El fet de conèixer ara aquesta obra i els condicionants que en la testamentaria s'especifiquen, fa necessari ponderar un tractament ideològic previ. Òbviament, part del deteriorament de l'obra deriva de les inadequades condicions de conservació a les quals se suposa ha estat sotmesa la pintura, unit a la condició d'obra inacabada. Precisament allí on l'obra està inconclusa, en el mant, la pel·lícula pictòrica es troba pulverulenta i descomposta en micropèrdues, producte de la baixa

resistència dels aglutinants que componen aquest estrat pictòric. Sabent, per tant, que la naturalesa d'aquest deteriorament deriva intrínsecament del procés tècnic en el qual va ser accidentalment interrompuda l'obra, qualsevol procés de restauració tendent a solucionar aquest dany justament ha de neutralitzar aquesta patologia sense intervenir en la lectura gràfica i pictòrica de la zona afectada. Proposem, per tant, metodològicament que en l'àmbit de la reintegració l'obra siga tractada de manera neutra, segons el mètode *ne rien faire*.²³ El mètode del suport vist comporta una valoració exhaustiva del comportament de les llacunes en el context i la unitat potencial de l'obra, ja que en un principi són molts els factors i lectures que es deriven d'aquest tipus de reintegració. El mètode, encunyat per primera vegada pel Service de Restauration des Peintures des Musées Nationaux de França, ha de ser considerat com una possibilitat dins de la ideologia que persegueix com a finalitat una intervenció mínima per a la millor observació i respecte a l'original, sobretot allí on la reintegració suposa un excés de manipulació formal i cromàtica.

²³ BERGUEON, Ségolenè: *Science et patience ou la restauration des peintures*, Editions de la Réunion des musées nationaux, París, 1990.