

OBRAS DE LOS MAESTROS VALENCIANOS DE LOS SIGLOS XV-XVII EN LA COLECCIÓN DEL ERMITAGE*

LUDMILA L. KAGANÉ

Conservadora de Pintura Española en El Ermitage

RESUMEN

La Dra. Kagané aborda en su estudio la historia de la colección de pintura valenciana de los siglos XV al XVII existente en el Museo del Ermitage, en San Petersburgo, la más amplia que existe fuera de España, entre cuyos fondos se advierten verdaderas obras maestras debidas, entre otros artistas, a Paolo de San Leocadio, Joan de Joanes, Francisco Ribalta, Pedro de Orrente y José de Ribera.

La autora en su minucioso análisis identifica la procedencia de las obras que son mención de estudio, muchas procedentes de colecciones privadas rusas que llegaron al Ermitage después de la revolución, y algunas de las cuales pudieron ser admiradas recientemente en Valencia, en el MuVIM, a través de una exposición que contó con el soporte de la Excma. Diputación de Valencia.

ABSTRACT

The Dra. Kagané approaches in her study the history of the collection of Valencian painting of the existing XVth to XVIIth century in the Museum of the Ermitage, in Saint Petersburg, more wide that exists out of Spain, between whose funds become aware real due masterpieces, between other artists, to Paolo de San Leocadio, Joan de Joanes, Francisco Ribalta, Pedro de Orrente and José de Ribera.

The authoress in her meticulous analysis identifies the origin of the works that are a mention of study, many proceeding from private Russian collections that came to the Ermitage after the revolution, and some of which could be admired recently in Valencia, in the MuVIM, across an exhibition that relied on the support of the Excma. Diputación de Valencia

I.- HISTORIA DE LA COLECCIÓN¹.

El arte del más famoso pintor valenciano Jusepe de Ribera fue conocido en Rusia desde el siglo XVIII, sin embargo las obras de otros pintores llegaron allí más tarde. Los cuadros de Ribera se encontraban en las grandes colecciones que Catalina II había comprado para una nueva galería del Ermitage, fundada en 1764. En la actualidad la mayor parte de ellos no se conserva ya en el museo o han cambiado las atribuciones de los cuadros, pero, para estudiar la historia de la colección, habrá que prestar la máxima atención al conjunto de todas esas obras.

En 1864 Catalina II adquirió las pinturas que pertenecieron al mercader Iogann Gotzkovsky, un gran empresario berlinés, poseedor de fábricas de producción de seda y de porcelana, un apasionado admirador del arte que ayudaba a coleccionar cuadros al rey prusiano Federico II². Esta colección precisamente formó la base de la Galería del Ermitage. Su contenido era muy variado y la mayor parte de las obras eran de artistas holandeses y

flamencos. En esa lista de obras se encontraba ya *San Jerónimo* de Ribera³. Es sabido que este cuadro estuvo en el Palacio Tavrichesky de San Petersburgo y posteriormente también en el Palacio Gatchinsky. Desapareció durante la segunda guerra mundial de 1941-1945 y lamentablemente su paradero actual nos es desconocido.

* Con el título de "Pintura Valenciana en la colección del Ermitage. Siglos XVI-XVII", se mostraron, entre el 27 de abril al 16 de julio de 2006, en el Museo Valenciano de la Ilustración y de la Modernidad (MuVIM) de Valencia, los fondos del Ermitage de pintura valenciana de esos siglos. El presente artículo de la doctora L. Kagané viene a puntualizar oportuna y pormenorizadamente la historia de esos fondos. De alguna manera, este trabajo se vincula, pues, a la aventura de aquella exposición, propiciada y respaldada desde la Diputación de Valencia.

¹ Más detalladamente sobre la historia de los cuadros españoles de la colección de Ermitage ver en Kagané 2005. Allí mismo se da la bibliografía completa.

² Sobre la colección de Gotzkovsky ver Koehne 1882; Левинсон-Лессинг 1986, p. 32, 52-53, 255; Щетин - Малиновский 1990, т. I, с. 371, 389, т. II, с. 86-87, 91, 144.

³ Услский 1913, с. LIV, № 530. En el libro está incluida la lista de aduana con todos cuadros comprados

También de Berlín fue traída en 1769 la colección del conde Heinrich Bruhl, ministro sajón, un conoedor de arte, que dirigió la selección de las obras maestras para la Galería de Dresde. La colección incluía asimismo dos cuadros de Ribera: *San Jerónimo en el desierto* y *la Bendición de Jacob*. El primero se encontraba en el Ermitage hasta el año 1854, cuando fue vendido en la subasta de San Petersburgo. La historia de su posterior existencia hasta los últimos tiempos permanece desconocida, puesto que en los catálogos del Ermitage, todavía en 1863, el cuadro de la colección de Bruhl, la obra *San Jerónimo en el desierto* figuraba como que había llegado en 1846 junto con la colección de la Galería de D.P. Tatishchev. Entre tanto, el lienzo comprado de Bruhl, después del Ermitage pasó por las manos de muchos coleccionistas y en 1936 lo ha adquirido el Museo Estatal de Varsovia. Ahora el cuadro, quedando aún la propiedad en el museo varsoviano, se expone en el Museo Estatal de Poznan. Ch. Sterling puso en duda la autoría de Ribera y adscribió la obra a Antonio Pereda, basándose en la similitud con el cuadro del mismo autor que se encuentra en el Museo del Prado de Madrid⁴. Esta nueva definición de la autoría fue admitida por todos los investigadores.

La Bendición de Jacob se quedó en el Ermitage, pero la atribución del cuadro fue cambiada también. La obra fue adscrita a varios autores, hasta que R. Longhi mencionara el nombre de Giovachino Assereto (c. 1600-1649), con el cual el cuadro fue ya inscrito en los catálogos últimos del Ermitage⁵.

Como parte de la colección de François Tronchin, un famoso coleccionista suizo, en 1770 llegó también al Ermitage una obra más de Ribera, bajo el título de *San Jerónimo*⁶. Tronchin, un amigo de ilustrados franceses como Voltaire, Diderot y Grimm, fue llamado por el príncipe D. A. Golitsin y por Diderot para ayudar a crear la galería del Ermitage. Estos convencieron a Tronchin de que vendiera su propia colección, mayoritariamente compuesta de obras de artistas flamencos, holandeses e italianos, entre las cuales se encontraba *San Jerónimo*. Más tarde la pintura fue atribuida al círculo de Ribera y en 1949 entregada al Museo Estatal del Arte Occidental y Oriental de Odessa⁷.

Entre los cuadros de la famosa colección parisina de Crozat, comprados para el Ermitage en 1772, se encontraba *San Bartolomé* de Ribera. En el Ermitage

el cuadro no se quedó por mucho tiempo, ya que en 1800 pasó al Palacio de Pávlovsk, a los aposentos del gran príncipe Constantino Pávlovich. La obra hasta ahora se encuentra en el museo-parque "Pávlovsk". En la pintura hay una firma que anteriormente se leía como "...pe Ribeira pinxit 1623" provocando dudas en la autenticidad. N. Spinosa atribuyó el cuadro como adscrito a Ribera, empero N. I. Standnichuk, conservadora de las pinturas del museo-parque "Pávlovsk", es partidaria de mantener otra opinión⁸. Ella mandó realizar un detallado estudio técnico-tecnológico del cuadro que demostraba una similitud de la manera artística a los originales de Ribera. En lo que respecta a la firma, hay que decir que, sometida a rayos infrarrojos, se lee "...pe Ribe...F 1633". En realidad, los bordes del lienzo son muy recortados, la pintura ha sufrido mucho en las distintas restauraciones, lo que posiblemente ha sido la causa de las dudas en la originalidad de la obra.

A principios de los años 1770 al Ermitage llegaron también los cuadros de Ribera, cuyos poseedores eran desconocidos hasta ahora. Las obras fueron incluidas en el primer catálogo del Ermitage editado en 1774. Allí se encontraba *San Pedro penitente*, vendido en la subasta de San Petersburgo en 1854 y su posterior paradero es desconocido. En el catálogo de 1774 fue incluido también el cuadro *San Jerónimo*, donde estaba definido como la obra de un artista anónimo, pero posteriormente se atribuyó ya siempre a Ribera. En los años 1860 el lienzo estuvo en el Palacio Tavríchesky en San Petersburgo y luego lo pasaron al palacio Gatchinsky. Durante los tiempos de la segunda guerra mundial de 1941-1945 la obra desapareció.

En 1792 Catalina II compró la colección que pertenecía al difunto príncipe Gregorio Alexandrovich Potemkin-Tavríchesky. En la descripción de la colección se mencionaban dos cuadros de Ribera con las imágenes de unos filósofos. Ambos ahora se atribuyen a la escuela de Ribera, uno tiene el título *Filósofo con libro, compás y escuadra* y se encuentra en el Ermitage. El segundo, *Filósofo con libro*, quedó

⁴ Bialostocki i Walicki 1955, p. 497.

⁵ Longhi 1926.

⁶ Sobre la colección de F. Tronchin ver Левинсон-Лессинг 1970; Tronchin 1974.

⁷ Museo del Arte Occidental y Oriental de Odessa. Catálogo. Kiev, 1973, p. 33. (en ruso).

⁸ Стадничук 1989, pp. 232-233.

expuesto en el museo-parque "Pávlovsk"⁹. A principios del siglo XIX al Ermitage llegaron cuatro obras de Ribera más: dos bajo el título genérico de *Filósofo* y otras dos tituladas *Arquímedes* y *Esopo*, pero sus huellas hoy han desaparecido.

En el mismo período se ha adquirido también la pintura *Cabeza de viejo* de Ribera. En cuanto a su atribución se han expresado muchas dudas y en los catálogos, junto con el nombre del artista, se ponía un signo de interrogación. En 1931 el cuadro fue entregado a la Galería de Pinturas del Oriente Lejano en Khabárovsk. Actualmente la obra se relaciona con el nombre de Guerchino.

Durante mucho tiempo Ribera se consideraba autor de la obra *Asesinato de Abel*, que llegó en la primera década del siglo XIX con la autoría de Caravaggio, pero en el inventario manuscrito de 1859-1929 ya figuraba como de Ribera. Más tarde fue adscrita a un autor anónimo italiano del siglo XVII y en 1978 fue entregada al museo-parque "Tsárskoe Seló".

En total, al principio del siglo XIX el Ermitage contaba, pues, con quince obras de Ribera, un número bastante considerable, pero como resultado del cambio de la atribución de los cuadros, algunas obras se entregan a otros museos, incluyendo algunos que van a la venta. Actualmente en el museo, desde aquel entonces, queda sólo un cuadro: *Filósofo con libro, compás y escuadra*, proveniente de la colección de Potemkin.

Obras de otras artistas valencianos fueron incluidos en la colección del Ermitage, cuando en 1814 el emperador Alejandro I adquirió cuadros españoles en la galería del banquero William Coeswelt en Amsterdam.

Desde 1801 Coeswelt vivió en Madrid en calidad de representante de la compañía holandesa Hope. Se quedó en España en el período de la invasión de la armada napoleónica en 1808 y durante la posterior guerra civil. Su consejero artístico fue el pintor inglés G. Wallis, mandado en 1808 a la Península Ibérica para la adquisición de cuadros, para el famoso comerciante londinense W. Buchanan. Wallis se convirtió en un apasionado admirador de la pintura española, apreció en gran medida el valor de la escuela artística, hasta entonces poco conocida fuera de los límites de la Península Ibérica. Gracias

a Wallis, Coeswelt pudo reunir entre 1808 y 1810, en Madrid, una gran colección procedente de la obra de artistas españoles. De este modo, comprados junto con cuadros italianos, fueron exhibidos en 1814 en su galería de Amsterdam. En julio de ese mismo año llegó a Holanda el emperador ruso Alejandro I. Visitaba Amsterdam y apareció de incógnito en la galería de Coeswelt, comunicándole el deseo de adquirir una parte de la colección, toda de pintura española, cosa que hizo. Los cuadros llegaron a San Petersburgo en tres lotes entre los años 1814 y 1815, en suma total fueron 84 obras.

Para ellos escogieron una sala especial y fueron agrupados también los cuadros de artistas españoles de que ya se disponía con anterioridad. De este modo en el Ermitage, antes que en otros museos europeos, se organizó una "Galería de Pintura Española". En 1827 Ferdinand Hand en su descripción detallada de San Petersburgo dijo: "Los cuadros de maestros españoles proporcionan una especial riqueza a la galería del emperador, en ningún lugar, excepto en la patria de los propios artistas, es posible hallar una colección tan completa"¹⁰.

La escuela Valenciana, en la colección de Coeswelt, estaba representada por los cuadros de Joan de Joanes: *Santa Ana y San Vicente Ferrer*; por tres obras de Francisco Ribalta: *Preparativos para la Crucifixión*, *Los apóstoles en el sepulcro* y *Martirio de Santa Catalina*; al hijo de Francisco Ribalta, Joan se le adscribía el *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante de la Puerta dorada*. En la colección de Coeswelt había asimismo un lienzo de Pedro Orrente *Milagro de los panes y los peces*; *Huida de la Familia Sagrada a Egipto* de Jacinto Jerónimo Espinosa y también tres pinturas de Jusepe de Ribera: *Sacrificio de Abraham* y las consideradas parejas *Santa Lucía y San Francisco de Paula*.

Los cuadros de Joan de Joanes se identifican con las obras que se encontraban en el siglo XVIII en una colección privada en Valencia y mencionadas por Marcos Antonio de Orellana. El *Martirio de Santa Catalina* de Francisco Ribalta se identifica con un cuadro que formaba parte del retablo de la iglesia de Santa Catalina en Valencia¹¹. El *Abrazo de San Joaquín*

⁹ Ibid.

¹⁰ Hand 1827, S. 344.

¹¹ Orellana [1779-1813], ed. 1967, pp. 63, 121.

y *Santa Ana ante de la puerta dorada*, que llegó bajo la autoría de Juan Ribalta, no ha conservado su primera atribución. Se adscribía a varios autores. La pintura presenta una variante desminuida del mismo cuadro del Museo de Bellas Artes de Budapest y había ido cambiando su atribución en dependencia de a quién se adscribía el lienzo de Budapest. Este último en la actualidad ha merecido la autoría de Bernardo Cavallino¹².

En el círculo de Francisco y Joan Ribalta entraba Jerónimo Jacinto de Espinosa, bajo el nombre del cual con la colección de Coeswelt llegó la *Huida de la Familia Sagrada a Egipto*. Su atribución fue puesta en duda y se han expresado diferentes suposiciones sobre el autor del lienzo. En el libro de D. Angulo Iñiguez y A. E. Pérez Sánchez el cuadro está definido como obra de Bartolomé Carducho¹³.

De las tres obras de Ribera sólo una se encuentra actualmente en el Ermitage, dos fueron entregadas a otros museos: *Sacrificio de Abraham* en 1884 fue regalado al Museo de Bellas Artes A. N. Radíshchev en Sarátov; por su parte, el cuadro *Santa Lucía* en 1925 fue llevado a Petrodvorets. La autoría de Ribera respecto el *Sacrificio de Abraham* fue puesta en duda por G. Waagen. La obra fue considerada una copia y precisamente por esta razón se remitió a Sarátov. Empero existe la opinión de que el autor del lienzo, de todas maneras, es Ribera¹⁴. Sin embargo, en la manera pictórica y en el aspecto idealizado del viejo no se ven concordancias con la creatividad del maestro. No se puede excluir que la obra haya sido creada por alguno de sus discípulos o seguidores. *Santa Lucía* es una copia del original que se encuentra en una colección privada en Caracas. Este cuadro tiene firma y fecha de 1635. Spinosa no excluye que la réplica del Ermitage haya podido ser pintada en el taller de Ribera¹⁵.

En 1821 la pintura valenciana en el Ermitage se completó con el cuadro *Dolorosa* que adquirió en París el príncipe Vasily Trubetskoy con el nombre de Annibale Carracci, pero que es copia del siglo XVII del original de Ribera.

Algunas obras maestras de artistas valencianos fueron compradas más tarde a Hortensia Beauharnais, duquesa de Saint-Leu y a Manuel Godoy, el Príncipe de la Paz. A Hortensia Beauharnais pertenecía el cuadro *San Sebastián y Santa Irene* que decoraba

la galería Malmaison de la emperatriz Josefina. En 1814 se traspasó en herencia a su hija Hortensia y fue adquirido por Nicolás I en 1829 junto con otros cuadros de su colección para el Ermitage.

Manuel Godoy, el primer ministro de la Corte de Carlos IV, de 1792 a 1808, siendo de hecho absoluto y verdadero gobernador de España en los años del auge de su carrera, reunió en Madrid una colección de pintura que contaba con más de 1.000 piezas. Después del motín en Aranjuez, en 1808, el Príncipe de la Paz junto con la familia real abandonó España, perdió todos sus bienes y al final de su vida se encontraba en el exilio. Al principio vivió en Roma en la villa Mattei, donde formó una nueva galería de arte. Al final de la década de 1820 Manuel Godoy decidió trasladarse a París. Allí propuso a la embajada rusa la compra de su colección, que en aquel entonces todavía se encontraba en Roma. Para el Ermitage fueron elegidos 33 de los mejores trabajos, que llegaron a San Petersburgo en 1831¹⁶. Entre ellos estaba *San Jerónimo y el ángel* de Ribera, que en otro tiempo adornaba la galería madrileña del Príncipe de la Paz, que se le había perdido y de nuevo fue comprado por él en su emigración. De Godoy se adquirió también el cuadro excelente de la escuela de Francisco Ribalta *San Vicente*, *San Vicente Ferrer* y *San Raimundo de Peñafort*, vendido bajo el nombre de Murillo.

En 1834, vendió su colección de cuadros al Ermitage Juan Miguel Páez de la Cadena, ministro plenipotenciario de España en Rusia, que vivió en San Petersburgo desde 1824, manteniendo unos contactos muy amplios y un gran círculo de amigos¹⁷. En esta colección se encontraba *Cabeza del apóstol* de Esteban March. Posteriormente el cuadro perdió el nombre del autor y se consideraba la obra de un pintor español anónimo. En 1925 el lienzo fue entregado a Petrodvorets. Es posible que no hayan existido las razones de denegar la primera autoría. La *Cabeza del apóstol* es muy cercana a tales obras como *San Andrés*, *San Juan Evangelista*, *San Pedro* adscritos a Esteban March en el Museo de Bellas Artes de Valencia¹⁸.

¹² Kagané 2005, pp. 128, 141, 431, n°37.

¹³ Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1969, p. 35.

¹⁴ Линник 1993, p. 58.

¹⁵ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 107, N 94-a.

¹⁶ Кaгaнэ 2000. С. 206-239, 242.

¹⁷ Кaгaнэ 2003.

¹⁸ Kagané 2005, pp. 246-247, 448, n° 78.

En 1846 una enorme colección de las obras artísticas entró en el Ermitage por testamento de Dimitry Pávlovich Tatíshchev que desde 1815 hasta 1821 vivía en Madrid como el embajador ruso. Tatíshchev adquirió en España muchos cuadros. Entre ellos estuvo la *Predicación de San Vicente Ferrer* del círculo de Francisco Ribalta. Con el nombre de Ribera durante mucho tiempo ha sido relacionado el cuadro *San Jerónimo en el desierto*, que había llegado de Tatíshchev como la obra de Guido Reni y enseguida fue atribuida en el Ermitage a Ribera. Precisamente este cuadro se incluía erróneamente en los catálogos como procedente de la colección de Bruhl (la cual ha sido mencionada anteriormente). En la actualidad este lienzo se considera una creación del pintor holandés Hendrick van Somer (1615-1684/59) que vivió en Nápoles y fue influido por Ribera.

Queda desconocida todavía la fuente de procedencia de una de las obras maestras de Ribera, el cuadro *San Onofre*, firmado y fechado en 1637, adquirido en la primera mitad del siglo XIX. De los ingresos de la segunda mitad del mismo siglo habrá que mencionar la obra de Ribera *Ecce Homo*, regalada en 1865 a la emperatriz María Alexandrovna, esposa de Alejandro II, y también el cuadro *Catón* del círculo de Ribera que formaba parte del Museo de Golitsyn, comprado para el Ermitage en 1886 en Moscú.

La galería de pinturas del Ermitage se ha enriquecido mucho después de la revolución de 1917, gracias a la nacionalización de las colecciones privadas. En aquel período por primera vez aparecieron las obras del gótico internacional. Entre ellas la *Crucifixión*, considerada como la obra de un pintor anónimo que mucho más tarde fue adscrita a Miguel de Alcañíz y el *Santiago Mayor* de un pintor español anónimo del siglo XV. Ambas tablas llegaron en 1933 del Anticuariado. Los españoles "primitivos", como les llamaban a principios del siglo XX, fueron poco conocidos y por norma, recibieron falsas atribuciones. Así pues, *Abrazo de San Jaoquín y Santa Ana ante de la puerta dorada*, se consideró como trabajo de un maestro francés del siglo XV y solamente más tarde fue determinado como trabajo de la escuela de San Leocadio¹⁹. *Virgen con niño Jesús, con San Juanito el Bautista y Juan Evangelista*, niños ingresó en 1922 de la colección Osten-Saken como obra de un artista italiano, luego fue atribuida a un artista flamenco y no hace mucho ya a Joan de Joanes²⁰.

Hay que considerar la obra de Joan de Joanes el *Salvador*, que llegó al Ermitage en 1921 de la colección de las princesas L.M. y E.L. Kochubey, y que tenía hasta aquel entonces una larga historia. El cuadro formaba parte de la colección imperial ya antes de 1859, en 1861 fue regalado a la gran princesa María Nikoláevna, luego perteneció a su hijo, el duque E.M. Lichtenbergsky y ya después de él pasó a los príncipes Kochubey. La atribución del lienzo ha sido cambiada y ahora su autor se considera un pintor flamenco anónimo del siglo XVI²¹.

A las pinturas de la escuela valenciana en el período postrevolucionario se ha adicionado la *Entrada de Cristo en Jerusalén* de Pedro Orrente, llegada en 1919 de la colección de V.D. Nabókov.

Muchos cuadros, incluidos en la colección del Ermitage, formaban parte del círculo de Jusepe de Ribera. Unos se consideraban originales, otros fueron tenidos como obras de la escuela, o por copias posteriores. Entre los originales estuvieron *Alegoría de la Historia* de la colección de Volfson, entregada al Ermitage en 1920 y *San Pedro penitente* que se había traído a San Petersburgo en la primera mitad del siglo XIX de España, adquirido en 1849 por A.M. Gorchakov y entregado al Ermitage en 1923 de la colección de K.A. Gorchakov. En 1931 del Anticuariado entregaron la *Cabeza del apóstol* como una obra del círculo de Ribera, pero no es de excluir que es original. A los cuadros de copias antiguas de las pinturas de Ribera pertenece la *Alegoría del Gusto*, entregado en 1928 de la colección del artista y coleccionista O. E. Braz. Como unas copias antiguas de los originales desaparecidos llegaron los cuadros *Jesús con los doctores* (1931 del Anticuariado y antes del Palacio de Pávlovsk); *El camino al Calvario* (1922, de la colección de la condesa S.V. Pánina, antes de 1852 la colección del mariscal Soult, París); *Filósofo con libro* (1932, del Anticuariado); *San Andrés* (1919, de la colección del Gran Príncipe Constantino Constantínovich, en 1946 entregado al museo de Bellas Artes de Georgia, Tbilisi); *San Pedro penitente* (comprado en 1948).

La lista de las pinturas que llegaron al Ermitage de las colecciones privadas después de la revolución, demuestra persuadidamente un gran interés de los

¹⁹ Соловьева 2000.

²⁰ Solovieva 2002; Соловьева 2003.

²¹ Nikulin 1989, n.º 77.

coleccionistas rusos a la obra de los maestros valencianos y en primer lugar, sin duda, a los cuadros de Ribera.

Desde el momento de la creación de la galería de pinturas del Ermitage pasaron más de doscientos cuarenta años. En este período en la colección de la pintura española han pasado muchos cambios. Las obras se vendían, se entregaban a otros museos, cambiaban sus atribuciones. Como resultado de ello, ahora en el Ermitage la escuela valenciana esta presentada por las obras de Miguel de Alcañíz, Pablo de San Leocadio, Joan de Joanes, Francisco Ribalta, Pedro Orrente, Jusepe de Ribera. A la escuela valenciana se adscriben también unas obras de los artistas anónimos.

II.- PINTURA DE LOS SIGLOS XV-XVI.

La más antigua obra de la pintura valenciana en el Ermitage es *La Crucifixión* (il. 1) de Miguel de

Alcañíz²². Como se ha mencionado antes, en su llegada al Museo la pintura se consideraba obra de un pintor español anónimo del siglo XV y la autoría ha sido atribuida a Alcañíz comparativamente hace poco²³. La obra es muy parecida a la *Crucifixión* del mismo maestro del retablo de Santa Cruz (Museo de Bellas Artes, Valencia). Son muy similares las figuras femeninas de La Virgen y de María Magdalena que se encuentran al lado de la crucifixión envueltas con las capas y capuchas caladas angulosamente hasta los ojos. Desde el borde de las capuchas miran unos estrechos ojos casi cerrados, las perfiladas narices son alargadas, las bocas son anchamente estiradas. Muy características figuras femeninas posan también en la tabla lateral dedicada al sepulcro de Adán en el retablo de Santa Cruz. Se ve indudablemente un parecido en la imagen del Cristo. Es igual la estructura de la figura delgada con las prominentes costillas del tórax. Es similarmente dibujada el paño de pureza y las piernas característicamente cruzadas y clavadas con el hierro que se destaca en la superficie del cuerpo y un idéntico dibujo de los dedos de los pies. Se nota un gran parecido de San Juan también. Los montes condicionalmente divisados en el paisaje del *Sepulcro de Adán* son iguales que en *La Crucifixión* del Ermitage. Merece una mención especial la similitud de los nimbos con un relieve plano y un dibujo puntualmente elaborado. La obra artística de Alcañíz junto con el retablo de Santa Cruz contiene otras creaciones parecidas a la del Ermitage: *La Crucifixión* en la colección de Jakson Higgs en Nueva-York y *La Crucifixión* del retablo del monasterio de La Concepción en Palma de Mallorca. Muchas obras de Alcañíz están adornadas con los marcos muy similares a los del cuadro del Ermitage.

La obra artística de Miguel de Alcañíz estuvo conformándose en la Valencia de finales del siglo XIV – principios del XV, cuando en la pintura de esta área geográfica imperaba la influencia italiana, justamente la que introducían los pintores venidos de Barcelona. Empero el papel decisivo lo desempeñó Gerardo Starnina, florentino que vivió en Valencia entre 1395 y 1401. M. Dubreuil negó la influencia directa de la pintura italiana en las obras de Alcañíz y subrayó que gracias precisamente a Starnina Alcañíz pudo percibir las formas de los seguidores



Fig. 1.— MIGUEL ALCAÑÍZ. *La Crucifixión*.

²² Inv. num. ГЭ 7304. Temple sobre tabla. 119 x 82 cm.

²³ Каганэ 2001.

florentinos de Giotto y ante todo de Angelo Gaddi²⁴. Paralelamente con ello, los investigadores siempre prestaban atención a una mayor influencia de Marcel de Sas en las obras de Alcanyiz. Este pintor de procedencia sajona está inscrito en los anales valencianos entre 1394 y 1410. Para las obras de Marcel de Sax son características una aguda expresividad. *La Crucifixión* del Ermitage, similar al retablo de Santa Cruz creado aproximadamente a la primera década del siglo XV, se puede datar también del mismo periodo, cuando en la obra de Alcanyiz se entrecruzaban las influencias de los seguidores de Giotto y Marcel de Sax.

Con la escuela valenciana está relacionada la tabla de *Santiago Mayor*²⁵ (il. 2). Siendo parte del tríptico junto con *San Juan Evangelista* y *San Martín y el pobre*.



Fig. 2.— Anónimo valenciano. *Santiago el Mayor*

Sin embargo, el estilo de la obra se diferencia en cada una de las pinturas, lo que demuestra que habían sido creadas por los maestros de diferentes escuelas y, por lo visto, fueron adaptadas adrede al tríptico. En lo referente a *Santiago Mayor*, éste contiene un cierto parecido tipológico con los personajes de los cuadros de la escuela valenciana y en particular en las obras de Joan Reixach que trabajó en Valencia entre los años 1431-1486. El tratamiento del fondo dorado y el nimbo de un dibujo plano es muy cercano a la escuela valenciana. El cuadro puede ser datado con finales del siglo XV.

Al primer cuarto del siglo XVI se refiere el *Abrazo de San Joaquín y de Santa Ana ante de la puerta dorada*²⁶ (il.3). Antes de llegar al Ermitage la tabla fue atribuida



Fig. 3.— Pablo de San Leocadio, Escuela de. *Abrazo de San Joaquín y de Santa Ana ante la Puerta Dorada*.

²⁴ Dubreuil 1978, pp. 53-59, 94-95; M. H. Dubreuil. Alcanyis [Alcañiz], Miguel [Gil Master] // The Dictionary of Art. Ed. by J. Turner. Vol. 1, pp. 587-588.

²⁵ Inv. num. ГЭ 7649-Б. Temple sobre tabla. 152 x 55 cm.

²⁶ Inv. num. ГЭ 5700. Temple sobre tabla. 167,5 x 88,5 cm.

a la escuela francesa del siglo XV²⁷. Ch. Sterling consideró que su autor era un pintor español, lo que se demuestra con el tipo de la cara del pastor en el segundo plano que recuerda las imágenes de Pablo de San Leocadio, con un tratamiento de los nimbos dorados con un dibujo plano, con un fondo paisajístico y con otros detalles similares²⁸. La obra encaja perfectamente en el arte renacentista, a pesar de que contiene unos fuertes rasgos arcaicos.

Con tres obras se ha reflejado en el Ermitage la creatividad de Joan de Joanes (c. 1510–1579). Los dos cuadros emparejados *Santa Ana* (il. 4)²⁹ y *San Vicente Ferrer* (il. 5)³⁰ llegaron al Ermitage bajo el nombre de Joan de Joanes, pero a comienzos del siglo pasado surgieron dudas sobre la certeza de la atribución.



Fig. 4.– Joan de Joanes. *Santa Ana*.



Fig. 5.– Joan de Joanes. *San Vicente Ferrer*.

²⁷ Шмидт 1908, p. 667; Weiner consideró que es un maestro de Borgoña que trabajó bajo una gran influencia flamenca – Weiner 1909, p. 243.

²⁸ Sterling 1957, pp. 9, 214. Unos persuasivos argumentos en afirmación de que el cuadro pertenece al círculo de Pablo de San Leocadio los hizo también E. Solovieva. Ver Соловьева 2000, p. 29–32. Según la opinión de C. Soler que había expresado oralmente durante su visita al Ermitage en 2003, la obra podría ser una creación de Felipe Pablo, hijo de Pablo de San Leocadio, cerca de 1520.

²⁹ Inv. num. ГЭ 379. Óleo sobre lienzo (traslado de tabla). 144,5 x 83 cm (sin posteriores añadidos 144,5 x 45). Arriba en la cinta hay inscripción: NE TIMEAS ANNA CONCIPIES ET PARIES MARIAM DEI MATREM.

³⁰ Inv. num. ГЭ 379. Óleo sobre lienzo (traslado de tabla). 144 x 81 cm. (sin posteriores añadidos 144,5 x 45). Arriba en la cinta hay inscripción: TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM QUIA VENIT HORA IUDICII EJUS.

En los catálogos del Ermitage de 1958 y de 1976 los trabajos fueron inscritos como obras de Vicente Masip, padre de Joan de Joanes, en realidad con signo de interrogación. Albi Fita (1979), investigador del arte de la familia de Masip, consideró como autor de los cuadros del Ermitage a Joan de Joanes³¹. En correspondencia con su opinión a los cuadros ha sido devuelta su primera atribución³². Más tarde F. Benito Domenech expresó la suposición de que el creador de la tabla podía ser el hijo de Joan de Joanes, Vicente Masip Comes³³. Las divergencias en la atribución pudieron surgir por la insuficiente calidad de conservación de los cuadros. Ellos habían sido trasladados de tabla a lienzo por lo que la calidad de la pintura sufrió.

La imagen de Santa Ana en el arte de la familia Macip lo apunta al período de 1630, cuando Joan de Joanes empezó a trabajar junto a su padre Vicente Masip. El rostro de Santa Ana en el cuadro *Santa Ana de Ermitage* parece un retrato en el cuadro *Abrazo de San Joaquín y Santa Ana ante de la puerta dorada* en el principal retablo de la catedral de Segorbe, realizado en 1529-1535. El retablo fue encargado a Vicente Masip, no obstante, desde 1531 en su obra empezó a tomar también parte Joan de Joanes. El tipo de rostro del ángel en el cuadro del Ermitage es semejante a la imagen de Cristo en el cuadro *El Bautismo de Cristo*, pintado alrededor de 1535 (Catedral de Valencia). En opinión del profesor Fernando Benito en este trabajo también colabora Joan de Joanes, y en la imagen de Cristo ejerce influencia el cuadro *Descenso al Limbo* de Sebastián del Piombo (museo del Prado, Madrid), que se encontraba entonces en Valencia. En los años 1530 en las obras del taller de Masip aparecen notas con inscripciones en latín, es posible, que las hiciera Joan de Joanes, que tenía educación humanista y fue relacionado con un ambiente intelectual. La atribución del cuadro de *Santa Ana* está en un contacto estrecho con su pareja, el de *San Vicente Ferrer* que con la mayor definición puede ver adscrito a Joan de Joanes.

Las imágenes de San Vicente Ferrer las empezó a pintar Vicente Macip, padre de Joan de Joanes, en los años 1520. El retablo dedicado a este santo se realizó en 1525-1529 para la capilla de la Iglesia de la Sangre de Segovia (en la actualidad se encuentra en el museo de Segovia). La figura de San Vicente se halla aquí en el centro, está tratada de una manera estática y tiene aspecto arcaico. Mucho más

impresionante es la imagen de San Vicente creada para el retablo de la Iglesia del Monasterio de San Sebastián de Valldecristo (cerca de Valencia). Estas pinturas están totalmente dispersas. A día de hoy, el cuadro *San Vicente Ferrer* se encuentra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña en Barcelona. El retablo de San Sebastián data del período maduro del arte de Vicente Macip, se cree que fue pintado junto con Joan de Joanes en 1550. La composición del cuadro del Ermitage se acerca al trabajo del Museo Nacional de Arte de Cataluña. La figura es de cuerpo entero, presentada en un espacio estrecho, el santo sostiene un libro en las manos y una cinta con una inscripción. Pero se diferencia la cara, ya que en el cuadro del museo de Barcelona está pintada mucho más viva y expresivamente. Además de esto, se presenta de otra manera el cabello de la cabeza. En el cuadro del Ermitage la cara y el peinado son más parecidos a las imágenes de San Vicente Ferrer en la obra de Joan de Joanes, los cuadros pintados por este en el período de 1550 a 1555: *San Vicente Ferrer* (Villareal de los Infantes, Castellón, Presbiterio de la Iglesia), *Obispo San Luis y San Vicente Ferrer* (Valencia, Museo de la Catedral), *San Miguel y Santa Bárbara* (también allí); *Ángel Custodio del Reino* (idem). Es posible que el *San Vicente Ferrer* del Ermitage fuera uno de los primeros, independientemente de los realizados por Joan de Joanes, él repitió la composición de Vicente Masip, pero transformó un poco la iconografía del santo. En tal caso *San Vicente Ferrer* del Ermitage y al mismo tiempo la anterior *Santa Ana* pueden datarse entre 1550 y 1555. Del mismo modo, la pintura de este cuadro sufrió el traslado de tabla a lienzo, al igual que el anterior, de ahí que no sea posible apreciar la calidad del original.

Es posible que precisamente sobre estos cuadros escribiera en el siglo XVIII Marcos de Orellana: "Algunas otras pinturas del mismo Joanes pudieran mencionarse aquí (como dos bellas tablas de hechura cumplida, la una de Santa Ana, y la otra de San Vicente Ferrer, que tiene el Doctor Don Marcos García, cura del lugar de Silla, y las compró de Marcelina Vergara y de la Catalá..."³⁴. El texto del libro de Orellana es interesante para la historia de la creación de

³¹ Albi Fita 1979, p. 15.

³² Kagané 1997, p. 12, 100-103, n° 36, 37.

³³ Benito Domenech 2000, p. 256.

³⁴ Orellana [1779-1813], ed. 1967, p. 63.

los cuadros, pero además confirma la tradicionalidad de su atribución a Joan de Joanes.

Joan de Joanes era un innovador en el área de iconografía. Es insólito el tema del cuadro de *Virgen con niño Jesús, con San Juanito el Bautista y Juan Evangelista, niños*³⁵ (il. 6). En el primer plano se encuentra la Virgen María amamantando al niño que sujeta en sus manos una cruz traída por el ángel. La cruz está



Fig. 6.— Joan de Joanes. *La Virgen con el niño Jesús, San Juanito el Bautista y Juan Evangelista, niños*

sujetándola también Juan Bautista en la edad de niño. A la derecha en el primer plano el niño Juan Evangelista está apuntando las palabras del Libro Sagrado. En el fondo del cuadro está representado el paisaje con la escena de la expulsión de Adán y Eva del paraíso. La idea del cuadro comprende la expiación del pecado original por la Virgen María. Sin embargo, la presencia al mismo tiempo de los niños Juan Bautista y Juan Evangelista no coincide con los textos ortodoxos de la Iglesia. La explicación sería buscar en la atmósfera religiosa de la España de la segunda mitad del siglo XVI, cuando ha sido reforzada la tendencia a la renovación de la fe católica y en esta relación de la renovación iconográfica de los sujetos cristianos. Uno de los clientes de Joan de

Joanes era un místico valenciano, el beato Agnesio al cual llegó una videncia de que ha sido casado por la iglesia con la Santa Agnesa. El artista estampó este caso en el cuadro de la *Virgen con el niño, los Santos y el beato Agnesio* (entre 1553-1557, Museo de Bellas Artes, Valencia). El argumento en el cuadro del Ermitage está tratado de manera que refleja también la influencia de las ideas intelectuales de su tiempo.

Con la entrada en el Ermitage el cuadro fue registrado como de un pintor anónimo italiano de principios del siglo XVI. En el inventario ha sido inscrito con la atribución a un pintor flamenco. Finalmente, la autoría a Joan de Joanes ha sido propuesta por E. I. Solovieva que se basaba sobre la similitud de la tabla con muchas otras obras del maestro, incluyendo la mencionada arriba la obra de *La Virgen con el niño, los Santos y el beato Agnesio*³⁶. Entre las obras más creativas de Joan de Joanes es muy característica la imagen de la Virgen, la de los niños, el tratamiento parecido de los detalles (caras, manos, cabello, pliegues de la vestidura, nimbos). Es muy cercano a la pintura del maestro el fondo paisajístico, el colorido y, finalmente, una iconografía no común. Las obras creadas por Joanes no han sufrido mucho de cambios estilísticos bruscos, por lo cual es muy difícil fechar sus pinturas. Por analogía con otras obras el cuadro del Ermitage se puede vincular al período entre los años de 1553-1570.

En la solución artística de las obras, Joan de Joanes, asimismo como su padre Vicente Joan Masip, se inspiraba en las obras de los grandes maestros del Renacimiento italiano. Todo ello repercutió en un cierto tratamiento idealizado del ángel en el cuadro de *Santa Ana* y en la imagen de María en el cuadro de *La Virgen con niño Jesús, con San Juanito el Bautista y Juan Evangelista, niños*. Además, junto con ello, en el carácter retratista de las caras de Santa Ana y de San Vicente Ferrer se ha revelado el interés del artista hacia una observación realista.

³⁵ Inv. num. ГЭ 7405. Óleo sobre tabla (pino). 57 x 70,5 cm. En el parapeto ante Juan Bautista hay inscripción: ECCE AGNUS DEI. En el pergamino junto a Juan Evangelista se lee parcialmente la inscripción: in principio erat verb.../ et verbum erat apud de.../ eus erat verbum (В начале было слово, и слово было у Бога, и слово было Бог — Ин. 1,1).

³⁶ Solovieva 2002; Соловьева 2003.

III.- TENDENCIAS MANIERISTAS Y REALISTAS DEL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII.

El artista principal valenciano del primer tercio del siglo XVII Francisco Ribalta (1565–1628) empezó a trabajar en el estilo manierista. En el Ermitage se conserva una de las más tempranas pinturas famosas del maestro, *Preparativos para la Crucifixión*³⁷ (il. 7). Abajo en su ángulo derecho hay firma y fecha: FRANCISCO RIBALTA CATALA LO PINTO EN MADRID AÑO DE MDLXXXII. La investigación de la firma bajo los rayos infrarrojos, realizada en el Ermitage por L. P. Viázmenskaya, ha demostrado que ha sido dos veces rehecha. De la firma original se conservaron sólo restos de las letras en la línea superior: ANCISCO R...TA...A...N. Juzgando por los restos la firma ha sido hecha con negligencia con unas letras de distinto tamaño. Encima de ella se ha escrito la otra, posiblemente con el deseo de dotar el texto con un aspecto más bonito. Las letras no han sido remodeladas encima de las anteriores, sino escritas de nuevo, conservando a propósito el tamaño de las más grandes. Por lo visto, a consecuencia de todo ello, el texto no cupo en los marcos y se vieron obligados a introducir digrafías y abreviaturas. Así, el nombre "Francisco" en el original, que se leía completo, con la reescritura ha sido abreviado. Sobre otras palabras es difícil de exponer algún juicio puesto que no se ven. La fecha con la reescritura ha sido tergiversada. Ahora en el cuadro se observan las cifras romanas MDLXXXII. Bajo los rayos infrarrojos se han aparecido las cifras MDCXXIII y no está claro si se refieren los últimos tres palitos al texto original o el segundo, por lo que la fecha se lee tanto 1622 como 1625. En todo caso ambas son erróneas, puesto que el cuadro estilísticamente pertenece al siglo XVI. Por lo visto, precisamente por ser errónea, la firma la volvieron a rectificar ya con la fecha de 1582. Se puede suponer que está en correspondencia con la firma que se encontraba originariamente en el cuadro.

Las firmas en los otros cuadros de Francisco Ribalta, por ejemplo, en *La Crucifixión* (Diputación de Valencia), en *Santiago en la batalla de Clavijo* (iglesia de Algemés) han sido hechas también en mayúscula con letra de molde y digrafías. En el segundo cuadro las letras de la misma manera como sucede en el del Ermitage están colocadas dentro de los marcos. Todo ello deja pensar que en la reescritura de la firma en *Preparativos para la Crucifixión* se orientaban a la firma del autor³⁸.



Fig. 7.— Francisco Ribalta. *Preparativos para la Crucifixión*

La firma llamaba la atención de todos los investigadores de la obra artística de Ribalta, puesto que contiene muchos datos: confirma la procedencia catalano-valenciana del artista, informa que el pintor en su juventud trabajó en Madrid, la fecha del cuadro es la más antigua de las conocidas.

La iconografía del cuadro del Ermitage fue detalladamente estudiada por Fitz-Darby³⁹. Consiguió mantener la atención en el interés del tema de preparativos para la crucifixión en la literatura española (Juan de Padilla. Retablo de la vida de Cristo; Lope de Vega. Al levantar en la cruz). En la pintura de España este tema se aborda desde el siglo XV. Ribalta pudo apoyarse en la obra de sus compatriotas y también

³⁷ Inv. num. ГЭ 303. Óleo sobre lienzo. 144,5 x 103 cm.

³⁸ Kagané 1999.

³⁹ Fitz Darby 1938, pp. V, 22–23, 38–42.

en la de los maestros extranjeros: cuadros de Bassano, grabado de Durero de la serie de las "Pasiones pequeñas". Este tema fue empleado también por Angelo Nardi y Juan Cabezalero⁴⁰.

En cuanto a la manera empleada, el lienzo está en concordancia con la escuela de El Escorial. F. Benito, sin creer en que la fecha de la inscripción era correcta, consideró, que la composición del cuadro con disposición de la cruz en diagonal y una figura sentada sobre ella, pintada de forma reducida, pudo ser inspirada por el cuadro de Pelegrino Tibaldi *Martirio de San Lorenzo*, realizado para el centro del retablo mayor de El Escorial en 1593⁴¹. Convenientemente si se toma esta versión, los *Preparativos para la Crucifixión* de Ribalta también habría que datar en tiempo más tardío. Mientras tanto, podemos tomar analogías, confirmada la posibilidad de creación *Preparativos para la Crucifixión* en 1582. Así, la postura de Cristo pudo ser adoptada de la imagen del *Martirio de San Lorenzo*, pero no de Tibaldi, sino de Alonso Sánchez Coello que introdujo esta escena en forma de un bordado en la dalmática de San Lorenzo en el cuadro *San Esteban y San Lorenzo*, pintado para El Escorial en 1580. La misma composición pudo soplar la introducción en un primer plano de unas figuras, vueltas de espalda, con audaces escorzos.

En el cuadro de Sánchez Coello existe también un guerrero con casco de plumaje al igual que un personaje central en el cuadro de Ribalta *Preparativos para la crucifixión*. El paisaje montañoso en el cuadro de Ribalta recuerda el fondo del *Martirio de Santiago*, obra concluida por El Mudo para El Escorial en 1571. Simultáneamente en los *Preparativos para la crucifixión* se reflejó la pasión por los contrastes de luces y sombras tan característica para El Mudo y para Sánchez Coello. El colorido del cuadro *Preparativos para la crucifixión* y particularmente la figura del guerrero presenta variaciones rosáceas, azules y verdes que testimonian el conocimiento de Ribalta de la pintura veneciana, que adornaba en abundancia la colección de El Escorial. De esta manera la solución tanto compositiva, como la de luces y colorido no excluye la posibilidad de que Francisco Ribalta en la edad de 17 años, pronto después de haber llegado a Madrid, hubiera podido crear *Preparativos para la crucifixión*, apoyándose en los ejemplos que se encontraban en su entorno. El cuadro tiene un carácter discipular. La firma detallada obliga a pensar que fuera pintado con el propósito de obtener el título del maestro⁴².

E. Tormo consideró que el lienzo del Ermitage pudo ser identificado con *La Crucifixión* de la Iglesia de los Mínimos de Toledo, que mencionó Ceán Bermúdez⁴³. Según la observación de Tormo, este cuadro poco más tarde desapareció y sobre él no mencionó nada Parro⁴⁴. Sin embargo, D. Kowal sobre esto cree que Parro vio el cuadro *La Crucifixión* en los Mínimos, pero lo menciona como una obra de Juan Ribalta. Él con toda justicia estima que Ceán Bermúdez habría indicado en el mismo informe el dato sobre la existencia de la firma, si este hubiera tratado sobre el cuadro del Ermitage, y desmiente la procedencia del cuadro de la Iglesia de los Mínimos de Toledo.

Durante el período madrileño Francisco Ribalta creó también el cuadro *Apóstoles en el Sepulcro*⁴⁵ (il. 8). Con la llegada a Ermitage el autor de la obra se consideraba Francisco Ribalta. La duda sobre su autoría



Fig. 8.— Francisco Ribalta. *Los apóstoles en el sepulcro*.

⁴⁰ Kowal 1985, pp. 16, 21–23, 217–219.

⁴¹ Benito Doménech 1987, p. 115.

⁴² Fitz Darby 1938.

⁴³ Tormo 1916, p. 27; Ceán Bermúdez 1800, t. IV, p. 174.

⁴⁴ Parro R. Toledo en la mano. Toledo, 1857, t. 2, p. 43.

⁴⁵ Inv. num. I^a 356. Óleo sobre lienzo. 90 x 64,5 cm.

ha sido expresada por primera vez en el catálogo del Ermitage de 1916, donde la obra fue incluida con el nombre de Juan Ribalta (sic) y con una interrogación. En los catálogos de 1958 y 1976 el nombre de Francisco fue restituido, pero también con signo de interrogación. La comparación del cuadro con el auténtico lienzo de Francisco Ribalta *Preparativos para la crucifixión* confirma correctamente la atribución tradicional. El rostro de San Pedro en primer plano, así como el rostro de uno de los apóstoles, situado detrás, recuerdan la apariencia del hombre sentado detrás de Cristo, en el cuadro *Preparativos para la crucifixión* y llama una especial atención lo parecido de la frente con unas profundas entradas. San Juan, como se ha indicado anteriormente tiene parecido con la imagen del mismo apóstol en otros cuadros del artista. Hay que señalar que en todos los trabajos presentados están igualmente pintados los pies desnudos con el dedo gordo levantado.

En la obra se perciben fuertes rasgos manieristas y junto con ello, es visible un cambio de estilo en el cuadro *Preparativos para la crucifixión*, datado en 1582. Aquí se ha reflejado la influencia del cuadro *Encuentro de María y San Juan* (Museo del Prado, Madrid) del díptico de Francesco Vanni (1563–1610), el artista de Siena que cursó estudios en Bolonia⁴⁶. El grupo de figuras al lado del sepulcro de Cristo repite exactamente el grupo en la parte derecha del díptico. Junto con ello, la composición y la luz en el cuadro de Ribalta son alteradas: la acción acontece en la caverna, el paisaje ocupa mucho menos espacio, está ausente la arquitectura, son remarcados con mayor fuerza los contrastes de luz y sombra y un tratamiento concreto lo muestran los rostros. Para Ribalta es característico copiar los cuadros de maestros italianos y este caso confirma su práctica habitual. Es del todo fundado pensar, que Ribalta conoció el trabajo de Francesco Vanni, puesto que el díptico entró en las antiguas colecciones reales. Es bien sabido que Francesco Vanni había enviado sus obras a Madrid para la Iglesia de El Escorial⁴⁷. Ribalta vivió en Madrid hasta 1599, año en que viajó a Valencia. Vanni empezó a trabajar activamente a finales de los años 1580. De ahí que el cuadro *Apóstoles en el sepulcro de Cristo* puede datarse aproximadamente en los años 1590 y ser referido así al período madrileño, el menos conocido de la obra del artista.

En 1599 Francisco Ribalta se traslada con su familia a Valencia. Es posible que una de sus obras

más tempranas creadas aquí es el *Martirio de Santa Catalina*⁴⁸ (il. 9). En la colección de Coeswelt, de donde procede el cuadro, este estuvo apuntado bajo el nombre de Francisco Ribalta. Waagen lo atribuyó a Juan Ribalta, y con esta atribución se incorporó en el



Fig. 9.— Francisco Ribalta. *Martirio de Santa Catalina*

catálogo de 1863 y posteriores catálogos del Ermitage⁴⁹. Liphart en el catálogo de 1912 señaló que V. von Loga durante su visita del Ermitage contó con la obra como el trabajo de Francisco Ribalta⁵⁰. D. Fitz Darby omitió tal definición, aunque no había visto el cuadro del Ermitage ni en original ni en reproducción⁵¹. En su hipótesis este trabajo constituyó pareja con otro *Disputa de Santa Catalina* del Museo de Bellas Artes de Budapest. En vista de que esta última obra en su opinión no tenía relación con la obra de Francisco Ribalta, convenientemente esto se extendió al cuadro del Ermitage. En el catálogo de 1958 se incluye como trabajo de un desconocido artista italiano de la

⁴⁶ Kagané 1999, pp. 63–67.

⁴⁷ Pérez Sánchez. 1965, p. 513.

⁴⁸ Inv. num. ГЭ 343. Óleo sobre lienzo. 123 x 108 cm.

⁴⁹ Waagen 1864, S. 103; Cat. 1863, № 343.

⁵⁰ Kar. 1912, № 343.

⁵¹ Fitz Darby 1938, p. 290.

segunda mitad del siglo XVI, y queda excluido del catálogo de 1976⁵².

Mientras tanto, se puede confiar en la atribución tradicional. Existe una similitud con la obra creada por Francisco Ribalta para la Iglesia Parroquial de Algemesí, encargo que recibió el artista en 1603. Durante este periodo, el artista presentaba marcados rasgos manieristas. Los detalles del cuadro del Ermitage como: el jinete alejándose, los verdugos arrojados al suelo, un claro en el cielo, emitiendo un resplandor son parecidos al cuadro de *Santiago vencedor de los moros* de la Iglesia de Algemesí. Del mismo modo se puede señalar que la apariencia del verdugo en un primer plano recuerda la del cuadro del Ermitage en *Preparativos para la crucifixión*. Por la analogía con el cuadro de Algemesí *Martirio de Santa Catalina* se puede referir a comienzos del período valenciano de creación de Ribalta, y datar aproximadamente con 1600⁵³.

La *Disputa de Santa Catalina* del museo de Budapest, así como el lienzo del Ermitage fue adquirida en Madrid a comienzos del siglo XIX, siendo considerada trabajo de Francisco Ribalta. En vista de que los primeros cuadros manieristas del artista entonces eran poco conocidos, ambos lienzos suscitan la duda en su autoría. El cuadro de Budapest durante mucho tiempo figuraba en los catálogos como trabajo de un artista desconocido⁵⁴. En la actualidad se ha recuperado el nombre de Francisco Ribalta⁵⁵. Es de suponer, que ambas pinturas formaban parte del retablo de la iglesia de santa Catalina en Valencia sobre el cual escribió Marcos de Orellana en el siglo XVIII: "El retablo mayor, que hasta no muchos años atrás había en la Iglesia de Santa Catalina de esta ciudad, era todo pintura de Ribalta (según el estilo del padre), lo que desempeñó el depravado gusto al quitarlas, lo enmendó haciendo de ellas el debido, aprecio cierto beneficiado de esta cátedra don Francisco Pertegaz, que las recogió por mediado precio, y reduciendo a piezas y trozos aquel retablo, pudo blasonar de que tenía una copiosa colección de pinturas de tal excelente autor y en ellos historiados los asuntos más principales de la vida de Santa Catalina Mártir. Pero prefiriendo al gusto la conveniencia en el año 1786 las vendió a cierto comerciante de Madrid, a dónde se trasladaron"⁵⁶.

El *Martirio de Santa Catalina* es una obra de un maestro maduro que creaba en el estilo manierista

y al que quedaba el destino de dictar una nueva palabra en el arte. Sólo para los finales de los años 1610 la obra creativa de Francisco Ribalta adquirió un carácter realista. En estas fechas ya estuvo trabajando como un artista independiente su hijo Joan (1596/7-1628), un pintor de gran talento muy aficionado al caravaggismo que era uno nuevo corriente del arte, nacido en Italia. El estilo muy democrático reflejaba la realidad y su método motor de la pintura ha sido el extraordinario empleo de los contrastes de sombra y luz. En el Museo de Ermitage se expone una gran lienzo monumental *San Vicente, San Vicente Ferrer y San Raimundo de Peñafort*⁵⁷ (il. 10). La obra por alcanzar un alto nivel artístico había estado adscrita a Velázquez y también a Murillo, bajo cuyos nombres



Fig. 10.— Francisco Ribalta, Escuela de. *San Vicente mártir, San Vicente Ferrer y San Raimundo de Peñafort*

⁵² Kar. 1958, c. 112

⁵³ Kagané 1999, pp. 63–67.

⁵⁴ Pigler 1967, p. 722, Nr 773.

⁵⁵ Nierges 1996, pp. 69–70; Nierges 1997, pp. 81–82

⁵⁶ Orellana (1773–1813), ed. 1967, p. 121.

⁵⁷ Inv. num. ГЭ 374. Óleo sobre lienzo. 264 x 178 cm.

entró en los antiguos catálogos del Ermitage. E. Tormo y Monsó que visitó San Petersburgo en 1911 adscribió el lienzo a Francisco Ribalta⁵⁸. Angulo Iñiguez consideró que el cuadro habría que referirlo al círculo de Francisco Ribalta⁵⁹.

El artista inglés David Wilki, visitando en 1826 la galería de Manuel Godoy en Roma, advirtió este cuadro como uno de los mejores. En aquel entonces la pintura se adscribía a Velázquez. D. Wilki escribía: "One of the finest picture there is a Velazquez – a martyr in a red dress– the tone and execution most superb". (Uno de los mejores cuadros de Velázquez es mártir con vestimenta roja, con tono y ejecución de los superiores)⁶⁰.

La obra maestra puede servir de ejemplo del estilo de realismo dramático, tan característico para la pintura religiosa de España durante su período de auge en la primera mitad del siglo XVII.

Uno de los pintores del círculo de Francisco Ribalta creó el lienzo *Predicación de San Vicente Ferrer*⁶¹ (il. 11). En 1603–1604 Francisco Ribalta pintó un cuadro de temática análoga para el retablo de San Vicente Ferrer en la iglesia de Algemesí (in situ). La composición del trabajo del Ermitage tiene rasgos similares: en un primer plano el grupo de gente atenta a los sermones, en el fondo unos edificios. Una persona entrada en años en el extremo izquierdo del cuadro del Ermitage recuerda a un personaje similar en el cuadro de Ribalta. El estilo en conjunto se aleja de la obra del maestro. La iconografía de algunas personajes recuerda a la de Juan de Sariñena (1545–1619). De ahí que en Sariñena exista una imagen de San Vicente Ferrer (Ayuntamiento de Valencia). La persona en un primer plano a la derecha vestida a la moda de finales del siglo XVI a comienzos del siglo XVII, con sobrero y con el cuello vuelto y doblado similar al personaje del retrato de grupo, de una pintura mural en la sala de Cortes de la Generalitat de Valencia pintado por Sariñena en 1592. Sin embargo, difícilmente se puede estar seguro del nombre del autor del cuadro del Ermitage, aunque fuera realizado en Valencia, en el círculo de Francisco Ribalta, por un pintor que conocía su obra y dominaba muy bien el arte retratista. Por la vestimenta, el lienzo puede datarse en el primer cuarto del siglo XVII.

Con Valencia está estrechamente ligada la obra creativa de Pedro Orrente (1580–1645), nacido en



Fig. 11.– Francisco Ribalta, Círculo de. *Predicación de San Vicente Ferrer*

Murcia que en su juventud trabajó en Toledo. Desde 1607 hasta 1611 el artista vivió en Italia, perfeccionándose en el taller de Bassano, conoció la obra artística de Ticiano, Veronese, Tintoretto. La influencia de estos maestros ha repercutido posteriormente mucho en su obra creativa. A Orrente lo llamaban "Bassano español". Al volver a su patria se instaló en Murcia, pero viajó con frecuencia a Toledo y Valencia. Y en 1637 se trasladó a Valencia para siempre.

⁵⁸ По сведениям Э. К. Лингарта в эрмитажном каталоге 1912, № 380.

⁵⁹ Angulo Iñiguez 1981, t. 2, p. 533, n° 2401.

⁶⁰ Cunningham 1848, v. 2, p. 258.

⁶¹ Inv. num. ГЭ 7147. Óleo sobre lienzo. 178 x 111 cm. Arriba en la cinta de la mano del ángel hay una inscripción: TIMETE DEUM ET DATE ILLI HONOREM QUIA VENIT HORA IVDICII EJUS – Revelación 14, 7.

El artista creó una serie de grandes obras monumentales y junto con ellas ha pintado también cuadros de menor tamaño sobre los temas de Viejo y Nuevo Testamento. A éstos pertenece el lienzo *Milagro de los panes y los peces*⁶² (il. 12) que se conserva en el Museo de Ermitage. Composición del cuadro



Fig. 12.— Pedro Orrente. *Milagro de los panes y los peces*

similar a la obra del taller de Bassano. Al mismo tiempo en el cuadro del Ermitage se refleja el método de Caravaggio de emplear la luz y la sombra. Muchos personajes, las mujeres en un primer plano a la derecha, la figura de un hombre vuelta de espaldas en el centro, el muchacho que trata con consideración a Cristo y otros, recuerdan a las personajes de la escena del cuadro de Orrente *Bendición de Jacob* (Colección Contini-Bonacossi, Florencia) firmado y fechado en 1612. Pérez Sánchez atrajo la atención en que las figuras masculinas semidesnudas en un primer plano a la derecha en el cuadro del Ermitage están pintadas bajo la influencia de los cuadros de Maino, creados entre 1611 y 1613 para el retablo de la iglesia de San Pedro Mártir de Toledo⁶³. En los años 1610 Orrente varias veces visitó Toledo. Por esto no es nada extraño que el arte de Maino le influyera. En el cuadro *Milagro de los panes y los peces* del Ermitage se puede ver la influencia italiana y al mismo tiempo la del arte de Maino, no es de excluir que fuera creado por Orrente después de su regreso de Italia, en los años 1610.

Por las dimensiones el lienzo del Ermitage es idéntico al cuadro, mencionado en los inventarios del palacio del Buen Retiro de 1703 y 1794 (n° 208) bajo el nombre de Orrente⁶⁴. Conocido es que Frederic Quil-

liet en 1811 ocultó en su casa cuadros del palacio del Buen Retiro⁶⁵. Entre ellos había uno “que tenía más anchura que altura, Orrente, representado una gran escena de la vida de Cristo, valorado en 1000 reales”. Probablemente lo compró Coeswelt y luego lo vendió al Ermitage. Entonces, este cuadro se encontraba en el Palacio del Buen Retiro construido en los años 30 del XVII, lo que no significa que fuera creado en este período, tal como se conoce, que el conde-duque de Olivares no encargó los trabajos a Orrente para el palacio, sino que los adquirió.

El segundo cuadro de Orrente la *Entrada de Cristo en Jerusalén*⁶⁶ (il. 13) ingresó en el Ermitage de una



Fig. 13.— Pedro Orrente. *Entrada de Cristo en Jerusalén*

colección privada con la autoría de este artista, pero el conservador de la Galería de Pinturas E. Liphart no la estimó correcta. Se dirigió con una consulta a E. Tormo y Monso, con el cual se carteaba desde la visita del científico madrileño a San Petersburgo. En el manuscrito del catálogo inédito de Liphart hay unas anotaciones que dicen: “Devant le mystère indechiffirable de ce beau tableau, il ne me restait qu’une chose à faire, recourir aux lumières du plus grand

⁶² Inv. num. ГЭ 349. Óleo sobre lienzo. 106 x 136 cm.

⁶³ Pérez Sánchez 1992, pp. 137, 139.

⁶⁴ A ello se le presta atención en el libro de Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1972, p. 313.

⁶⁵ Lasso de Vega M., Marqués del Saltillo 1935, p. 34.

⁶⁶ Inv. num. ГЭ 5570. Óleo sobre lienzo. 112 x 127 cm. En el centro abajo hay monograma y fecha: O. P. 1640.

connaissseur de l'école espagnole, le Professeur Elias Tormo y Monzó, mon ami à qui je dois déjà une série d'attributions et de renseignements précieux, que j'éu le bonheur de recueillir de sa bouche quand il vint en Russie en 1910 [un error, 1911 – L. K.]. Je lui envoyai donc une photographie avec des notes détaillais sur le tableau et l'aimable réponse ne se fit pas attendre: au reçu de ma lettre et après un examen attentif de la photo, un nom se presenta impérieusement à son esprit et le Professeur résolut aussitot de faire le voyage d'Alcalá Henares où il etait sur de trouver des oeuvres authentiques de ce peintre qui n'est autre qu'Angelo Nardi, un inconnu pour moi.

Le résultat de la confrontation de la photo avec les peintures d'Alcalá confirma M. Tormo dans son opinion, les analogies abondaient, les belles académies si bien dessinées et ce que je lui avais écrit de la couleur, concordait parfaitement au point, que mon ami que je connais pour un homme très prudent, me dit de cataloguer notre *Entrée à Jérusalem* comme une oeuvre de ce Nardi, peinte vers 1630.

On ne saurait assez admirer la conscience du savant et l'amabilité de mon correspondant qui n'herite pas à entreprendre un voyage pour alucider une question scientifique et rendre ainsi service à un collègue. Comme mon ami, tout convaincu qu'il est de la justesse de son attribution, fait cependant la réserve de ne point connaitre l'original, je crois agir dans son sentiment en faisant précéder le nom de Nardi par un point d'interrogation.»⁶⁷.

Como se ha dicho antes, el catálogo de Liphart no ha sido publicado. En el catálogo de Ermitage de 1958 el cuadro ha sido colocado como una obra de un artista italiano anónimo del siglo XVIII, del catálogo de 1976 ha sido excluido y sólo en el catálogo de 1997 ha sido publicado bajo el nombre de Nardi con un signo de interrogación, siguiendo la opinión de Linpart⁶⁸. Efectivamente, la *Entrada de Cristo en Jerusalén*, muestra cierta cercanía a algunas obras de Nardi, sin embargo, con la restauración del lienzo en 1996, ha sido descubierta la firma de Orrente en forma de un monograma y la fecha de 1640. El estudio técnico-tecnológico demostró su autenticidad.

Unos rasgos parecidos con las obras de Nardi son característicos para Orrente, de lo que se ha mencionado en la literatura⁶⁹. Entre los artistas había amistad y es posible que se hayan conocido todavía

en Venecia, donde Orrente estuvo estudiando y de donde Nardi vino de Madrid aproximadamente en 1607. Ambos maestros se orientaban en la obra creativa de Jacobo y Leandro Bassano. Marcado por la influencia de Nardi, el cuadro *Entrada de Cristo en Jerusalén*, junto con ello, tanto por su composición, como por su tamaño, muestra una correspondencia con la obra artística de Orrente que había creado una cantidad considerable de pinturas dedicadas a la vida de Cristo. A este número pertenece *Milagro de los panes y los peces* que se encuentra en el Ermitage. En ambas obras *Entrada de Cristo en Jerusalén* y *Milagro de los panes y los* se puede apuntar cierta igualdad en la manera común de tratar el paisaje de fondo con un horizonte bajo y unas figurillas menudas en el plano lejano. La composición del cuadro comprende en ambos casos presencia de un hombre semidesnudo en el flanco derecho y en el izquierdo un árbol cerrando la escena. Un niño inclinado se repite no sólo en estos cuadros, sino en otras obras de Orrente. Es muy parecido el tocado del niño que está de pie a la derecha del cuadro de *los panes y los peces* y del segundo hombre que se encuentra a la derecha en la composición de *Entrada de Cristo en Jerusalén* y generalmente dicho el artista solía representar este tocado. Es muy característica para Orrente cierta propensión a la representación de animales. En comparación con *Milagro de los panes y los peces*, la *Entrada de Cristo en Jerusalén* tiene un aspecto mucho más academicista, con lo cual está reflejando la evolución que había experimentado la obra artística del maestro en su período tardío.

La plenitud más abundante en el Ermitage ha obtenido la obra creativa de Jusepe de Ribera con los originales, obras hechas en su taller o unas copias del siglo XVII.

JUSEPE DE RIBERA

La obra artística de Jusepe de Ribera (1591–1652) está representada en el Ermitage bastante plenamente tanto por los originales de distintos períodos, como por las obras de su taller, unas copias antiguas de los originales y unas copias del siglo XVII de los lienzos del maestro que se habían perdido.

⁶⁷ Archivo del Museo Estatal de Ermitage, fondo 23. E.K. Liphart. H. 81–83, n° 4116.

⁶⁸ Kagané 1997, p. 165, n° 75.

⁶⁹ Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1972, pp. 228, 237.

Al elenco de las obras más tempranas del artista pertenece *Alegoría de la Historia*⁷⁰ (il. 14). En el ángulo inferior derecho del lienzo se observa una firma So JRa (letras J y R están entrecruzadas). En el libro, pintado en el cuadro, se ve la escritura THVCVDIDES.



Fig. 14.— Jusepe de Ribera. *Alegoría de la Historia*

Mujer, representada en la obra posee los atributos de la musa de Clío: una corona de laurel está posando en su cabeza, una mano sujeta una trompa. La otra descansa sobre el tomo de obras del antiguo historiador Tucídides. A la entrada al Museo del Ermitage la obra fue apuntada como un cuadro de Ribera, pues, por lo visto, la firma en aquel entonces se veía muy mal, por lo que el lienzo ha sido incluido en el inventario primeramente como una obra de un artista anónimo napolitano del siglo XVII y posteriormente le atribuyeron a Domenico Fiazella. Vsévolozhskaya ha devuelto al cuadro la autoría de Ribera, al indicar una igualdad del monograma con el que existe en el grabado *Cabeza de hombre* (Florencia, galería Uffizzi)⁷¹. N. Spinosa no está de acuerdo con tal atribución y considera que el cuadro presentado en el Ermitage

es una copia de un original perdido⁷². Entre tanto la investigación de la pasta pictórica ha confirmado que la firma es del autor.

La manera de unos contrastes bruscos de luz y sombras con unos contornos estrictos de volúmenes y una minuciosa elaboración del tejido blanco indica la cercanía a las primeras obras de Ribera en su período romano. Por su estilo el cuadro recuerda *Alegoría al Olfato* (1615-1616, colección Abelló, Madrid) y *Alegoría del Tacto* (1615-1616, Fondo Norton Simon, Pasadena). En el último cuadro aparece, además, la imagen de una escultura antigua, lo que atestigua un gran interés del artista a la antigüedad que se ha repercutido en el lienzo conservado en el Ermitage. La trompa en la mano de Clío tiene la misma forma como en el cuadro *San Jerónimo* (Colegiata de Osuna), una obra datada cerca de 1616-1618 (en la pintura del Ermitage *San Jerónimo y el Ángel* que tiene la fecha de 1626, la forma es otra). La inmediatez de la *Alegoría de la Historia* hacia las tempranas creaciones de Ribera permite colocarla aproximadamente entre los años 1615-1616.

A las obras maestras de la colección del Ermitage pertenece *San Jerónimo y el Ángel*⁷³ (il. 15). En la firma del cuadro el artista puso con mucho orgullo que es valenciano y miembro de la Academia de Roma. A *San Jerónimo*, atendiendo el sonido de la trompa, Ribera empezó a presentar en el período temprano de su creatividad. El cuadro con el mismo argumento formaba parte del retablo principal y fue encargado por el virrey de Nápoles Pedro de Girón, duque de Osuna entre 1616-1618 (Colegiata, Osuna). Posteriormente Ribera repitió este tema en los grabados y en los cuadros que actualmente se encuentran en el Museo de Ermitage y el Museo Nacional de Capodimonte. Uno de los grabados está fechado en 1621, el segundo no tiene fecha. Brown consideró que éste había sido creado más o menos en el mismo tiempo⁷⁴. Sin embargo, en opinión de K. Felton, entre las fechas de cuando las obras han sido grabadas había pasado un lapso de tiempo muy largo⁷⁵. El

⁷⁰ Inv. num. ГЭ 5194. Óleo sobre lienzo. 113 x 81 cm.

⁷¹ Vsevolozhskaya 1975, pl. 61-63; Vsevolozhskaya 1993, pl. 69.

⁷² Spinosa 2003, p. 348, B 6, p. 402.

⁷³ Inv. num. ГЭ 311. Óleo sobre lienzo. 185 x 133 cm. Abajo a la derecha hay firma y fecha: "Joseph a Ribera Valentinus et academicus Roma faciebat 1626".

⁷⁴ Brown 1973, p. 28.

⁷⁵ Felton 1976, pp. 38-39.



Fig. 15.— Jusepe de Ribera. *San Jerónimo y el ángel*

grabado de 1621 es próximo al cuadro del Ermitage que posee la fecha de 1626. En el segundo grabado, sin fecha, las dimensiones del espacio y el tratamiento de los pliegues son mucho más complicados. En este sentido, la obra es más cercana a la variante que se encuentra en el Museo Nacional de Capodimonte, que también tiene la firma y la fecha de 1626. Por todas estas razones Felton ha llegado a la conclusión de que el cuadro conservado en el Ermitage, a pesar de que haya sido pintado en el mismo año que la obra expuesta en el Museo de Capodimonte, fue creado, por lo visto, un poco antes.

M. Carrasco Ferrer llamó la atención de que, el torso de San Jerónimo en el cuadro del Museo Nacional de Capodimonte, es parecido a la escultura antigua de *Torso de Bellvedere*, que se encontraba en Roma, en el Vaticano. Ribera pudo verlo durante el período de su estancia en esta ciudad entre 1613 y 1616, e incluso más tarde, cuando visitó Roma para recibir el 29 de enero de 1626 la orden de Santo Cristo de la mano del Papa, en la Catedral de San Pedro⁷⁶. El

cuerpo de San Jerónimo en las variantes del Ermitage y del Museo de Capodimonte es análogo, ambas obras están fechados en 1626, las consideraciones, expresadas por Carrasco Ferrer respecto al lienzo del Museo Capodimonte tiene una directa relación con el del Museo de Ermitage.

Existen todas las razones para considerar que la pintura expuesta en el Ermitage es precisamente aquella que en 1800 el grabador González de Sepúlveda vio en la galería de Manuel Godoy en Madrid⁷⁷. La historia del cuadro del Ermitage ha sido observada posteriormente fuera de las fronteras de España. En la galería romana de Manuel Godoy en la villa Mattei en 1826 el artista inglés David Wilkly lo destacó entre las mejores e impresionantes obras. I. Ros, siguiendo la línea, menciona que el mariscal Junot se adueñó del cuadro, que posteriormente Manuel Godoy recuperó de nuevo, al volver a comprarlo en la subasta de 1818⁷⁸.

No es de menor envergadura el lienzo de Ribera *San Sebastián y Santa Irene*⁷⁹ (il. 16). En el ángulo inferior izquierdo en latín están puestas la firma y la fecha: JOSEPH A RIBERA HISP VALETIN SET-BE ACC.ROM-S PARTENOPE F. 1628. Dado abrevia-



Fig. 16.— Jusepe de Ribera. *San Sebastián y Santa Irene*.

⁷⁶ Carrasco Ferrer 1977, pp. 183–191.

⁷⁷ Pardo Canalis 1979, p. 306.

⁷⁸ Rose Wagner 1983, p. 370.

⁷⁹ Inv. num. ΓΘ 325. Óleo sobre lienzo. 156,5 x 188 cm.

do, este texto en su forma plena se debería de leer: "Joseph a Ribera hispanus valentinus setabensis academicus romanus Partenope fecit 1628". Setabis es una antigua fortaleza/castillo, a cuyos pies actualmente se encuentra la ciudad de Játiva, lugar de nacimiento de Ribera. Partenope es un nombre antiguo de Nápoles. El artista aquí también comunica, con ello, que por su origen es valenciano y miembro de la Academia de Roma.

En la obra creativa del artista existen dos composiciones análogas a este mismo tema. Una de ellas se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Posee tanto la firma como la fecha que antes se leía como 1631 y ahora como 1621. J. Milicua indicó la proximidad de esta obra con las tempranas composiciones de Ribera y en particular con la *Crucifixión* y con *San Sebastián* del retablo de la Colegiata de Osuna⁸⁰. El cuadro del Ermitage está pintado con una manera muy representativa caravaggiesca y por la solución es más maduro, severo y sobrio en comparación con el cuadro de Bilbao. Entre las obras de Ribera existe otra composición sobre el mismo sujeto, más tardía, con una colocación vertical del cuerpo de San Sebastián (1630-1640, Museo de Bellas Artes de Valencia).

Con finales de los años 1620 está datado el cuadro *San Pedro penitente*⁸¹ (il.17), pintura que había sido perjudicada mucho. Por lo visto, precisamente por la razón de una mala conservación surgieron dudas sobre la autenticidad de la obra. No obstante, las investigaciones técnico-tecnológicas han revelado la pincelada y el modo de colocar las sombras características al maestro⁸². Spinosa llevó la obra al grupo de copias de supuestos originales perdidos de Ribera, pero más tarde la consideró como original y la dató aproximadamente con 1630⁸³. Por el tema, la composición, el tipo iconográfico, la manera pictórica la obra está inseparablemente ligada con las creaciones artísticas de Ribera.

Una imagen muy similar había aparecido en la etapa temprana de Ribera, en el cuadro *San Pedro*, datado cerca de 1616 (Galería de Pinturas Gerolamini, Nápoles), en el cual no solamente se exhibe el mismo rostro, sino que incluso se ve la misma manera de pintar la capa con una punta tan característicamente doblada hacia adentro. La misma cara está pintada en el cuadro *San Pedro y San Pablo* (cerca de 1617, Museo de Bellas Artes de Estrasburgo) y en *San Pedro*



Fig. 17.— Jusepe de Ribera. *San Pedro penitente*

Penitente (1616-1618, Colegiata de Osuna), donde la figura está presentada de cuerpo entero. En 1621 Ribera hizo un grabado del cuadro. Es conocido también un dibujo análogo a estas obras de pintura (Colección de Jack Petitorry, Paris). Algunos autores lo consideran como preparatorio al grabado, otros lo refieren hacia los años 1632-1634⁸⁴. Como de finales de los años 1620 está datándose el cuadro *San Pedro Penitente*, que se encuentra en una colección privada de Londres. Aquí el apóstol, de la misma manera que en el cuadro del Ermitage, está representado con la boca entreabierta. Más tarde en el cuadro del Museo del Prado, datado aproximadamente en 1632, el tipo de San Pedro ya había sufrido unos cambios. El lienzo del Ermitage puede ser remontado a los años 1620 por analogía con el lienzo de la colección privada

⁸⁰ Capolavori del Museo di Bellas Artes di Bilbao. Padova-Roma, 1991, p. 24, n° 3.

⁸¹ Inv. num. ГЭ 4794. Óleo sobre lienzo. 75 x 63,5 cm.

⁸² Kagané 1991, pp. 427-429; Viazmenskaya 1991, pp. 440, 442, 444.

⁸³ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 135, n° 338; Spinosa 2003, p. 276, A 80, p. 402.

⁸⁴ Brown 1973, p. 68, no. 6, pp. 168-169, no. 23.

londinense, empero, no es de excluir que la obra haya sido creada antes, pero sin olvidar que la mala conservación del lienzo dificulta su datación.

Los cuadros y los grabados de Ribera sobre el tema de las penitencias de San Pedro han ejercido una enorme influencia en los artistas españoles. Una directa influencia de este tema se puede observar, en particular, en cuadros de Murillo "San Pedro penitente" en el Museo de Ermitage y en el Museo de Bellas Artes de Bilbao.

En los años 1630 Ribera estuvo pintando con frecuencia los cuadros sobre el tema de *Ecce Homo*, uno de los cuales se expone en la colección del Ermitage⁸⁵ (il. 18). Por su estilo esta obra se aproxima a los "apostolados" del Museo del Prado, y se data con los principios de los años 1630. Entre las variantes sobre el mismo tema, que son más cercanos al lienzo del Ermitage, está el cuadro conservado en la colección de Pierre Luigi Pizzi en Venecia, firmado y fechado en 1631 y otro en la colección de Mallieri en Roma, firmado y fechado en 1634. Por consiguiente, al cuadro que se conserva en el Museo de Ermitage, debe de referirse al mismo período.



Fig. 18.- Jusepe de Ribera. *Ecce Homo*

Se dio a conocer la suposición de que esta obra pertenecía al cónsul ruso en Cádiz, A. Gessler, que la había enviado a San Petersburgo para su venta por medio de la tienda "Nicols & Plincke"⁸⁶. En la lista figuró "9. Ribera (Valenciano). *Ecce Homo*, imitación de Guido - 1000 piastras"⁸⁷. A. Raczyński en el libro "El arte en Portugal", edición de 1846, escribió sobre esto, que el 25 de julio de 1845 visitó en Cádiz al cónsul ruso Gessler, y en su casa vio el cuadro *Ecce Homo*, atribuido a Ribera, posiblemente, la obra del mismo maestro, parecida en el estilo a la representación de Guido Reni. Al parecer, se trató del lienzo, incluido en 1907 en el Museo de Bellas Artes de Cádiz en herencia de Alejandrina Gessler⁸⁸. En la lista de los cuadros, propuestos por Gessler para la venta por medio de la tienda de San Petersburgo, las dimensiones no se indicaron. También se ignora, si el cuadro de Ribera fue vendido o volvió al propietario. Por esto es difícil decir, cuáles de los lienzos pueden identificarse con esta representación, mencionada en la lista de Gessler, con la del Ermitage o la del Museo de Cádiz.

Uno de los originales más tardíos de Ribera que se conserva en el Museo de Ermitage es un excelente lienzo *San Onofre* que tiene firma y fecha de 1637⁸⁹ (il. 19). Muy próximo por el tipo iconográfico cuadro del maestro con un mismo título se encuentra en el Museo de Santa Escolástica en Subiaco al cual están datando hacia 1620-1625⁹⁰. Se diferencia un poco la iconografía de la variante fechado en 1630 (Parke Barnett, Nueva-York). Existe una serie de otras réplicas del taller y de los seguidores. De todos los cuadros más conocidos de Ribera dedicados a la imagen de San Onofre, el lienzo del Ermitage es el mejor.

Algunos cuadros de la colección del Ermitage se aproximan mucho a la obra artística de Ribera, pero junto con ello, no están exentos de duda en cuanto a la autoría de Ribera. A estas creaciones pertenece *Cabeza del apóstol*⁹¹ (il. 20). Por la manera de su realización, es muy parecida a las obras del período

⁸⁵ Inv. num. ГЭ 7760. Óleo sobre lienzo. 57 x 46 cm.

⁸⁶ Kagané 1991, pp. 429, 431.

⁸⁷ Antonov 1982, p. 293.

⁸⁸ Claver Cabrero, Sánchez Peña 1995-1996, pp. 142, 145.

⁸⁹ Inv. num. ГЭ 375. Óleo sobre lienzo. 130 x 104 cm.

⁹⁰ Tiberia 1999.

⁹¹ Inv. num. ГЭ 9218. Óleo sobre lienzo. 60 x 46 cm.



Fig. 19.— Jusepe de Ribera. *San Onofre*



Fig. 20.— Jusepe de Ribera (?). *Cabeza del apóstol*

temprano de las creaciones del artista, pues aquí se manifiesta perfectamente la característica en Ribera una enérgica, viva y pastosa capa de pintura, con huellas de pincel duro, con los volúmenes de la cara, las manos, la capa elaborados de las masas excesivas, están bruscamente resaltadas las arrugas.

Atrae una especial atención la mano que aprieta el báculo con falanges de los dedos exageradamente despuntados a la manera de las creaciones del propio maestro en su etapa temprana. El modelado de las formas tanto del rostro, como especialmente de los dedos es igual que en la *Alegoría del Gusto*, datada en 1615 (Wadsworth Atheneum, Hartford, EE.UU.). Basándose en la cercanía de estilo de la *Alegoría del Gusto*, a Ribera se le fueron adscritas las imágenes de los apóstoles a medio cuerpo (*San Pedro*, *San Pablo* y *Santiago Mayor*, Galería de Pinturas Gerolomini, Nápoles). En su tiempo todas ellas no fueron consideradas originales del maestro, siendo reconocidas como tales solamente después de ser descubiertas las obras de la etapa temprana del artista. A este grupo de obras pertenece el lienzo del Ermitage, al que, de la misma manera como los indicados más arriba, se lo puede remontar al final de la etapa romana o principios de la napolitana de la actividad artística de Ribera o más exactamente hacia los años de 1615-1616⁹².

Una duda en la autoría del mismo Ribera la suscita también *San Francisco de Paula* que vino de la colección de Coeswelt como original⁹³ (il. 21). El mismo cuadro firmado por Ribera y fechado en 1640 se encontraba en la colección del infante Sebastián en Pau que actualmente ha pasado a una colección privada en Ginebra. Spinosa cree que el cuadro del Ermitage es una copia de la pintura hecha en el taller con unas variantes⁹⁴. Empero no se puede excluir que es una variante del pincel del mismo Ribera. Efectivamente, la pintura del lienzo del Ermitage, a primera vista, se distingue de las creaciones originales del autor, ya que parece más lisa, lo que podía suceder como resultado de las restauraciones. La investigación radiográfica ha demostrado una pincelada similar por su energía con las obras originales de Ribera⁹⁵. Spinosa menciona una decena

⁹² Kagané 1991, pp. 424-425.

⁹³ Inv. num. Γ 370. Óleo sobre lienzo. 72,5 x 58,5 cm. La inscripción en el pergamino en las manos del santo: CHARITAS.

⁹⁴ Spinosa 2003, pp. 320, 402.

⁹⁵ Viazmenskaya 1991, p. 444.



Fig. 21.– Jusepe de Ribera (?). *San Francisco de Paula*



Fig. 23.– Ribera, copia de taller de un original perdido.
Filósofo con libro, compás y escuadra



Fig. 22.– Ribera, copia de taller. *Dolorosa*

más de las obras análogas que se consideran réplicas del autor y copias.

Una serie de obras en la colección del Ermitage está atribuida al taller de Ribera. La *Dolorosa*⁹⁶ (il. 22), desde 1899 en los catálogos del Ermitage estuvo apuntada como una copia del original de Ribera de la Galería de Kassel firmado y fechado en 1638⁹⁷. La primera mención sobre la *Dolorosa* entre las creaciones artísticas de Ribera aparece en el inventario de la colección del Duque de Alcalá, Virrey de Nápoles desde 1629-1631. La obra no se ha conservado o no ha sido identificada. El lienzo de Kassel se considera una réplica hecha por el mismo autor de una obra perdida. El cuadro, expuesto en el Ermitage, Spínosa lo considera una obra del taller⁹⁸.

A las copias del taller del original perdido pertenece el *Filósofo con el libro, compás y escuadra*⁹⁹ (il. 23). El cuadro llegó como un original de Ribera y en el

⁹⁶ Inv. num. ГЭ 1569. Óleo sobre lienzo. 74 x 60,5 cm.

⁹⁷ Cat. 1899, n° 292.

⁹⁸ Spínosa 2003, pp. 306, 314, 402.

⁹⁹ Inv. num. ГЭ 9193. Óleo sobre lienzo. 121 x 96,5 cm. Entre múltiples imágenes de los filósofos, creados por Ribera, sólo algunos se puede identificar por los atributos, pues en general es imposible establecer los nombres suyos con un grado alto de veracidad. Lo dicho se refiere a este filósofo también.

inventario fue apuntado con la definición de "círculo de Ribera", pero se puede considerar que fue creado en el taller del maestro, de lo que sirve de testimonio la cercanía estilística de la obra con los originales del artista. Por la manera pictórica, el *Filósofo con el libro, compás y escuadra* es similar con el *Arquímedes* del Museo del Prado. Ambas pinturas demuestran una manera caravaggiesca de unos contornos nítidos y fuertes contrastes de sombra y luz. En comparación de radiogramas se ha detectado una gran similitud entre las pinturas¹⁰⁰. Sin embargo, la pincelada en el esbozo del *Filósofo* de Ermitage es más reservada, corta, cuidadosa y el pincel era más fino que en el cuadro de *Arquímedes*, por lo que se puede considerar que el *Filósofo con el libro, compás y escuadra* ha sido creado por un discípulo de Ribera.

Es sabido que Ribera pintó una serie de imágenes de los filósofos antiguos a principios de los años 1630 por encargo del Duque de Alcalá¹⁰¹. Los *Filósofos* posteriormente fueron traídos a Sevilla y fueron fijados en el inventario de los bienes del duque, compuesto entre los años 1632 y 1636. Han sido incluidos también en el inventario póstumo de 1637 en la "Casa de Pilatos" del duque¹⁰². Mas, con los años, la serie ha ido dispersándose y se puede hablar con exactitud solamente de una serie solitaria que se había conservado. Mas suponen que sobre la serie en su totalidad forman una imagen las copias del taller que habían estado en la colección Matarazzo di Licosa en Nápoles y en 1972 pasaron por la subasta de Christie en Londres¹⁰³. Entre estas obras estaba el *Filósofo con el libro, compás y escuadra* análogo al del Ermitage.

Otra serie, creada por Ribera o por su taller, cuya parte ha sido también este *Filósofo*, por lo visto, tenía su lugar de estancia en Ámsterdam en el siglo XVII. Ha sido grabada por Bernard Vaillant (1632–1698). Sobre las hojas se puede leer: "Spanniolet pinxit. Bernard Vaillant fecit 1672"¹⁰⁴. Las semejantes obras que se consideran unas copias del un original perdido de Ribera se encuentran en una serie de las colecciones privadas¹⁰⁵.

La *Alegoría del Gusto*¹⁰⁶ (il. 24) que se conserva en el Museo de Ermitage, es una de las múltiples copias antiguas, hechas del original que actualmente se exhibe en Wadsworth Atheneum en Hartford. Ha sido atribuido por primera vez como obra de Ribera por R. Longi en 1966¹⁰⁷. Este ha fijado la atención en



Fig. 24.– Ribera, copia del siglo XVII. *Alegoría del Gusto*

que G. Mancini cerca de 1620 en sus "Considerazioni sulla pittura" indicó que Ribera durante la estancia en Roma, por encargo de un español, cuyo nombre queda desconocido, ha realizado cinco alegorías de sentidos. Apoyándose sobre este dato, R. Longi expresó la suposición de que la serie de los cuadros con las imágenes de las alegorías de sentidos que se encontraba en la venta en París, ha sido copiada de las obras de Ribera. Al mismo tiempo él atribuyó el lienzo *Alegoría del Gusto* como original de Ribera. Más tarde los investigadores han descubierto otras obras originales de Ribera de la misma serie: *Alegoría del Tacto* (Fondo Norton Simon, Pasadena, California), *Alegoría de la Vista* (Museo de San Carlos, México) y *Alegoría del Olfato* (colección Abelló, Madrid). Respecto a la *Alegoría del Oído* existen solamente las copias de un original perdido. La serie, por lo visto, gozaba de una gran popularidad y ha sido copiada varias veces.

¹⁰⁰ Kagané 1991, pp. 431, 437; Viazmenskaya 1991, p. 444.

¹⁰¹ Fitz Darby 1962.

¹⁰² Brown, Kagan 1987.

¹⁰³ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 127.

¹⁰⁴ Verhaak. 1986; Hollstein, 1987, vol. XXXI, p. 40, (8).

¹⁰⁵ Spinosa 2003, p. 350, B 17.

¹⁰⁶ Inv. num. ГЭ 5348. Óleo sobre lienzo. 102 x 85 cm.

¹⁰⁷ Longhi 1966, pp. 74–78.

Existen cuadros de los cuales en la literatura científica se suele hablar como de unas copias de los originales perdidos de Ribera. En el Museo de Ermitage se encuentran unas cuantas obras de esta definición.

El lienzo dedicado al tema *Jesús con los doctores* Ribera lo pintó durante su estancia en Roma entre 1613–1616. Ha sido mencionado en 1638 en el inventario de la colección de Giustiniani y actualmente lo identifican con el cuadro que se encuentra en la iglesia de San Martín en Langres¹⁰⁸. El cuadro *Jesús con los doctores* de Ermitage¹⁰⁹ (il. 25) y las obras similares con éste que se exhiben en el Kunsthistorisches Museum



Fig. 25.– Ribera, copia del siglo XVII del original perdido.
Jesús con los doctores



Fig. 26.– Ribera, copia del siglo XVII del original perdido.
El camino del Calvario

Es desconocido el original de una copia antigua del cuadro *Camino del Calvario*¹¹⁰ (il. 26). Las variantes próximas que también se consideran copias de un original perdido se encuentran en el Museo de Bellas Artes de Alanson, en el Instituto de Suor Orsola Benincasa en Nápoles, en el Kunsthistorisches Museum de Viena. Por el tamaño y la descripción el cuadro de Ermitage coincide con lo mencionado en 1852 en la subasta del mariscal Soult en París: “Ribera (Joseph) dit l’Españolet. Jèsus portant sa Crois”¹¹¹.

*San Pedro Penitente*¹¹² (il. 27) es muy cercano a la copia que se conserva en el Kunsthistorisches Museum, al que Mayer consideró una réplica del taller de Ribera¹¹³. El original, por lo visto, ha sido creado a finales de los años 1620, el tratamiento de la cabeza del apóstol es muy análogo a las imágenes



Fig. 27.– Ribera, copia del siglo XVII del original perdido.
San Pedro penitente

¹⁰⁸ Spinosa 2003, p. 30.

¹⁰⁹ Inv. núm. Γ 9361. Lienzo, óleo. 120 x 169,5 cm.

¹¹⁰ Inv. núm. Γ 9414. Óleo sobre lienzo. 125 x 183 cm.

¹¹¹ Soult, vente 1852, n° 18.

¹¹² Inv. núm. Γ 9228. Óleo sobre lienzo. 107 x 78 cm.

¹¹³ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 135, n. 337.

de Viena, en la Galería de Artes de Glasgow, en el Museo de Goya en Castres, en el Museo de Bellas Artes en Nantes y otros se diferencian por su composición y remontan a otro original perdido. Todos ellos se consideran copias del siglo XVII.

de los apóstoles a medio cuerpo que se datan con las mismas fechas.

*El Filósofo con libro*¹¹⁴ 112 (il. 28) es una de las copias de las imágenes de los filósofos, realizadas por el encargo del Duque de Alcalá a principios de los años 1630. Son conocidas también otras obras consideradas copias de los originales perdidos. Una de estas obras fue adquirida por el Rey de España Felipe V y se encontraba en el Alcázar de Madrid



Fig. 28.— Ribera, copia del siglo XVII del original perdido.
Filósofo con libro

antes del incendio de 1734, posteriormente ha sido un ejemplar del Museo del Prado y actualmente se expone en el Museo Provincial de Zaragoza¹¹⁵. Una copia del taller de Ribera, para al cuadro del Ermitage *Filósofo con libro, compás y escuadra* existe en el museo-parque de "Pávlovsk". De la misma manera que el *Filósofo con libro, compás y escuadra*, el cuadro *Filósofo con el libro* formaba parte de la serie, grabada en 1672 por Bernard Vaillant¹¹⁶.

Con el nombre de Ribera en la literatura científica se vincula el lienzo *Catón*¹¹⁷ (il. 29), que se ha conservado en unas múltiples copias, aunque el original



Fig. 29.— Ribera, círculo de. *Catón*

suyo queda desconocido. Sobre una hoja de papel que sostiene en la mano el personaje está escrito: NEMO SINE CRIMINE VIVIT (Nadie vive sin vicio). Esta frase es prestada de los dísticos-sentencias en los hexámetros latinos, adscritos a Marco Porcio Catón (224-149 a. de C.) Los tempranos compendios de los dísticos se remontan al siglo IX. Estuvieron utilizándolos como preceptos en la enseñanza escolar del Medievo e incluso prosiguieron más tarde hasta el siglo XVIII. Desde la segunda mitad del siglo XVI como resultado de la falsedad de S. Boesia (Dubois) de Limoges los dísticos morales estuvieron adscribiendo a un autor inventado de nombre Dionicio Catón¹¹⁸.

Spinosa publicó dos cuadros iguales y los definió como copias de los supuestos originales de Ribera¹¹⁹. Uno de ellos se encuentra en la Galería de Brignole en Génova y el otro, en el Palazzo Rosso de la misma

¹¹⁴ Inv. núm. ΓΘ 8739. Óleo sobre lienzo. 99,5 x 81 cm.

¹¹⁵ Spinosa 2003, p. 364, n° C 36.

¹¹⁶ Hollstein, 1987, vol. XXXI, p. 43 (13).

¹¹⁷ Inv. núm. ΓΘ 2145. Óleo sobre lienzo. 74 x 62 cm.

¹¹⁸ Gesamtkatalog der Wiegendrucke. Bd. 6. Leipzig, 1934, S. 265.

¹¹⁹ Pérez Sánchez, Spinosa 1978, p. 128, n. 251.

ciudad. De todas maneras, ya que existen tres creaciones, tradicionalmente relacionados con el nombre de Ribera, se puede suponer que el autor de la variante principal fue precisamente él.

La colección de la pintura valenciana en el Museo de Ermitage es la más amplia que existe fuera de España. Da en general una excelente impresión del arte valenciano de los siglos XV–XVII e incluye

las obras maestras de los artistas más famosos. Junto con ello, habrá que prestar especial atención al hecho de que estamos aún muy lejos de que los problemas relacionados con el estudio de los cuadros queden resueltos totalmente. El objetivo principal de este artículo, no es sólo dar una visión sobre la colección, sino llamar la atención de los investigadores sobre los problemas que hasta ahora quedan pendientes.

BIBLIOGRAFÍA

Каганэ 2000.

Каганэ Л. Л. Картины, приобретенные в 1831 году для Эрмитажа у Мануэля Гадоя, князя Мира. // Труды Государственного Эрмитажа. Т. XXIX, 2000. С. 206–239, 242.

Kagané, L. L. Cuadros adquiridos en 1831 para el Ermitage de Manuel Gadoy, Príncipe de la Paz // Trabajos del Museo Estatal del Ermitage. T. XXIX, 2000. P. 206–239, 242

Каганэ 2001.

Каганэ Л. Л. Вновь определенная картина Мигеля де Альканьиса в собрании Эрмитажа // Сообщения Государственного Эрмитажа. [вып.] LIX. 2001. С. 3–5.

Kagané, L. L. Nueva atribución de un cuadro de Miguel de Alcáñiz en la colección del Ermitage // Comunicaciones del Museo Estatal del Ermitage. [Pub.] LIX. 2001. P. 3–5.

Каганэ 2003.

Каганэ Л. Л. Кабинет картин Хуана Мигеля Пáеза де ла Кадены, испанского посланника в Санкт-Петербурге // Из истории мирового искусства и культуры. Санкт-Петербург, 2003. С. 503–561.

Kagané, L. L. Gabinete de cuadros de Juan Miguel Páez de la Cadena, embajador español en San-Petersburgo // De la historia del arte y de la cultura. universal. San-Petersburgo, 2003. P. 503–561).

Кат. 1912.

[Липгарт Э.К.]. Императорский Эрмитаж. Каталог Картинной галереи. Часть I. Итальянская и испанская живопись. СПб., 1912

[Liphart, E.K.] Ermitage Imperial. Catálogo de la Galería de Pintura. Parte I. Pintura italiana y española. San Petersburgo, 1912.

Кат. 1958.

Государственный Эрмитаж. Отдел западноевропейского искусства. Каталог живописи. I. Л., М., 1958

Museo Estatal del Ermitage. Sección de la pintura europea occidental. Catálogo de la pintura. T.I. Leningrado, Moscú, 1958.

Кат. 1976.

Государственный Эрмитаж. Западноевропейская живопись. Каталог. I. Италия, Испания, Франция, Швейцария. Л., 1976

Museo Estatal del Ermitage. Pintura de Europa occidental. Catálogo I. Italia, España, Francia, Suiza. Leningrado, 1976

Левинсон-Лессинг 1970.

Левинсон-Лессинг В. Ф. Собрание картин Франсуа Троншена в Эрмитаже. Из истории коллекции Эрмитажа // СГЭ. [Вып.] XXXI, 1970. С. 8, № 22

Levinson-Lessing, V. F. La colección de pinturas de François Tronchin en el Ermitage. De la historia de la colección del Ermitage // Comunicaciones del Museo Estatal del Ermitage. [Pub.] XXXI, 1970, p. 8, n° 22

Левинсон-Лессинг 1986.

Левинсон-Лессинг В. Ф. История Картинной галереи Эрмитажа (1764–1917). Л., 1986

Levinson-Lessing, V. F. Historia de la galería de pintura del Ermitage (1764–1917). Leningrado, 1986

Линник 1993.

Линник И. В. Вновь опознанные картины западноевропейских мастеров. Проблемы развития

- зарубежного искусства. Часть I. СПб., 1993. С. 56–61
- Linnik, I. V. Nuevos atribuciones de obras de la pintura de Europa occidental. Problemas de la evolución del arte del extranjero. Parte I. San Petersburgo, 1993. P. 56–61.
- Соловьева 2000.**
Соловьева Е. И. К вопросу о творчестве Пабло де Сан Леонардо и его влиянии на валенсийскую живопись конца XV – начала XVI века // Труды Государственного Эрмитажа. [Т.] XXIX, СПб. 2000. С. 19–32, 237–238
- Soloviova, E. I. Aportación a la cuestión del arte de Pablo de San Leocadio y su influencia en la pintura valenciana de fines de XV y comienzos de XVI. // Trabajos del Museo Estatal del Ermitage. T. XXIX, San Petersburgo, 2000. P. 19–32, 237–238
- Соловьева 2003.**
Соловьева Е. И. Вновь определенная картина Хоана де Хоанеса в собрании Эрмитажа // Из истории мирового искусства и культуры. Санкт-Петербург, 2003. С. 54–64
- Soloviova, E. I. Nueva atribución de un cuadro de Joan de Joanes en la colección del Ermitage // De la historia del arte y de la cultura universal. San-Petersburgo, 2003. P. 54–64.
- Стадничук 1989.**
Стадничук Н. И. Итальянская и испанская живопись XVI–XVIII веков в Павловском дворце-музее // Музей 10. 1989. С. 226–239
- Stadnichuk, N. I. La pintura italiana y española de los siglos XVI–XVIII en el palacio-museo de Pávlovsk // Museo 10. 1989. P. 226–239.
- Успенский 1913.**
Успенский А. И. Императорские дворцы. Т. II, Москва, 1913.
- Uspensky, A. I. Palacios imperiales. T. II. Moscú, 1913
- Шмидт 1908.**
Шмидт Д. А. Возрождение на севере // Старые годы. 1908. Ноябрь – декабрь, с. 667
- Shmidt, D. A. El Renacimiento en el Norte // Años antiguos. 1908. Noviembre – diciembre, p. 667
- Штелин – Малиновский 1990.**
Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. Составление, перевод с немецкого, вступительная статья, предисловия к разделам и примечания К. В. Малиновского. 2 т. М., 1990
- Apuntes de Jacob Stelin sobre las Bellas Artes en Rusia. Composición del texto, traducción del alemán, artículo introductorio, prefacio de los partes y notas K.V.Malinovsky. 2 t. Moscú, 1990.
- Albi Fita 1979.**
Albi Fita, J. Joan de Joanes. Madrid, diciembre 1979 – enero 1980. Salas de exposición. Valencia, enero – febrero, 1980. Museo de Bellas Artes. Madrid, 1979
- Angulo Iñiguez 1981**
Angulo Iñiguez, D. Murillo. T. I–III. Madrid, 1981
- Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1969**
Angulo Iñiguez, D., Pérez Sánchez, A. E. Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII. Madrid, 1969.
- Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez 1972**
Angulo Iñiguez, D., Pérez Sánchez, A. E. Historia de la pintura española. Escuela toledana de la primera mitad del siglo XVII. Madrid, 1972
- Antonov 1982**
Antonov, V. La adquisición de Gessler para el Ermitage // AEA. 1982. Núm. 219, pp. 287–302
- Benito Doménech 1987**
Benito Doménech, F. Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo. Museo del Prado. Madrid, 1987
- Benito Doménech 2000**
Benito Doménech, F. Joan de Joanes. Una nueva visión del artista y su obra. Exp. Valencia, 2000.
- Bialostocki i Walicki 1955**
Bialostocki, J. i Walicki, M. Malarstwo Europejskie w zbiorach Polskich. 1300–1800. Krakow, 1955
- Brown 1973**
Brown, J. Jusepe de Ribera. Prints and Drawings. The Art Museum, Princeton University. October – November, 1973. Fogg Art Mus. Harvard University. December, 1973 – January, 1974. Princeton, 1973.

Brown, Kagan 1987

Brown, J., Kagan, R. The Duke of Alcala: his Collection and its Evolution // The Art Bulletin, LXIX (1987), p. 243.

Carrasco Ferrer 1977

Carrasco Ferrer, M. Ribera y las esculturas clásicas conservadas en Roma // Anales de Historia de Arte, n° 7, 1977, pp. 183-191.

Cat. 1899

Somof, A. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. I-re p. Les écoles d'Italie et d'Espagne. SPb., 1899

Ceán Bermúdez 1800

Ceán Bermúdez, J. Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España. 5 vols. Madrid, 1800

Claver Cabrero, Sánchez Peña 1995-1996

Claver Cabrero, I., Sánchez Peña, J. M. El "Ecce Homo" atribuido a Ribera. Legado de Da. Alejandrina Gessler // Boletín del Museo de Cádiz. VII, 1995-1996. Pp. 141-146

Cunningham 1848,

Cunningham, A. The Life of Sir David Wilkie. London, 1848. 2 vols

Dubreuil 1978

Dubreuil, M. H. Du nouveau sur un primitif espagnol. A propos de Miguel Alcaniz, peintre de Valence. // L'Oeil, n° 270-271, Janvier - Février 1978, pp. 53-59, 94-95.

Felton 1976

Felton, C. More Early Paintings by Jusepe de Ribera // Storia dell'arte. N 26, 1976. Pp. 31-43.

Fitz Darby 1938

Fitz Darby, D. Francisco Ribalta and his School. Cambridge (Mas.), 1938

Fitz Darby 1962

Fitz Darby, D. Ribera and the Wise Men // Art Bulletin, December, 1962, v. XLIV, no. 4, pp. 279-305.

Hand 1827

Hand, F. Kunst und Alterthum in St.Petersburg. Weimar, 1827.

Hollstein, 1987

Hollstein's Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts. Ca. 1450 -- 1700. Amsterdam, 1987

Kagané 1991

Kagané, L. Los cuadros de Ribera y de su círculo en el Ermitage // AEA, 1991. Num. 256, pp. 423-437

Kagané 1997

Kagané, L. L. The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting. Fifteenth to Nineteenth Centuries. Moscow, Florence, 1997.

Kagané 1999

Kagané, L. L. Las obras tempranas de Francisco Ribalta en el Ermitage // Boletín del Museo del Prado. T. XVII, num. 35, 1999, pp. 57-67

Kagané 2005

Kagané, L. L. La pintura española del Museo del Ermitage. Siglos XV á comienzos del XIX. Historia de una colección. Traducción: Aquilino Duque. Sevilla, 2005 (en español y ruso).

Cat. 1899

Somof, A. Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux. I-re p. Les écoles d'Italie et d'Espagne. SPb., 1899

Koehne 1882

Koehne, B. von. Die Gotzkowische Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage. St. Petersburg, 1882.

Kowal 1985

Kowal, D. M. Ribalta y los Ribaltescos. La evolución del estilo barroco en Valencia. Valencia, 1985

Lasso de Vega, M., Marqués del Saltillo 1935

Lasso de Vega, M., Marqués del Saltillo. Mr. Frederic Quillet, comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso (1809-1814). Madrid, 1935, p. 34.

Longhi 1926

Longhi, R. L'Assereto // Dedalo, anno 7, 1926, pp. 372-373

Longhi 1966

Longhi, R. I. Cinque sensi del Ribera // Paragone, n. 193, 1966, pp. 74-78.

Nierges 1996

Nierges, E. Pintura española. Museo de Bellas Artes de Budapest. Budapest, 1996

Nierges 1997

Nierges, E. Obras maestras del Arte Español. Museo de Bellas Artes de Budapest. Banco Bilbao Vizcaya, Madrid, diciembre de 1996 – Febrero de 1997. Museo de Bellas Artes, Bilbao, febrero – abril de 1997. Madrid, 1997

Nikulin 1989

Nikulin, N. The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Netherlandish Painting. Fifteenth and Sixteenth Centuries. Moscow – Florence, 1989.

Orellana [1779-1813]

Orellana, M. A. de. Biografía pictórica valentina (1779-1813). Valencia, 1967

Pardo Canalis 1979

Pardo Canalis, E. Una visita a la Galería del príncipe de la Paz // Goya, Núms. 148-150. 1979, p. 301-306

Pérez Sánchez. 1965

Pérez Sánchez, A. E. Pintura italiana del s. XVII en España. Madrid, 1965, p. 513.

Pérez Sánchez 1992

Pérez Sánchez, A. E. Pintura barroca en España. 1600-1750. Madrid, 1992.

Pérez Sánchez, Spinosa 1978

Pérez Sánchez, A. E., Spinosa N. L'opera completa di Ribera. Milano, 1978

Pigler 1967

Pigler, A. Katalog der Galerie alter Meister. Budapest, 1967

Rose Wagner 1983

Rose Wagner, I. Manuel Godoy, patrón de los artes y coleccionista. 2 tomos. Madrid, 1983

Solovieva 2002

Solovieva, E. La obra de Joan de Joanes en el museo del Ermitage: una nueva atribución // AEA, núm. 299, 2002, pp. 299-304.

Soult, vente 1852

Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu le Maréchal-général Soult duc de Dalmatie dont la vente aura lieu a Paris dans l'ancienne Galerie Lebrun... Paris, 1852

Spinosa 2003

Spinosa, N. Ribera. Napoli, 2003.

Sterling 1957

Sterling, Ch. Musée de l'Ermitage. La peinture française de Poussin a nos jours. Paris, 1957.

Tiberia 1999

Tiberia, V. Ribera, Ricci e un ignoto caravaggesco nel monastero di Santa Scolastica á Subiaco // Studi di Storia dell'Arte, 10, 1999, diciembre, pp. 279-283

Tormo 1916

Tormo y Monzó, E. La educación artística de Ribalta padre fué en Castilla y no en Italia // Revista crítica hispano-americana. 1916. V. II, pp. 19-38, 61-88

Tronchin 1974

Musée d'art et d'histoire. De Genève à l'Ermitage. Les collections de François Tronchin. Musée Rath. 21 Juin – 15 Septembre. Genève, 1974

Verhaak 1986

Verhaak, E. Filosofen naar Spaanse voorbeelden door Bedrnard Vaillant. Een oeuvre wordt uitgebreid // Bulletin van het Rijksmuseum. 1986, n° 1, S. 247-255.

Viazmenskaya 1991

Viazmenskaya, L. Un experimento: el estudio radiográfico comparativo de los cuadros de Ribera y su círculo en el Ermitage // AEA, 1991. Num. 256, pp. 439-447

Vsevolozhskaya 1975

Vsevolozhskaya, S. and Linnik, I. Caravaggio and His Followers. Leningrad, 1975

Vsevolozhskaya 1993

Vsevolozskaia, S. et Linnik, I. Le Caravage et les caravagesque dans les musées de l'Union Soviétique. Saint-Pétersbourg, 1993

Waagen 1864

Waagen, G. F. Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage zu St. Petersburg nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen. München, 1864

Weiner 1909

Weiner, P. P. L'Esposizione di quadri antichi promossa a Pietroburgo dalla rivista "Starije Godi" // L'Arte, 1909. An. 32, p. 224