

ECOS DE CARAVAGGIO EN VALENCIA

La conmemoración reciente del cuarto centenario del nacimiento de Miguel Ángel Merisi y la magna exposición celebrada en Sevilla bajo el título «Caravaggio y el naturalismo español», con ocasión del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, han propiciado reconsiderar la influencia del genial pintor italiano en el sentido de otorgarle un decisivo papel en la renovación de la pintura española del siglo XVII, siendo Valencia, como ya ocurriera en otras ocasiones, receptora la más temprana del nuevo lenguaje pictórico.

En tal consideración evaluatoria son fundamentales las varias aportaciones de Alfonso E. Pérez Sánchez (1), siendo su catálogo a la referida exposición el estudio más completo sobre Caravaggio en relación con la pintura española, remitiéndonos al mismo en cuanto se refiere al análisis del contexto de tal relación, antecedentes, alcance y difusión del naturalismo español de directa o indirecta derivación caravaggiesca, limitándonos ahora a dejar nota del estado de la cuestión por lo que respecta a Valencia.

* * *

De acuerdo con lo señalado por Ainaud (2), al estudiar el influjo de Caravaggio en España, no pasaron de media docena de lienzos suyos los que acá llegaron, ninguno, que sepamos, a Valencia. ¿A qué es debido, pues, su conocimiento casi inmediato en Valencia, y su aceptación, más notoria que en parte alguna si se tiene en cuenta la ausencia de un naturalismo autóctono precedente? Modificado resueltamente el ambiente artístico valenciano por el pintor catalán Francisco Ribalta (3), establecido en Valencia desde 1600, que con superar el ya desgastado y vacío manierismo derivado de Joanes, lo gana al realismo claroscuro heredado de Sebastiano del Piombo, la introducción del naturalismo de Caravaggio parece decisivo atribuirlo al no aún bien conocido

(1) Principalmente *Pintura italiana del siglo XVII en España* (Madrid, 1965) y *Caravaggio y el naturalismo español*, introducción y texto al catálogo de la exposición celebrada en Sevilla en los meses de septiembre y octubre de 1973, editado por la Dirección General de Bellas Artes. La representación pictórica valenciana, cuyas fotografías allí se publican, estuvo constituida por lienzos de los Ribalta, Ribera, Espinosa y un Orrente de colección valenciana.

(2) Cfr. *Le caravaggisme en Espagne*, «Cahiers de Bordeaux», II, 1955.

(3) Documentación sobre el proceso biográfico de Francisco Ribalta, en el artículo de Madurell Marimón *Francisco Ribalta, pintor catalán*, publicado en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», núms. 1-2 (enero-junio de 1948).

viaje que el pintor de Solsona realiza a Italia durante 1616-1620. Viaje que, como indicara Camón (4), supone un hito importante en la evolución del arte de Ribalta, hito revolucionario si se atiende a la repercusión que esta su fase, ya decididamente «caravaggista», tendría en la pintura valenciana, de dilatada duración a tenor de las dependencias de casi todos los pintores valencianos de la centuria, respecto a Francisco Ribalta, verdadero patriarca de reconocida eficacia aun mucho después de su muerte (1628).

Ainaud ha demostrado (5) cómo a partir de ese viaje, y no antes, Ribalta incorpora a su pintura la dialéctica de luces y sombras según la dejara planteada el pintor lombardo, literalmente aprendida al copiar la *Crucifixión de San Pedro*, de la colección Príncipe Pío (Mombello), lienzo de 93 x 78 centímetros que, con la firma «F. Ribalta. F'», es fiel trasunto del famoso cuadro de Caravaggio que está en la iglesia de Santa María del Popolo, en Roma (6). Tanto Ainaud

(4) En *Los Ribalta*, Madrid, 1958, publicado por la Dirección General de Bellas Artes, a propósito de la exposición de Ribalta y la Escuela Valenciana, celebrada en Granada en 1956.

(5) En *Ribalta y Caravaggio*, artículo publicado en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona», 1943, y en *Francisco Ribalta. Notas y comentarios*, en «Goya», número 20, 1958.

(6) A propósito de este lienzo, Stefano Bottari, en su obra *Caravaggio* (Firenze, 1966), señala: «Le due grandi tele di Santa Maria del Popolo —se refiere asimismo a la *Conversión de San Pablo*— intramezzano cronologicamente i dipinti di San Luigi dei Francesi, del momento che si pongono tra le due tele delle pareti e la duplice redazione della pala per l'altare. Come s'è già visto, le telle delle pareti risultano sistemate, sia pure provvisoriamente, il 4 luglio del 1600, mentre il contratto per la pala d'altare (prima redazione) è del 7 febbraio 1602. Or proprio nell'intervallo tra le prime due tele e la pala d'altare, Michelangelo da Caravaggio dipinse le due tele per Santa Maria del Popolo. Nel fatto (*Burlington Magazine*, luglio 1951) ha rintracciato copia dell'atto notariale con cui il 24 settembre del 1600 Michelangelo da Caravaggio s'impegnò con mons. Tiberio Cerasi di dipingere —previa esibizione di speciminina, disegni di figure e di altre cose— due quadri raffiguranti il mistero della Conversione di San Pablo e il Martirio di San Pietro, e di consegnarli tra otto mesi. Caravaggio, essendo morto nel frattempo monsignor Cerasi, ricevette il pagamento finale il 16 novembre 1601 dall'Ospedale della Consolazione, divenuto erede universale. Sta d'altra parte che, almeno a partire dalla mostra milanese del 1951, è stata vivacemente avvertita l'analogia di ductus pittorico, e quindi anche la contemporaneità, tra la seconda redazione del San Matteo e i due grandi quadri di Santa Maria del Popolo. Com'è noto, el Baglione afferma che «questi quadri prima furono lavorati (da Caravaggio) in un'altra maniera, ma perchè non piacquero al padrone se le prese il cardinale Sannesio». (...) Non è da escludere infine che del primitivo Martirio di San Pietro ci sia giunto un ricordo in una tela del Museo dell'Ermitage a Leningrado. Conferma questa ipotesi una rielaborazione del quadro primitivo



«Crucifixión de San Pedro». Atribuido a Ribalta, copiando a Caravaggio (Museo del Patriarca, Valencia).

como Camón y Pérez Sánchez han insistido —según palabras del último— «en la posibilidad de que pueda ser suya también (de Ribalta) la que se guarda en el valenciano Colegio de Corpus Christi». La copia de aquí (7), integrada en su Museo, guarda incluso casi las mismas proporciones (2'30 × 1'70 m.) que el original de Roma (2'30 × 1'75 m.), y su calidad hace verosímil la atribución a Ribalta, muy superior a las de otras copias existentes en Valencia, una en la sacristía del propio Colegio de Corpus Christi, muy

che si conserva a Colonia (cfr. Mancini, *Commento del Salerno*, II, Roma, 1957, p. 122). Concluyendo può sospettarsi che i due dipinti siano stati rifiutati sia per gli accenti d'arcaicità in essi contenuti o per l'inadempienza di qualcuna delle clausole contrattuali: ad esempio, la mancata esibizione degli specimina o dei disegni per le figure. E non è superfluo notare che si trattava di clausole assai poco confacenti con lo spirito del Caravaggio e con il suo stesso modo di operare. Dei due dipinti, ma particolarmente del Martirio di San Pietro, furono 'ad antiquo' eseguiti copie fedeli, inviate anche nella Spagna, ove certamente furono viste dal Velázquez.»

(7) La última *Guía del Museo del Patriarca*, de Vicente Cárceles Ortí, Valencia, 1962, la señala como del propio Caravaggio, indicando que es réplica del cuadro de Santa María del Popolo, en Roma.

necesitada de limpieza, y otra en el Palacio Arzobispal.

Introducción, pues, del arte de Caravaggio en Valencia, a través de sus copias, Ribalta es posible que se limitara a darlo a conocer, tomando aspectos adjetivos y siguiendo, en cierto modo, fiel a su propia, compleja, personalidad, reservando para Ribera, Velázquez, Zurbarán, el verdadero destino del caravaggismo: conseguir la coherencia que al propio Caravaggio faltó, hábil en conseguir unos contrastes provocados al «profanizar» unos santos que, no obstante, envuelve en iluminaciones «sagradas», contrastes o incongruencias, como se le ha reprochado, que supieron neutralizar los tres pintores españoles citados (8).

* * *

Las incertidumbres biográficas sobre Juan Ribalta (1596 aprox.-1628) nada resuelven acerca de su posible viaje a Italia, que en tal caso justificaría el desenfado naturalista de obras como la *Crucifixión del Señor*, del Museo de Bellas Artes de Valencia, o las de la iglesia parroquial de Torrente, amén del peculiar tratamiento claroscuro que concentra todo efecto en áreas selectivas, y aun la sequedad del modelado, alejado de la fluidez veneciana que conservara Francisco. Todo ello aproxima a Juan a la órbita del Caravaggio, bien entendido en lo que se refiere a aspectos puramente formales, dado que hay que constatar en Juan Ribalta su falta de dramatismo a lo Michelangelo Merisi.

* * *

El peculiar tenebrismo de Juan Ribalta, heredado directamente o no del Caravaggio, no tiene continuación en la escuela valenciana, y su paralelo más próximo hay que buscarlo en Orrente, según Camón (9), pintor murciano establecido varias veces en Valencia, cuyas dependencias respecto al pintor lombardo conviene resaltar. A los ingredientes venecianos de la pintura de Pedro de Orrente (m. en 1644), tomados de Leandro Bassano principalmente, por cuyo taller pasó, hay que añadir su conocimiento indudable, acaso directo, de obras de Caravaggio, lo que denotan algunos de los cuadros del murciano por el uso del claroscuro como elemento modelador de las formas. Tal, notablemente, el *Martirio de San Sebastián*, que pintara en 1616 para la capilla fundada por don Diego de Covarrubias en la catedral de Valencia, cuadro recientemente limpiado y restituido a su primitivo

(8) Gerard Barrière, en un artículo publicado en «*Connaissance des arts*», 263, enero 1974, París, que titula expresivamente *Un miracle unique en Europe: l'emprise du Caravaggio sur l'Espagne*, sostiene la tesis de que la historia sagrada que Caravaggio redujo al nivel de incidentes cotidianos adquiere en España una dimensión dramática que otorga razón de ser y plenitud al caravaggismo.

(9) Vid. obra citada arriba.

emplazamiento. En este lienzo, tradicionalmente considerado como su obra maestra (lo que así reconociera el mismo Francisco Ribalta, de quien el murciano fuera circunstancial rival), el contorno del asaetado mártir aparece recortado por un ensombrecido paisaje, en el que se adivina al fondo, en visión simul-



«San Sebastián». Orrente. Catedral de Valencia

tánea, la posterior asistencia de Irene al mártir malherido, todo ello en fuerte contraste con el radiante y monumental desnudo.

De temática más cara aún al círculo de Caravaggio, y en la inefable interpretación del San Juan Bautista adolescente, es el lienzo de la colección Lassala, de Valencia, expuesto en Sevilla en 1973 y ya antes publicado por Angu'o-Pérez Sánchez (10). El tenebrismo es aquí, si cabe, más denso que en cualquier otra obra suya; pero su fluidez contrasta con la corpo-

(10) En *Pintura toledana en la primera mitad del siglo XVII*, Madrid, 1972.



«Sacrificio de Isaac». Atribuido a Orrente y, luego, a Espinosa (Pinacoteca Municipal de Valencia).

reidad del San Sebastián, dependiendo en esto y otros detalles de Bassano.

* * *

Si hasta ahora hemos visto cómo Francisco Ribalta copia por primera vez a Caravaggio, cómo su hijo incorpora algunos de sus elementos formales más evidentes y cómo Orrente los ajusta a una iconografía y composición de inspiración caravaggiesca, va a ser Ribera (1591-1652) el intérprete más aprovechado del pintor rebelde y revolucionario que fuera Caravaggio, con la particularidad de mantener el Spagnoletto su adscripción al caravaggismo en constante deseo de superación, consecuente en todo a la quintaesencia de un arte en perpetuo devenir por la dialéctica de sus



«Sacrificio de Isaac». Colegio de Corpus Christi (Sacristía)

propios elementos (luces-sombras, cromaticidad-opacidad, profana sacralidad, etc.). Las circunstancias de su vida (supuestas unas y documentadas las más) en torno a su posible formación con Ribalta y a su temprana residencia en Nápoles, el ambiente que frecuenta, su mismo talento y el destino agitado que *velis nolis* le tocó vivir, propiciaronle en grado sumo su identificación estética con el Caravaggio, que necesari-



Ribera: «San Sebastián, atendido por la matrona Irene y una esclava». Museo de Bellas Artes de Valencia.

riamente no suponía, por auténtica, imitación y servidumbre, dada también la buena dosis de genialidad que reside en el pintor de Játiva.

De tal suerte Ribera confirió un misticismo patético sumamente adecuado a una serie de representaciones, las más de las veces religiosas, en las que, sin salirse de la objetivación de la verdad, preconizada por Michelangelo Merisi, supo eludir la brutalidad realista del Caravaggio. Por ello Ribera aporta al caravaggismo un decoro y unción sujeto a los postulados más ortodoxos del pintor lombardo, por negarse a toda evasión intelectualista, beatífica o visionaria, revelándose genial en lo que Caravaggio hubiera rehusado pintar: la vida interior que ostentan, con naturalidad pasmosa, los rostros y actitudes de sus santos y mártires.

Valencia, que conserva muy pocas obras de Ri-

bera, tiene en su Museo de Bellas Artes un *San Sebastián curado por Irene* que, a pesar de haber sido demasiado restaurado por López (11), revela como en pocas obras la oportunidad y eficacia de la «luz de sótano», la necesidad de la misma para el efecto requerido (dado que concentra todo el foco de luz en el cuerpo del mártir, magnificándolo así fuera de todo artificio) y su valor significante, connotador de planos que dispone en un orden jerárquico, correspondido con una gradación de luz, sumiendo lo que no son cuerpos en total penumbra. Es obra fuertemente influida por el arte de Caravaggio, que debió de impresionar mucho al joven Ribera en sus años de formación, y en tal sentido obra de la que resulta el más importante «eco» directo de Michelangelo Merisi.

* * *

Cronológicamente paralela a la de Ribera, otra versión del caravaggismo napolitano la da en Valencia Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600-1667), quizá a través del propio Ribera, si bien Pérez Sánchez la interpreta en función de la presencia en España de Caracciolo (1575-1637), del que se sabe tuvo una primera época sensiblemente caravaggista (12). Algo difícil de determinar dadas las patentes concomitancias que existen entre Ribera y Gian Battista Caracciolo.

En cualquier caso, la desigual obra de Espinosa delata entre sus mejores cuadros seguras conexiones caravaggistas no importa a través de cómo y por quién, bien que nunca de primera mano, como en el caso de Ribera e incluso Ribalta. Y así Espinosa, en la interpretación del bíblico sacrificio de Isaac, crea presuntivos de los de Caravaggio (donde el contraste senectud-adolescencia se ajusta perfectamente a las complacencias antinómicas de Caravaggio, a la vez que el tema le permite concretar, como en el repetido del San Juan Bautista efebo, la belleza corporal de un parcial desnudo joven). El de la Pinacoteca Municipal de Valencia y el del Colegio del Patriarca (13) siguen el esquema compositivo del *Sacrificio de Isaac*, de la Galería de los Oficios, versión de un

(11) Según noticia aportada por Carlos Sarthou Carreres en *Juan José Ribera, «el Españoleto»*. Su vida, su arte y sus familiares, artículo publicado en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO de enero-diciembre de 1953.

(12) Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, en *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, 1965, y también *Pintura italiana del siglo XVII*, catálogo de la exposición correspondiente, Madrid, 1970, del mismo autor, así como su monografía *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid, 1972.

(13) El de la Pinacoteca Municipal figuró en la Exposición de Sevilla «Caravaggio y el naturalismo español», celebrada en 1973, habiendo figurado ya antes en la de Granada de 1956. «Los Ribalta y la escuela valenciana». Como otros varios lienzos, pudo pertenecer al convento de la Merced de Valencia, de donde pasaría al Ayuntamiento quizá a raíz de la desamortización. Es sin duda uno de los cuadros más estimables de la Pinacoteca Municipal, y como dice Pérez Sánchez, «obra bellísima y, desde luego, uno de los ecos de caravaggismo más evidente que pueden señalarse en la pintura española».

original que no ha sido todavía bien determinado. Otras versiones en España fueron dadas a conocer por Ainaud, aparte otras de inferior condición, luego descubiertas, entre las que no debe incluirse la excelente que se conserva en Madrid (Confederación de Cajas de Ahorros), de influencia latente en los citados *Sacrificios* de Valencia. Estos —el del Colegio del Patriarca y el de la Pinacoteca Municipal, el de la iglesia parroquial de San Andrés, de Valencia, y el de la de San Roque, de Alcoy, como otra que hubo en la catedral y que Tormo atribuye a Orrente o a un discípulo suyo, según lo acostumbrado en su época (14)— han sido adjudicados a Espinosa, precisándose que algunas pudieran repetir un determinado original. En tal sentido, el *Sacrificio de Isaac*, de la iglesia de San Andrés, de Valencia, muestra una factura más acorde con lo que es tradicional en Espinosa, revelándose incluso la peculiar preparación a la almagra que subyace en la superficie propiamente pintada de sus cuadros, lo que no se evidencia en el *Sacrificio de Isaac* del Patriarca, con leves desconchados que traslucen otro tipo de imprimación, no siendo perceptible tampoco, acaso por oportunas limpiezas, en el tan semejante de la Pinacoteca Municipal. Ligeras variaciones pueden descubrirse con ayuda de las fotografías adjuntas.

* * *

Mayor dificultad presenta la constatación de ecos caravaggescos en colecciones particulares valencianas, merecedoras muchas de un estudio que excedería del espacio propuesto. Ocasión habrá de hacerlo, no sin antes consignar la evidencia de destellos caravaggescos advertidos en cuadros como *Lot y sus hijas*, de la colección de Adolfo de Azcárraga, o el de asunto alegórico de la colección Serra de Alzaga. El primero se incluyó en la exposición organizada por Galería Nike en octubre de 1974, oferente de buena parte de la valiosa pinacoteca del citado Adolfo de Azcárraga. En la órbita de la pintura norteitaliana o, por mejor decir, genovesa, de la primera mitad del siglo XVII, que ya participa de las innovaciones suscitadas por Michelangelo Merisi, ha sido relacionado con Vetti o Skreta, en tanto Pérez Sánchez se inclina por adjudicarlo a Orazio Ferrari, según información facilitada por el propietario del cuadro, que sostiene la paternidad de Strozzi. Es lienzo que perteneció a la colección sevillana del Marqués de Santa Cruz.

En cuanto a la quizá alegoría de la música de la colección Serra de Alzaga, su atribución a Antivedutto Grammatica ha sido propuesta por el propio Adolfo de Azcárraga y confirmada posteriormente. Ningún resabio caravaggesco muestra, en cambio, la *Adoración de los Reyes* de Pedro Núñez del Valle (pintor que ha estudiado Angulo), por ser anterior, acaso, a



«San Sebastián». Atribuido, primero, a Gerard Honthorst, y luego, a Matthias Stommer (Museo de Bellas Artes de Valencia).

su viaje a Italia, donde asimila alguna faceta caravaggesca. Es lienzo, con todo, muy interesante que hay que sumar a la escasa producción que de dicho pintor se conoce, aquí de segura atribución por la firma que ostenta. Pertenece a la colección de don Jaime Caruana y Gómez de Barreda.

* * *

Nada hay que añadir, fuera de reseñarlo, a lo ya ya dicho en esta revista (año 1963) por Pérez Sánchez respecto al cuadro *Lot y sus hijas*, estudiado en su artículo *Cuadros del barroco italiano en el Museo de Valencia*. Cuadro interesantísimo por su acusado tenebrismo, provocado aquí por la luz de una vela al proyectarse diagonalmente sobre la composición que la refleja envuelta en penumbra; allí se consigna su condición caravaggesca y su atribución segura a Rutilio Manetti, que un grabado de B. Campitelli corrobora. Son curiosas, por lo demás, las concomitancias que el tema ofrece respecto al del cuadro indicado de Adolfo de Azcárraga.

* * *

(14) Vid. en «Levante», *Guías regionales Calpe*, Madrid, 1923, p. 95.



«Degollación de San Juan Bautista». Museo de Bellas Artes de Valencia

Finalmente, dos últimos «ecos» de Caravaggio, siguiendo la denominación de Tormo referida a otro *Sacrificio de Isaac*, del Museo de Bellas Artes (15), que resultó muy perjudicado en la riada de 1957, los hallamos en el propio Museo.

El uno representa a San Sebastián atendido por Irene, en la versión iconográfica poco común del santo auxiliado por la matrona y su sierva, curiosamente coincidente con la de Ribera ya aludida, ambas, por tanto, próximas, y no sólo desde el punto de vista

(15) En *Valencia. Los Museos*, Madrid, 1930.

iconográfico, al cuadro del mismo tema que fue publicado por Serafino Ricci (16) como posible de Caravaggio, de la colección del Marqués Campori (Módena). De las vicisitudes y atribuciones varias del cuadro —al propio Caravaggio cuando fuera donado al Museo por Martínez Blanch en 1835 (17), y luego a Gerard Honthorts, Gerardo della Notte, «secuaz norteño de la revolución artística de Caravaggio y Ribera», por Tormo (18), que Garín aún recoge en su catálogo-guía (19)— da cuenta Alfonso E. Pérez Sánchez a propósito de haber sido expuesto en Sevilla (20), sosteniendo la atribución al holandés Matthias Stomer que el propio Museo ha aceptado. Es una muestra espléndida del caravaggismo en su faceta nórdica (21).

El otro cuadro, de momento todavía no expuesto, representa la *Degollación de San Juan Bautista*. Donado testamentariamente por doña María Despujol Trénor, marquesa viuda de Villagrancia, y recibido en 15 de julio de 1974, es pintura de calidad desigual, pero en algún aspecto muy notable. La oportuna limpieza revelará detalles algo confusos ahora, inscribiéndose los más acusados y diáfanos en la línea del caravaggismo valenciano que hemos comentado, particularmente en el de la primera hora.

* * *

Unos y otros lienzos, los más tempranos, los más fieles, los no tanto, a su modo condicionados por las directrices renovadoras impuestas por Caravaggio irreversiblemente, evidenciadores éstos aún más de su dilatada influencia, señalan suficientemente, creo, de qué modo fue rotundo el impacto de Michelangelo Merisi y cómo su arte adquirió los encomiables, sintomáticos «ecos» que en Valencia hoy evocan su nombre glorioso.

MIGUEL ANGEL CATALA GORGUES

(16) Cfr. *Arte religioso. Colección iconográfica. San Sebastián*, con una introducción del autor citado, Madrid, 1924.

(17) Cfr. *Documentos para la historia del Museo de la Real Academia de San Carlos. Legado de don Francisco Martínez Blanch. 1835*, en ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO, enero-diciembre 1920.

(18) Obra citada arriba.

(19) Cfr. *Catálogo-guía del Museo Provincial de Bellas Artes de San Carlos*, Valencia, 1955, p. 321.

(20) Notas en el tantas veces mencionado *Caravaggio y el naturalismo español*.

(21) VALDIVIESO, ENRIQUE, *Pintura holandesa del siglo XVII en España*, Valladolid, 1973.