

## LA IMAGEN DE SAN JERÓNIMO EN LA OBRA DE RIBERA <sup>1</sup>

Karin MÜLLER

Desde el siglo XVI pertenece Nápoles al imperio español. Durante más de dos siglos Nápoles fue gobernado por virreyes españoles: de 1507 a 1734 por 59 virreyes. Las relaciones políticas y económicas influían en el ámbito cultural y científico, que finalmente condujo a un intercambio entre ambas culturas. Esto se demuestra en el culto de los santos y en la pintura como luego veremos. Después de París, a principios del siglo XVII Nápoles se hacía la segunda ciudad más grande de Europa con 250.000 habitantes. Poco antes de la peste, en 1656, contaba con 350.000 habitantes. El desarrollo demográfico provocó un crecimiento de la economía. Nápoles se hizo un centro comercial y financiero, poseía el mayor puerto comercial del mediterráneo. Los privilegios de la capital de la provincia de Nápoles se oponían a la pobreza creciente en el campo que a su vez provocó una huida hacia la ciudad. Esto condujo a una urbanización extensiva. El crecimiento de las diferencias sociales guiaba en 1647 al levantamiento de Masaniello.

A pesar de la miseria social creciente, Nápoles se hizo el segundo centro de mecenazgo eclesiástico y principesco después de Roma. Entre sus murallas el arte floreció obteniendo un gran impulso por la presencia de los españoles y su mecenazgo. Además, la urbanización creaba un gran campo de actividades para los artistas, por ejemplo, por la reconstrucción de la Certosa di San Martino.

En ese ámbito entró Ribera, nacido en 1591 en Játiva, cuando vino a Nápoles en 1616. Su primer mecenas en Nápoles fue Pedro Téllez Girón, Duque de Osuna, quien encargó una serie de cinco cuadros de Santos para la Colegiata de Osuna (entre ellos un «San Jerónimo»). Al mismo tiempo que Ribera, trabajaban en Nápoles artistas como il Domenichino, Artemisa Gentileschi, Giovanni Lanfranco, Guido Reni. Después de su huida de Roma, en 1606, Caravaggio estaba en Nápoles. Diego Velázquez pasó dos veces por Nápoles, en 1630 y 1651. En la ciudad vivieron además unos años Antonio de Bellis, Bernardo Cavallino, Francesco Fracanzano,

<sup>1</sup> Este artículo está basado en mi tesina, realizada en la Universidad de Marburgo, Alemania, KARIN MÜLLER, *Die Darstellung des heiligen Hieronymus im Werk von Ribera (1591-1652)*, Edition Wissenschaft, Bd. 5, Tectum Verlag, Marburg 1997.

Luca Giordano, Bartolomeo Passante, Pietro del Pó, Mattia Preti, Francesco de Rosa «il Pacecco», Salvator Rosa y Massimo Stanzione. A principios del siglo XVII Nápoles se convirtió en punto eje entre la cultura italiana e hispana. El comercio de arte iba prosperando y se producía un intercambio artístico. Los virreyes actuaban de mecenas y patrocinadores, como también los comerciantes y banqueros extranjeros, por ejemplo Lanfranco Massa y Gaspar Roomer. Roomer, que era de Amberes, contribuyó al conocimiento de las pinturas de Rubens en Nápoles, importó obras de Van Dyck y encargó pinturas a Ribera. Importaron obras de procedencia española y exportaron obras napolitanas a España<sup>2</sup>. Nápoles daba a los artistas forasteros una cierta seguridad económica y facilitó la confrontación con las tendencias recientes del arte. Una cesura en la vida de Nápoles fue la peste del año 1656. Causó la aparición de Mattia Preti y Luca Giordano.

En Nápoles había un gran mercado para las pinturas religiosas. La Iglesia Católica era el más influyente mecenas y el mayor cliente potencial. Los temas preferentes de la pintura eran Cristo, la Virgen y los santos que operaron como mediadores entre Dios y los hombres. Nápoles era una «ciudad mariana» donde había un gran culto y veneración de reliquias. El culto sirve como base para la producción artística. Además indica las tendencias sociales y culturales como lo demuestra P. Burke<sup>3</sup>.

En el siglo XVII la gente prefería a los santos penitentes y mártires. Los patronos de la ciudad eran San Jenaro (a partir del siglo V) y los obispos napolitanos Agripino, Aspreno, Atanasio, Severo, Eufebio y Agnello, y a partir de 1608 también Santo Tomás de Aquino. Además, en el siglo XVII, poseían una gran importancia para el culto en Nápoles Santo Domingo, San Pedro, San Francisco Javier, San Ignacio, San Francisco de Borja, San Francisco de Paula, San Andreas Avellinus, San Cayetano, San Antonio de Padua, San Jacobo de Marchia, San Francisco de Asís, San Felipe Neri, Santa Teresa de Ávila, Santa María Magdalena dei Pazzi, Santa Clara, Santa Patricia, San Gregorio de Armenia, Santa María Egipciaca, San Nicolás de Bari, San José, San Miguel, San Juan Bautista, San Pedro Mártir, Blasio, San Antonio Abad y Santa Cándida Brancaccio la Joven. La biografía de algunos de estos santos está relacionada con la historia partenopea.

El culto temprano de los santos Sebastián, Roque, Cayetano y Francisco de Borja, cuya canonización no se produjo hasta 1671, fue el resultado de las epidemias y catástrofes que vivía Nápoles, ya que esos santos eran los ayudantes contra la peste y los terremotos. Un rol excepcional gozaba Santa Teresa de Ávila. En 1617 las Cortes la hicieron su patrona, y en 1622 se produjo su canonización. En Nápoles se difundió su culto rápidamente por la administración y población española. Así se muestra otra vez la mezcla de ambas culturas.

<sup>2</sup> Véase FELTON, C. y JORDAN, W. B., *Jusepe de Ribera, lo spagnoletto. 1591-1652*, Kimbell Art Museum, Fort Worth, 1982, p. 44 y LABROT, G., *Italian Inventories, I, Collections of paintings in Naples, 1600-1780*, München, London, Paris, New York, 1992, p. 3.

<sup>3</sup> BURKE, P., *The historical anthropology of early modern Italy. Essais on perception and communication*, Cambridge, 1987, p. 52.

Pero un culto especial dedicado a San Jerónimo en Nápoles no está documentado. Los únicos testigos de la veneración de San Jerónimo hoy conocidos son los inventarios napolitanos reeditados por Labrot<sup>4</sup>. Mencionan 121 pinturas presentando a San Jerónimo, entre ellos dos de Ribera, dos de su escuela y 65 de procedencia anónima. Teniendo en cuenta la cantidad elevada de pinturas de San Jerónimo que estaban en colecciones privadas no cabe duda que era un santo importante para los napolitanos y los españoles allí residentes.

San Jerónimo nació en el año 347 y murió en el 420. Su importancia y veneración se puede explicar por su vida ascética y su traducción de la Biblia al latín. Además es autor de una crónica del mundo, de una historia de la literatura eclesiástica y de una rica correspondencia. Desde 1295, por el papa Bonifacio VIII, se le cuenta entre los Santos Padres de la Iglesia. El papa Sixto V ordenó en 1564, durante el tridentino, que a partir de entonces en las prácticas religiosas se usara la traducción jeronimiana de la Biblia, la Vulgata.

La iconografía de San Jerónimo se desarrolló en Italia y está vinculada con la tradición literaria. Las primeras imágenes de este santo que hoy se conocen aparecen en los manuscritos del siglo VII<sup>5</sup>. La «Leyenda aurea» escrita por Voragine en 1260 pronto se convirtió en la fuente iconográfica. La leyenda del león proviene por ejemplo del «Hieronymianus» de Giovanni di Andrea, escrito en el año 1342. Ese libro provocó una popularización del culto de San Jerónimo en Italia. En la mitad del siglo XIV se refuerza un movimiento de los eremitas que fundan varias órdenes religiosas bajo el patronato de San Jerónimo. Vivían según las reglas de San Agustín y practicaban la penitencia y la adoración de la Virgen. Una rama de esas órdenes religiosas se extendió hacia España en la segunda mitad del siglo XIV. El primer monasterio jeronimiano en la tierra española se fundó en 1374 en Lupiana. Entre la orden de los Jerónimos y la corona española había relaciones muy íntimas: Después de su abdicación en el año 1556, Carlos I se retiró al monasterio de Yuste. Bajo el reinado de Felipe II, entre 1563 y 1584, se construyó el Escorial como residencia real y monasterio de los Jerónimos. Ya en el año 1593 habían adquirido de la ciudad de Colonia la reliquia de la cabeza de San Jerónimo. A finales del siglo XVII el Escorial poseía la mayor colección del mundo de reliquias de San Jerónimo<sup>6</sup>.

Consta que el culto de San Jerónimo se divulgó por el camino de las congregaciones de las órdenes religiosas. La popularidad creciente de la literatura religiosa, que ahora dejó de ser el privilegio del clero, provocó una divulgación amplia de las escrituras religiosas. La invención de la imprenta provocó que la difusión de la

<sup>4</sup> Sobre el coleccionismo en Nápoles véase LABROT 1992.

<sup>5</sup> Para más informaciones sobre el desarrollo iconográfico de la imagen de San Jerónimo véase JUNGBLUT, R., *Hieronymus. Darstellung und Verehrung eines Kirchenvaters*, Dissertation, Tübingen, 1967; RUSSO, D., *Saint Jérôme en Italie. Etude d'iconographie et de spiritualité (XII<sup>e</sup>-XV<sup>e</sup> siècle)*, Paris, Rom 1987; CONRADS, P., *Hieronymus, Scriptor und Interpres. Zur Ikonographie des Eusebius Hieronymus im frühen und hohen Mittelalter*, Dissertation, Berlin, 1990.

<sup>6</sup> Véase JUNGBLUT, 1968, pp. 235-248 y RICE, E. F., *Saint Jerome in the Renaissance*, Baltimore, London, 1985, p. 57.

traducción de la Biblia de San Jerónimo siguiera aumentándose. A partir de entonces el culto de San Jerónimo se difundió más rápidamente.

A finales del siglo XV se había establecido en el arte religioso. Los humanistas adoraban a San Jerónimo por sus escrituras y su trabajo filológico. En la pintura el santo apareció como cardenal, Santo Padre de la Iglesia o eremita en el desierto o como erudito en su estudio. En la segunda mitad del siglo XV se provocó un cambio de la conciencia religiosa que desarrolló su iconografía de penitente. Una característica en la pintura italiana es que el santo se despoja de su hábito de penitencia y muestra su desnudez. Su cuerpo está caracterizado por el contraste vivo de luces y sombras, el contraste de lo claro y lo oscuro.

A finales del siglo XV y a principios del siglo XVI creció su importancia en el ámbito privado. Se convirtió en el patrono de los recién nacidos, de los ojos, ascetas, los profesores, los alumnos, los traductores, los lectores, los teólogos y de las universidades, lo que produjo un rico culto popular. Excepto de la adoración popular, el desarrollo iconográfico de la imagen de San Jerónimo se tiene que ver dentro del contexto de la historia de la iglesia y de la teología.

Durante la Contrarreforma creció la veneración de los santos y el culto de sus reliquias. El fervor religioso de la confesionalización provocó además un comercio frenético de reliquias. San Jerónimo, cuando vivía, había fundado el culto de los santos y sus reliquias como también la adoración de la Virgen. Por eso fue ascendido a Santo de la Contrarreforma. Dentro de ese contexto de la preferencia de santos penitentes y mártires hay que ver el desarrollo del valor simbólico de la imagen de San Jerónimo. Principalmente, desde el punto iconográfico se pueden destacar varios tipos diferentes: San Jerónimo cardenal, San Jerónimo penitente, San Jerónimo en el desierto, San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final. A sus atributos pertenecen la cruz, el calvario, la piedra y los libros.

La desnudez del penitente simboliza la renuncia a los bienes terrenales y es un indicio de la sumisión delante de Dios. Aparece el santo en el desierto, lo que indica su huida del mundo y el deseo de cercanía a Dios. Cuando el artista muestra una ciudad en el paisaje del fondo se refiere a la renuncia del penitente a la civilización. Las rocas, igual que los árboles muertos, representan la extinción de la naturaleza y la extinción de la concupiscencia por el ascetismo.

El simbolismo de la roca proviene claramente de la Biblia y aprovecha la analogía entre Cristo y la piedra espiritual refiriéndose a 1 Corintios 10,4: «y todos bebieron de la misma bebida espiritual. Bebían, en efecto, de una piedra espiritual que los iba siguiendo, y la piedra era Cristo». Al otro lado, la roca simboliza el alejamiento exterior del mundo y la orientación hacia el más allá. La calavera aparece como símbolo de la muerte que al mismo tiempo es el final de la vida terrenal y el umbral de la vida eterna: es el símbolo de la vanidad y de la inconstancia de la vida terrenal.

En diversos cuadros, como también en algunos de Ribera, aparece una cruz encima del árbol muerto. Esa cruz simboliza el árbol de la vida y remite a la posibilidad de la renovación del hombre por la penitencia. Además, la piedra, el crucifi-

jo o la cruz y los libros representan los ejercicios religiosos que hizo San Jerónimo. A principios del siglo XVI San Jerónimo se había establecido como santo «pour tout le monde».

En la sesión del 3 de diciembre de 1563 en el Concilio de Trento fue presentado y aprobado unánimemente por todos los Padres conciliares un Decreto sobre las imágenes que dice:

“Además de esto declara que se deben tener y conservar, principalmente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios, y de los otros santos, y que se les ha de tributar el correspondiente honor y veneración [...] porque el honor que se da a las imágenes se refiere a los originales representados en ellas [...] Enseñen con cuidado los obispos que por medio de las historias de nuestra Redención, expresadas en pinturas y otras copias, se instruye y confirma el pueblo, recordándole los artículos de la fe [...] Y si alguno enseñare o sintiere lo contrario a estos decretos sea excomulgado. [...] Finalmente pongan los obispos tanto cuidado y diligencia en este punto, que no se note ningún desarreglo, confusión, alboroto, acción profana ni indecente [...]”<sup>7</sup>.

Las escrituras de Carlos Borromeo como los tratados de Gabriele Paleotti «De imaginibus sacris et profanis» de 1594 y de Jan Vermeulen (Molanus) «De historia SS imaginum et picturarum pro vera earum usu contra abusum» están vinculados con la tradición tridentina. Sobre la repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes se ha escrito mucho<sup>8</sup>. Sus huellas se puede seguir a través de los Concilios Provinciales y Sínodos Diocesanos de la segunda mitad del siglo XVI. Consta que lo más importante en la literatura iconográfica española es «El arte de la pintura» de Pacheco, escrito casi un siglo después, en 1638, y no editado hasta 1649, en una edición póstuma:

«Dos cosas tengo que advertir en la pintura deste glorioso Santo: la una en su penitencia en el desierto, que es la más común, y la segunda en su traje de cardenal, y en ambas nos dará bastante luz Fray Josefe de Cigüenza insigne escritor de su Historia y de su Orden; la cual sacó de sus mismas Epístolas.

Y, cuanto a la primera, de la penitencia, referida por el mismo Santo, cuando se pinta hiriéndose con una piedra en los pechos, todo desnudo y descalzo, advierto que los santos amaron mucho la honestidad, y no es necesario para darse en el pecho, desnudarlo hasta los zapatos, porque basta descubrir aquella parte, dexando lo demás vestido de un saco, como él dice, que antes parece ostentar los pintores lo dificultoso de su arte, que conformarse con la razón y verdad, y, es de saber que, cuando le

<sup>7</sup> Citado según SARAVIA, C., «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», en: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 26, 1960, pp. 129-130.

<sup>8</sup> Véase por ejemplo CAÑEDO ARGÜELLES GALLASTEGUI, C., «La influencia de las normas artísticas de Trento en los tratadistas españoles del siglo XVII», *Revista de Ideas Estéticas*, 1974, pp. 223-242; HORNEDO DE, R. M.<sup>a</sup>, «El arte en Trento», *Razón y fe*, 131, 1945, pp. 203-232; HORNEDO DE, R. M.<sup>a</sup>, «Arte tridentino», *Revista de Ideas Estéticas*, 1945, pp. 443-472; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco», *Studies in History of Art*, 13, 1984, pp. 153-158; SARAVIA, C., «Repercusión en España del decreto del Concilio de Trento sobre las imágenes», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, 26, 1960, pp. 129-143.

sucedía esto a San Jerónimo era mozo de treinta años poco más o menos y se pinta viejo impropriamente; lo cual, por estar tan recebido y usado, no parece remediable; pero es bien saber esta verdad, para si se ofrece pintar su vida por los pasos della, y dalle los ejercicios que a cada parte de edad pertenecen; [...] Píntase una calavera, Crucifixo o Cruz o Calvario y una trompeta al oído, por la continua memoria de la muerte y juicio final, y muchos libros, porque en aquella soledad le ayudaban los estudios, junto con la mortificación de su carne. Y también se han de guardar para otra ocasión donde se pinta escribiendo y estudiando lenguas, pues siempre lo exercitaba. [...] Añaden los pintores la piedra con que se hiere el pecho, por lo que dice de sí: Acuérdomme haber juntado el día con la noche, clamando y suspirando y hiriendo, sin cesar, mis pechos. 'También, propriamente le pintan una vela encendida, pues a la luz della, aun en la senetud, dictó algunos escritos en las hurtadas horas de la noche. [...] Píntese con venerable barba blanca, color tostado, de setenta y ocho años de edad; murió el de 420.»<sup>9</sup>

Esta descripción detallada de la imagen de San Jerónimo no sorprende mucho, porque Pacheco en su función de familiar daba informes acerca de la pintura al Santo Oficio, es decir, que estaba familiarizado con la iconografía de su tiempo.

La imagen de San Jerónimo que nos presenta Jusepe de Ribera se parece mucho a la descripción iconográfica de Pacheco. Aquí uno se debe preguntar si «El arte de la pintura» tenía tanta influencia, o tan sólo reflejó el arte actual, como lo era por ejemplo la pintura de Ribera.

Desde su llegada a Nápoles hasta su muerte en 1652 Jusepe de Ribera volvió continuamente sobre el tema de San Jerónimo. Ribera usaba varias técnicas artísticas. Hoy se conocen 19 cuadros, tres grabados y cuatro dibujos de este tema reflejando tres tipos del mismo santo: el santo penitente, el santo en el desierto y el San Jerónimo que escucha la trompeta del Juicio final.

Pantorba sospecha que el semidesnudo ofrece al artista la posibilidad del estudio del cuerpo humano, y por eso Ribera lo hubiera preferido. Esta afirmación no se deja verificar ya que la mayoría de las obras que presentan a San Jerónimo son encargos, aunque no se puede negar el gran interés que Ribera tenía por el cuerpo humano y que se muestra en los desnudos pintados detalladamente. El santo siempre lleva sus atributos tradicionales. Algunas de las características de la imagen de San Jerónimo se repiten en la representación de otros santos penitentes, por ejemplo de los santos Pablo, María Egipciaca, María Magdalena y Onofre.

Ribera trabajó por encargo de los virreyes españoles, la aristocracia y el clero de Nápoles. La cantidad elevada de pinturas del mismo tema en la obra de Ribera muestra que sus lienzos encontraron el reconocimiento de su clientela y provocaron el éxito del artista. En la mayoría de los casos eran escenas de aspecto de penitencia, de soledad y de martirio.

Sin cesar, en la literatura se hace referencia a diferentes obras, aunque a las mismas. Así Felton nombra seis pinturas de San Jerónimo de Ribera, siete de su taller y 57 que no pertenecen ni a Ribera ni al taller. Spinosa y Pérez Sánchez cuentan 19 cuadros de Ribera, 10 probablemente del taller y 18 copias. Benito Doménech

<sup>9</sup> PACHECO, F., *El arte de la pintura*, ed. por Bonaventura Bassegoda i Hugas, Madrid, 1990, pp. 691-694.

se refiere a siete lienzos y tres estampas de Ribera. Mi tesina acaba con un catálogo provisional de 19 cuadros, cuatro dibujos y tres grabados, es decir con 26 imágenes de San Jerónimo en la obra de Ribera. Las obras del taller no se dejan excluir seguramente de este catálogo. Estas 26 obras se las puede subdividir en tres categorías iconográficas: nueve presentando al santo penitente, diez presentando a San Jerónimo en el desierto y siete presentando al santo con el ángel del Juicio Final. Además podía descubrir las menciones de 12 obras todavía no localizadas.

La lista de precios que Ribera<sup>10</sup> pidió, declara las semifiguras como más económicas. Además la representación del santo está relacionada directamente con el uso de las obras pictóricas. Los lienzos que presentan a San Jerónimo de figura entera servían de pinturas para retablos, como dejan suponerlo también sus medidas exageradas de más de dos metros de altura. Los cuadros más pequeños, que miden un metro por un metro, se utilizaban en su mayoría en el ámbito privado, es decir, que la presentación del santo de figura media sirvió de cuadro de devoción. Según las investigaciones que hice para mi tesina puedo decir que la mayoría de los lienzos de Ribera que presentan a San Jerónimo, son obras que por su tamaño probablemente servían a la devoción en el ámbito privado. Son los cuadros hoy conservados o expuestos en Cambridge (Fogg Art Museum, Harvard University n.º 1920.7), Cleveland (Cleveland Museum of Art, William H. Marlatt Fund n.º 61.219), Florencia (Colección particular), Ginebra (Colección particular), Madrid (Fundación Colección Thyssen Bornemisza n.º 1981.33, y Museo del Prado n.º 1096 y n.º 1098), Nápoles (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte n.º 311), Roma (Colección particular y Galleria Palazzo Doria Pamphili n.º 340) y Toronto (Colección Joey y Toby Tanenbaum). Mientras los cuadros hoy expuestos en Detroit (Institut of Arts n.º 49.4), Nápoles (Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte n.º 312) y Osuna (Museo Parroquial de la Colegiata) son de retablos, probablemente también los de San Petersburgo (Ermitage n.º 333) y Praga (Narodní Galerie n.º 460).

En sus obras que presentan a San Jerónimo, el «Spagnoletto» principalmente sigue la tradición iconográfica. Pero en casi todas sus obras muestra el santo semidesnudo. Pantorba sospecha que el semidesnudo ofrece al artista la posibilidad del estudio del cuerpo humano y que Ribera lo pintó «más por el placer de modelar viriles torsos desnudos, que por admiración a la vida ejemplarmente pobre y exaltadamente cristiana de aquel elocuente eremita»<sup>11</sup>. Esa afirmación no se puede verificar totalmente. Se debe considerar que la mayoría de las pinturas de Ribera que presentan a San Jerónimo son obras encargadas. A su vez indica que la clientela tuvo gusto en los semidesnudos pintados por Jusepe de Ribera. Si al tratado de Pacheco se le debe considerar una influencia en la pintura española del siglo XVII, hay que preguntarse lo siguiente: ¿Había restricciones diferentes hacia la pintura religiosa en España y en Italia? ¿La ennumerada apariencia de santos semidesnudos tiene que ver algo con la posición privilegiada de Nápoles?

<sup>10</sup> Madrid 1992, p. 77.

<sup>11</sup> PANTORBA, B. de, *José de Ribera, Ensayo biográfico y crítico*, Barcelona, 1946, p. 26.

Los tipos usados por Ribera se dejan remontar iconográficamente, aunque no se puede nombrar ningún prototipo directo. Posiblemente Ribera conoció las pinturas del mismo tema de Domenichino (hoy en Londres, The National Gallery) y Caravaggio (en San Luis de los Franceses, Capilla Contarelli). Ribera utiliza en algunos de sus cuadros la técnica del claroscuro de Caravaggio, pero sus imágenes de San Jerónimo muestran mayor expresividad y movimiento. En los grabados ese movimiento dinámico-energico crea una cierta tridimensionalidad artificial. Quizas por ese movimiento se interesaron muchos artistas en los aguafuertes de Jusepe de Ribera. Pedro Atanasio Bocanegra, Juan Martín Cabezalero, Guido Canlario llamado Cagnacci, Alonso Cano, Jacques Luis David, Antonio Pereda, Mattia Preti y Hendrick van Somer repiten ese movimiento en sus obras. Muchas de las imágenes citadas están en el contexto de las obras de Ribera.

Las huellas que las actividades artísticas de Ribera dejaron en la obra de otros artistas se pueden observar más obviamente. La mayoría de las analogías está basada en los aguafuertes de Ribera. Los 18 grabados que hizo Ribera surgieron entre 1616 y 1630. En la mayoría se repiten y varían los temas de sus pinturas. Brown sospecha que Jusepe de Ribera «wanted to use the print as a means to broadcast the knowledge and excellence of his art beyond the circle of clients in Naples»<sup>12</sup>. «Ribera took up etching because he wanted his art to be known far and wide. He may also have thought that the prints would help secure orders from abroad»<sup>13</sup> explica Brown la relación entre la obra pictórica y la obra gráfica. Es cierto que sus estampas, a través de la escala de los tonos grises provocados por el juego de luces y sombras, dan una idea muy detallada de su manera de expresión pictórica. Así la clientela podía imaginarse las pinturas del artista a través de sus aguafuertes, lo que probablemente provocó unos encargos. Los grabados «San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final», «San Jerónimo y la trompeta» y «Martirio de san Bartolomé» de Ribera son los más copiados e imitados. Así se muestra su influencia en el mercado del arte.

En los siglos XVI y XVII no eran raros los aguafuertes que presentan a San Jerónimo. El grabado más conocido es el «San Jerónimo» de Durero. En Italia circularon varios grabados del mismo santo, por ejemplo de Annibale Caracci, Guido Reni, Pietro del Pó y Pietro Testa. Probablemente Ribera conoció algunas de estas estampas.

En España al poco tiempo se difundió el conocimiento de la obra de Ribera. Al mismo tiempo se distribuyeron varias copias de sus cuadros, que eran más económicos. También los aguafuertes de Ribera pronto circularon por España: ya en 1638 Mateo Cerezo hizo una copia del «Martirio de san Bartolomé», y en 1647 del «San Pedro». A través de los virreyes y funcionarios españoles las obras de Ribera encontraron su camino hacia España. Numerosos barcos salían del puerto napolitano

<sup>12</sup> BROWN, J., *Jusepe de Ribera. Grabador. 1591-1652*. 13 de enero-12 de febrero, 1989, Sala de exposiciones de la Fundación Caja de Pensiones, Valencia, 23 de febrero-28 de marzo, 1989, Calco-grafía Nacional/Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, p. 34.

<sup>13</sup> BROWN, J., 1989, p. 36. Véase también FELTON/JORDAN, 1982, p. 78.

con rumbo a España cargados de esculturas, relieves y pinturas que los reyes españoles y la aristocracia habían encargado a los artistas residentes en Nápoles. El Conde de Monterrey por ejemplo encargó a Ribera, pinturas para el convento de las Agustinas Recoletas de Monterrey en Salamanca. En octubre de 1688 Pedro Antonio de Aragón envió tres cargamentos de arte hacia España. El duque de Alcalá tuvo mala suerte: su cargamento de arte cayó en manos de piratas<sup>14</sup>. En casi todas las colecciones particulares de arte de los virreyes napolitanos había obras del «Spagnoletto», como demuestran los inventarios. Esto refleja el mecenazgo de los virreyes que protegían a Jusepe de Ribera. Por la exportación de arte hacia su patria las obras pronto llegaron a Madrid. A partir de 1646 los inventarios madrileños ya cuentan con cuadros de Ribera<sup>15</sup>. El conocimiento de las obras de Ribera se refleja también por su recepción por otros artistas.

Un cuadro de Antonio Pereda está basado claramente en el grabado «San Jerónimo y la trompeta», como lo muestra Brown<sup>16</sup>. También en su «San Pedro» se refiere al grabado de Ribera, pero presenta la escena invertida, lo que indica probablemente que Pereda sólo conoció una copia del grabado correspondiente.

En la obra artística de Alonso Cano se encuentra un «San Juan escribiendo el Apocalipsis» que parece muy semejante al grabado «San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final». La postura de los santos y el fondo de las imágenes casi son iguales. Tampoco se puede negar que las imágenes de San Jerónimo de Francisco de Collantes y de Antonio Puga se refieren a los aguafuertes de Ribera, aunque se parecen más a copias invertidas y varían el tema principal más fuerte.

Murillo, por ejemplo, pinta a San Jerónimo arrodillado delante de la cruz que no se parece de ninguna manera a los Jerónimos de Ribera, pero sus imágenes de la Inmaculada Concepción se refieren claramente a las del «Spagnoletto». Otra interpretación muy particular del tema de San Jerónimo se presenta en el ciclo de pinturas de Francisco de Zurbarán en el monasterio de Guadalupe.

La influencia de las estampas de Ribera en Italia no era menor que en España. Un ejemplo lo presenta la obra de Giovan Francesco Barbieri, llamado «il Guercino». Su «San Jerónimo» que pintó en 1641 para la Iglesia San Girolamo de Rimini se refiere al grabado «San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final» de Ribera. Tampoco se puede negar que Guido Canlario, llamado Cagnacci, y Mattia Preti se inspiraban en los aguafuertes de Ribera. Preti trabajó en Nápoles hasta 1661, y su conocimiento de la obra de Ribera parece asegurado. Su «San Jerónimo» que hoy se encuentra en Toronto está influido por el grabado de Ribera. Además, en las obras de Pier Francesco Mola que presentan a San Jerónimo se pueden descubrir ciertas referencias a las imágenes de San Jerónimo de Ribera. El «San Jerónimo» de Errico Semer, artista flamenco que vivió en Nápoles en 1638/1641, está bajo la in-

<sup>14</sup> FELTON/JORDAN, 1982, p. 44; LABROT, 1992, p. 3

<sup>15</sup> Véase *Ribera 1591-1652*, editado por PÉREZ SÁNCHEZ Y NICOLA SPINOSA, Catálogo de la exposición, 2 junio-16 agosto, 1992, Museo del Prado, Madrid, pp. 79-105.

<sup>16</sup> Véase BROWN, J. (ed.), *Jusepe de Ribera: Prints and Drawings*, The Art Museum, Princeton University and Fogg Art Museum, Harvard University, Princeton, New York, 1973, p. 44.

fluencia de Ribera. El artista Hendrick van Somer, nacido en Amsterdam en 1616, era discípulo en el taller de Ribera en Nápoles. A partir de la recepción del tema de San Jerónimo de Ribera, pintó unas composiciones particulares del mismo santo.

Un cuadro de Claude Vignon que se conserva en Dijon está basado en el grabado de Ribera «San Jerónimo en el desierto». Quizás conoció los aguafuertes de Ribera o vio sus pinturas en el Convento de SS. Trinitá delle Monache cuando pasó por Nápoles en 1779.

En 1920 Pöllmann desarrolló una tesis interesante, sospechando que la tradición iconográfica de la imagen de San Jerónimo llegó a España por Tintoretto y El Greco<sup>17</sup>. Según las comparaciones que hice en mi tesina esto no se puede verificar. El camino de la imagen de San Jerónimo hacia España no se deja reconstruir por completo y no se debe reducir únicamente a los nombres de Tintoretto y El Greco. En los tiempos del Greco ya pintaron a San Jerónimo en España, como muestran las obras de sus contemporáneos y de la generación siguiente: Juan de Juanes, Luis de Morales, Juan Bautista Maíno, Francisco de Herrera y Francisco Pacheco, como también Alonso Cano, Vicente Castello, Antonio de Castillo, Jusepe Martínez, Francisco de Ribalta, Francisco Rizzi, Matías Torres y Luis Tristán. No podía verificar que todas estas obras estaban basadas en las imágenes pintadas por El Greco. Hay que preguntarse si en España había otras fuentes iconográficas. Todavía falta un estudio amplio de la imagen de San Jerónimo en España, que tendría que valorar y nombrar la influencia obvia de Jusepe de Ribera.

Desde el siglo XIII hasta el siglo XVII la iconografía de San Jerónimo cambió gradual y progresivamente, siempre guardando sus peculiaridades regionales. La iconografía del santo iba adaptándose a las respectivas exigencias del público por los cambios culturales y políticos: mientras a finales del siglo XVI dominaba el santo penitente, en el siglo XVII se imponía más y más la imagen de «San Jerónimo escucha la trompeta del Juicio Final».

Por falta de testimonios no se sabe nada de un culto especial de San Jerónimo en Nápoles, pero había pinturas de San Jerónimo en abundancia como lo atestiguan los inventarios napolitanos. Consta que el culto servía de base para la producción artística.

Las pinturas de Ribera que presentan a San Jerónimo siguen la tradición y contribúan al conocimiento y establecimiento de los tipos iconográficos tradicionales en Italia y también en España. Una recepción amplia de sus obras por otros artistas se puede notar ya en los años 1630-1640, cuando Ribera aún vivía. También en los talleres españoles encontraban gran resonancia. Los artistas españoles se referían principalmente a sus obras religiosas, que satisficieron el gusto de su clientela.

Así se muestra la importancia de la obra artística de Ribera en general y de sus imágenes de San Jerónimo en particular.

<sup>17</sup> PÖLLMANN, A., «Von der Entwicklung des Hieronymus-Typus in der älteren Kunst», *Benediktinische Monatsschrift*, 2, 1920, pp. 520-521.