



EL ARTE EN ESPAÑA



RIBERA
EN EL MUSEO DEL PRADO

Edición de la Comisaría Regia del Turismo

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte 2012

EL ARTE EN ESPAÑA

EDICIÓN THOMAS

*Bajo el patronato de la Comisaría Regia del
Turismo y Cultura Artística*

N.º 21

CR/111

EL ARTE EN ESPAÑA

BAJO EL PATRONATO DE LA COMISARÍA REGIA
DEL TURISMO Y CULTURA ARTÍSTICA

RIBERA

Cuarenta y ocho ilustraciones con texto de

Elías Tormo y Monzó

Profesor de la Universidad de Madrid



Reg. G. 673

HIJOS DE J. THOMAS

C. MALLORCA, 291. - BARCELONA

RESERVADOS LOS DERECHOS DE
PROPIEDAD ARTÍSTICA Y LITERARIA



RIBERA

JUSEPE de Ribera dijo siempre en las firmas de sus cuadros y grabados que era español; con mucha frecuencia añadió que era valenciano, y algunas veces (por 1628 las más frecuentes), fijó bien el lugar de nacimiento, repitiendo que era de la ciudad de Játiva, «Setabense»; pero la partida de bautismo que se le atribuye en la Seo de Játiva, de 12 de Enero de 1588, no debe de referirse al artista, pues su padre se llamó Simón Antonio de Ribera, y no Luis, nombre del padre del bautizado aquel día.

Pudo salir de España ya educado en la técnica de la pintura por Francisco Ribalta, el más famoso y mejor de los pintores de Valencia por 1600 y hasta su muerte en 1628. No bastaría que ese aprendizaje con Ribalta lo recordara un siglo después Palomino, e primer biógrafo español de Ribera, si no confirmara tal noticia, que recogería Palomino en la misma Valencia (donde tanto pintó el escritor-artista), el examen de la técnica de Ribera en la primera gran etapa de su labor, tan dada a los rojos ribaltianos, y a la vez el arte que tan similar al de Ribera tuvo, junto a su padre, Juan Ribalta, particularmente en el más auténtico y singular de los cuadros de éste, la escena de Crucifixión, firmada en Valencia, a los 18 años de edad, en 1616.

Era el padre de Ribera un militar español, de la cepa castiza, de los tercios de Italia: en la península del Apenino fué logrando mando de fortalezas y ciudades, y ese antecedente, acaso explique el carácter extremadamente varonil del arte del hijo, con las más de sus características; pero el caso de las andanzas de milicia y

gobierno de Simón de Ribera, ofrece la más llana explicación del hecho de la pronta y definitiva marcha a Italia del único gran pintor español que vivió constantemente alejado de la patria, con enorgullecerse al decirse español en un centenar de firmas de sus lienzos y estampas.

La confusa memoria póstuma que recogieron, de la tradición oral de los talleres y corrillos, los primeros biógrafos, los napolitanos, supone que era un muchacho, siempre de exigua estatura (y de ahí el diminutivo al darle el apodo de *Spagnoletto*), tan inconsciente y exclusivamente dado a dibujar y dibujar, que se olvidaba de todo, y andrajoso y mal comido, aun rechazaba la buena mesa de algún *cardinale*, espontáneo y caluroso protector del adivinado genio, por no sufrir servidumbre ninguna que le apartara de su dibujo sin descanso por calles, plazas y descampados, en aquella Roma de aquel tiempo en que era tan fácil una vida de pícaro.

Añaden los narradores de anécdotas de artistas su llegada a Nápoles, y cómo un mediano pintor y comerciante en cuadros a la vez, viéndole improvisar labor pictórica, se apresuró a casarle con su hija, y cómo, al dejar a secar en la calle un cuadro del yerno, exponiéndolo al público en esa forma acostumbrada, alborotóse de entusiasmo el pueblo, de manera tan sonada, que el virrey, frente a cuyo palacio ocurría el lance, hubo de asomarse al balcón, hubo de pedir el lienzo (una escena horrible del Martirio de San Bartolomé, que después grabó Ribera) y luego hubo de constituirse en vicerregio protector del instantáneamente famoso pintor.

La investigación histórica moderna confirma las notas concretas de la última parte de ese relato. Ribera, efectivamente se casó en Nápoles, el año 1616, y cuando tendría 27 años de edad, con la hija del pintor Juan Bernardo Azzolino, llamada Catalina, que contaba tan sólo 15 años de edad, que fué su única esposa, y de la que tuvo varios hijos, de los cuales se conoce el bautizo de Antonio Simón en 1627, Margarita en 1630, Ana en 1631, Francisco Antonio en 1636 y María Francisca en 1636. Y el virrey de los años 1616 a 1620, Duque de Osuna, insigne político, el protector de Argensola y de quien fué primero de sus ministros en Nápoles D. Francisco de Quevedo (que probablemente intervendría en el suceso relatado), fué protector de Ribera, y de él logró bellísimas creaciones pictóricas, alguna de las cuales, obra estupenda, se conserva en la colegiata ducal de Osuna.

Quiere la crítica autorizada, reconociendo el ribaltianismo de Ribera, confirmar el hecho de que antes de su definitivo triunfo en Nápoles (ciudad de la que nunca más se apartó, siempre allí prestigiosísimo pintor, y de «cámara» de los virreyes españoles), tuvo

que viajar por el Norte de Italia, de que quedan de testimonio, copias e imitaciones de obras pictóricas del Tintoretto y de Corregio.

Pero, logrado magisterio en tales ejercicios y por predilecciones, como la devoción por Corregio, tan extraña en él (a primera vista) y tan honda y tan saludable para él, como diremos luego,—la voluntad más firme, la inspiración más evidente y la convicción más decidida, llevaron a Ribera (en eso recordando también consejos y aun ejemplos de Ribalta) a proseguir por la senda del arte, revolucionario a la sazón, que Miguel Angel Caravaggio había abierto. La prematura muerte (en 1609, de unos 38 años de edad) del creador del arte realista y «tenebrosista», mantenía vacante una herencia de honor y de batalla, que Ribera plenamente hizo suya, dejando muy en segundo lugar a otros secuaces de distintas escuelas y nacionalidades, como los boloñeses Güercino y Spada, el veneciano Saraceni, el francés Valentin y el holandés Honthorst. Caravaggio quedó superado, en absoluto.

El naturalismo, con el uno y el otro corifeo, significaba condenación y abandono de todo convencionalismo de belleza, en tipos y composiciones, con el desprecio mayor para los ideales, ya del todo vacíos de realidad, de los «manieristas» inconscientes y de los «eclecticos» que eran (sin saberlo ni creerlo) manieristas de un manierismo rebuscado. Ya con eso, cerraban el proceso neo-clásico del Renacimiento, y al pregonar, como regla absoluta, el copiar fielmente del natural, abrían la puerta a todo el arte moderno. Por ello, ya sería justo perdonarles, a los iniciadores (que obraron con sinceridad, que siempre se aminora en los imitadores y sucesores), que en el ardor de la pelea, de la primera gran riza de arte que conoció al mundo moderno, extremáranse en el grito de guerra, eligiendo, por ejemplo, y al pintar del natural, inexorablemente, los tipos más feos, las cosas más horrorosas, los temperamentos fisiológicos menos ideales, tomando Ribera por modelo al hombre del pueblo, en la raza de marineros del golfo de Nápoles, viejos vigorosos, magníficos ejemplares de la veta brava en las últimas capas sociales de un pueblo de gran historia.

Pero la escuela realista, aunque con el recurso «tenebrosista», tiene otros derechos a que se proclame saludable, esencial y fecunda la revolución artística que hizo, aunque haya pasado su día al «tenebrismo», en la sucesión de los siglos y en las etapas progresivas del Arte de la Pintura.

Caravaggio (y Ribera, en buena parte de su labor, siempre en los primeros años de sus éxitos), proclamó la novedad, esencialmente pictórica, de que la luz es presupuesto principal en un cuadro: la

luz, en su dirección y sobre todo en su unidad y en su calidad: verdad que desde entonces hasta el día ha seguido marcha triunfal, con radicales y muy graduados progresos en camino dificultosísimo, pero bastando el ejemplo de Caravaggio y sobre todo el de Ribera, para que desde entonces veamos arte arcaico en quien (como en general los pintores del neo-clasicismo del siglo XVIII y del romanticismo del siglo XIX) olvide someterse en absoluto en su obra a la dictadura de la luz.

Con Caravaggio, Ribera, con valentía indefectible el segundo, pregonó en toda obra esa esencia de lo pictórico. Pero ambos, ante las dificultades enormes que adivinaban sin duda en la complejidad de la luz entre reflejos coloridos de las cosas a las cosas, — esas dificultades, las victorias sobre las cuales, simbolizarán Zurbarán, Velázquez, Hals y Rembradt, (los influidos de Ribera) tan pronto, Turner y los paisajistas franceses del 1850, y todo el arte divisionista moderno — obviaron el camino con un recurso, a virtud del cual, mantenida íntegra la tesis, ofrecióse más fácilmente al mundo por primera vez en la Historia, el cuadro y la serie numerosísima de cuadros de pintura-pintura, — no pintura decorativa, ni dibujo con bellezas de color — de pintura-integral, cual absoluta ilusión de un trozo de realidad.

El recurso fué, aprovechar un estudio de sola luz alta y lateral, natural diurna, o sea blanca, cuyos reflejos de color, al reflejarla las cosas coloridas, se suprimían mediante el expediente de tener la sala dada de negro en techo, paredes y suelo: el «tenebrismo» o «tenebrosismo». Con esa conveniencia, aminorada la dificultad, todavía no vencida, todo lo demás, sin tolerarse otra cosa convencional, se reducía a apurar la reproducción de la realidad hasta darla tan plenamente cual le pudiera ofrecer un espejo: pintura integral.

Caravaggio, abriendo la vía, inventando el recurso, se aproximó a ella. Pero Ribera la dió sin un desfallecimiento y sin un solo error de traducción.

Porque era más realista de su natural (al caso, le valía ser español que no italiano). Porque era tan soberano dibujante de realidades, como Rafael lo fuera de bellezas; y tan soberano modelador de modelos averiados y varios (sin recursos plásticos o escultóricos) como Leonardo de los exquisitos. Y porque era, de instinto, colorista, con los colores bastos que las cosas más ordinarias ofrecen, como sus admirados Correggio y los venecianos al darse sensualmente a las sedas y los terciopelos de seda y los aterciopelados de la más bella carne pecadora.

El «pequeño» español, hijo de militar de los tercios legendarios — raza heroica de mal pagados aventureros tantas veces condena-

dos por falta de pagas, a vivir comunmente sobre el país—, dióse al arte con toda su alma, poniendo en ello el más varonil de los espíritus de pintor que conoce la historia.

Sobre todo a los primeros años: por cuyo arte (desgraciadamente, a la exclusiva), le juzgó su siglo (extendida su fama en vida suya por toda Europa con sus personales grabados y los cuadros que su suegro vendía para todas partes) y por el que le juzga todavía Europa. Cuando tras del pequeño golpe de Estado que llevó a las cárceles desde la primera corte virreinal de la monarquía «al grande Osuna» (soneto famoso de Quevedo), tuvo un sucesor, al fin, en el Duque de Alba (de 1622 a 29); cuando éste desdeñó a Ribera para proteger a un su desmedrado rival, el griego Belisario Corenzio, que era precisamente cuando el jefe del bando artístico contrario, el mayor de los eclécticos, Güido Reni, estuvo en Nápoles (1622), y cuando le vino a faltar a Ribera, inesperadamente (1622), otro protector en el virrey de Sicilia, primo hermano del Rey de España, D. Manuel Filiberto de Saboya, el *Spagnoletto*, cambiando ruta, se dió unos años a lograr en Europa el primer lugar entre los grabadores de láminas, poniendo en ellas su inmenso dominio del dibujo y proclamando en esto, y difundiendo con ellas, el más despiadado y triunfante realismo (hasta con hojas para la enseñanza del dibujo). Uno de los dos (opuestos) grandes maestros del Arte de Europa, en ciudad como Nápoles, centro entonces del movimiento estético del continente, el *Spagnoletto* ni quiso volver a España, sabiendo su fama en ella (pero seguro de aminorarla con la convivencia) cuando recibía la visita de los pintores españoles Jusepe Martínez, Pacheco, Velázquez, ni necesitó ya (seguro de su público) protección de ningún Mecenas, aunque luego quisieron y lograron encargarle obras y no pocas obras, los cuatro sucesivos virreyes: el excelente político y docto magnate Duque de Alcalá (1629-31), el diminuto de cuerpo y magnífico de espíritu Conde de Monterrey (1631-37), el atolondrado y archi espléndido Duque de Medina de las Torres (1637-44), ambos, los últimos, los más próximos parientes del favorito de Felipe IV conde-duque de Olivares, y el Almirante de Castilla (1644-6), cuyo hijo, que con el padre vivía, fué después el más inteligente aficionado a la pintura de los grandes de España en aquel siglo de los grandes de España. Todos ellos lograron obras importantísimas del *Spagnoletto*, que Monterrey dió (cual ahora a museos públicos) a su fundación de las agustinas de Salamanca, y el Almirante a la suya de las pascuas de Madrid, y todos, además de Velázquez (sin duda alguna), intervendrían en los encargos y las compras de la corona pues se da el caso, no bien desentrañado hasta ahora, de que las

Austrias de Madrid, tuvieron, entre su corte y el Escorial, en vida de Ribera más cuadros de Ribera que de ningún otro pintor, español ni extranjero: un centenar... bien contado, y que con ello y los encargos de los virreyes, la inmensa mayoría de los cuadros y la flor y nata de las creaciones geniales de Ribera (salvo algunas de la Cartuja y Catedral de Nápoles) no se pintaron sino para España, y que mientras para la patria ofrecía el pintor las más bellas y nuevas modalidades de su técnica y de su inspiración,—que fué cada día más humana, más amable—, siguiera pintando para el comercio (y en su taller siguieron pintando sus discípulos, a su vista, con sus retoques y con firmas, más o menos auténticas e innecesarias), otras y otras series de lo primitivamente típico suyo, viejos «filósofos» sólo por el nombre tales, viejos penitentes, y otros y otros apóstoles, tan hijos del pueblo éstos, tan marineros, cual los escogidos, para el milagro de la transformación del mundo por la palabra sincera, por Jesucristo en las playas del lago de Tiberíades.

Fué Ribera, sin aceptar nada del arte devoto del siglo xvi, un pintor de inspiración hondamente cristiana, pero con nota singular. O por sí, o por el nuevo ambiente, sintió, cual nadie en la Historia del Arte, un amor muy hondo por el cristianismo heroico, de los mártires y de los primeros eremitas, con una visión, del todo exacta y popular en los días de S. Jerónimo, de lo que fuera el ascetismo. Supo que para Cristo eran bienaventurados, no los doctos ni los nobles, sino los pobres de espíritu. Nada místico su arte, nada compleja su idealidad religiosa, apóstoles que son marineros, mártires y ermitaños, son sus santos de predilección. Y, tan español como el poeta Prudencio, el cantor de los cruentos martirios, sintió como él una «poesía de hierro», «donde parece que se siente el estridor de las cadenas, de los potros y de los ecúleos», sin ardrarse ante la absoluta pero horrenda verosimilitud de los bordes de una herida, como quien siente, cual el cristianismo de los días de la persecución, todo el precio de la sangre redentora de Cristo y de la sangre «testimonio» de fe que dió nombre al «mártir». Quizás por asceta, por eremita, San Jerónimo, por apologista de la vida también heroica de los eremitas, y por una innegable coincidencia de espíritu, nada repitió tanto Ribera (y con más genial variedad) que la figura del escribano, del Santo padre del cristianismo triunfante de más enérgica dicción, de mayor acritud de palabra y el de una más viva penetración del espíritu del cristianismo perseguido tal cual lo supo entrever y pintar Ribera.

El ideal religioso de Ribera, estuvo servido, admirablemente, por una sensibilidad muy singular, que no se percibe a primera vista, ni menos (claro está) en las obras repeticiones de taller e imitacio-

nes de discípulos, sino sólo en las auténticas y de primera creación. La crítica moderna no juzga el dibujo (ni ninguna otra especie de factura) por su belleza tanto como por la vibrante sensibilidad que manifieste: trátase de artistas clásicos o de realistas, antiguos o modernos. En Ribera hay algo más hondo que la pasión (*pathos*) de sus asuntos, de los detalles de sus escenas, y eso más hondo, con sorda vibración, de una cierta estridencia en su caso, es una sensibilidad viva, fisiológica un día: todavía viva, mantenida en la factura de sus cuadros. Es sensibilidad del orden de lo táctil, en la que por asociación de ideas, o por paralelismo de las imágenes de la memoria visual con los recuerdos de la memoria del tacto, o lo que es más seguro (con explicación científica del todo moderna) por vibraciones simpáticas de las papilas nerviosas del tacto que sentía el artista al pintar y que siente el curioso expectador en las mismas yemas de los dedos al mirar la factura de sus cuadros, estos producen la impresión, no sólo de lo que se ve, sino de lo que se tiente, de lo que se cree poder palpar, a veces con miedo, con horror, si lo representado son los labios apenas sangrantes de una herida, o la carne blanda y todavía peluda del pecho de un anciano ermitaño. Y aquí de Correggio, de igualmente táctil sensibilidad, aunque en él femenina, y algo más: afeminada, sensual, casi lasciva, sólo por amor a la pura belleza tolerable y consentida en sus Dánaes, Ledas, los y Ganimedes. Mientras que la sensibilidad del orden táctil de Ribera, en la factura, es toda nervio y toda vibración áspera y tónica. Y así los cuadros del *Spagnoletto* que aun a gran distancia se dejan ver y admirar, por la fuerza del claro - oscuro y por la acentuación de verdad, tienen además, al ser vistos muy de cerca, aun con lupa, una energía esencialmente vibratoria de la factura; en lienzos grandes, como en las láminas por él grabadas, con igual sensibilidad. En Ribera, cual en los ciegos, las yemas de los dedos parece que deletrean, que son instrumento de la inteligencia. Nada simboliza mejor la particularidad de su factura como el retrato que le tocó hacer de un escultor ciego, como desde los diez años lo fué Juan Gambasio, el que hiciera la estatua de Urbano VIII (pág. 8).

Y de ello se deduce la importancia del estudio de la factura para gozar y también para establecer cronológicamente el orden en la obra de Ribera, cual va intentado en las 49 reproducciones de este librito: la cronología de las firmas, la base, no deja de ser peligrosa, pues si firmó mucho, lo hizo en general con disimulo, trazo oscuro sobre fondo oscuro, y muchos, al repasarlos con otro color los restauradores de los cuadros, les cambiaron números, y un pasó a ser un 9, un 7, 1, y un 6 pasó a *cero*, etc.

La factura, siempre (aunque con proceso de aminoración) con mucha pasta de color, espesa y llevada al lienzo con pincel corto y aun recortado de pelo, ofrécese más típica por 1630-32, cuando extiende tintas con soberana maestría, pero a pronunciados surcos muy paralelos, algo como el burilado de ciertos grabadores (no él), de los del 1700 (muy evidente el modo en la cabeza del San José, pág. 7). Las pinceladas rectilíneas, modeladoras, más tarde las va mezclando con verdaderos aunque nunca excesivos golpes de pincel, antes desconocidos en él; pero ya liquida más las tintas y usa pinceles de pelo algo más blando, reservando para los efectos de luz, en lo más claro, la «cerdosa» factura que antes era única en su labor. Cuando sucesivamente se ven partes pintadas aun más blandamente y como en planos, habría que imaginar la colaboración de los muchos discípulos y colaboradores de que se ayudaba en la labor de repeticiones.

Paralelamente trasforma el colorido, sin atenerse tanto al ya definitivamente conquistado potente relieve de su modelado al claro-oscuro. Influyó para complicar algo su paleta, un grande rival, único en Italia que, educado en la escuela contraria, de los «eclecticos», merecía serlo. Vivió en Nápoles desde 1629, y (tras una corta etapa) desde 1635, hasta morir allí en 1641, el Domenicchino, alma de cuatrocentista perdida en el *seiscientos* itálico; y de la rivalidad (aparte leyendas de trances innobles), noblemente ganaron ambos, contrainfluyéndose, mucho más de lo que creían el uno y el otro.

Ribera, al promediar el cuarto decenio del siglo, tiene otras más gratas notas de color, una riqueza de colores que antes evitaba, una nueva tendencia a lo claro, en él más claro por ser tan soberano su arte de oponerlo a lo oscuro; y sobre todo (hay que presumir que influyendo en él alguna conversación con Velázquez) emprende la conquista de los grises, ganando día por día finuras y delicadezas de tono, más admirables que en las figuras de primer término en las de segundo (expectadores de la lucha de gladiadores, o del martirio de S. Bartolomé, por ejemplo, págs. 30 y 37), y aun en los más sencillos fondos de cuadros (como el de Santiago al pie de la escalera, pág. 32).

La evolución fué, además, cordial y muy íntima. El hombre, tan hombre antes, que si retrató mujer, acaso la propia (Éxtasis de la Magdalena de la Academia de San Fernando), lo hizo sin conmoción de amor, fué ganando al pasar los años en amable sensibilidad, pintando al fin, con entrañas de conmovido cariño, los niños y con ternura paternal triunfante la belleza de alguna de sus hijas (Santa Inés de Dresde, 1647 (?) y en cuadro estropeado y con repintes la Magdalena sentada, pág. 43).

España, más no el Museo, guarda alguna de las más bellas creaciones, más sencillamente conmovedoras de Ribera: así la Inmaculada de Salamanca (ante la cual todas las de Murillo empalidecen), o como la Virgen de la Adoración de los Pastores de Valencia, donde el retrato de la esposa (?) se pintó con la más soberana inspiración religiosa. Que tiene Ribera, hay que decirlo aquí, fuera del Museo del Prado, en España, otro tanto en cantidad y de bastante más valor estético, que lo que el Museo guarda y en este libro se reproduce. El incendio del Alcázar en 1734 consumió parte de lo más excelso del pintor (notables restos de uno de los cuadros quemados son los fragmentos de las págs. 34 y 35), y de las guerras napoleónicas y precisamente de España todavía procede lo mejor de los Riberas que hay fuera de las dos penínsulas.

Al Ribera definitivo, del segundo estilo, apenas se le conoce, y aun en la misma España se le desconoció. Cuando en el siglo XVIII la Reina Isabel Farnesio compensó los incendios con nuevas y bien selectas adquisiciones de obras de arte para nuestra corte, catalogáronse como «murillos», «riberas» tan evidentes (y además firmados y fechados) como la Liberación de San Pedro y el Sueño de Jacob (págs. 33 y 36). Verdad es que el propio *Spagnoletto*, repetía y multiplicaba obras de su primer estilo, en todos los años del segundo período, porque era género seguro para el comercio y para los aficionados de toda Europa, ya que es condición de las multitudes, en esta pícara humanidad, la de no rectificar un juicio ni una condenación ni aun una predilección personal, aun cuando el hombre varíe, cambie y progrese: la pereza en los juicios y los aprecios definitivos. Era más cómodo poder adivinar un «ribera» de lejos, que haberle de reconocer igualmente sensitivo, igualmente potente, pero mucho más tierno y más humano entre nuevas bellezas y delicadezas de color, primores de tonos, claridad y otras notas de belleza igualmente varoniles, igualmente realistas y tan integralmente pictóricas.

Lo que no pudo Correggio en la estudiosa juventud del pintor de aspereza ascética, lo pudo el amor de padre, con toda verosimilitud: llenar su corazón de ternura. Y esto, acaso, le mató.

El suceso, en otra familia de menestrales, aun de hidalgos, aun de titulados, pudo haberse conllevado, con la Ética acomodaticia de los siglos en que los regios bastardos creaban prestigiosas estirpes nobiliarias. Ribera por lo visto sintió punzada mortal en el corazón cuando Don Juan de Austria, el hijo de Felipe IV, pacificador de la revolución napolitana (en que tantos discípulos napolitanos de Ribera, se alistaron con Masaniello), pagó la cordial amistad del artista y la libre entrada en su estudio, seduciendo y raptando a mas bella de las hijas del pintor. El fruto de esos amores de

Príncipe, célibe por razón de Estado, y de solos 19 años de edad, fué como «Excelentísima Señora», tratada como de la familia real en el secreto de la clausura monjil de las Descalzas Reales de Madrid, tras de su cuidado y educación de niña por mano de títulos, sin duda por regia comisión. La familia de Ribera ya muerto el pintor, de antes viudo, todavía sacará del regio-seudo-parentesco grandes y honoríficos aprovechamientos. Pero el pintor no transigió con la deshonra: cual lo pedía sino una hidalguía de raza, que se ignora que tuviera, su condición de caballero de la Orden de Cristo que de luengos años era—por merced que el virrey Duque de Alcalá le lograra de Urbano VIII, el propio papa que a Lope de Vega hiciera también caballero de la Orden del Hospital—. Amargado, enfermo, si aun pintó (que lo necesitaba), puso dolor en sus obras (significativas al caso las de págs. 46 y 47); y al fin, abandonando sus habitaciones de palacio, su estudio, su arte, parece que vino a morir, con precipitada pasión de ánimo sin duda, en un suburbio de Nápoles: si es suya (como toda la crítica cree) la sencillísima partida de óbito, del día 2 de Setiembre de 1652, en la que el vicario de la parroquia no supo hacerle decir al papel que el muerto era académico de San Lucas de Roma, caballero del hábito de Cristo, pintor de tantos virreyes, y con tan constantes y repetidísimos encargos honrado por la Sacra Católica Real Magestad del Rey Nuestro Señor Don Felipe IV, todavía entonces el primer monarca del orbe.

Sobre el artista, existe una cumplidísima monografía histórica y crítica, que cancela todo lo escrito anteriormente; es la obra *Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)* del Dr. August L. Mayer, Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1908, sólo editada hasta ahora en alemán. 196 págs. con 59 reproducciones. Recensión mía, en *Cultura Española*, n.º 14, (1915), pág. 296. 2.ª edición, en 1923.

El crítico alemán, salvo alguna significativa abstención, repite en síntesis el mismo estudio en las págs. 10 a 32, tomo II, de su *Geschichte der Spanischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt and Biermann, 1913.

Vea el más curioso lector un trabajo suelto mío: en el diario *Las Provincias* de Valencia (1905) reproducido en la *Revista de Filosofía y Letras* de Madrid (1915-16), y los textos con que en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* he publicado la Barbosa (XXIV, 15), el Cristo, el S. Pedro y el S. Pablo, de Vitoria (XXIV, 20-23), la Inmaculada de Salamanca (XXII, 196 y XXIV, 18) y el Cristo de Osuna (XXIII, 2) y en *La Lectura Domi-*

cal (1918-19) otras obras del pintor. Los estudios preliminares para este librito y ordenación de sus láminas se publicarán en una revista de arte.

Los grabados de este libro:

Se reproducen 49, los únicos «Riberas» auténticos del Museo del Prado: hoy, a juicio mío. Otros dos auténticos aunque secundarios del Apostolado en busto, los catalogados en los números 964-1085 y 965-1086 no se reproducen, porque desde 1818 están depositados en el Museo de Córdoba. El San Agustín, ya dudoso para Mayer, no creo que tenga una sola pincelada de Ribera, ni tampoco es obra suya la bellísima Magdalena (núm. 897-1002), casi siempre catalogada como Murillo, solo «de Ribera» bajo una de las sucesivas direcciones del Museo y que sí que es obra «riberesca», que Mayer pensó si sería imitación de Alonso Cano y acaso sea de Mateo Cerezo. Es verdad que en el citado Apostolado en busto apenas tienen pequeña parte de la factura de mano de Ribera el Salvador (pág. 28) y algunos Apóstoles (págs. 23, 15). Incluyo como auténtico un San Jerónimo de que, por rarísimo olvido, no habla Mayer: lo es en buena parte (pág. 24).

El Salvador, por otras razones de acomodo, y por ofrecer más detallado el tipo riberesco de Jesús, se ha colocado frente al Jesús de la Trinidad. Fuera de esto, se ha establecido un orden cronológico, en general no coincidente con el planteado por Mayer. Las diferencias esenciales se basan en no poderle aceptar sus lecturas de fechas de varias firmas semi-ilegibles, y en entender, con otros casos, que la bella notabilísima doble pareja, de tanto interés, del santo y la santa ancianos y el santo y la santa en plena juventud (págs. 40, 41, 42 y 43), procedentes de la casa de los Marqueses de los Llanos, no corresponde sino a fecha próxima a 1647.

En lectura distinta, citaré el Santiago a la escalera (pág. 32), para mí de 1637 (?), no de 1631; el Sueño de Jacob (pág. 33), de 1637 o 39 (no de 1646 ni de 1633); el Martirio de San Bartolomé (pág. 37), de 1639 (?), no de 1630; dudando además mucho de la visibilidad del supuesto 1649 del San Pablo ermitaño de cuerpo entero.

Dicha ordenación cronológica, difícilísima, la ofrezco como ensayo, sin convicción íntima del acierto; advirtiendo que se plegó en algún detalle (aparte el salvado), al deseo de ofrecer no separadas evidentes parejas o series de lienzos.

He cambiado el nombre de algún santo, al reconocer característica inconfundible, antes mal vista. Con menos decisión, para huir de lo anónimo, permitome volver a dar a los «filósofos» nombres

que, acaso sin razón bastante, tuvieron en los siglos pasados. En el caso del primero, el catalogado «Arquímedes», olvido tal precedente ante la evidencia de tenerlo por Demócrito «el filósofo que ríe» de otros perdidos Riberas. En los casos de repetición de personaje no me decido a añadirles palabra que impida la confusión al citarlos: San Roque, de medio cuerpo; San Roque, de cuerpo entero; San Jerónimo, de perfil; San Jerónimo, original del de Berlín (página 24), o San Andrés, repetición del de Dresde (pág. 39).

Todos los cuadros de Ribera del Prado tienen las figuras de tamaño natural. Son de tamaño colosal, por razón del tema, Prometeo, Ixión y San Cristóbal.

Recientemente en rebusco indicada por el autor de estas líneas, ha encontrado el canónigo y cronista de Játiva D. Gonzalo Viñes la partida de bautismo del día 17 de Febrero de 1591, que corresponde al pintor, puesto que el bautizado en ese día con el nombre de Juan José, es el hijo de Simón Ribera (y de Margarita Cucó). Que fuera el pintor tres años mas jóven que lo que se creía hasta ahora, se acomoda mejor con la cronología de sus obras mas juveniles. Supóngase pues rectificado, siempre en tres años, el cálculo de la edad en el texto anterior.

Para honrar a la ya de antes indiscutible patria de Ribera, el Museo del Prado, autorizado en virtud de Real Orden, ha dado en depósito al Museo de Játiva dos lienzos, un cuadro de cuerpo entero de San Onofre, que había sido restaurado por Martinez Cubells y el busto de San Matías, del Apostolado (pág. 22), obras del *Spagnoletto*.

ELÍAS TORMO



RIBERA

*Traduit par M. Pierre Paris,
Directeur de l'École des Hautes Études Hispaniques.*

JOSEPH de Ribera a toujours affirmé en signant ses tableaux et ses gravures qu'il était espagnol; très fréquemment il a ajouté qu'il était valencien, et quelquefois, surtout en 1628, il a bien fixé le lieu de sa naissance en répétant qu'il était originaire de Jativa, «Setabense». Mais l'acte de baptême qu'on lui attribue à la Seo de Jativa, daté du 12 Janvier 1588, ne doit pas se rapporter à notre artiste, car son père se nommait Simon Antonio de Ribera, et non Luis, nom du père de l'enfant baptisé ce jour là.

Il dut quitter l'Espagne déjà formé à la technique de la peinture par Francisco Ribalta, le plus fameux et le meilleur des peintres valenciens, vers 1600 et y resta jusqu'à sa mort en 1628. C'est ce que rappelle un siècle plus tard Palomino, le premier biographe espagnol de Ribera, mais ce témoignage ne suffirait pas s'il n'était confirmé, Palomino l'ayant recueilli à Valence même où l'écrivain artiste a tant peint et travaillé, par l'examen de la technique de Ribera dans la première grande étape de sa carrière où il affectionna tellement les rouges de Ribalta, et aussi par l'art, si semblable à celui de Ribera, que pratiqua avec son père Juan Ribalta, particulièrement dans le plus authentique et le plus original de ses tableaux, signé à Valence, alors que l'artiste avait 18 ans, en 1616.

Le père de Ribera était un officier espagnol, de pure race, affecté aux tercios d'Italie; dans la péninsule de l'Apennin il obtint le commandement de forteresses et de villes, et cette circonstance explique peut-être le caractère extrêmement viril de l'art de son fils et la plupart de ses traits caractéristiques; mais la circonstance des voyages que fit Simon de Ribera pour son service et ses divers commandements donne la plus simple explication du départ définitif pour l'Italie du seul grand peintre espagnol qui vécut constamment

loin de sa patrie, tout en continuant à se dire avec orgueil espagnol en une centaine de signatures de ses tableaux et de ses gravures.

Les confus souvenirs posthumes que recueillirent de la tradition orale des ateliers et des cénacles les premiers biographes, des napolitains, évoquent un jeune homme de petite taille (de là le diminutif de son surnom, Spagnoletto) si distrait et si exclusivement absorbé à dessiner et dessiner sans cesse qu'il en oubliait tout, déguénillé et mal nourri, qui allait jusqu'à refuser la bonne table d'un certain cardinal, protecteur spontané et chaleureux du génie deviné, et cela par haine d'une servitude qui le détournerait de son dessin infatigable par les rues, les places et les solitudes de cette Rome où il était alors si facile de mener une vie de Bohême.

Les conteurs d'anecdotes ajoutent comment, à son arrivée à Naples, un médiocre peintre, en même temps marchand de tableaux, le voyant improviser ses travaux, se hâta de le marier avec sa fille, et comment, un jour qu'il faisait sécher dans la rue un tableau de son gendre, car on avait alors coutume d'exposer ainsi les tableaux au public, les gens s'enthousiasmèrent de façon si bruyante que le Vice-Roi, devant le palais de qui la chose se passait, se mit à son balcon, se fit apporter le morceau, (une scène horrible du martyre de Saint Barthélemy que Ribera grava plus tard) et se constitua dès lors le protecteur du peintre devenu fameux en un instant.

La recherche historique moderne confirme les dernières données de cette tradition. Ribera se maria vraiment à Naples en 1616, à l'âge de 27 ans, avec la fille du peintre Jean Bernard Azzolino, nommée Catherine, qui n'avait que 15 ans, fut son unique épouse, et dont il eut plusieurs enfants; on a les actes de baptême d'Antoine Simon en 1627, de Marguerite en 1630, d'Anna en 1631, de François Antoine en 1636 et de Marie Françoise en 1636. De 1616 à 1620 le Vice-Roi fut le Duc d'Osuna, le célèbre politique, le protecteur d'Argensola et de celui qui fut le premier de ses ministres à Naples, D. Francisco de Quevedo (celui-ci dut probablement intervenir dans l'évènement qui vient d'être raconté). Protecteur également de Ribera, il en obtint de très belles peintures, dont l'une, œuvre magnifique, est conservée à la collégiate ducale d'Osuna.

Des critiques autorisés, reconnaissant en Ribera des traits de l'art de Ribalta, prétendent établir ce fait qu'avant son triomphe définitif à Naples (ville d'où il ne s'éloigna plus, et où il jouit d'un très grand prestige et fut peintre de la Chambre des Vice-Rois espagnols), il voyagea dans l'Italie du Nord, comme en témoignent des copies et des imitations d'œuvres de Tintoret et du Corrège.

Mais, une fois obtenue sa maîtrise par de tels exercices où il suivait ses préférences, en particulier par son culte pour le Corrè-

ge, si étrange chez lui à première vue, et pourtant si profond et si salubre, comme nous le dirons plus loin, la plus ferme volonté, l'inspiration la plus évidente et la conviction la plus décidée conduisirent Ribera (et en cela aussi il se rappelait les conseils et même les exemples de Ribalta) à suivre la route de l'art, révolutionnaire alors, que Michel-Ange Caravage avait ouverte. La mort prématurée (en 1609, à 38 ans) du créateur de l'art réaliste et «ténébrosiste» laissait vacant un héritage d'honneur et de combat que Ribera s'appropriait pleinement, laissant loin au second plan d'autres prétendants de diverses écoles et nationalités, comme les bolognais Guerchin et Spada, le vénitien Saraceni, le français Valentin et le hollandais Honthorst. Caravage fut surpassé, absolument.

Le naturalisme, avec l'un et l'autre de ses coryphées, signifiait la condamnation et l'abandon de tout conventionnalisme en fait de beauté, de types et de compositions, ainsi que le plus grand mépris de l'idéal, vide de toute réalité, des «maniéristes» inconscients et des «éclectiques» qui étaient sans le savoir ni le croire, des maniéristes renforcés. C'est ainsi qu'ils fermaient l'ère néo-classique de la Renaissance, et en préconisant comme règle absolue la copie fidèle de la nature, ils ouvraient la porte à tout l'art moderne. Aussi serait-il juste de pardonner à ces initiateurs (à ceux qui travaillèrent avec une sincérité, toujours amoindrie chez les imitateurs et les successeurs) si dans l'ardeur de la lutte, de la première grande bataille d'art qu'a connue le monde moderne, ils ont exagéré en poussant leur cri de guerre, et choisi, par exemple, voulant peindre d'après nature, sans concession, les types les plus laids, les objets les plus horribles, les caractères physiologiques les moins idéaux, si Ribera a pris pour modèle l'homme du peuple, les marins du golfe de Naples, les vieillards vigoureux, magnifiques exemplaires de ce que donnait la meilleure veine dans les dernières couches sociales d'un grand peuple historique.

Mais l'école réaliste, même avec l'adjonction ténébrosiste, a d'autres titres à ce qu'on proclame salubre, essentielle et féconde la révolution artistique qu'elle opéra, bien qu'elle ait passé le tour au «ténébrisme» au cours des siècles et des étapes progressives de l'art de la peinture.

Caravage (et Ribera, pour une bonne partie de son œuvre et constamment aux premières années de succès) proclama cette nouveauté, essentiellement picturale, que la lumière est l'élément principal dans un tableau: la lumière, en sa direction et surtout en son unité et sa qualité. Et cette vérité, depuis lors jusqu'à aujourd'hui, a suivi une marche triomphale, faisant des progrès définitifs et bien gradués dans une route très malaisée; il suffit de l'exemple de

Caravage et surtout de Ribera pour que nous jugions archaïque tout art qui (comme en général celui des peintres néo-classiques du XVIII^e siècle et les romantiques du XIX^e) néglige de se soumettre absolument à la dictature de la lumière.

Comme Caravage, Ribera, mais celui-ci avec une vaillance inlassable, proclama dans toutes ses œuvres ce principe essentiel de l'art de peindre. Mais tous les deux, devant les difficultés énormes qu'ils devinaient sans doute à rendre la complexité de la lumière avec les reflets colorés des objets les uns sur les autres, (difficultés dont Zurbaran symbolise la défaite avec Velazquez, Hals et Rembrandt (sous l'influence de Ribera) d'abord, puis Turner et les paysagistes français de 1850, et tout l'art divisionniste moderne) tous les deux surmontèrent l'obstacle par un procédé grâce auquel, appliquant intégralement la théorie, ils purent offrir plus facilement au monde, pour la première fois, le tableau type et une série très nombreuse de tableaux de peinture-peinture (et non point de peinture décorative ni de dessin embelli de couleurs), de peinture intégrale, donnant l'illusion absolue d'un morceau de réalité. Le procédé consista à utiliser un atelier n'ayant qu'une seule lumière haute et latérale, naturelle et de plein jour, c'est-à-dire blanche, dont les reflets, colorés au contact des objets colorés, étaient supprimés par le soin de noircir le plafond, les murs et le sol: le «ténébrisme» ou «ténébrosisme». Par ces pratiques la difficulté était amoindrie, sinon vaincue encore, et il n'y avait plus, sans tolérer aucune autre convention, qu'à s'acharner à la reproduction de la réalité, reproduction aussi parfaite que la pourrait donner un miroir: peinture intégrale.

Caravage, ouvrant la voie, inventant le procédé, s'approcha de cet idéal. Mais Ribera l'atteignit sans une faiblesse, et sans une erreur de traduction.

C'est qu'il était plus réaliste de son naturel (et sans doute il le servait mieux, dans la circonstance, d'être espagnol qu'italien); c'est qu'il était aussi souverain dans l'art de peindre la réalité que Raphaël dans celui de peindre la beauté, aussi souverain copiste des modèles pleins de tares variées que Léonard des modèles exquis, et cela sans aucun procédé plastique ou sculptural. C'est qu'il était, d'instinct, coloriste, avec les couleurs communes qu'offrent les choses les plus ordinaires, comme l'étaient ceux qu'il admirait tant, Corrège et les Venitiens, à rendre les soies et les velours, et les chairs veloutées des plus belles pécheresses.

Le «petit espagnol», fils d'un officier des tercios légendaires, race héroïque d'aventuriers mal payés, forcés souvent faute de leur solde, à vivre sur le pays, se donna à l'art de toute son âme, lui

consacrant le plus viril génie de peintre que l'histoire ait connu. Surtout dans les premières années; et c'est malheureusement et exclusivement par ses œuvres d'alors que le jugea son siècle (sa renommée s'était répandue dans toute l'Europe par ses gravures et par les tableaux que son beau-père vendait un peu partout); c'est par elles aussi que l'Europe le juge encore. Lorsqu'après le petit coup d'état qui arracha au palais de la première Vice-Royauté de la monarchie pour le jeter en prison «le grand Osuna» (sonnet fameux de Quevedo), et que lui succéda le Duc d'Albe (de 1622 à 1629); quand celui-ci dédaigna Ribera pour protéger son médiocre rival, le grec Bélisaire Corenzio, (et c'était justement alors que le chef de l'école adverse, le plus grand des éclectiques, Guido Reni (1622) était à Naples); quand vint à manquer à Ribera, inopinément (1622) un autre protecteur en la personne du Vice-Roi de Sicile, cousin germain du Roi d'Espagne, D. Manuel Filiberto de Savoie, l'Espagnolet, changeant de route, se consacra durant plusieurs années à obtenir la première place parmi les graveurs, y vouant sa très grande maîtrise du dessin, proclamant et répandant par ses planches le plus impitoyable et le plus bruyant réalisme (il alla jusqu'à graver des modèles pour l'enseignement du dessin). Devenu l'un des deux grands maîtres — maîtres opposés — de l'art européen, dans une ville comme Naples qui était alors le centre du mouvement esthétique du continent, l'Espagnolet ne voulut pas revenir en Espagne, certainement informé d'ailleurs du renom qu'il y avait (mais redoutant de se diminuer s'il vivait là-bas) quand il recevait la visite des peintres espagnols Jusepe Martínez, Pacheco, Velazquez, il n'avait plus besoin, sûr de son public, de la protection d'aucun Mécènes, bien que par la suite il reçut des commandes, et de nombreuses commandes, des quatre Vice-Rois qui se succédèrent: l'excellent politique, le docte grand seigneur Duc d'Alcala (1629-1631), le Comte de Monterrey, chétif de corps et magnifique d'esprit (1631-1637), l'étourdi et plus que splendide Duc de Medina de las Torres (1637-1644), ces deux derniers les plus proches parents du favori de Philippe IV, le Comte-Duc d'Olivares, et l'Amiral de Castille (1644-46), dont le fils, qui vivait avec lui, fut par la suite le plus intelligent amateur de peinture parmi les grands d'Espagne de ce siècle des Grands d'Espagne. Tous obtinrent de l'Espagnolet des œuvres très importantes que Monterrey donna (comme on donne maintenant aux musées publics) à sa fondation des Augustines de Salamanque, et l'Amiral à sa fondation des Pascuales de Madrid, et tous, sans parler de Velazquez (pour lequel n'y a pas de doute), durent intervenir dans les commandes et les achats de la Couronne, puisqu'on cite le fait, qu'il reste encore à

bien éclaircir, que les princesses autrichiennes de Madrid eurent, tant au Palais Royal qu'à l'Escorial, du vivant de Ribera, plus de tableaux de cet artiste que d'aucun autre peintre espagnol ou étranger, une centaine, sans exagération. Avec cette collection et les commandes des Vice-Rois, il se trouve que la plus grande partie des tableaux de Ribera, la fleur même de ses créations géniales (sauf quelques chefs d'œuvre de la Chartreuse et de la Cathédrale de Naples), ne furent peints que pour l'Espagne. Et tandis qu'à sa patrie le peintre offrait les plus belles et les plus neuves manifestations de sa technique et de son inspiration, — qui fut de jour en jour plus humaine et plus aimable — il continua à peindre pour le commerce (dans son atelier ses disciples travaillaient sans cesse, sous ses yeux, à des œuvres qu'il retouchait et qui portent, inutilement d'ailleurs, sa signature plus ou moins authentique), des séries et des séries de tableaux de sa première manière, des vieux philosophes qui ne sont tels que par le nom, des vieux pénitents, des apôtres et encore des apôtres, de vrais fils du peuple, des marins, tels que ceux qu'avait choisis Jésus Christ, pour transformer le monde par leur voix sincère, sur les bords du lac de Tibériade.

Ribera, sans rien accepter de l'art dévot du xvi^e siècle, fut un peintre d'inspiration profondément chrétienne, mais avec une note originale. Ou de lui-même, ou sous l'influence du milieu nouveau, il sentit plus qu'aucun autre artiste un très profond amour pour le christianisme héroïque, celui des martyrs et des premiers ermites, avec une vision tout à fait exacte et populaire de ce que fut l'ascétisme au temps de Saint Jérôme. Il savait que, pour le Christ, bienheureux étaient les pauvres en esprit, et non les doctes et les nobles. Son art n'a rien de mystique, rien de complexe son idéalisme religieux; ses apôtres sont des marins; les martyrs et les ermites sont ses saints de prédilection. Aussi espagnol que le poète Prudence, le chantre des martyrs sanglants, il sentit comme lui une «poésie de fer» où «il semble que l'on entende le bruit des chaînes, des chevalets et des tenailles» sans reculer, malgré l'horreur, devant l'absolue ressemblance d'une plaie béante, car il sentait, comme le chrétien des jours de la persécution, tout le prix du sang rédempteur du Christ, et du sang versé en témoignage de foi qui donna leur nom aux martyrs. Peut-être en sa qualité d'ascète, d'ermite, d'apologiste aussi de la vie, héroïque en son genre, des ermites, Saint Jérôme fut-il plus que tout autre peint par Ribera, et avec une exceptionnelle variété; sans doute aussi se trouvait-il une affinité indéniable entre le peintre et l'exégète sacré, le Saint-Père du christianisme triomphant dont l'éloquence fut la plus énergique, l'âpreté de langage la plus vive, la pénétration de l'esprit du chris-

tianisme la plus aiguë, du christianisme tel que voulut et sut l'entrevoir et le peindre Ribera.

L'idéal religieux de Ribera fut servi admirablement par une sensibilité très singulière, qui ne se perçoit pas à première vue, et moins encore, il est évident, dans les nombreuses répliques d'atelier et les imitations d'élèves, mais seulement dans les tableaux authentiques et primesautiers. La critique moderne ne juge pas autant le dessin (non plus que les autres interprétations plastiques), d'après sa beauté que d'après la sensibilité émue qu'il manifeste qu'il s'agisse d'artistes classiques ou réalistes, anciens ou modernes. En Ribera il y a quelque chose de plus profond que la passion (pathos) de ses sujets et des détails de ses scènes, et c'est, avec une sourde vibration, quelquefois même avec un peu de stridence, une sensibilité vive et physiologique à l'occasion, mais alors même très vive et qui persiste telle dans la facture de ses tableaux. C'est une sensibilité d'ordre tactile, où, par associations d'idées ou bien par parallélisme des images de la mémoire visuelle et des souvenirs de la mémoire du tact, ou bien, ce qui est plus sûr, (si l'on accepte une explication scientifique toute moderne) par vibrations sympathiques des papilles nerveuses du tact que ressentait l'artiste en peignant, et que ressent lui-même au bout des doigts celui qui étudie curieusement la facture de ses tableaux, ces tableaux donnent l'impression non seulement de ce qui se voit, mais de ce qui se touche, de ce qu'on croit pouvoir palper, parfois avec crainte, avec horreur, si ce qui est représenté est la lèvre saignante d'une blessure, ou la chair flasque et toute velue de la poitrine d'un vieil ermite. Et voici qu'intervient Corrège, dont la sensibilité était également tactile, mais dans les sujets féminins, et même quelque chose de plus, c'est à dire efféminée, sensuelle, presque lascive, et que l'on ne peut supporter que pour l'amour de la pure beauté dans ses Danaés, ses Lédas et ses Ganymèdes. Au contraire la sensibilité d'essence tactile de Ribera, dans sa facture, est toute nerveuse, toute de vibration rude et vigoureuse.

Ainsi les tableaux de l'Espagnolet, qui même à distance se laissent bien voir et admirer, grâce à la force du clair-obscur et à l'accent de vérité, ont de plus, quand on les examine de près, et même à la loupe, une énergie essentiellement vibratoire dans la facture; dans les grandes toiles, comme dans les planches gravées, c'est la même sensibilité. Chez Ribera, comme chez les aveugles, il semble que les papilles des doigts épellent, qu'elles sont l'instrument de l'intelligence. Rien ne symbolise mieux la particularité de sa facture que le portrait qu'il eut à faire d'un sculpteur aveugle depuis l'âge de douze ans, Jean Gambasio, auteur de la statue d'Urbain VIII (pl. 8).

On voit de là l'importance de la facture pour bien goûter l'œuvre de Ribera et aussi pour en établir l'ordre chronologique, tel qu'on l'a essayé dans les 49 reproductions de ce petit volume. La chronologie des signatures est une base dangereuse, car s'il a signé souvent, il l'a fait en général avec discrétion, en traits obscurs sur le fond obscur, et souvent les restaurateurs en repassant une autre couleur, ont changé des chiffres, faisant d'un 3 un 9, d'un 7 un 1, d'un 6 un 0, etc.

La facture, toujours (quoiqu'avec une tendance à l'atténuation) toujours très chargée de couleur, épaisse, étendue sur la toile avec un pinceau court et même recoupé, est surtout typique vers 1630-1632, quand l'artiste étale ses teintes avec une souveraine maîtrise, mais par touches très prononcées, très parallèles, quelque chose comme les traits de burin de certains graveurs (mais pas lui), ceux des environs de 1700 (le procédé est très évident dans la tête de Saint Joseph (pl. 7). Les traits de pinceau rectilignes, servant à modeler, il les mêle plus tard à de véritables coups de pinceau, jamais excessifs d'ailleurs, qui lui étaient auparavant étrangers; mais déjà il use de couleurs plus liquides et de blaireau un peu plus doux, réservant pour les effets de lumière, dans les parties les plus claires, la facture rugueuse qu'il employait exclusivement jadis. Quand par la suite on voit des parties peintes plus mollement encore et comme par plans, il faut songer à la collaboration des nombreux disciples et collaborateurs qui l'aidaient dans ses travaux de répliques.

Parallèlement il transforme son coloris, sans s'attacher autant à sa conquête définitive du relief puissant du modelé au moyen du clair-obscur. Il subit, pour modifier sa palette, l'influence d'un grand rival, unique en Italie, qui, élevé dans l'école contraire, celle des éclectiques, méritait de lui être opposé; c'était le Dominiquin, âme du xiv^e siècle perdue dans le xvi^e, qui vécut à Naples depuis 1629, et, après une courte absence, depuis 1635 jusqu'à sa mort en 1641. A cette rivalité (si l'on oublie des légendes indignes) tous les deux gagnèrent noblement, subissant une influence réciproque beaucoup plus forte qu'ils ne le croyaient l'un et l'autre.

Ribera, vers 1640, a de plus agréables couleurs, une richesse de tons qu'il évitait auparavant, une nouvelle tendance à la clarté, à la plus grande clarté possible, tant est puissant son art de l'opposer à l'ombre; et surtout, (il est à présumer qu'il subit l'influence de quelque conversation avec Velazquez) il entreprend la conquête des gris, gagnant chaque jour des finesses et des délicatesses de tons, plus admirables dans les figures des seconds plans que dans celles du premier (spectateurs de la «Lutte de gladiateurs» ou du «Martyre de Saint Barthélemy», par exemple, (pl. 30 et 37) et même dans les

plus simples fonds de tableaux, comme celui de «Saint Jacques au pied de l'escalier», (pl. 32).

L'évolution fut d'ailleurs profonde et très intime. L'homme, si homme auparavant que, s'il peignit une femme, peut-être la sienne («Extase de la Madeleine» à l'Académie de San Fernando) il le fit sans émotion d'amour, gagna avec les ans en aimable sensibilité, peignant enfin avec une véritable tendresse les enfants, et avec un orgueilleux amour paternel la beauté d'une de ses filles (Sainte Inès de Dresde, 1647 (?) et, dans un tableau détérioré et repeint, la Madeleine assise (pl. 43).

L'Espagne, mais non le Musée du Prado, garde quelquesunes des créations les plus belles, mais non les plus émouvantes de Ribera. Ainsi «L'Immaculée de Salamanque» (devant laquelle toutes celles de Murillo pâlissent) ou «La Vierge de l'Adoration des bergers» de Valence, où le portrait de son épouse (?) a été peint avec la plus souveraine inspiration religieuse. Ribera, il faut bien le dire, a hors du Musée du Prado, en Espagne, un aussi grand nombre d'œuvres, et de plus grande valeur esthétique que ce que conserve le Musée et qui est reproduit ici. L'incendie de l'Alcazar, en 1734, a détruit beaucoup de ce qu'avait produit le peintre de plus beau (de notables fragments d'un des tableaux brûlés sont reproduits (pl. 34 et 35), et c'est d'Espagne que proviennent, à la suite des guerres de Napoléon, les meilleurs Riberas qu'il y a hors des deux péninsules.

Le Ribera seconde manière, à peine le connaît-on, et même en Espagne on l'a méconnu. Quand au XVIII^e siècle la reine Isabelle Farnèse voulut compenser les pertes de l'incendie par l'acquisition de nouvelles œuvres d'art bien choisies, on catalogua comme Murillos des Riberas aussi évidents (et pourtant signés et datés), que la «Libération de Saint Pierre» et le «Songe de Jacob» (pl. 33 et 36). Il est vrai que l'Espagnolet lui-même répétait et multipliait les œuvres de son premier style pendant toutes les années de sa seconde période, parceque la vente en était assurée auprès des commerçants et des amateurs de toute l'Europe, et l'on sait que c'est le propre des multitudes, dans notre triste humanité, de ne rectifier ni un jugement, ni une condamnation, ni même une prédilection personnelle, même si un homme varie, change ou progresse: paresse de jugement et d'appréciation. Il était plus commode de pouvoir deviner un Ribera de loin que d'avoir à reconnaître, avec une sensibilité et une puissance toujours égales, beaucoup plus de douceur et d'humanité jointes à des beautés et des délicatesses nouvelles de couleur, des merveilles de tons, de la clarté et d'autres caractères de beauté également virile, également réaliste, et aussi intégralement picturale.

Ce que n'avait pu obtenir Corrège à l'époque de la studieuse jeunesse du peintre à la rudesse ascétique, l'amour paternel le fit, très vraisemblablement: remplir le cœur de Ribera de tendresse.

Et ce fut, peut-être, ce qui le tua.

L'accident, dans une autre famille d'artisans, même d'hidalgos, même de nobles, aurait pu se supporter grâce à la morale accommodante des siècles où les bâtards royaux faisaient souche de grandes lignées nobiliaires. Ribera, semble-t-il, reçut un coup mortel au cœur lorsque D. Juan d'Autriche, le fils de Philippe IV, pacificateur de la révolte napolitaine (où tant de disciples napolitains de Ribera firent cause commune avec Masaniello) paya la cordiale amitié de l'artiste et le libre accès de son atelier par la séduction et le rapt de la plus belle fille du peintre. La fille née de ces amours du Prince, célibataire par raison d'état, et âgée seulement de 19 ans, fut, avec le titre d'Excelentísima Señora, traitée comme une princesse royale dans le secret du cloître des Carmélites déchaussées royales de Madrid, après avoir été élevée et instruite par de nobles personnes, sans doute d'après des ordres royaux. Après la mort du peintre, qui était veuf, sa famille sut tirer de grands et honorifiques profits de cette pseudo-parenté royale. Mais le peintre ne transigea pas avec son déshonneur, comme l'exigeait sinon une noblesse de race (nous ignorons ce point), du moins sa condition de Chevalier de l'ordre du Christ, ce qu'il était depuis de longues années grâce au Vice-Roi Duc d'Alcala qui lui avait obtenu cet honneur d'Urbain VIII, le même pape qui avait aussi fait Lope de Vega chevalier de l'Ordre de l'Hôpital. Plein d'amertume, malade, s'il peignit encore, comme il lui était nécessaire, il fit passer sa douleur dans ses œuvres (les pl. 46 et 47 en sont la preuve), et enfin, abandonnant son palais, son atelier et son art, il parait qu'il vint mourir, emporté sans doute rapidement par sa douleur, dans un faubourg de Naples, si, du moins se rapporte bien à lui, comme le croit la critique, le très simple acte de décès du 2 Septembre 1652, où le vicaire de sa paroisse ne sut pas faire dire à ce papier que le mort était académicien de Saint Luc de Rome, chevalier du Christ, peintre de tant de Vice-Rois, honoré de commandes constamment répétées par sa Royale Majesté Catholique le Roi Notre Seigneur Philippe IV, qui était encore alors le premier monarque du monde.

Sur l'artiste il existe une parfaite monographie historique et critique, qui annule tout ce qui a été écrit antérieurement. C'est le livre «Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)» du Dr. August L. Mayer. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1908), éditée seulement jusqu'ici en

allemand (196 p. avec 59 reproductions). J'en ai fait une recension dans la «Cultura española», n.º 14 (1915) p. 296. Le critique allemand, sauf quelques suppressions insignifiantes, répète en synthèse la même étude aux pages 10 à 32 du tome II de sa «Geschichte der Spanischen Malerei», Leipzig, Klinkhardt and Biermann, 1913.

Le lecteur curieux pourra voir un article de moi dans le journal «Las Provincias» (1905) de Valence, reproduit dans la «Revista de Philosophia y Letras» de Madrid (1915-16) et les textes qui ont accompagné dans le «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» l'image de la Barbosa (La femme à barbe) (XXIV, 15), le Christ, le Saint Pierre et le Saint Paul de Vitoria (XXIV, 20-23), l'Immaculée de Salamanque (XXII, 196 et XXIV, 18) et le Christ d'Osuna (XXIII, 2), et dans la «Lectura Dominical» (1918-19) d'autres œuvres du peintre. Les études préliminaires pour cette brochure et l'ordre de succession des planches seront publiées dans une revue d'art.

Les planches de ce livre:

On reproduit 49 œuvres, les seuls Riberas authentiques du Prado à notre avis, Deux autres, authentiques mais secondaires, de la série des apôtres en buste, catalogués sous les numéros 964-1085 et 965-1086 sont omis parceque depuis 1818 ils sont déposés au Musée de Cordoue. Le Saint Augustin, déjà douteux pour Mayer, n'a pas reçu, à notre avis, un seul coup de pinceau de Ribera; n'est pas non plus de lui la très belle Madeleine n.º 897-1002, presque toujours cataloguée comme de Murillo, et une seule fois comme de Ribera par un des Directeurs du Musée; c'est toutefois une œuvre ribéresque, où Mayer pensait voir une imitation d'Alonso Cano, et qui est peut-être de Mateo Cerezo. Véritablement dans la série d'Apôtres en buste cités plus haut, c'est à peine s'il y a quelques traits de la main de Ribera dans la figure du Sauveur (pl. 28) et de quelques Apôtres (pl. 23-15). J'ai reproduit, comme authentique, un Saint Jérôme, dont par un oubli très rare chez lui, Mayer ne parle pas; il l'est en bonne partie (pl. 24). J'ai placé le Sauveur, pour des raisons d'arrangement, et parcequ'il nous offre avec plus de détails le type ribéresque de Jésus, en face du Jésus de la Trinité. Sauf cette exception, j'ai établi un ordre chronologique qui ne coïncide pas en général avec celui qu'a proposé Mayer. Les différences essentielles proviennent de ce qu'on ne peut accepter ses lectures des dates de diverses signatures à demi-lisibles, et de la certitude, d'autre part, que les très beaux couples célèbres, si intéressants, du vieux saint et de la vieille sainte et du saint et de la sainte en pleine jeunesse (pl. 40, 41, 42 et 43) provenant de la maison des marquis de Llanos, ne correspondent qu'à une date proche de 1647.

Comme exemples de lectures distinctes, je citerai le «Saint Jacques à l'escalier» (pl. 32) qui est pour moi de 1637 (?) et non de 1631; le «Songe de Jacob» (pl. 33) de 1637 ou 39, et non de 1646 ni de 1633; le «Martyre de Saint Barthélemy» (pl. 37), de 1639 (?) et non de 1630; nous doutons aussi beaucoup que l'on voie nettement la date de 1649, que l'on suppose être celle du Saint Paul ermite de grandeur naturelle.

Cette disposition chronologique très difficile, je la présente comme un essai, sans être bien convaincu du succès, faisant bien remarquer que j'ai sacrifié parfois (sauf l'exception signalée) mon désir de présenter sans les séparer des pendants ou des séries évidentes de tableaux.

J'ai changé le nom de tel ou tel saint, lorsque je discernais quelque signe caractéristique jusqu'à présent mal vu. Avec moins de décision, et pour éviter l'anonymat, je me suis permis de redonner aux philosophes les noms que, peut-être sans raisons valables, ils portèrent dans les siècles passés. Dans le cas du premier, catalogué comme Archimède, j'ai négligé ce précédent, parcequ'il est évident qu'il s'agit de Démocrite, le Philosophe qui rit, d'autres tableaux perdus de Ribera. Dans le cas de répétition de personnages, je ne me suis pas décidé à ajouter un mot qui permette d'éviter la confusion quand on les cite: Saint Roch, à demi-corps; Saint Roch de corps entier; Saint Jérôme, de profil; Saint Jérôme, original de celui de Berlin (pl. 24) ou Saint André, répétition de celui de Dresde (pl. 39).

Tous les tableaux de Ribera au Prado ont les figures de grandeur naturelle. Il n'y a de dimensions colossales, en raison du sujet, que Prométhée, Ixion et St. Christophe.

Récemment, au cours d'une enquête que lui avait demandé l'auteur de ces lignes, le chanoine et chroniste de Jativa, D. Gonzalo Viñes, a trouvé un acte de baptême, daté du 17 février 1591, qui se rapporte à notre peintre, puisque l'enfant baptisé à cette date sous le nom de Jean Joseph est fils de Simon Ribera (et de Marguerite Cuco). Que le peintre soit de trois ans plus jeune qu'on ne le croyait, cela s'accorde bien avec la chronologie de ses premières oeuvres de jeunesse. Il faut donc rectifier en tenant compte de ces trois ans, le calcul de l'âge de Ribera dans le texte antérieur.

Pour honorer la patrie depuis longtemps indiscutée de Ribera, le Musée du Prado, qu'autorisait un Ordre Royal, a donné en dépôt au Musée de Jativa deux toiles, un Saint Onufre, en pied, qui avait été restauré par Martinez Cubells, et le buste de Saint Mathias, fragment de l'Apostolat (page 22), oeuvre du Spagnoletto.

ELÍAS TORMO.



RIBERA

*Translated by Royall Tyler,
Editor of the Spanish Calendars of State Papers,
Public Record Office, London.*

JUSEPE de Ribera always asserted in the signatures of his paintings and engravings that he was a Spaniard; he frequently added that he was a Valencian, and occasionally (most frequently about 1628) he gave his birth-place, repeating that he was a «Set-abensis» — from the city of Játiva. The baptismal record supposed to belong to him in Játiva cathedral, entered on 12th January 1588, can hardly refer to the artist, for his father's name was Simon Antonio de Ribera, and not Luis, who was the father of the child baptised that day.

By the time he left Spain he had been trained in the technique of painting by Francisco Ribalta, the most celebrated and best Valencian painter about 1600, and indeed until his death in 1628. The fact that Palomino; Ribera's first Spanish biographer, mentioned the apprenticeship under Ribalta would hardly suffice were it not supported by information obtained by Palomino in Valencia (where the writer-painter often worked) and by an examination of Ribera's technique during his early period, with his Ribalta reds. Also, Juan Ribalta when working by his father's side painted very much like Ribera, especially in the best authenticated and most remarkable of his pictures, the Crucifixion which he signed at Valencia in 1616, when he was 18.

Ribera's father was a Spanish soldier of pure descent, and served in Italy, where he was in command of various fortresses and cities. These antecedents may perhaps explain his son's exceedingly virile art and other characteristics. In any case Simon de Ribera's military career gives the reason for the early and definitive migration to Italy of the one Spanish painter who always lived away from his country, while priding himself on being a Spaniard, as a good hundred of his signatures show.

The vague posthumous memories of him gathered by his early Neapolitan biographers, from verbal traditions handed down in studios and artistic coteries present him as an under-set youth (whence his diminutive nickname *lo Spagnoletto*), utterly oblivious of everything except drawing, ragged and hungry, capable of refusing a seat at an art-loving cardinal's table for fear of a life of servitude that would interfere with his drawing. So he restlessly roved through the streets, squares and vacant spaces of the Rome of those days which was so friendly to the picaresque life.

Tellers of anecdotes about painters add a story of his arrival at Naples, where a mediocre artist and dealer saw him work and hastened to marry him to his daughter. They also relate that when this same dealer set out one of his son-in-law's pictures to dry in the street, the public burst into such enthusiasm that the viceroy, opposite whose palace the incident took place, ran to his window, demanded the picture (a ghastly martyrdom of St. Bartholomew, which Ribera later engraved) and instantly became the protector of the suddenly famous painter.

Modern historical research confirms the accuracy of the latter part of this story. Ribera did marry at Naples in 1616, when about 27, Catalina, daughter of the painter Giovanni Bernardo Azzolino, who was only 15 at the time, and destined to be his only wife. By her he had several children. We know the baptismal records of Antonio Simon (1627), Margarita (1630), Ana (1631), Francisco Antonio (1636) and Maria Francisca (1636). From 1616 to 1620 the Viceroy was the great statesman Duke of Osuna, protector of Argensola and of Don Francisco de Quevedo, who was the first of his ministers at Naples and who probably had something to do with the above-mentioned incident. He also protected Ribera, who painted magnificent pictures for him, one of which, a stupendous work, is preserved in the ducal collegiate church of Osuna.

The critics, while admitting that Ribera learnt much from Ribalta, insist that, before definitely establishing his supremacy at Naples, where he lived all his life as the most brilliant man of his day, the court painter of one Spanish Viceroy after another, he had

to travel in Northern Italy, traces of which journeys remain in copies and imitations of Tintoretto and Correggio.

However, once he had learnt that which he sought from such exercises and from his at first sight curious, but as we shall explain later deep and most salutary love for Correggio, will, inspiration and conviction combined with the advice and example of Ribalta to make him follow in the then revolutionary steps of Michelangelo Caravaggio. The premature death in 1609, at about 38 years of age, of the creator of the realist and «tenebrous» school left vacant an honourable and foremost place which Ribera made his own, leaving far behind other followers of various origin, like the Bolognese Guercino and Spada, the Venetian Saraceni, the Frenchman Le Valentin and the Dutchman Honthorst. Caravaggio was thoroughly superceded.

For both these pioneers naturalism meant the condemnation of conventional beauty of form and composition, contempt for the empty ideals of the unconscious mannerists and of the eclectics who, without knowing it, were mannerists with a particularly far-fetched manner. They thus closed the neo-classic stage of the Renaissance and, laying down as the fundamental rule faithful copying of nature, opened the door to all modern art. This ought to make us forgive these initiators, who had sincerity (a quality which as usual dwindled with their followers) if in the heat of the struggle, in the first great wave of art of the modern world they defiantly picked out the ugliest types to paint, the most repellent subjects. Ribera's chosen model was the rugged Neapolitan sailor, in whom he found a magnificent example of what the fine old race could produce.

But the realist school, even including the «tenebrous» expedient, has other rights to be regarded as salutary, essential and fruitful in the artistic revolution it accomplished, though the day of «tenebrism» has gone by in the successive stages of the development of the art of painting. Caravaggio (and also Ribera during the better part of his career and his first successful years) heralded the new and essentially pictorial truth that the main thing about a picture is its light: light in its direction and above all its unity and quality. Since, this truth has triumphantly progressed, moving forward gradually and surely over a difficult ways but Caravaggio's and particularly Ribera's examples suffice to make us call archaic the art of painters (like the neo-classicists of the xviii (and the Romanticists of the xix centuries) who forget to submit unconditionally to the dictates of light.

Ribera, like Caravaggio, unfaillingly proclaimed in all his work

this essence of painting. Both of them, however, doubtless guessed what enormous difficulties, caused by the colour-reflections of objects thrown from one on to another, lay in their way. Such men as Zurbaran, Velazquez, Hals and Rembrandt (all influenced by Ribera), and also Turner, the French landscape painters of 1850 and the whole modern divisionist school, found ways of overcoming these difficulties. Caravaggio's and Ribera's way of dealing with them preserved their principles entire and for the first time gave the world a long series of pictures that are first and foremost pictures — not decorative paintings nor drawings embellished with colour, but simply painting, with the absolute illusion of a bit of reality.

Their way of dealing with the problem was to work in a studio with a high, slanting light, natural white daylight of course, the coloured reflections caused by which were neutralised by hanging the walls and covering the floor and ceiling with black; this is what is meant by «tenebrism». This expedient reduced the difficulty without entirely overcoming it. The rest was a question of pursuing the reproduction of reality without admitting any other convention, pursuing it to the point of achieving an image such as a mirror might offer — integral painting.

Caravaggio led the way. He invented the expedient and made progress. But Ribera achieved integral painting, achieved it without the least error of translation.

For by nature he was more of a realist (perhaps because he was Spanish and not Italian). He drew reality as superbly as Raphael drew beauty. He handled ugly models, without plastic or sculptural makeshifts, as Leonardo did exquisite ones. He was instinctively a colourist, using the coarse colours of ordinary things as his admired Corregio and the Venetians revelled in silks and velvets and the satin skins of lovely sinners.

The «little» Spaniard, the son of a soldier of the fabled legions, of that heroic race condemned so often by lack of pay to live basely on the country, gave himself up to art with all his soul, throwing into it the most virile spirit ever possessed by any artist in all the course of history.

Especially is this true of his earlier years, which produced the art by which (and unfortunately by which alone) his century judged him, and Europe judges him still. His fame spread by means of his engravings and the pictures which his father-in-law sold far and wide. After the little coup d'état which sent the great Osuna from the first viceregal court of the monarchy to prison (remember Quevedo's famous sonnet), he at length found another patron in

the Duke of Alba (from 1622 to 1629), who later cast Ribera aside for a worthless rival, the Greek Belisario Corenzio, which befell precisely when the leader of the opposite party, Guido Reni, the leader of the eclectics, was in Naples (1622) and when another protector unexpectedly failed Ribera in the Viceroy of Sicily, Don Emmanuel Philibert of Savoy, a first cousin of the king of Spain. At that juncture Ribera held for several years the first place in Europe among engravers, into whose art he put his immense mastery of design, proclaiming through this medium the most pitiless and triumphant realism, which appears even in his plates for drawing manuals. Living as one of the two great contending masters of European art in such a city as Naples, then the centre of the aesthetic life of the continent, lo Spagnoletto declined, when he received visits from Jusepe Martinez, Pacheco and Velazquez, to return to Spain, knowing he was famous there (but sure he would lose part of his fame if he lived in the country). By this time he was sure of his public and needed no Maecenas, though later four successive viceroys did order many pictures from him: the excellent statesman and learned Duke of Alcala (1629-1631), the puny in body and high-spirited Count of Monterrey (1631-1637), the pompous and magnificent Duke of Medina de las Torres (1637-1644), the latter two being near kinsmen of the Count-Duke of Olivares, favourite of Philip IV, and the admiral of Castille (1644-1646) whose son, who lived with his father, became the best connoisseur of all the grandees of Spain in that century of grandees of Spain. All of them secured important works by lo Spagnoletto, Monterrey giving his (as a man might today to a public museum) to his foundation the convent of Augustine nuns at Salamanca, and the Admiral his to the house of «Pascualas» he had endowed in Madrid. All of them (and beyond a doubt Velázquez as well) had a hand in the Crown's purchases, for we have the fact which has never been properly explained that the Spanish Habsburgs owned, between Madrid and the Escorial, more pictures by Ribera than by any other painter, native or foreign, a hundred all told. With all this the bulk and all the best of Ribera's work (except a few that went to the Cathedral and the Carthusian house at Naples) took the road to Spain, and while the painter offered to Spain the most beautiful products of his imagination, which was growing daily more human and aimiable, series after series in his earlier manner, old philosophers so-called, old penitents, apostle after apostle, as genuine sons of the people and fishermen as those whom Jesus Christ chose by the shores of Tiberias to transform the world by plain speaking, were being turned out for the trade, by him or by his pupils,

perhaps touched up by him, with quite unnecessary signatures.

Ribera, though he would have none of the religious art of the xvi century, was a painter of profoundly religious inspiration, after his own manner. He found, either in himself or in his new surroundings, something that no other painter has had, a deep love for the heroic age of Christianity, the martyrs and the first hermits, with an exact vision of what asceticism must have been in the days of St. Jerome. He knew that Christ's blessed were not the learned nor the noble, but the poor in spirit. There is nothing mystic about his art, nothing complicated in his religious ideals. His apostles are sailors; his favorite saints martyrs and hermits. A Spaniard like the poet Prudentius, the singer of gory martyrdom, he felt the iron poetry of clanking chains, stakes and instruments of torture. He unshrinkingly and exactly painted the horrible edges of a wound, as one who like the early Christians felt the value of the redeeming blood of Christ, and the blood shed in witness of the faith that earned the name of martyr. St. Jerome, ascetic and hermit, apologist of the heroic life of hermits, was most frequently and variously painted by Ribera, who undeniably had a spirit kindred to that of the triumphant Christian Father, whose energetic style, trenchant words and penetrating spirit are characteristic of persecuted Christianity as Ribera saw and painted it.

Ribera's religious idea was admirably served by a rare sensitiveness which is not distinguishable at first sight, is of course absent from school repetitions and imitations by his pupils, and only exists in the authentic work of his own hand. Modern criticism does not judge drawing or other qualities belonging to the artist so much by their beauty as by the vibrating sensitiveness shown in them: whether it is a case of classicists or of realists, ancients or moderns. In Ribera there is something deeper than the passion of his subjects, of the details of the scenes; this something, vibrating hoarsely, and in his case with a certain strident note, is a living sensitiveness, at times physiological, but always living and always present in his pictures. His is sensitiveness of a tactile order, and association of ideas or of images called up by visual memory with the recollections of the memory of feeling. Or perhaps it will be safer to give the entirely modern scientific explanation and to speak of sympathetic vibrations of the tactile nerves felt by the artist when painting, and felt again by the curious onlooker in his very finger tips when examining the workmanship of Ribera's pictures. For they produce the impression not only of the seen but of the felt, of that which one feels one can touch, frequently with a sentiment of fear or of horror, as for instance when it is a case of a

slightly bloody wound or of the soft and hairy flesh of the breast of an aged hermit. This takes us back to Correggio, whose sensitiveness was also tactile but in him became feminine and even effeminate, sensual, almost lascivious, only tolerable in his Danaes, Ledas and Ganimedes for the sake of his pure love of beauty. Ribera's tactile sensibility on the other hand as shown in his workmanship is wholly made up of nervous strength and vibrating vigour.

His pictures, so strong in chiaroscuro and in their note of truth, which makes them admirable when seen from a distance, are also full, when examined closely or even with a magnifying glass, of an essentially vibrating energy in their workmanship; and this comes out equally well in large canvasses and in engravings. Ribera's fingers like those of blind men appear to spell, to be an instrument of the mind. Nothing better represents this peculiarity of his work than the portrait he painted of a blind sculptor, Giovanni Gambasio, the author of the statue of Urban VIII, who lost his sight at ten years of age (page 8).

All this shows the importance of the study of workmanship in the enjoyment of painting and also in order to arrive at a chronological classification of Ribera's productions. This has been attempted in the 49 plates accompanying this little book. It is based on the signatures, and there is some danger in this, as though Ribera signed very frequently, he usually concealed his signature, tracing it in dark characters on a dark ground. Thus restorers have frequently altered this signature when retouching the pictures and have changed the dates; for instance a 3 becoming a 9, a 7 a 1 and a 6 an 0.

He always put on his paint thick, though rather less so as time went on, and used a short brush, sometimes cutting it down shorter still. The years 1630 to 1632 show his most typical technique. With supreme mastery he laid on his colour in parallel furrows, rather like the lines used by certain engravers of the xviiith century; and this comes out strongly in the head of St. Joseph (page 7). He afterwards came to vary these straight lines by strokes of a sort he had not formerly used, though always with restraint; he used his colours more liquid and employed rather softer brushes reserving for his light-effects the violent touch which he had formerly applied everywhere. When subsequently the technique becomes still softer, it suggests the collaboration of some of the many pupils whom he called in to help him with replicas.

At the same time his colour changed, and he insisted less on his now definite accomplishment of powerful relief in chiaroscuro.

A great rival, the only man in Italy who, brought up in the opposite eclectic school, deserved that title, Domenichino, had some influence in complicating his palette. This man had been living in Naples since 1629 and after a short absence remained there from 1635 until his death in 1641. He was really a painter of the xvth century strayed into the Italian xviiith. Rivalry between the two men, apart from certain stories of ignoble brawls, enriched them both, for they influenced each other more than either imagined.

About the middle of the fourth decade of the century, Ribera began to use more agreeable tones, colours of a richness which he formerly avoided, and tended towards light, a light all the more striking because of his supreme art of opposing it to darkness. Above all, and here it is to be supposed that he was influenced by something Velazquez said to him, he began conquering the grays, gaining daily in a delicacy of tone which comes out more admirably in his backgrounds than in his foregrounds (see the spectators of the fight of gladiators or of the martyrdom of St. Bartholomew, for instance, (pages 30 & 37) and also appears in the plainest backgrounds (like the St. James at the foot of the staircase, page 32.)

This evolution took place in his heart. The man, formerly so masculine that if he ever did paint a woman (his own wife perhaps) in the «Extasy of the Magdalen» in the Academy of St. Ferdinand, did so without a touch of love, was won over as years passed by a soft sensitiveness, and at last came to show tenderness when painting children and proud paternal love in the beauty of one of his daughters (Saint Agnes at Dresden, 1647 (?) and in a ruined and repainted picture of the Magdalen seated, page 43).

Spain, though not the Prado, preserves some of Ribera's most beautiful and moving work, such as the «Immaculate Conception» at Salamanca (before which all Murillo's fade) or the Virgin in the «Adoration of the Shepherds» at Valencia, a portrait, possibly of the artist's wife, painted with lofty religious inspiration. It must in fact be said that there are as many and considerably better Riberas in Spain outside the Prado, whose possessions alone are reproduced in this book. The fire that destroyed the Alcazar in 1734 consumed part of his best (the fragments reproduced on pp. 34 and 35 are remains of one of the burnt pictures), and the most notable Riberas now existing out of Spain and Italy were removed from Spain during the Peninsula war.

The Ribera of the second period, the completely developed Ribera, is almost unknown abroad, and has been ignored even in Spain. When in the xviiith century Queen Isabella Farnese made good the capital's losses by fire with wisely chosen pictures, Ribe-

ras as characteristic (signed and dated into the bargain) as the «Liberation of St. Peter» and «Jacob's Dream» (pp. 33 and 36) were catalogued as Murillos. It is true that lo Spagnoletto, throughout his second period, turned out replicas of works in his earlier manner, to which the trade and the public everywhere in Europe had become accustomed. The majority of people in this wretched world of ours never change their minds about the things they like or dislike, however a man may change and progress; such is their intellectual inertia. It was less difficult to tell a «Ribera» from a distance than to recognise as his a new manner, equally sensitive and powerful but far more tender and human and enriched with fresh beauties of tone and colour, equally masculine, realistic and pictorial.

What Correggio could not bring about in the studious youth of the painter of asceticism, a father's love seems to have accomplished. Ribera's heart grew tender.

This was probably what killed him.

The event might have passed unnoticed in any other family of simple, gentle or even noble origin in those days of easy morals when royal bastards founded great houses. But it seems that Ribera was struck to the heart when Don Juan de Austria, the son of Philip IV who put down the Neapolitan rebellion (in which several pupils of Ribera joined Masaniello) rewarded the artist's friendship and hospitality by seducing and carrying off the loveliest of his daughters. The fruit of this liaison of the Prince's, who was a celibate for State reasons and only 19 years of age, was treated as a member of the royal family in the cloistered precincts of the Royal Barefoot Carmelites in Madrid, after having been brought up by titled ladies, doubtless according to royal orders. After Ribera's death, which took place after he had been for some time a widower, his family derived great advantages from this pseudo-royal connexion. The painter, however, made no terms with dishonour, and behaved like a gentleman, which there is no proof that he was by birth, though he had for long years been a knight of the Order of Christ, a distinction obtained for him from Urbain VIII, the very Pope who created Lope de Vega Knight of the Order of the Hospital, by the Viceroy Duke of Alcala. Ill and embittered, if he still went on painting, as he had to do, he poured sorrow into his work (those reproduced on pp. 46 and 47 are significant), and at last it seems that he abandoned his lodgings in the palace, his studio and his art and went to die in a fit of passion, doubtless, in a suburb of Naples. At any rate the critics all believe that the bare entry of September 2nd, 1652, in a parish register applies to him, though

the curate omitted to record that the deceased was a member of the Academy of St. Luke at Rome, a Knight of the Order of Christ, the court-painter of several Viceroys and had been honoured by frequent commands by his Sacred Catholic Majesty Philip IV, at that time still the first monarch of the globe.

A most careful historical and critical monograph, superceding all that went before, has been written by Dr. August L. Mayer: «Jusepe de Ribera (lo Spagnoletto)», published by Karl W. Hiersmann, Leipzig, 1908; 196 pp. and 59 reproductions. This work has only appeared so far in German. A notice by me was printed in «Cultura Española», N.º 14, (1915), p. 296.

The German critic, apart from a few significant omissions, reproduces the same study in synthesis in pp. 10 to 32 of the second volume of his «Geschichte der Spanischen Malerei» (Leipzig, Klinkhardt and Biermann, 1913).

Readers who are especially interested might look at an article of mine that appeared in the Valencia newspaper «Las Provincias» in 1905 and was reprinted in the «Revista de Filosofía y Letras», Madrid, 1915-1916), and the texts in the «Boletín de la Sociedad Española de Excursiones» with which I accompanied La Barbosa, (XXIV, 15), the Christ, St. Peter and St. Paul in Vitoria (XXIV, 20-23), the Immaculate Conception at Salamanca (XXII, 196 and XXIV, 18) and the Christ at Osuna (XXIII, 2). Other works by the painter are spoken of in «La Lectura Dominical» (1918-1919). Notes for the present booklet and the order of the pictures also appeared in an art review.

The reproductions in this book give the 49 Riberas which I believe to be authentic in the Prado today. Two other authentic but not important pictures of the head-and-shoulders Apostles' series are not given: those that bear the catalogue numbers 964-1085 and 965-1086 are not reproduced because since 1818 they have been deposited in the Museum at Cordova. Mayer considers the St. Augustin doubtful: I do not think it ever saw Ribera's brush. Another wrong attribution is the very beautiful Magdalen (N.º 897-1002) which is almost always catalogued as a Murillo and was only given to Ribera by one of the directors of the Prado, though it is Riberesque. Mayer thought it might be an imitation of Alonso Cano, and it may perhaps be by Mateo Cerezo. It is true that in the head-and-shoulders Apostles' series the Saviour (p. 28) hardly shown a touch

by Ribera, and no more do certain apostles (pp. 23, 15...) I include as authentic a St. Gerome which Mayer, forgetful for once, does not mention. A large part of it is by the Master's hand (p. 24).

It has proved convenient to place the Saviour, which gives us the Riberesque type of Jesus in detail, opposite to the Jesus of the Trinity. Apart from this, a chronological order not corresponding with Mayer's has been established. The essential differences are that I cannot accept Mayer's readings of dates in several half-illegible signatures, and among other cases, that I am unable to attribute to any other time than about 1647 the two beautiful and most interesting pairs of pictures of two old and two young male and female saints (pp. 40, 41, 42 and 43) from the collection of the Marques de los Llanos.

By way of varying readings I may mention the St. James at the staircase (p. 32), which I take to be about 1637 and not 1631, the Jacob's Dream (p. 33), of 1637 or 1639, and not of 1646 or 1633), the Martyrdom of St. Bartholomew (p. 37) of 1639 (?) and not 1630. I also doubt the supposed date of 1649 on the full length St. Peter the Hermit.

It was difficult to reach this chronological order, and I suggest it tentatively, without feeling sure that it is accurate. It should be said that in several cases I yielded to the wish not to separate canvasses that formed part of pairs or series.

I have altered the names of a few saints where I have recognised some unmistakable characteristic that had formerly slipped notice. With that conviction, in order to escape the anonymous, I have gone back to the names borne in time gone by, perhaps with slight foundation, by the philosophers. In the case of the one catalogued as «Archimedes» I have neglected the precedent and admitted evidence to show that he is really a long lost Democritus, the laughing philosopher. Where subjects have been repeated, I have not added epithets destined to prevent confusion: St. Rock half-length, St. Rock full-length, St. Jerome in profile, St. Jerome, the original of the one in Berlin (p. 24), or St. Andrew, a replica of the one at Dresden (p. 39).

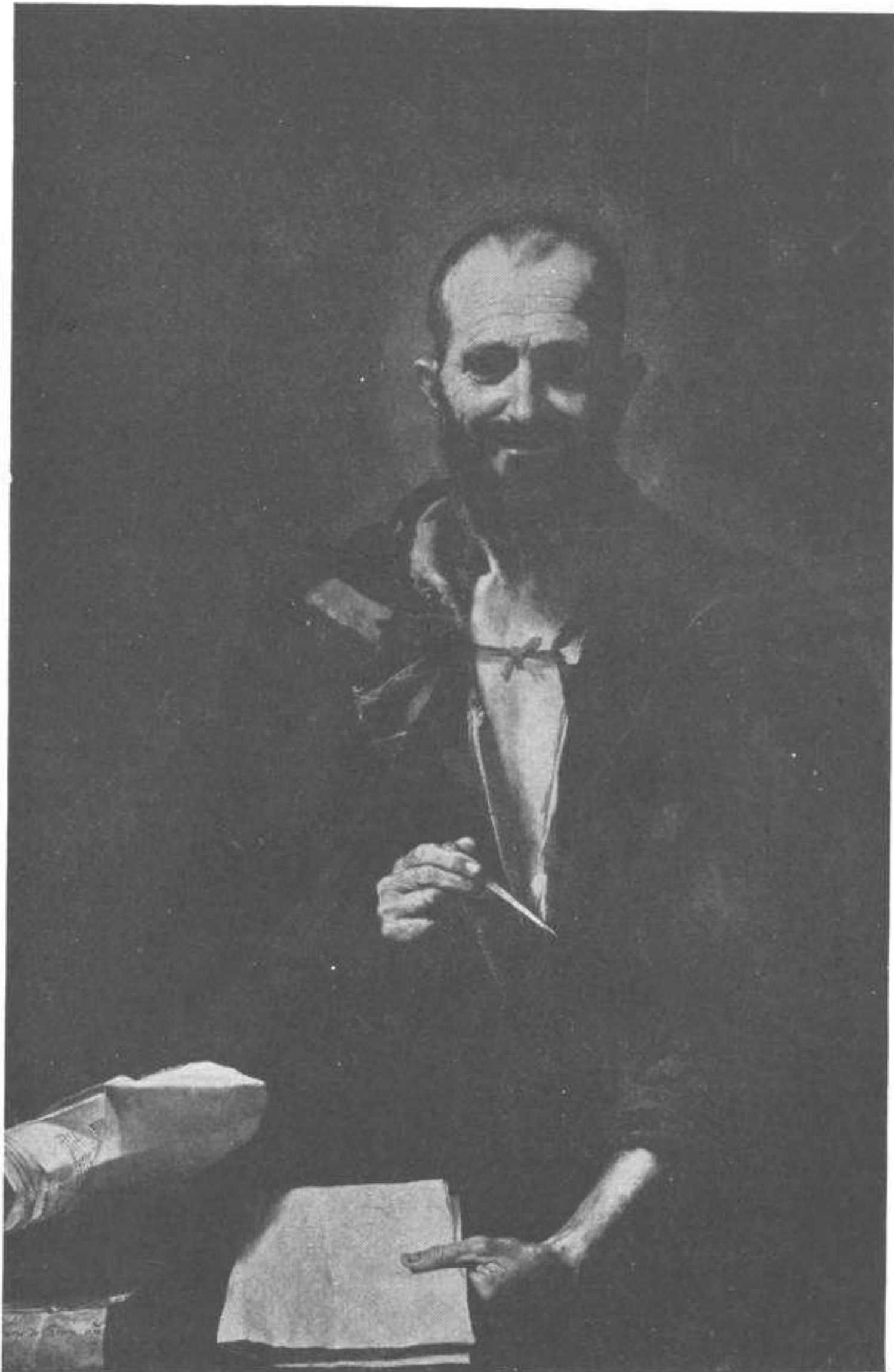
All Ribera's pictures in the Prado contain life sized figures, except those of Prometheus, Ixion and St. Christopher which are colossal by definition.

The canon and historian of Jativa, Don Gonzalo Viñes, searching along the lines indicated by the author of this article, had recently discovered the record of a baptism, dated 17 February, 1591,

which must refer to the painter, as the child's name was Juan Jose son of Simon Ribera (and of Margarita Cuco). It fits in better with our knowledge of the painter's youthful works that he should be three years younger than it had hitherto been supposed. Wherever his age is given in the text, therefore, it should be lessened by three years.

In honor of the town which has always been accepted as Ribera's birthplace, the Prado Museum, being empowered to do so by a Royal Order has deposited at the Jativa Museum two paintings by the Spagnoletto: one full length, one representing St. Onofrius, which had been restored by Martinez Cubells, and the other a head and shoulders of St. Mathew, from the series of Apostles (p. 22).

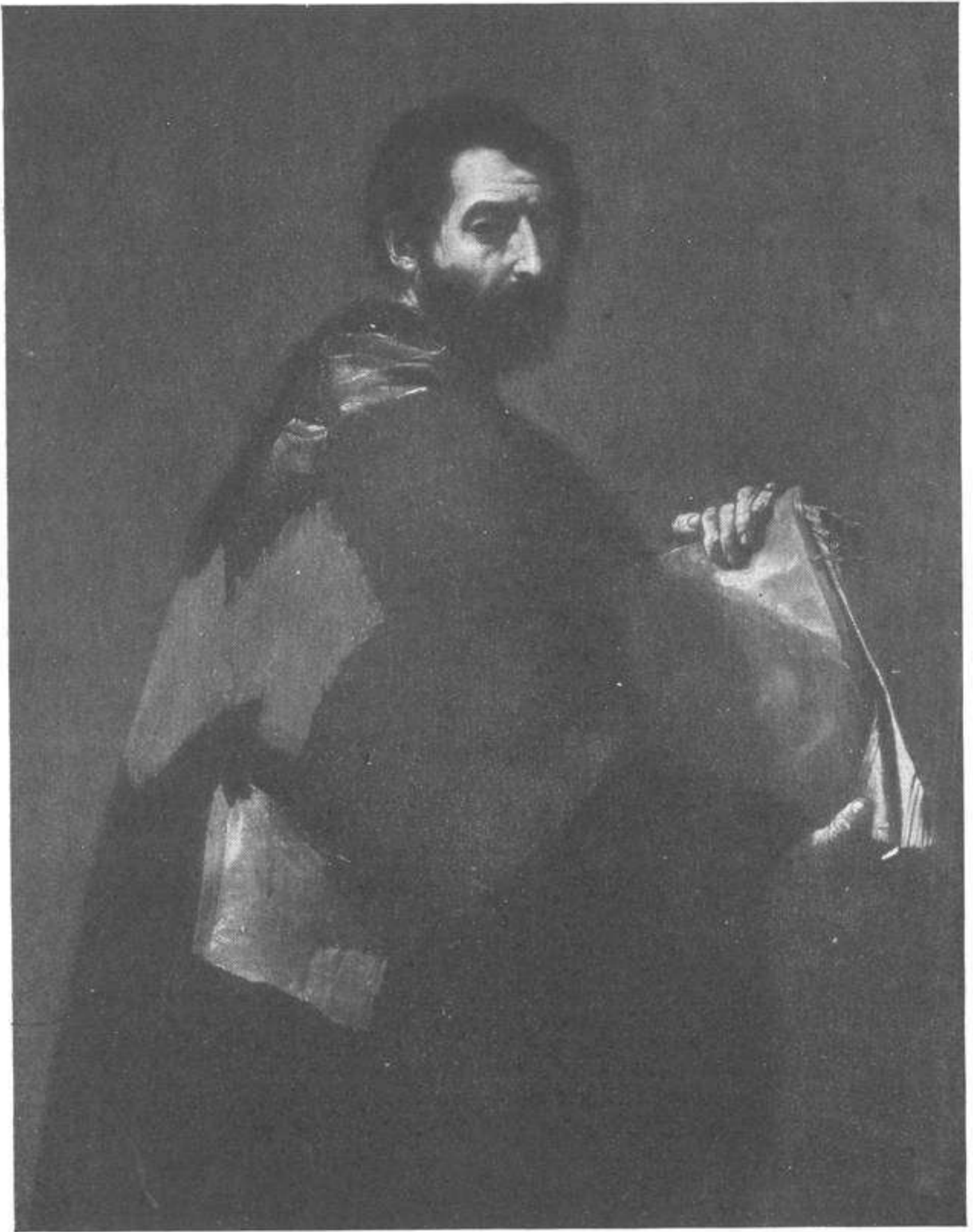
ELÍAS TORMO.



FILÓSOFO QUE RÍE
(DEMÓCRITO) (1630)

PHILOSOPHE QUI RIT
(DÉMOCRITE) (1630)

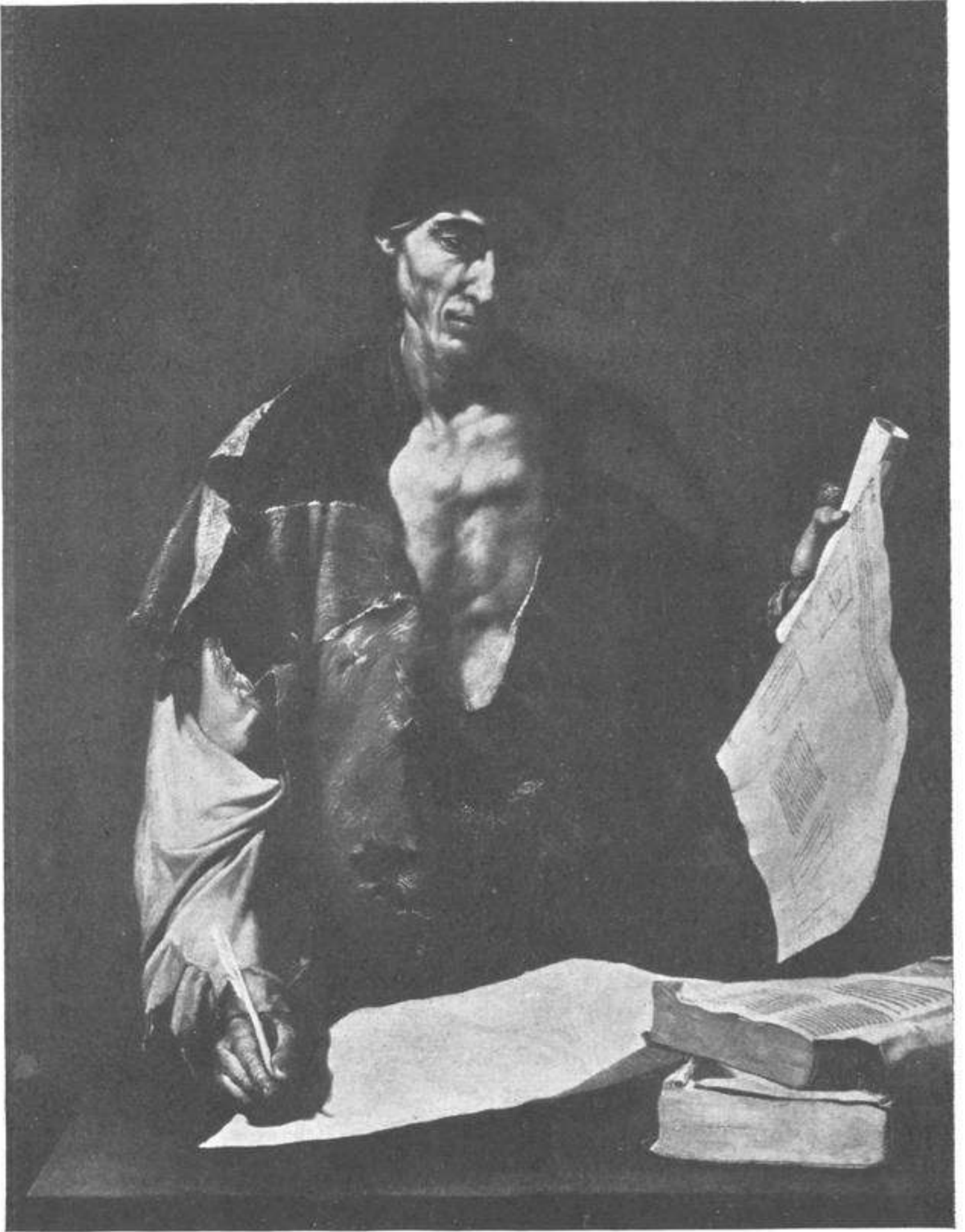
THE LAUGHING PHILOSOPHER (DEMOCRITUS) (1630)



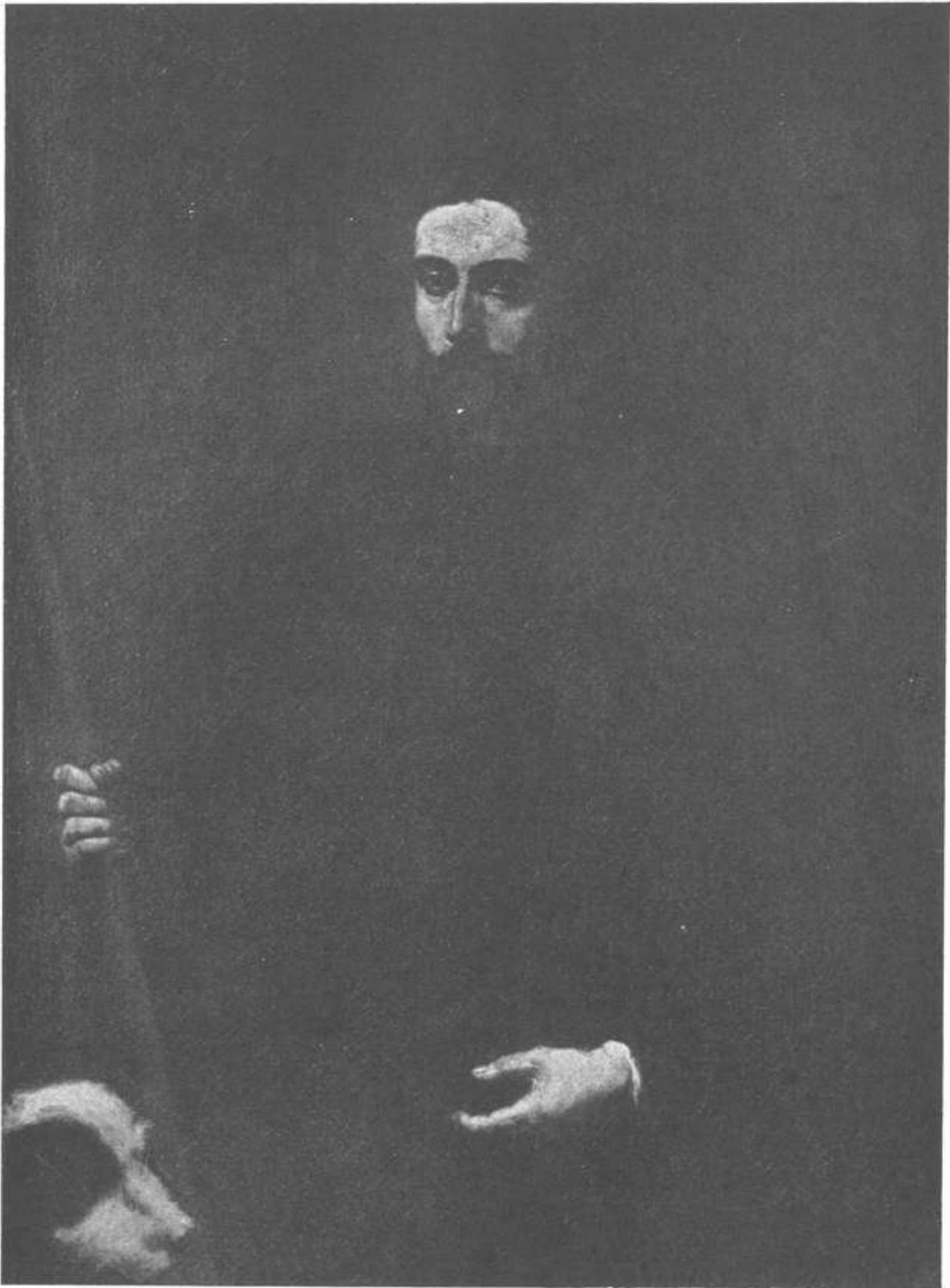
FILÓSOFO QUE MARCHA
(DIÓGENES?)

PHILOSOPHE QUI MARCHE
(DIOGÈNES?)

THE WALKING PHILOSOPHER (DIOGENES?)



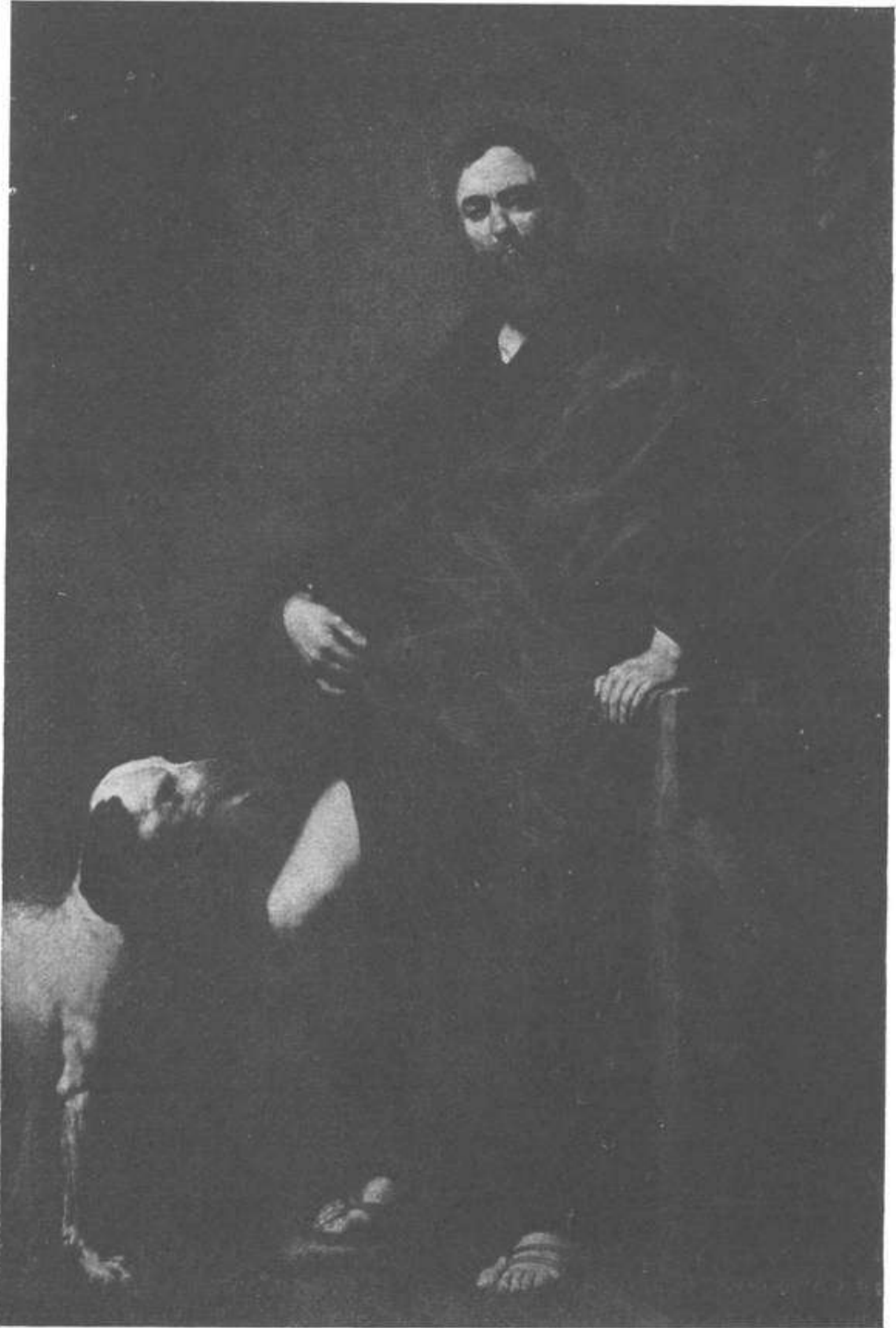
FILÓSOFO QUE ESCRIBE (EUCLIDES) PHILOSOPHE QUI ÉCRIT (EUCLIDE)
THE WRITING PHILOSOPHER (EUCLID)



SAN ROQUE

ST. ROCH

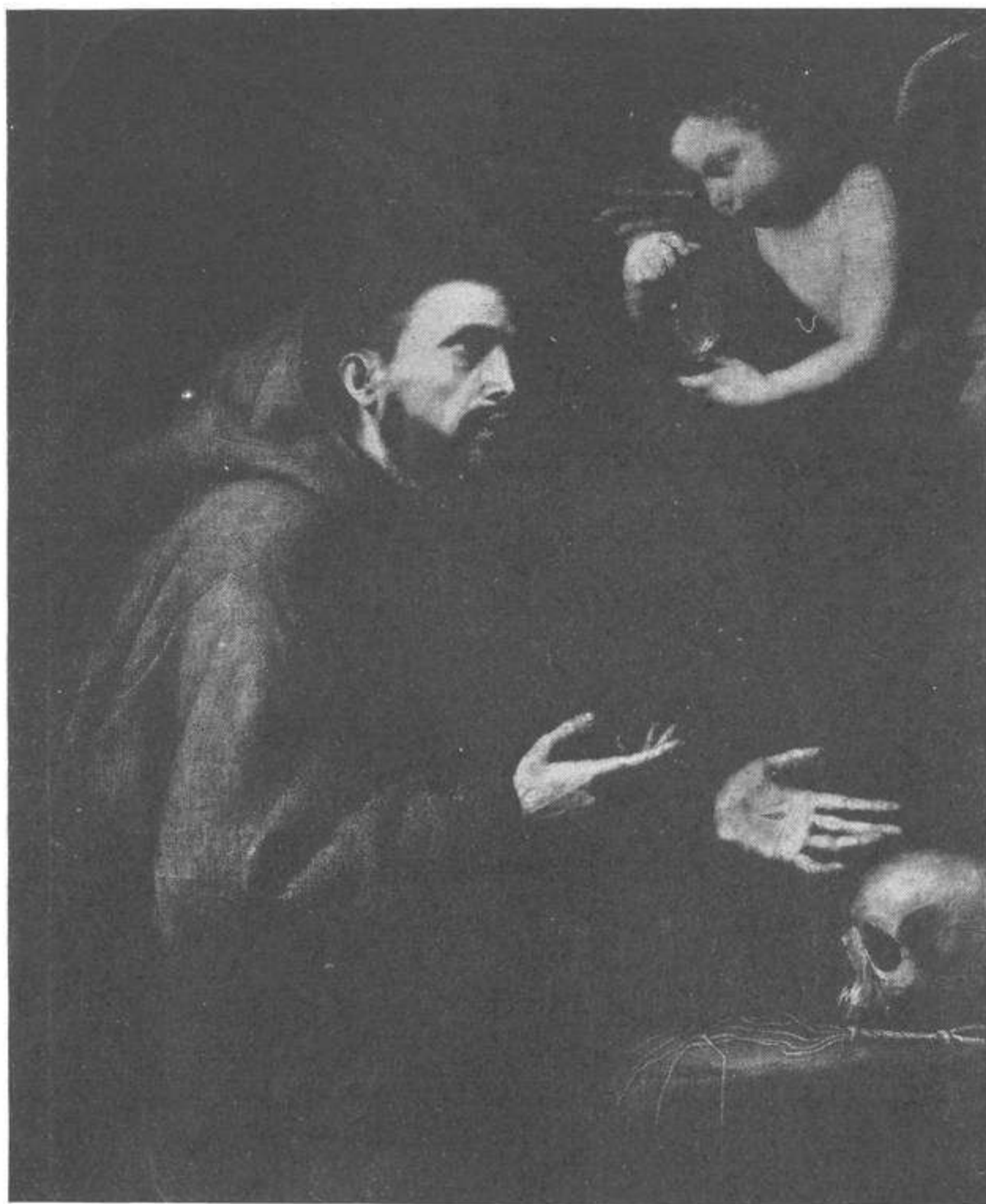
SAINT ROC



SAN ROQUE (1631)

SAINT ROC (1631)

ST. ROCH (1631)



SAN FRANCISCO Y EL ÁNGEL
CON LA AMPOLLA, SÍMBOLO DE
LA PUREZA DEL SACERDOCIO

SAINT FRANÇOIS ET L'ANGE
AVEC L'AMPOULE, SYMBOLE DE
LA PURETÉ ET DU SACERDOCE

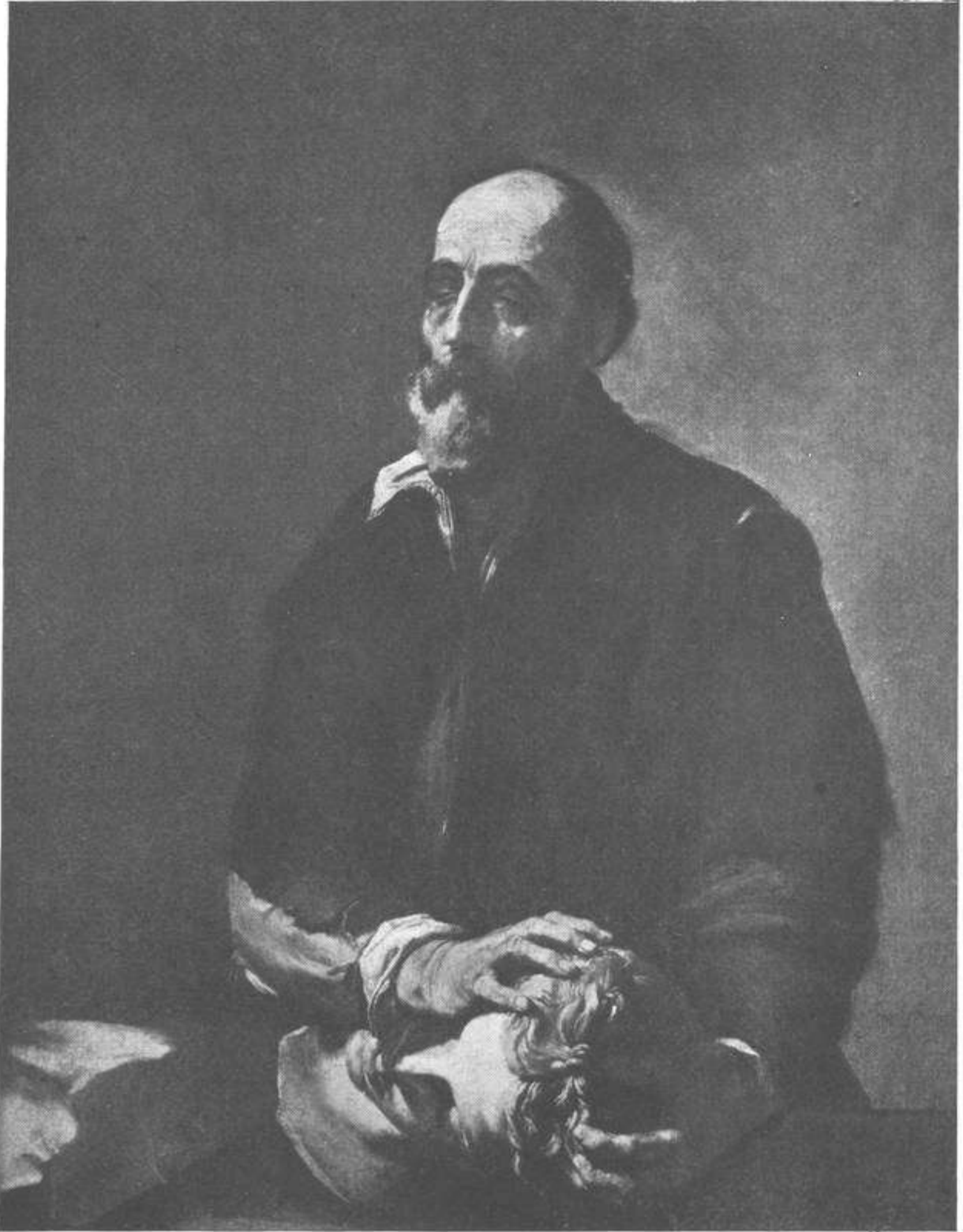
ST. FRANCIS AND THE ANGEL WITH THE AMPHORA, A SYMBOL
OF PRIESTLY PURITY



SAN JOSÉ Y EL NIÑO JESÚS

SAINT JOSEPH ET L'ENFANT JÉSUS

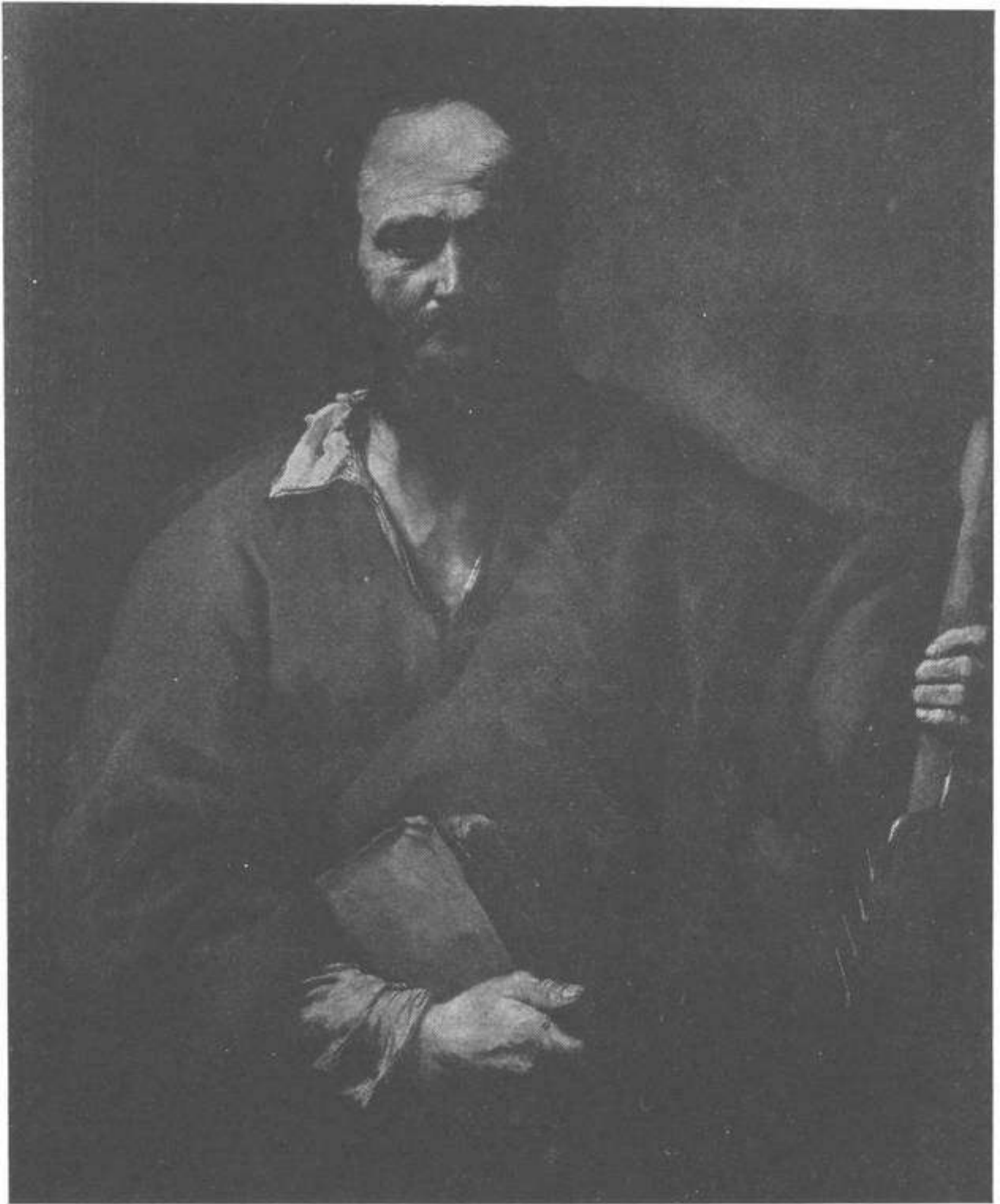
ST. JOSEPH AND THE CHILD



GAMBASIO, ESCULTOR CIEGO
DESDE NIÑO (1632)

GAMBASIO, SCULPTEUR AVEUGLE
DÈS L'ENFANCE (1632)

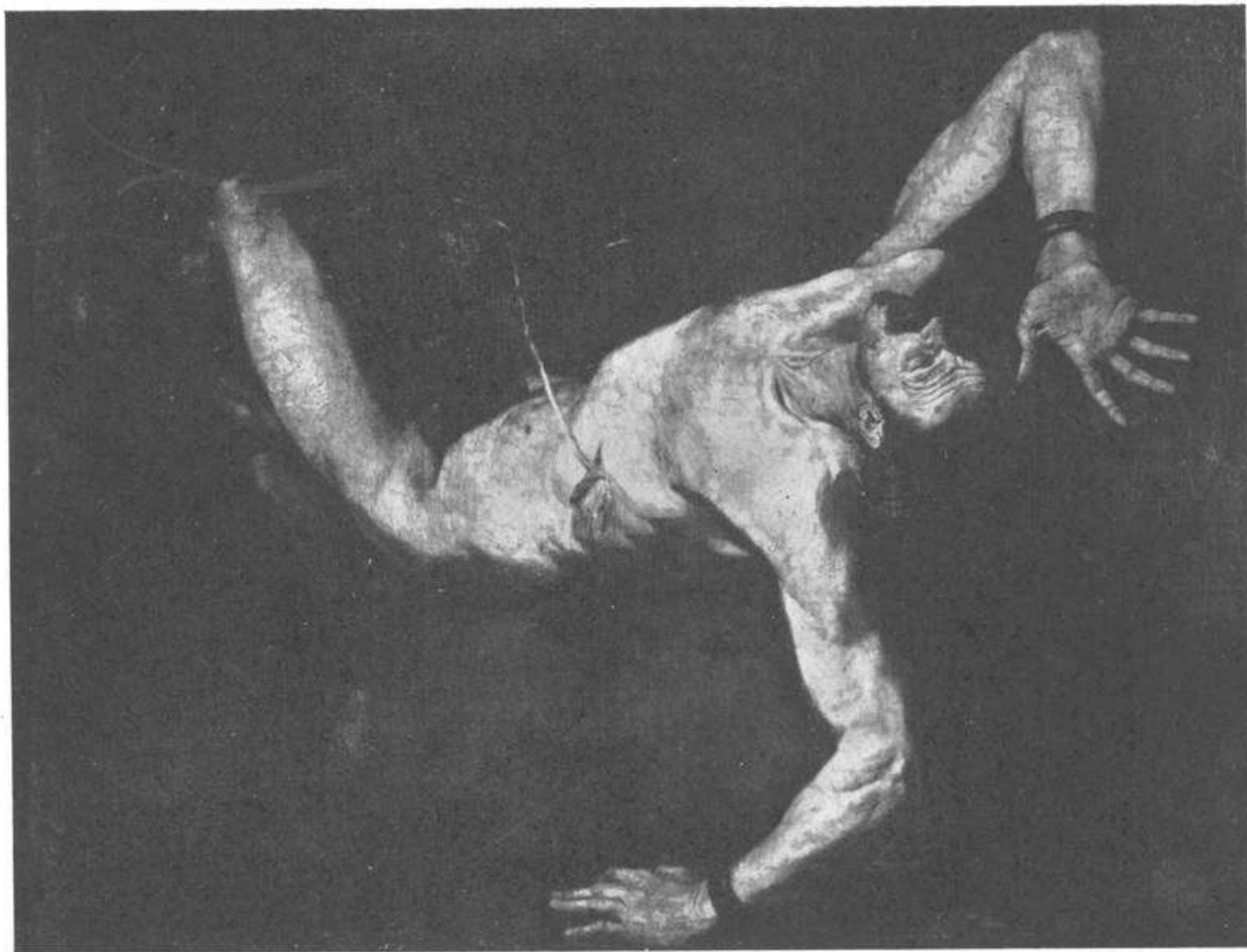
GAMBASIO, A SCULPTOR BLIND FROM CHILDHOOD (1632)



SAN SIMÓN, APÓSTOL

SAINT SIMON, APÔTRE

ST. SIMON THE APOSTLE



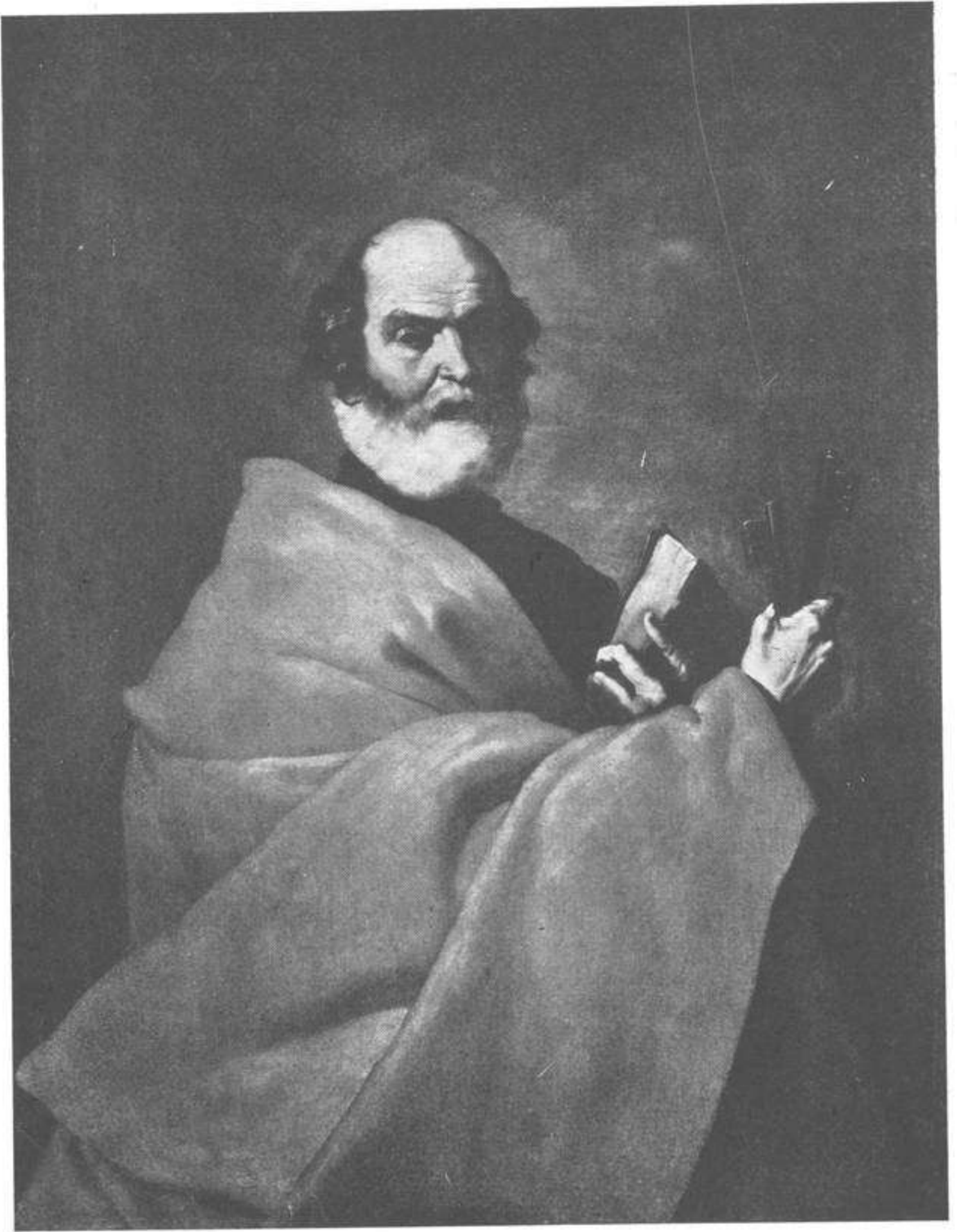
PROMOTEO ROÍDO POR EL ÁGUILA DE JÚPITER. PROMÉTHÉE RONGÉ PAR L'AIGLE DE JUPITER
PROMETHEUS TORN BY JUPITER'S EAGLE



IXION ENCADENADO A LA RUEDA (1632)

IXION ENCHAINÉ À LA ROUE (1632)

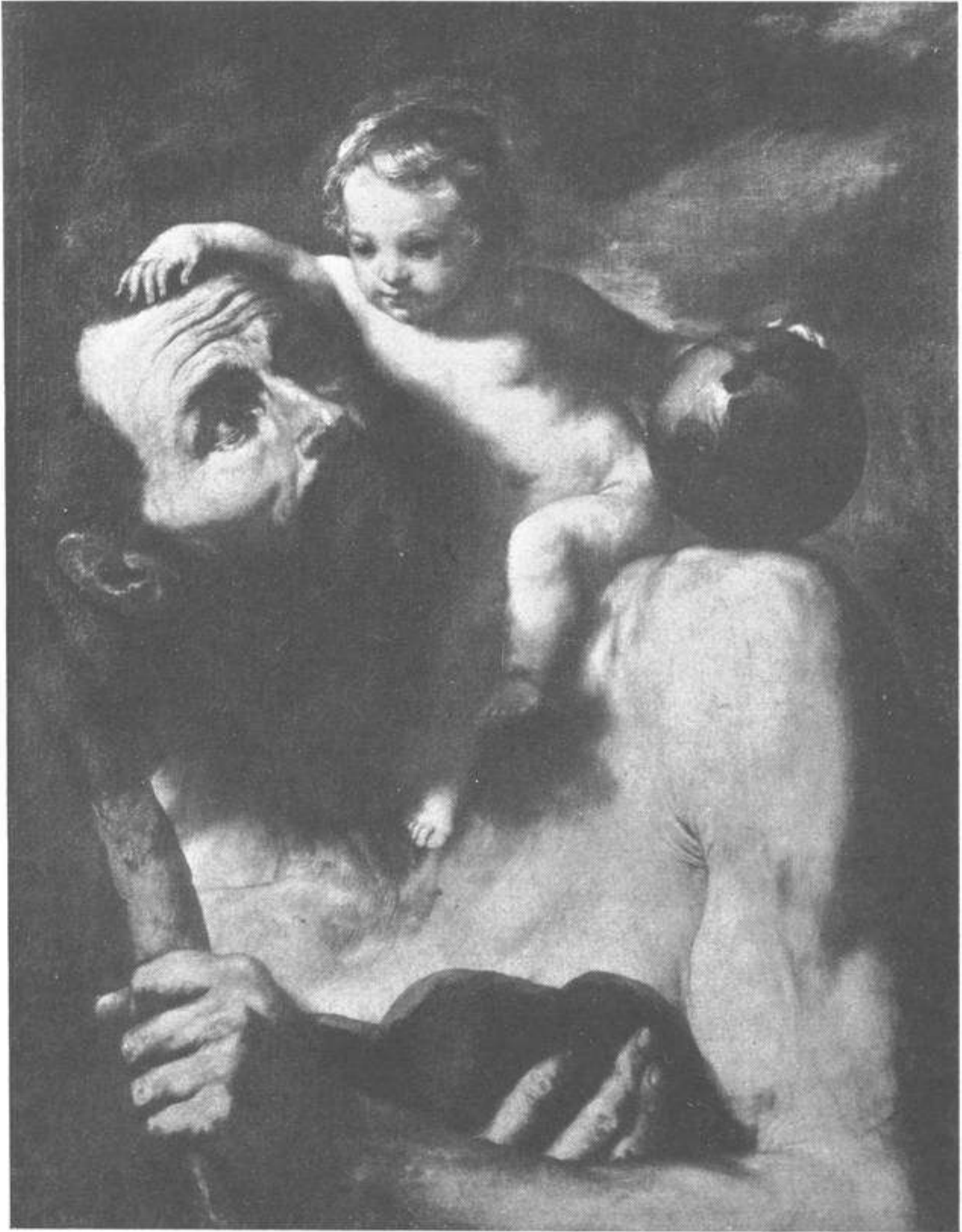
IXION CHAINED TO THE WHEEL (1632)



SAN PEDRO, APÓSTOL.

SAINT PIERRE, APÔTRE

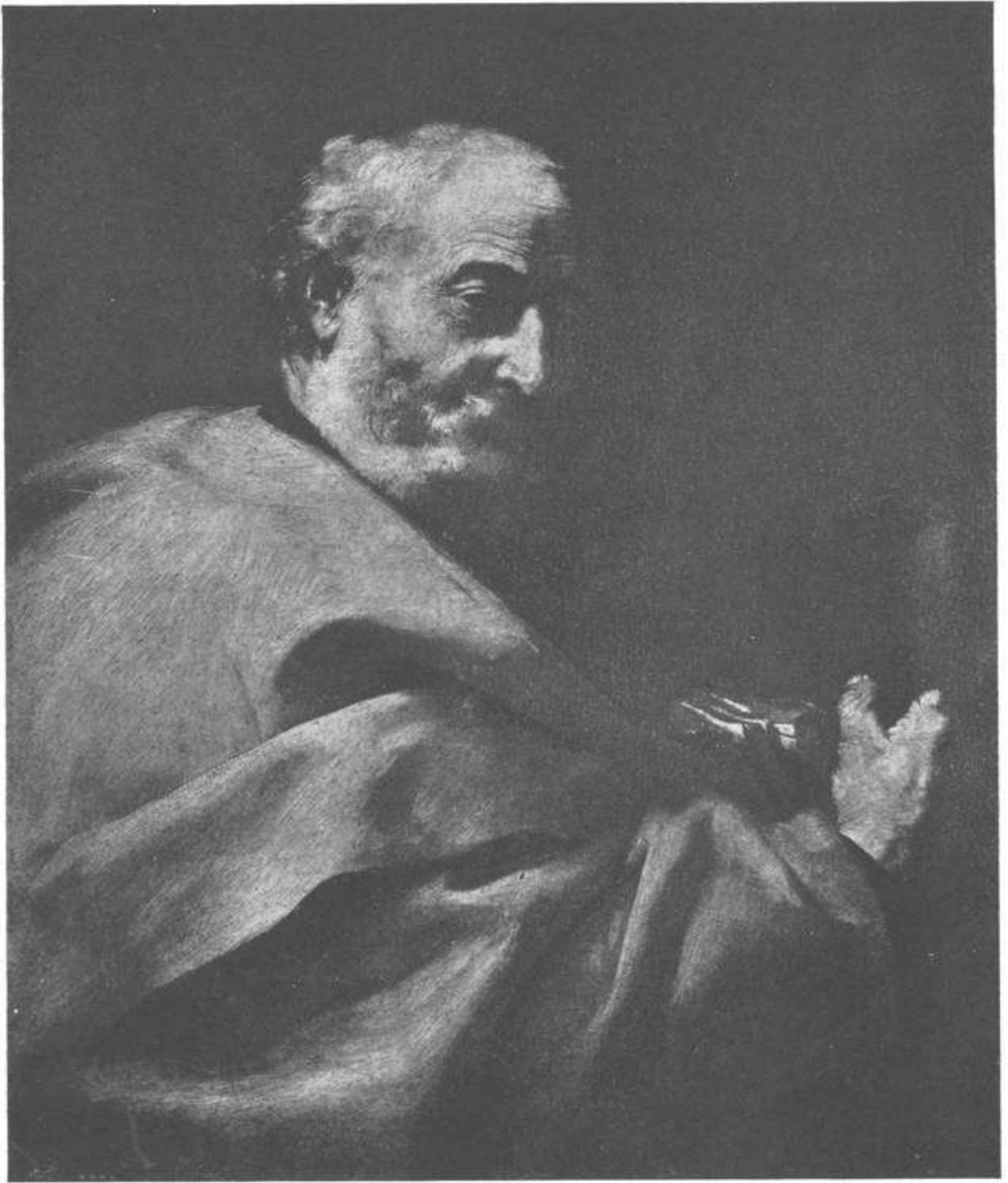
ST. PETER THE APOSTLE



SAN CRISTÓBAL

SAINT CHRISTOPHE

ST. CHRISTOPHER



SAN PEDRO, DEL APOSTOLADO

SAINT PIERRE, DE L' APOSTOLAT

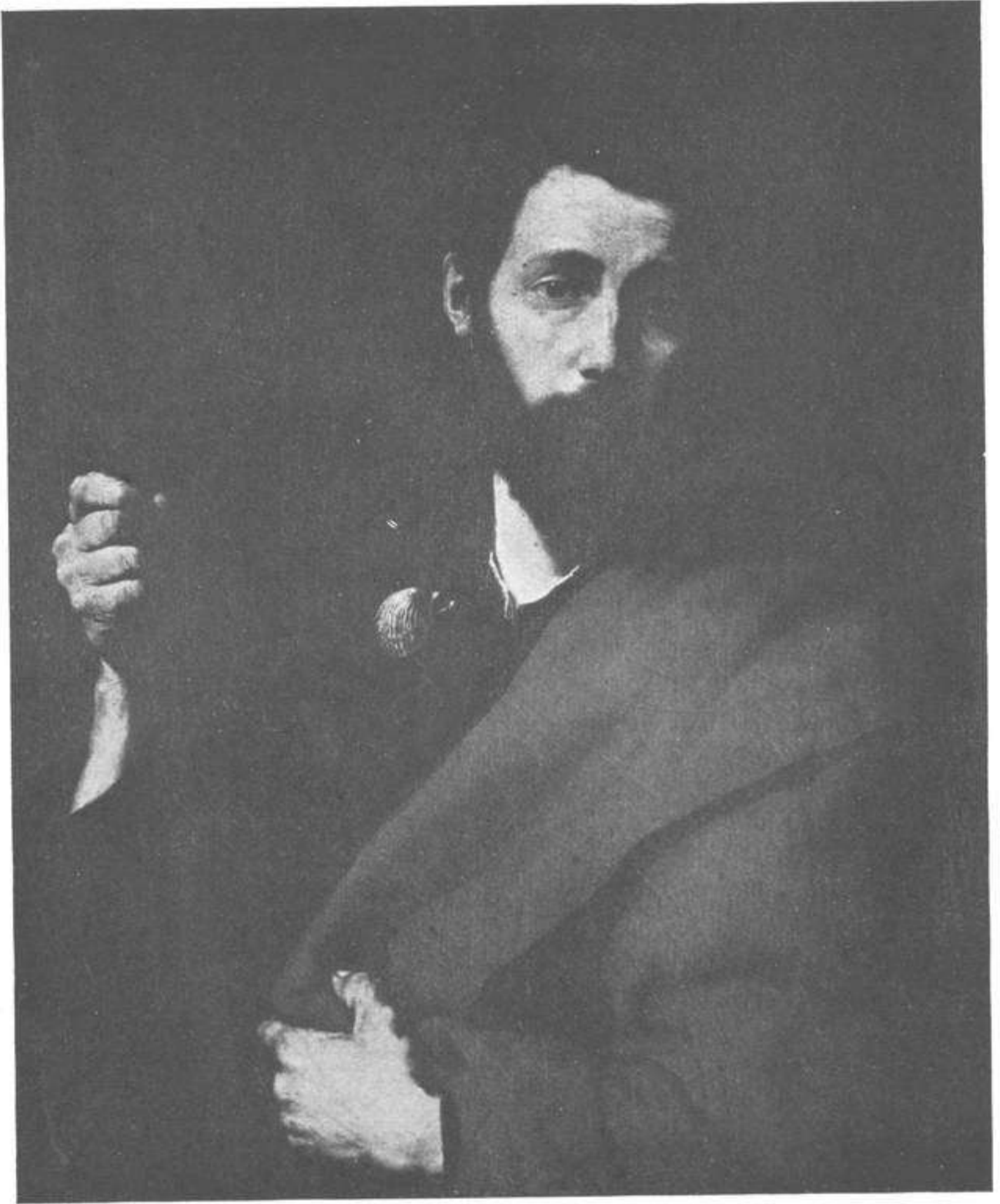
ST. PETER, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SAN PABLO, DEL APOSTOLADO

SAINT PAUL, DE L' APOSTOLAT

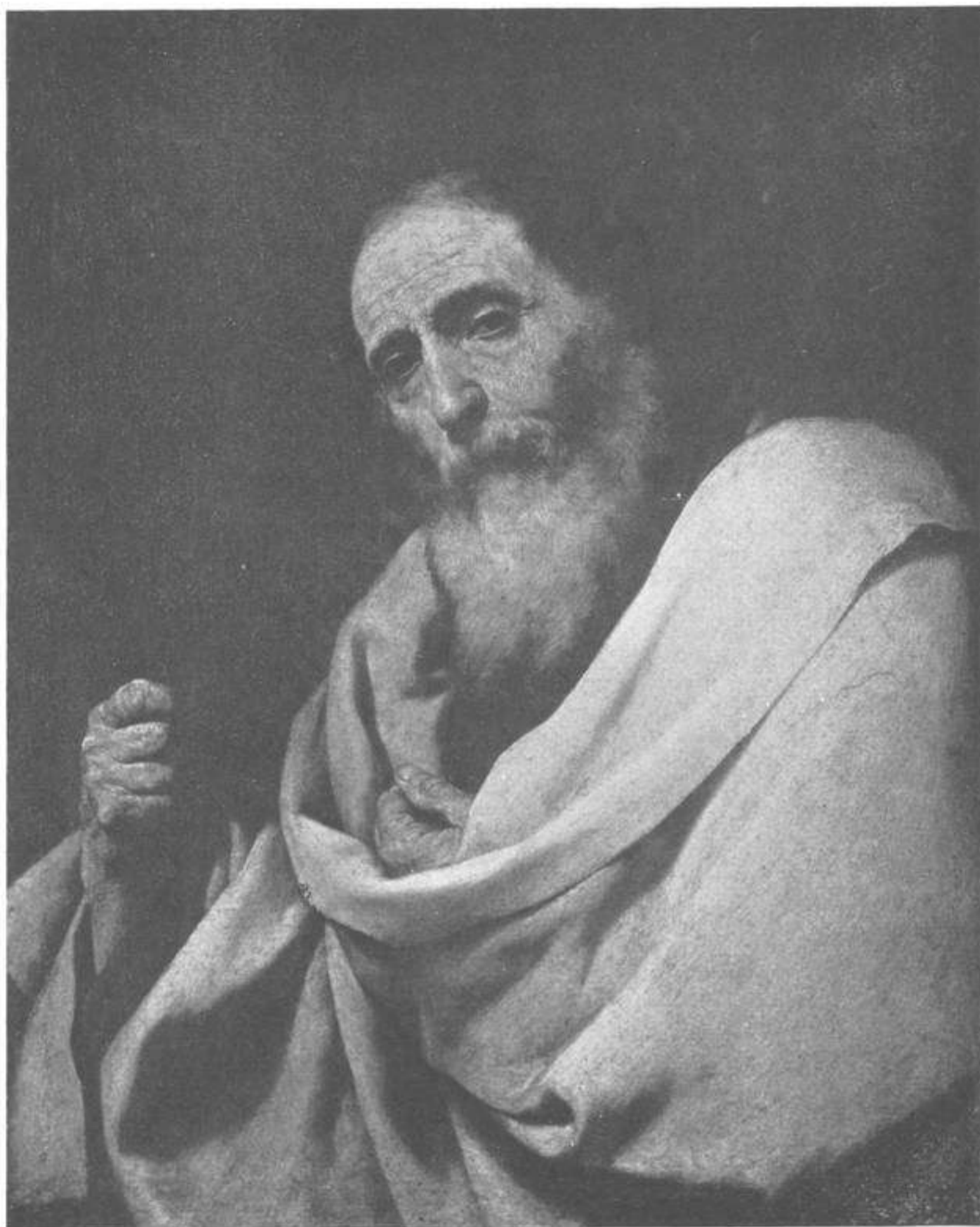
ST. PAUL, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SANTIAGO MAYOR,
DEL APOSTOLADO

SAINT JACQUES MAJEUR,
DE L' APOSTOLAT

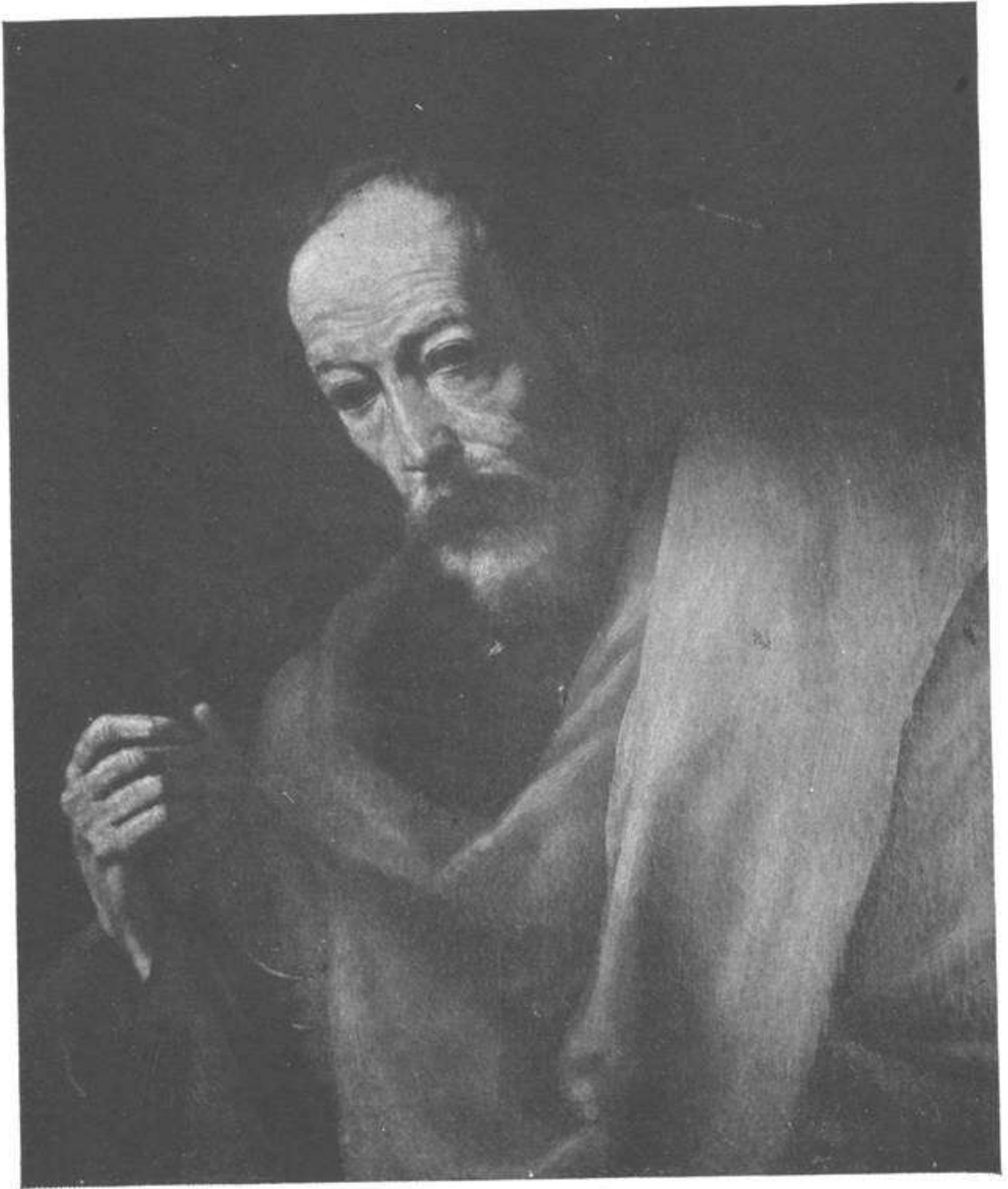
ST. JAMES THE GREATER, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SAN BARTOLOMÉ,
DEL APOSTOLADO

SAINT BARTHÉLEMY,
DE L' APOSTOLAT

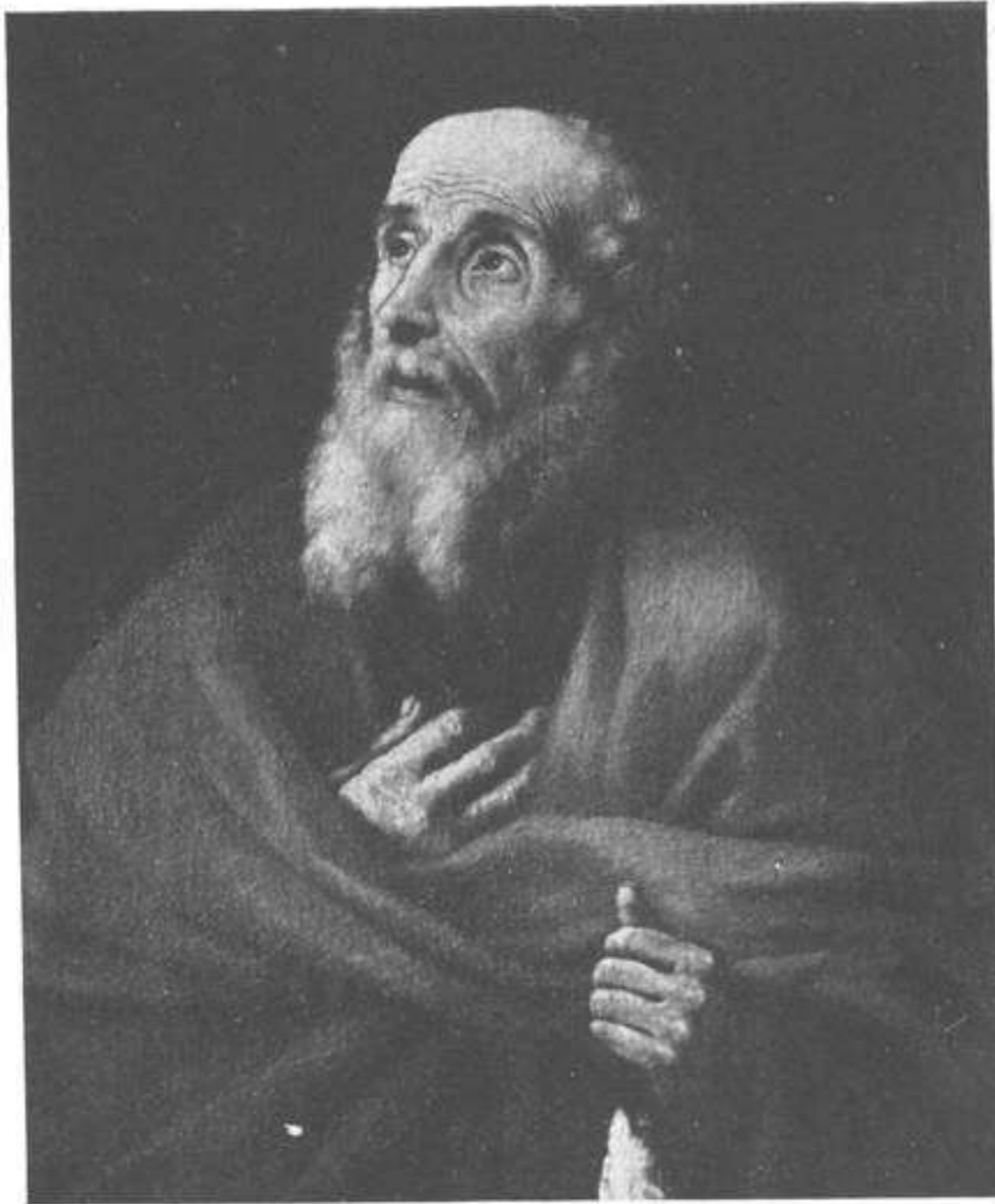
ST. BARTHOLOMEW, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SAN SIMÓN DEL APOSTOLADO

SAINT SIMON, DE L' APOSTOLAT

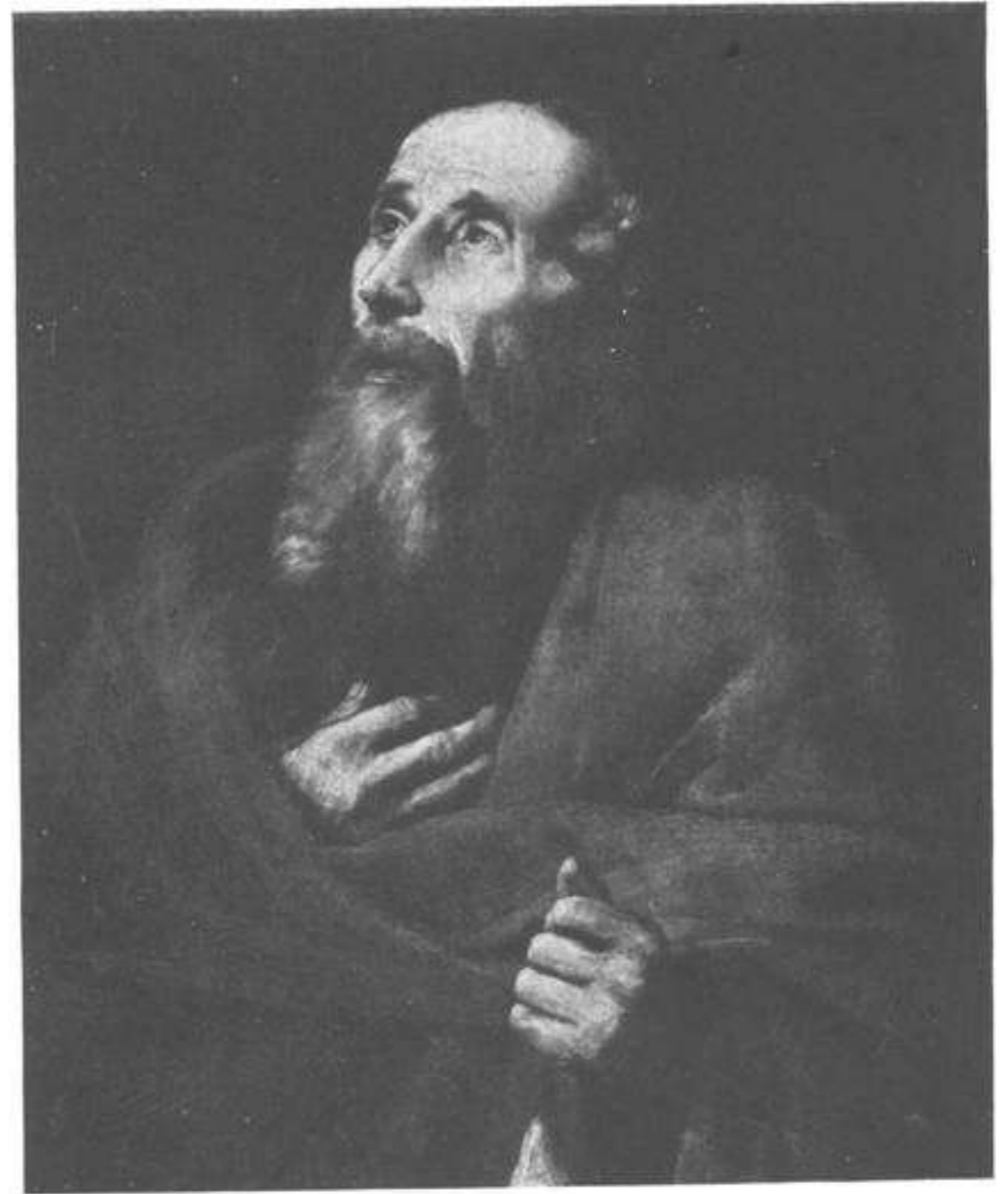
ST. SIMON, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SAN ANDRÉS,
DEI. APOSTOLADO

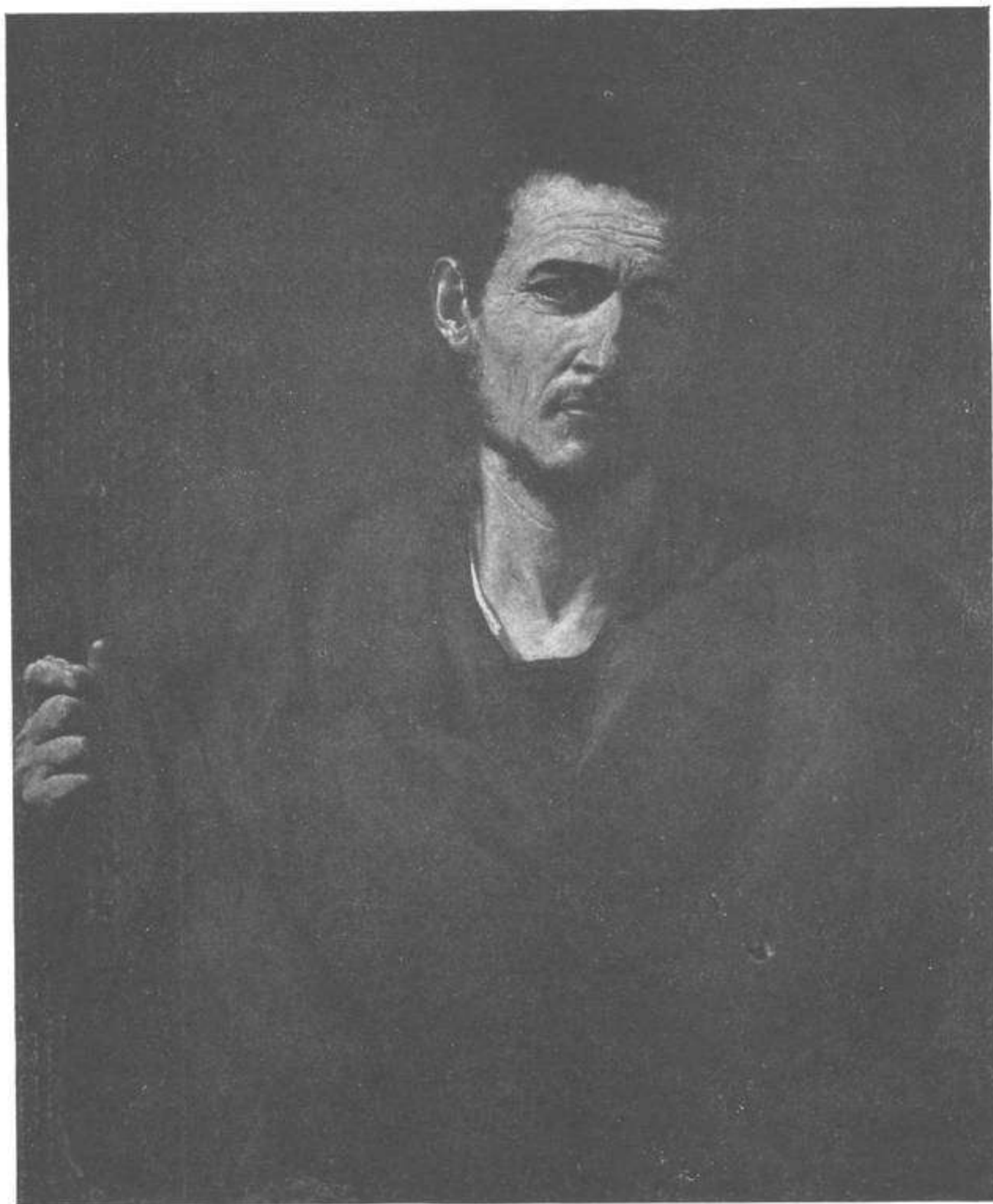
SAINT ANDRÉ,
DE L' APOSTOLAT

ST. ANDREW,
FROM THE SERIES OF APOSTLES



SAN ANDRÉS, DEL
APOSTOLADO (RÉPLICA) SAINT ANDRÉ, DE
L' APOSTOLAT (RÉPLIQUE)

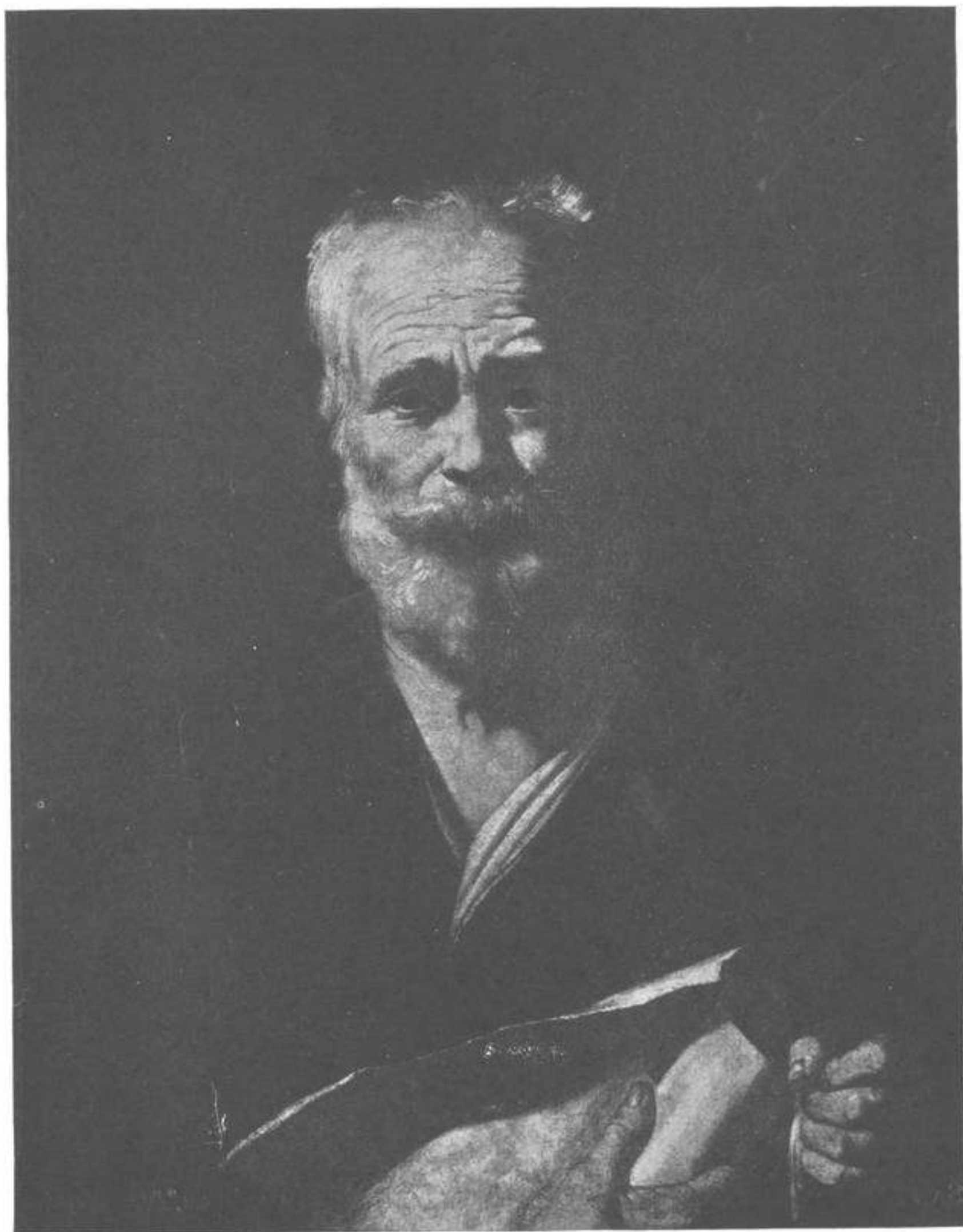
ST. ANDREW, FROM THE SERIES OF APOSTLES
(A REPLICA)



SAN MATEO, DEL APOSTOLADO

SAINT MATHIEU, DE L' APOSTOLAT

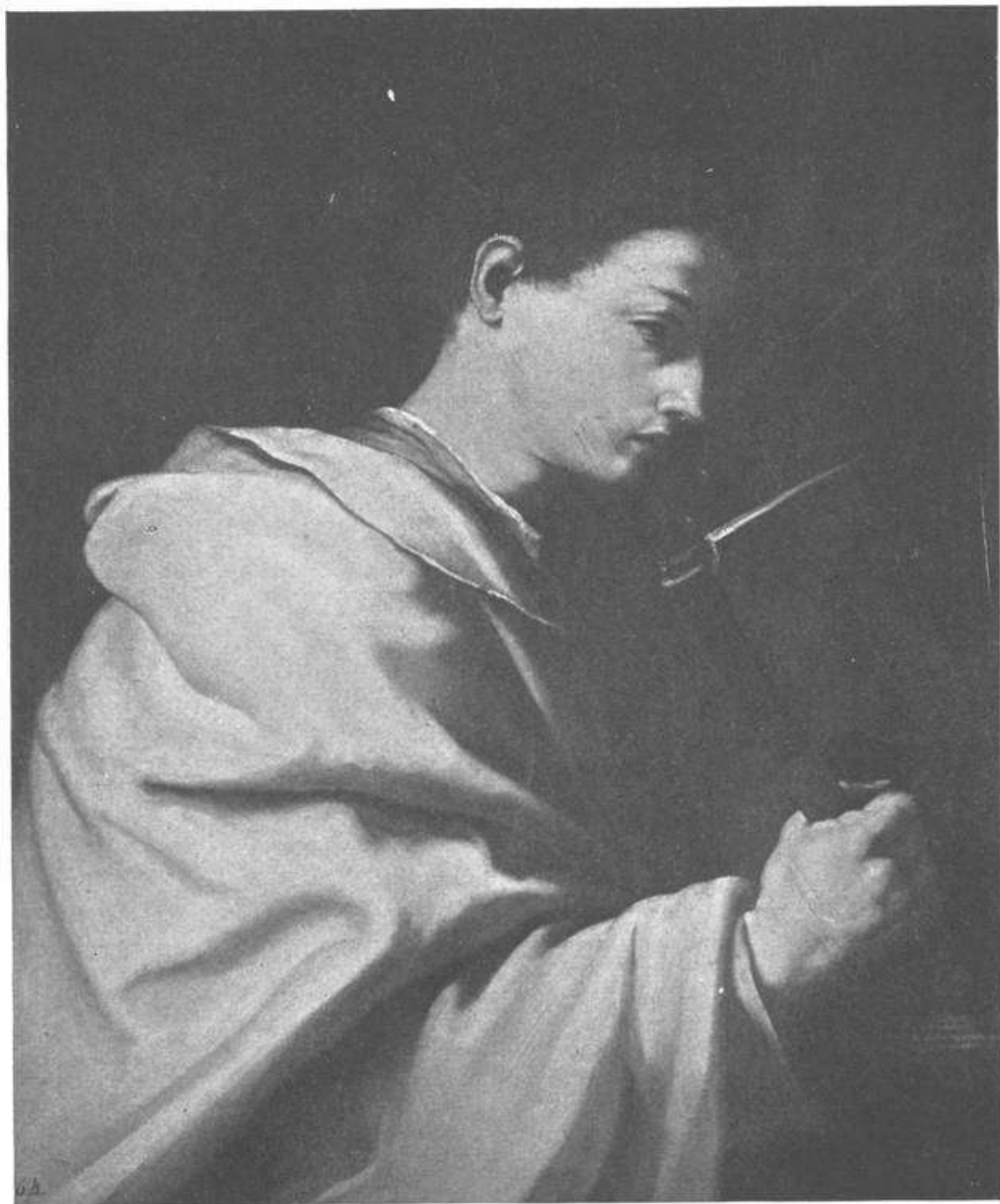
ST. MATTHEW, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SANTIAGO MENOR,
DEL APOSTOLADO

SAINT JACQUES MINEUR,
DE L' APOSTOLAT

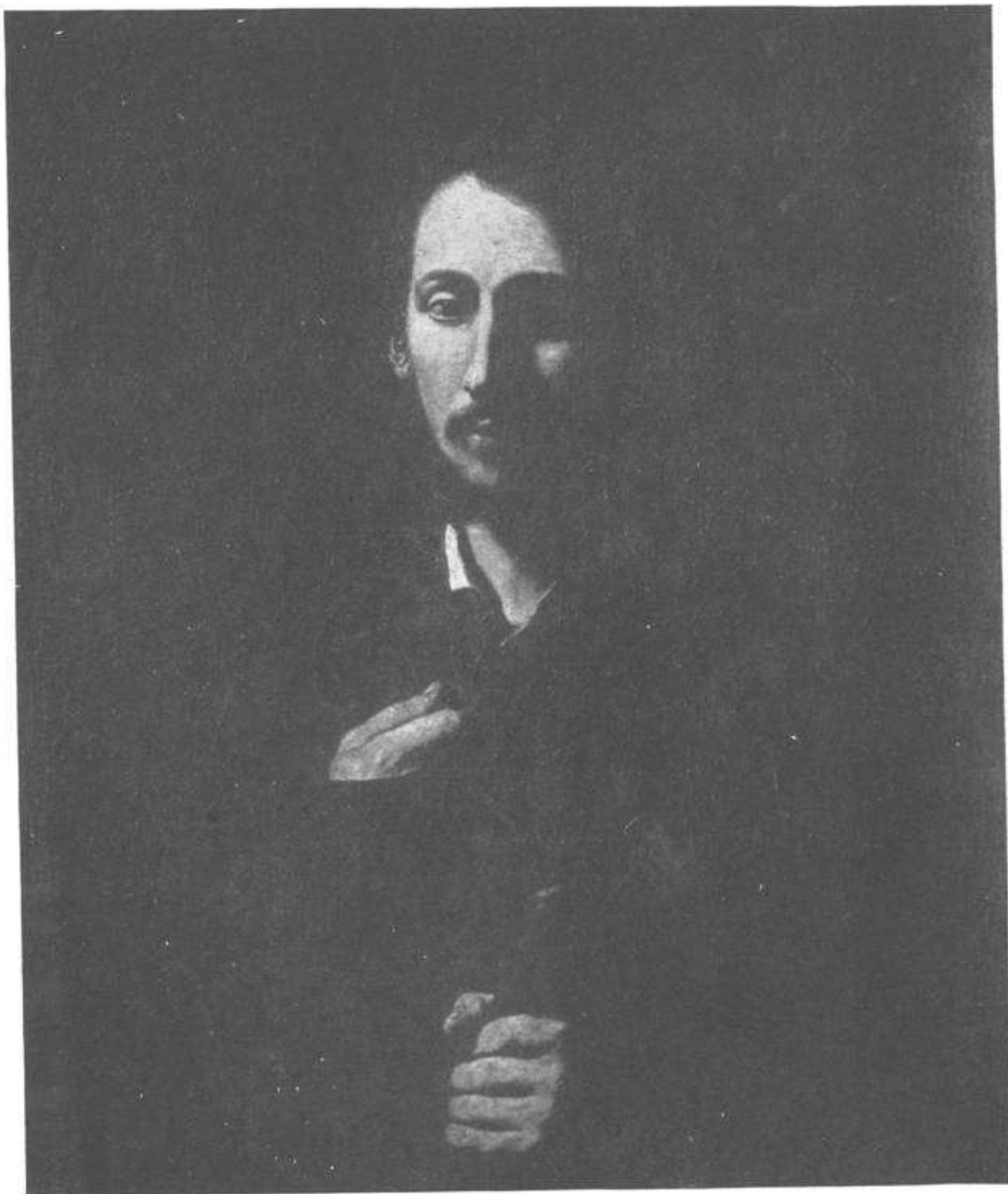
ST. JAMES THE LESSER, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SAN MATÍAS, DEL APOSTOLADO

SAINT MATHIAS, DE L' APOSTOLAT

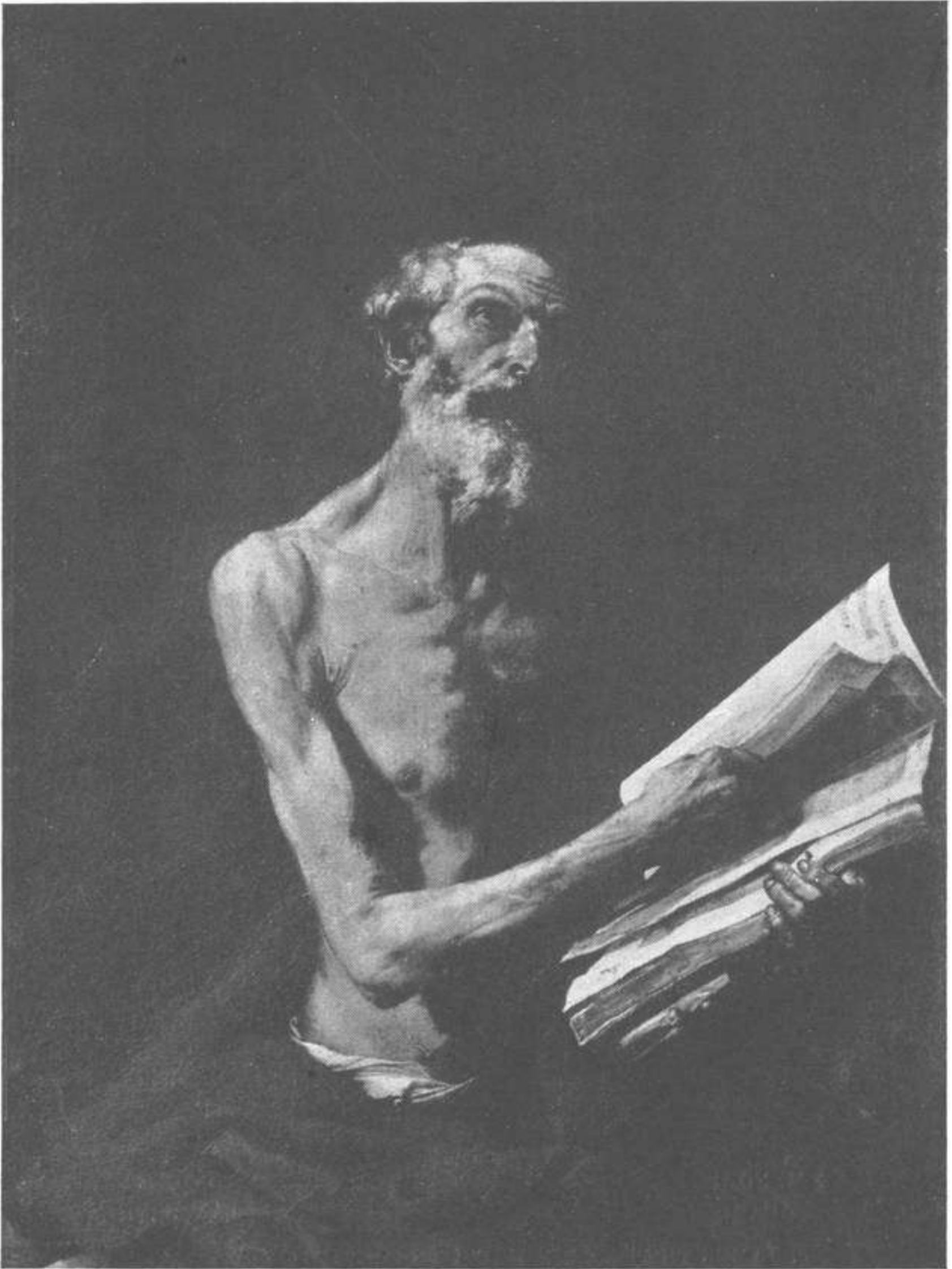
ST. MATHIAS, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SANTIAGO MENOR,
DEL APOSTOLADO

SAINT JACQUES MINEUR,
DE L' APOSTOLAT

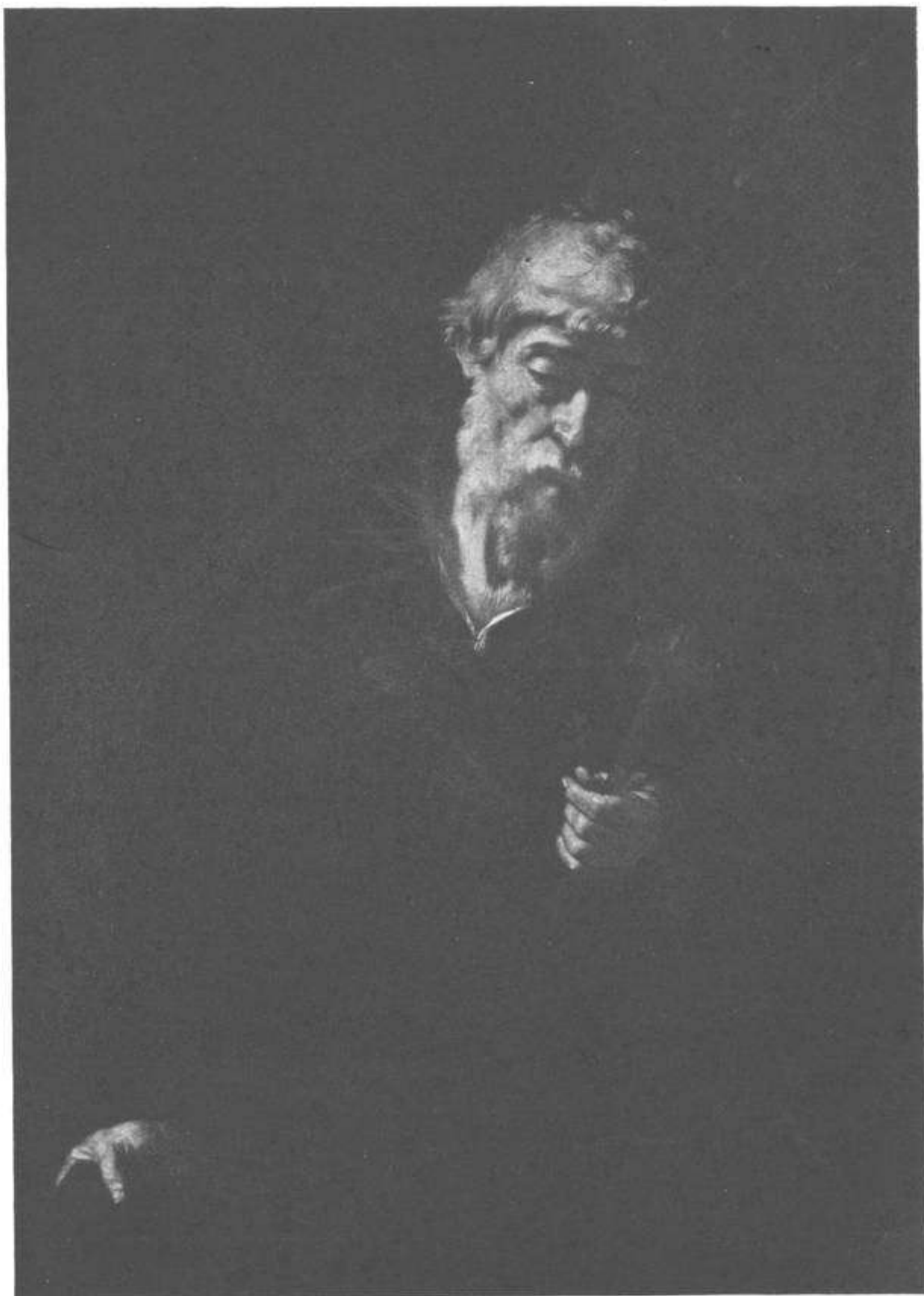
ST. JAMES THE LESSER, FROM THE SERIES OF APOSTLES



SAN JERÓNIMO, ESCUCHANDO LA
TROMPETA DEL JUICIO FINAL

SAINT JÉRÔME ÉCOUTANT LA TROM-
PETTE DU JUGEMENT DERNIER

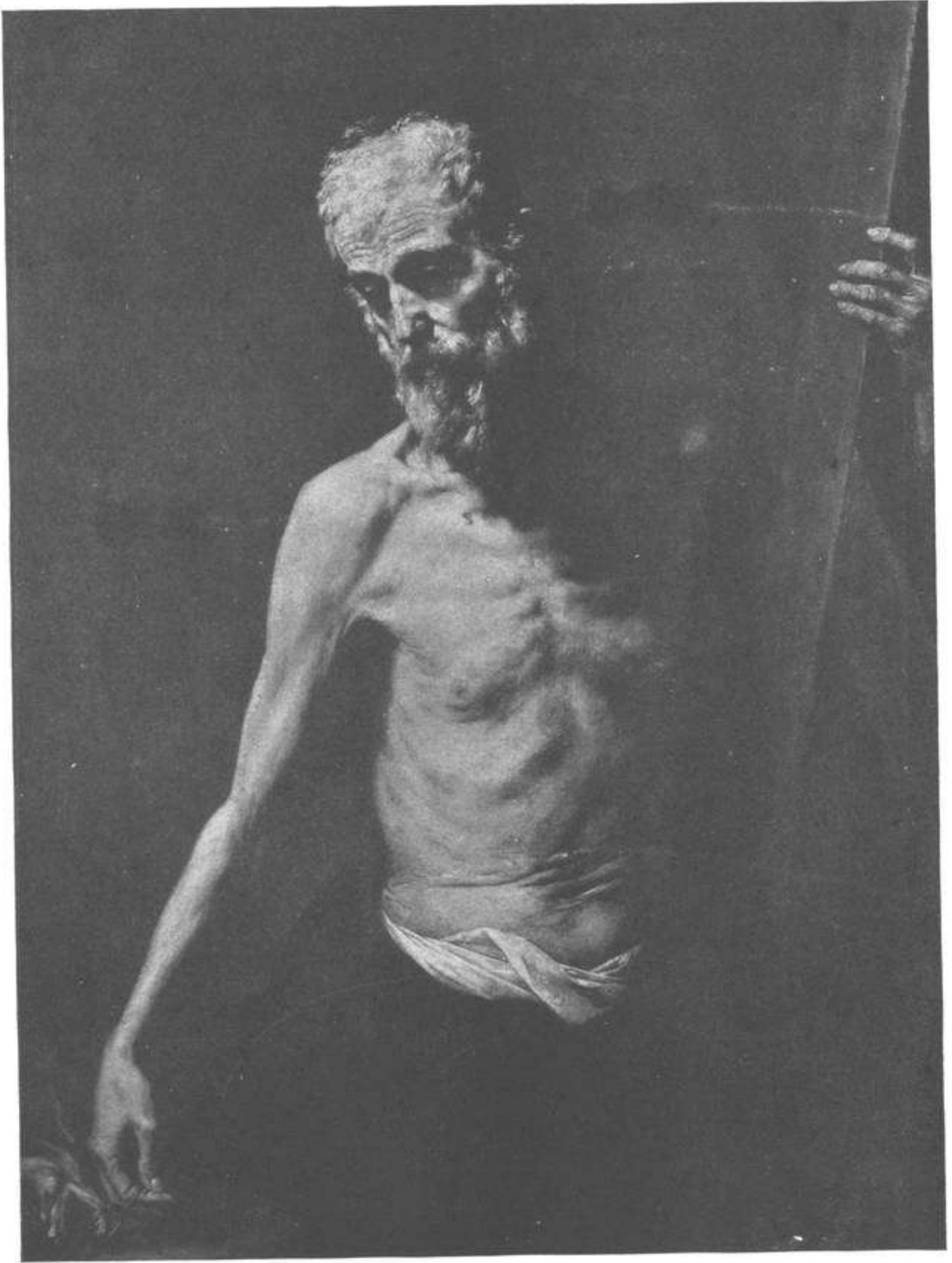
ST. JEROME LISTENING TO THE LAST TRUMP



SAN BENITO PENITENTE (?)

SAINT BENOIT PÉNITENT (?)

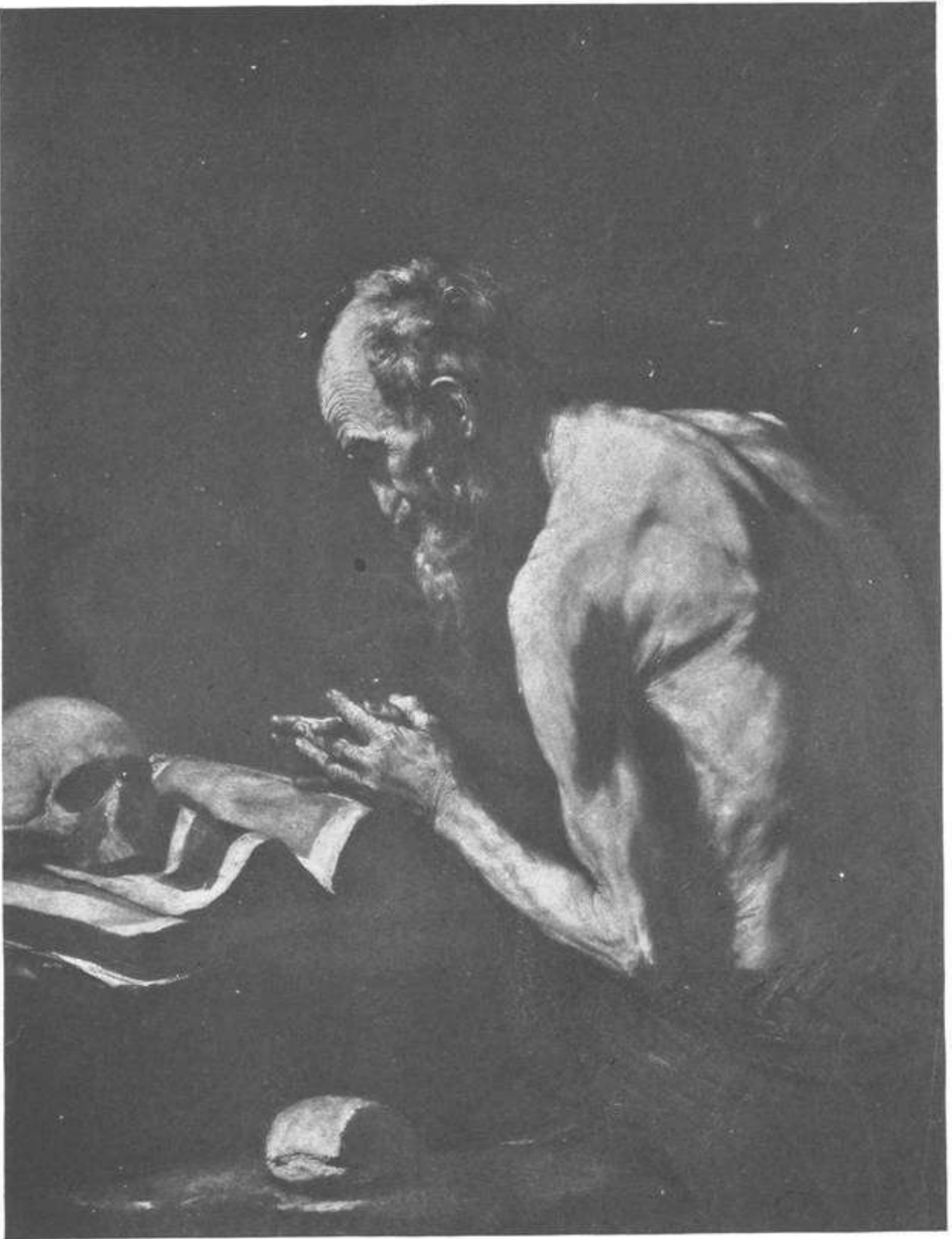
ST. BENEDICT AS A PENITENT (?)



SAN ANDRÉS,
PROCEDENTE DEL ESCORIAL

SAINT ANDRÉ,
PROVENANT DE L'ESCURIAL

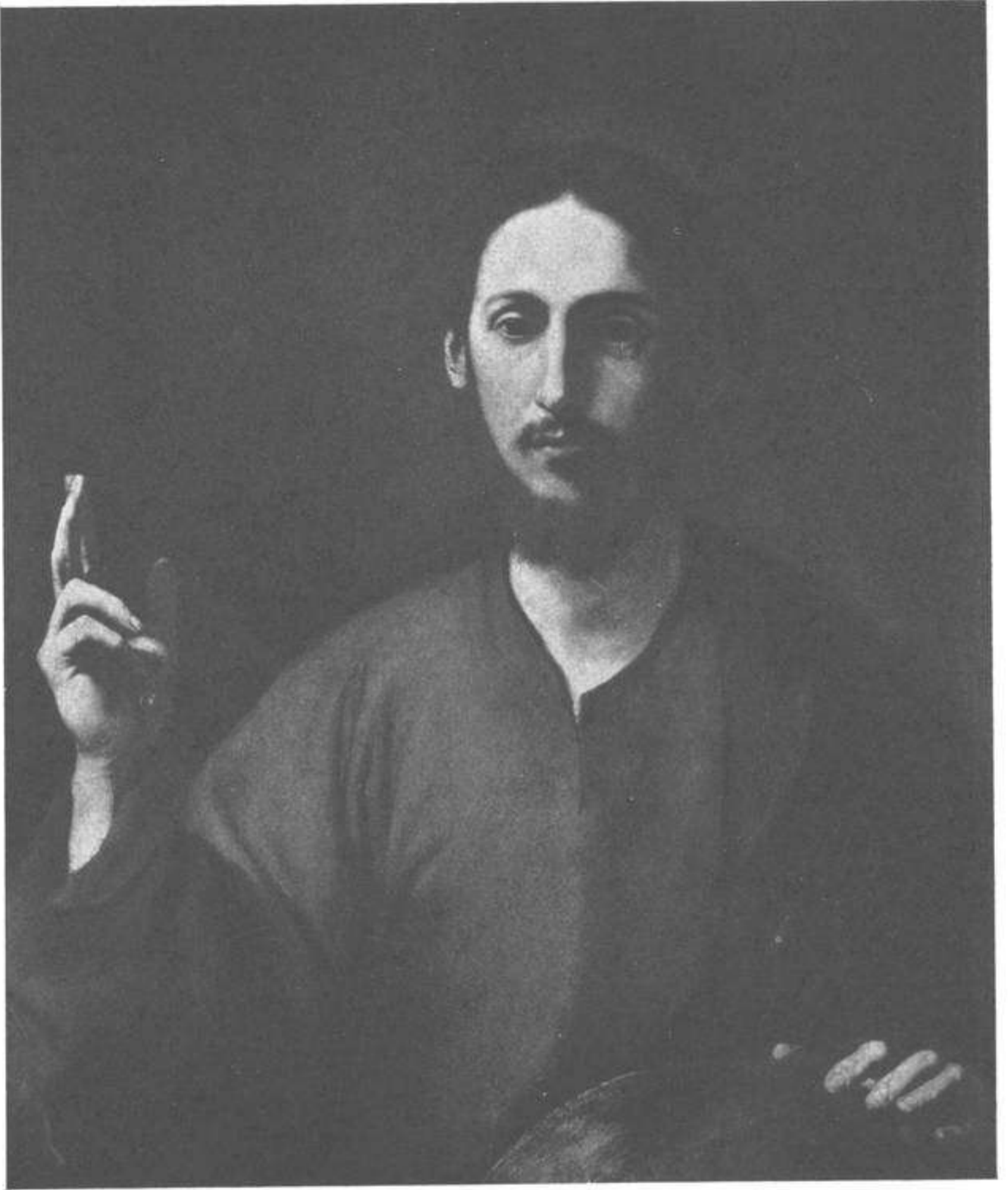
ST. ANDREW, FROM THE ESCURIAL



SAN PABLO, ERMITAÑO

SAINT PAUL, ERMITE

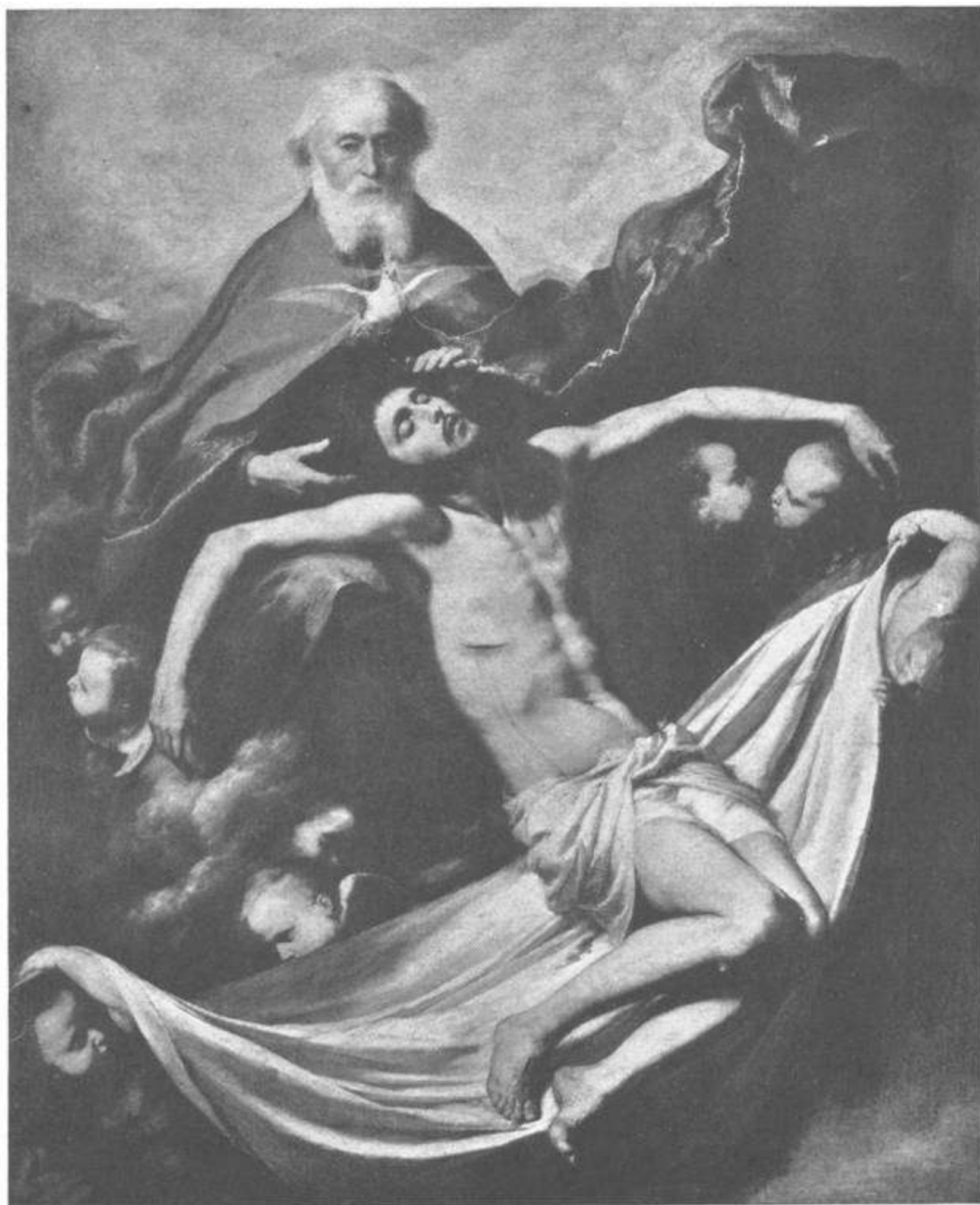
ST. PAUL THE HERMIT



EL SALVADOR, DEL APOSTOLADO

LE SAUVEUR, DE L' APOSTOLAT

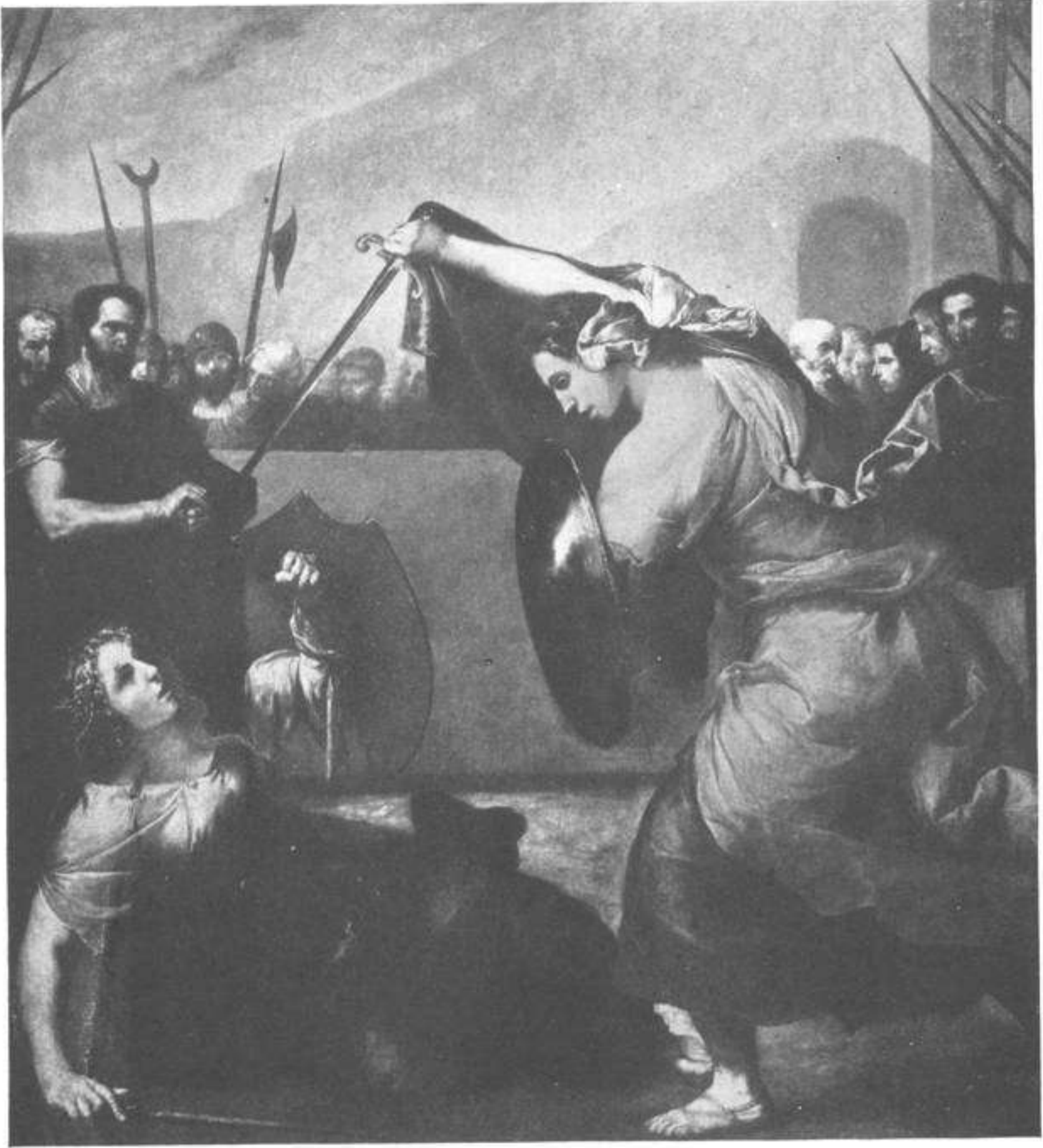
THE SAVIOUR, FROM THE SERIES OF APOSTLES



LA TRINIDAD,
PROCEDENTE DE LA GRANJA

LA TRINITÉ,
PROVENANT DE LA GRANJA

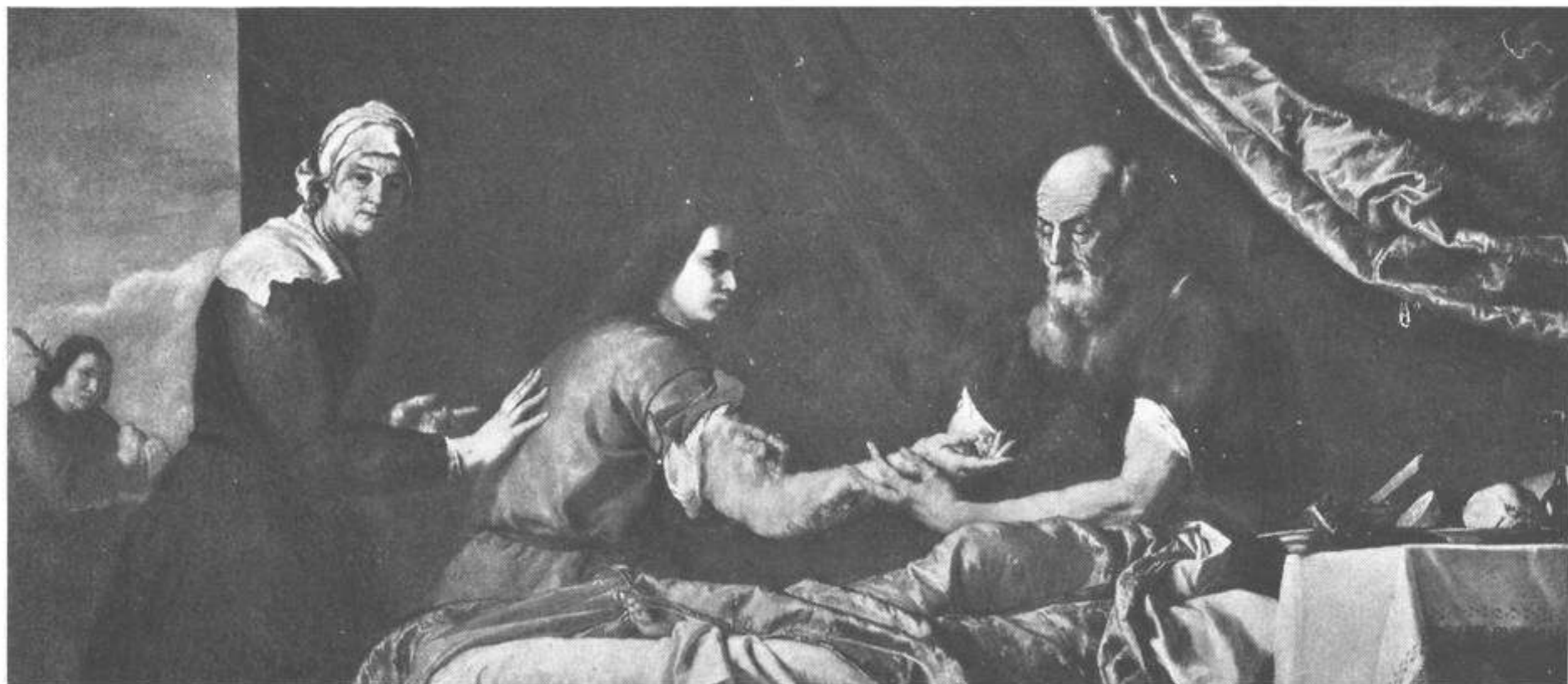
THE TRINITY, FROM LA GRANJA



LUCHA DE GLADIADORES (1636)

COMBAT DE GLADIATEURS (1636)

FIGHT OF GLADIATORS (1636)



JACOB BENDECIDO POR ISAAC (1637)

JACOB BÉNIT PAR ISAAC (1637)

BLESSING OF JACOB BY ISAAC (1637)



SANTIAGO, PEREGRINO (1637)

SAINT JACQUES, PÉLERIN (1637)

ST. JAMES AS A PILGRIM (1637)



EL SUEÑO DE JACOB (1639?)

LE SONGE DE JACOB (1639?)



ESPECTADORA. FRAGMENTO SALVADO
DE LA FIESTA DE BACO

SPECTATRICE. FRAGMENT SAUVÉ
DE LA FÊTE DE BACCHUS

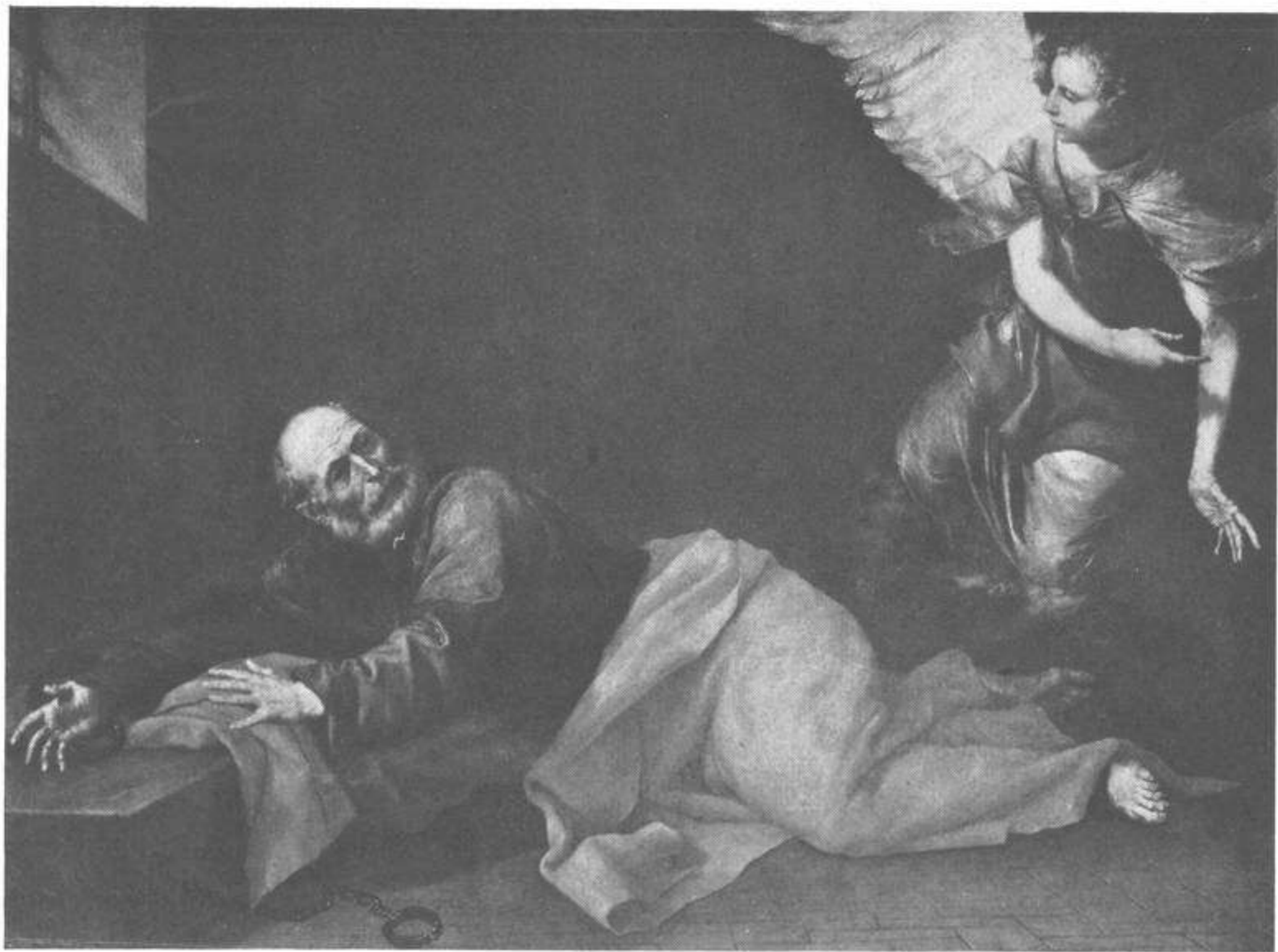
ONLECKER A FRAGMENT FROM THE FEAST OF BACCHUS



SACERDOTE. FRAGMENTO SALVADO
DE LA FIESTA DE BACO

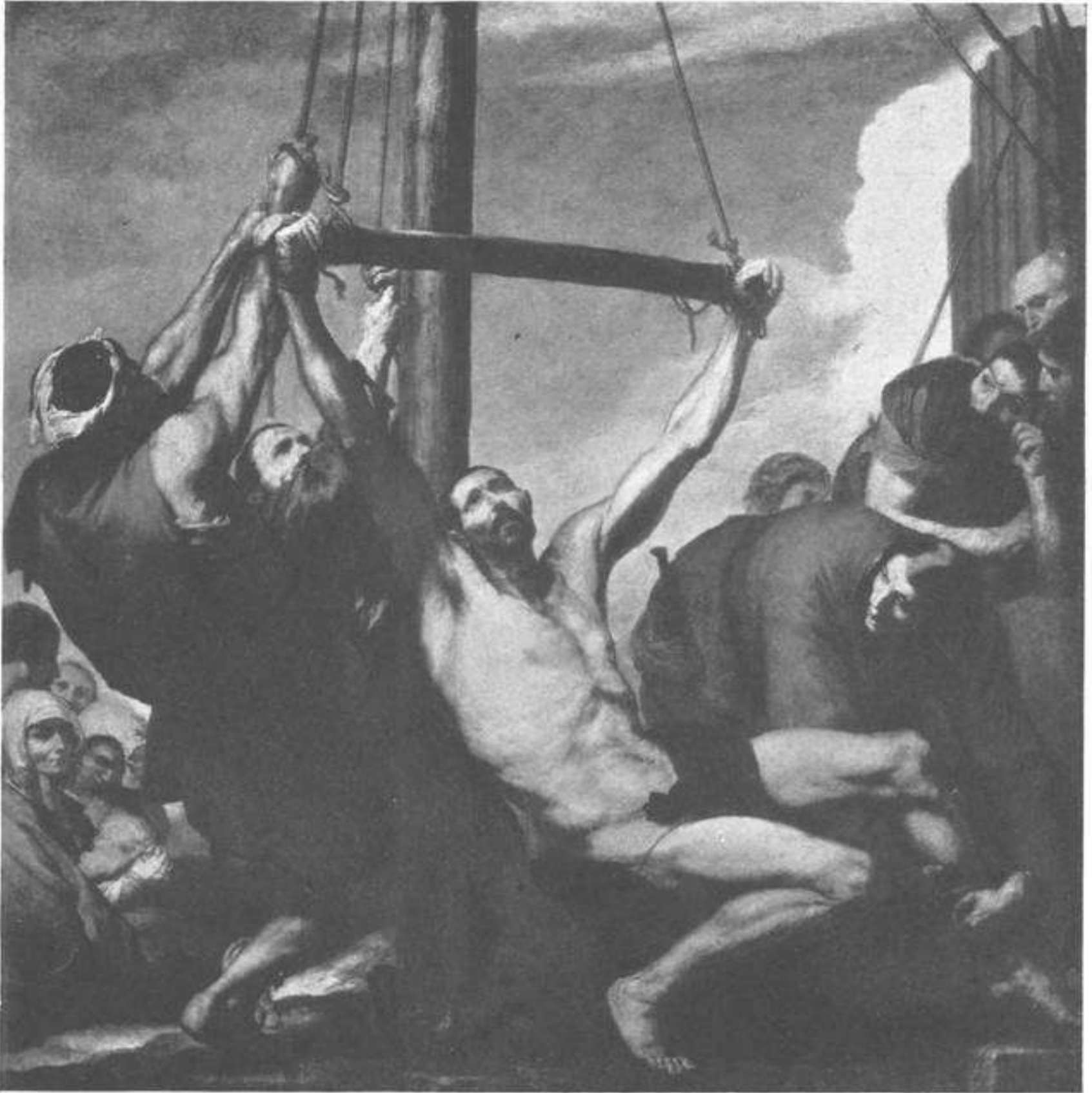
PRÊTRE. FRAGMENT SAUVÉ DE
LA FÊTE DE BACCHUS

PRIEST, A FRAGMENT FROM THE FEAST OF BACCHUS



SAN PEDRO LIBERTADO DE LA PRISIÓN,
PROCEDENTE DE LA GRANJA (1639)

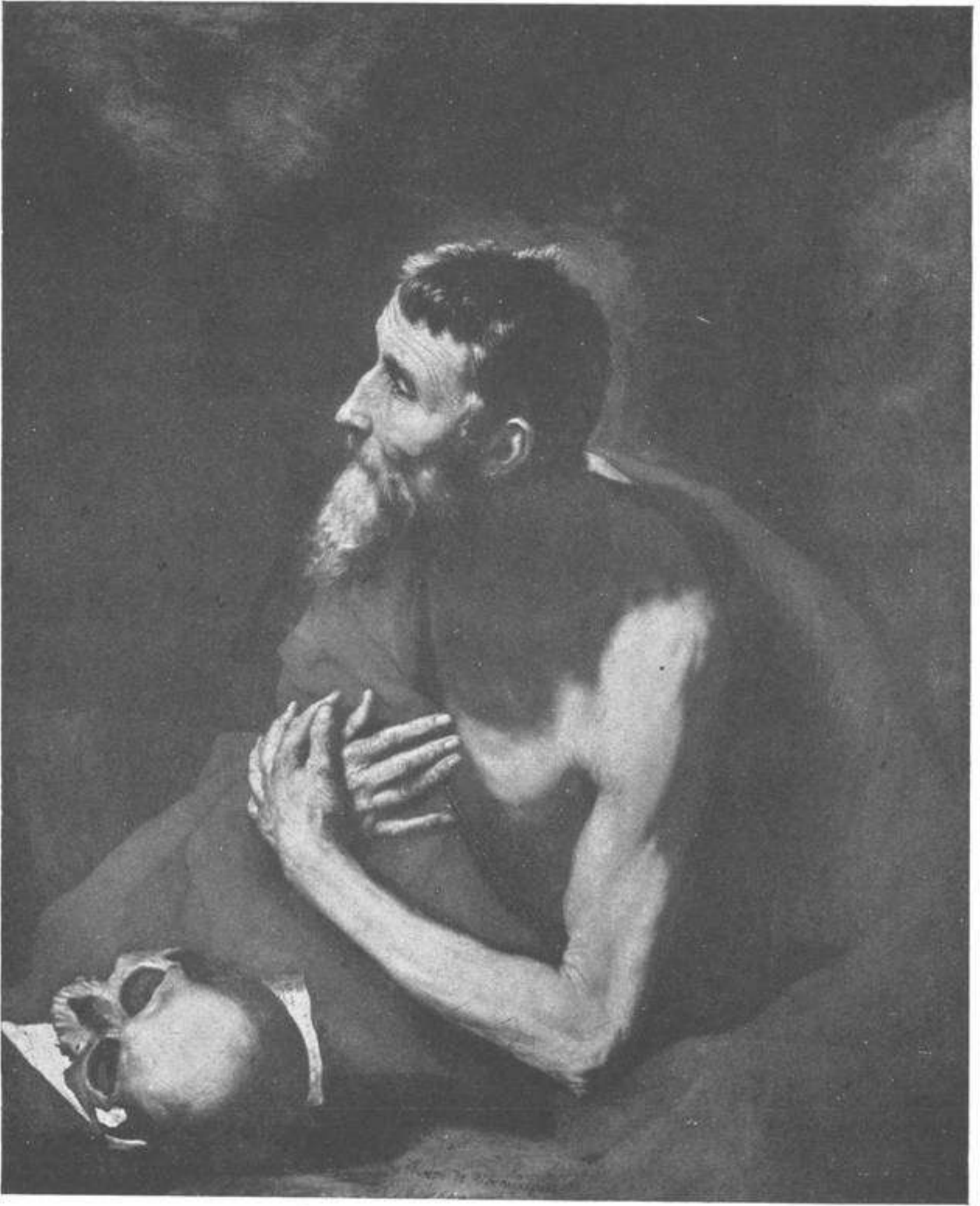
SAINT PIERRE DÉLIVRÉ DE SA PRISON,
PROVENANT DE LA GRANJA (1639)



MARTIRIO DE SAN BARTOLOMÉ
(1639?)

MARTYRE DE SAINT BARTHÉLEMY
(1639?)

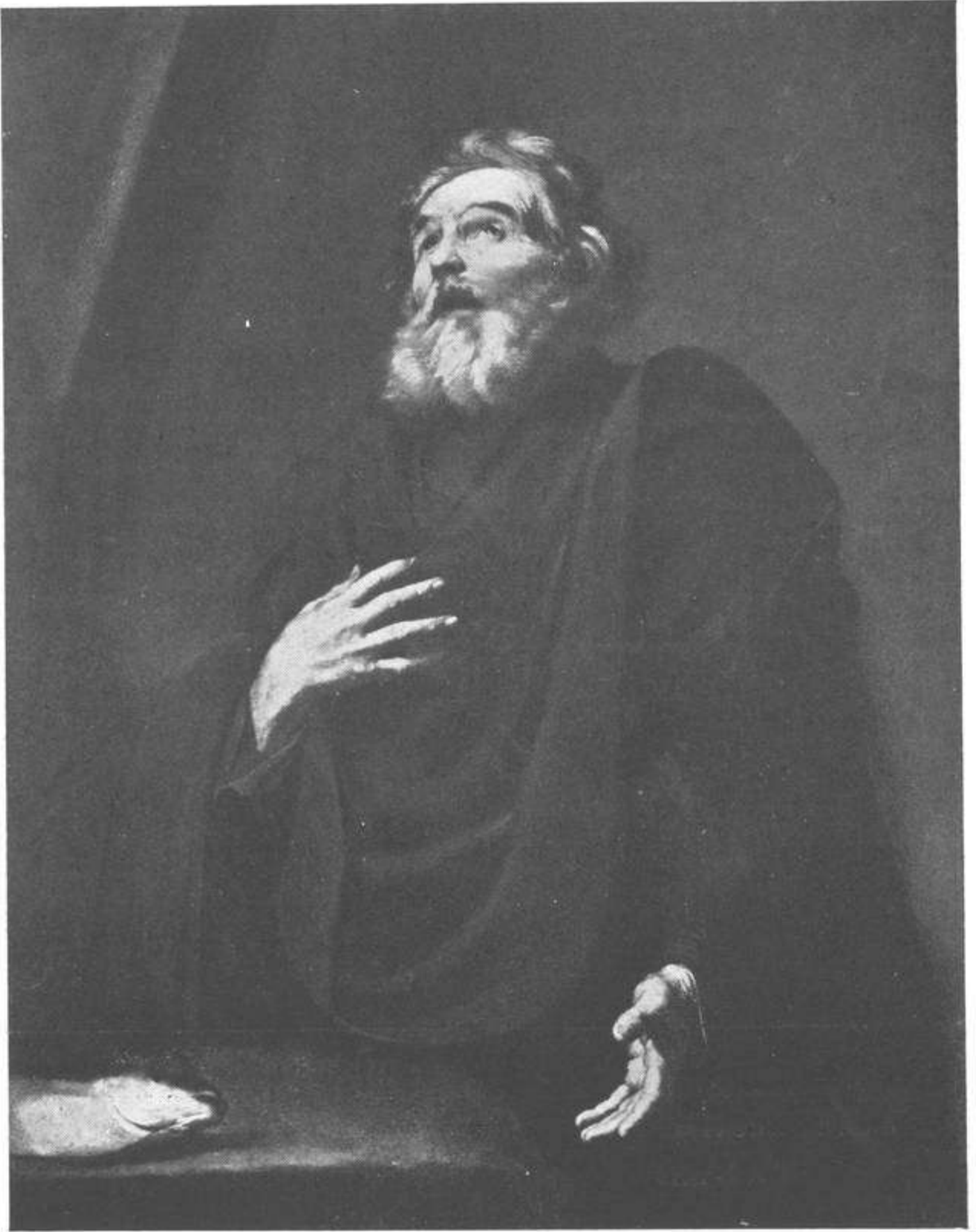
MARTYRDOM OF ST. BARTHOLOMEW (1639?)



SAN JERÓNIMO (1644)

SAINT JÉRÔME (1644)

ST. JEROME (1644)



SAN ANDRÉS

SAINT ANDRÉ

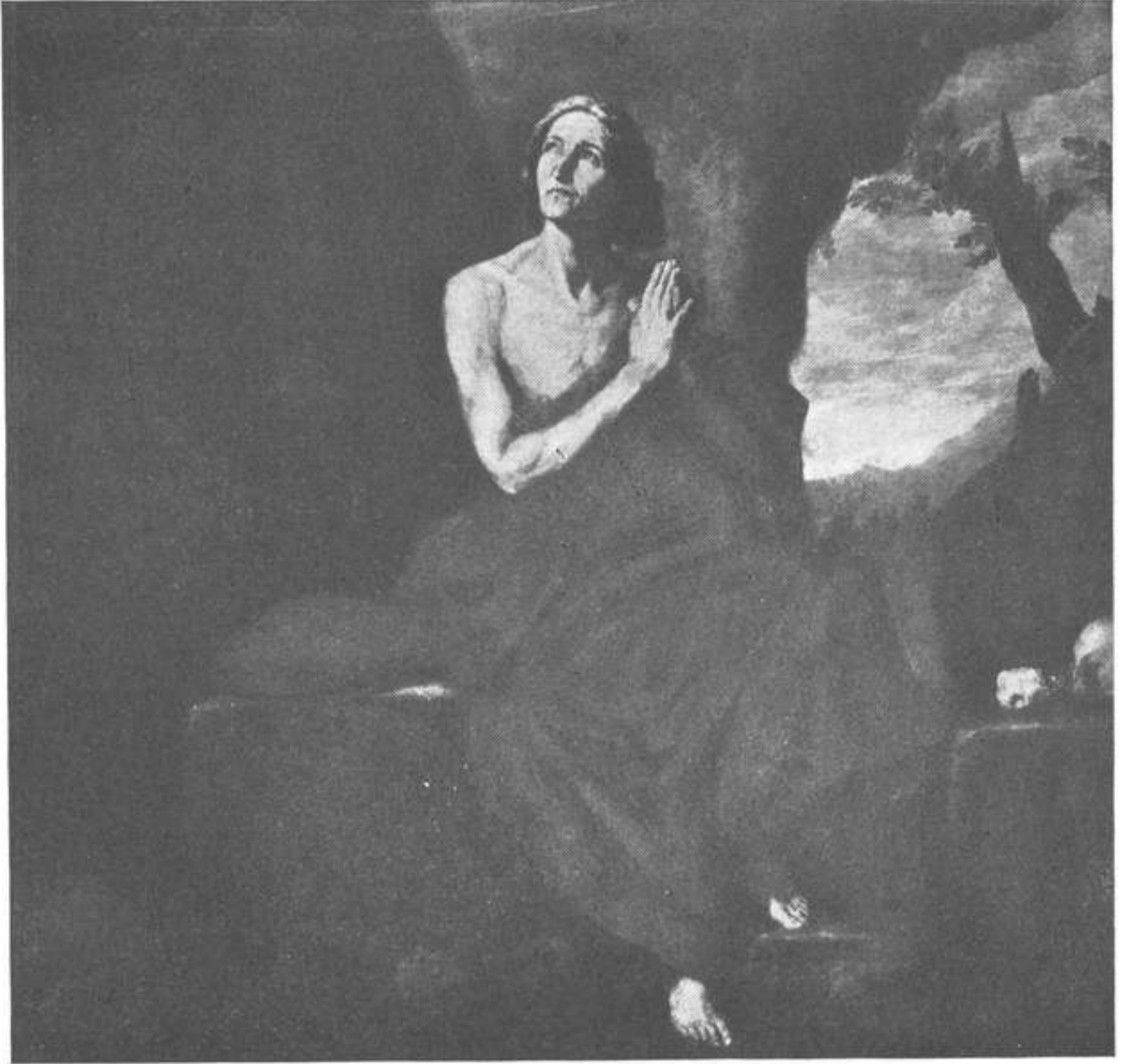
ST. ANDREW



SAN BARTOLOMÉ,
DEL GRUPO DE CUATRO

SAINT BARTHÉLEMY,
DU GROUPE DE QUATRE

ST. BARTHOLOMEW, FROM THE GROUP OF FOUR



SANTA MARÍA EGIPCIACA,
DEL GRUPO DE CUATRO

SAINTE MARIE L'EGYPTIENNE,
DU GROUPE DE QUATRE

ST. MARY THE EGYPTIAN, FROM THE GROUP OF FOUR



SAN JUAN BAUTISTA,
DEL GRUPO DE CUATRO

SAINT JEAN BAPTIST,
DU GROUPE DE QUATRE

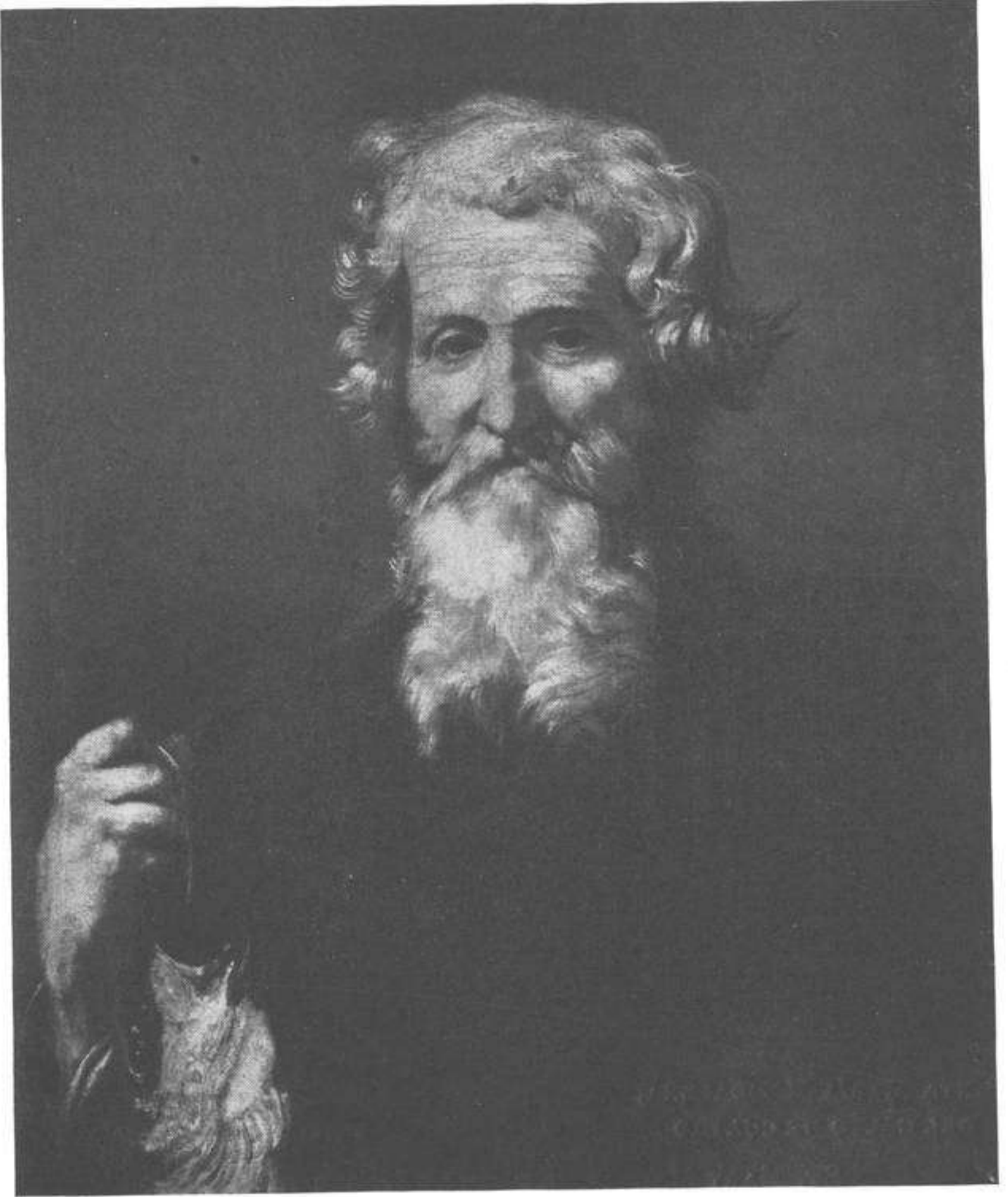
ST. JOHN BAPTIST, FROM THE GROUP OF FOUR



SANTA MARÍA MAGDALENA,
DEL GRUPO DE CUATRO

SAINTE MARIE MADELEINE
DU GROUPE DE QUATRE

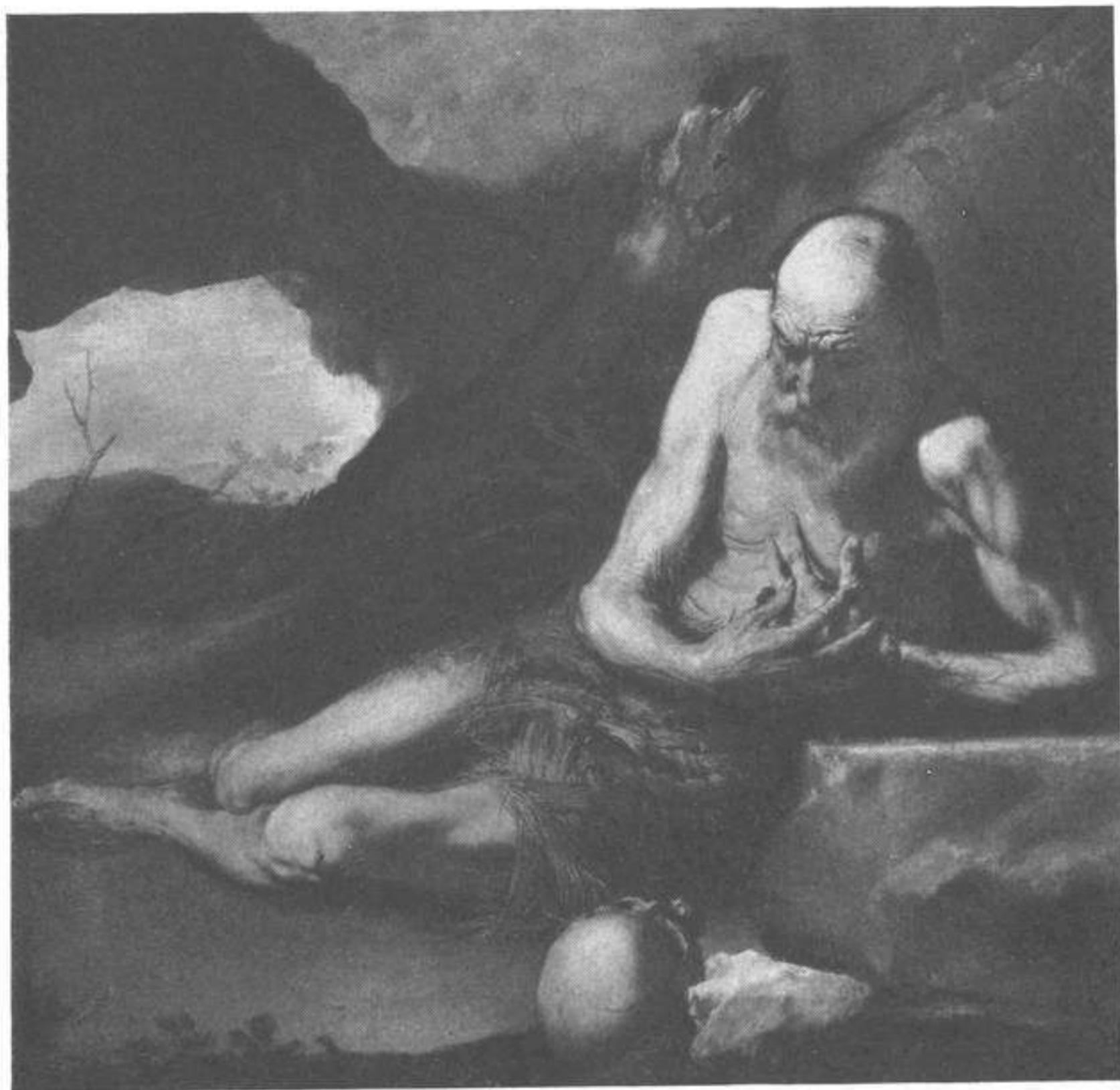
ST. MARY MAGDALEN, FROM THE GROUP OF FOUR



SAN ANDRÉS (1647)

SAINT ANDRÉ (1647)

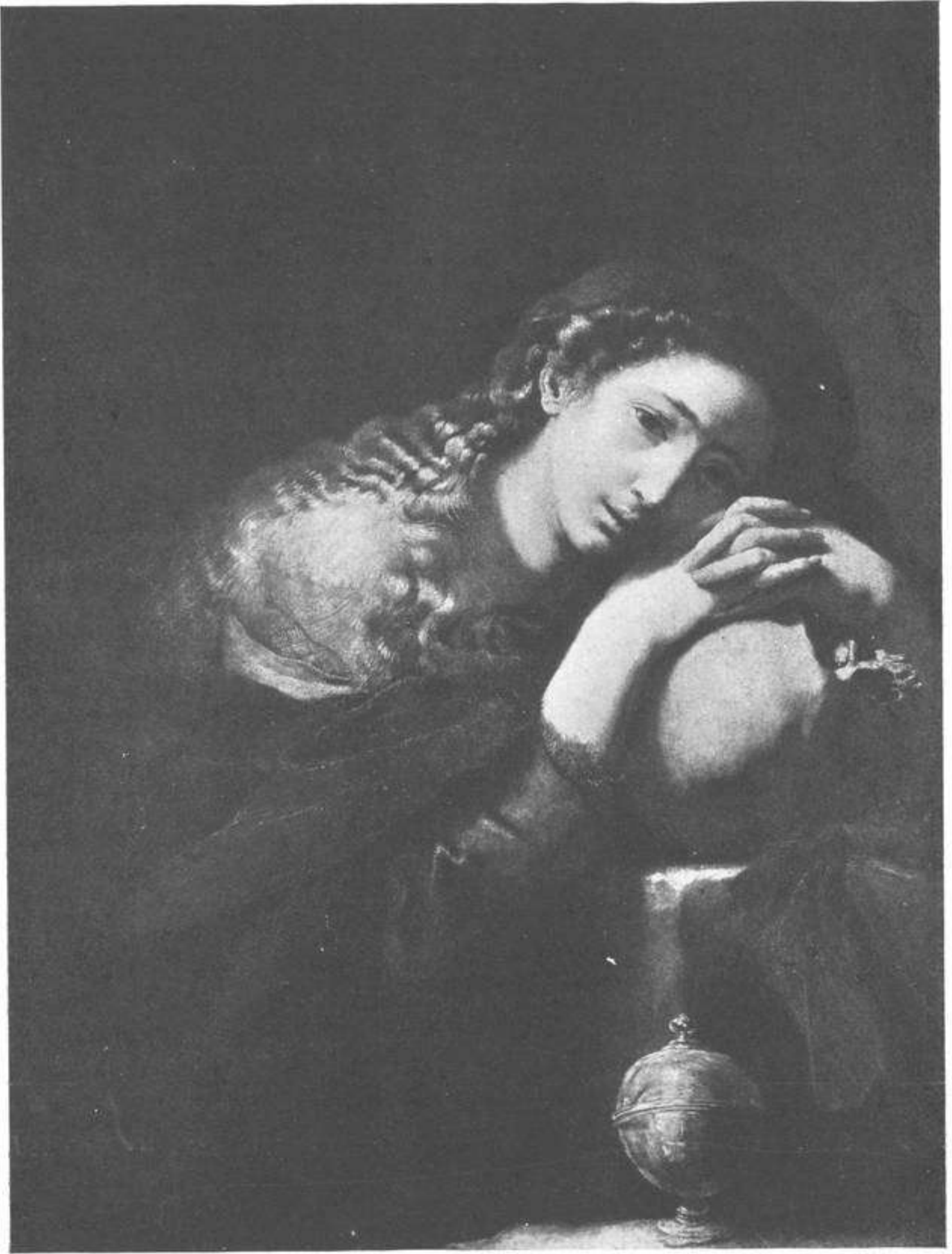
ST. ANDREW (1647)



SAN PABLO, ERMITAÑO (1649)

SAINT PAUL, ERMITE (1649)

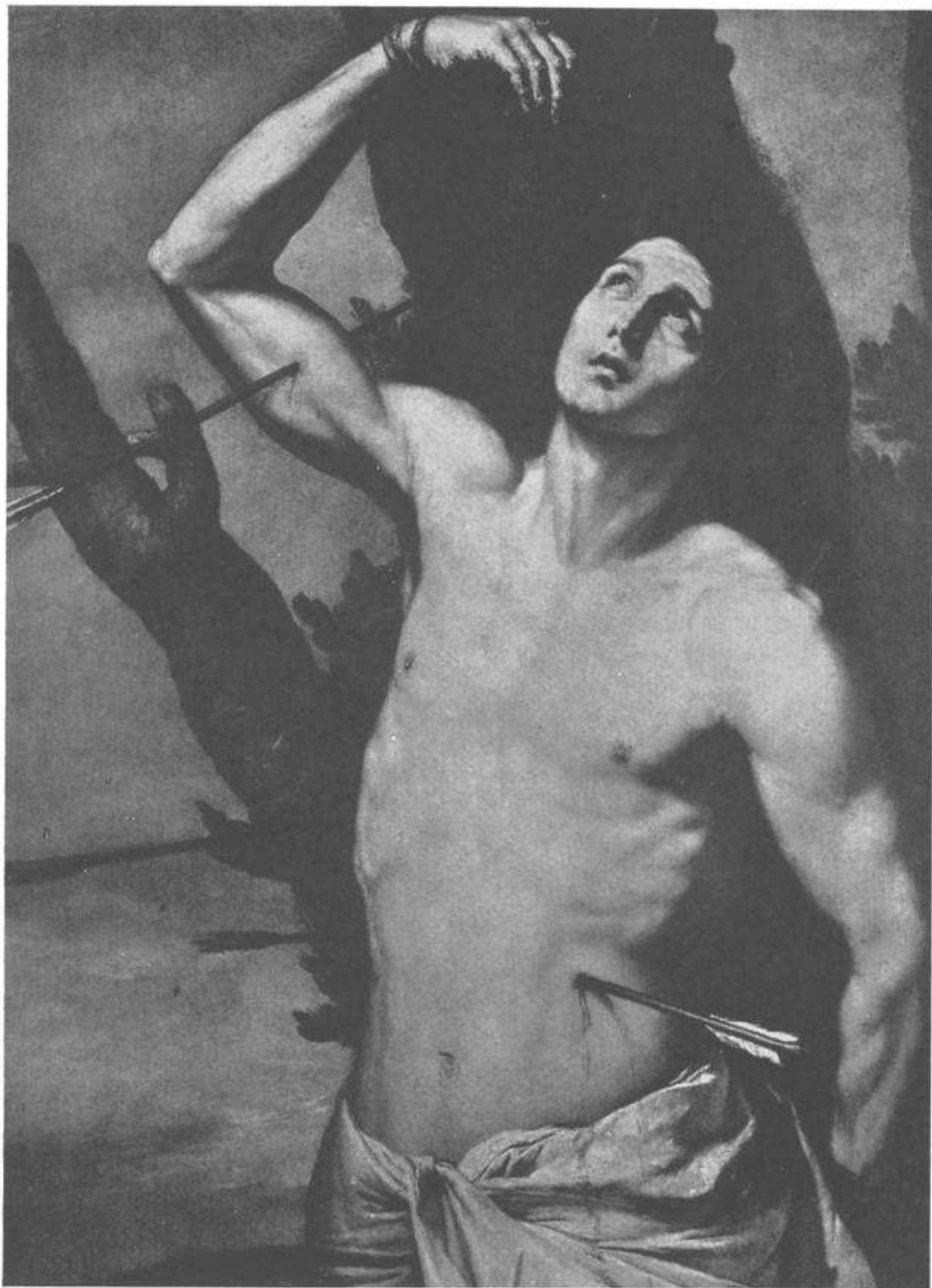
ST. PAUL THE HERMIT (1649)



SANTA MARÍA MAGDALENA

SAINTE MARIE MADELEINE

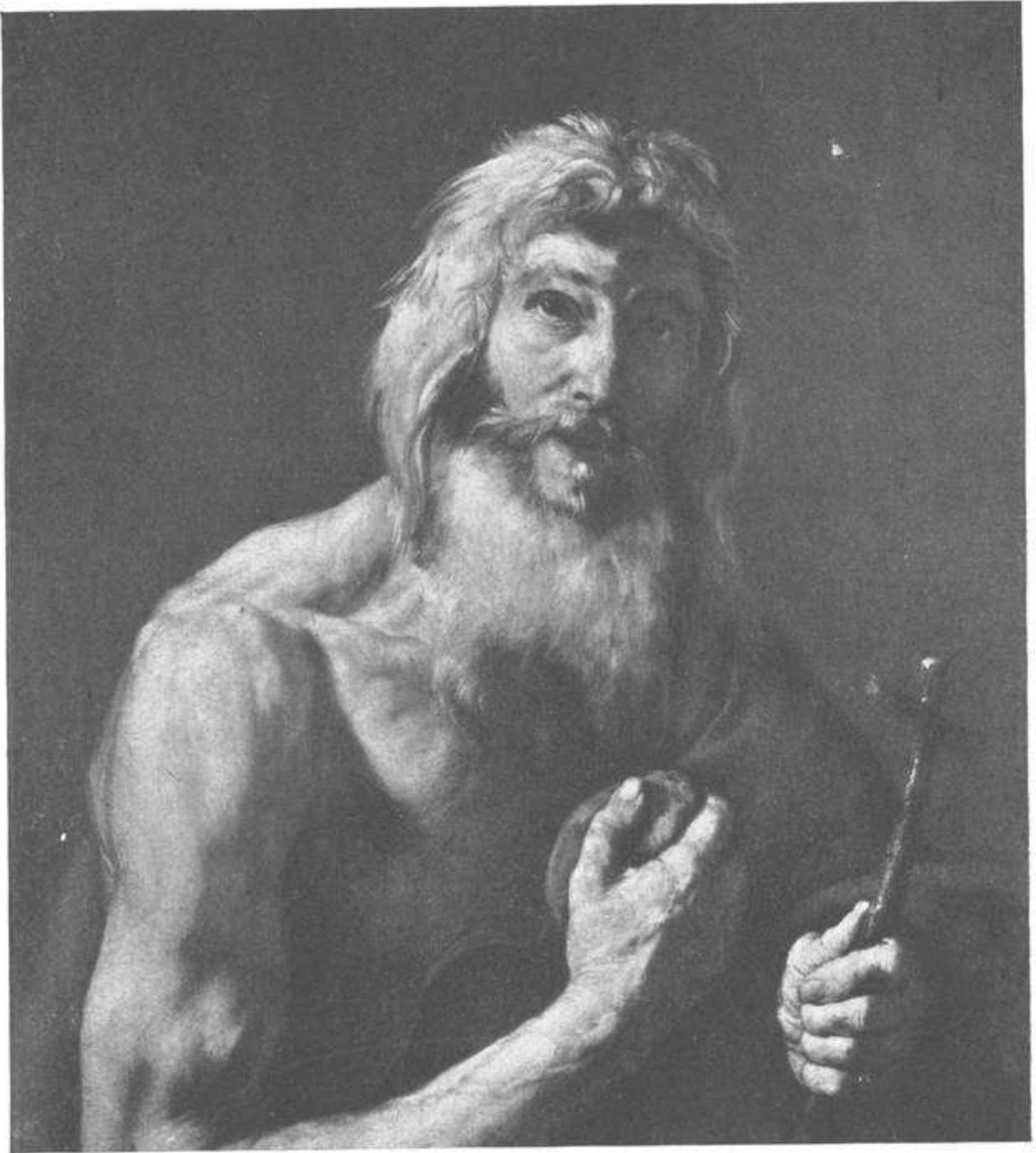
ST. MARY MAGDALEN



SAN SEBASTIÁN

SAINT SÉBASTIEN

ST. SEBASTIAN



SAN JERÓNIMO (1652)

SAINT JÉRÔME (1652)

ST. JEROME (1652)

EL ARTE EN ESPAÑA

EDICIONES DE VULGARIZACIÓN

Propagar el conocimiento de los tesoros artísticos de nuestra patria, es lo que nos mueve a publicar esta Biblioteca de vulgarización del Arte nacional, que tiende, por lo económico de su precio, a que llegue a todas las manos. Es tanto lo que aún poseemos, y tan importante, que es de conveniencia que se sepa, por los que no lo tengan averiguado, que nuestro país es todo él un museo, rico, variado, generoso para cuantos a su estudio se dediquen. Para demostrarlo, y para que esta demostración llegue fácilmente a todas partes, emprendemos la publicación de una serie de tomitos en los cuales se recojerá, con abundancia de reproducciones y breve texto, lo más saliente de antiguas construcciones; de los pintores y escultores que gozan de nombradía universal y de cuanto en los museos españoles dice el abolengo de industrias artísticas nacionales.

Obras publicadas:

1. LA CATEDRAL DE BURGOS. — 2. GUADALAJARA - ALCALA DE HENARES. — 3. LA CASA DEL GRECO. — 4. REAL PALACIO DE MADRID. — 5. ALHAMBRA I. — 6. VELAZQUEZ EN EL MUSEO DEL PRADO. — 7. SEVILLA. — 8. ESCORIAL. — 9. MONASTERIO DE GUADALUPE. — 10. EL GRECO. — 11. ARANJUEZ. — 12. MONASTERIO DE POBLET. — 13. CIUDAD RODRIGO. — 14. GOYA EN EL MUSEO DEL PRADO. — 15. LA CATEDRAL DE LEON. — 16. PALENCIA. — 17. ALHAMBRA II. — 18. VALLADOLID. — 19. MUSEO DE PINTURAS DE SEVILLA. — 20. LA CATEDRAL DE SIGÜENZA. — 21. RIBERA.

Establecimiento editorial Thomas. Mallorca, 291. Barcelona a

MVSEVM

REVISTA MENSUAL
DE ARTE ESPAÑOL
ANTIGUO Y MODERNO Y DE
LA VIDA ARTISTICA CONTEM-
PORANEA



MVSEVM es la única revista puramente artística en lengua española, que se publica en Europa y América; es la mejor publicación de arte que ve la luz en los países de origen latino, según lo atestigua la prensa competente de Europa; publica informaciones e investigaciones sobre pintura, escultura, arquitectura, arqueología, cerámica, vidriería, numismática, orfebrería, xilografía, tapices, bordados, decoración, de interiores, etc., etc. A quien quiera lo solicite manda números de muestra.

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

España, un año	30 pesetas.
Extranjero	35 pesetas.
Número suelto	3 pesetas.
Número suelto en el extranjero.	3 ptas. 50.

Administración: c. Mallorca, 291. — Barcelona - (España).

*Reproducido,
grabado y estampado en los talleres
Thomas, de Barcelona*





EJEMPLAR: INVENDIBLE: RE-
PARTIDO: GRATVITAMENTE
POR: LA: COMISARIA: REGIA:
DEL: TVRISMO: Y: CVLTVRA:
ARTISTICA:

A.

Nº

LIBRERIA EN EL MVSO DEL PRADO 21