➔ Proyectos

Intervención sobre El Calvario de José de Ribera (Colegiata de Osuna)

Lourdes Núñez Casares, Lourdes Martín García, Gabriel Ferreras Romero
Centro de Intervención del IAPH

Resumen

El Calvario es un claro ejemplo de las distintas vicisitudes que sufre una obra hasta nuestros días. Este lienzo de José de Ribera "El Españolito" fue especialmente maltratado por los fusileros franceses durante la Guerra de la Independencia y se sabe que, posteriormente, fue restaurado en tres ocasiones. Ahora, gracias a su intervención en los talleres del IAPH, se ha podido verificar su historia material y conocer algunos datos ocultos.

Según las últimas investigaciones, *La Expiración de Cristo* -como también es conocida la obra-, fue realizada en el Nápoles de 1618 para el Gran Duque de Osuna y Virrey de Nápoles. En la actualidad, adscrita al Patronato de Arte de la Colegiata de Osuna (Sevilla), se conserva en su capilla de la Virgen de la Antigua.

Palabras clave

Análisis de materiales | Calvario | Centro de Intervención | Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico
Intervención | Investigación | La Expiración de Cristo | Lienzo | Limpieza | Patrimonio mueble | Patronato de Arte de la Colegiata de Osuna | Pinturas | Osuna | Ribera, José de | Sevilla | 1618

El Calvario o La Expiración de Cristo. Estado final / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ. IAPH

El Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico -Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía- ha llevado a cabo la restauración del lienzo *El Calvario* o *La Expiración de Cristo* de José de Ribera "El Españolito". Aprovechando la oportunidad excepcional de su intervención en las instalaciones del taller de pintura del IAPH, se ha realizado una puesta al día o revisión histórica de valoración e interpretación de esta admirable obra de arte. En las siguientes líneas se expone este relato histórico, y a continuación un informe de los exámenes científicos realizados sobre la pieza. El artículo finaliza exponiendo las líneas generales que guiaron el proceso de conservación-restauración efectuado.

INVESTIGACIÓN HISTÓRICA. PUESTA AL DÍA Y REVISIÓN

Según los últimos documentos textuales encontrados en Florencia por Parrochi en 1980 y confirmados por Gabriele Finaldi, se puede asegurar que el lienzo *El Calvario* o *La Expiración de Cristo* de José Ribera "El Españolito" es una obra realizada en Nápoles en torno a 1618, para el Gran Duque de Osuna y Virrey de Nápoles, Pedro Téllez Girón, y donado años después por su viuda Catalina Enríquez de Rivera para el Altar Mayor de la Colegiata de Osuna.

Esta obra, que se ha restaurado recientemente en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, posee un gran valor histórico-artístico ya que desde sus contemporáneos siempre suscitó gran interés y alta estimación, hasta la actualidad, donde es considerada por la crítica especializada como la primera gran pintura de Ribera, pues ofrece una composición y unos recursos pictóricos claramente barrocos, que acusan fórmulas tenebristas y naturalistas de gran calidad, muy apropiadas para la representación iconográfica de un Calvario.

La relación entre el virrey y el pintor

Se sabe por las últimas investigaciones que José de Ribera llega a Nápoles en 1616 procedente de Roma, y que los primeros encargos tras su llegada le fueron hechos por el príncipe Marcantonio Doria desde Génova; pero sobre cómo se establecieron las relaciones entre "El Españolito" y el virrey de la ciudad de Nápoles entre 1616 y 1620, don Pedro Téllez Girón y Guzmán (Gran Duque de Osuna) sólo se conoce una anécdota no documentada, narrada por el biógrafo del pintor De Dominicci en 1743.

Cuenta su biógrafo, que cuando Ribera expuso en una plaza de Nápoles, un lienzo con el "Martirio de San Bartolomé" fueron tantos los que acudieron a verlo, que el virrey, Don Pedro Girón, III Duque de Osuna, que veía desde su balcón a la multitud que miraba el cuadro, preguntó que

qué era lo que sucedía y habiéndosele respondido que estaban admirando un cuadro de San Bartolomé desollado, quiso verlo. Así, por aquella razón quiso traer el cuadro a su presencia, y éste le produjo tal placer, que hizo llamar también al pintor, con tanto mayor interés cuanto que Ribera había firmado el cuadro con su nombre, añadiéndole como solía hacerlo, "español" quizás para hacer ese golpe (de efecto) que le salió bien, pues el Virrey lo alabó mucho y quiso la pintura para sí, y días después lo nombró pintor de la Corte asignándole sueldo de 60 doblones al mes (MORÁN TURINA, 1993:32).

El previsible desenlace de la anécdota es que a partir de ese momento Ribera gozó de la protección del virrey de los reinos de Sicilia y Nápoles, y de un empleo oficial como pintor de corte y supervisor de las obras de palacio. A este respecto el escritor napolitano Giannone, recordaba en 1773, *que el virrey le dio una casa al pintor español dentro de su palacio, donde lo empleaba en pintar para sí y para España* (MORÁN TURINA, 1993:32).

A pesar de estas referencias, el historiador Nicola Spinosa, en el estudio que realizó sobre Ribera en 1992, supone que el encuentro entre el virrey y el pintor pudo producirse en Roma, antes de su traslado a Nápoles en 1616, y que el hecho de la llegada casi simultánea de ambos a la ciudad napolitana no fuera pura casualidad.

Sea como fuere el comienzo de esta relación entre el virrey y el pintor, lo cierto es que la protección que Ribera recibe de los duques de Osuna se prolonga hasta 1620, fecha en la que don Pedro Téllez Girón fue relevado de su cargo como virrey.

Cuadros para los duques

Los primeros datos documentales sobre los cuadros pintados para los duques de Osuna se encuentran en la correspondencia del gran duque de la Toscana, Cosme II. Dicha documentación fue sacada a la luz por Parrochi en 1980, y se revela concretamente en dos cartas de 1618:

→ **Carta del 23 de enero de 1618.** Cósimo Del Sera, agente (o secretario) del duque de la Toscana en Nápoles, informa a su señor sobre la presencia en dicha ciudad de un pintor español que había pintado tres santos para el virrey. Asimismo, dice el secretario Del Sera, que consideraba a este artista muy superior al también pintor Fabricio Santafede, a quien ya se le había encargado un lienzo para Florencia.

→ **Carta del 6 de marzo de 1618.** También se conoce que la anterior información hizo que el gran duque de la Toscana se interesara por el pintor español en cuestión, ya que en la siguiente circular, el mismo delegado advierte a su señor, Cosme II, que en estas fechas

◉ Retrato de Ribera, grabado. M. Alegria

◉ Retrato del III Duque de Osuna. Grabado

◉ Paisaje Bahía de Nápoles. S. XVII

HISTORIA Y AVATARES. APROXIMACIÓN CRONOLÓGICA

1618. La pintura es realizada en Nápoles.

1618. Un documento de 13 de abril, correspondiente al acto de cabildo celebrado en la Colegiata de Osuna, recoge que doña Catalina Enriquez de Rivera, viuda ya del Duque de Osuna, *trajo de Italia diez cuadros de excelente pintura* (RODRÍGUEZ BUZÓN, 1992:73), cinco de ellas del pintor español José de Ribera, con la intención de que adornaran el altar mayor *sin retablo y muy indecente* (RODRÍGUEZ BUZÓN, 1992:62) por esta fecha. Curiosamente, en el documento de entrega a la Colegiata de esta localidad aparece mencionado un *santo crucifijo*...que excede a toda pintura, Crucifixión, de la que se señala que era el cuadro de mayor empeño de todo el conjunto, y que *en cuanto a estimación y precio era imposible que con toda la renta del cabildo y fabrica se pudiese pagar*, subrayándose así, su alto valor. Como

era deseo de doña Catalina, el gran lienzo de la Crucifixión fue colocado en el ático del Altar Mayor *...en particular un Señor Crucifijo que está en lo más alto del altar* (RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, 1992:62), y allí estuvo hasta 1721.

1721. Comienzan las obras de renovación de la cabecera, motivo por el que el lienzo se tiene que retirar de su primera ubicación dentro de la Colegiata.

1762. Finaliza la labra del nuevo retablo que se estaba construyendo para la cabecera. Era intención que la Gran Crucifixión volviera a decorar la Capilla Mayor, coronando el nuevo retablo, pero tras comprobarse que para su adaptación a éste sería necesario *cortarle al Señor, algo de los dedos, ropaje de la Virgen y la Magdalena*, el Cabildo decidió trasladarlo a la capilla de Santa Ana.

1794. Se publica *Viage de España*, obra realizada por Antonio Ponz en la que aparece la primera cita bibliográfica sobre la posible vinculación de pinturas de Ribera con la Colegiata de Osuna. En ella no se menciona la obra del Calvario que seguramente le hubiese sido más fácil de ver y de estudiar, sin embargo hace alusión a la información que tenía sobre el hecho de que algunas pinturas de este retablo mayor eran originales del Españoleto aunque, según palabras textuales: *se llevó un chasco al verlas por - que no son más que unas copias muy medianas de dicho autor* (PONZ, 1947:1620).

1819. Tras un año de estancia en Sevilla, para que fuera restaurado por Joaquín María Cortés (el denominado segundo Murillo), el lienzo vuelve a la Colegiata de Osuna, siendo esta vez colocado bajo dosel de rocallas en la capilla de Ánimas, para más tarde

asignarle una nueva ubicación definitiva en la capilla de la Virgen de la Antigua, capilla ésta a la que será trasladado en este mismo siglo XIX, gracias a la intervención del abad don Diego Ramírez, permaneciendo en ella hasta nuestros días.

1851. Don Mariano Téllez Girón, XII duque de Osuna, pierde el patronato de la Colegiata por no ser capaz de hacerse con los gastos de la misma. Tras este acontecimiento, el conjunto de bienes muebles e inmuebles de la Colegiata de Osuna pasó a manos del Arzobispado Hispalense, siendo encomendada la tutela material y cultural de este magnífico complejo monumental al Patronato de Arte de Osuna. Por primera vez desde sus orígenes los Duques de Osuna dejan de ser los propietarios del lienzo.

RESTAURACIONES DOCUMENTADAS

Anterior a 1818. La primera intervención sobre El Calvario fue realizada por un pintor de la villa de Osuna. Con toda seguridad, y según los testimonios del viajero inglés Richard Ford en 1845, donde se refiere a Osuna y a los cuadros, y donde dice expresamente que los soldados franceses se divertían *... disparando sobre la bella Crucifixión de Ribera* (FORD, 1845:489), esta restauración debió ser llevada a cabo una vez retiradas las tropas francesas de la villa osunense en octubre de 1812.

1818. La anterior intervención no fue favorable para la pintura porque en 1818 es enviada a Sevilla para que fuera restaurada por el reconocido pintor sevillano Joaquín María Cortés, *para que ... se retocase y limpiase de las manchas con que lo había emporcado (...) un pintor de esta villa* (RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, 1985:75).

1975. El Calvario es trasladado al Museo del Prado para su restauración. En esta ocasión será Antonio Fernández Sevilla, por entonces jefe del taller del Museo, quien lleve a cabo la misma.

UN LIENZO MUY EXPUESTO...

1976. Entre los meses de enero y marzo, en la Real Academia de Arte de Londres, *El Calvario* formó parte de la exposición titulada *El Siglo de Oro de La Pintura Española*. Esta misma muestra pasó en el mes de abril al Petit Palais de París, donde estaría expuesto al público hasta el mes de junio de ese mismo año.

1978. En Sevilla, antes de que volviera la obra restaurada desde el Museo del Prado a Osuna, también se organizó una exposición temática titulada *Los Ribera de Osuna*.

1992. Por último, coincidiendo con el cuarto centenario del nacimiento del pintor en Játiva, se celebró una exposición monográfica sobre José de Ribera, celebrada, en primer lugar, en el Castillo de San Telmo de Nápoles durante los meses de febrero a mayo, para pasar, en el mes de junio, a Madrid, concretamente al Museo del Prado, en donde se exhibiría hasta el 16 de agosto de ese mismo año.

El Calvario es considerada por la crítica especializada como la primera gran pintura de Ribera

aún no había comenzado a trabajar para satisfacer la demanda florentina, por encontrarse el pintor ocupado trabajando en un *Crucifijo* para la virreina de Nápoles (PÉREZ SÁNCHEZ, 1992:186).

Los datos de estos acontecimientos han hecho que durante mucho tiempo se pensara que la pintura había sido encargada directamente por el virrey, tercer duque de Osuna, o su esposa, doña Catalina Francisca Enríquez de Rivera.

Sin embargo, el profesor Alfonso Emilio Pérez Sánchez en 1978 opinó a este respecto que, por razones de estilo, este lienzo fue encargado a Ribera por los herederos del Duque, a modo de homenaje póstumo tras su muerte en 1624, retrasándose por tanto la fecha de encargo y ejecución del lienzo entre 1625 y 1627.

Pero las últimas investigaciones realizadas por parte de Gabriele Finaldi, actual subdirector del Museo del Prado y especialista en Ribera, han vuelto a apoyarse en las referencias documentales antes citadas, para poner en relación estas noticias, con el gran lienzo de *La Crucifixión* o *Calvario* de la Colegiata de Osuna (FINALDI, 1992:486), volviendo a considerar que el origen de la citada pintura tiene lugar en torno al año 1618, ya que este encargo, junto con los

📍 Fragmentos de lienzos de Ribera de Santa M. Magdalena, la Piedad y joven del lienzo Sileno ebrio

de otros cuatro santos, son los únicos que se pueden relacionar directamente con los encomendados por los virreyes para esta localidad sevillana.

Detalles iconográficos

El Calvario, por su iconografía, representa a un Cristo crucificado sobre el Monte Calvario en el momento de su expiración, en el que, según San Lucas, dando un grito al cielo, dijo: *Padre en tus manos encomiendo mi espíritu*. La Cruz, rematada por el título o inscripción trilingüe, más conocida por su versión latina INRI (Jesús Nazareno Rey de los Judíos), responde a la descripción que sobre el tema se hace en los Evangelios.

El pintor muestra a un Cristo con los brazos ampliamente extendidos y sujeto a la Cruz por tres clavos, dos hundidos en las palmas de las manos y el tercero uniendo los pies, sobreponiendo el derecho sobre el izquierdo.

El Cristo en la cruz aparece rodeado de personajes que tuvieron un papel activo o pasivo en el acontecimiento. De pie, a su derecha, se encuentran

En el rostro de María Magdalena existe un cambio de posición muy llamativo

❖ Cristo de Vittoria Colonna. Dibujo. Miguel Ángel

❖ Cristo flagelado

su Madre, San Juan Evangelista, y otra mujer, de la que sólo se percibe la parte derecha del rostro y que, según el evangelio de San Juan, puede corresponder a María de Cleofás (*Estaban al mismo tiempo junto a la cruz de Jesús su madre, y la hermana de su madre María, esposa de Cleofás*). A su izquierda, María Magdalena, quien también según San Juan estuvo presente en la Expiración de Cristo, de rodillas, se abraza a la Cruz y acerca sus labios a los pies de Jesús en ademán de besarlos.

En un segundo plano, apenas apreciable, como oculta en la tiniebla, se encuentra una silueta que, por su indumentaria se puede identificar con otra mujer. Ésta podría corresponder, teniendo en cuenta la descripción que sobre este acontecimiento hace San Marcos, a María Salomé. Según se recoge en el evangelio de San Lucas, estas dos figuras femeninas apenas perceptibles podrían representar a las otras dos Marías que estuvieron al pie de la cruz y según San Mateo: *Estaban allí a lo lejos muchas mujeres entre las cuales estaban María Magdalena y María madre de Santiago y de José y la madre de los hijos del Zebedeo*.

San Juan es el único Evangelista que sitúa a María a los pies de la Cruz de su Hijo, y de esta manera, siguiendo su relato, Ribera representa a una María, madre de Jesús, postretina, erguida al pie de la Cruz y en actitud orante, vestida con indumentaria compuesta por toca sobre la cabeza y manto azul sobre túnica roja, colores tradicionalmente atribuidos a la iconografía mariana. A su lado, San Juan, representado como joven sin barba, aparece vestido con túnica verde, símbolo de la regeneración del alma mediante las buenas obras, y envuelto por un gran manto rojo símbolo de la caridad.

Por su parte, María Magdalena representada con su característica cabellera larga y rubia con la que había secado los pies de Cristo se presenta vestida con su túnica de color pardo, haciendo alusión a su posterior vida de eremita, con la que se recuerda el abandono de su vida adulta y su retirada del mundo para hacer penitencia. En contraste con la túnica, presenta un rico manto, para el que el pintor ha elegido los colores verde, amarillo y rojo, para indicar lo que esa transformación de arrepentimiento ha significado para el personaje de María Magdalena. De esta forma, el color verde, que es el que abarca la mayor parte del mismo, es utilizado por el artista como símbolo de redención, ya que tras la muerte de Jesús en la Cruz vendrá la esperanza de la resurrección. Con el amarillo dorado se muestra a María Magdalena como conocedora de la verdad revelada. Y por último, el rojo va a ser un color que Ribera repite en la indumentaria de los tres personajes principales que acompañaron a Jesús en su martirio, va a ser un color que, además de su simbología de caridad, se va a reflejar en rostros y manos, inundando la obra de significado pasionista.

A los pies de la Cruz la Calavera hace referencia al Monte Calvario donde fue crucificado Jesús, en hebreo Gólgota (Calavera). Según la leyenda, la Cruz se apoya sobre los huesos y la calavera de Adán, indi-

La teoría de Ford de que el lienzo sirvió de telón a los fusileros franceses en la Guerra de la Independencia se encuentra apoyada por las características de las roturas

cando así que mediante la Cruz todos los hombres pueden alcanzar la vida eterna. *El primer hombre, Adán, fue formado con alma vivificante; el postrer Adán, Cristo, ha sido llenado de un espíritu vivificante;* con ello se establece una relación entre el Pecado Original y la Muerte redentora de Cristo.

Morfología: cinco planos, cinco personajes

Morfológicamente, la composición representa el tema conocido como Calvario o La Expiración de Cristo mediante la superposición de cinco planos. Cada uno de ellos se corresponde con uno de los personajes, que son los que van a dar profundidad a la obra desarrollada sobre un fondo oscuro y neutro. Así, el primer plano estaría marcado por María Magdalena, el segundo lo ocuparía un expresivo e inquietante modelo de Cristo en la Cruz, el tercero sería el de María Madre de Jesús, el cuarto San Juan y el quinto las otras dos Marías.

Ribera muestra a un Cristo de canon alargado y bello movimiento, sujeto a la Cruz por tres clavos, con un rostro lleno de intensa y serena emoción, que dirige una mirada mística al cielo, abre la boca e inclina la cabeza hacia la izquierda, elevando el tronco como queriendo tomar el último aliento. El cabello le cae sobre los hombros y un fino bello le cubre levemente la barbilla, además, un sudario de tela blanco perla se ciñe a su cintura formando unos pliegues en horizontal muy detallados.

El pintor se va a servir de la acción de respiración-expiración de Cristo para girar el torso mediante un fuerte movimiento de cadera, de manera que la pierna izquierda se estira mientras que la derecha se dobla y recae sobre la izquierda quedando prácticamente oculta por la sombra que esta proyecta.

Ribera muestra a un Cristo vivo y frágil, sin apenas sangre, como se puede apreciar por el color blanco-verdoso de su encarnadura, debido a las heridas que le han producido la corona de espinas y los clavos

🕒 Rostro de María Magdalena en la fase inicial, de limpieza y final / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ. IAPH

De su etapa inicial de
Nápoles el pintor conserva
el gusto por mostrar el
perfil de las figuras

en sus manos y en sus pies. Lleva sobre la pelvis el característico sudario o paño de pureza recogido de izquierda a derecha sobre la cadera con pliegues horizontales que recuerda la forma que tiene Ribera de pintar los sudarios, como el que presenta el sudario del San Sebastián de la Colegiata.

María esta representada en plena entereza física. Muestra unos ojos abiertos y expresivos que dirigen su mirada hacia el infinito en actitud orante, con las manos entrecruzadas a la altura del pecho, y un marcado patetismo en su gesto. De Ella, debido al azul tan intenso y oscuro que presenta el manto, resaltan especialmente la cabeza y las manos.

A la izquierda de María, San Juan, con los ojos cerrados, inclina su cabeza sobre su propio manto, que alza con sus manos hasta la altura de la barbilla para cubrirse el lado izquierdo del rostro, portando al conjunto un gran sentido dramático.

Por su parte, María Magdalena, arrodillada, rodea con sus manos la Cruz, y con un gesto sensual entorna los ojos y acerca sus labios rojos y carnosos a los pies de Jesús.

Ribera utiliza a los personajes que conforman la escena para crear una serie de diagonales y líneas quebradas que cortan la vertical marcada por la Cruz, aportando soluciones a base de una rigurosa geometría, con la que dota la obra de una inestabilidad y un dinamismo típicamente barroco, características ambas que se acentúan aún más por la casi total ausencia de la mujer de la derecha.

Luz y color

Con este fin se va a servir también de la luz, de manera que la va a proyectar con gran intensidad desde el ángulo superior derecho para crear una expresión intensa y realista, cargada de dramatismo, sumiendo a los personajes en un momento de gran emotividad.

Va a ser la luz por tanto la que ejerza una función decisiva en la definición de las formas, pero también va a adquirir el mismo protagonismo sobre el color, de manera que va a incidir sobre un refinado e intenso colorido, que se hace preciosista y lujoso en las telas del manto de María Magdalena, para resaltar unos pigmentos aplicados de forma compacta y densa mediante golpes de color.

Luz y color se aúnan, por tanto, para dar tono al conjunto, calidad a las texturas y para marcar ese constante pasar de zonas muy luminosas, a otras muy oscuras, las cuales van a quedar prácticamente en penumbra, llegando incluso, estas últimas, a fundirse con el propio fondo del cuadro a pesar del trazo firme y seguro con el que trabaja el artista.

Se trata por tanto de un lienzo en el que predominan los claroscuros de acentuados contrastes en la delimitación de luces y sombras, que van a estar impregnados de recuerdos de Caravaggio y de sus contemporáneos y, por lo tanto, del tenebrismo.

Estudio estilístico

Al establecer un estudio estilístico comparativo de *El Calvario* con otras del mismo autor, se puede apreciar cómo se ha producido ya en él cierta evolución con respecto a sus primeras obras conocidas, resultando de un estilo más complejo y avanzado que los otros lienzos que del mismo autor hay en esta Colegiata, incluso que el de *San Sebastián*, pues, aunque coincide con el Calvario en una técnica más suelta, es en este último donde se aprecia una composición mucho más depurada y compleja.

El Españolito se dejó influir por los cuerpos sensiblemente arqueados de los dibujos de Miguel Ángel

Es ésta por tanto una obra en la que se ve a un artista maduro en cuanto a formación artística y en el que el estilo pictórico concuerda con las versiones de la *Magdalena Penitente* del Museo del Prado, con el rostro de la joven que aparece en el ángulo superior derecho del *Sileno Ebrio* del Museo Capodimonte de Nápoles de 1626 o con la *Magdalena en meditación*, fechada entre 1618-1626, hoy en una colección particular de Florencia. Así mismo, está íntimamente relacionada con la Santa que del mismo nombre aparece en el lienzo de "la Piedad" de la Nacional Galería de Londres (datada entre 1619 y 1623), por las equivalencias que de la modelo a nivel humano, forma y técnicas hay en las figuras de todas estas Marías Magdalenas, en las que el rubio y ondulado cabello se interpreta de manera idéntica y los rasgos faciales hacen pensar en un mismo modelo humano (ver imágenes pp. 22-23).

Casi todas ellas aparecen de perfil, y es que el gusto por mostrar el riguroso perfil de la figura es una de las características señeras en la etapa inicial de la actividad de Ribera en Nápoles, destacando entre otras la obra titulada *Cristo Flagelado* de la colección de los Girolamini, que, por su estricta derivación caravagguesa, se piensa que es de fecha muy próxima a los lienzos de Osuna (1616-1618), o

➤ Sección transversal de una muestra de carnación de Cristo

➤ Apariencia longitudinal de las fibras del tejido original

➤ Radiografía del rostro de María Magdalena en donde se puede apreciar el arrepentimiento marcado en color azul oscuro y la posición definitiva en celeste / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ. IAPH

➤ Ligamento de la tela original Tafetán / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ. IAPH

➤ Ligamento de la tela de reentelado Louisine / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ. IAPH

del cuadro, ya de época más tardía, titulado *San Sebastián* de hacia 1636, hoy en el Museo de Prado, concebido con idéntico espíritu de austero recogimiento y profunda meditación.

En estos primeros años de estancia en Nápoles, también se puede apreciar cómo ha desaparecido en Ribera el carácter de compensación de masas de influencia clasicista, con el que se buscaba una simetría que aportara un sello de evidente tradición al modo boloñés.

A pesar de ello, parece ponerse de manifiesto por el patetismo que imprimió el "Españoleto" al rostro de Jesús, que éste debió conocer el Gran Calvario pintado por Guido Reni en 1616 para los Capuchinos de Bolonia, conservado hoy en la pinacoteca de la citada ciudad, ya que se advierten coincidencias comparativas en ambas, y una expresión muy similar en las respectivas figuras de Cristo. De todas formas, como por razón de fechas resulta difícil admitir que Ribera hubiera tenido ocasión de conocer dicho cuadro, habrá que pensar en otro modelo iconográfico conocido por el pintor valenciano a través de los contactos establecidos con Reni en Roma, entre 1615 y 1616.

Tampoco hay que olvidar a la hora de hacer este estudio comparativo, la influencia que pudo ejercer en el español el dibujo de Miguel Ángel del Cristo del Vittoria Colonna, de cuerpo sensiblemente arqueado, que constituyó referencia obligada en los pintores italianos de las primeras décadas del siglo XVII.

Por otra parte también se hace patente, en el *Calvario* pintado para la Colegiata de Osuna, que José de Ribera debió mantener contacto con el círculo caravaggiesco, especialmente con Bartholomeo Cavarozzi, en quien se debió de fijar sobre todo en la forma dramática de hacer incidir la luz sobre el lienzo de manera que ejerza una función decisiva en la definición de las formas y las texturas. Este carácter dramático de la iluminación se hace algo más suave en la Piedad de la National Gallery de Londres que, como se ha dicho anteriormente, puede fecharse razonablemente en los primeros años de la década de 1620. Esto permite cerrar un poco más el abanico sobre la datación de esta gran Crucifixión, pudiéndose sugerir que esta pintura es, con toda probabilidad, inmediatamente anterior a la de la Galería Nacional londinense.

Si se siguen comparando ambas obras, se puede ver cómo coinciden en el tratamiento de las vestimentas, especialmente en la figura de la Virgen -en la que se repite de manera idéntica la misma indumentaria-, así como en el tratamiento de las carnaciones, los tonos claros y las zonas de color blanco, aplicado en capas de considerable grosor, de manera que el cuerpo de Cristo y su sudario brillan resaltando, de manera especial, en una composición bastante oscura, en la que la transparencia de la pintura al óleo ha hecho que el fondo oscuro aflore con más fuerza.

También entre las figuras de Cristo se pueden establecer ciertos paralelos, sobre todo al repetir la misma forma de tratar la barbilla y la inclinación del escorzo del cuerpo, reduciendo la composición a los elementos esenciales para que la figura adquiera cierta fragilidad en su desnudez; fragilidad que aún se hace más patente en *La Piedad* del Museo Thyssen-Bornemisza, datada unos diez años más tarde, hacia 1633, mostrándose con ello la evolución sufrida en la obra de Ribera en comparación con las realizadas en sus primeros años napolitanos.

Por último hay que apuntar, a nivel de la técnica de Ribera, que en todas las obras de su primera etapa muestra una pincelada prieta y lisa, y la gama de color que destaca en sus lienzos posee una predominante tonalidad de colores vivos.

En conclusión, se puede decir, que el lienzo "El Calvario" o "La Expiración de Cristo" es una obra considerada como la primera gran pintura de Ribera, pues ofrece una composición y recursos pictóricos claramente barrocos que acusan fórmulas tenebristas y naturalistas de gran calidad, especialmente muy apropiadas para la representación iconográfica de un Calvario.

EN DETALLE. ESTUDIOS CIENTÍFICOS APLICADOS

La identificación de los materiales empleados en la pintura, así como el estudio de la superposición de las capas pictóricas, proporciona una información insustituible para el conocimiento de una obra, un autor o un periodo artístico.

El estudio de las capas más profundas de la pintura, al no ser éstas directamente accesibles, exige la extracción de micromuestras que contengan todos los estratos presentes en la pintura, así como la preparación posterior de secciones transversales o estratigrafías.

La observación al microscopio óptico con luz reflejada de la estratigrafía permite conocer las características técnicas de la materia pictórica: la superposición de capas pictóricas, el color de los estratos, la homogeneidad o heterogeneidad, el molido de los pigmentos y la identificación de algunos pigmentos.

Todos estos datos se completan con el estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) y microanálisis elemental por energía dispersiva de rayos X (EDX) de la estratigrafía. Mediante el análisis cualitativo elemental se pueden determinar los elementos químicos contenidos en cada capa pictórica y así conocer los pigmentos o cargas presentes.

En el caso de los estucos estudiados, el análisis también se llevó a cabo mediante SEM-EDX y espectroscopia infrarroja con transforma-

da de Fourier (FTIR). El análisis de aglutinantes se realizó en el Instituto de Materiales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Sevilla mediante microespectrometría infrarroja con transformada de Fourier.

Las capas pictóricas. Repaso

El Calvario presenta una imprimación pardo terrosa compuesta básicamente por tierras y blanco de plomo aglutinadas con un aceite secante. Además de estos compuestos, se han detectado también algunos granos de pirita, carbonato cálcico, cuarzo, dióxido de titanio, óxido de manganeso y carbón vegetal.

Las carnaciones están constituidas por blanco de plomo mezclado con pequeñas cantidades de tierra roja, calcita y negro de carbón. En algunas muestras se han encontrado también trazas de laca roja, ocre y/o sombra. Superpuesto a este estrato se observa, en algunas estratigrafías, un fino estrato de color rosado ocre compuesto por blanco de plomo, ocre y trazas de tierra roja y carbón.

El rojo del manto de M^a Magdalena está compuesto por bermellón prácticamente puro. Superpuesta se aprecia una fina veladura de laca roja. Encima de este estrato se observa una capa discontinua, de color rojizo, compuesta por blanco de plomo y tierra roja.

El color amarillo del manto se ha realizado con amarillo de plomo y estaño. La variedad utilizada es el óxido doble de plomo y estaño, de fórmula Pb_2SnO_4 , que es la más frecuente.

Para la realización del color verde del manto se ha mezclado blanco de plomo con verde de cobre y cantidades mínimas de tierras. Esta capa se encuentra superpuesta a otra, de color ocre terroso, compuesta por blanco de plomo, ocre, sombra y trazas de verde de cobre, amarillo de plomo y estaño y bermellón.

El azul profundo del manto de la Virgen se ha conseguido superponiendo una fina capa de lapislázuli sobre otra, de mayor espesor, constituida por esmalte mezclado con blanco de plomo. Este estrato azul de esmalte se encuentra muy oscurecido por la alteración del pigmento.

El color pardo oscuro de la cruz está constituido por tierras, sombra, calcita y blanco de plomo. Similar composición se ha encontrado en la cartela aunque, en este caso, tiene mayor proporción de blanco de plomo. En las muestras analizadas del fondo de la pintura se aprecia una capa oscura compuesta por blanco de plomo, esmalte, sombras, tierras y trazas de azurita. También, en este caso, se encuentra el esmalte muy ennegrecido. Superpuesto, se observa un estrato discontinuo compuesto por sombra, tierras, calcita, carbón y blanco de plomo.

→ Análisis químico de estucos

Los cuatro estucos estudiados, localizados todos ellos en el ángulo inferior izquierdo de la pintura, están compuestos por carbonato cálcico, tierras, trazas de blanco de plomo y carbón animal.

→ Análisis de aglutinantes

Los resultados experimentales obtenidos en la espectroscopia infrarroja permiten concluir que el aglutinante empleado, tanto en la imprimación como en las capas de color, es de naturaleza oleosa.

El aglutinante utilizado en la capa de color rosado ocre, que se observa superpuesta en algunas muestras de carnación, probablemente es también oleoso aunque no ha sido posible determinarlo con seguridad al tratarse de una capa de escaso espesor.

Identificación de fibras textiles

La identificación de las fibras textiles del lienzo se llevó a cabo mediante microscopía óptica. Este estudio está basado en la observación de las características de las fibras atendiendo a su morfología, diámetro, agrupaciones, etc. En este caso tanto el tejido original como el empleado en el reentelado son de lino.

ESTUDIO COMPARATIVO

Se ha realizado un estudio comparativo de los materiales y técnica de ejecución empleados en *El Calvario* con los utilizados en otras diez obras de Ribera cuyos resultados se encuentran recogidos en dos publicaciones (GAYO, SÁNCHEZ y GÓMEZ, 2003: 73-80; BALAO GONZALEZ, 1992:49-57).

La imprimación, en todas las obras estudiadas, tiene similar aspecto y composición. Es de color pardo terroso, con una tonalidad más rojiza en ocasiones y está constituida básicamente por tierras (ricas en óxidos de hierro) mezcladas con pequeñas cantidades de blanco de plomo y trazas de carbón vegetal.

En cuanto a los pigmentos empleados (tabla 1) y a la superposición de capas, los resultados obtenidos son similares en todas las obras analizadas. Los azules son de lapislázuli, observándose en algunos casos la superposición de un fino estrato de lapislázuli sobre un fondo local de blanco de plomo y esmalte. El lapislázuli, debido a su elevado coste, es frecuente encontrarlo aplicado en finas capas sobre una capa más gruesa de otro pigmento azul más económico. En lo que respecta a los rojos, el autor ha utilizado gran variedad de

TABLA 1. PIGMENTOS IDENTIFICADOS EN LAS OBRAS ESTUDIADAS

Pigmentos	BLANCO	ROJO	AZUL	VERDE	PARDO	NEGRO
El Calvario (Patronato de Osuna)	blanco de plomo	bermellón, laca roja, tierra roja	lapislázuli, esmalte	verde de cobre	tierras	carbón vegetal
Adoración de los Pastores (Pat. Nacional)	blanco de plomo	minio	lapislázuli	verde de cobre		carbón vegetal
Adoración de los Pastores (Pat. Nacional)	blanco de plomo	minio, laca roja	lapislázuli			
San Francisco de Asís en la Porciúncula (Pat. Nacional)	blanco de plomo	minio, tierra roja, laca roja			tierras	carbón vegetal
Jacob con el rebaño de Labán (Pat. Nacional)	blanco de plomo	minio				
San Francisco de Asís en Éxtasis (Pat. Nacional)	blanco de plomo	minio		verde de cobre		carbón vegetal
San Juan Bautista (Pat. Nacional)	blanco de plomo	bermellón			tierras	
San Francisco de Asís en la Zarza (Pat. Nacional)	blanco de plomo	bermellón				
Entierro de Cristo (Museo BBAA de Oviedo)	blanco de plomo	bermellón, tierra roja	lapislázuli, esmalte			carbón vegetal
Piedad (Museo Thyssen-Bornemiz)	blanco de plomo	bermellón, tierra roja	lapislázuli, esmalte	tierra verde	tierras	carbón vegetal
Piedad (Colección privada)	blanco de plomo	bermellón, tierra roja	esmalte	tierra verde		carbón vegetal

Fuentes: BALAO GONZALEZ, 1992: 49-57 y GAYO, SÁNCHEZ y GÓMEZ, 2003: 73-80

● Torso de Cristo en su fase inicial, estucado y final / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ. IAPH

pigmentos -bermellón, minio, laca roja y tierra roja- en función de la tonalidad deseada. Las carnaciones están constituidas por blanco de plomo mezclado con pequeñas cantidades de uno o varios de estos pigmentos rojos y negro de carbón. El verde empleado generalmente es el verde de cobre, con la excepción de una de las obras en las que se identificó la tierra verde. Los pardos son de tierras y/o sombras y los negros de carbón vegetal.

CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN

Tras un primer examen visual, la metodología de la intervención –realizada entre septiembre de 2002 y enero de 2004– consistió en una primera fase de estudios previos mediante técnicas físicas de examen, donde aparecieron aspectos de la obra no visibles al ojo humano, y técnicas analíticas con las que se averiguó la composición de los materiales de la misma. Los resultados de estos estudios determinaron tanto el carácter físico-químico de los distintos elementos que componían la obra (pigmentos, cargas, aglutinantes) en sus distintos estratos, así como la naturaleza del soporte de tela (original y de reentelado). Se concretaron los datos técnicos y el estado de conservación de la pintura para elaborar una propuesta de intervención y llevar a cabo el tratamiento de conservación-restauración, con la finalidad de recuperar su aspecto formal y estético.

Estado. Del bastidor a la capa de protección

Bastidor: no es el original, pertenece probablemente a la última restauración de la obra, presenta una forma rectangular con dos travesaños horizontales y uno vertical, formando seis cuadrantes. El número de piezas constitutivas es de nueve, cuatro de ellas son los largueros y cinco los travesaños, más diez cuñas dispuestas en los ensambles como sistema de expansión. El tipo de ensamble entre largueros es machihembrado, mientras que entre larguero y travesaño es de caja y espiga. Las medidas de los largueros son 332 cm el vertical y de 230 cm el horizontal, con un ancho de 12,3 cm y un grosor de 3,3 cm cada uno de ellos. El estado de conservación del bastidor es bueno.

Soporte: la obra se encuentra reentelada a la gacha. Tanto la tela original como la de reentelado son de lino. Las dimensiones del soporte original es de 317,5 cm (aproximadamente al ser irregular) por 233 cm. En la zona superior se aprecia un injerto cuya dimensión es de 230 cm x 16,5 cm aproximadamente, ya que está encajada en el borde irregular de la tela original. La medida de la tela de reentelado es de 369 cm x 263 cm. El borde de la tela de reentelado se encuentra por el reverso recortado y pegado al bastidor mediante gacha. La construcción interna de la tela original es tafetán con una densidad de 9 hilos de

El estudio radiográfico revela arrepentimientos en la cara de la Virgen

urdimbre por 7 de trama, la proporción de trama y urdimbre es una sola, la torsión del hilo es en Z y el número de cabos múltiples. La construcción interna de la tela de reentelado es Louisine, con una densidad de 16 hilos de urdimbre por 8 de trama, la proporción de trama y urdimbre es de una trama y dos urdimbres, la torsión del hilo es en Z y el nº de cabos múltiple (ver imágenes p.28).

En el estudio radiográfico se puede apreciar la trama de la tela y las diferentes roturas del soporte. La teoría de Richard Ford de que el lienzo sirvió de telón a los fusileros franceses en la Guerra de la Independencia se encuentra apoyada por las características de las roturas, con los bordes limpios y algunas de ellas de cinco centímetros de longitud, como en el rostro de M^a Magdalena, que sumado a los cortes que presenta el torso de Jesucristo, de gran longitud y en zigzag, se puede decir que fueron producidos probablemente por un arma blanca o bayoneta.

Entre la tela original y la del reentelado hay una buena calidad de la adhesión. La tela de reentelado cumple las funciones de refuerzo, manteniendo la original lo suficientemente fuerte para resistir la tensión de una obra de grandes dimensiones. Sólo se encontraron dos bolsas de aire, produciéndose así la separación de ambas telas en las zonas correspondientes al cuello y pecho de Jesucristo.

Capa de preparación: la capa de preparación es oscura de color terroso. El soporte, cuya construcción interna es tafetán, ha influido en este estrato con las dilataciones y contracciones de la tela ocasionando un cuarteado, que varía en forma y tamaño según el pigmento y el grosor de la pincelada. Por consiguiente se encuentran en las zonas claras más empastadas un craquelado mayor, mientras que en las zonas oscuras con la película pictórica de menor grosor el craquelado es más pequeño.

Se puede decir que la capa de preparación y película pictórica forman una unidad al coincidir las lagunas y los levantamientos. Aparecen gran cantidad de pequeñas pérdidas de ambas capas por toda la superficie intensificándose en los fondos. Se encontraron zonas con peligro de desprendimiento en las encarnaduras.

En el estudio radiográfico se ve que lagunas de preparación y película pictórica fueron estucadas en una intervención anterior.

Película pictórica y capa de protección: nos encontramos ante una pintura al óleo de ejecución estudiada y a la vez suelta, los fondos de las telas y el celaje están realizados con pinceles anchos. En los detalles y en la terminación de las figuras las pinceladas se realizan con un pincel fino y de un sólo movimiento, rápidas y directas, creando la fuerza que caracteriza a Ribera, como se ven en el brillo de la tela de raso de la túnica de María Magdalena, los ojos y los rostros de todos los personajes, las manos, etc.

La paleta de color es variada -rojos, ocre y azules-. Juega con la intensidad de colores puros en contraste con las sombras realizadas con la mezcla de los mismos.

El estudio de la tela es minucioso en la zona del sudario y en los ropajes de María Magdalena, destacando el contraste entre la luz y la sombra. Las texturas de la tela del manto de María Magdalena se consiguen a base de toques rápidos con carga en el pincel, dejando materia de color y creando así contraste entre luces y sombras, alcanzando el efecto deseado de movilidad y riqueza de la misma. La transparencia con la que realiza el manto azul de la Virgen, intensifica el color del mismo, comparándolo con el manto de María Magdalena, logrando así el contraste entre el tejido rico (María Magdalena) y el tejido pobre (la Virgen).

La pintura de esta obra está realizada en las encarnaduras muy sutilmente, de manera exquisita y decidida, ya que en algunas zonas donde no existen arrepentimientos los desgastes originan zonas de sombras al transparentarse la preparación y en otras incluso se marca la trama de la tela, como ocurre en el rostro de María Magdalena o las piernas de Cristo.

El estudio radiográfico revela arrepentimientos en la cara de la Virgen con pequeños movimientos giratorios de la misma y el cambio de situación de la toca descubriendo más la zona de la mandíbula para dar mayor expresividad, provocando que la película pictórica sobre el arrepentimiento sea más fina ocasionando desgastes. Además se ven en la frente orificios de salida y galerías de insectos xilófagos.

En el rostro de María Magdalena existe un cambio de posición mucho más llamativo que el anterior, pues en un primer momento plasma la cara hacia arriba y la modifica al final mirando hacia los pies de Cristo en la cruz. Gracias a esto se pueden explicar los daños que hay en la zona de la barbilla y del cuello, ya que el resto, al tener más empaste, ha soportado mejor las distintas vicisitudes por las que ha pasado la obra (ver imagen p. 28).

En general se ve en el estudio radiográfico de esta capa que las pinceladas están realizadas muy sutilmente, con mucha suavidad en los empastes, sin cargar el pincel, menos en el paño de María Magdalena que, como ya se ha comentado, está realizado con empastes para dar textura.

En el estudio con luz ultravioleta se aprecian los repintes, oscurecidos por la absorción de la luz, ofreciendo datos sobre su localización exacta y sus dimensiones. Aparece también una densa capa de barniz homogéneo por toda la superficie.

Se han encontrado datos de tres restauraciones en la obra. La primera fue realizada por un pintor de la villa de Osuna antes de 1818, fecha en que es encargada la segunda restauración a Joaquín María Cortés *para que... se retocase y limpiase de las manchas con que lo había emporcado (¿?) un pintor de esta villa* (RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, 1985:75). La tercera restauración es la realizada en 1975 por Antonio Fernández Sevilla. La historia material revela que las zonas mejor conservadas son los rostros y el cuerpo de Jesucristo, las encarnaduras en general. Los fondos se encontraban muy destrozados por las distintas restauraciones sobre todo en la que se refiere al pintor de la villa de Osuna.

La documentación gráfica aportada por el Museo del Prado de la última restauración y la encontrada en una publicación bibliográfica del pintor, la cual tuvo que ser realizada durante la misma intervención, han sido de gran importancia a la hora de estudiar la obra y proponer un tratamiento, ya que en ellas se aprecian pasmados y cambios en la pintura, como la eliminación de la corona de Cristo o el pómulo derecho de María Magdalena.

Aparecían levantamientos en las encarnaduras, sobre todo en el rostro de María Magdalena. Las alteraciones cromáticas eran producidas por la degradación de colores (como el azul esmalte en el manto de la Virgen y en el celaje), por repintes que habían virado de color (mostrándose blanquecinos y llamando la atención del espectador hacia ellos) y por la oxidación del barniz de protección, dando al lienzo un aspecto de color ambarino e impidiendo apreciar el cromatismo original de la obra.

El tratamiento, paso a paso

El tratamiento de restauración propuesto en *La Expiración de Cristo* o *El Calvario* de Ribera se basó en la metodología y criterios que se aplican en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. La metodología de trabajo parte de los resultados procedentes de los estudios preliminares efectuados sobre esta pieza: históricos-artísticos, científicos-técnicos y diagnosis.

El criterio aplicado en esta obra se fundamenta en el respeto al original, en la realización de los tratamientos necesarios para devolver su integridad física, presentando así una correcta lectura, y en la utilización de materiales reversibles garantizando su estabilidad sin provocar nuevas alteraciones.

La limpieza llevada a cabo en *El Calvario* ha generado una información de la pieza desconocida hasta el momento, relacionada con las siguientes zonas:

INFORMACIONES DESCONOCIDAS

La limpieza llevada a cabo en *El Calvario* ha generado una información de la pieza desconocida hasta el momento, relacionada con las siguientes zonas:

Cartela del INRI. Tras la eliminación de los repintes aparecieron letras en colores tierras con un filo claro para dar sensación de relieve y otras en negro. Por los restos que quedan se supone que la cartela originariamente tendría un texto escrito en hebreo, griego y latín.

Restos de sangre. Los restos de sangre del Cristo que caen del brazo izquierdo sobre el fondo de la obra, así como los que presentaba en el ojo derecho, fueron encontrados tras la limpieza, lo que induce a pensar que Ribera plasmó un Cristo más ensangrentado, y que con las distintas intervenciones de limpieza esta sangre ha desaparecido.

Zona superior. Apareció en la zona superior un injerto formado por tres piezas de tela, unidas entre sí mediante costura y dispuestas horizontalmente en la zona superior del cuadro. Pertenecen a una misma obra y tienen un texto escrito en donde aparecen los reinos de Castilla, Aragón y Navarra. Era normal que se reutilizara en las restauraciones trozos de lienzos pintados de otras épocas, ya que el tejido y la capa de preparación de ellos habían sufrido toda serie de tensiones y cambios de temperatura-humedad con las consiguientes dilataciones y contracciones de la fibra llegando a ser un tejido más estable que uno nuevo. Se ha realizado una reconstrucción digital del texto (limpieza para una mejor lectura del mismo) y tras las investigaciones realizadas se puede decir que se trata de una cartela con texto en castellano antiguo del s. XVII, que alude al nombramiento de Inquisidores, procedente de los fondos del Museo del Prado.

🕒 Rostro de la Virgen en su estado inicial, fase de reintegración acuosa y final / EUGENIO FERNÁNDEZ RUIZ. IAPH

La limpieza ha revelado que Ribera plasmó un Cristo más ensangrentado

Los problemas que presentaba el lienzo se centraban principalmente en la separación puntual entre las telas (del reentelado y la original, formando bolsas de aire), los levantamientos de la película pictórica y la alteración de color provocada no sólo por la oxidación generalizada del barniz, sino además por las reintegraciones viradas de color realizadas en intervenciones anteriores.

En el bastidor se efectuó una limpieza superficial y una protección del soporte con Paraloid B 72 al 10% en Tolueno.

El tratamiento en el soporte comenzó con la unión puntual entre las telas (original y reentelado), en las zonas del cuello y pecho del Cristo. Se inyectó coleta y mediante calor, presión y posteriormente peso, se logró la adhesión de ambas. Se realizó un estudio de las telas (el tipo de ligamento, número de hilos, etc.) y se aspiró el soporte en el reverso de la obra eliminando los depósitos superficiales. El injerto de la zona superior en cuanto al soporte se mantuvo, pues se encontraba estable y sufría más daño la obra si éste era eliminado. Se pusieron nuevos injertos de tela de lino, uno en la cartela y otros en el manto de María Magdalena. El adhesivo utilizado para la colocación de los injertos a la tela de reentelado fue gacha.

En la preparación y la película pictórica se realizó una fijación con coleta y papel de seda en los lugares con peligro de desprendimiento, como fueron las encarnaduras del Crucificado y los rostros de los demás personajes.

Tras la fijación de la película pictórica y la limpieza de depósitos superficiales, se realizó el test de disolventes y microcatas de limpieza, para la obtención de las mezclas más idóneas a las características de los materiales a eliminar.

La limpieza de la película pictórica fue bastante delicada, teniendo que ser realizada en cuatro fases, para evitar posibles pasmos como aparecían en la documentación existente de la intervención anterior. En primer lugar se procedió a la retirada de barnices coloreados en los fondos y ropajes, pertenecientes a la última restauración de Antonio Fernández Sevilla. En las encarnaduras se eliminó el barniz superficial y los repintes virados de color (ver imagen p. 26) y bajo ellos se hallaron otros de mayor dureza que reforza-

ban las zonas de las luces y respetaban la zonas de las sombras. Fueron necesarios nuevos análisis estratigráficos para confirmar la existencia de éstos y su tipología, que era oleosa. El grosor de estos repintes era bastante fino en algunas zonas como las piernas, el vientre y parte del pecho y hombro izquierdo del Cristo, rostro de San Juan y manos de María Magdalena, y grueso en el pecho derecho, cuello y brazos de Cristo.

Con la limpieza no sólo se recuperó el cromatismo real, sino que se consiguió más información de la obra desconocida hasta la actualidad, apreciable en distintas zonas del lienzo (ver apartado "Informaciones desconocidas").

Tras la limpieza se encontraron hasta cuatro tipos de estucos diferentes de intervenciones anteriores (se puede resaltar que las restauraciones que están documentadas son sólo tres) y se eliminaron aquellos que sobrepasaban al original. Posteriormente se estucaron las lagunas de preparación con sulfato cálcico y cola animal (ver imágenes p. 32).

La reintegración cromática se realizó primero con técnica acuosa con color semejante al de la preparación de la obra, que en este caso es de color terroso (ver imagen p. 35). La reintegración con pigmentos al barniz se realizaría a base de líneas y puntos con la finalidad de poder apreciarlos de cerca por el ojo humano, pero que de lejos se fundan éstos en la retina pudiéndose ofrecer una lectura global de la obra.

Finalmente, hay que decir que se aplicaron tres capas de barniz. La primera tras la limpieza, la segunda tras la reintegración acuosa, ambas aplicadas a brocha, y la tercera pulverizada tras la reintegración con pigmentos al barniz (ver imágenes pp. 36-37).

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO PROYECTO LA EXPIRACIÓN DE CRISTO

Director. **Román Fernández-Baca Casares**

Jefe del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. **Lorenzo Pérez del Campo**

Coordinación técnica. **Pedro Castillo Pérez y Araceli Montero Moreno**

Conservación-Restauración. **Lourdes Núñez Casares**

Estudio histórico-artístico. **Gabriel Ferreras Romero**

Análisis físico-químicos. **Lourdes Martín García**

Estudios radiológicos y fotográficos. **Eugenio Fernández Ruiz**

Bibliografía

ANGULO ÍÑIGUEZ, D. (1971) *Pintura del siglo XVII*. Ars Hispaniae, T. XV. Madrid: Plus Ultra, 1971

BALAO GONZALEZ, A. (1992) La Restauración de la pintura de Jusepe Ribera en el Patrimonio Nacional. *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, nº 114, pp. 49-57

BROWN, J. (1973-74) *De Ribera, prints and drawing*. Cambridge: Harvard University, 1973-74

DOMENECH, F. B. (1991) *Ribera: 1591-1652*. Madrid: El Viso, 1991

DOMINICI, B. (1742) *Vite de pittori, scultori ed architetti napoletani*. Nápoles, 1742

FELTON, C. (1976) More Early Paintings by Jusepe de Ribera. *Storia dell'Art*, nº 26, 1976

FINALDI, G. (1976) *Ribera 1591-1652*. Catálogo de Pintura. Apéndice documental de la vida y obra de José de Ribera. Madrid, 1992

FORD, R. (1845) *A Handbook for in Spain and at Home*. Vol. II. Londres, 1845

GAYO M.D.; SÁNCHEZ, A.; GÓMEZ, M.J. (2003) Estudio de materiales. En VV.AA. *Ribera La Piedad. Contextos de la colección permanente* 14, pp.73-80. Publicaciones Museo Thyssen-Bornemisza, 2003

GUINARD, P. (1976) *Les peintres espagnols*. París, 1967

JUSTI, K. (1953) *Velásquez und Seine Jardhuner*. Bonn, 1888. Ed. Española, 1953

LAFUENTE FERRARI, E. (1953) *Breve Historia de la Pintura Española*. Madrid: Dossat, 1953

MADOZ, P. (1849) *Diccionario-geográfico-Estadístico-Histórico*. Madrid, 1849

MAYER, A. L. (1923) *Jusepe de Ribera, Lo Espagnoletto*. Leipzig, 1908. 2ª Ed., 1923

MORÁN TURINA, M. (1993) *José Ribera. El arte y sus Creadores*. Madrid: Historia 16, 1993

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1978) *Los Ribera de Osuna* Sevilla, 1978

PÉREZ SÁNCHEZ, A.E. (1999) A propósito de algunos Entierros de Cristo de Ribera. En *Miscelánea Homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*. Vol. II. Barcelona: MNAC, 1999

PERÉZ SÁNCHEZ, A.E. y SPINOSA, N. (1978) *L'opera completa* de Ribera, Milán: Rizzoli Editori, 1978

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. y SPINOSA, N. (1992) *Ribera 1591-1652* [Catálogo de Pintura]. Madrid: Museo del Prado, 1992

PONZ, A. (1947) *Viaje de España. Madrid, 1772-1794* (Vol.18). Madrid: Ed. Aguilar, 1947

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M (1982) *La Colegiata de Osuna*. Sevilla: Diputación Provincial, 1982

RODRÍGUEZ-BUZÓN CALLE, M. (1985) *La Colegiata de Osuna* [2ª ed.]. Sevilla: Diputación Provincial, 1985

TORMO, E. (1916) El Crucificado de Ribera en la Colegiata de Osuna. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Madrid, 1916

TRAPIER, E. DU GUÉ (1952) *Ribera*. Nueva York, 1952

V.V. A.A. (2003) *Ribera: La Piedad. Contextos de la colección permanente* 14. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2003