

El viaje a Italia de Luis Tristán. A propósito de una Crucifixión firmada (1609)

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(UAM), Vol. V, 1993.

RESUMEN

Una *Crucifixión* del pintor Luis Tristán, firmada y fechada en Toledo en 1609, que muestra aún el estilo de su maestro El Greco, permite fijar en los años 1610 y 1611 su viaje a Italia y relacionar el cambio de estilo con sus relaciones, tanto con Ribera —documentado por Jusepe Martínez— como con Orazio Borgianni, pintor que había estado en España en dos ocasiones y que hacia 1608 transformó su estilo adecuándolo al de Caravaggio.

SUMMARY

A "*Crucifixión*" painted by Luis Tristan, it was signed and dated in Toledo in 1609. It still shows his master's style, El Greco. The painting enables us to fix his trip to Italy during 1610 and 1611. His style change can be related with his relationships with Ribera (Documented by Jusepe Martínez) as well as with Orazio Borgianni. The latter had been to Spain twice and about 1608 shifted his style adapting it to Caravaggio's one.

I

El pintor que conocemos como Luis Tristán (c. 1590-Toledo, 1624) fue hijo de Domingo Rodríguez y de Ana de Escamilla. Hasta fechas muy avanzadas firmó como Luis Escamilla, utilizando el apellido materno, mientras que otros hermanos suyos utilizaban el compuesto Rodríguez de Escamilla (por ejemplo, Manuel o Agustina) y su hermana Úrsula se hacía apellidar Tristán. Es frecuente este tipo de arbitrariedades hispanas en materia de apellidos, especialmente en los siglos XVI y XVII. En lo conocido hasta la fecha de Luis Tristán se ha llegado a la con-

clusión de que en las primeras etapas de su vida el pintor cambió sus apellidos: en 1603, al firmar su aprendizaje con El Greco, lo hace como Luis Escamilla y así se mantiene en otros varios documentos relativos a su maestro. Pero en fecha inmediatamente posterior, la cual podemos ahora acotar con la aparición de una *Crucifixión* firmada "LUYS TRISTAN FACIEBAT/ TOLETI 1609", comenzó a usar el apellido Tristán, siendo de especial importancia el testamento del propio pintor en el que se cita como Luis Tristán y se declara hijo de Ana de Escamilla¹, entre otros documentos². No cabe ninguna duda de que Luis de Escamilla y Luis Tristán son la misma persona, el pintor

¹ Un dato que conviene tener en cuenta para la biografía de Tristán respecto a su lugar de origen —aún desconocido— es que en el Toledo del s. XVII se le catalogaba como pintor extranjero, junto con Dominico Greco, Francisco Granello o Alejandro Flamenco, entre otros nombres hispanos. Por contra a Orazio Borgianni o a Pedro Ángel se les consideraba entre los "pintores de Toledo" con evidente incongruencia, según el *Libro de oficiales del Arzobispado*, iniciado el 23-X-1603. (cfr. MANUEL GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES: *Artistas y artífices barrocos en el Arzobispado de Toledo*. Toledo, 1982. págs. 47-48.

² Sobre la vida de Tristán y su obra puede verse fundamentalmente la obra de DIEGO ANGULO IÑIGUEZ y ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ. *Historia de la pintura Española. Pintura Toledana de la primera mitad del siglo XVII*. Madrid, 1972, págs. 111-199 y láms. 88-157. Es el único estudio de conjunto que supera los trabajos de DELPHINE FITZ-DARBY en el *Kunstlexikon* THIEME-BECKER. y de SABINE JACOB: "*Ein Selbstbildnis von Luis Tristan?*" en *Kunstgeschichtliche Studien für Kurt Bauch*. 1967. Deutsches Kunstverlag. 1967. De él se toman todos los datos publicados hasta entonces.

de la escuela toledana, cuya patria nos es desconocida, formado con El Greco a partir de 1603. Los años de formación de Tristán y su comparecencia documental en esta época están implicados en la obra que ahora publicamos. En distintas fechas, el joven aprendiz, a quien se le supone unos 13 o 14 años al entrar en el taller del El Greco, compareció dentro de la estructura de dicho taller a la firma como testigo de varios documentos, tales como el contrato de los retablos de Illescas el 11 de julio de 1603, entre otros de menor importancia el 29 de octubre de 1604 y el 7 de noviembre de 1606. Hasta fecha reciente, en este año se perdía el rastro del pintor, volviendo a surgir el 5 de octubre de 1611, cuando contrató el alquiler de una casa en el Callejón de D. Gaitán en Toledo³ y con el cual venía a cubrir una necesidad perentoria hasta entonces inexistente, por lo que podemos suponer que se establecía entonces en Toledo o que se había o se iba a casar. El 2 de octubre de 1612 cobró 2600 reales por veinticuatro lienzos de mártires jesuitas, encargados por la casa Profesa de Toledo⁴. Antes de que se dieran a conocer estos documentos, la actividad de Luis Tristán arrancaba hipotéticamente en 1612, al suponerse que en ese año habría pintado el retrato del *Cardenal Niño de Guevara* para la galería de la Sala Capitular de la Catedral de Toledo⁵ y se confirmaba con la firma y fecha de 1617, año en el cual Marías documentó algunas actividades profesionales y comerciales del pintor en la ciudad Imperial⁷. De toda la documentación antigua y moderna conocida sobre Luis Tristán se deducía un vacío historiográfico entre noviembre de 1606 y octubre de 1611, en el cual la crítica ha situado con más o menos precisión su viaje a Italia en compañía de José de Ribera o coincidiendo con él en alguna etapa del mismo, viaje del que da testimonio Jusepe Martínez en los *Discursos Practicables* y ciertas notas manuscritas del propio Tristán al ejemplar de las *Vitae* de Vasari que poseyó y anotó profusamente El Greco. Sobre todo ello volveremos más adelante, tras analizar la *Crucifixión* fechada en 1609.

II

La *Crucifixión* que ahora publicamos es una pintura al óleo sobre tabla gruesa de nogal, que mide 69 x 42 centímetros (alto por ancho) y está firmada en el ángulo inferior izquierdo con la grafía "LUYS TRISTAN FACIEBAT

/ TOLETI. 1609". Al parecer la tabla procede de Oropesa (Toledo) y fue vendida en 1966 por D.^a Elisa Páramo al anticuario D. Pedro Sánchez, quien la posee actualmente⁸. La composición representa a Cristo en la cruz, con el tronco levemente inclinado hacia adelante y las piernas flexionadas hacia su derecha. La cruz está colocada sobre la calavera de Adán y junto a una abundante fuente (¿fuente de la vida?), y emplazada en un paisaje de lejanías verdes y azuladas, con caminos de color pardo. En este marco deambulan, alejados del pie de la cruz, varios grupos de figuras: la Virgen y San Juan Evangelista mirando hacia Cristo, como acercándose; más allá, dos soldados alejándose; y otras figuras en la lejanía. El cielo presenta profundos contrastes anubarrados, oscureciéndose según el pasaje evangélico de San Lucas (cap. 23, versículos 44-45), que el pintor resolvió con grandes rayones dorados sobre azul, enmarcando la figura de Cristo y perfilando las colinas de Jerusalén.

El modelo general de esta *Crucifixión* depende de las de El Greco, si bien hay cierto distanciamiento en la figura de Cristo de la Expiración que practica El Greco⁹. Lo mismo puede decirse de la concepción paisajística, mientras que la distribución de los personajes en el escenario la resuelve Tristán con mayor personalidad. La técnica pictórica es muy diluida, con pinceladas fluidas aplicadas sobre la superficie plana de la tabla de nogal.

Algo de este estilo plano vio Gudiol en otras obras atribuidas a El Greco, datables en los años 1603-1610, por depender de modelos evidentemente suyos, especialmente en el *San Francisco en oración con un lego* (Zurich, Colección Bulher) y en el *San Francisco meditando con el hermano León* (Madrid, Prado)¹⁰. Tras un estudio exhaustivo de estas dos pinturas, cuya "calidad es suave, las texturas lisas y regulares, las formas cerradas" en el lienzo de la colección Bulher, apreciándose un "cambio radical en la indumentaria, esto es, en la representación de su textura que se extiende incluso a la materia pictórica y por tanto a las texturas del resto de la obra. Todo está más suavemente trabajado. Las calidades sueltas y ásperas... desaparecen... Al disminuir la fuerza libre del empaste pictórico, las superficies adquieren más valor y también las líneas dibujísticas, sobre todo en los contornos¹¹". Gudiol explica el fenómeno, "la sorprendente factura de ambos lienzos —anómala en la producción grequiana, pero excelente—" como el resultado de la

³ FERNANDO MARIAS. "Nuevos datos de pintura toledana de la primera mitad del siglo XVII", en *Archivo Español de Arte*. LI, n.º 204 (1978) págs. 409 y ss., especialmente págs. 421-422.

⁴ *Ibidem.*, pág. 421.

⁵ *cf.* ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, pág. 138, recogiendo una suposición de ADOLFO ARAGONES: "El pintor Luis Tristán", en *Boletín de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 1925, números 22 y 23.

⁶ ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1972, págs. 113-140

⁷ MARIAS, art. cit., págs. 420-421.

⁸ Mercado Puerta de Toledo, local 2121. C/. Ronda de Toledo, 1. 28005-MADRID.

⁹ El Greco no es ajeno al Cristo muerto, pero por término general opta por modelos que derivan de Miguel Ángel, tal y como se puede ver en el de la Colección Marañón (c. 1570-75), o por otros de compostura y belleza apolíneas, como el del gran *Calvario* procedente de San Ildefonso de Toledo (Madrid, Prado, c. 1603-7).

¹⁰ JOSÉ GUDIOL, *Domenikos Theotokopoulos, El Greco, 1541-1614*. Barcelona, Ed. Polígrafa, 1982, págs. 246 y ss.

¹¹ *Ibidem.*, pág. 246.

tolerancia de El Greco hacia el discípulo Tristán y como un ensayo de cambio de modelos, aunque defiende la profunda e inefable intervención de El Greco en ambas obras¹². A partir de estas consideraciones Gudiol atribuye a Tristán una *Oración en el Huerto* (Londres, National Gallery)¹³. La hipótesis resulta muy sugerente y digna de ser tenida en cuenta, especialmente ahora que surge esta *Crucifixión* de 1609. Por otro lado, si bien el lienzo de El Prado es versión del modelo conocido de El Greco, en el caso del *San Francisco en oración* de la colección Bulher, la concepción del maestro —conocida a través de un *San Francisco en meditación* del Museo de Bellas Artes de Bilbao— ha sido enriquecida con otra figura. El planteamiento de la composición, con la figura principal completamente de perfil y recortada, parece más adecuada a un principiante —que es el estadio de Tristán en esos años— que a un maestro que domina como pocos la composición manierista y el escorzo¹⁴.

Habiendo comenzado Luis Tristán su formación en el taller de El Greco hacia 1603, la firma y fecha de la *Crucifixión* "en Toledo. 1609" nos aporta algunos datos de gran importancia. En primer lugar, nos encontramos ante la obra más antigua del pintor, donde adopta el apellido Tristán que adelanta nuestro conocimiento de su obra unos cinco años. En segundo, la pintura evidencia la formación e inicial dependencia estilística de El Greco, pudiéndose a partir de esta obra, y mediante una profunda labor crítica en el catálogo de El Greco, iniciar una depuración de la obra del maestro a través del estilo ya identificado de uno de sus discípulos más importantes. En tercero, la fecha de 1609 llena un amplio período hasta ahora desconocido (1606-1611), demostrando la actividad de Tristán en Toledo tras su aprendizaje y viviendo aún El Greco. En cuarto lugar, el locativo "Toleti", en Toledo, ofrece un dato de importancia capital que, con otras documentaciones complementarias, nos lleva a precisar extraordinariamente el viaje de Tristán a Italia. El estilo deudor de El Greco demuestra que el pintor aún no había alcanzado un arte maduro y personal de procedencia italiana, y parece anular cualquier posible significado implícito en la locución "Toleti", en Toledo, alusivo a una situación anterior no "en Toledo", en Italia o en otro lugar, como por ejemplo El Escorial, Madrid o Sevilla, lugares que Tristán conoció según se deduce de sus anotaciones a las *Vitae* de Vasari¹⁵. Si el viaje a Italia lo hubiera realizado antes de 1609 su estilo lo habría acusado. El viaje a El Escorial y la Corte le pondría en contacto con el rico

mundo del naturalismo veneciano (Tintoretto, Tiziano, Bassano...), que El Greco ya conocía, y con el severo manierismo reformado de Federico Zuccaro y otros italianos, todo lo cual le habría impulsado a conocer directamente Italia.

III

Hasta ahora ignorábamos lo que Tristán hizo entre noviembre de 1606 y octubre de 1611, un período de unos cinco años en los que todos los autores han intentado encajar el viaje del pintor a Italia, confirmado en el testimonio de Jusepe Martínez. Sin embargo, la *Crucifixión* firmada en Toledo en 1609 acorta considerablemente el período posible, pues el estilo derivado de El Greco, que aún muestra, induce a pensar en unas fechas probables entre 1609-10 y octubre de 1611, cuando aparece en Toledo alquilando una casa y contratando obras con un estilo desconocido, pero probablemente distinto¹⁶, en el que las alargadas figuras de El Greco se recubren con vestimentas de profundas sombras claroscúricas, en las que se quieren ver influencias lombardas de Tanzio de Varallo y romanas de Orazio Borgianni, según Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez¹⁷, además del naturalismo veneciano que el pintor pudo conocer en El Escorial.

¿Cuándo realizó Tristán su viaje a Italia? Jusepe Martínez, pintor y escritor, autor de los *Discursos Practicables*, viajero Italia y de vuelta en España hacia 1630, bien informado sobre los pintores españoles que habían estado en Italia y que había tratado a José de Ribera en Nápoles, escribió que "Tristán estuvo mucho tiempo en Italia en compañía de nuestro Jusepe de Ribera, llamado el Espagnoleto, donde vino muy medrado en sus estudios"¹⁸. Algunas notas marginales de Tristán a las *Vitae* de Vasari, que pertenecieron primero a El Greco y luego a él mismo, confirman directamente este viaje, efectuado durante el pontificado de Paulo V (Borghese) (1605-1621), tomando como base una anotación a Jacopo Bassano: "en mi tiempo tenía el sobrino de el papa Paulo V un cuadro de el Basan en un salón lleno de todos los mayores...", sobrino que no es otro que el cardenal Scipione Borghese¹⁹. Se deduce de la nota que Tristán tenía conocimiento de la colección Borghese y que, por tanto, estuvo en Roma en el transcurso de su viaje. Otra nota testimonial de Tristán se refiere a un *Ecce Homo* de Tiziano que hubo en Santa Maria delle Grazie de Milán (hoy en París,

¹² *Ibidem.*, pág. 246.

¹³ *Ibidem.*, pág. 251.

¹⁴ *Ibidem.*, figs. 230, pág. 248 y 125, pág. 145.

¹⁵ Las anotaciones de Tristán a las *Vitae* se encuentran en el ejemplar que fue de El Greco y han sido recientemente publicadas. (cfr. *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas de El Greco a Vasari*. Textos de XAVIER DE SALAS y FERNANDO MARIAS. Madrid, 1992, págs. 141-142.

¹⁶ MARIAS, art. cit., 1978, pág. 421. El 5 de octubre de 1611 Tristán recibía de manos de Gaspar de Vargas una casa en el Callejón de Don Gaitán. Y el 2 de octubre de 1612 cobraba 2.600 reales por 24 cuadros para la Compañía de Jesús de Toledo, con temas de mártires jesuita s.

¹⁷ ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1972, pág. 120. Las conexiones formales con Tanzio da Varallo son especialmente evidentes en el *San Juan Bautista*, no fechado, de la parroquia de San Marcos de Toledo.

¹⁸ JUSEPE MARTÍNEZ. *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura*. Ed. V. Carderera, Madrid, 1866, pág. 142.

¹⁹ *El Greco y el arte de su tiempo. Las notas...*, pág. 142.

Louvre): "es cosa eçelentisima que yo e bisto"²⁰. De otra cita a propósito de un *Retrato del Marqués de Pescara* de Tiziano sabía que había dos versiones, una en poder del Conde de Villamediana en Madrid y otra en la "corte de Florencia"²¹. Quizá llegó a Venecia en el transcurso de su viaje, pues alude al *Martirio de San Lorenzo* de los Gesuiti, recordando la versión de El Escorial, y a la *Anunciación* de Santa María de los Angeles de Murano, de la cual había otra versión en Aranjuez²². Sin embargo estas dos obras venecianas de Tiziano habían sido grabadas por Cornelis Cort y por Jacopo Caraglio respectivamente y por tanto eran conocibles a través de estampas²³. Las restantes anotaciones de Tristán se refieren casi siempre a obra de Tiziano para las cortes de Carlos V o Felipe II, a través de las cuales evidenciaba su conocimiento de las colecciones reales y de otras particulares, como las del Conde de Villamediana en Madrid o la de D. Melchor Maldonado, Tesorero de la Casa de Contratación de Sevilla. La anotación en la vida de Baccio Bandinelli le da pie para hablar no de las obras de este escultor florentino, sino de las de Alonso Berruguete en Toledo y Gaspar Becerra en Astorga y en las Descalzas Reales en Madrid.

Las fechas del pontificado de Paulo V, 1605-1621, no ayudan gran cosa a precisar las del viaje de Tristán. Las hipótesis de Martín S. Soria (1960), Angulo Íñiguez-Pérez Sánchez (1972) y de F. Marías (1978) deben ser matizadas o corregidas a partir de la *Crucifixión* de 1609. Para Soria el viaje de Tristán habría tenido lugar entre 1607-1612, advirtiendo que, como Ribera no fue a Italia hasta 1610, sería en torno a esa fecha cuando Tristán hizo su viaje²⁴. Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez lo dataron antes del matrimonio de Tristán con Catalina de la Iguera,

ocurrido en 1614, y antes de su reaparición en Toledo en 1613²⁵. Marías, que documentó la presencia de Tristán en Toledo desde octubre de 1611, consideró viable "un período de cinco años durante los que debió permanecer en Roma, probablemente, y más que suficientes para matizar su aprendizaje con El Greco en Toledo, al calor de las tendencias naturalistas, entonces vanguardistas en Italia"²⁶.

La cuestión del viaje de Tristán a Italia puede replantearse ahora utilizando todos los datos a nuestro alcance, cruzando las fechas de Tristán con las de Ribera o con las de Orazio Borgiani, quien desde el 26 de febrero de 1604 estaba comisionado por el Arzobispado de Toledo para informar de las obras en un altar colateral de la iglesia parroquial de Colmenar de Oreja (Madrid), encargándosele el 4 de marzo siguiente otro retablo en la misma iglesia que no excediera de 200 ducados²⁷. Borgiani conocería a El Greco en Toledo y a Tristán, aprendíz en su taller en 1604. Sus estrechas relaciones con el mundo español pudieron favorecer que, de regreso a Roma y definitivamente afincado allí, se convirtiera en el contacto de Tristán en la Ciudad Eterna, un contacto que el estilo maduro de ambos pintores evidencia con toda claridad²⁸.

El estilo pictórico de Tristán era hasta el presente muy coherente, aunque sólo nos era conocido desde 1613, año en que firmó la *Sagrada Familia* de la Colección Contini Bonacorsi, un estilo monumental, de canon grequiano, pero de colorido variado y claroscuro. La *Crucifixión* de 1609 muestra un estadio estilístico anterior, ajeno al naturalismo y deudor directo de El Greco. Parece lógico descartar que el viaje se realizara entre 1606 y 1609; por otro lado, Tristán sería muy joven, entre 14 y 16 años, si

²⁰ *Ibidem.*, pág. 142.

²¹ *Ibidem.*, pág. 141.

²² *Ibidem.*, págs. 142 y 141 respectivamente.

²³ La *Anunciación* fue copiada por Luis Tristán en la versión de la Sacristía de la catedral de Toledo (cfr. ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1972, núm. 93, fig. 112).

²⁴ MARTÍN S. SORIA, "Velázquez and Tristán", en *Varia Verlazqueña*, Madrid, 1960, págs. 456-462.

²⁵ ANGULO ÍÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1972, pág. 113. El desconocimiento de la cronología de las obras no documentadas, ni fechadas, de Tristán dificulta el estudio de su evolución estilística. En función de la cronología hacia 1616 del *San Luis dando limosna* (París, Louvre) sugieren otra posibilidad de viaje a Italia hacia 1616, que cada vez parece menos probable.

²⁶ MARIAS, art. cit., 1978, pág. 421.

²⁷ GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *op. cit.*, 1982, pág. 150.

²⁸ Sobre la vida de Orazio Borgiani, la última síntesis que conozco es la de A.P.S. (ALFONSO PÉREZ SÁNCHEZ) en el catálogo de la exposición *The Age of Caravaggio*. New York, The Metropolitan Museum of Art, 1985, págs. 102 y siguientes. En ella actualiza sus escritos anteriores *Borgiani, Cavarozzi y Nardi* (Madrid, 1964) en función de la documentación de 1603, según la cual Borgiani participó en la creación de una Academia de Pintura en Madrid (cfr. "La Academia madrileña de 1603 y sus fundadores", en B.S.A.A., XLVIII (Valladolid, 1982), págs. 281-289. Los datos aportados por GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES fueron inmediatamente posteriores, pero no están recogidos en el catálogo *The Age of Caravaggio*, siendo como son importantes, pues de nuevo se entra en confrontación de fechas sobre el segundo viaje de Borgiani a España y su retorno definitivo a Italia antes de 1608.

Las estancias de Borgiani en España: la primera, entre 1598-1604 y la segunda desde enero de 1605 estarían separadas por la presencia del pintor en Roma en febrero de 1604, según los documentos de la Accademia de S. Luca, publicados por H. WETHEY: "Orazio Borgiani in Italy and Spain", en *The Burlington Magazine*, 1964, vol. CVI, págs. 146-159. Pero estos documentos se hallan físicamente en contradicción con los del Archivo de la Catedral de Toledo, que muestran al pintor en la Ciudad Imperial en febrero y marzo de 1604 (cfr. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, *op. cit.*, 1982, pág. 150). La superposición de fechas obliga a una revisión y confrontación de los documentos de la catedral de Toledo y de la Accademia de Roma.

Un dato disperso sobre Borgiani y nunca recogido en sus biografías, aunque está publicado en 1979, es la presencia del pintor en Pamplona en marzo de 1601 testificando a favor en el juicio contra un presbítero que en los Carnavales se había disfrazado de cardenal, porque aquellas ropas no podían confundirse con las de tal dignidad eclesiástica, que el conocía bien por haberlas visto en Roma. Con tal motivo, se declaró italiano y de 26 años, lo que situaría su nacimiento hacia 1575-76 (cfr. JOSÉ MARÍA JIMENO JURIO, "Martes de carnestolendas en Pamplona (1601)", en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, XI, n.º 32, 1979, págs. 277-293. Agradezco al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez que me señalara este dato.



Fig. 1.—Luis Tristán *Crucifixión*. Madrid, mercado anticuario

lo pensamos nacido hacia 1590. Entre 1609 y fines de 1611 nos encontramos con un período de más de dos años, tiempo suficiente para un viaje largo por Italia, aunque el concepto "mucho tiempo" en Jusepe Martínez puede ser relativo tanto al viaje en sí, como a la permanencia con Ribera. ¿Cuál es la cronología de la llegada de Ribera a Italia? Para Soria, Ribera habría viajado a Italia en 1610²⁹, pero en realidad los documentos nos permiten matizar algo en esta afirmación. Parece evidente que tanto Tristán como Ribera, que eran casi coetáneos o muy pocos años mayor que Tristán, viajaron a Italia por separado. Martínez sólo habla de *estancia* en Italia, no de viaje. Probablemente siguieron la ruta de Valencia u otro puerto mediterráneo (Alicante, Cartagena, Málaga de donde saldría Velázquez en 1629) hacia Barcelona y Génova. Recorrido por Liguria y entrada en Lombardía, un territorio de gobierno español; quizá, encaminado por El Greco, también el Véneto e iniciación del descenso de la península Italiana hacia Florencia, Roma y Nápoles, donde Ribera se afincó definitivamente. ¿Dónde se encontraron los dos jóvenes pintores que les permitió estar juntos "mucho tiempo"?

El periplo de Ribera está parcialmente documentado y reflejado en las fuentes, especialmente en Mancini, quien nos informa en las *Considerazioni sulla Pittura* (c. 1617-1621) que este pintor estuvo "jovencito" en Lombardía y Parma. F. Benito Domenech ha señalado recientemente la coincidencia de que en 1610 se hallara en Génova Giovanni Bernardo Azolino, futuro suegro de Ribera³⁰; y Michele Cordaro documentó el pago a Ribera en junio de 1611 de un cuadro de *San Martín partiendo la capa*, pintado para la iglesia de San Próspero de Parma, sólo conocido hoy por estampas y copias, señal de su estimación, y un encargo sorprendente para un joven extranjero de veinte años que, al decir de Mancini, suscitó la envidia de los pintores locales, obligando al Españolito a huir de Parma³¹. Su rastro se pierde hasta Roma, donde Ribera estaba antes del 27 de octubre de 1613, según un documento de la Academia de San Luca en el que se convocaba a varios pintores a una junta, entre ellos a "Josefo di Riviera", documento publicado en 1913 y recientemente exhumado e interpretado por Milicua³², siendo de fecha inmediatamente posterior los registros de Ribera en los *Status Animarum* de Santa María del Popolo de 1615 y 1616, según los cuales "Giuseppe Riviera di Valenza" vivía en Vía Marguta³³.

Como se ve por la documentación Ribera se estableció en Roma desde 1613 al menos, donde se convirtió definitivamente al naturalismo tenebrista, anulando cualquier resto de estilo juvenil, ya fuera de Ribalta o de otros maestros. ¿Dónde coincidieron Tristán y Ribera? Quizá en el

barco que los condujo a Génova en 1610; quizá en Milán, donde estuvo Tristán, o en Parma, donde trabajó Ribera; quizá en Roma, cuyo ambiente conoció Tristán en 1610-1611, pero donde no consta la residencia de Ribera antes de 1613; quizá en alguna de las etapas desconocidas del viaje de ambos pintores. En realidad no lo sabemos y sólo podemos centrar el viaje de Tristán entre 1610 y 1611, por lo que la posibilidad de coincidencia con Ribera en Italia debió limitarse a algunos meses en esos años de 1610-1611. Lo que es evidente, siendo generosos con el carácter de las notas de Tristán a las *Vitae* de Vasari, es que el pintor estuvo en Milán, quizá en Venecia (Murano), en Florencia y en Roma. Mientras duró el viaje Tristán transformó su estilo juvenil grequiano en estilo maduro, con figuras de canon alargado que están en El Greco y en Tintoretto, pero también en la obra madura de Orazio Borgianni, y con una profunda iluminación tenebrista de poderoso efecto dramático que en Borgianni procede de Tintoretto y está presente también en Tristán. Cierta crispación en las expresiones del éxtasis de los santos ha sido puesta en relación por Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez con la obra de Tanzio da Varallo, pintor lombardo que entre 1600 y 1611 trabajó en Roma, donde también desde 1607 —tras su segundo viaje a España y manteniendo su clientela española— estaba afincado Borgianni, una de cuyas etapas había transcurrido en Toledo. Es probable que Borgianni jugara un papel decisivo en la transformación del estilo de Tristán, fortaleciendo el claroscuro sin renunciar al canon alargado de El Greco, ni los detalles naturalistas de estirpe veneciana. Aunque hemos perdido muchas obras tempranas realizadas por Tristán tras su regreso a Toledo, como los Mártires jesuitas (1612) o las pinturas del monasterio de la Sisle (1613), la *Sagrada Familia* de 1613 (antes en Florencia, Col. Contini-Bonacorsi) no sólo es deudora de obras de Borgianni, como el *San Carlos Borromeo* (Roma, San Carlo alle Quatre Fontane, c. 1611-12), sino también de otros caravaggistas romanos como Carlo Saraceni, en cuya *Sagrada Familia con Santa Ana* (Roma, Galleria Nazionale, c. 1610), ésta coge por las alas un pichón que va a entregar al Niño del mismo modo como San José lo entrega al Niño en la *Sagrada Familia* Contini Bonacorsi. Se trata sin duda de una referencia muy superficial, pero interesante de la nueva orientación del pintor toledano, en la que parece recoger una novedad muy reciente en la pintura romana y directamente conocida. Por el contrario, el hecho de que Francisco Pacheco, que visitó a El Greco en Toledo en 1611, cite en el *Arte de la Pintura* a Fray Juan Bautista Maino y a Pedro de Orrente como presentes en Toledo, pero no a Tristán, reafirma las fechas de la estancia italiana de nuestro pintor.

²⁹ SORIA, art. cit., pág. 457.

³⁰ FERNANDO BENITO DOMÉNECH. *Ribera, 1591-1652*. Madrid, 1991, págs. 23-24.

³¹ MICHELE CORDARO. "Sull' attività del Ribera giovane a Parma", en *Storia dell' Arte*, 1980, págs. 323-326.

³² Véase JOSÉ MILICUA, "De Játiva a Nápoles, 1591-1616", en el catálogo de la exposición *Ribera, 1591-1652*, bajo la dirección científica de ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ y NICOLA SPINOSA, Madrid, 1992, pág. 19, donde recoge el documento publicado en 1913 por G. J. HOOGEVERFF, *Bescheiden in Italien omtrent Nederlandse Kunst enaars en geleerden*. S'Gravenhage, 1913, págs. 40 y 108.

³³ MILICUA, art. cit., pág. 23, citando a JEANNE CHENAULT, "Ribera in Roman Archives", en *The Burlington Magazine*, CXI, 1969, pág. 561-562.