

JOSÉ DE RIBERA

A propósito de dos cuadros en la catedral de Jaén

Manuel Capel Margarito

Ribera es el más universal de los artistas españoles del siglo XVII por la amplitud y dominio de su oficio como pintor y por la cota de popularidad que alcanzó dentro y, sobre todo, fuera de España, en donde conformó su personalidad artística y obtuvo su fama y reconocimiento. Así lo señalaba Mayer¹ cuando escribía:

“Ribera es no ya una de las figuras más brillantes del arte español del siglo XVII, sino una de las más fuertes personalidades artísticas de este siglo, pues no sólo ha ejercido la más honda influencia sobre casi todos los pintores españoles de la época, sino también sobre sus colegas de Nápoles, su segunda patria, en cuya vida artística señala el punto culminante”.

Si, como sabemos, José de Ribera fue bautizado en Játiva (Valencia) un 17 de febrero de 1591 y, es lo más seguro, que en 1610 ya estuviese en Italia, no parece demasiado verosímil la repetida afirmación, desde Palomino,² de su aprendizaje en el taller de Ribalta, especialmente para justificar una faceta, la tenebrista que, ni coincide exactamente con la de su presunto maestro, ni éste había llegado aún a esa fase evolutiva de su estilo, pues, hoy, créese que el “inicio” del tenebrismo español no aparece en Ribalta, de un modo resuelto, hasta que pinta, en 1620, los lienzos del convento de los Capuchinos de Alboraya, con los temas de San Francisco, hoy en el Museo de Valencia, y, más aún, con el cuadro del *Éxtasis de San Bernardo*, del Museo del Prado.

Desconocemos, pues, qué pudo alentar su precoz vocación artística, ya que su padre, Simón Ribera, fue, al parecer, un modesto zapatero de Játiva, donde hay que suponer que nació, también, su afición al dibujo y, donde, acaso, obtuvo el favor de algún mecenas local que hizo posible el anhelo de tantos artistas españoles, el ir a Italia para aprender, en los grandes maestros, los secretos de la Pintura...

El hecho es que “probablemente abandona su tierra en el segundo lustro del siglo” XVII –se culpa, una vez más, a motivos de deudas,³ que no creemos a tan temprana edad– y marcha a Italia: primero a Lombardía y Parma, donde estudiaría al Corregio, y luego a Roma, donde se encontraba hacia 1614, entregado al estudio de los grandes del Renacimiento (Rafael y Miguel Ángel). De estos años romanos de aprendizaje, nos da noticia el propio Ribera cuando el pintor zaragozano José Martínez, que le visitó en 1625 en Nápoles, le preguntaba “si no sentía nostalgia de Roma y de sus pintores“, a lo que Ribera contestaba que sí la sentía y que deseaba de nuevo volver a estudiarlos, “aunque ahora –añadía– se pinta por diferente rumbo y práctica, (pero) si no se funda en esta base de estudios, parará en ruina fácilmente...”. Fue aquella la época en que despertó el interés de Mancini, médico del Pontífice, y del propio Guido Reni.⁴ Recientes investigaciones⁵ fijan esa misma cronología para la serie de *los Sentidos* (1615-

1616), siendo, pues, en esta última fecha cuando Ribera pasaría de Roma a Nápoles, al servicio de su virrey, el duque de Osuna, quien le encomendó la dirección de los trabajos artísticos del Palazzo Reale, amén de otros varios encargos, entre los que figuran los lienzos para la *Colegiata de Osuna*; creemos que fue esta circunstancia, la de su relación con el virrey y su acercamiento en Nápoles, lo que le condujo al matrimonio, en 1616, con Catalina Azzolino, hija de un mediocre pintor siciliano, y no al contrario. De este enlace le nacerían, al menos, cinco hijos que ha utilizado como modelos de sus cuadros, principalmente a Ana –que luego profesó en las Descalzas Reales de Madrid– cuya prodigiosa belleza pudo ser la causa de su rapto, llevado a cabo por Juan José de Austria, hijo bastardo de Felipe IV.

Fue en Nápoles donde se fundamentó la fama de Ribera –más conocido como “lo Spagnoletto”, a causa de su pequeña estatura– y fue aquí donde se completó su rica personalidad artística, de tan amplia ejecutoria (dibujante, pintor, grabador), así como su espíritu totalizador, en cuanto a que le interesa todo el tema humano: el hombre en sus diferentes estados y situaciones más diversas, al tiempo que conduce a la pintura de su tiempo, el naturalismo tenebrista, a su más noble expresión.

Ribera no pudo conocer a Caravaggio –ya que éste muere en 1609 ó 1610, sin duda antes de que aquél llegase a Italia–, pero “sin haberlo conocido personalmente, fue su mejor discípulo”⁶ y, como también suele ocurrir, el discípulo aventajó al maestro, pues “si Caravaggio inventó la fórmula de los cuadros con luz de sótano, es en Ribera donde el tenebrismo halla su *fórmula perfecta*”.⁷

Nápoles fue, en efecto, para Ribera su segunda patria, donde permanecería hasta su muerte (1652), indiferente a la caída de los virreyes, que siguieron dispensándole su favor y, por su intermedio, llegaban los encargos de España con destino a las Colecciones Reales; desde Nápoles irradiaba la fama de sus trabajos y hasta allí acudían a visitarlo colegas y admiradores, como Jusepe Martínez (1625) y Velázquez (1629 y 1649), o el llamado “Vasari alemán”, Joaquin von Sandrart, que elogia, además de su arte, su cortesía, amabilidad y “buena guía para los palacios y templos napolitanos”. No obstante, debió hacer algunas salidas esporádicas, principalmente a Roma, como la que consta que hiciera en 1626, para recibir en la Basílica de S. Pedro la cruz de Caballero de la Orden de Cristo, o la que sin duda debió hacer algunos años antes, cuando fue recibido como Académico por la de San Lucas, de Roma.

Pensamos que tuvo que ser su precocidad en el dibujo –valor importante en la escuela valenciana– lo que le sacase de su modesto origen y concitase, en su derredor, los medios necesarios para que, el adolescente Ribera, pudiese abandonar el paterno taller de zapatero y lograrse dar el salto a Italia, donde habría de desarrollar su potencialidades de artista.

De lo que no hay duda es de que estamos en presencia de un formidable dibujante –caso no demasiado frecuente en la Historia de la Pintura Española– por su seguridad y firmeza, y siempre “de abierto y minucioso trazo, que sabe concentrar en un rasgo una forma o una emoción”.⁸

Decía el maestro Elías Tormo que fue Ribera “tan soberbio dibujante de realidades, como Rafael lo fue de bellezas” y es aún más elocuente René Huyghe cuando afirma⁹ que “quizá ha sido el mejor dibujante de toda nuestra historia”.

Los juicios valorativos sobre Ribera, como grabador, son igualmente elogiosos; el Prof. Camón Aznar, después de referirse a sus primeros grabados conocidos, los que, al parecer, efectuó en Roma, fechados en 1621, sobre temas de *S. Jerónimo* y *S. Pedro penitente*, ambos en el Museo de Filadelfia, y, tras refe-

irse, también, a los existentes en los Museos de los Uffizzi, Brera y de la Real Academia de San Fernando de Madrid, o los que guarda la Biblioteca Nacional de Madrid, sobre asunto mitológico, concluye que, Ribera “en estas obras se nos muestra como el grabador más importante del arte español hasta Goya”.¹⁰

Hemos anticipado a la pintura, estas dos importantes manifestaciones de su arte, la de dibujante y la de grabador, porque ambas contribuyen al conocimiento y difusión de aquélla: el dibujo, como necesario soporte de sus monumentales composiciones, de su afición al desnudo (Cristos, santos y ascetas, mitologías, etc.), de sus bellas Vírgenes, de sus difíciles escorzos... El grabado, aparte de ser fuente de inspiraciones mitológicas, muy poco frecuente en el arte español, porque significó el mejor medio de propaganda y difusión de la obra pictórica de un artista.

¡Cuántas influencias y discipulajes han venido señalándose en la Pintura, a partir sólo del conocimiento de la obra grabada de un artista!

También en el caso del maestro Ribera, su extensa obra, buena parte de ella perdida, fue divulgada entonces y conocemos, todavía, gracias a sus series grabadas.

Sobre el virtuosista andamiaje del dibujo –aunque luego el color se desencaje y autonomice– se alza su pintura de grandes masas y sólidos volúmenes, a base de gruesos empastes que desprecian “las superficies lisas y charoladas del manierismo”; Ribera domina el arte de componer y lo hace con prestancia y monumentalidad, estudia el natural –desnudo o con amplios ropajes– se complace en el escorzo y en la escala toda de los seres humanos: santos, mártires y marginados, pero sin caer en el “encasillamiento”,¹¹ tan frecuente en el arte español, a través de visiones literarias:

“violentas oquedades
rasgadas por un óseo fulgor de calavera
me ataron a los ímprobos tormentos de Ribera.
La miseria, el desgarró, la preñez, la fatiga
el tracoma harapiendo de la España mendiga...”¹²

Pintura la de Ribera, de “desolladero o de ayudante de verdugo”, como escribiera T. Gautier... Todo lo cual contribuyó a personificar, en nuestro pintor valenciano, el sentimiento dramático de nuestra religiosidad, hecha de intolerancias y persecuciones, junto a morbosas complacencias en la agonía y sangre de los mártires, de los mendigos y de los tarados físicos.

Es verdad que, sin ser Ribera un pintor ascético, “nadie como él representó las tragedias, llenas de grandeza de los mártires cristianos... Pero esto no son sino aspectos parciales de su obra, mucho más compleja y variada”.¹³

Ribera no se interesa sólo por las cosas horribles, se acerca a toda forma de representación, real o imaginaria, “bordeando lo que en el siglo XIX se llamó la estética de lo feo”,¹⁴ como en la *Mujer barbuda* (1631) del Hospital de Tavera, o en el *Patizambo* (1642), del Louvre.

Pero también se goza en las bellezas feminas, con la humanización de sus *Vírgenes y santas* (como en la *Sagrada Familia*, del Museo de Nápoles, o en la *Adoración de los pastores*, del Louvre; las versiones sobre la *Magdalena*, del Prado o de la Academia de S. Fernando, o los *Desposorios de Sta. Catalina*, del Metropolitan Museum de Nueva York), *sibilas y heroínas de historias* (como en el *Triunfo de Baco* y en el *Duelo entre mujeres*, ambos en el Prado, o en *Venus y Adonis* del Palacio Corsimi); aunque bas-

taría contemplar la Purísima del Convento de las Agustinas, de Salamanca,¹⁵ encargo del entonces virrey de Nápoles (1635), el conde de Monterrey, considerada –por el maestro Gómez-Moreno– como la pintura mariana más bella del mundo; tratase de un hermoso lienzo de la Virgen rodeada de ángeles –todas ellas figuras de tamaño casi natural–, la primera muestra la excepcional belleza de la hija del pintor, los segundos, de cabellos ensortijados y belleza femenina, recuerdan los modelos napolitanos: rubias bellas envueltas en un suave celaje y matizado colorido, de grandes efectos lumínicos, pero de atemperado tenebrismo, y todo ello al servicio de la esbeltez, la elegancia y la perfección humana del modelo.

Pensamos que Ribera no sólo pinta al gusto de sus principales clientes (la iglesia y la nobleza cortesana), sino que se muestra él en su sensibilidad y creencias, incluso en sus propias frustraciones; así, en la serie de los *filósofos-mendigos* (*Arquímedes*, del Prado; *Esopo*, del Escorial; *el Bebedor*, de Ginebra, etc.) el pintor libera sus pensamientos y represiones: son aquéllos –sabios y filósofos con traje de mendigos– quienes se ríen, desde sus andrajos, sobreponiendo su valía al desprecio y a la envidia españoles –“es España madrastra para sus propios hijos”, como le respondería a J. Martínez, cuando éste le preguntó por qué no regresaba a su patria–; era éste el único modo de censurar a una sociedad que le obligaba al autoexilio y al silencio. He aquí una de sus creaciones más originales, calificada de “expresionismo patético”.¹⁶

Desde esa intelectualización y cosmopolitismo de los temas, sus cuadros de martirios cristianos y los de asunto mitológico tienden a confundirse, en un aire de tragedia clásica, pues como ha visto Camón:¹⁷ “Marsias tiene ya la terrible pasión y el alarido doloroso de un mártir cristiano...”. Al tiempo que, con esta actitud, Ribera se instituye en el único pintor de nuestro Barroco que toma en serio los temas mitológicos, dotándolos de dignidad y hermosura.

No fue demasiado larga la existencia de Ribera, sólo 61 años, pero sí muy intensa y prolífica como pintor, sobre todo si tenemos en cuenta sus jóvenes comienzos y su pronta llegada a Italia, seguida de un ininterrumpido itinerario de realizaciones, méritos y reconocimientos, razones por las que se ha propuesto la posibilidad de ordenar su extensa obra por épocas y aun por “estilos”; éstos serían: una primera etapa (1620-30) –se dice–¹⁸ de predominio del dibujo, comienzos del grabado y ciertos alardes tenebristas, poniendo como ejemplos el *S. Jerónimo*, del Ermitage, o el *Arquímedes*, del Prado; una segunda etapa (1635-39) o de recuperación de “la claridad”, como en la citada *Inmaculada*, de Salamanca, o en el *Extasis de la Magdalena*, de la Real Academia de S. Fernando; y una tercera etapa (1640-52) o de plenitud, en la que sujetaría ambas tendencias, la luz y la sombra, como en la *Sta. Inés*, de Dresde, o en la *Sta. Cena*, de Nápoles.

No obstante, la ausencia en Ribera de saltos espectaculares en su trayectoria artística, y la advertencia, por el contrario, de un *totum continuum* de superación y cultivo de todas las formas y procedimientos pictóricos, durante toda su vida, nos mueven a considerar, como convencional, cualquier distribución temporal o estilística de su obra. Ribera arranca de un conocimiento precoz del oficio, facilitado por una especial disposición para la percepción de la figura, a la que hay que añadir la tradición tenebrista española, encabezada por Juan Fernández Navarrete, “el Mudo” y los pintores escurialenses, que sería luego aglutinada por el propio Ribalta, cuyo primer naturalismo tenebrista –si es que lo llegó a conocer Ribera– éste lo magnificó y reelaboró por encima, incluso, del Caravaggio; serían, después, sus contactos con la obra del Correggio, Rafael y Merisi, y muchas jornadas de trabajo y encargos en sus talleres de

Roma y Nápoles los que conseguirían configurar *su* estilo, hecho de claridades de Parma, de noble empaque y monumentalidad a la manera del pintor de Urbino, y de rara superación en el manejo de las sombras, como jamás nadie supo hacerlo, “no sólo en España sino quizá también en la misma Italia”,¹⁹ pues “un cuadro de Caravaggio es un mosaico de miembros desnudos, destacados como islas sobre fondos de tenebrosa oscuridad y agitados por afectos y acciones violentas. En cambio en Ribera la fórmula tenebrosa sirve predominantemente para introducir misterio en composiciones que no prescinden por ello de ese sosiego...”. De otra parte, el tenebrismo caravaggiesco iba contra la afectada elegancia cortesana de los manieristas, de ahí que se complazca “en exhibir la vulgaridad trivial de sus personajes...”. Por el contrario, Ribera “no relaja nunca su valoración de la dignidad humana, viendo en el individuo soporte siempre de valores universales”.²⁰

José de Ribera, “el Españolito”, por sus especiales dotes y preparación artística, su serenidad y equilibrio para enjuiciar el fenómeno común de la pintura europea, el naturalismo tenebrista, fue su mejor intérprete y el que más influyó a lo largo del siglo XVII, a ello contribuyeron su pronta preparación e indudable madurez alcanzada en torno a 1637, la fecha que marca la de su mayor número de obras firmadas y catalogadas, entre las que cuentan la *Piedad* y la *Comunión de los Apóstoles*, ambas para S. Martín de Nápoles; *S. Sebastián* o *S. Jerónimo*, de Capodimonte, o el hermoso lienzo de *Jacob recibiendo la bendición de Isaac*, en el Museo del Prado, ejemplo de composición y paradigma de la sabiduría de Ribera como pintor: galería psicológica de personajes en un elocuente discurso de las manos, espléndido bodegón y hasta un retazo de paisaje, con su característico celaje de atardecer soleado, y todo ello en un armósfera de intimidad y misterio, sin estridencias, que es el tenebrismo riberiano, con ricas telas de brillo veneciano y un colorido muy bien templado, en el que predominan los rojos y los azules...

Este es Ribera y he aquí un lienzo, de 1637, que podría ser considerado como el manifiesto de la pintura española del siglo XVII.



Han corrido suerte muy diversa las pinturas que componían el Catálogo del Antiguo Museo Provincial de Jaén; la relación²¹ confeccionada en 1846 comprendía un total de 255 cuadros distribuidos por escuelas: española (170), italiana (59), flamenca (19), americana (1) y sevillana (6), curiosamente separada esta última de la primera o española. Entre los lienzos de autor desconocido y escuela española figuraban, cómo no, un *Apostolado*, además de otros cuadros sueltos, como un “San Andrés”, “un Apóstol”, etc., ninguno de los cuales han llegado a la instalación actual del Museo Provincial de Bellas Artes de Jaén. Y es que hubo un tiempo en que el Museo peregrinó por diversos inmuebles y, después, permaneció cerrado varios años, durante los cuales, algunos de sus fondos, fueron prestados, en depósito, a diversas instituciones de Jaén; es posible que algunos de estos cuadros todavía permanezcan en iglesias de la capital, incluso en la catedral; por esta razón, bien podrían ser testimonio de aquel *Apostolado*, algunos de los lienzos que se exponen en el Museo Diocesano de Jaén, instalado en el antiguo

cementerio de los canónigos, noble pieza arquitectónica del maestro Vandelvira;²² trátase de siete cuadros de apóstoles, cinco de los cuales permanecen en el citado Museo (S. Matías, S. Pedro, S. Pablo, S. Juan y S. Andrés), los dos restantes (Santiago el Mayor y San Mateo), de mejor calidad, están colgados en un pequeño despacho, situado en los bajos de la torre de la derecha de la catedral.

No hay, hasta el momento, documentación fehaciente que confirme la atribución a Ribera de este breve Apostolado de Jaén, si bien un análisis estilístico, de al menos dos de ellos, nos ha permitido llegar a algunas conclusiones.

En primer lugar, no puede descartarse, de entrada, la existencia en Jaén de grandes pinturas del arte universal, pues hemos publicado cuadros de Quintin Metsys,²³ de Morales,²⁴ Van Dyck,²⁵ Valdés Leal²⁶ y Murillo,²⁷ entre otros, pertenecientes a su patrimonio artístico; en segundo lugar, las pinturas a que nos referimos no desmerecen, en su calidad y técnica, ante otras similares que figuran en el catálogo de atribuciones a Ribera, por lo que nos ha parecido procedente que, por lo menos, sean conocidas y estudiadas.

SANTIAGO EL MAYOR

Es un lienzo de 105 × 85 cm., que puede haber sido recortado en algunos centímetros, si bien se mueven sus medidas dentro de los límites corrientes de otras pinturas documentadas de este tema; el Apóstol está representado por una figura barbada que proyecta su mirada hacia el cielo; lleva una venera de peregrino prendida sobre la esclavina de su túnica, indumentaria que coincide con la de *S. Roque*, del Museo del Prado, y con la de *S. Pablo*, de la Galería de los Gerónimos, de Nápoles. La mano derecha se alza sobre el pecho, mientras que la izquierda cae extendida a lo largo del cuerpo. La pintura es acentuadamente tenebrista, en la línea de *San Pablo*, del Prado, creemos que anterior a 1637; en ambos cuadros destaca el blanco luminoso de las carnes sobre un fondo neutro, característico de Ribera, sobre todo en los Apostolados, incrementado aquí, tal vez, por el ennegrecimiento del tiempo o de una restauración desatenta.

Es un cuadro, cuyo excelente dibujo, composición y entonación cromática podría, sin el menor reparo, atribuirse a Ribera.

SAN MATEO

Sus dimensiones son asimismo de 105 × 85 cm., muy ajustadas, también sus medidas a la moldura; es una corpulenta figura, bajo una túnica blanca, de pliegues muy simplificados, colocada en tres cuartos de perfil, de cabeza escorzada y mirada hacia lo alto; tiene un libro delante, como recibiendo la divina inspiración, y con la mano derecha sujeta fuertemente un trozo de madera. La cabeza es como la del *Martirio de S. Felipe*, del Prado, y la túnica como la de *Jesús*, en el Apostolado, del Prado.

El dibujo continúa siendo perfecto, pero el color es más empastado y desencajado, a base de gruesas manchas efectistas, y de pliegues convencionales en las telas. Es también bastante tenebrista y contemporáneo al anterior.



Fig. 1.- Santiago el Mayor, en la Catedral de Jaén.



Fig. 2.- San Mateo, en la Catedral de Jaén.

JOSE DE RIBERA

No sería extraño que ambas telas perteneciesen a una colección importante, resultado de herencia y donación, como aconteció con el *San Jerónimo*, de Baeza,²⁸ propiedad de los herederos del cardenal Benavides.

NOTAS

1. *Historia de la Pintura Española*. Madrid. Espasa-Calpe. 1947, pág. 287.
2. *Museo pictórico*. Edic. de Aguilar, 1947, pág. 875.
3. Angulo Iníguez, D.: *Ars Hispaniae*. T. XV, págs 95 y ss.
4. *Ibidem*.
5. Pérez Sánchez, A.: Prólogo a *Ribera*, de Noguer-Rizzoli.
6. Justi, K.: *Velázquez y su siglo*. Madrid. Espasa-Calpe, 1953, pág. 308.
7. Lafuente Ferrari, E.: *Breve historia de la pintura española*. Madrid. Tecnos, 1953, pág. 256.
8. Camón Aznar, J.: *Summa Artis*. T. XXV (Pintura s. XVII), pág. 101.
9. *El arte y el hombre*. T. III, pág. 57 y ss.
10. *Op. cit.*, pág. 106.
11. Capel Margarito, M.: *Juan de Valdés Leal y sus pinturas de Jaén*. Archivo Hispalense. Sevilla, 1978, núm. 187, págs. 119-140.- *Idem*. *Bartolomé Esteban Murillo y sus pinturas de Jaén*. Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, 1987, núm. 139, págs. 45-54.
12. Alberti, R.: *A la Pintura*. Ed. Losada. Buenos Aires.
13. Lafuente Ferrari, E.: *Op. cit.*, pág. 256.
14. *Ibidem*.
15. Capel Margarito, M.: *La Purísima de Ribera*, en las Agustinas de Salamanca. Rev. "ADVINGE", núm. 12. Jaén, 1953, págs. 8-9.
16. Camón Aznar, J.: *Op. cit.*
17. *Op. cit.*, pág. 122.
18. Felipe M.^a Garín: *Enciclopedia Rialp*. T. XX, pág. 277 y ss.- *Idem*. *Historia del Arte de Valencia*. Ed. Caja de Ahorros de Valencia, 1978.
19. Angulo Iníguez, D.: *Op. cit.*, pág. 98.
20. Lafuente Ferrari, E.: *Op. cit.*, pág. 256.
21. Vid. Rev. "Don Lope de Sosa". Jaén, 1914, pág. 66 y ss.
22. Capel Margarito, M.: *Andrés de Vandelvira*. Actas del I Congreso de Historia de Albacete, 1983.
23. Archivo Español de Arte, núm. 196 (1976), págs. 472-73.
24. Revista "GOYA" de la Fund. Lázaro Galdiano. Madrid, núm. 201, 1987, págs. 137-42.
25. Boletín del Inst. de Est. Gienememeses, núm. 87 (1976), págs. 79-86.
26. *Op. cit.*, supra.
27. *Ibidem*.
28. Vid. Rev. "PAISAJE". Jaén, 1945, págs. 461-64.