

Historia del arte español

Ernesto Ballesteros Arranz



32

Ribera

Lectulandia

José de Ribera nació en Játiva (Valencia) y fue bautizado en aquella localidad el 17 de febrero de 1591. Hijo del sastre Simón Ribera y de su esposa Margarita Cucó, sus padres le enviaron a Valencia para que siguiera la carrera de Letras en aquella Universidad, pero su afición a las Bellas Artes le hizo cambiar los libros por los pinceles y asistir al taller de su paisano Francisco Ribalta (1565-1628). Ribalta abrió al joven Ribera el camino para llegar a convertirse en uno de nuestros mejores pintores.

Lectulandia

Ernesto Ballesteros Arranz

Ribera

Historia del arte español - 32

ePub r1.0

Titivillus 24.09.2017

Título original: *Ribera*
Ernesto Ballesteros Arranz, 2013

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

Ribera

«Ninguno hubo más adicto al natural, pues expresaba hasta las arrugas y demás accidentes del cuerpo humano, y ninguno que representase con más verdad los ancianos y los asuntos hórridos».

CEÁN BERMÚDEZ

Dentro del ingente escalafón de pintores que integra nuestra pintura barroca del siglo XVII, Ribera es una de las figuras que se destacan por su calidad excepcional. Ribera va a representar en la pintura española el camino para la consecución de una pintura religiosa plena de monumentalidad, a la vez que realista y barroca.

José de Ribera nació en Játiva (Valencia) y fue bautizado en aquella localidad el 17 de febrero de 1591. Hijo del sastre Simón Ribera y de su esposa Margarita Cucó, sus padres le enviaron a Valencia para que siguiera la carrera de Letras en aquella Universidad, pero su afición a las Bellas Artes le hizo cambiar los libros por los pinceles y asistir al taller de su paisano Francisco Ribalta (1565-1628). Ribalta abrió al joven Ribera el camino para llegar a convertirse en uno de nuestros mejores pintores. Es posible que con él aprendiese principalmente a manejar los colores, descuidando algo el dibujo, que será en su etapa de esplendor lo más interesante de su estilo, y a través del cual llamaría la atención en sus primeras correrías por Italia. Pudo ser también Ribalta quien despertase en Ribera el interés por el estudio de la luz y el naturalismo, así como el amor y la admiración hacia las obras de los pintores italianos.

Hacia 1615 Ribera marchó a Italia. Lo primero que visitó fue la corte de los Farnesio en Parma. Allí se entusiasmó con la pintura del Correggio, del que asimila su prodigiosa sensibilidad, aunque despojada de la nota de femineidad que caracterizaba al parmesano. Ya en Parma comenzó a admirar a los pintores venecianos, especialmente a Veronés y Tintoretto, a quienes más tarde, en Roma y Nápoles, estudiaría detenidamente.

Desde Parma pasó a Roma, que, por entonces, representa para Ribera lo mismo que para todos los artistas que acuden a ella: una escuela para aprender y ampliar conocimientos, al tiempo que una posibilidad de conseguir éxito y fama mediante la

protección de la Iglesia y de la nobleza. Pero la mayor parte de estos artistas advenedizos son jóvenes aventureros que se mueven dentro de un mundo de pillería y de lances de honor, determinados por la necesidad de sobrevivir. Este es el caso de Ribera, quien, al poco tiempo de su llegada a Roma, es apresado por un delito, fruto de su vida bohemia. El joven valenciano tiene que abandonar la Ciudad Eterna no sin antes haber podido admirar la obra de un pintor fallecido pocos años antes que está siendo objeto de discusión en todas las tertulias artísticas a causa de las innovaciones que supone su pintura. Se trataba de Miguel Ángel de Merisi, más conocido como Caravaggio (1573-1610), el verdadero definidor de la pintura barroca y del que arranca todo el realismo del siglo XVII.

Tras el Renacimiento, la pintura había entrado en una fase de franca decadencia conocida con el término de manierismo, que suponía el alejamiento paulatino de la realidad por medio de un alargamiento y exageración de las formas. Frente a este movimiento y con el deseo de recuperar la realidad surge una doble reacción: la del grupo clasicista de los Carracci, en Bolonia, que predicaban un acercamiento a la realidad, pero sin excesos ni violencias en las representaciones, y la que preside Caravaggio partidario de mostrar la realidad tal y como puede ser contemplada por los ojos del hombre.

Ribera desde el momento en que contempla las obras de Caravaggio va a convertirse en su más caracterizado portavoz. Aunque no ha llegado a conocerle, será su más aventajado seguidor. Más todavía, será el que asuma el mando de la reacción realista y llegará incluso a superar en muchos aspectos al mismo Caravaggio.

La llegada de Ribera a Nápoles hace crecer en su ánimo la admiración hacia el gran pintor que ha empezado a conocer en Roma. Nápoles ha sido una de las últimas ciudades visitadas por Caravaggio y aún guarda muy vivo el recuerdo de su estancia, atestiguada por varias obras a las que Ribera tiene fácil acceso.

A poco de llegar a Nápoles, Ribera contrae matrimonio con Catalina Azzolino, hija de un pintor poco conocido de cuyo enlace tuvo varios hijos, algunos de los cuales le servirían de modelo para sus cuadros.

Buen dibujante y mejor pintor y grabador, pronto ganó fama Ribera en los medios artísticos napolitanos hasta llegar a eclipsar a los demás artistas. Merced a su valía pudo contar con la protección del duque de Osuna, a la sazón virrey español en Nápoles y, con posterioridad, con la de sus sucesores: duque de Alba, duque de Alcalá, conde de Monterrey, duque de Medina de las Torres, etc. De esta manera Ribera no perdió jamás el contacto con lo español y de su propia patria le llegaron encargos para diversos conventos y comunidades religiosas y, por supuesto, gran

número de encargos de carácter oficial. Puede afirmarse que, salvo alguna obra para la cartuja de San Martino y la Catedral de Nápoles, toda su producción fue destinada íntegramente a clientela española.

Pronto pudo Ribera gozar de una buena situación económica que le permitió vivir con desahogo durante el resto de su vida. Al mismo tiempo recibió varios honores en justa correspondencia con la maestría de su pincel. En 1630 fue elegido miembro de la Academia de San Lucas de Roma. Por los mismos años, el Pontífice Urbano VIII le condecoró con la Orden de Cristo. La pintura de Ribera es esencialmente realista y tenebrista. Su realismo supone, igual que en Caravaggio, un acercamiento al natural de un modo chocante y en algunas ocasiones hasta brutal; en sus escenas de martirios no tendrá inconveniente en representar una herida sangrante tal y como la contemplaríamos en la realidad; sus santos ermitaños tendrán toda la patética angustia de la soledad y sus anatomías nos hablarán de su vejez prematura fruto de las continuadas penitencias. Sus modelos serán con frecuencia hombres de la clase marinera del golfo de Nápoles, viejos curtidos por el mar a los que el pintor setabense se complace en reproducir con fidelidad. Sin embargo, en Ribera hay algo más, algo que puede llamarse realidad viva, sensibilidad táctil; algo que supone un paralelismo entre la vista y el tacto. Como consecuencia de ello se observa en Ribera una constante preocupación por mostrar las calidades de las cosas, sobre todo de las telas. Es magistral el tratamiento que da a las naturalezas muertas o bodegones: libros, cruces, vasijas, platos, etc., están copiados del natural con todo detalle.

A causa de su deseo de plasmar con el pincel la realidad circundante, Ribera ha sido injustamente criticado numerosas veces. Sus escenas de martirio han sido acusadas de brutales y feroces; a sus santos se les ha tachado de vulgares mendigos, de vagabundos de las callejuelas napolitanas. Todavía hoy suele el profano atribuir a Ribera cuantos cuadros de martirios sangrientos o de santos penitentes se pueda encontrar.

Por otra parte, es interesante destacar cómo la pintura de Ribera, esencialmente religiosa en su temática, obedece a los dictados de la Contrarreforma. Las nuevas normas artísticas emanadas de Trento desean promover al fiel a la piedad; la pintura, pues, debe ayudar a llamar la atención del cristiano mediante un estilo sencillo y comprensible, pero que, a la vez, inspire devoción y deseos de meditar.

Ribera, como decíamos, es también un pintor tenebrista. Toma esta faceta, asimismo, de Caravaggio. Pero lo que en este había de sentido misterioso está atenuado en Ribera. El contraste de luz y sombra que tienen sus obras hace que las zonas iluminadas se acerquen más al que las contempla, acentuando así el realismo en la representación; por el contrario, en los lienzos caravaggescos la luz envuelve la

composición en una atmósfera de misterio y produce un mayor alejamiento; casi podríamos decir que la luz de Caravaggio convierte un cuadro real en algo abstracto. El pintor valenciano es el creador de un recurso tenebrista que consiste en poner una masa oscura de bosquejo a modo de telón de fondo, sobre el que coloca la figura destacándose con un golpe directo de luz. Luz en la que se mantiene fiel a Caravaggio sin olvidar la afirmación del italiano de que lo esencial en un cuadro es la luz, su dirección, unidad y calidad. Ribera luchó en toda su obra por armonizar la complejidad de luz en los reflejos de las cosas, y esta lucha sirvió de modelo a los que más tarde conseguirían la victoria sobre la luz (Velázquez, Zurbarán, Rembrandt), todos deudores de Ribera.

Ribera fue también un maestro del dibujo; fue siempre más dibujante que colorista, aunque su admiración hacia la pintura veneciana le llevase a aprender y asimilar la alegría desbordante de los colores de Veronés y Tintoretto.

Este gran talento para el dibujo, asociado a sus dotes compositivas para la pintura, dieron como fruto sus grabados tan perfectos como el «Sileno ebrio», el famoso «Martirio de San Bartolomé» o «San Jerónimo», con los que alcanzó resonantes triunfos. Fue uno de nuestros escasos grabadores de primer orden, cuya producción ha sido copiada con mucha frecuencia.

Más que la belleza, a Ribera le interesa, sobre todo en sus series de santos ascetas y filósofos, resaltar el carácter del personaje, ese valor que la pintura del siglo XVI había desdeñado en aras de lo bello. Este gusto por el carácter, por la acentuación de lo individual, le hizo ser siempre muy admirado en España.

La composición supone también una constante preocupación para el artista valenciano. Sus cuadros siguen la línea diagonal y el escalonamiento compositivo propios del barroco. La actitud de las figuras y la relación de unas con otras están magistralmente logradas en sus lienzos. Sus figuras son grandiosas, clásicas, pero ello no debe asombrarnos, pues el propio Ribera confiesa haber aprendido la monumentalidad, además de en las obras de Rafael, en la misma escultura romana. Cuando agrupa a las figuras, prefiere que formen composiciones geométricas.

Modela la pintura con pincel, lo que le da un carácter escultórico; el pincel suele ser corto y de gruesa cerda, y emplea mucha y espesa pasta de color, con lo que obtiene una factura típica. Pero esa pasta de color está a veces impregnada de alquitrán, sobre todo la que llena los fondos oscuros de los cuadros, y que por sus propiedades químicas se va oscureciendo con el tiempo, hasta llegar a producir unos tonos aún más negros que los originales. Ello, como afirma Eugenio D'Ors, aumenta en grado el prestigio de su poder de sugestión.

Dentro del aspecto iconográfico de la obra de Ribera, hay que distinguir varios temas. En primer lugar, y como novedad, introduce la versión de la Virgen María en su advocación de Inmaculada Concepción, anticipándose a su declaración como dogma de fe en 1661. También suponen novedad iconográfica sus series de santos ermitaños. Muy adecuados a su pintura de matiz realista son los temas de martirios, que cultiva en grabados y pinturas. Al sentir más de cerca la influencia clásica latente en Italia, hace también series de cuadros mitológicos, aunque son los que menos reflejan su personal estilo: prueba de ello son los cuadros de «Ixion» y «Ticio», del Museo del Prado. También cultivó el retrato.

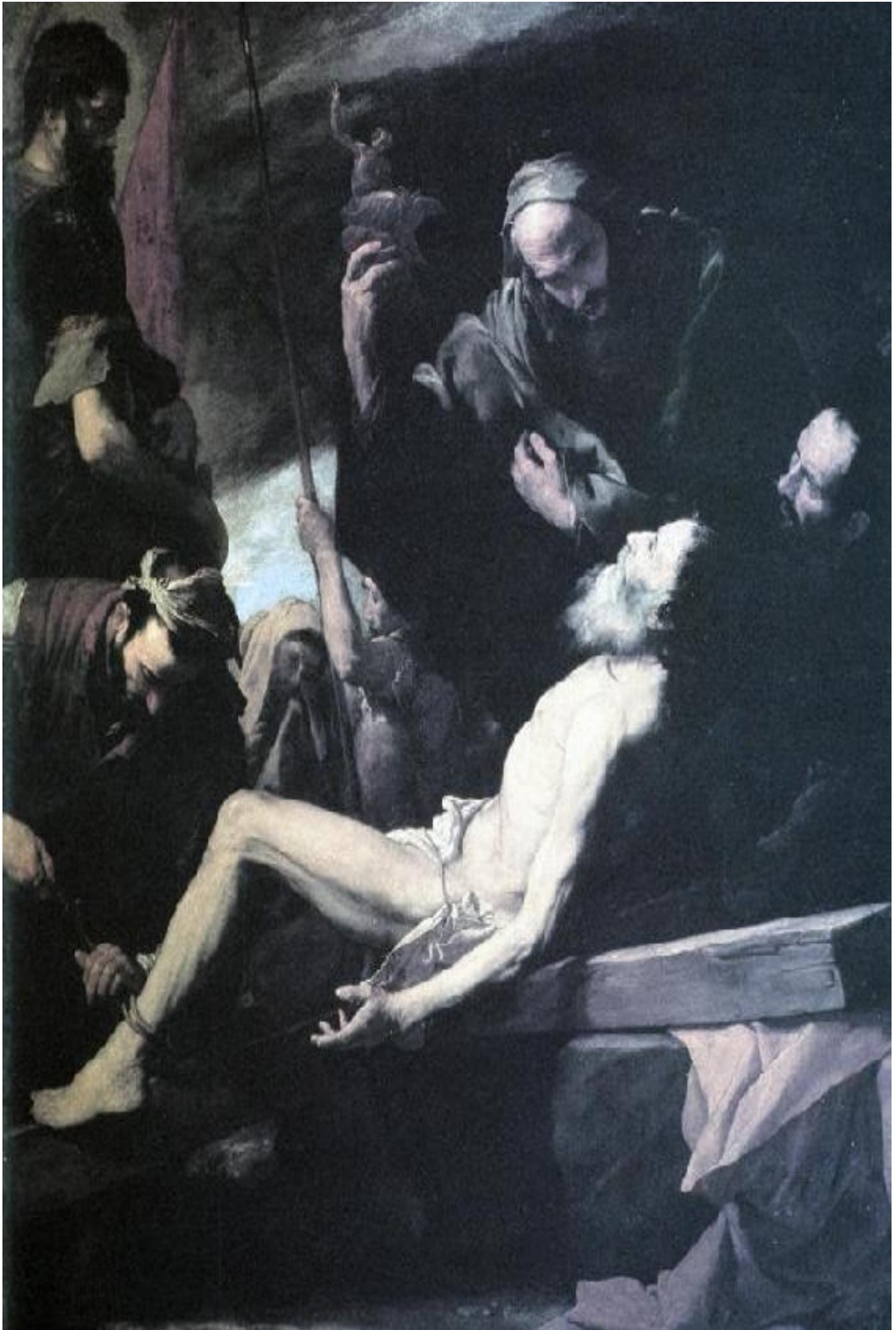
La pintura de Ribera representa una interesante evolución cronológica. Algunas obras presentan ciertas dificultades de datación, ya que no siempre es claramente legible la firma y el año que acompaña a los cuadros, en los que, además, raramente deja de hacer constar su origen (setabense, valenciano o español). Por otra parte, no todos los críticos están de acuerdo sobre las fechas que se atribuyen a ciertas obras.

Pocas son las obras conocidas de Ribera anteriores a 1620. Posiblemente, una de sus obras más antiguas sea el «Cristo en la Cruz», de la colegiata de Osuna y unos cuadros que pintó para la iglesia de los Jesuitas, en Nápoles.

En torno a 1620-21 comienza la primera etapa de las tres que cabe distinguir en su gran producción. Este primer periodo, que dura aproximadamente hasta 1633-1635, se caracteriza por un tenebrismo muy acusado, en el que los fondos de los cuadros son muy negros por la utilización del alquitrán; usa mucha pasta de color, que lleva al lienzo con pincel de cerda corta que origina la factura típica de esta primera etapa a base de pronunciados surcos muy paralelos. Siente predilección por las composiciones con escaso número de figuras, estas generalmente de medio cuerpo.

1. Martirio de San Andrés. Museo de Budapest

De 1628 data este lienzo, en el que Ribera muestra su inspiración en Caravaggio para realizar la composición y las figuras, pero, sin embargo, la técnica es más minuciosa y los colores más sombríos. La luz ilumina al desnudo anciano que es atado a la cruz para sufrir martirio. Su cabeza, de blanca barba, se vuelve al sacerdote inclinado hacia él que sostiene en su mano una estatuilla de Júpiter, queriendo obligar al santo mártir, en sus últimos momentos, a venerar a los dioses paganos.



2. San Sebastián. Museo del Ermitage. San Petersburgo

En esta representación del martirio de San Sebastián, al que acompañan Santa Irene y Santa Lucinda, lo que le interesa a Ribera es el movimiento y la actitud dramática del cuerpo del mártir recostándose en la sombra, y no lo cruento del martirio.

Son fáciles de advertir las dos diagonales que forman la composición barroca: una formada por el cuerpo del santo, otra por las figuras escalonadas desde el primer plano hacia el fondo. Pintado después de 1628, este lienzo del Museo del Ermitage es una variante más de los muchos que pintó Ribera (Bilbao, Berlín, Nápoles, Prado) sobre este tema importante dentro de su hagiografía.



3. Arquímedes. Museo del Prado

Del año 1630 es la representación de Arquímedes (para otros tratadistas es Demócrito, «el filósofo que ríe») con cierto aire burlón, que, junto con sus harapientas ropas, le convierten más en un pordiosero sonriente que en un filósofo.

El cuadro forma parte de una serie de filósofos y sabios de la antigüedad que pintó Ribera en su primera etapa. La cabeza muestra gran parecido con la de uno de «los borrachos» de Velázquez.



4. La barbuda de los Abruzos. Hospital Tavera. Toledo

El deseo de plasmar la realidad, que convierte a Ribera en uno de los campeones del naturalismo barroco, es patente en este retrato de Magdalena Ventura, más conocida como la barbuda de los Abruzos.

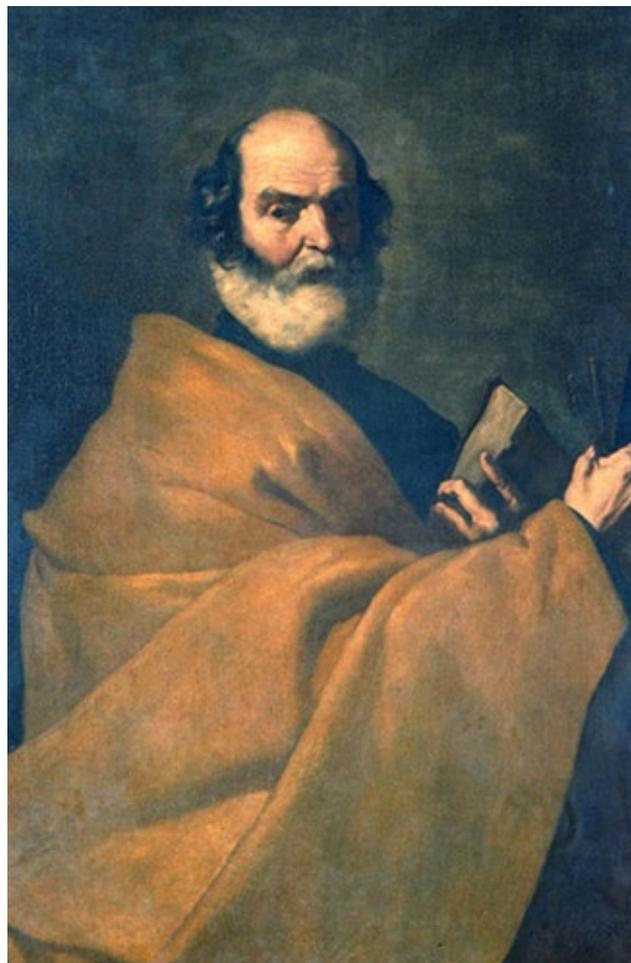
Con ser de muy buena calidad, la obra interesa, más que por su valor artístico, por su significado científico y documental al dejar constancia de un interesante caso patológico. Ribera pintó este cuadro en 1631 con un realismo tan extremo que nos produce casi repugnancia.



5. San Pedro. Museo del Prado

Ribera se hizo especialista en pintar largas series de santos y apóstoles, que decoraban las sacristías y los conventos.

Casi todas estas figuras presentan una gran rudeza en sus rostros, que obedece al realismo de Ribera. Se dice que el pintor recorría los barrios aislados del Posílipo napolitano en busca de tipos bien caracterizados y de enérgicas facciones, a los que luego convertía en apóstoles o anacoretas.



6. El ciego de Gambazo. Museo del Prado

Otra de las figuras de medio cuerpo y de frente que tanto prodigó Ribera es la impresionante efigie del llamado ciego de Gambazo. Hasta hace poco tiempo se consideraba como retrato de Giovanni Gonnelli, escultor ciego de Gambassi (Italia), pero desechada hoy tal identificación, se interpreta la figura como el símbolo del sentido del tacto y se cree que formaba parte de una serie de cuadros que representaban los cinco sentidos. No es difícil que esta sea la identificación adecuada, por cuanto se conocen obras de otros pintores que representaron el tacto por la figura de un ciego que palpa una cabeza de mármol. El recuerdo de lo clásico está aquí latente, ya que la cabeza que figura en el lienzo es una copia de la del Apolo de Belvedere. Lo más interesante del cuadro, fechado en 1632, es el dibujo de las manos, que las dota de gran fuerza expresiva; sobre todo de esa mano que, palpando con sumo cuidado la cabeza marmórea, transmite a los centros nerviosos las sensaciones que recibe.



7. San Andrés. Museo del Prado

De excelente calidad es la figura de San Andrés, que según Tormo realizó Ribera hacia 1635. De más de medio cuerpo, nos presenta en su diestra un pez enganchado en el anzuelo como alusión a su condición de pescador, mientras que la mano izquierda sostiene la cruz aspada en que sufrió el martirio. Es una de las obras maestras de Ribera, equiparable casi a un Rembrandt en la luz, que es la que modela el cuerpo del santo, dándole un carácter escultórico. Carácter que es, además, subrayado por la energía del dibujo en las arrugas del pecho y vientre del apóstol, a cuya acentuación contribuyen la abundante y espesa pasta de color que empleaba Ribera. El fondo ya no es una mancha totalmente negra, sino que parece un tanto transparente como aludiendo al cambio que se está realizando en la obra del valenciano.

Hacia 1633-35 la pintura de Ribera entra en una segunda fase. Es la etapa que se ha llamado colorista o luminista, ya que abandona los fondos negros y los fuertes contrastes de luz y sombra, para introducir la gama de colores claros y los fondos de paisaje. Este nuevo modo de pintar responde a la admiración que sintió desde su llegada a Italia por los pintores de la escuela de Venecia. La introducción del paisaje va a poner en sus cuadros una nota más dulce, al tiempo que se aumentará el número de figuras. Aunque conservará su extremado realismo, comienza a pintar temas más gratos.



8. Inmaculada Concepción. Convento de Agustinas. Salamanca

Ribera es, sobre todo, pintor de temas religiosos. Creación suya es el tema de la Inmaculada Concepción, que, después de su proclamación como dogma de fe en 1661, será repetido hasta la saciedad con gran aparato barroco.

Su «Inmaculada» de las Agustinas de Salamanca —tema que luego repetiría en la destruida del convento madrileño de Santa Isabel— dice de qué modo ya Ribera en 1635, en que la pintó por encargo del virrey napolitano, conde de Monterrey, protector del convento salmantino, ha resucitado en su paleta toda la gama veneciana; no hay ningún recuerdo del tenebrismo de sus primeras obras. Incluso la composición resulta más ampulosa y barroca que en obras anteriores, rodeada la Virgen de Ángeles y símbolos marianos.



9. Combate de mujeres. Museo del Prado

El recuerdo de la antigüedad clásica aflora de nuevo en la producción riberesca con este tan original como extraño combate entre dos mujeres por el amor del joven Fabio de Zeresola, duelo que tuvo lugar en 1552 y en Nápoles ante el marqués del Vasto. El tema del cuadro, pintado en 1636, está interpretado como si se tratase de una lucha de gladiadores. La majestad y solemnidad de las figuras, así como la composición en general, está más vinculada al mundo clasicista que al caravaggesco. En el coro de espectadores se aprecia la utilización de la gama de los grises, lo que hace presumir tal vez la influencia de su encuentro con Velázquez durante el primer viaje del sevillano a Italia.



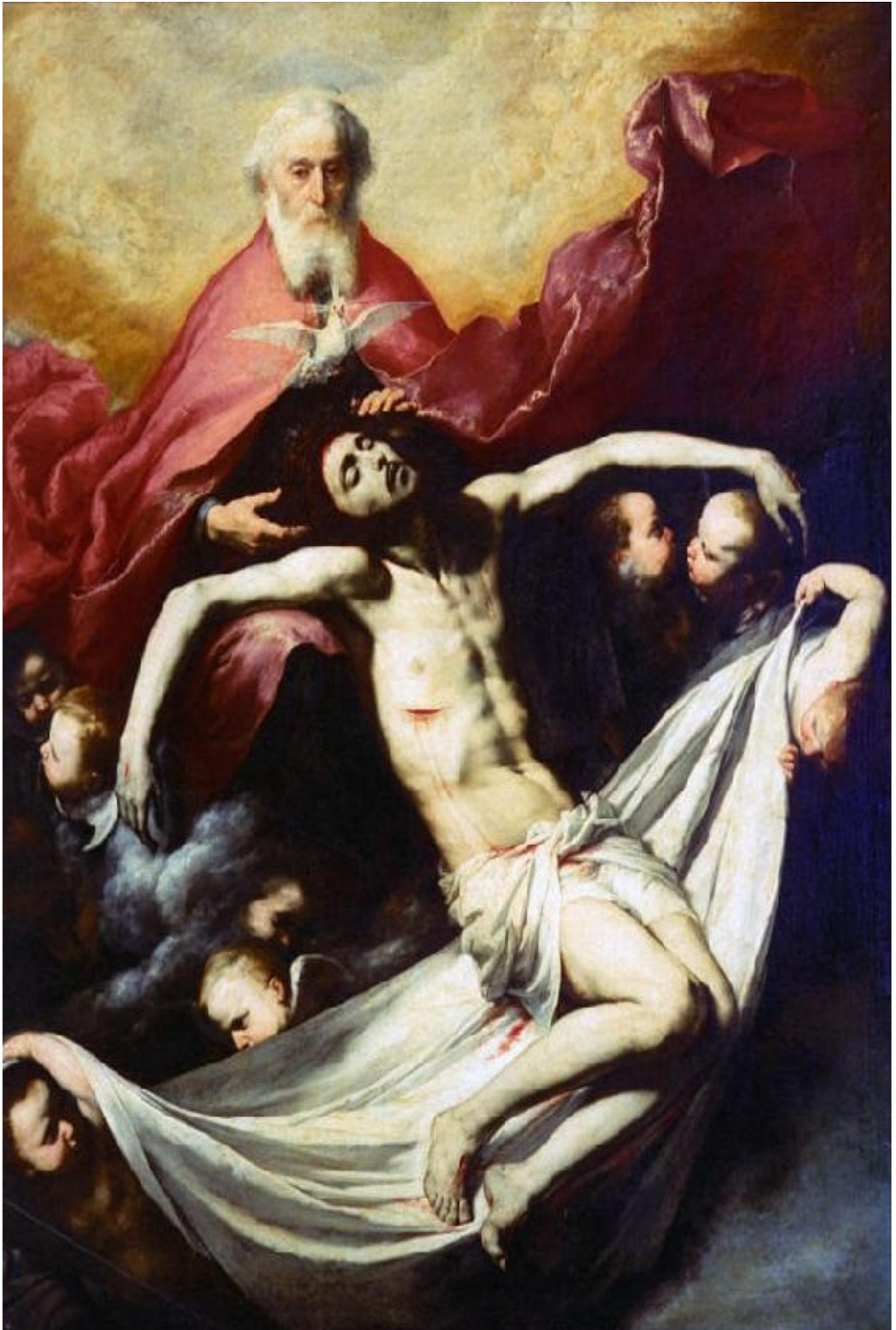
10. El tránsito de la Magdalena. Academia de Bellas Artes. Madrid

Uno de los temas preferidos por la pintura barroca del siglo XVII es el de la Magdalena. Ribera, como buen artista barroco y mejor pintor de temas religiosos, nos la presentará repetidas veces. Una de las mejores es esta de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en que la santa, radiante de belleza, asciende a los cielos. Los colores son claros y de gran riqueza, pero hay un cierto tenebrismo en los contrastes de luz y sombra. El rostro de la Magdalena es de una corrección exquisita, y se ha pensado que podría ser el de su propia esposa. El manto, desplegado al viento y sostenido por pequeños querubes, señala la típica composición barroca en diagonal. Está firmado en 1636.



11. La Trinidad. Museo del Prado

El aclaramiento de la paleta de Ribera y su admiración hacia la pintura veneciana, que podía conocer de manera directa a través de la colección del conde de Monterrey, se ponen de manifiesto en esta «Trinidad», fechable hacia 1636-1637. Los colores son muy intensos, con gran recuerdo de los de Tiziano, en el que parece inspirarse Ribera, pues los angelitos resultan muy similares a los venecianos. El cuerpo de Cristo marca una diagonal, pero más atenuada que en otras obras, ya que junto con la figura del Dios Padre forma una composición piramidal agrupada en el centro del cuadro. La solemnidad de la figura del Dios Padre hace pensar en que está sentado sobre un robusto trono de granito más que sobre las ligeras nubes.



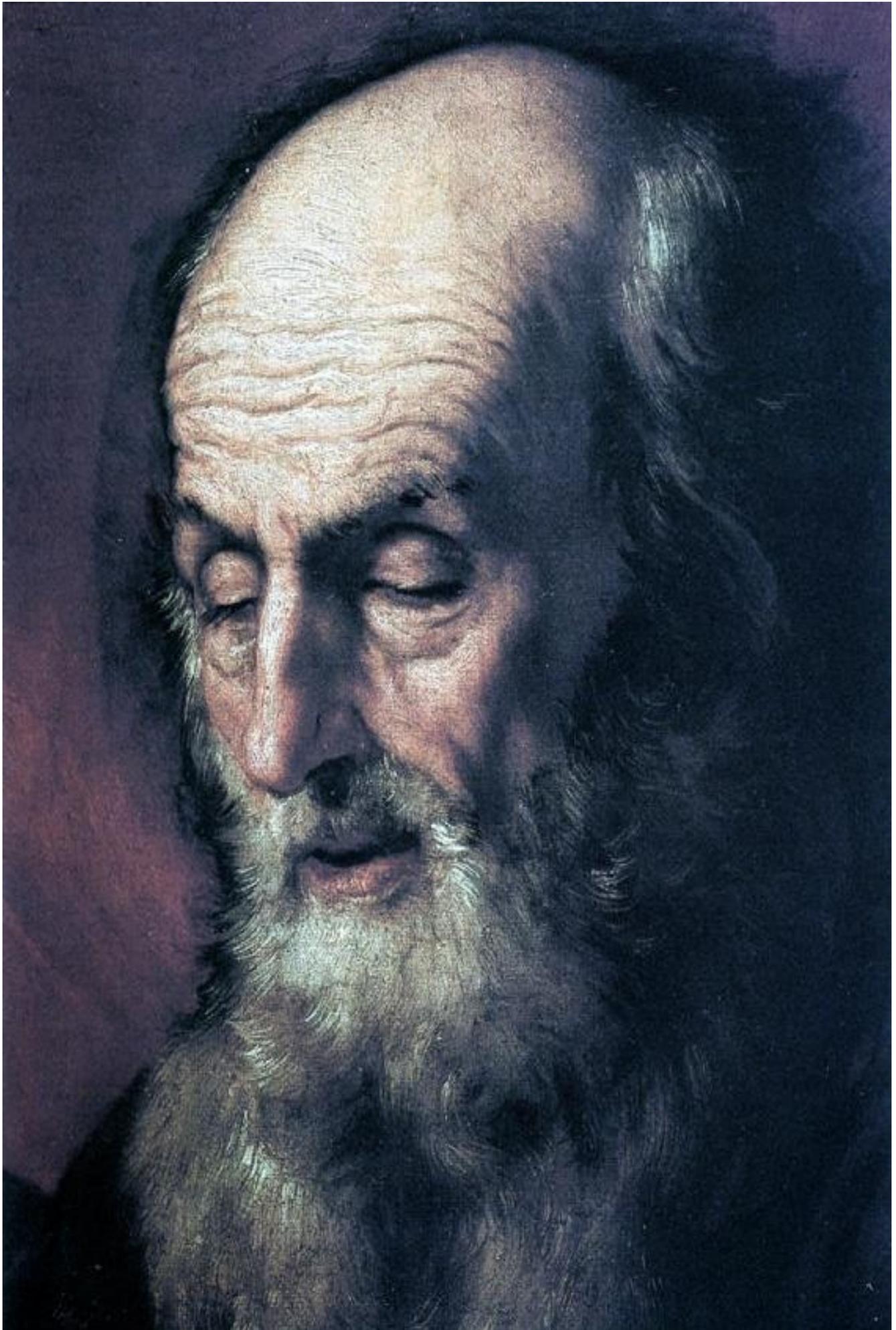
12. Isaac y Jacob. Museo del Prado

Uno de los años capitales en la biografía de Ribera es 1637: es el año en que gana el concurso para realizar la «Piedad» de la cartuja napolitana de San Martino; el mismo año en que pinta, asimismo, las escenas mitológicas de «Apolo y Marsias» (Museos de Bruselas y Nápoles) y de «Venus y Adonis muerto» (Galería Nacional. Roma). De igual fecha es el lienzo de «Jacob recibiendo la bendición de Isaac», ilustración del pasaje XXVII del «Génesis», en que se narra el engaño del anciano patriarca por el hijo menor en complicidad con su madre Rebeca para lograr que sea Jacob y no Esaú el preferido en la primogenitura. Isaac, ciego, palpa el brazo de Jacob cubierto con una piel de cordero para aparentar que es velloso como lo era Esaú. El gesto de Isaac, comparable con el ya citado del escultor ciego de Gambazo, hace concentrar toda la atención del espectador sobre sus manos, atención que, a través de la figura de Jacob, pasa hacia la figura de Rebeca, que, mientras parece empujar a su preferido hacia el padre, no deja de mirar al espectador de frente —caso raro en Ribera—, como si recelase de la presencia de algún testigo del engaño. Al fondo de la escena, y a través de una ventana, aparece Esaú, que regresa a la casa ignorante de lo ocurrido. El lienzo carece de notas tenebristas; por el contrario, Ribera hace gala de una suntuosidad colorista con cierto recuerdo veneciano, siendo los ricos carmines de la cortina y la colcha y el azul del vestido de Jacob las notas de color más vivas. La composición está muy lograda en profundidad a base de una diagonal que arranca desde el bodegón del primer término hasta la lejana figura de Esaú, todo en una sucesión de planos perfectamente trabados entre sí.



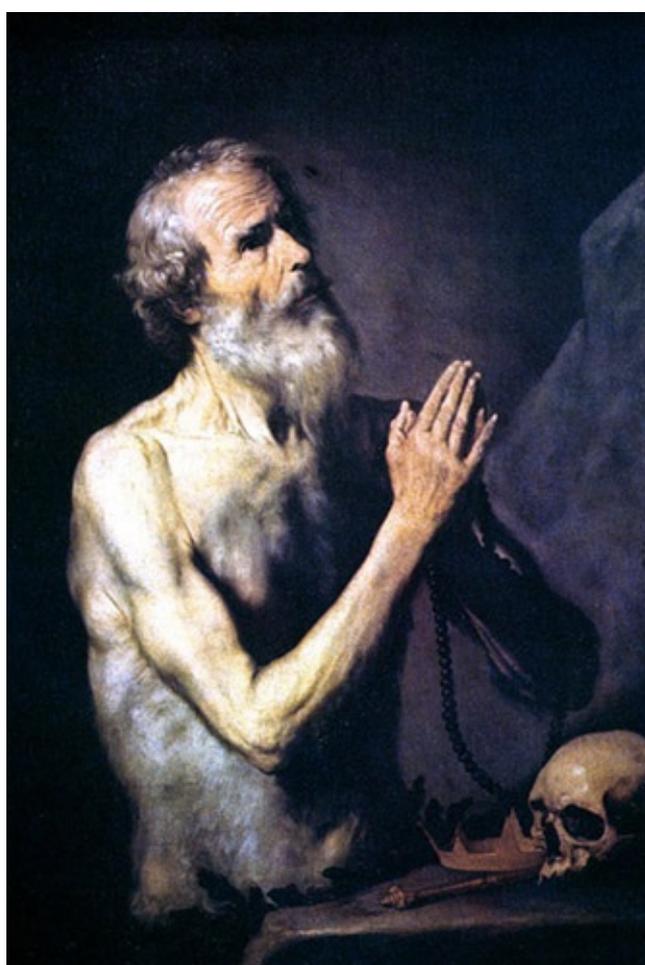
13. Isaac y Jacob (detalle). Museo del Prado

La constante preocupación de Ribera por mostrar las calidades de las cosas alcanza una magistral expresión en el tratamiento de los bodegones o naturalezas muertas. En el cuadro de «Isaac y Jacob», y en una mesita junto a la cama del anciano patriarca, está preparado el alimento que el primogénito ha ofrecido a su padre. Es un trozo de bodegón ejecutado con tanta maestría como sobriedad, y que puede ser comparado con los que realizaron nuestros mejores pintores de naturalezas muertas (Sánchez Cotán, Zurbarán, etc.).



14. San Onofre. Colección particular

Otra de las composiciones en que Ribera hace gala de toda su robustez al representar figuras de ancianos, santos y eremitas es el «San Onofre», de la colección del duque de Alba, pintado en 1637. Aquí el pintor valenciano nos presenta al santo anacoreta en actitud de recogimiento, rodeado de la calavera, símbolo de su penitencia y meditación, y de la corona, que alude a su supuesto origen real como hijo de un rey de Persia, rango que abandonó para retirarse a la Tebaida en el siglo IV, donde se entregó a la oración y meditación.



15. Vieja usurera. Museo del Prado

La pintura de género fue también a veces objeto de la atención de Ribera, como una producción marginal a su pintura religiosa. Buen ejemplo de ello es el cuadro de la «Vieja usurera», que nos muestra a una figura de medio cuerpo que representa a una vieja pesando monedas de oro en una balanza.

Todo está magistralmente conseguido en la expresión del rostro rugoso y lleno de malicia. Debajo del brazo izquierdo que se dobla hacia el fondo para crear una sensación de espacio en profundidad, aparece la firma y la fecha (1638).



16. San Pedro liberado por un ángel. Museo del Prado

El tema religioso, tan grato siempre a Ribera, lo encontramos de nuevo en esta liberación de San Pedro, realizada en 1639. La composición en diagonal es aquí doble, ya que por un lado encontramos una línea que arranca desde la ventana hasta el pie del apóstol, y por otro, una nueva diagonal que va desde la cabeza del ángel liberador hasta la mano derecha de San Pedro. Aunque el tema exige la oscura penumbra del interior de la prisión, Ribera sigue utilizando colores de ricas tonalidades. La luz es de dos clases: una, la luz natural que penetra por la ventana; otra, la artificial que ilumina al ángel.



17. El martirio de San Bartolomé. Museo del Prado

Frecuentemente se ha hablado de la crueldad de los cuadros de Ribera, pero hay que observar que en la mayor parte de sus obras no representa el trágico acontecimiento en el momento en que se produce, sino la preparación del suplicio. Aquí vemos el momento en que el santo es suspendido del mástil donde va a ser desollado, y, por lo tanto, no hay sangre ni violencia. Lo que Ribera quiere señalar es la impasible atención del coro de espectadores —en el que destaca el bello grupo de una madre con su niño en brazos mirando al espectador como ajena al suceso—, el esfuerzo muscular de los sayones que tiran de las cuerdas para elevar el cuerpo del santo y la profunda resignación del apóstol que se entrega a la muerte. La escena está compuesta a base de dos triángulos, cuyo lado común es el cuerpo del santo, marcando una diagonal. Además, el madero al que están atadas las manos del santo es como la base común de otro doble triángulo, el vértice de uno de los cuales está ya fuera del lienzo. Por otra parte, la corporeidad de las figuras, las columnas que aparecen tras el grupo de la derecha y la actitud pensativa de uno de los espectadores hacen pensar en una influencia clásica. Otra influencia, veneciana en este caso, parece apreciarse en los tonos claros y en la luminosidad de la escena.



El cuadro está firmado y fechado, pero la última cifra no resulta clara y suele leerse 1630 o 1639. Más válida parece la data de 1639, ya que se aprecia de un modo definitivo el triunfo de la tonalidad propia de su segunda etapa.

18. El sueño de Jacob. Museo del Prado

El tema bíblico de Jacob volvió a ser tratado por Ribera como ilustración del pasaje XXVIII del «Génesis», en el que se describe el sueño de Jacob durante su huida a Harán para escapar de las iras del engañado Esaú; durante el camino se tendió a dormir, y en su sueño surgió una escala de ángeles y la voz del Señor que le prometía protección para él y sus descendientes.



La composición forma un aspa mediante el cruce de las dos diagonales clásicas: la que señala el árbol y la que marca la figura de Jacob. La indicación del paisaje es de gran sobriedad y se limita a un solo tronco de árbol. El modelado de la cabeza es muy suave a causa de la luz difusa que envuelve a Jacob procedente de la escala de ángeles, escala que, ejecutada con delicada pincelada y tonos dorados, cuesta trabajo distinguir a una regular distancia. Aunque el tema se prestaba a una gran composición barroca, Ribera se limitó a realizar una composición sencilla presentando al Patriarca dormido con actitud natural y propia de cualquier persona que dormita plácidamente. Es tal vez un eco de la tranquilidad de espíritu del pintor en esta etapa del cuarto decenio del siglo. Esta obra también ha sido objeto de problemas de datación, pero parece haberse impuesto la fecha de 1639.

19. Sueño de Jacob (detalle). Museo del Prado

El realismo de Ribera logra presentarnos a Jacob durmiendo sobre una piedra en la que apoya la mano, de la manera más natural y humana. La impresión de sueño es de un realismo absoluto. No es un rostro con los ojos simplemente cerrados. Es un rostro que duerme y que, además, tiene sueños. Todo es serena tranquilidad en sus facciones, modeladas suavemente por la luz que las envuelve. Esta ausencia de fuertes contrastes de luz y sombra pudiera ser tal vez la razón que movió a algunos tratadistas del siglo XVIII para considerar a Murillo como el autor del lienzo, a pesar de la clara firma de Ribera que figura en una roca.



20. San Pablo ermitaño. Museo del Prado

En 1640 Ribera firmó este cuadro dedicado al primer ermitaño. El santo, vestido con ramas de palmera entretejidas, medita ante una calavera, mientras se apoya sobre un sillar. El cuadro está también concebido en composición diagonal, subrayada por el tronco del fondo y la figura del ermitaño, que sugiere la profundidad. El dibujo es de gran perfección, sobre todo en el tratamiento de las carnes rugosas y secas, propias de un cuerpo anciano entregado a la vida de penitencia.



21. Santa Inés. Museo de Dresde.

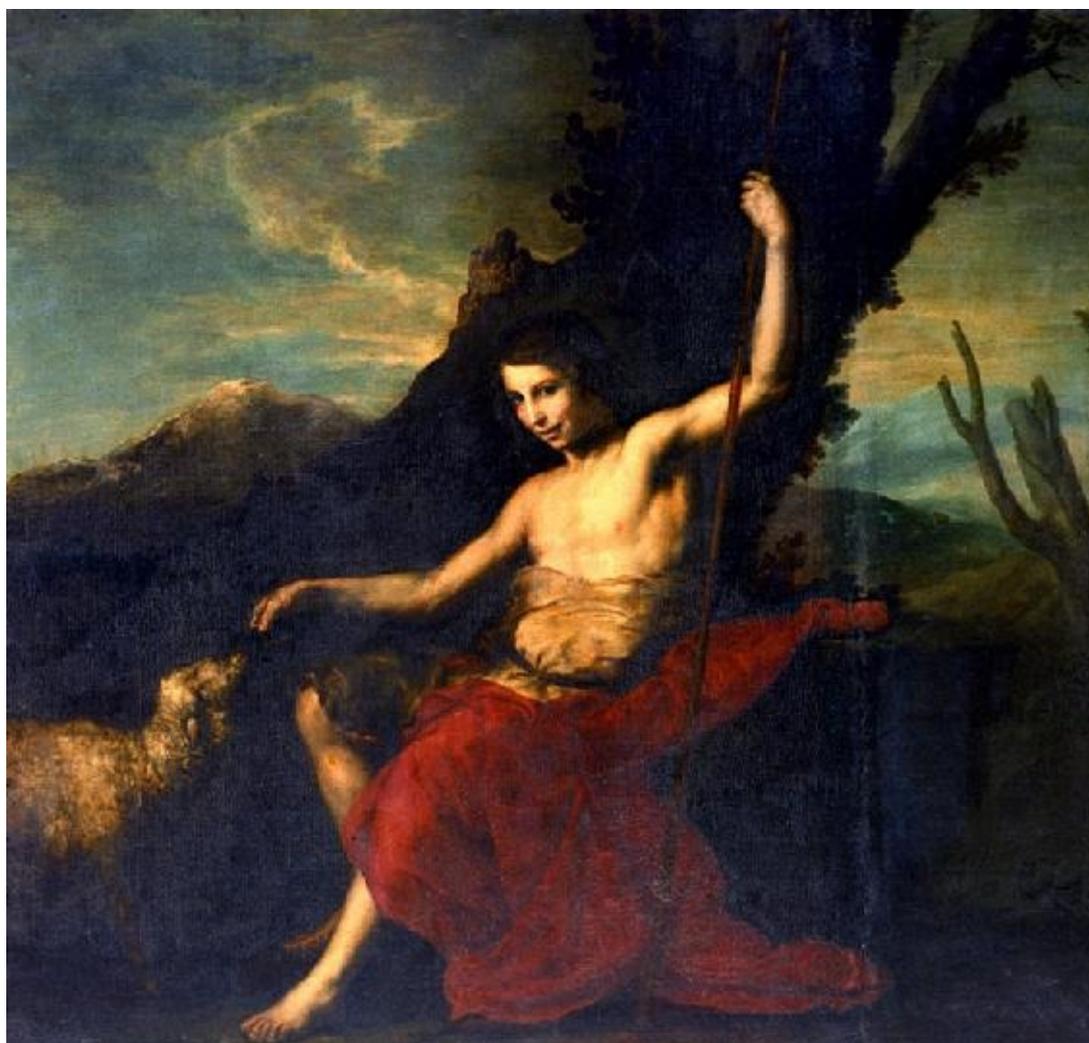
Uno de los momentos culminantes de la producción de Ribera viene señalado por su «Santa Inés», que es una de sus composiciones más delicadas.



El rostro de la santa posiblemente sea tomado del de alguna de sus hijas y que aquí le sirve para presentarnos cuál era para el pintor el ideal de la belleza femenina. Pintado en 1641 y con ciertos recuerdos del Correggio en el colorido, representa el momento en que un ángel ofrece a la santa un lienzo para cubrir su cuerpo desnudo, tras el castigo paterno.

22. San Juan Bautista. Museo del Prado

En la misma línea dulce y humana de los lienzos anteriores hay que incluir los cuatro siguientes, que proceden de la colección del marqués de los Llanos. El mejor de la serie es el de San Juan Bautista en el desierto, que recuerda los cuadros de igual tema realizados por Caravaggio. La actitud de la figura tiene toda la grandiosidad clásica que Ribera aprendió de la escultura romana; San Juan sostiene el cayado al modo de los antiguos emperadores romanos. El paisaje de fondo, de suaves y plateadas tonalidades, parece aludir al Vesubio. Nuevamente se repite la composición en doble diagonal, una de ellas para señalar la profundidad.



23. La Magdalena. Museo del Prado

El ideal riberesco de la belleza femenina se nos ofrece de nuevo en esta Magdalena, que, arrepentida, reza de rodillas, a la entrada de una cueva. La gran mancha carmín del manto contrasta vivamente con el gris metálico del traje y la blancura del rostro y hombros de la santa que une sus manos en oración. Ante ella, y sobre el sillar en que se apoya, aparece el pomo de perfumes que recuerda que sirvió para ungir los pies de Cristo. De sorprendente semejanza con la «Santa Inés» de Dresde, es posible que Ribera volviese a retratar en este lienzo a su bella hija Ana. Tal parecido y la riqueza de color mueven a la crítica a situar esta obra hacia 1640-1645. Algunos autores estiman que no se trata de María Magdalena, sino de Santa Tais.



24. Santa María Egipciaca. Museo del Prado

Para realizar la serie de cuadros de los cuatro santos anacoretas Ribera seleccionó dos santos de edad avanzada y otros dos jóvenes. En contraposición a la Magdalena, de radiante y juvenil belleza, nos encontramos con esta Santa María Egipciaca, situada a la puerta de la cueva y teniendo como telón de fondo el consabido tronco de árbol recortándose sobre el celaje.



Aparecen también los clásicos bloques geométricos en que descansa la santa y aparece una calavera. El naturalismo anatómico de Ribera se recrea en la representación del pecho y brazos de la santa, que, más que vieja, parece avejentada por la vida de retiro.

25. San Bartolomé. Museo del Prado

Completa la serie «San Bartolomé», uno de los muchos que Ribera ejecutó a lo largo de su vida. De composición y colorido similares a los anteriores, es maravilloso el claro dorado del torso y el blanco manto con ricos plegados, que se recortan sobre el fondo de la cueva. En una mano lleva el cuchillo, que fue el instrumento de su martirio.



26. El patizambo. Museo del Louvre

El realismo de Ribera encuentra en las obras de carácter profano sus mejores expresiones. El patizambo o «pied-bot» del Museo del Louvre muestra sus deformaciones anatómicas, pero sin abandonar esa sonrisa entre maliciosa y resignada.



Destacándose sobre un fondo de celaje, mira al espectador, mientras que lleva la muleta al hombro y exhibe un papel en el que proclama su petición de limosna («Da mihi lemosinam propter amorem Dei»). Pintado en 1642, es un fiel retrato de la vida de los suburbios de Nápoles en los que pululaban mendigos, gitanos y vividores de todas clases.

27. Cristo crucificado. Diputación Provincial. Vitoria

El clasicismo de Ribera se aúna con su ideal de belleza en este «Crucificado» de la Diputación de Vitoria, firmado en 1643. Cristo aparece con cuatro clavos y las piernas cruzadas, según la visión de Santa Brígida. La composición resulta harto sencilla. Ribera utiliza su maestría técnica para destacar con la luz la figura del Redentor sobre un fondo de celaje, ya oscurecido al eclipsarse el sol, como señal de la inminente expiración de Cristo. Esta segunda etapa en la obra de Ribera perdura hasta los años finales del decenio de 1640, en que, a raíz de los ilícitos amores de su hija y don Juan José de Austria, hijo bastardo del rey Felipe IV que había sido enviado a Nápoles para poner fin a la sublevación de Masaniello en 1647, Ribera sufrió una grave crisis espiritual que hizo retornar su pintura casi al tenebrismo de los primeros años, acentuándolo aún más si cabe, pero sin olvidar el rico colorido veneciano ni sus conquistas en materia de luz y espacio.



28. La Adoración de los pastores. Museo del Louvre

El dramático realismo de los martirios y de los santos ermitaños se torna ahora más grato y pleno de encanto en los temas relativos a Cristo o a la Virgen. Todo es tranquilidad en esta «Adoración de los pastores» del Louvre, en la que, al igual que en la de la Catedral de Valencia (1643), lo importante es el Niño y la Virgen, en los que se concentra la luz más intensa. Los pastores presentan el escalonamiento típico de Ribera, tan preocupado siempre por la geometría de la composición. Pero ni aunque se trate de un tema religioso tratado con tanta sencillez y austeridad, el pintor renuncia a expresar su amor al naturalismo en la pelliza del pastor situado en primer término y en los corderillos que ofrendan al Niño Dios. Fechado en 1650, Ribera añadió a su firma el título de Académico Romano.



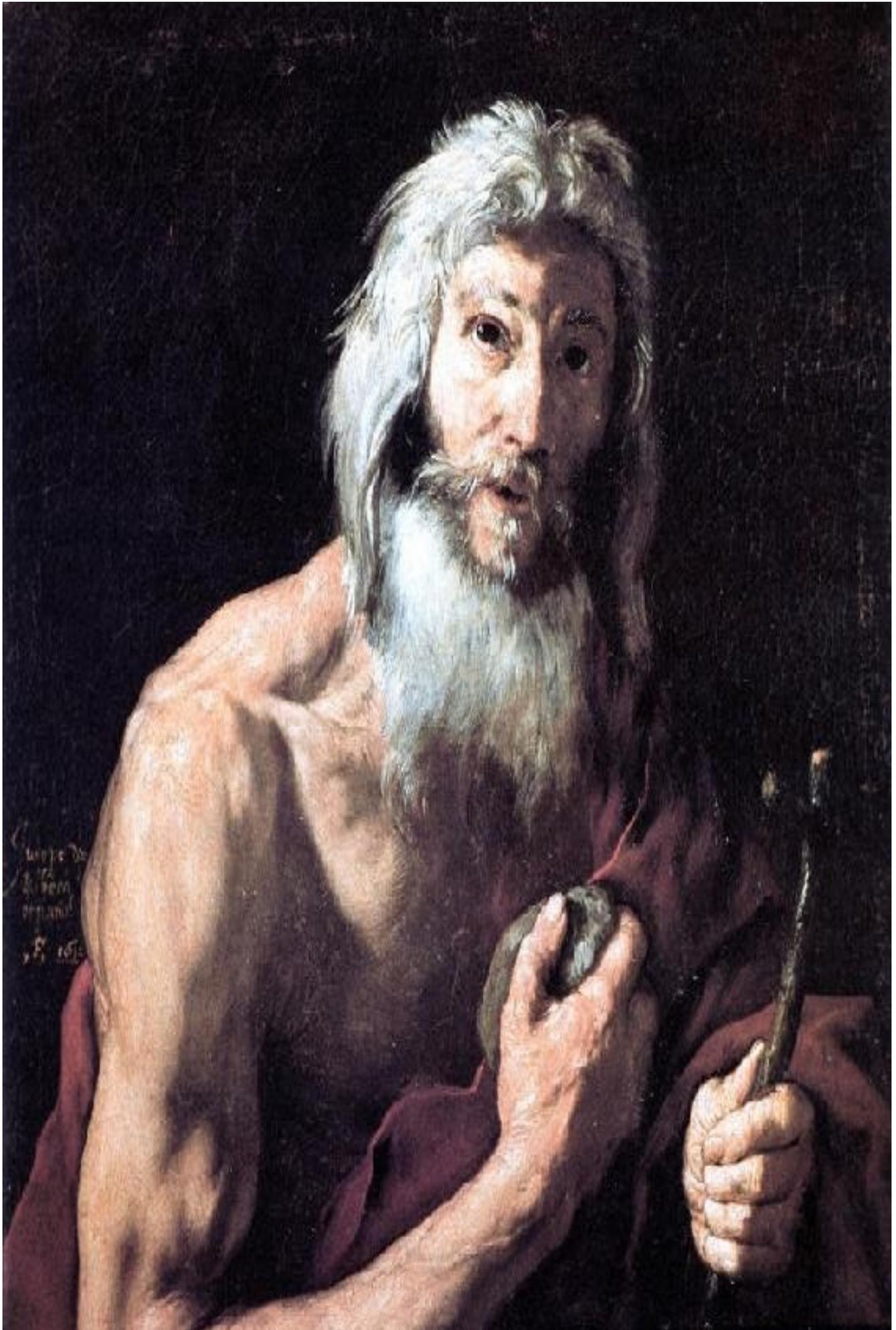
29. Santiago el Mayor. Museo del Prado

La monumentalidad clásica de que hizo gala Ribera en muchas de sus figuras queda de nuevo manifiesta en esta representación del apóstol peregrino. La actitud de la figura, en pie y con el bordón en la mano izquierda, tiene un aire de estatua romana. El ropaje negro y pardo deja ver en parte la atlética arquitectura de su torso, con el pecho y el hombro derecho desnudos. El colorido vuelve nuevamente a las tonalidades oscuras, mientras que la luz le sirve para crear el espacio. Este intenso tenebrismo ha hecho dudar de la exacta interpretación de la fecha (1651) que aparece en el cuadro, ya que se estimaba obra de fecha anterior.



30. San Jerónimo. Museo del Prado

Tal vez la última pintura que realizó Ribera sea este «San Jerónimo», fechado en 1652, el mismo año de su muerte. Tema repetido numerosas veces a lo largo de su vida (Leningrado, Nápoles, Prado), en su último cuadro muestra un acusado tenebrismo, pero, sin embargo, la coloración es mucho más cálida y rica que en las obras tenebristas de su juventud. La pincelada menuda ha interpretado perfectamente la anatomía del santo penitente, pero el rostro es vulgar; carece de la idealización de que gozan otras de sus figuras de santos. Tal vez ello sea reflejo de la intensa conmoción espiritual que le causara el injusto pago con que el hijo de Felipe IV había correspondido a la amistad del artista. El final de esta tercera etapa viene señalado por el término de la vida del insigne artista español el 2 de septiembre de 1652 en un suburbio de Nápoles, ciudad que no abandonó desde que en ella se afincó.



31. San Sebastian (dibujo a lápiz rojo)

Dibujante extraordinario, la fama de Ribera se extendió por toda Europa mediante unas láminas hechas, al parecer, para una cartilla de dibujo que tuvo amplia divulgación entre los pintores. No obstante, son muy pocos los dibujos seguros de Ribera. Este «San Sebastián» da idea del vigor expresivo de su trazo y de la sobriedad del modelado del pintor.

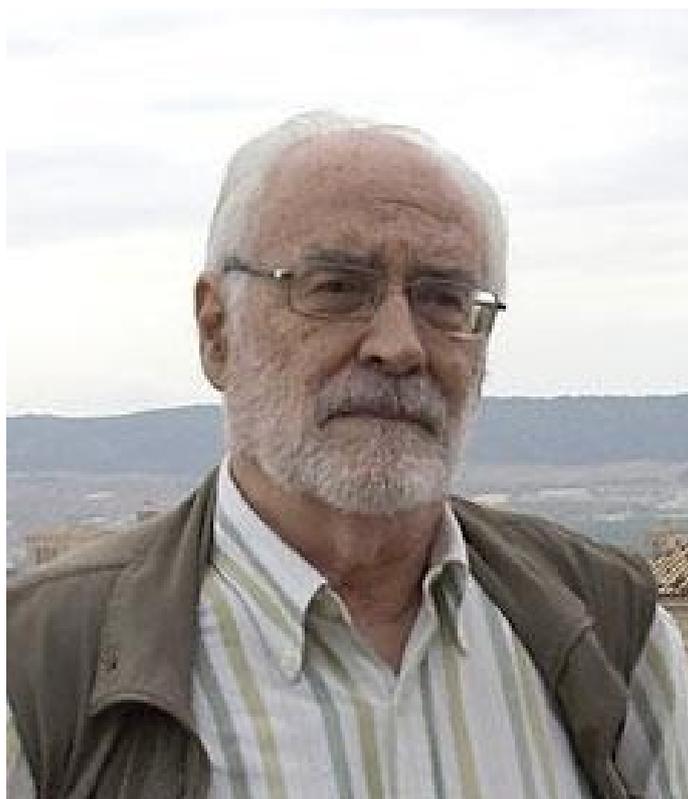


32. El martirio de San Bartolomé (grabado)

También cultivó Ribera el grabado, dada su extraordinaria firmeza de pulso para el dibujo. Fue uno de nuestros pocos grabadores de primer orden. Seguramente por residir en Italia se aficionó al grabado, y grabados son precisamente las primeras obras fechadas que de Ribera conocemos. Se trata de varias estampas de «San Jerónimo», «San Pedro», «El poeta» y esta del martirio de San Bartolomé (1624), que alcanzó extraordinaria difusión. La nota sangrienta del martirio contribuyó a crearle la fama de amante de lo desagradable por la que fue conocido durante muchos años.



Así vivió y pintó Ribera, quizá el único de nuestros artistas suficientemente conocido en Europa en el tiempo en que Velázquez, Zurbarán y hasta Goya incluso, eran prácticamente ignorados fuera de España.



ERNESTO BALLESTEROS ARRANZ (Cuenca, España, 1942) es Licenciado en Geografía e Historia por la Universidad Complutense y doctor en Filosofía por la Autónoma de Madrid. El profesor Ernesto Ballesteros Arranz fue Catedrático de Didáctica de Ciencias Sociales en la Facultad de Educación, además de su labor como enseñante en el campo de la Geografía, manifestó siempre un particular interés por la filosofía, tanto la occidental como la oriental, en concreto la filosofía india. Buena prueba de ellos son sus numerosas publicaciones sobre una y otra o comparándolas, con títulos como *La negación de la substancia de Hume*, *Presencia de Schopenhauer*, *La filosofía del estado de vigilia*, *Kant frente a Shamkara*. *El problema de los dos yoes*, *Amanecer de un nuevo escepticismo*, *Antah karana*, *Comentarios al Sat Darshana*, o su magno compendio del *Yoga Vâsishtha* que fue reconocido en el momento de su edición, en 1995, como la traducción antológica más completa realizada hasta la fecha en castellano de este texto espiritual hindú tradicionalmente atribuido al legendario Valmiki, el autor del Ramayana, y uno de los textos fundamentales de la filosofía vedanta.

Ha publicado también *Historia del Arte Español* (60 Títulos), *Historia Universal del Arte y la Cultura* (52 Títulos).