

# APUNTES PARA UN ESTUDIO SOBRE LA PROBLEMATICA DE RIBERA

Este trabajo sólo pretende ser un borrador o esquema metodológico previo, para señalar aquellos puntos que, a mi juicio, deberían ser sistemáticamente investigados en trabajos posteriores, con el fin de comprender la significación artística del sistema lingüístico empleado por Ribera, así como sus implicaciones y función social en la Europa post-tridentina. De este modo podría llegarse a la formulación de una nueva teoría desarrollada según las actuales concepciones históricas, a través de las cuales se estudiaría la figura de Ribera a la luz de su entorno económico, político, religioso y cultural, tratando de discernir lo que en su obra hay de expresión personal del artista y lo que responde a unos condicionamientos externos y temporales. Se estudiaría asimismo la extensión, difusión y decadencia de este fenómeno, con lo que tenga de aprovechable para otros pintores, así como los peligros de amaneramiento que encierra.

## 1. *Influencia de Caravaggio*

Cuando Ribera va a Italia es influido de modo decisivo por el tenebrismo de Caravaggio. Este nuevo lenguaje artístico viene a incrementar la tendencia, adquirida ya en Valencia, a visualizar la realidad minuciosamente bajo la anterior influencia de la pintura flamenca. Pero Ribera nunca sigue al artista italiano de un modo absoluto, puesto que sus personalidades son radicalmente opuestas.

Caravaggio pretende que su obra sea asequible intelectualmente a los niveles más bajos de la sociedad. Es el primer artista que destaca a los personajes principales de sus cuadros mediante agudos contrastes de luces y sombras, sin necesidad de hacerlos coincidir con los ejes de la composición. Para conseguirlo, coloca una luz alta y lateral en su taller, que, al caer de lleno sobre los objetos, cubre de sombras el suelo, las paredes y el techo. Pero en Caravaggio el concepto de realidad está demasiado elaborado y sintetizado y por lo mismo llega más difícilmente al público. Muchos de los posibles clientes, condicionados por la elegancia de las imágenes renacentistas, quedan extrañados ante el crudo realismo con que el artista interpreta la Biblia. Los fieles, en general, no entienden su pintura y la jerarquía eclesiástica desconfía de ella por considerarla excesivamente vulgar y poco trascendente. Se le

censura por pintar en los pasajes de Historia Sagrada objetos cotidianos que contribuyen a rebajar el dramatismo del momento, y por evitar en sus obras la dialéctica tradicional, con lo que resultan poco inteligibles. Caravaggio se convierte en el primer artista de la Edad Contemporánea rechazado a causa de su originalidad artística y conceptual.

A pesar de que la Iglesia post-conciliar desea influir en un amplio sector de público, no quiere en absoluto renunciar a su espíritu humanístico y selectivo. La jerarquía aspira a crear un arte popular para la propaganda de la fe, pero limitando su carácter popular a hacer asequibles ideas y formas, evitando radicalmente unos medios de expresión excesivamente plebeyos. Esta combinación de populismo y sentido aristocrático es la que la Iglesia encontrará definitivamente en Ribera.

## *Características diferenciales de Ribera*

### *Ideológicas*

Con Ribera la Religión vuelve a situarse en la vida, particularmente en la vida de los humildes, pero de modo más directo, menos sintetizado, que en Caravaggio, lo que explicaría el éxito popular de sus pinturas. Une, en sus personajes, aspectos aparentemente tan heterogéneos como el espíritu ascético, la violencia interior que no llega a manifestarse en rebelión y un cierto ensimismamiento o concentración en el «yo», que coinciden con la situación psico-social de la época. De este modo provoca una alienación social, al lograr que el fiel se identifique con el tema iconográfico y explique su propia realidad vital. Su pintura contribuye, así, a incrementar las inquietudes trascendentes y el olvido de la problemática cotidiana entre el pueblo.

### *Metodológicas*

Como vehículo de esta ideología, Ribera explota dos temas iconográficos fundamentales: el amor, en una amplia gama de manifestaciones místicas y el terror en sus versiones de martirios, donde consigue efectos dramáticos mediante bruscos contrastes de luces y sombras que producen un choque visual en el fiel, al que inducen a la meditación, tras el encuentro brutal con la realidad dramática. En la





forma de interpretar los temas se diferencia de los artistas italianos. Cuando desarrolla escenas de la mitología clásica, los dioses están siempre tratados con un sentido no sólo humano, sino también humorístico; mientras que los italianos interpretan estos temas de una forma literal y digna. Como tema de sus lienzos, le interesa más la figura humana, interpretada en una gran variedad de tipos populares, que la naturaleza o el paisaje urbano; asimismo prefiere la figura aislada y estática a las grandes aglomeraciones humanas; al contrario que otros tenebristas, prefiere el movimiento preganante al movimiento rápido.

### *Técnicas*

Cuando Ribera llega a Italia posee, ya, unos conocimientos básicos de pintura y dibujo, aprendidos posiblemente de Ribalta, pero se encuentra bastante alejado de los pintores de la escuela española. Aun-



Ribera: San Sebastián. Museo de Bellas Artes. Valencia.

que su manera de interpretar el tenebrismo de Caravaggio, hace que tampoco pueda confundirse su estilo con el de la escuela italiana. Ribera toma de los italianos las novedades conceptuales de la pintura barroca que venía a completar la base realista aprendida ya en Valencia, pero conserva siempre unas

características técnicas distintivas de origen español. Su técnica se caracteriza por un empaste muy realzado que consigue colocando la pintura sobre el lienzo con golpes de pincel grueso.

### 2. *La «leyenda negra» sobre Ribera*

Tanto la personalidad humana como la artística de Ribera ha sido objeto de acusaciones de todo tipo, hasta llegar a formarse una verdadera leyenda negra en torno del artista.

#### *Origen*

Ribera se convierte rápidamente en un pintor famoso cuyos encargos se multiplican. Ello provoca la envidia de muchos pintores contemporáneos, entre los que se encuentra Guido Reni. Los pintores napolitanos tienen dos razones fundamentales para odiar a Ribera: en primer lugar, su indudable talento y su éxito profesional, y, en segundo lugar, el ser español, es decir, oriundo de la potencia dominadora.

#### *Consecuencias*

Una crítica netamente partidista del arte italiano comienza a considerar la obra de Ribera como una mezcla de crueldad y mal gusto personal, aunque en muchas ocasiones son los mismos teóricos del arte, influidos por el ambiente truculento, los que exageran la crueldad temática de Ribera. Estas acusaciones se contradicen, además, con el hecho de que los jesuitas italianos habían predicado mucho antes de la llegada de Ribera, que era conveniente representar con todo realismo las escenas de martirio, con objeto de incitar al fiel a sacrificarse por la fe, tal como habían hecho los santos representados.

Las generaciones inmediatamente posteriores a Ribera, ven en el artista a un verdadero malhechor, dirigente de un clan «mafioso» de la época, formado por discípulos suyos que se encargarían de expulsar por la fuerza a todo artista que intentara desarrollar su actividad en la ciudad de Nápoles.

Esta leyenda que, por otra parte, se asemeja a leyendas similares sobre Caravaggio, enlaza con la crítica que, también desde entonces, comienza a hacerse a Ribera artista: se le considera como un hombre sádico y cruel que emplea el arte como expresión externa de su psicología patológica, lo que explicaría su preferencia por temas truculentos.

Más tarde el Romanticismo, que descubre España, rehace antiguas leyendas italianas y forja una nueva versión de Ribera como pintor maldito. Lord Byron y Teófilo Gautier son los dos escritores románticos que más contribuyen a difundir esta leyenda. Dichas versiones falseadas de la realidad sobreviven al Romanticismo y perduran casi hasta la



actualidad. Para mucha gente, Ribera es todavía hoy el pintor morboso de terribles martirios y penitencias.

#### *Visión actualizada de Ribera*

Después de muchos siglos en que la figura de Ribera ha sido desprestigiada con argumentos carentes de una base real, hoy puede estudiarse su personalidad artística de modo más objetivo.

En principio, gran parte de las acusaciones hechas al artista parecen estar basadas en la envidia que se desarrolla entre los pintores contemporáneos,

resentidos por el creciente éxito del artista extranjero, que pronto se había de convertir en un pintor cotizado y protegido por los virreyes.

Por otro lado, la auténtica comprensión de la labor del artista ha sido obstaculizada durante mucho tiempo por gran cantidad de trabajos atribuidos a él y que en realidad no eran más que obras de taller realizadas por discípulos y seguidores. Es posible, en efecto, que el artista llegara a comerciar abusivamente con sus cuadros. El exceso de encargos hace que el pintor monte un taller y se rodee de una serie de discípulos que pintan apóstoles, ermitaños, mendigos, etc., repitiendo incansablemente los



Ribera: San Cristóbal. Museo del Prado. Madrid.



tipos del maestro. En las citadas obras, Ribera se limita a hacer algún retoque y colocar su firma. Habitualmente se ha juzgado el arte de Ribera estudiando todas las obras en las que aparecía dicha firma, aunque gran parte de ellas son ajenas al verdadero Ribera. Sólo después de separar estas pinturas de la auténtica obra, puede verse en Ribera a un artista verdaderamente importante dentro de la Historia del Arte europeo. Para estudiar a Ribera hay que hacerlo en las pocas obras que indiscutiblemente realiza el artista y que se encuentran en el Museo del Prado de Madrid, en Salamanca, Osuna, Vitoria, Valencia y Nápoles, principalmente.

Tampoco puede juzgarse a Ribera como un pintor exclusivamente tenebrista, puesto que al final de su vida cambia radicalmente sus concepciones estéticas. Aunque, a decir verdad, cada vez que Ribera evoluciona en su estilo, lo hace alternando los nuevos hallazgos plásticos, con la repetición insistente de los temas y técnicas de su primera época, cuya aceptación estaba asegurada.

No obstante, en la última etapa artística de Ribera se aprecia un cambio notable; los temas, aun siendo los mismos, se dulcifican y los contrastes de colores y luces se hacen menos bruscos. Absorbido por problemas personales y desengañado de la vida, Ribera parece sentirse libre de ataduras y condicionantes sociales y realiza una pintura más de acuerdo con sus propios gustos y convicciones. Socialmente su prestigio ha decaído, pero esta última producción del artista puede ser la prueba definitiva que contribuya a eliminar la leyenda negra que lo considera como un pintor retorcido y sádico.

Salvados estos obstáculos, puede estudiarse hoy la figura de Ribera como la de un gran pintor comprometido con su época e inmerso en el ambiente artístico europeo del siglo XVII. Este ambiente está condicionado por un hecho extraartístico: las conclusiones de la Contrarreforma y el predominio absoluto de los jesuitas.

Los principales dirigentes del Concilio de Trento, apoyándose en la Compañía de Jesús, estimulan la producción de una pintura de acuerdo con sus propios postulados socio-religiosos. Además de una serie de temas iconográficos determinados, la Iglesia sugiere ahora el abandono del academicismo por un arte mucho más realista y verosímil. El arte académico no podía llegar tan fácilmente a la gran masa de fieles porque no respondía a su realidad social. La excesiva grandeza de la iconografía académica impedía que el fiel se identificara con su contenido, dada la precaria situación en que, por lo general, se vivía, como consecuencia de la depresión económica. Esta falta de sincronía podía originar un alejamiento real de la religión, que es lo que ahora se trata de evitar. Por el contrario, la nueva iconografía barroca, refleja la misma realidad del

pueblo, los santos son seres exactamente iguales a cualquier hombre, cuyos rasgos característicos reproducen. Al contrario de ennoblecer el físico de los personajes sagrados, se acentúan sus aspectos negativos, así como los de la vida en general. De este modo el arte consigue que el fiel se explique su situación y se sienta conformado con ella o, por el contrario, la sublime y se preocupe en cuestiones más trascendentes, pero nunca que se rebele contra una realidad social que en sí es negativa. En definitiva, el tipo de vida que debe ejemplificar el arte es el del sacrificio y la renuncia, nunca el de la rebeldía.

Ribera, casi una generación posterior a Caravaggio, encuentra un ambiente más propio para el desarrollo de su peculiar concepto del naturalismo. Inmerso en este ambiente socio-religioso y sufriendo sus presiones, se ve, durante muchos años, imposibilitado de seguir otro camino. Por el contrario, su verdadero valor histórico es el de haber sabido reflejar de forma tan clara el sentido de esta determinada realidad vital del siglo XVII. Así se explica también el gran éxito popular de Ribera; sus destructores fueron siempre otros pintores o teóricos del Arte, pero la gran masa de fieles se sintió rápidamente identificada con la iconografía de este pintor tenebrista.

Quizás la mayor paradoja del arte de Ribera es el haber estado dirigido hacia los humildes, pero mantenido y apoyado por la jerarquía eclesiástica y los dirigentes políticos. La Compañía de Jesús ocupa puntos clave en la sociedad e influye en muchas órdenes religiosas, a través de las cuales promueve un determinado arte favorable a sus postulados socio-religiosos. Con este nuevo lenguaje artístico, marcadamente barroco e inclinado hacia el patetismo, se pretende oponer un arte netamente católico ante el racionalismo artístico de la Reforma. Protegido por los altos estamentos, Ribera se convierte pronto en el artista por excelencia que sabe resaltar el sentido de sacrificio a todos los niveles. Su temperamento apasionado estaba de acuerdo con este sentido expresivo de la religiosidad jesuítica. Ribera contribuye, con su arte, a la lucha para evitar que un importante sector de la sociedad europea realice el cambio decisivo que supone la Reforma. Lo que le interesa es, pues, reflejar la grandeza de la vida ultraterrena, mientras que la vida real no es más que un duro camino para alcanzar la eternidad.

El artista se excede muchas veces al presentar una realidad excesivamente truculenta. Pero no hay que olvidar que en parte la Iglesia se ha convertido en nacional y, por tanto, en instrumento del estado, y, en consecuencia, su arte, en apariencia subordinado a fines espirituales, lo está, también, a los intereses del estado. El primer interés en la política



social de la época es el de ejemplificar al máximo la vida de indigencia y sacrificio. Este arte, por otro lado, manifiestamente dedicado a defender la religión católica, sirve de hecho para dar salida a ciertas tendencias eróticas y sádicas de una sociedad sin duda reprimida; y es en ocasiones la propia Inquisición la que quizás viene a inducir a los fieles hacia una tolerancia del espectáculo cruento, al actualizar los procedimientos medievales.

#### *Aportaciones*

En primer lugar sería necesaria aclarar la confusión existente en Italia entre la influencia de Ribera y la de Caravaggio. Ambos condicionan el desarrollo artístico de una serie de pintores contemporáneos y posteriores que realizan un realismo de género semejante al de Ribera, aunque sustituyendo en muchas ocasiones la ironía de éste por una tendencia más dramática, sombría o rústica. Estos artistas, por lo general, adoptan sólo el aspecto técnico del tenebrismo, empleando arbitrariamente lo que se ha llamado «luz de bodega», y olvidando los valores ideológicos que en Caravaggio y Ribera aportan estos contrastes bruscos de luces y sombras.

A pesar de no haber regresado nunca a España, su influencia en este país es mucho más intensa y duradera que en Italia; quizás como consecuencia de la visita de Velázquez a Italia en 1630, que hace extender la fama de Ribera a la Corte de Felipe IV y, en general, a la nobleza y el clero de España que se convierten en sus asiduos clientes.

Sin embargo, no podría afirmarse que todos los artistas españoles del siglo XVII desarrollen su peculiar visión del realismo como consecuencia exclusiva de la influencia de Ribera, sino que, más bien, este lenguaje estaba surgiendo, ya, en las diversas escuelas del país; tenía algunos precedentes, y desde

luego coincide con unas condiciones socio-culturales favorables a su desarrollo.

En la llamada escuela sevillana el nuevo realismo es interpretado de diversa forma por Velázquez, Zurbarán, Murillo y Valdés Leal.

Pero es en Valencia donde Ribera influye más claramente, sobre todo a través de la Adoración de los Pastores de la Catedral, que inspira a los pintores Espinosa, Pablo Pontóns y Esteban March. Mas, la escuela valenciana se halla en plena decadencia y acaba por desaparecer en esta última generación de pintores.

El contenido semántico del tenebrismo de Ribera puede definirse, pues, como el de un nuevo lenguaje artístico al servicio de una realidad política y religiosa que se tambalea y que es necesario mantener. Pero la primitiva expresividad dramática, al ser reiteradamente copiada por los seguidores del maestro, se convierte en una serie de formas exaltadas y enfáticas que conducen a un falso populismo artístico y terminan por disolverse en sus propios esquemas estereotipados.

#### 3. BIBLIOGRAFÍA

JORGE FILLEMENT, *Ribera*. Trad., Miguel Toledano. Sociedad General de Publicaciones, S. A. Barcelona, 1931.

J. COSTA CLAVELL, *Ribera*. Ediciones Mundilibro, S. A. Barcelona, 1973.

BERNARDINO DE PANTORBA, *Ribera*. Iberia-Joaquín Gil, Editores, S. A. Barcelona, 1946.

A. COUCO, *José de Ribera*. Edit. Hachette. París, 1968.  
CELIA ALEGRET, *Naples jusqu'au XVIIIe. siècle*. Edit. Hachette. París, 1968.

ELIZABETH DU GUE TRAPIER, *Ribera*. Hispanic Society of America. New York, 1952.

ALBERT ELSEN, *Los propósitos del arte*. Edit. Aguilar, 1969.

CARMEN GRACIA