



La revolución de Ribera

Descripción

En la pintura española ocurre lo mismo que en otros sectores de la vida empresarial y cultural de nuestro país: que no se investiga. A pesar de que cada vez hay más dinero y gente que dedica su tiempo y esfuerzo, sigue resultando sorprendente que los «hallazgos y descubrimientos» en la pintura española los sigan haciendo investigadores extranjeros.

Es lo que le ha ocurrido a José de Ribera (1591-1652). No se trata de un pintor segundón, como Urbano Fox o Antonio Puga, no. Se trata de Ribera, uno de los «grandes» del Siglo de Oro español y de toda la historia del arte.

El italiano Gianni Papi publicó a finales de 2007 *Ribera a Roma* (Edizioni dei Soncino), un interesantísimo libro que servía de colofón a su artículo, publicado en 2002, en la revista *Paragon*, «Giuseppe de Ribera a Roma: el maestro del juicio de Salomón». En aquel artículo, que tuvo una amplia difusión, Papi planteaba identificar al Ribera que trabajaba en Roma con el llamado «Maestro del juicio de Salomón» por el cuadro de ese tema que se conserva en la Galleria Borghese de Roma. Se atribuían hasta entonces a Ribera en aquel periodo una serie sobre los cinco sentidos (cuatro originales y *El oído* conocido por numerosas copias) y algún cuadro religioso más. Era evidente que debía haber trabajado más en Roma, pero no se *encontraban* más cuadros.

La tesis de identificar al Ribera romano con el «Maestro del juicio de Salomón» no sólo aclaraba el enigma de los cuadros desaparecidos del joven Ribera, sino que confirmaba su gran capacidad de producción de los años posteriores. Papi le adjudica en su libro 53 cuadros. Pueden parecer muchos, pero si tenemos en cuenta su enorme producción a partir de 1617 en Nápoles no encontramos de ninguna forma un disparate que entre 1604 y 1616 pintara esas obras. O incluso más.

Según el médico del papa, Giulio Manzini, famoso por redactar unas notas biográficas sobre Caravaggio hacia 1620, Ribera era ya años antes un «artista revelación» que pintaba muchas obras para los *rigattieri*, los vendedores de cuadros de clase baja. Es decir: que en Roma ya era famoso, que trabajaba mucho y que pintaba temas «comerciales» que vendían estos comerciantes.

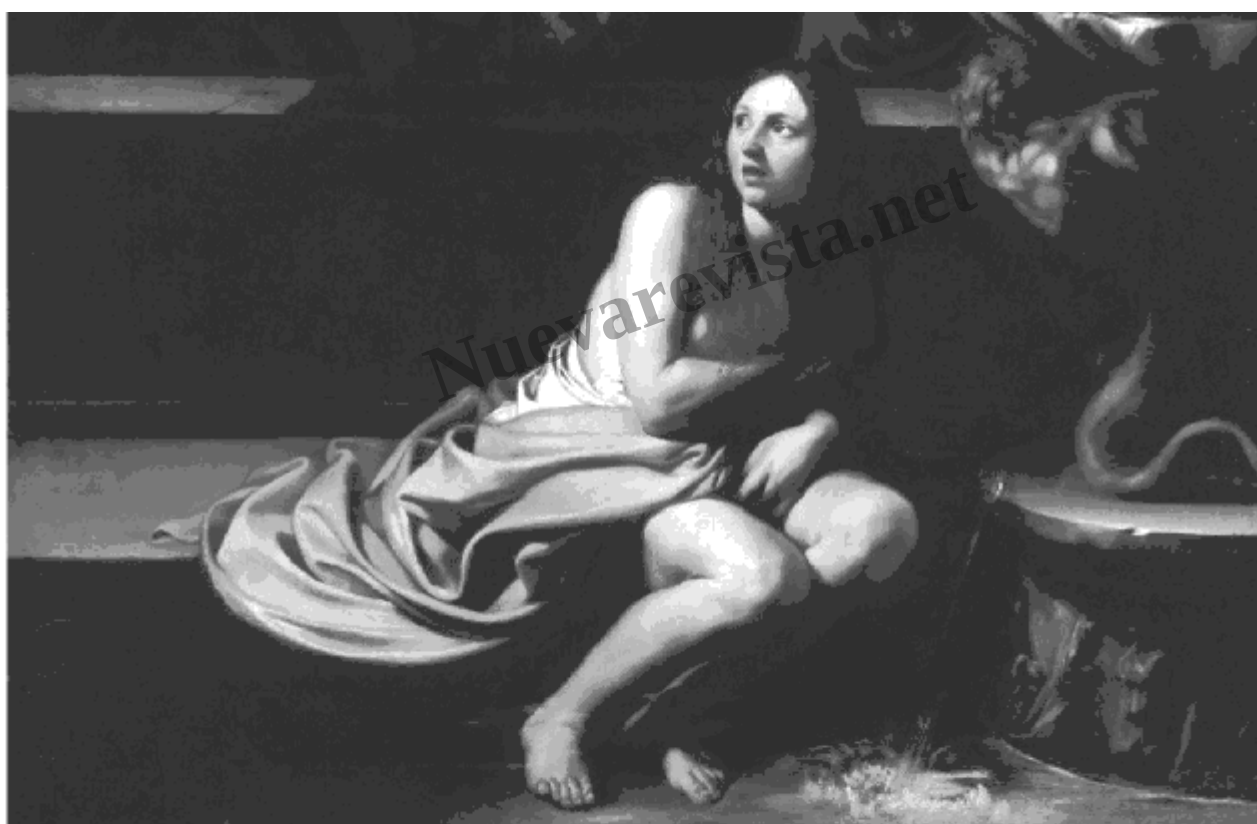
Ni que decir tiene, que la tesis de Papi es hoy unánimemente admitida por la gran mayoría de los críticos: Rosenberg, Milicua y Spinosa entre ellos, sobre todo a raíz del descubrimiento en los inventarios de las colecciones del cardenal Scipione Borghese —redactado en los años veinte del siglo XVII— y en la de Vincenzo Giustiniani, redactado en 1638, ambos cuando Ribera estaba vivo, algunas obras del «Maestro del juicio de Salomón» que ya figuraban como del *Spagnoletto*. Y es que la tesis de Papi de 2002 se ha visto confirmada por los trabajos de la profesora romana Silvia Danesi

Squarzina, cuyos hallazgos documentales en el Archivo de Estado de Roma, incorporados al libro de Papi, son otro de los «descubrimientos» del trabajo. Pero es que hay más.

Todos estos datos permiten al investigador italiano adelantar la llegada del español a Roma. Pero ¿tiene esto importancia? Mucha.

MIEMBRO DE LA SCHOLA DE CARAVAGGIO

La tesis de Papi no acababa sólo con la identificación de Ribera como el «Maestro del juicio de Salomón». Siguiendo al citado Manzini en sus notas sobre Caravaggio, junto al maestro italiano trabajaban cuatro jóvenes aprendices: Spadarino, Cecco de Caravaggio (hoy identificado como Francesco Boneri), Bartolomeo Manfredi, y un *spagnoletto* cuyo apelativo aludiría, más que a su estatura, quizá a su juventud. Estos cuatro *servidores*- la expresión italiana es también de Manzini- — de Caravaggio vivían y comían juntos, aprendían juntos...



Susana y los viejos. Óleo sobre tela, 138,5 x 179 cm. Colección privada, Madrid

Quizá sea por ello que Papi se atreve a adelantar la llegada a Roma de Ribera a 1604. Si sabemos que nació en 1591, imaginarlo con doce o trece años no resulta tan extraño.

Este adelanto de su llegada a Roma explicaría muchas cosas, sobre todo su éxito ya antes de llegar a Nápoles. También que en 1610 estuviera en Parma, procedente de Roma, para pintar el *San Martín* para la iglesia de San Próspero, avalado nada menos que por Mario Farnese; que en 1613 fuera nombrado académico de San Lucas, un honor al que no accedían fácilmente los pintores extranjeros;

que ese mismo año ya subalquilara una casa en la Via Fratina o avalara a su sobrina (ambas acciones legales necesitaban de una cierta posición económica); que en 1615 se trasladara a la Via Margutta; o que incluso en 1616 hiciera una donación a la Academia de San Lucas. Es decir, que antes de ir a Nápoles, Ribera ya era un artista importante, alguien situado en Roma y que realizaba encargos para los grandes coleccionistas y príncipes.

Tampoco el adelanto de su llegada a Roma resulta tan descabellado. Gabriele Finaldi, director adjunto del Museo del Prado, cuya tesis doctoral fue precisamente sobre Ribera, sitúa la llegada a Roma en 1608, basándose en los papeles de Salazar y Castro (una genealogía de Ribera con lagunas y dudas). Un adelanto que le acerca más a Papi. ¿Son tanta diferencia cuatro años?

RIBERIANA METHODUS

En el año 2001, el Museo del Prado compró en subasta pública en Nueva York una *Resurrección de Lázaro*, una tela grande y en su momento cara —costó 2.157.838 euros— en un estado de conservación que algunos aprovecharon para criticar su adquisición. Tras su exitosa restauración entre 2004 y 2005, la obra se colgó en las salas del museo como «atribuida a José Ribera»

Hoy sabemos que ese «cuadro grande» es el mismo que Manzini cuenta que pintó Ribera en cinco días y que tenía diez figuras. El escritor lo describía como un «juicio» quizá por la posición de Cristo en la escena. Para Finaldi, que en su momento manifestó dudas sobre el cuadro, «la comparación entre las cabezas de los hombres ancianos a la derecha con el *San Jerónimo* de la colección Tanenbaum en Toronto es muy convincente: misma forma de pintar pelo y barba con flecos blanco de puro albayalde ejecutado con pincel rígido, mismas frentes altas arrugadas con los ojos muy negros. Cuando se empiezan a buscar semejanzas con otros cuadros de este periodo, [...] se hace más evidente aún la autoría de Ribera del cuadro del Prado».

No menos importante que esta nueva «atribución» que ya Milicua señaló, sea la adscripción al maestro de una nueva obra, *Susana y los viejos*, expuesta estos días en la Academia de San Fernando, que apareció en el mercado, atribuida a Pietro Paolini, y que ya hoy toda la crítica adscribe al periodo romano de Ribera. Los arrepentimientos descubiertos en la restauración del cuadro —la mano del viejo de la izquierda la pintó inicialmente Ribera más cerca del hombro de la casta Susana— ofrecen ya una nueva lección de la técnica y composición que aquel joven de apenas veinte años, desarrollaba en la capital de los papas.

Es evidente que seguirán apareciendo cuadros, y algunos como éstos de gran calidad y formato, que lo único que hacen es devolver al pintor el prestigio que tuvo antes de llegar a la corte napolitana. Pero estas «nuevas» obras demuestran algo más. El escritor napolitano Bernardo de Dominici escribía en 1743, que en Roma se conocía a Ribera como «lo spagnolo delle mezze figure». Es verdad que la mayor parte de los cuadros de Ribera de este periodo las figuras están pintadas más o menos hasta la cintura. Así ocurría en la *Resurrección* del Prado y también ocurre en los cinco apóstoles que han sobrevivido en la colección Longhi, a la serie completa. Pero esta afirmación esconde algo más.

Papi cuenta en su libro cómo siempre se creyó que el gran divulgador de los principios caravaggistas era Bartolomeo Manfredi (h.1587h.1620/21). Este pintor es probablemente aquel «Bartolomeo servitore del detto Caravaggio» citado ya en el juicio del maestro en 1603, y que tuvo tal éxito en Roma, que el pintor y tratadista alemán, Joachim Sandrart, bautizará como *manfrediana methodus*, a la divulgación

de una serie de temas, muy populares entre los seguidores de Caravaggio: escenas de taberna y jugadores de naipes, todos ellos con medias figuras.

Pues bien, Papi demuestra, con la nueva documentación de la *dottoressa* Danesi Squarzina, cómo en 1621 ya había documentados en colecciones importantes cuadros de Ribera, mientras que los de Manfredi no empiezan a figurar en esas mismas colecciones hasta los años cuarenta del mismo siglo. Es decir, que si hubo un pintor que transmitió el claroscuro e hizo que se conociera el caravaggismo, ese no fue Manfredi sino Ribera; y que si hubo un pintor que difundió, entre coleccionistas y pintores, los modelos de medias figuras y escenas populares, ya apuntados en sus *Cinco sentidos* y sus mendigos, no fue otro que Ribera. Como señala Finaldi, es decisiva «la importancia que tuvo Ribera para el desarrollo del caravaggismo internacional en Roma, ya que se adelantan a la producción de algunos maestros nórdicos como Baburen y Honthorst, y de Valentín y Vouet, y quizá hasta habría que hablar más bien de *Riberiana methodus* que de *Manfrediana methodus*».



El olfato. Óleo sobre tela, 115 x 88 cm. Colección Juan Abelló, Madrid

Esta nueva visión de Ribera no puede sorprender. No se opone al gran realizador de encargos desde Nápoles para las iglesias españolas con el Ribera romano divulgador de los temas y métodos de Caravaggio. La presencia de sus cuadros en la colección de Pedro Cosida (Pietro Cusida en Italia), agregado comercial de la embajada española en Roma, demuestra que también sus figuras romanas llegaron pronto a España.



Resurrección de Lázaro. Óleo sobre tela, 171 x 289 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid

Ribera resulta ser así el gran divulgador de las ideas y modelos de su maestro Caravaggio. El pintor de Xàtiva seguirá dando sorpresas. Así es nuestra pintura.

Fecha de creación

30/04/2008

Autor

Fernando Rayón

Nuevarevista.net