

«CRISTO ATADO A LA COLUMNA», SEGÚN UNA OBRA DE JUAN DE RIBALTA

Por Miguel Viribay

Pintor y Consejero de Número del
Instituto de Estudios Giennenses

POR lo que hace a la obra de arte, especialmente pintura y escultura, el concepto de rigor y originalidad iconográfica como estimación de su excelencia es bastante reciente. Por ejemplo, muchas de las representaciones pictóricas conocidas de Cristo crucificado con cuatro clavos realizadas durante el siglo XVII, cuyo modelo se debe en buena parte a Francisco Pacheco (1564-1654), parten de un grabado (figura 1) del alemán Alberto Durero (1471-1528).

Desde otro punto de vista, es de destacar cómo los profesionales de las artes figurativas en diferentes facetas, infringieron daños a no pocas obras de escultura y pintura, con muy amplio predominio de éstas sobre las anteriores. Entre éstos profesionales, los pintores dedicados a la restauración han sido numerosos; si bien los restauradores fueron quienes más deterioro causaron y, paradójicamente, sólo en casos muy puntuales encontraron el desdén adecuado.

Durante el siglo XVIII, uno de estos profesionales optó por enmendarle la plana a Velázquez (1599-1660), añadiéndole una franja de considerable tamaño a la parte superior de «Las hilanderas». El hombre, se ve que consideró la composición un tanto falta de aire, apretada de figuras, y decidió dotarla de respiración en la parte superior, sin arredrarse en imponer su criterio de manera que éste quedase alzado sobre el concepto espacial del maestro sevillano.



Figura 1.—«Calvario». Grabado de Alberto Durero.

Los han habido también, asistidos por compromisos que les llevó a intervenir obras pintadas por otros artistas, como sucede con Daniel de Valterra, a quien Miguel Ángel, acosado por el Papa Adriano VI, confió lo que él no deseaba hacer: cubrir las partes consideradas indignas de ser contempladas en algunas figuras pintadas por él en los frescos pintados en la Capilla Sixtina; trabajo dedicado a contener la furia de las envidias despertadas por el maestro florentino y, por otro lado, procedentes de algún sector de la propia curia vaticana que así lo reclamaba.

Por seguir con algún ejemplo más, vayan los dos siguientes, elocuentes por demás por la alta y muy destacada personalidad de sus protagonistas dentro de la pintura europea del siglo XVII y el XVIII: Pedro Pablo Rubens (1577-1640), hizo constar en su testamento que dos cuadros considerados de su mano, eran de Juan de Ribera (Játiva, Valencia, 1591-1652) y él los había tratado según su criterio, lógicamente con la alteración originaria de las piezas pintadas por el artista de Játiva, debido a las soluciones dejadas sobre ellas por el pintor flamenco. El hecho, más habitual de lo que se puede esperar, tuvo continuidad en otros artistas, entre los que destaca Joshua Reynolds (1723-1792), quien acostumbraba a retocar cuadros de su colección; añadió pinceladas de su mano al cuadro pintado por Rembrandt (1606-1669), «El caballero del casco», lo que causó ciertas dudas de autoría y durante muchos años no fue considerada de la mano del holandés.

En el siglo XIX, algunos artistas compraban cuadros de colegas y, después de retocarlos con deseos de mejoras que en algunos casos eran mera incorporación de efectos, acababan vendiendo en precio superior al que habían pagado por ellas. Quiero decir, que entre la actividad de estos pintores, estaba la de retocar cuadros de otros artistas con el deseo de mejorarlos y obtener beneficio. Este hecho, por paradójico que pueda parecer, ha tenido en nuestra provincia continuidad —desconozco si continúa— a través del *apaño* de telas de todo tipo: aprovechamiento de fragmentos de obras de buen porte con lo que supone su desmembramiento y separación del conjunto compositivo al que pertenecieron; aprovechamiento de telas de época con el consiguiente repinte y mejora de ellas, en fin, toda suerte de tretas que, a mi manera de ver, resultan de muy escasa ortodoxia en cualquier sentido que se deseen mirar.

Desde otro punto de vista, las llamadas réplicas del artista y las consideradas de taller, tuvieron consideraciones parejas, sin que haya sido desdoro la concepción de cuadros compuestos e inspirados en grabados u otras obras

de arte, así como en modelos correspondientes a repertorios de cualquier naturaleza; de ahí que al tratar de estudiar las fuentes en las que bebió el artista para sus composiciones, sea necesario recurrir a obras realizadas con anterioridad y establecer un proceso de seguimiento que verifique el origen de su iconografía, dado que en general, la pintura como cualquier obra de arte parte de códigos muy generales modificados por los sentimientos y la sensibilidad de cada época y, claro es, por la destreza del pintor que es, la que en último caso, decide la excelencia de la obra, por supuesto que muy al margen de la iconografía de la pieza. Otra cosa es, que a través de esta disciplina puedan establecerse patrones de interpretación o lectura, como hoy es habitual decir.

LITERATURA

Francisco Ayala escribe en un breve y espléndido estudio sobre *El Quijote*: «En fin, la creación literaria se produce básicamente dentro del *corpus* de la literatura, y su originalidad, si la tiene, consistirá en haber introducido alguna modificación, por mínima que fuese, aun infinitesimal, en ese *corpus*» (1).

Ciertamente, además de otros ejemplos, la famosa magdalena prusiana que despierta la memoria involuntaria del escritor guarda relación y causa efectos muy próximos a los que la sopa tomada en Aracataca tuvo para Gabriel García Márquez (2).

En efecto, Marcel Proust escribe acerca de tal naturaleza (3), cuyo hilo conductor lo percibe Mario Armiño en «Rousseau, Chateaubriand, Nerval... Por lo que hace a España, aparece en la obra inconclusa de Leopoldo Alas Clarín, *Cuesta abajo*» (4). Todo ello, da la razón al pensador granadino y nos pone en el camino de la literatura entendida como un campo experimental de las ideas y las palabras, siendo la correcta o excelente utilización de éstas las que eleva el texto a categoría de verdadera obra literaria, separándola del plagio o la imitación y, por consiguiente, penetrando en las zonas de la experiencia. Como dice, junto a otros estudiosos, F. Briochi «Esta

(1) AYALA, Francisco: *El mito de Don Quijote*. Ed. núm. 1. Documentos de la Fundación Caja de Granada. Granada, MCMXCV. pág. 11.

(2) GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel: *Vivir para contarla*. Ed. Mondadori, Biblioteca García Márquez. Barcelona, 2002. pág. 39.

(3) PROUST, Marcel: *A la busca del tiempo perdido. por la parte de Swann*. Ed. Valdemar. Madrid, 2000. Volumen I. pág. 43.

(4) ARMIÑO, Mario. «Prólogo». En *A la busca de el tiempo perdido*. Op. cit., pág. XXXVI.

propiedad, rechazada por los teóricos de la autonomía del arte, es en realidad un ingrediente nada desdeñable del comportamiento estético». Sin embargo no sucedió lo mismo con la copia, cuyos resultados enseguida se nos acercan a la mente a través de ejemplos que a todos se nos acercan enseguida a la memoria.

DE LA COPIA EN PINTURA

En arte, exactamente en pintura, las estimaciones son variadas. Hay tradición de poseer ciertas copias de obras ejemplares que influyeron en artistas y estilos de muy alto voltaje. Tal es la colección del beato Juan de Ribera en Valencia. «El cambio en el gusto artístico fue promovido por el propio cardenal, que reunió una considerable colección de lienzos de pintores italianos y españoles del momento, a menudo copias. Entre las españolas que poseía había pinturas originales y copias de El Greco, Sánchez Cotán, Pantoja y Orrete; y entre las italianas, destacaban las de Giovanni Baglione, y Caravaggio» (5).

Otro concepto de copista es el que tiene que ver con la formación de los artistas que luego de hacerlas como ejercicio para su formación alcanzaron fama y, claro es, en tales casos sirven, además de como piezas de cierta curiosidad, como datos que nos acercan a la trayectoria de estos artistas, dato a unir a su concepción política, social, temática... como referencias que sirven para establecer lo que se conoce como la historia contextual del arte de algún modo relacionada con la metodología del profesor Domínguez Ortiz.

Existe también el modelo del copista usual, cuya producción demandan otro tipo de clientes de los que viven no pocos profesionales, entre los que los copistas del Museo del Prado constituyen tradición. Otra cosa es, verdad, la reinterpretación: Picasso con *Las meninas*, Bacon con el *Retrato de Inocencio X*, los artistas del grupo Crónica, y ahora Manolo Valdés con obras de diferentes autores...

Ciertamente, aunque hoy existe una industria dedicada a legalizar la copia de cuadros que se precia de obtener piezas de calidad con el fin de sustituir piezas de mucho mérito por razones de riesgo o poner de manifiesto la procedencia de estas piezas y composición dependía su trabajo; dejando

(5) BROWN, Jonathan: *La edad de Oro de la pintura Española*. Ed. Nerea. Madrid, 1990, pág. 108.

así, claro es, ese sentido de pertenencia, de representación de las telas que firmaban.

En cierto sentido, «imagen» y «representación» tienen el mismo significado. José Ferrater Mora, dice en su diccionario de filosofía que «pueden emplearse asimismo los términos “imagen” e “imágenes” para designar las representaciones “enviadas” por las cosas a nuestros sentidos. Sin embargo, la copia no representa, presenta una realidad que ha reducido la experiencia visionaria y personal del artista y, en consecuencia, se sitúa fuera de cualquier elevación de lo personal y de la destreza que debe traducir las emociones. Por decirlo con juicios de Nietzsche: «Se es artista a condición de sentir como un contenido la cosa misma, lo que los no artistas llaman la forma».

Ciertamente, el mero copista no tiene más implicación en la obra que realiza que el deseo de dejar en su trabajo la constancia de una aproximación a las formas que no al espíritu del modelo por lo que su mano sólo traduce su propia incapacidad para imaginar y adecuar su destreza al trance de recrear desde la observación del natural.

«CRISTO ATADO A LA COLUMNA»

Lo hasta aquí escrito tiene que ver con la desconfianza que siempre he tenido del cuadro firmado por Alonso de Baena. *Cristo atado a la columna* (figura 2). Un óleo sobre tela (210 x 150 cm.), que figura en la sala primera del Museo de la Catedral de Jaén, cuya difusión en la ciudad es de tener en cuenta, así como su dimensión, superior a las de la tela sobre la que está pintada la composición de la cual procede sin más variación que cierta ausencia de protagonismo en alguna de las figuras de segundo plano y la levedad con la que están insinuadas otras, acaso por la suciedad actual de la obra.

Además de telas de tamaño reducido que eran frecuentes en casas particulares de la ciudad, entre la que destaca a mi conocimiento la conservada por Manuel Urbano (figura 3. Óleo sobre tela, 80 x 60 cm.). De tamaño muy próximo al que existe en la Catedral, figura un cuadro de buen tamaño en la colección de la Santa Capilla de San Andrés y en algún otro sitio que no es menester precisar aquí... Sin embargo, ninguna de las obras conocidas tienen interés pictórico alguno o, cuando menos no lo tienen para mí, incluida la del Museo catedralicio, de ahí la extrañeza que siempre me causó esta pintura en la que la correcta distribución de pesos y tensiones tienen poco o nada

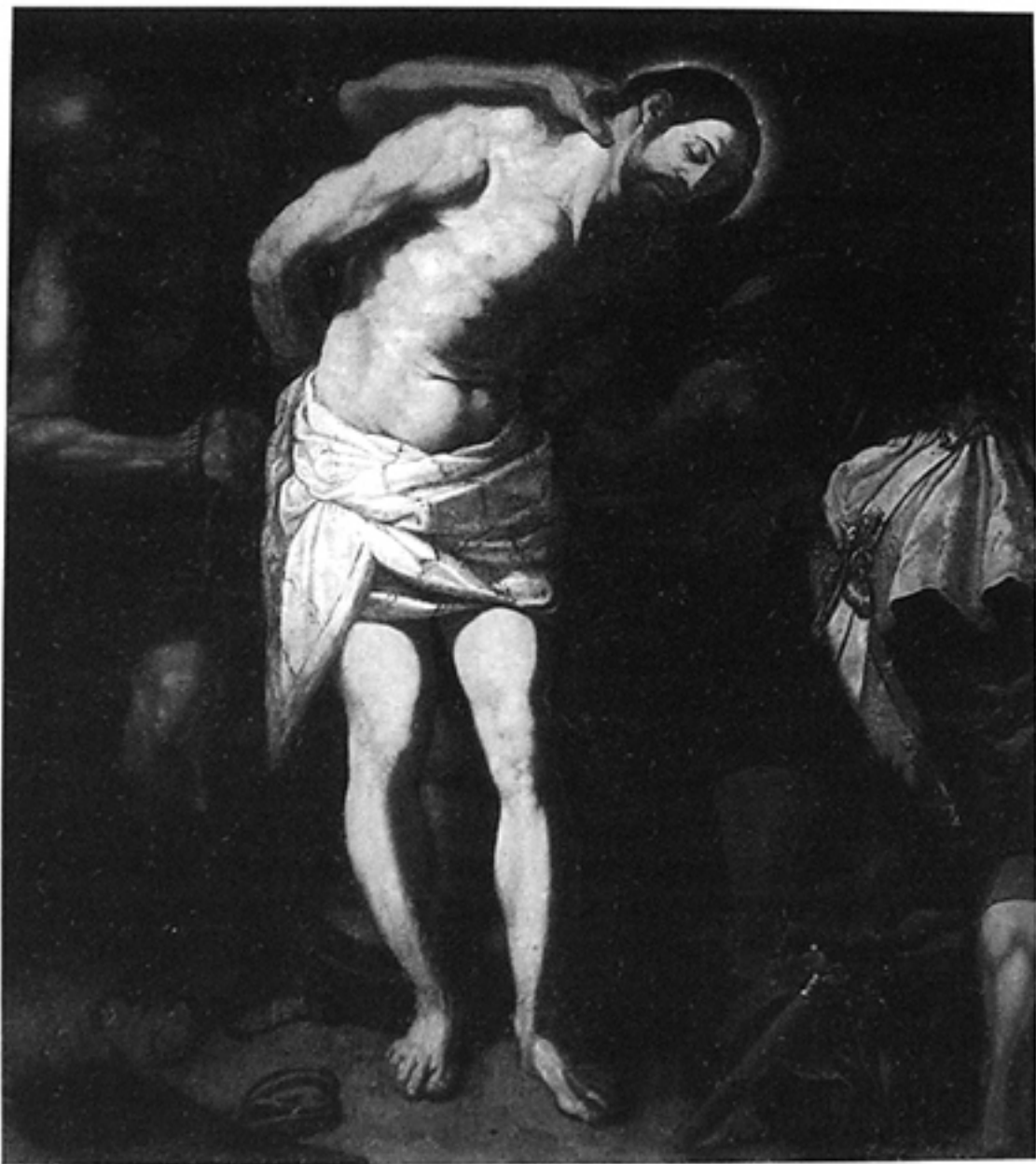


Figura 2.—«Cristo atado a la Columna», de A. Baena. Óleo s/l. 210 x 150 cm. Museo de la Catedral de Jaén.

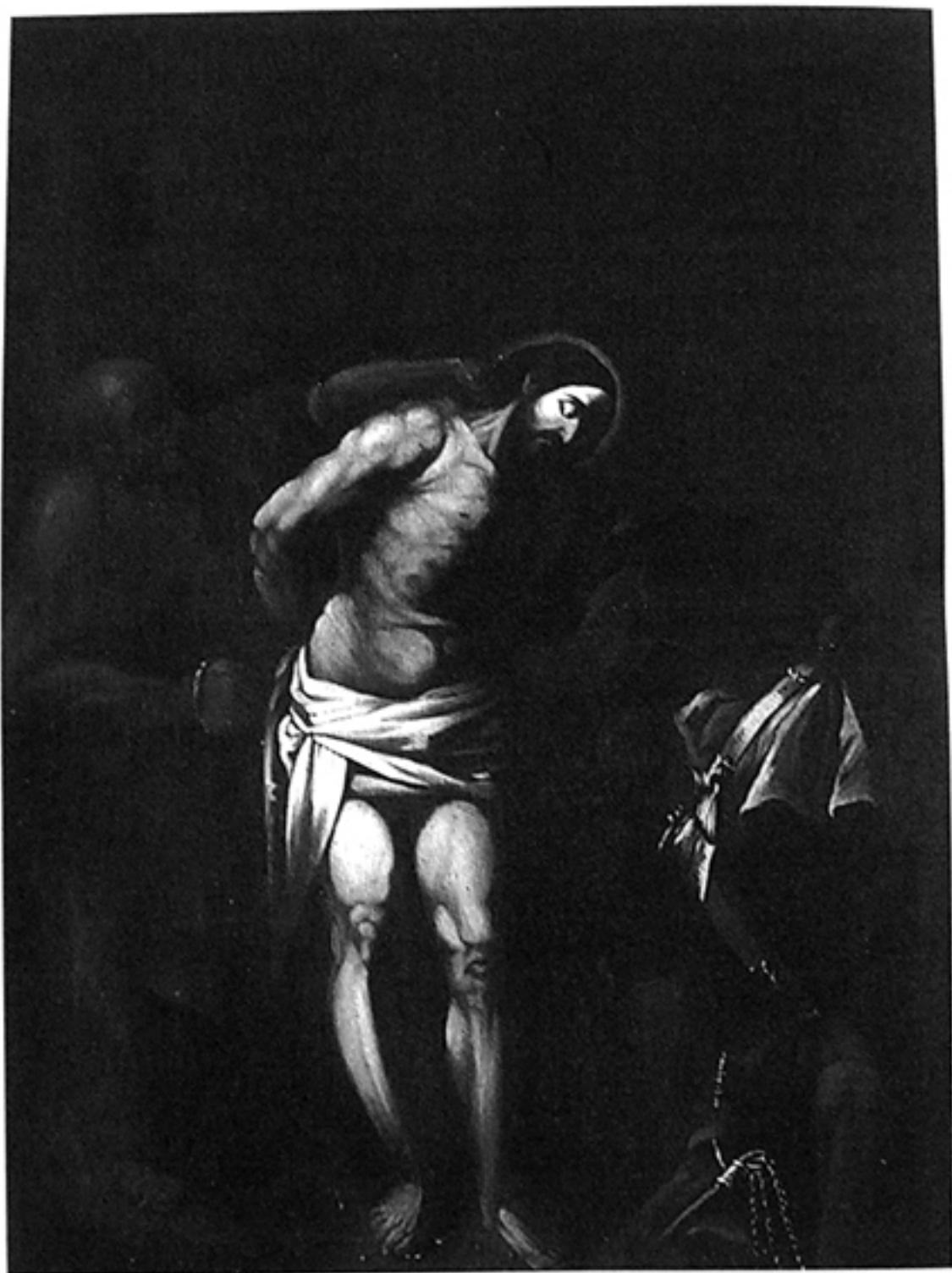


Figura 3.—«Cristo atado a la columna». (Óleo s/1 80 x 60 cm.). Colección de Manuel Urbano.

que ver con la torpeza de su grafía, de su plástica y, claro es, con la pobreza de color empleada por el pintor.

Por otro lado, la primera impresión del asunto o tema religioso representado, me llevó a ciertas conjeturas, incluida la sospecha de que fuese una copia. Recordaba otro lienzo contemplado por mí con verdadera admiración hace más de cuarenta años en casa de la Marquesa de Blanco Hermoso, creo recordar, de semejante tamaño y de calidad que ignoro por dos razones esenciales: el tiempo transcurrido y mi mirada de entonces que desearía menos acostumbrada a ver que la de hoy... De cualquier modo, es un hecho que el citado cuadro ha tenido repercusión en la ciudad, ¿por qué?, lo desconozco.

El tema tiene una procedencia medieval, y encuentra en la provincia, entre otros ejemplos, una pieza verdaderamente ejemplar, como es la talla policromada de la iglesia de Santa María la Mayor de Andújar, atribuida a Jerónimo Quijano, cuyo contraste pone de relieve la medida expresiva del modelo sin restarle profundidad a tan singular momento de la flagelación de Jesús, cuya cara, más que una finalidad abismal, nos ofrece una sensación de resignación y de esperanza que, de algún modo, pone límite respecto a los modelos tensionados por la sensibilidad barroca tan dada a la teatralidad y a la exaltación del realismo.

Por cuanto atañe a la pintura, cabe recordar piezas tan significativas como el cuadro *Flagelación de Cristo* que, firmado por Francisco de Herrera el Viejo, figura en la Hermandad Sacramental de Sevilla (figuras 4 y 5), cuya dependencia de un grabado de Aegidius Sadales establece con mucho tino Benito Navarrete (6), y que, por otro lado, también guarda relación con alguna de las figuras del cuadro de Jaén, bien que invertidas, en la obra aunque la fisonomía del flagelador sea prácticamente la misma y, claro es, siga manteniendo los excesos que en el mismo sentido se puede advertir en muchos cuadros manieristas y, muy especialmente, en los llamados romanistas, cuyo traslado de imágenes un tanto grotescas así como la caracterología de ciertos personajes encuentran acomodo en la exaltación barroca, poniendo de relieve una anatomía que también podemos advertir en la tela citada.

Sin embargo, uno y otro caso, sólo nos hablan de un momento cronológicamente intermedio del modelo, cuyo inicio iconográfico es medieval, dato

(6) NAVARRETE PRIETO, Benito: *La Pintura Andaluza del siglo xvii y sus fuentes grabadas*. Ed. Fundación de apoyo a la Historia del Arte Hispano. Madrid, 1998, pág. 254.

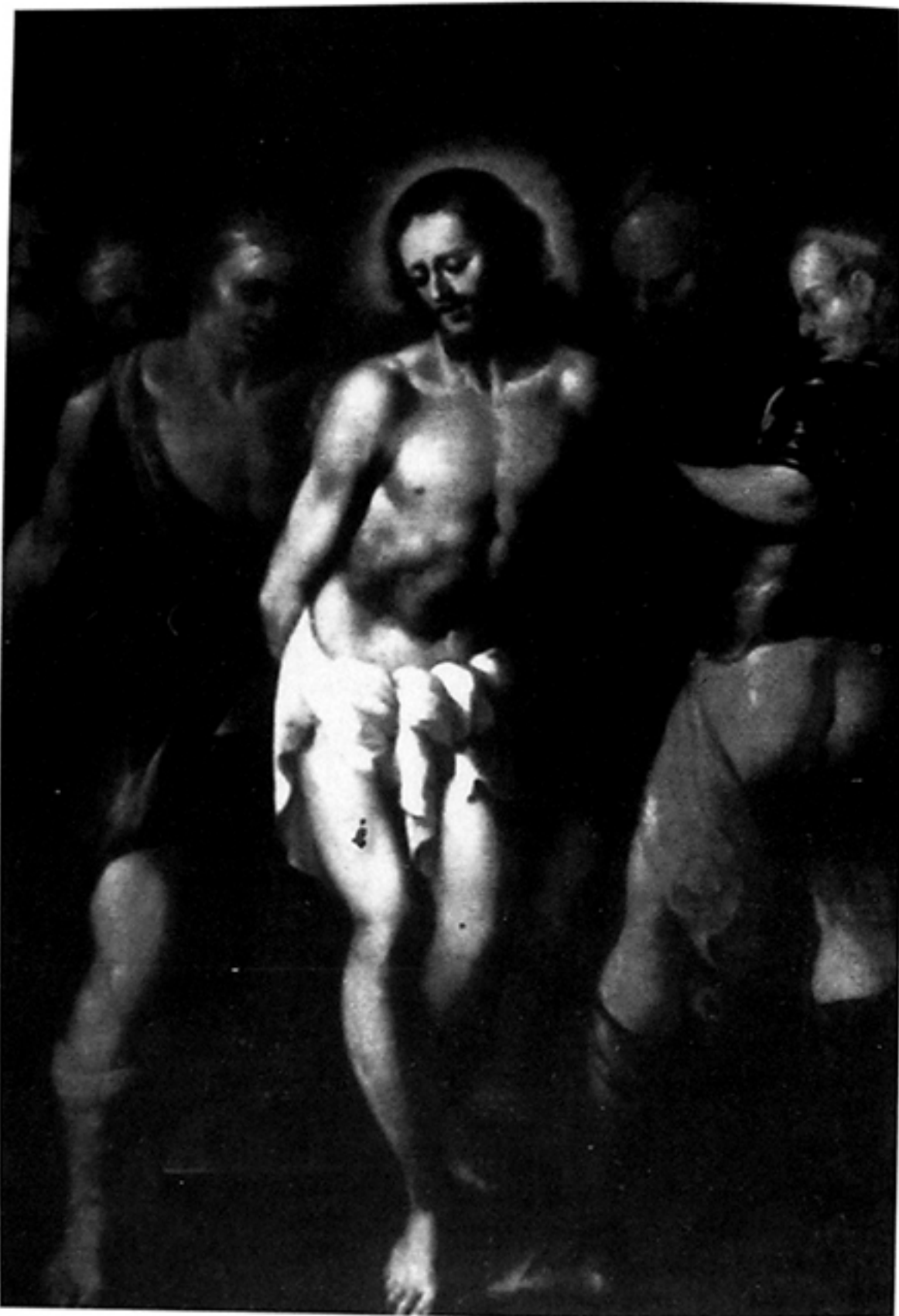


Figura 4.—«Flagelación de Cristo». Fco. de Herrera «El Viejo»,
Hermandad Sacramental de San Bernardo de Sevilla.

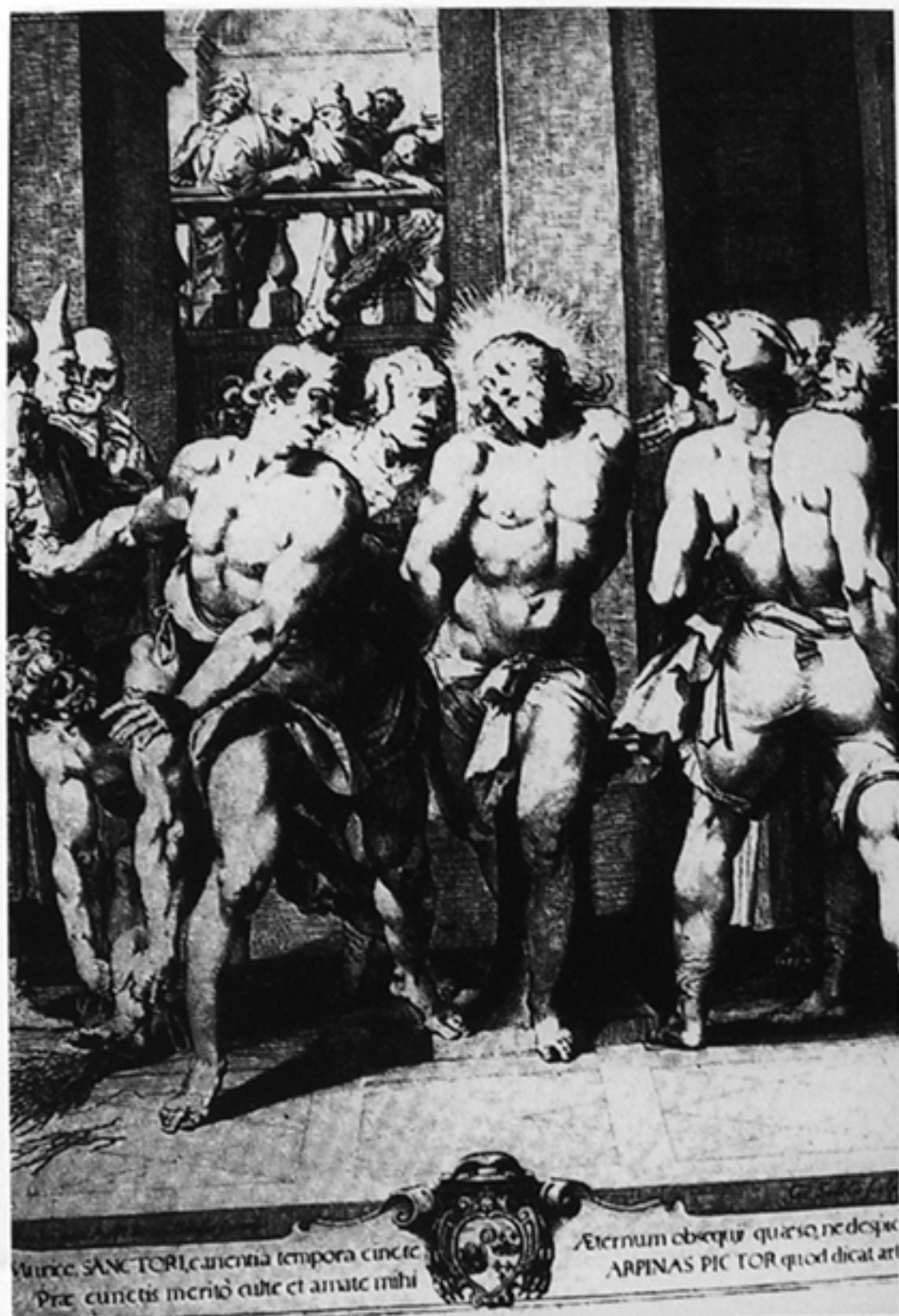


Figura 5.—«Flagelación de Cristo», Grabado de Aegidius Sadeler.

útil para la erudición y, sin embargo, no tanto para establecer la calidad de la pieza, cuya justificación tiene que ver con la destreza de su ejecución, que será al cabo la que dará cuenta de la verdadera excelencia de la obra de arte.

Ciertamente, siguiendo esa línea de conducta iconográfica podemos hablar de su auge durante el siglo XVII y, además de las piezas existentes en Jaén, entre las cuales hemos citado alguna, cabe mencionar otras dos dependientes del mismo modelo iconográfico: una en el Museo de Bellas Artes de Córdoba, y otra perteneciente a la colección de la Universidad de Sevilla (7). Todo ello, nos llevó a pensar que la tela del museo catedralicio procedía de un modelo con superior interés pictórico, dada la repercusión que la composición, con poca o ninguna variación, ha tenido...

SEGÚN UNA OBRA DE JUAN DE RIBALTA

En efecto, el año 1999, en el que se celebró el IV centenario del nacimiento de Velázquez, el Museo de Bellas Artes de Asturias celebró una exposición integrada por pintura española del siglo XVII en la que figuró *Cristo a la columna* (figura 6): óleo sobre lienzo de 194,5 X 134 cm. firmado por Juan de Ribalta, cuya iconografía y composición ofrece muy escasas variaciones respecto del cuadro del Museo catedralicio y sin embargo, tanto su dibujo como el color que lo define son muy superiores a cualquiera de las tres telas citadas: Jaén, Córdoba y Sevilla. De esta obra, existe como precedente un dibujo conservado en el Gabinete de dibujos y estampas de Uffizi (Florencia) atribuido a Ribalta hijo que, por la cuadrícula dibujada sobre el, se puede considerar que fue utilizado en alguna ocasión. (figura 7).

Juan de Ribalta, pertenece a ese grupo de artistas que no tuvieron demasiada fortuna en la Historia del Arte elaborada dentro de nuestras fronteras patrias: Juan de Zurbarán, Sebastián Llanos y Valdés... son otros tantos nombres eclipsados por la fama de sus progenitores y, cuyas obras se atribuyeron a éstos o, en no pocas ocasiones, fueron consideradas piezas de sus talleres; sin embargo, la historiografía de las últimas décadas viene estudiando el quehacer de estos plásticos con tenacidad y rigor. Así la catalogación del cuadro *Cristo a la columna* que figura en la The Apelles Collection, desde 1997, año en el que fue adquirido en el mercado del arte de Londres, según consta en la ficha elaborada por Fernando Bonito Domenech (8).

(7) Ver catálogo *Patrimonio recuperado de la Universidad de Sevilla*. Sevilla, 1997.

(8) BONITO DOMENECH, Fernando: *En Entorno a Velázquez, pintura española del siglo de oro*. Ed. Museo de Bellas artes de Asturias. Oviedo, 1999.

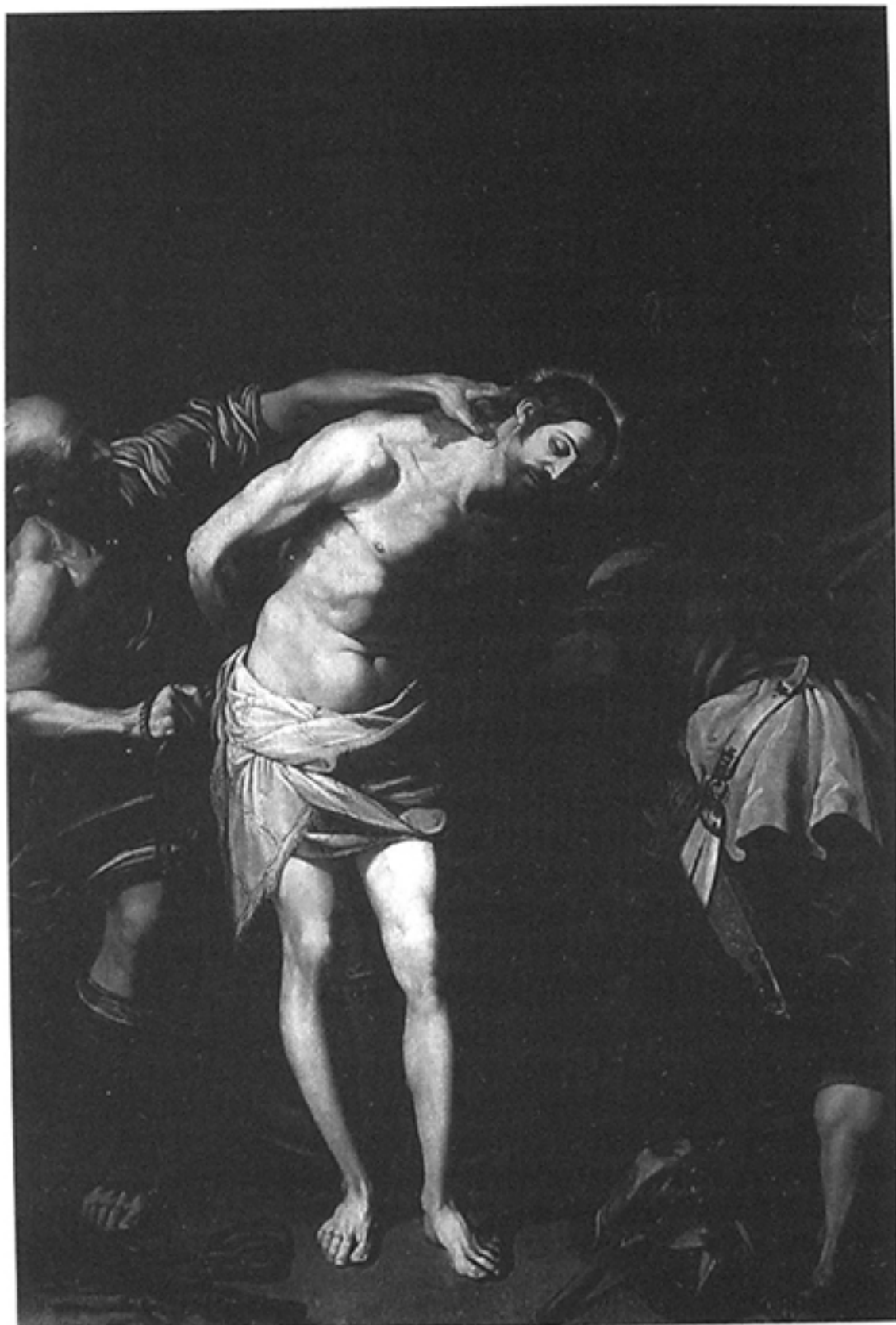


Figura 6.—«Cristo a la Columna». Óleo s/l. 194,5 x 134 cm. Colección Apelles.

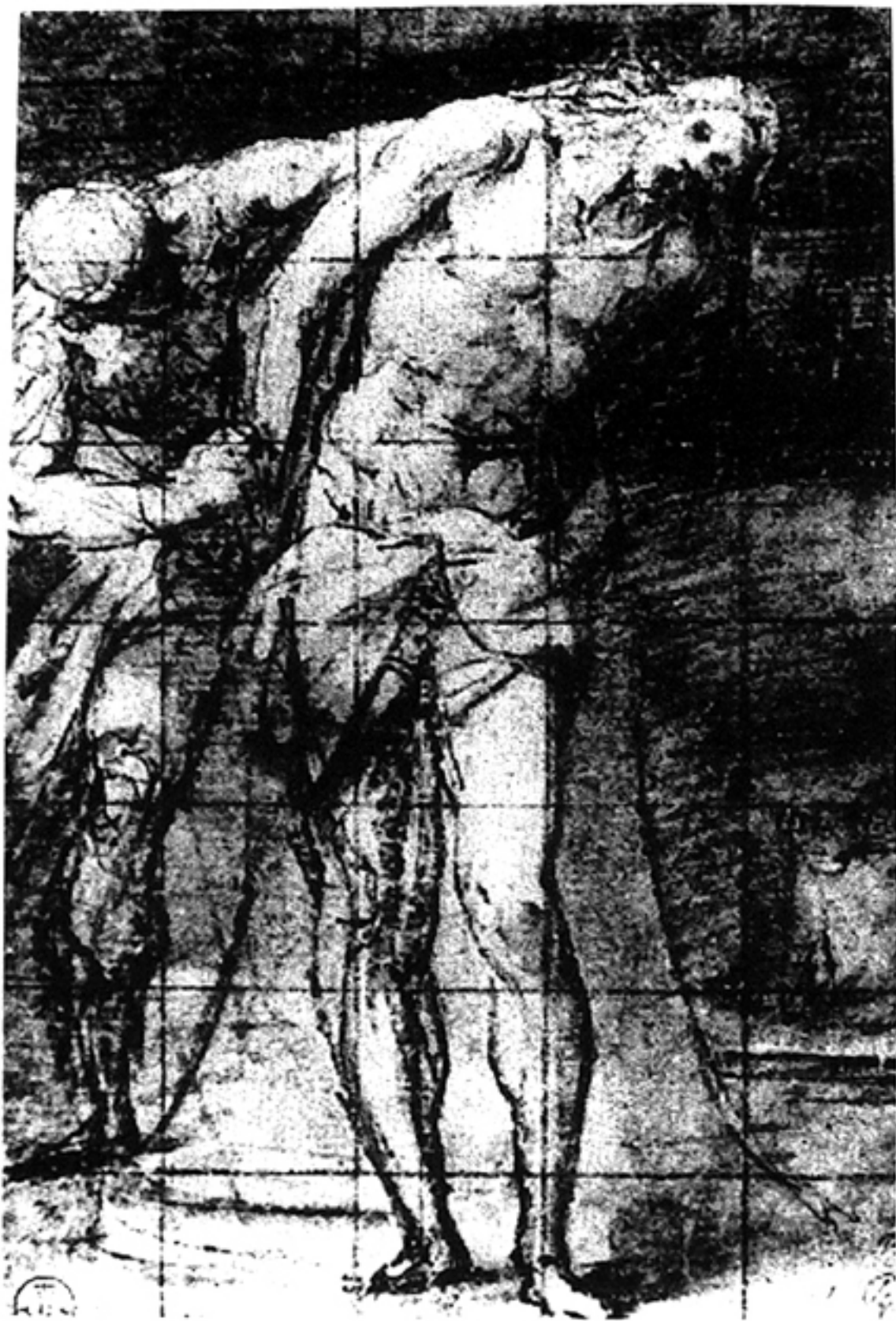


Figura 7.—«Cristo a la Columna», atribuido a Juan de Ribalta. Florencia, Uffizi.

Antonio Palomino dejó escrito: «Francisco Ribalta, y su hijo Juan, fueron con tal igualdad excelentes que las obras que dejaron los dos en aquel reino de Valencia, no se distinguen, cuáles sean del padre, o cuales del hijo; y sólo hay alguna mediana diferencia, en que la manera del padre fue más definida; y la del hijo más suelta, y golpeada. Y así hablaremos sin distinción de las obras de los dos, porque aún en Valencia las confunden» (9).

Hoy las obras de ambos artistas se suelen distinguir, entre otras razones por el esmerado tratamiento de acabado de las del padre y por su concepto de naturalismo que nos acerca, entre otras cosas, a una mirada minuciosa que deja sensación de texturas hasta entonces poco habituales en la pintura. Antes de pintar el cuadro que figura en el Museo del Prado, *Cristo abrazando a San Bernardo*, Francisco Ribalta (Solsona, Cataluña, 1565-Valencia, 1628) cultivó una mirada de raíz naturalista que quiebra su inercia por el tono solemne que habita la religiosidad del citado cuadro.

A partir de la pieza citada y de algún modo relacionada con el impulso que, en buena parte, dejó la expulsión de los moriscos llevada a cabo entre 1609 y 1614, la pintura de Francisco Ribalta, deja de dar cuenta como prioridad de la naturaleza de las diferentes sensaciones que producen las cosas pintadas; las texturas pasan a un segundo lugar para indagar prioritariamente en un concepto de realismo espiritual que, parejamente al de Roelas, tiene que ver —en observación de La Fuente Ferrari— con la «necesidad de traducir en formas lo más adecuadas posible el sentido de lo sobrenatural», cuya consecuencia es una de las constantes que influye y dominará la pintura valenciana hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XVII, contribuyeron de manera muy destacada en ellos su hijo Juan de Ribalta (Madrid, 1596/7; Valencia, 1628) fallecido nueve meses después del óbito de su padre, y Jacinto Jerónimo de Espinosa (Cocentaina, 1600; Valencia, 1667).

Ese es el fermento que da a la obra de este pintor, nacido en Cataluña y formado en el Madrid dominado por la estética residual que dejó el gusto de Felipe II, su rica personalidad que si bien encuentra algún punto de contacto con el universo de Caravaggio no deja de testificar que el tenebrismo no hizo fortuna en España, de ahí el concepto dominante en el cuadro *Cristo a la columna* pintado por su hijo del cual parte *Cristo atado a la columna* del museo de nuestra Catedral.

(9) PALOMINO DE CASTRO, ANTONIO: *El Museo Pictórico y Escala Óptica*. Ed. Aguilar, Madrid, 1988. pág. 142.

Pieza de incorrecto dibujo, algunas desproporciones y notable pobreza de color: una gama de ocres tan sujeta a la acción del claroscuro como ajena a cualquier sensación de tratamiento que tenga que ver con el período histórico al que corresponde; esto es, anterior al sentido de la pincelada fragmentada relacionada con el quehacer de Velázquez. Por lo que hace al color, carece de matices y transparencia en las carnaciones del cuerpo de Cristo, cuyo torso acusa la evidencia de una interpretación anatómica que pinta lo que cree ver sin saber lo que hay dentro; de ahí la sensación de bultos más que de músculos que saltan a la vista del observador, dado el desconocimiento del esqueleto humano del copista.

Estas estimaciones, entre otras, empequeñecen más el lienzo de lo que podía corresponderle como remedo con interés pictórico. Ciertamente, su destreza tiene poco que ver con el espíritu de las obras que hemos señalado en la colección creada en Valencia por Juan de Ribera, en todo caso su iconografía podía servirnos de aproximación al método de interpretación seguido por, entre otros historiadores, Fritz Saxl y Erwin Panofsky; sin embargo, una vez más, conviene precisar para memoria de desmemoriados, que «La iconografía nos ayuda a extraer el significado explícito de una pintura, pero a menudo no puede explicar el porqué de la utilización de determinados tipos visuales por el artista o su mecenas» (10) y, claro es, a través de ella poco podemos decir de la verdadera calidad de las obras, especialmente deudora de la destreza del pintor, ella es al cabo la que define la verdadera excelencia de éstas. Ella es, permítaseme lo reiterado de la afirmación lo que distingue verdaderamente la tela de la Catedral de Jaén y la obra original pintada por Juan de Ribalta. Sin embargo, un estudio simplemente iconográfico de ambas piezas, daría resultados semejantes. Pues iguales son las figuras y las formas conque éstas aparecen en las dos superficies.

De cualquier forma, entre el sentido de denotación de la obra de arte, de cualquier obra de arte, se impone el de connotación, cuya excelencia reclama el estudio de todas las partes que la puedan hacer canónica. Al tiempo que siguen teniendo vigencia pensadores como Warburg, Riegl, Panofsky... no hay que soslayar la herencia de Völfflin ni dejar de atender juicio como el siguiente de Hegel: «No podemos tomar con respeto al arte del símbolo en el sentido de esta indiferencia de significado y signo, porque el arte en general consiste en la relación, la afinidad y la concreta interpretación de sig-

(10) BROWN, Jonathan: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo xvii*. Alianza editorial, Madrid, 1980. pág. 25.

nificado y forma» (11). Desde ese punto de vista no parece que tengan razón quienes desprecian el tema, cuya propuesta de autonomía del arte implica una carga de profundo contenido ahistórico. Al querer separar el cuadro de toda referencia que no sea a sí mismo, se rechazan no solo las circunstancias correspondientes al tiempo en que es hecho, sino el pasado. Por lo que hace a quienes ven en el argumento de la obra su principal motivo de interés, deben percatarse de lo lúbil que puede ser su concepto como definición y paradigma del pensamiento estético.

Efectivamente, Hegel, pone como ejemplo de astucia al zorro, el triángulo como representación de la Trinidad, el círculo de la eternidad... Sin embargo no dice nada de como han de pintarse... En esa acción es donde residirá la verdadera categoría de la obra, la que la definirá como pieza de mano maestra o ejecutada con poca o ninguna destreza: excelente, mediocre o mala, aún con los mismos símbolos iconológicos e iconográficos.

En el mundo del arte, el artista vive en un mundo
independiente, pero que no puede escapar
de la realidad social, económica, política,
científica, filosófica, religiosa, etc.

(11) ECEL, Georg W. F., *Estética: La forma del arte simbólico*, 3. Ed. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1983, pág. 29.

EL PRESENTE BOLETÍN DEL INSTITUTO DE ESTUDIOS
GIENNENSES, NÚM. 185, SE ACABÓ DE IMPRIMIR
EN LA CIUDAD DE JAÉN, EL DÍA 15 DE
OCTUBRE DE 2003, FESTIVIDAD
DE SANTA TERESA DE JESÚS