

ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES

BREVE HISTORIA DEL GRABADO

El poeta c. 1620-1621

JUSEPE DE RIBERA

Javier Portús

Jefe de conservación de Pintura Española (hasta 1700) del Museo Nacional del Prado

Un hombre, cuyo cuerpo cubre un voluminoso manto y su cabeza adorna una corona de laurel, se apoya sobre un gran bloque de piedra, tras el cual emerge el tronco de un árbol. Todos los elementos de la composición connotan tristeza y desolación. La piedra no es un simple objeto natural, sino un sillar que conoció tiempos mejores, en los que con seguridad ofrecía caras y aristas perfectas, y formaba parte de algún edificio u obra de ingeniería imponente. El tiempo ha mellado sus perfiles, ha producido una profunda grieta que amenaza su integridad y, sobre todo, lo ha despojado de su noble función, convirtiéndolo en un simple accidente en el terreno. Connotaciones parecidas transmite el tronco del fondo: su volumen nos habla del poder y la nobleza que llegó a tener, pero su rama truncada o las escasas hojas que contiene son testimonios de decadencia y vejez. La hiedra que recorre el tronco sin duda acelerará su final.

Estos elementos crean una atmósfera desolada, que sirve para enmarcar el gesto del personaje y nos ayuda a entender el significado del mismo. La caracterización del personaje se lleva a cabo mediante tres medios diferentes que interactúan: su vestimenta, la corona de

En “ESTAMPAS, ARTISTAS Y GABINETES. Breve historia del grabado” diversos especialistas en arte gráfico analizan las obras realizadas por los más ilustres artistas grabadores, exponen la historia y singularidad de un gabinete de estampas, y las distintas funciones y técnicas del arte del grabado desde el siglo XV hasta Picasso. Los trabajos se reproducen en la página web de esta institución (www.march.es)



El poeta, c. 1620-1621. Inventado y grabado por Jusepe de Ribera
Grabado calcográfico, aguafuerte. 162 x 125 mm.

©The Metropolitan Museum of Art. Nueva York/Art Resource/Scala, Florence.
Harris Brisbane Dick Fund, 1930 (30.54.69)

laurel y su gesto. El amplio manto lo sitúa en el tiempo abstracto al que pertenecían apóstoles y otros personajes de la historia sagrada, filósofos antiguos o personificaciones alegóricas. Es un recurso frecuente en la Edad Moderna para designar un tiempo sin tiempo, en contraposición con las connotaciones más coyunturales de una indumentaria moderna. Por su parte, la corona de laurel identifica al personaje con un intelectual, y mucho más concretamente con un poeta. Entre los muchos ejemplos contemporáneos a la estampa que corroboran esa identificación se puede citar, en un contexto español, el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco, en el cual las efigies de poetas como Baltasar del Alcázar, Gutierre de Cetina o Francisco Quevedo llevan sobre su cabeza una corona semejante. Cuando se trataba de poetas líricos, con frecuencia el laurel era sustituido por la hiedra.

Llama mucho la atención esta corona por lo abundante de sus hojas y lo encrespadas que están. No descansan suavemente sobre la cabeza, ni se conciben como una recompensa,

Josepe de Ribera

Játiva (Valencia), 1591 -
Nápoles, 1652

Aunque nacido en Játiva (Valencia) en 1591, la actividad artística conocida de Ribera se desarrolló enteramente en Italia, primero en Parma y Roma, y desde 1616 hasta su muerte en 1652, en Nápoles, que era un virreinato dependiente de la monarquía española. La llegada masiva de sus obras a España hizo que influyeran poderosamente

en los artistas locales, y que su nombre se haya incluido en todos los intentos de historiar y definir la pintura española. Su estilo se nutrió del naturalismo de raíz caravaggista, aunque a partir de la década de los treinta fue ampliando su gama cromática e interesándose por una iluminación más general, hasta dar con un estilo de fuerte personalidad, que deriva de una reflexión sobre el naturalismo, el clasicismo y el colorismo veneciano. La ausen-

cia de pinturas firmadas por Ribera a principios de los años veinte se compensa con los diecisiete aguafuertes realizados antes de 1630, y firmados en su mayoría. Para un artista inquieto y creativo como Ribera, el grabado constituía, al igual que el dibujo, un medio distinto a la pintura, con posibilidades expresivas específicas. Era también una fuente de ingresos alternativa, y podía convertirse en un instrumento muy importante para difundir el nombre y

pues amenazan con herir la piel, y son casi un castigo. El conjunto recuerda más a una corona de espinas que a una corona de laurel; y a esa impresión contribuye la actitud ensimismada y meditabunda del personaje, que parece abrumado por un peso espiritual inmenso. En ese sentido, se relaciona mucho más con escenas de Cristo en los episodios inmediatamente anteriores a la crucifixión (del tipo del llamado “Cristo de la Paciencia”) que con la iconografía habitual de los poetas.

Sin embargo, el gesto de apoyar la cabeza sobre la mano contaba con una importante tradición iconográfica relacionada con la actividad intelectual. El punto de referencia fundamental de esa tradición era la célebre estampa de Durero titulada precisamente *Melancolía*, que nos presenta en primer término a una mujer alada, sentada en el suelo y apoyando la cabeza en la mano izquierda, cuyo brazo a su vez se apoya sobre su rodilla. Con la mano derecha, sujeta un compás abierto. Del abigarrado contexto retórico que la rodea par-

la obra del autor, dados su precio comparativamente bajo, su transportabilidad y la posibilidad de hacer tiradas numerosas. En el caso de Ribera, han sido uno de los principales agentes de su fama, y han difundido algunos de sus modelos y temas favoritos por toda Europa. Esos diecisiete aguafuertes describen un mundo inequívocamente riberesco, tanto en los recursos narrativos, las tipologías humanas, el abanico temático o el clima

emotivo. Entre ellos encontramos la mezcla de unción y violencia (*Martirio de San Bartolomé*); la concentración devota (*San Pedro penitente*), el patetismo extremo (*Piedad*), el gusto por lo anómalo y bizarro (*Gran cabeza grotesca*), una interpretación en clave naturalista de la mitología (*Sileno ebrio*), e imágenes sorprendentes y de una fuerza paradójica, como *El poeta*. Ribera muestra además en sus aguafuertes un extraordinario dominio de la

técnica, que le permite traducir muy fielmente al blanco y negro su escritura pictórica, y reproducir en sus estampas el gusto por la morosidad descriptiva, las texturas y los contrastes lumínicos que expresa en sus cuadros.

Bibliografía:

Jonathan Brown, *Jusepe de Ribera, grabador: 1591-1652*, Valencia, Fundación Caja de Pensiones, 1989.



The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

El Metropolitan Museum de Nueva York es uno de los paradigmas de institución museística con ambiciones enciclopédicas, que aspiran a reunir y a mostrar ante el público la mayor variedad posible de obras de arte sin apenas límites cronológicos y geográficos. Una parte fundamental de sus colecciones se nutre de obras realizadas en Europa durante la Edad Moderna y comienzos de la Contemporánea, y dentro de ellas, ocupan un lugar importante por su número y calidad las que se integran en el departamento de Dibujos y Estampas. Los más de diecisiete mil dibujos, el millón doscientas mil estampas y los alrededor de doce mil libros ilustrados, relacionados con Europa y América, lo convierten en uno de los puntos de referencia fundamentales para el estudio de estas disciplinas artísticas, a un nivel no muy alejado del British Museum de Londres o de la Albertina de Viena.

Su colección de estampas abarca desde el siglo XV hasta la segunda mitad del siglo XX; desde Schongauer, Mantegna, Raimondi o Dürero hasta Andy Warhol o Jaspers Johns, pasando por todos los grandes artistas, fenómenos y periodos que ha marcado la historia del desarrollo de este arte. En el caso español, incluye buenas colecciones de estampas de Ribera, Goya o Picasso.

www.metmuseum.org/about-the-museum/museum-departments/curatorial-departments/drawings-and-prints

ticipan un gran número de instrumentos relacionados con el pensamiento y las artes, de manera que la imagen en su conjunto alude a un tópico muy extendido durante la Edad Moderna: la relación entre el humor melancólico y la actividad intelectual.

La imagen de Ribera, con su poeta abrumado por sus propios pensamientos, participa plenamente de esa tradición, y constituye un eslabón importante de una cadena de estampas con contenidos similares, a la que también pertenece *El sueño de la razón produce monstruos*, de Francisco de Goya. Dentro de ese grupo, esta estampa adquiere un lugar propio, y se destaca porque es la imagen en la que el personaje aparece más abatido y derrotado. A la sensación de abatimiento contribuye el hecho de que es alrededor del rostro donde se concentran las sombras más densas de la obra. En este caso, además, el grabador nos ofrece una pista acerca de la naturaleza de su turbación y su desconuelo. El sillar agrietado y desgastado sobre el que descansa el brazo, y el tronco envejecido del fondo nos ha-

blan del paso del tiempo y de sus estragos, y sitúan la triste reflexión del poeta en un plano elegíaco.

El poeta que reflexiona melancólicamente sobre la naturaleza destructora del tiempo no era un simple tópico en esas décadas iniciales del siglo XVII, pues se encarnó en personajes concretos. En España fueron muchos los poetas que dedicaron sus versos a estos temas, y entre los más conocidos figuran Rodrigo Caro o Quevedo. De hecho, acabó por convertirse en un tema estrechamente ligado a la idea de poesía.

Aunque participe en sus líneas generales de una tradición iconográfica bien conocida, la estampa constituye una respuesta muy singularizada a la misma, y su importancia dentro de la historia del grabado ha hecho que sean varios los estudiosos que han tratado de proponer una identificación más allá de la más genérica del “poeta”. Lo intemporal de sus vestiduras ha llevado a buscar candidatos en épocas muy anteriores a cuando se realizó la obra. En 1975 Erwin Palm propuso que se trataba de Virgilio meditando sobre su fama, y tres años más tarde, John Moffitt rechazó esa identificación, sustituyéndola por la de Dante. Stechow, por su parte, señaló que es una de las primeras obras de arte en que se insiste acerca de la estrecha relación entre poesía y pintura, e identificó al personaje como Petrarca. Sin embargo, las relaciones entre los motivos iconográficos y esos personajes son bastante difusas, y queda la duda de si el público destinatario de la estampa contaba con las claves suficientes como para entender esas presuntas alusiones. Ante estas propuestas de identificación también surge la pregunta de por qué el autor no ofreció pistas más claras, sobre todo teniendo en cuenta que en el resto de su producción Ribera fue en general poco hermético. También se ha sugerido, por Mark McDonald, la posibilidad de que en origen, la imagen se concibiese como la portada de un libro de modelos del artista, al que también pertenecerían sus aguafuertes en los que se representan estudios de ojos, bocas u orejas. La superficie del pilar, albergaría el título. El principal problema de esta interpretación estriba en que el personaje inequívocamente es un poeta, y no un artista. En cualquier caso, la altísima capacidad connotativa de la imagen permite trascender una identificación concreta, y convierte la estampa en un auténtico emblema de la poesía, en lo que tiene esta forma literaria de instrumento para meditar sobre el fluir del tiempo y de la vida.

Las relaciones estilísticas y técnicas con las estampas firmadas por Ribera han hecho que haya habido unanimidad en atribuírsela a este pintor, que probablemente la realizó en 1620-1621, cuando contaba alrededor de treinta años de edad, y hacía cuatro o cinco que se había establecido en Nápoles. Se trata de una época de la que apenas conservamos cuadros, y en la que se datan varias de sus estampas.

Cuando Ribera grabó *El poeta* ya tenía experiencia en la representación de figuras relacionadas con el mundo de la alegoría. Una de las series más famosas que hizo mientras vivió en Roma (hacia 1615) tuvo como tema los cinco sentidos, que representó individualizadamente en cinco cuadros que representan otros tantos personajes realizando acciones o rodeados de objetos alusivos a su respectivo sentido. En todos los casos, utilizó un lenguaje marcadamente naturalista, tanto por lo que se refiere a las estrategias compositivas –con su acusado tenebrismo– como a la caracterización de los personajes, que visten a la moda contemporánea y tienen unos rasgos cotidianos. Unas características similares tienen los dos filósofos que representó antes de 1620: Heráclito y Demócrito. Con posterioridad a la ejecución de esta estampa, Ribera volvería a representar nuevos filósofos y algunas figuras alegóricas, especialmente durante la década de 1630. Dentro de ese contexto *El poeta* destaca no sólo por el medio en el que está realizado, sino también por las vestiduras intemporales del personaje, y por su densidad retórica, pues son muchos los elementos diferentes que se aúnan para construir un discurso muy efectivo y homogéneo sobre la melancolía y el tiempo. Pero, a la vez, en lo que esta imagen tiene de investigación sobre el mundo de las “pasiones”, enlaza directamente con una de las preocupaciones fundamentales de Ribera, que fue uno de los artistas de su tiempo más interesados en utilizar los medios pictóricos y gráficos para explorar las posibilidades de representación de un amplísimo abanico de emociones. ◆