

villa madrileña presenta sus seis grandes columnas de fuste liso, como en este se insinuan en uno de los documentos¹⁷.—JUAN NICOLAU CASTRO

LO PICTORICO Y LO EXTRAPICTORICO EN «LA MUJER BARBUDA» DE RIBERA

Cuando los guías del antiguo «Hospital de Afuera» —hoy Museo Fundación Duque de Lerma— pasan bastante fugazmente por los espléndidos «Grecos» que conserva, para ir, en cambio, a detenerse frente a «La mujer barbuda» de Jusepe de Ribera, no lo hacen ciertamente por ninguna razón estética: sino sencillamente por el «morbo» que ellos suponen a la representación de semejante fenómeno. Este es, en efecto, el que prende en el visitante masificado, obligándole a permanecer clavado ante una obra por tantos conceptos singular.

Nos guardamos de afirmar que alguna motivación estragada parecida hubiese movido el encargo de la obra. Está acreditada la afición a lo monstruoso en los grandes patrocinadores del arte español del siglo XVII. Sin embargo, dicha afición depende de más hondas actitudes barrocas: la preferencia hacia la sacudida emocional, como paso a sentimientos más altos; las consecuencias de un espíritu simbólico que continúa vigente, aunque retorcido; un general pesimismo antropológico, hijo de las guerras, las epidemias, las hambres y los desastres de todo género que estremecieron aquel siglo...

Situada en este contexto, la tremenda pintura de Jusepe de Ribera adquiere una más intensa capacidad de interpelación.

¿Un realismo brutal?

He ahí la pareja pintada con adusta frontalidad: la mujer barbuda en primer plano y, un poco eclipsado, su marido. El aplomo de ambos, la franqueza y casi el descaro con que han sido tomados, rechazan el anecdotismo y les prestan cierta monumentalidad. Por lo menos, la certeza de que se está tomando en serio lo que pudiera ser tan sólo objeto de pasmo banal.

La mujer es inquietante. No sólo la barba, sino también sus rasgos faciales faciales, son viriles: la dureza de la mirada, el ceño fruncido. Más amable y asequible parece, en contraste, el marido: un buen hombre. Aquella virilidad abrumadora ha hecho necesario que la protagonista mostrase un pecho, que el niño no atiende, puesto que no mama, lo cual permite también exhibir el pezón.

¹⁷ TOVAR MARTIN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Instituto de Estudios Madrileños, pág. 278. Lámina 47.

Ni un solo atisbo femenino más. Incluso parece que sostiene a la criatura con desmaña. Desde luego, falta en su actitud el rastro del desvelo maternal.

El carácter bronco de esta representación está atemperado por la excelencia de sus valores pictóricos, que Pérez Sánchez ha valorado debidamente: «...a pesar de la evidente intención descriptiva, casi de ilustración de historia natural, donde la aspereza realística había de encontrar su más lógico emplazamiento, muestra —y la reciente limpieza lo ha evidenciado— un sobrio juego de tonos finos, grises y platas, y una profunda severidad expresidad...»¹.

Sabemos que el lienzo fue un encargo del Duque de Alcalá a Jusepe de Ribera², como acredita la inscripción que figura en el mismo y donde se precisa la fecha de 16 de enero de 1631. La mujer representada en dicho lienzo es Maddalena Ventura, nacida en Acumulo, pueblo de los Abruzzos, que se trasladó a Nápoles a la edad de cincuenta y dos años. Sorprende que, habiéndola pintado Ribera seguramente en esta edad o acaso algo más tarde, su barba no fuera todavía canosa, sino negra. Sobre la mujer se sabe también que la barba le había crecido a partir de los treinta y siete años³. Un caso para endocrinólogos.

Algo más que un documento

El realismo de Ribera y la confianza que otorgarle en cuanto a la objetividad de su lienzo han sugerido que lo hubiese pintado como documento de una rareza antropológica. El Duque de Alcalá, interesado en este tipo de retratos, lo habría deseado como una curiosidad más en su galería, donde «sorprender», «asombrar» o «desconcertar» a sus encumbrados visitantes (pretensiones todas ellas tan barrocas).

Pero esta suposición flaquea cuando se repara en los dos detalles emblemáticos que el pintor adjuntó al retrato: un huso, que alude a la femineidad, y un caracol, que se refiere al hermafroditismo. La coexistencia de ambos sugiere una perplejidad de Ribera ante Maddalena. Es imaginable que él mismo se interrogase respecto de la condición real de una figura como ella.

Sin embargo, aquella perplejidad —si la hubo— parece subsumirse en consideraciones superiores, muy lejos de la morbosidad con que hoy los públicos acechan a personajes no menos equívocos, como Bibí Andersen⁴, aunque éstos no sean horribles. El recurso a la simbología, tan frecuente en los pintores de su tiempo, hace remontar la intencionalidad desde la anécdota a la categoría, desde el retrato a la reflexión inteligente. Porque, cuando hemos seguido el hilo de las simbolizaciones a través de los tiempos, no se puede descartar la presencia aquí de unos retrasados arrastres del espíritu

¹ PEREZ SANCHEZ, Alfonso E.: «La piel de lo real», en *Ribera*, p. 7. Noguer-Rizzoli Editores. Barcelona, 1979.

² BROWN Jonathan: «Mecenas y coleccionistas españoles de Jusepe de Ribera» en *Goya*, núm. 183, pp. 140-150. Madrid, 1984.

³ SPINOSA, Nicola: *Ribera*, op. cit., p. 100.

⁴ REVILLA, Federico: «La cultura nuestra de cada día», p. 164. Centro de Estudios Postuniversitarios. Barcelona, 1985.

que durante los períodos del Humanismo y del Renacimiento había ganado un respeto a la concepción y la figura del hermafrodita⁵. Filón y Orígenes habían entendido que el hombre primigenio debió haber sido andrógino⁶, coincidiendo en ello con diversos midrashim⁷. También abunda la androginia en las divinidades y en los individuos primordiales de otras religiones⁸. Afín a la iconografía que aquí nos ocupa debió haber sido una Afrodita barbuda, llamada Afroditos, que se veneraba en Chipre, así como una Venus calva italiana⁹. Una lejana consecuencia de ello en la iconografía cristiana son las versiones de Santa Librada igualmente barbuda, si bien la exégesis de su leyenda lo atribuya a un milagro para disuadir al enemigo de su castidad.

En la pintura de Ribera no habría, pues, demasiada disonancia con relación a algunos de estos antecedentes. Sí la hay respecto del más canónico Hermafrodita helenístico: en vez del luminoso cuerpo desnudo, de tacto que se presume blando y afelpado, esta vez —como nos hallamos en el atormentado siglo XVII— se ha pintado a un personaje hirsuto, más bien sucio, salido de un habitáculo: hijo de la pobreza, que no de los dioses.

El simbolismo del huso queda aparentemente desmentido por la actitud nada femenina de Maddalena. Esta habría tenido que acomodarse a los hábitos vigentes y pasar por mujer (?)... Cabe que el huso aluda entonces a su condición «oficial». Mientras que el caracol, por su parte, aludiría a su condición profunda, no revelable a todos, sino solamente a los eruditos capaces de comprender este emblema.

Esta versión barroca del enigma sagrado de la androginia lo ha despojado de la gloria de los antiguos, asignándole en cambio la inmediata miseria material de unos marginados. Honrado realismo, puesto que los míseros eran inmensa mayoría en su tiempo¹⁰. Por su parte, ya Caravaggio había apeado de idealizaciones los temas más altos, reduciéndolos a su visión populista, cuando no barriobajera. Ribera le ha seguido en éste como en otros aspectos. La bajeza social de Maddalena no resta nada a la intención del artista de emplearla para remitir nada menos que a los orígenes.

Humilde, téticamente, vuelve a representar un modo de la perfección: la plenitud de los dos sexos, la autosuficiencia del ser. Es preciso examinar este significado a la luz de la espiritualidad católica barroca, inseparable de nuestros artistas. Santa Librada barbuda expresa, remota o mediatamente, lo mismo: el andrógino no necesita el encuentro sexual. Se trata de un modo, rebuscado como barroco, de hacer patente su triunfo sobre los requerimientos concupiscentes. Por otra parte, y de nuevo fijándonos en «La mujer barbuda» de Ribera, no deja de advertirse en la discreción, humildad, mansa bondad y posición subordinada del marido una similitud con el modo habitual de ser representado San José: el hombre comprensivo y fiel que no

⁵ WIND, Edgar: *Los misterios paganos del Renacimiento*, p. 201. Barral Editores. Barcelona, 1972.

⁶ *Ibid.*, p. 211.

⁷ ELIADE, Mircea: *Mefistófeles y el andrógino*, p. 132. Editorial Labor. Barcelona, 1984.

⁸ *Ibid.*, pp. 137-139.

⁹ *Ibid.*, p. 138.

¹⁰ Cf. José Antonio Maravall: *La literatura picaresca desde la historia social*, pp. 138 ss. Taurus Ediciones. Madrid, 1987.

ha tenido parte en la generación del hijo. En cuanto al rebajamiento de unos significados tan antiguos y elevados a una figuración tan lóbrega, es ya cuestión estilística, por una parte, y cultural, por otra, ya que el espíritu contrarreformista no hubiera tolerado la viciosa delicuescencia del Hermafrodita desnudo y bello.

Si todo ello fuera así, se comprendería mejor el papel que esta obra desempeña en una visión global del arte —tantas veces expresamente ambicioso— de Jusepe de Ribera.—FEDERICO REVILLA

NOTAS SOBRE LA CONSTRUCCION DE LA FACHADA PRINCIPAL DE LA CATEDRAL DE LUGO

Durante la sexta década del siglo XVIII, el Cabildo de la Catedral de Lugo acometió una ambiciosa labor de renovación de la antigua fábrica medieval, por aquel entonces en condiciones de auténtica ruina, que culminará con la construcción de la nueva fachada principal de la Seo lucense.

Ya en el año 1726 el cabildo se percataba de la ruinoso situación de la iglesia, ya que en Acta Capitular de 16 de noviembre de ese año se habló de la ruina que amenazaba a toda la fachada principal, que estaba desplomada y separada de las paredes maestras. Asimismo, se afirma que en la capilla mayor y en el pórtico aparecían algunas aberturas, amenazando ruina¹.

Esta situación se hizo más grave como consecuencia de los daños sufridos por el edificio tras el terremoto de Lisboa de noviembre de 1755 y que afectó de tal modo a la construcción que el Cabildo, a partir de entonces, se vió en la necesidad de centrar sus desvelos en procurar ayudas económicas que le facilitasen la reconstrucción de su iglesia. A tal efecto, en ese mismo año, y tras haber aumentado mucho las grietas que amenazaban a las bóvedas y a la fachada principal, el cabildo aprovecha la estancia en Lugo del maestro de obras de la catedral de Santiago, Lucas Ferro Caaveiro, para que juntamente con el de la de Lugo, José González Sierra, revisen la situación de la catedral y emitan un informe.

Las obras referidas a los reparos en la capilla mayor fueron señaladas por el ingeniero D. Carlos Lemaur, quien hizo trazas de las reparaciones a efectuar en la fachada principal y del tabernáculo para la capilla mayor, obra ésta última que fue encomendada a José de Elejalde, finalizándose en 1769. Un año antes, el Cabildo empezó a plantearse la necesidad de construir una nueva fachada para la Iglesia, la principal o del Buen Jesús. Según menciona

¹ GARCIA ALCAÑIZ YUSTE, J.: *Arquitectura Neoclásica en Galicia, siglos XVIII a XIX*. T. II. Pág. 569. Madrid 1986.