

RIBERA, PINTOR UNIVERSAL

Discurso leído en el Instituto de Osuna, por el Excmo. Sr. D. José Hernández Díaz, Presidente de la Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, de Sevilla

DIGNÍSIMAS AUTORIDADES.
SEÑORES ACADÉMICOS.
SEÑORAS Y SEÑORES:

EL 5 de septiembre de 1652 pasaba a vida mejor, en la Ciudad de Nápoles, un pintor español de los que más genuinamente representan la veta brava de la pintura nacional: José de Ribera, a quien sus contemporáneos italianos llamaron *el Españoleto*, queriendo indicar con ello su lugar de origen y la menudencia de su figura. Se han cumplido trescientos años desde entonces y España ha hecho poco por recordarlo; sigue el artista injustamente preterido, con preterición u olvido que desde casi un siglo le alcanza.

Sin embargo, es una figura cuyos valores conviene no sólo airear, sino mostrar como modelos. En los momentos actuales de grave crisis artística en que las categorías estéticas y las fórmulas plásticas en que encarnan se hallan en trance de descarrío, es aleccionador repasar la obra de este auténtico maestro y deducir las enseñanzas que —en su dibujo, en su composición, en la riqueza y brillantez de su paleta, en la profundidad expresiva de sus temas, y, en una palabra, en la multiplicidad de matices que su arte significa— se hallan en proporción extraordinaria.

Por ello la Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, consciente de su misión, ha decidido dedicarle un solemne recuerdo en esta bella e importante Ciudad que atesora la pintura más antigua que del maestro se conserva en nuestra Patria, ligada, además, a los días más gloriosos de sus actividades profesionales. Y como ella evoca asimismo el recuerdo del Gran Duque de Osuna, D. Pedro Téllez Girón, el Mecenaz español, para quien se pintó, la Ciudad se asocia plenamente a la Academia para conmemorar unidas tan notoria efemérides.

Hagamos un breve recorrido por su labor destacando los valores transcendentales que en ella se hallan.



Calvario (Colegiata de Osuna, Sevilla)

Se ha dicho más arriba que Ribera ha sido injustamente relegado en los últimos decenios. Desde que el *plenairismo* se impuso como suprema fórmula artística, en torno a los impresionistas europeos, la paleta tenebrosa del maestro setabense fue mirada con prevención, sin parar mientes que ella representó tan sólo una modalidad de su rica producción pictórica, ya que, repetidamente,

hizo honor al sentido luminista de las tierras valencianas, de tal modo que hay cuadros suyos que dan la impresión de haber sido pintados al aire libre. Este aspecto de su labor es, en proporción y en calidad, más importante aún que su conjunto tenebrista, donde su producción auténtica se confunde con la de discípulos e imitadores, en la forma que luego se hará notar. Veamos algo de su historia artística para razonar debidamente las tesis que han quedado esbozadas en cuanto se ha dicho.

El pintor, nacido en Játiva en 1591, ha sido ciertamente discípulo de Francisco Ribalta, pintor catalán cuya obra cada día se valora con mayores quilates, a medida que se va definiendo su producción.

La obra de Ribalta significa fundamentalmente la preocupación por los problemas luminosos en la composición pictórica. No ha podido documentarse todavía su estancia en Italia, donde dicho tipo de estudios constituía el fundamento de las inquietudes de las diversas escuelas y tendencias artísticas. Lo indudable es que conoció las pinturas de Navarrete *el Mudo* y sus afanes por introducir la luz artificial en los cuadros, realizando algunas obras sugestionadas por la más destacada figura del conjunto artístico escorialense; y no se olvide que en 1614 moría *el Greco*, cuyas felices soluciones en estas modalidades técnicas serían ciertamente conocidas en el ambiente valenciano. Además, las pinturas del Cartujo Sánchez Cotán son otro argumento para demostrar los afanes puramente nacionales por enfrentarse con la luz en la composición pictórica, según nos ha revelado Orozco Díaz. Por otra parte, quizás el tenebrismo a lo *Caravaggio*, no le fuera totalmente desconocido, pues consta que se hallaban en la Península algunas obras suyas muy a principios del siglo XVII, según ha demostrado Ainaud; y parece comprobarse que existía alguna copia del maestro boloñés en el Colegio Valenciano del Patriarca Juan de Ribera, para donde Ribalta trabajaba.

Mas sin necesidad de acudir a estos precedentes, agotando el argumento, es posible que por esas felices analogías que se producen ante el planteamiento de preocupaciones similares, Ribalta y *Caravaggio* convergen en la solución de sus problemas pictóricos.

Formado en este ambiente ribaltiano, de plena modernidad artística, Jusepe de Ribera marcha a Italia, quizás todavía un niño, y consta que visitó la gran escuela de colorismo que Venecia representaba. Debió interesarle el Ticiano, la obra renovadora de Jacobo Robusti, *el Tintoretto*, y, especialmente, la de Pablo Caliari, *el Veronés*, la más constructiva y sólida del conjunto veneciano, pues se sabe que en Padua copió un cuadro de este maestro; marcha luego a Parma donde se preocupó vivamente por la producción de Antonio Allegri, *el Corregio*, tanto la de sentido escenográfico como aquella en que plantea los arduos problemas de la luz artificial, resolviéndolos con maestría singular. En Roma quedó plenamente cautivado por la riqueza artística que atesora la sede del Pontificado, aprendiendo en la maciza plasticidad que Miguel Angel encarna, y, singularmente, en la obra maravillosa de Rafael; y allí define con precisión el sendero que debe seguir la pintura, según un texto de Jusepe Martínez en sus *«Discursos practicables del Nobilísimo arte de la pintura»*. Refiere este tratadista valenciano, que al visitar al *Españoleto* en Nápoles en 1625, le indicó si no tenía curiosidad por volver a Roma, a repasar de nuevo sus riquísimas colecciones pictóricas, a lo que éste hubo de responder:

«No sólo tengo deseo de verlas, sino de volver de nuevo a estudiarlas, que son obras tales que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces, que aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta clase de estudios parará en ruina fácilmente...» ¡Magnífica respuesta digna de ser aprendida por cuantos al cultivo de las artes plásticas dedican su actividad!

Pasa después a Nápoles, que sería ya el escenario del resto de sus días. Documentado allí desde 1616, encuentra un medio propicio a sus inquietudes artísticas. Hacía seis años que había muerto Miguel Angel Merisi, *el Caravaggio*, y por sus calles y plazas pululaban una serie de artistas a quienes se llamaban «machietistas», es decir, pintores de manchas, por el toque rápido de sus pinceladas, por trabajar con pasta de color y por responder a un concepto que, a su modo, prelude doscientos años al impresionismo francés.

Preparado en los estudios de la luz artificial, conocedor de los recursos expresivos de una paleta tenebrista, la obra de *Caravaggio*, pintada con la llamada luz de sótano, debió impresionarle vivamente. Dejemos sentada esta afirmación, pero sin exagerar el argumento, pues cada día adquiere en mí más fuerza el convencimiento de que el tenebrismo fue para él, como para Velázquez y Zurbarán, un recurso expresivo y sin duda un paso fundamental en su formación pictórica, hasta hallar la fórmula propia y definitiva del claroscuro que caracteriza la labor de cada uno de dichos maestros.

El ambiente del mundillo artístico napolitano, capitaneado por dichos machietistas, era de rebeldía y bohemia. Ellos hicieron imposible la estancia en dicha Ciudad a Guido Reni, persiguieron al Caballero Giuseppe de Arpino, excelente pintor manierista, maltrataron al Dominichino, e incluso les hicieron responsables de su envenenamiento; ayudaron al golpe de Estado perpetrado por el Duque de Osuna en 1620; tomaron parte, años más tarde, en la revolución de Masaniello, que fue sofocada por don Juan José de Austria, bastardo de Felipe IV; y lo peor es que en todo ello andaba mezclado el nombre de *el Españolito* por ser discípulos, imitadores y asiduos a su círculo algunos de los que intervenían en dichos sucesos. Mas es lo cierto que Ribera debió estar por encima de todas estas pequeñeces, laborando sin cesar, como lo demuestra el haber sido nombrado en 1626 Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Lucas de Roma, y casi veinte años después, el Papa le confirió el hábito de la Orden de Cristo, honores que enorgullecieron justamente al pintor valenciano.

También se le censuró el haber vivido con lujo y boato impropios de su estado social; mas si ello fuera cierto, no se olvide que todos los Virreyes, desde el Duque de Osuna al Almirante de Castilla, incluyendo al Conde de Monterrey y al Duque de Medina de las Torres, y casi sin más excepción que la del Duque de Alba, sucesor de aquél al ser depuesto, le protegieron decididamente y le hicieron tal número de encargos que debió ejercer un auténtico pontificado artístico no sólo en Nápoles, sino quizás en otros muchos lugares de Italia, hasta el punto que no intentó volver a España por temor a ver menguado su prestigio, que hubiera tenido que disputar nada menos que con Diego Velázquez de Silva. Creo que será curioso airear de nuevo el texto dado a conocer por Jusepe Martínez, antes nombrado, en la obra referida. Dice así: «...hallándome en Roma en el año 1625... púseme en camino para ver la insigne

ciudad de Nápoles, ciudad la más opulenta de toda Italia, por los muchos príncipes y señores, y la gran corte de sus virreyes... En esta corte pues hallé a un insigne pintor, imitador del natural con gran propiedad, paisano nuestro del reino de Valencia, de quien recibí mucha cortesía, mostrándome algunos camarines y galerías de grandes palacios; gusté infinito de todo, mas como venía de Roma todo me parecía pequeño... así lo dije a este paisano y así me lo confesó. Entre varios discursos pasé a preguntarle de cómo viéndose tan aplaudido de todas las naciones, no trataba de venirse a España, pues, tenía por cierto eran vistas sus obras con toda veneración. Respondióme:

«Amigo carísimo, de mi voluntad es la instancia grande, pero de parte de la experiencia de muchas personas bien entendidas y verdaderas hallo el impedimento, que es, ser el primer año recibido por gran pintor; al segundo año no hacerse caso de mí, porque viendo presenté la persona se le pierde el respeto; y lo confirma esto, el contarme haber visto algunas obras de excelentes maestros de esos reinos de España ser muy poco estimadas; y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y cruelísima madrastra de los propios naturales. Yo me hallo en esta Ciudad y reino muy admitido y estimado, y pagadas mis obras a toda satisfacción mía y así seguiré el adagio común como verdadero: *Quien está bien, no se mueva.*»

Pero aquellas bienandanzas se eclipsaron de modo catastrófico, pues, el susodicho bastardo del rey raptó a una hija del pintor, llevándola a Palermo, deshonrando el noble apellido de Ribera y haciendo caer al maestro en una profunda melancolía, quizás causa de los males que le llevaron al sepulcro.

Todos estos altibajos, con muy pronunciadas curvas, explican algunos de los rasgos de su biografía y delatan un temperamento pícnico en el pintor, confirmado por los caracteres que su supuesto autorretrato nos enseña.

La situación de la pintura italiana al llegar a dicho país *el Españolito* era la siguiente: Las escuelas Veneciana y Romana, que en el cincuecento habían marcado el punto más alto, la espléndida madurez del Renacimiento italiano, salvo alguna aislada figura, no producían ya más que manieristas más o menos destacados, pero faltos de talento creador, e incapaces de dar vida a una nueva tendencia artística. Comenzaba ya a manifestarse la polémica entre dibujantes autóctonos y coloristas a ultranza, que tan enconada había de manifestarse en Francia y otros países en los siglos inmediatos, en torno a los rubinistas y poussinistas; y, sobre todo, se iniciaba un nuevo concepto artístico que iba a definir los tiempos modernos, consistente en otorgar valor decisivo a todo lo que represente expresión frente al credo escolástico —neoplatónico y neoaristotélico—, que se basaba en la pura interpretación de la belleza como categoría suprema. A este respecto convendrá recordar que Wölflin señaló como síntoma de la aproximación de una nueva era (barroca frente a la clásica), el hecho de que *el Caravaggio* provocara en Roma un entusiasmo general precisamente por la pintura de un vaso de flores.

En medio de todo ello surge una tendencia ecléctica en la escuela de Boloña, capitaneada por Agustín y Aníbal Caracci. Es la Academia de los bien encaminados, que hacía del dibujo y de la formación artística a lo clásico la tesis fundamental de todo arte. Entre los artistas conocedores de dicha Academia figuraba un joven inquieto, Miguel Angel Merisi, *el Caravaggio*, que una vez

adiestrado en las reglas del arte, comprendió que su camino era otro, pues estimaba estéril una orientación basada en perfecciones de formas, pero de un manierismo tan acusado que cegaba toda innovación personal que intentara derivar por otros cauces. Esta orientación adquirió tal desarrollo que algún autor ha llegado a proponer la admisión del estilo Manierista situado cronológicamente entre el Renacimiento y el Barroco.

El Caravaggio se opone a los Caracci, va a Roma, y, por último, a Nápoles, donde todos los modernismos artísticos tenían cobijo y en donde intrigaban los avanzados en arte.

El camino a emprender, que respondía evidentemente a un nuevo concepto artístico, tenía como postulado inicial el que desde entonces será fundamental: penetrar en la naturaleza como fuente única de inspiración y como venero inexhausto para la creación artística. Huir de las obras de los grandes maestros —en cuanto a seguir el sendero por ellos recorrido y trillado—, para enfrentarse con el natural, donde el espíritu vagase libremente en busca de elementos para la creación. De todo ello habría de nacer el enriquecimiento de la temática, en cuanto se abordaban asuntos simplemente «expresivos», que antes no cabían en la obra del artista por no ser auténticamente bellos, según el concepto clásico; por otro lado, la interpretación del natural se hacía con plena libertad, percibiendo y sintiendo, de un lado, y cegando en lo posible, de otro, las tendencias idealistas que definían la estética anterior; y, por último, el problema de la luz, en cuanto el natural no se ofrecía con la iluminación cenital de los renacentistas italianos, que envolvía los cuadros de modo uniforme, sino con los cambiantes continuos de luces, que corporeizaban los objetos todos.

Es cierto que un siglo antes el gran Leonardo de Vinci —del que conmemoramos este año el quinto centenario de su nacimiento—, había planteado en su labor problemas lumínicos en torno a su tan conocido «sfumato», respondiendo a los conceptos contenidos en su Tratado de la Pintura; pero ello no fue más que un escaqueo más erudito que práctico, y apenas fue seguido.

Es ahora cuando en torno al *Caravaggio* y su círculo se plantea el gran problema de la iluminación, a través de la llamada pintura de luz de sótano, que consistía en presentar los objetos en una estancia absolutamente oscura en la que se hacía entrar luz alta y oblicua, a ser posible solar, que al batir el cuerpo mostraba unos planos fortísimamente iluminados, en tanto que otros quedaban en sombra completa. Esta fórmula —que no era sólo tecnicismo, sino un medio expresivo de sentimientos e ideas— fue el fundamento del claroscuro posterior.

Así en esta fórmula, que, para muchos, fue iniciada por el Caravaggio, se acabó de formar Ribera, ya preparado en dicho sentido desde el taller de Ribalta. Y en torno a él, de una parte sus discípulos Juan Do, Francisco Fracanzano, —llamado el Velázquez napolitano—, su hermano César Fracanzano, Bartolomé Passante, Lucas Jordán, y el holandés Hendrick van Somer; y de otro lado, los que más o menos directamente siguen sus tendencias, cuales Máximo Stanzione, Andrea Vaccaro, Finoglia, Burani, Pietro del Po, el flamenco Gerardo Douffet, y otros, unidos a numerosos caravagistas, que con distintos altibajos se unen al movimiento, como Pietro Novelli, Belisario Corenzio, Matías Pretti, Lanfranco, Solimena, Conrado Giaquinto, Caracciolo, Manfredi, Gen-

tileschi, y varios más, difundieron por todo el territorio italiano la modalidad tenebrista, aun no totalmente definida hoy en cuanto al estilo personal de muchos de ellos. Por eso los Museos y las colecciones particulares poseen numerosos cuadros atribuidos a Ribera y a *Caravaggio*, que la crítica va agrupando en torno a los citados maestros.

Y en el resto de Europa el caravagismo comenzó a hacer prosélitos. En España fueron sus introductores y primeros propagadores Bartolomeo Cavarozzi, próximo pariente de Juan Bautista Crescenzi, con quien vino al Escorial en 1617, según ha demostrado Longhi, y junto a él Nardi y Mayno; en Holanda fue Honthorst el que dio a conocer la pintura tenebrosa; Valentín, en Francia, y Rombouts, en Flandes.

Situado ya el medio ambiente en el que Ribera sobresale, y definida someramente su personalidad, veamos algunos de sus rasgos artísticos esenciales, que brillan en su numerosa producción.

El título de este discurso, declarando como tesis el sentido universal de la obra de *el Españolito*, vendrá a corroborarlo el análisis de ella.

En efecto, es claramente un artista que encarna los valores de la pintura barroca, de este período que por seguir al de la Contrarreforma, ya han madurado los elementos que allí se iniciaban. Superamos, pues, con ello el concepto que Weisbach ha definido, adhiriéndonos a los que sobre el particular han emitido Raymond y Focillon.

Es un gran dibujante, como ya lo acreditó durante su aprendizaje valenciano, y había de confirmarlo después en Nápoles. Sus numerosos grabados en distintos procedimientos son buena prueba del aserto; mas si todo ello pareciese poco, conviene recordar, pues creo que no se ha divulgado bastante, que los dibujos del maestro sirvieron, en el propio siglo XVII, para la enseñanza del dibujo. Don Gregorio Mayans y Siscar cita una obra de Ribera impresa en Madrid titulada *Principios para estudiar el nobilísimo y Real Arte de la Pintura*, de los que afirmó Palomino que eran seguidos no sólo en Italia, sino en todas las provincias de Europa. Consta, asimismo, que en 1650 se imprimió en París el *Libre de portraiture receuilly de Joseph de Rivera dit l'Espagnolet et gravé a l'eau forte par Louis Ferdinand*, y en fecha desconocida las *Tabulae de institutionibus praecipuis ad picturam necessariis inventae p. Jos. Riviera Spanioletae et Jacomo Palma*, cuyo lugar de impresión fue Amsterdam.

Fue extraordinario colorista. Lo asevera Pacheco en su tratado *Arte de la Pintura* al afirmar paladinamente:

«La materia del colorido a oleo trató hermosísimamente Antonio Correggio... i sobre todos el gran Ticiano... y ahora tiene el Primado en pie en la práctica de los colores Iusepe de Ribera llamado en Italia el Españolito».

Pero mucho más lo acreditan sus obras; en cuanto a su etapa tenebrosa han seguido otros períodos en su labor en que aclara su paleta plateando la gama de sus colores, y llegará un instante en que tendrá una policromía de tantos matices que será como un trasunto de los venecianos. Hable si no la famosísima Inmaculada de las monjas agustinas de Monterrey, en Salamanca, que pintó en 1635 por encargo del Virrey de dicho título. Confieso que siento una gran pasión por esta pintura, en primera línea tras el análisis comparativo

no sólo con las análogas de Murillo, sino con otras de idéntica advocación, originales de los grandes maestros del arte cristiano. Sin duda pesaba sobre *el Españolito* la sugestión de la famosa Asunta del Tiziano, de la Iglesia veneciana de Santa María Gloriosa dei Frari. Cuantas veces visité Venecia y Salamanca he sentido la irresistible acción de ambas pinturas, que, como poderoso imán espiritual, me atraen exigiendo la primera visita del recorrido. Los tonos dorados de la Purísima salmantina, la maestría en su evidente riqueza polícroma, a la que el gran manto celeste da tónica aguda y eficaz, el conjunto, en fin, salpicado de notas de ricos acentos, colocan esta pintura entre las destacadas del colorismo español del siglo de los Austrias.

El, como pintor moderno, ha estudiado del natural matizando según los casos. Bastará a este respecto recordar el siguiente texto de Pacheco por su gran elocuencia. Dice así:

«...me parece que aun el maniquí vestido no le da mucha vida a la figura..., yo me atengo al natural para todo..., así lo hacía M. A. Caravacho..., así lo hace Jusepe de Ribera, pues sus figuras y cabezas, entre todas las grandes pinturas que tiene el Duque de Alcalá, parecen vivas y lo demás pintado; aunque sea junto a Guido Boloñés. I mi yerno (Velázquez) que sigue este camino también se ve la diferencia que hace a los demás por tener siempre delante el natural.»

Como se advierte, el autor del «Arte de la Pintura» trae a colación a su yerno, el genial Diego Velázquez, amigo y ciertamente admirador de Ribera, a quien visitó en Nápoles durante sus dos viajes italianos, y algunas de cuyas obras le sugestionaron tan agudamente que le inspiraron en composición y fórmulas artísticas e iconográficas, según descubre la crítica.

Si repasamos su labor hallaremos que, con auténticos conocimientos de los valores esenciales del modelo que interpreta, triunfa *el Españolito* en las representaciones de figuras femeninas, cuales la delicada Magdalena de la Academia de San Fernando, de Madrid, o la bellísima Santa Inés, de Dresde, en la que ha salvado donosamente el grave escollo del desnudo femenino, poco grato a los pintores españoles, y al lado de ellas nos interesa el cuadro de la mujer barbuda del Duque de Lerma, frío aldabonazo de un pintor plantado frente a la vida y dispuesto a captar cuanto de expresivo y notorio haya en ella. Si sus modelos son seres masculinos, la gama se desenvolverá desde el notable San Juan, del Prado, a las robustas creaciones de sus Santos Bartolomé, Jerónimo, Apóstoles y tantos más—incluyendo en estas series las representaciones mitológicas y las figuras de filósofos e intelectuales, amén del tan conocido Patizambo—, en las que siempre se plantea y resuelve a maravilla el estudio de un torso o de una cabeza, a los cuales arranca todo el valor expresivo humano en extensión y en hondura que quepa considerar en ellos.

Al lado de toda esta temática, en la que le vemos abordar los asuntos más diversos, destaca en las historias sacras la profunda unción religiosa que les otorga una destacada potencia ascética. Hablen si no sus Vírgenes con el Niño, en las que tanto la Madre como Jesús están tratados con un veracísimo sentido dogmático y litúrgico, subrayando la dulzura del Divino Infante; y veamos también a este efecto el maravilloso lienzo del Calvario (*figura 1*), de intensa fuerza plástica, que, como joya de inapreciable valor, guarda vuestra Colegiata,

y que, pese a su importancia, no ha sido debidamente divulgado, desconociendo muchos su auténtico valor. La figura del Crucificado compone con las de Nuestra Señora y San Juan, que se hallan de pie a su derecha, y la de Santa María Magdalena, arrodillada ante el Santo Madero. Quizás otra que, equilibrada con ellas, situada a la izquierda del Redentor, desapareció en un arrepentimiento o en una restauración, y apenas se adivina en el conjunto. Su composición, netamente barroca, acusa las fórmulas de un recio tenebrismo, tan apropiado al tema, un dibujo fuerte y apretado, que concilia con ciertas jugosidades en el modelado, y un conjunto en que, con recursos netamente pictóricos, posee intensa fuerza expresiva. Desde el punto de vista iconográfico, la escena está tratada con todo el rigor litúrgico requerido, poseyendo la figura del Redentor, de canon alargado y bello movimiento, intensa y serena emoción en su cabeza, puesta en relación con un delicado *Ecce Homo*, original de Guido Reni, en un libro publicado con motivo de la solemnidad centenaria que conmemoramos. La imagen de la Madre, representada con bello modelo y plena entereza física, según el espíritu de la Iglesia, es de enorme fuerza patética; siendo de anotar el cimbreo de su cuerpo, concebido como potente palmera, en la que a modo de robustas ramas destacan su hermosa cabeza y las manos, elementos ambos muy elocuentes en el conjunto. Junto a Ella y formando un ángulo de interés compositivo, la dolorida figura del Evangelista, que tiene todo el sentido dramático de la imaginería de la Baja Edad Media. Por último, la Magdalena, agotada por el profundo dolor, acusa un intenso énfasis declamatorio al abrazarse al Madero en genuflexa actitud, situando una masa de color que da tono al conjunto.

Tan magnífica obra—en que se advierten rasgos artísticos boloñeses y emilianos y aun alguien señaló también el sentido de la grandiosidad compositiva de un Lucas Signorelli—es la pintura de Ribera más temprana de fecha que poseemos en España del pintor valenciano, en la que aparece ya maduro en su formación artística, no obstante haberla pintado a los veintitantos años. Su cronología oscila entre 1616, en que está documentada su estancia en Nápoles, y 1620, fecha de la caída del Duque de Osuna—Mecenas y protector de nuestro pintor, que protegió a Argensola y que tuvo amplias relaciones con Quevedo—, quien donó el cuadro a la Colegiata de su ciudad natal, donde fue instalado quizás entre 1625-1635, y posiblemente también las cuatro pinturas del maestro representando a San Pedro, San Jerónimo, San Bartolomé y San Sebastián que lucen entre las opulentas galas barrocas del retablo mayor de dicho templo (atribuidas por Tormo al maestro setabense, opinión no compartida por M. du Gué Trapier en su reciente monografía del pintor), mereciendo por ello perpetua gratitud de todos y en particular de los ursonenses. Sin duda, a Osuna vendrían todos los artistas de la región, contemporáneos y posteriores, a aprender en las pinturas riberescas, sin cuyo conocimiento quedarían inexplicados muchos elementos que se hallan en numerosas obras pictóricas.

Desde estas pinturas hasta la Comunión de los Apóstoles de la Cartuja de San Martino, en Nápoles, una de sus últimas obras, caracterizada por su enorme riqueza colorista, con pasta de color y sentido cromático venecianos, hay toda una trayectoria, de cronología no suficientemente precisada, con altibajos que muestran sus inquietudes artísticas y estéticas.

Por la modernidad que su pintura representó y por encarnar una de las tendencias que satisfacían las necesidades artísticas de su época, su influencia fue innegable y extraordinaria. Desde Zurbarán y Velázquez, sus contemporáneos, hasta Th. Ribot, en el pasado siglo, son muchos los artistas que le son deudores de fórmulas y elementos aprovechados en sus composiciones. Bien mediante grabados o directamente en la contemplación de sus pinturas, la estética y la técnica riberesca fueron fuente de inspiración y enseñanza, del mismo modo que sus dibujos, según antes se manifestó.

Ribera es, pues, uno de los más grandes pintores de España, y, unido a Velázquez, los más firmes pilares de nuestro Siglo de Oro. Los valores plásticos que con tanto ímpetu se planean en la obra del valenciano, Velázquez llegó a desarrollarlos en plenitud, obteniendo esas calidades que no han sido superadas, y en las que consigue óptimo resultado del manejo de los factores que concurren en la perspectiva aérea. Ambos son pintores del pleno barroco y pertenecen a la veta brava de la pintura española, según dijo mi maestro don Elías Tormo, pues mientras Ribera muestra un realismo, en ocasiones áspero y agrio, el sevillano obtendrá el sentido integral del propio realismo, es decir, que el natural está visto en toda su imponente fuerza expresiva, representando al propio tiempo el individuo y los valores esenciales de la especie; de ahí su valoración universal.

Y si parangonamos ambas figuras con sus contemporáneos Rubens, Rembrandt o Poussin, hallaremos que los dos figuran en cabeza de la serie de los grandes pintores del seiscientos, en cuanto a la interpretación de los valores expresivos que el siglo se había propuesto. Y si el arte no es otra cosa más que la realización plástica de los valores universales que en cada cosa de la naturaleza se hallen, Velázquez y Ribera han ahondado más que los otros tres en ese camino, son más profundos y saben conciliar en todo momento lo singular con lo general. Si frente a los desnudos ruberianos colocamos la Santa Inés de Dresde; si ante los martirios de San Livino y San Erasmo, pintados por Rubens y Poussin, respectivamente, colocamos el de San Bartolomé, de Ribera, menos dramático que ellos; si pretendiéramos parangonar cuadros de historia, comparando la Ronda de Noche rembrandtiana con las Lanzas velazqueñas; o los retratos de los flamencos y holandeses con los españoles, y si, por último, destacamos los tipos de enanos, bufones y personas más o menos deformadas y monstruosas que Velázquez y Ribera inmortalizaron, comprobaremos que éstos han creado tipos geniales en los que, apoyándose en el individuo y en los hechos singulares que representan, han sabido interpretar los valores que los definen íntegramente dando, en ocasiones, los auténticos arquetipos de las cosas.

Por todo ello no creo que se me tilde de exagerado al afirmar que Ribera, a quien tan justamente homenajeamos, es un pintor universal, pues escapa de las fronteras nacionales para ocupar un alto puesto en el Olimpo de la pintura.

Voy a poner punto final a esta disertación, que ha resultado más larga de lo que pensara.

Al agradecer, en nombre de la Academia, las atenciones que hemos recibido de las dignísimas Autoridades y del pueblo de Osuna y en especial del Sr. Director del Instituto, que nos ha honrado recibiéndonos en este glorioso edificio,

debo felicitaros por ser guardadores de obras de arte de valor universal. Osuna posee un auténtico tesoro artístico, destacando en él los magníficos cuadros de Ribera.

Y como de todas nuestras acciones debemos deducir una enseñanza ante quienes nos contemplan, me permito proponer a las Autoridades locales que se dé a conocer al pueblo ursonense la personalidad de Ribera, destacando el valor de las obras que guarda su Colegiata, y que el nombre de tan glorioso maestro honre alguna calle, plaza, o lugar muy digno de la Ciudad, y que, en definitiva, todos en Osuna conozcan la importancia de su tesoro y sepan respetarlo para hacerlo respetar a propios y extraños.

HE DICHO.