

NUESTRO NUMERO DEDICADO A RIBERA, EN EL «OSSERVATORE ROMANO»

La extensión e interés dedicados por el prestigioso periódico de la Ciudad Vaticana, en su edición del 12-13 de octubre último, al número que nuestra revista dedicó al inmortal pintor valenciano José Ribera, «El Spagnoletto», en su centenario, nos obligan a dejar constancia literal de dicha referencia en las páginas de ARCHIVO, con el testimonio de la satisfacción por el honor hecho a nuestra Academia y la gratitud a su autor, el «Correspondiente» de la misma en Milán, profesor Cesco Vian.

VALENCIA A «EL ESPAÑOLETO»

«Valencia, la luminosa ciudad del Levante español que se asoma al Mediterráneo azul entre palmeras y naranjales, no es rica tan sólo por los productos que su fertilísima huerta —verde edén salpicado de blancas barracas y limpios espejos de arrozales— y las muchas industrias le proporcionan, y el activo puerto le permite exportar. No menos rica y férvida es su vida cultural, y especialmente la artística, sustentada por pintores y escultores de valía (Benedito y Esteve, Pinazo y Segrelles, Lahuerta y Vicent, y muchos más), y por varias instituciones ejemplares, como la Escuela Superior de Bellas Artes —dirigida por Felipe M. Garín, persona de amplia cultura y hondo entusiasmo— y la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, mientras que un magnífico Museo —desde hace pocos años colocado en el histórico Palacio de San Pío V, junto a los fragantes jardines de los Viveros— atestigua un hecho que a menudo ignoran los apresurados turistas europeos, a saber, que Valencia ha sido desde siempre una de las capitales del arte hispánico, mejor dicho, la capital de una de las Españas (pues histórica y espiritualmente hubo varias): la oriental, abierta hacia Italia. No es extraño, pues, que una ciudad tan culta y sensible haya celebrado recientemente el centenario de uno de sus más ilustres hijos — el pintor José Ribera, llamado «el Españoletto», nacido en Játiva, cuna de los Borgia, en 1591, y fallecido en Nápoles, después de casi cuarenta años de residencia en Italia, en 1652—, no sólo con actos oficiales efímeros, sino con un digno y concreto homenaje, o sea, consagrándole una serie de estudios publicados en un fascículo especial de la revista ARCHIVO DE ARTE VALENCIANO (enero-diciembre 1953). Espléndidamente ilustrado —es suficiente hojearlo para darse cuenta en seguida de la verdadera grandeza de «el Españoletto»—, el fascículo trae nombres

de colaboradores egregios: el Marqués de Lozoya, historiador del arte hispánico y actual director de la Academia de España en Roma; el cronista de Játiva y afamado cultor de estudios históricos, Carlos Sarthou Carreres; el mencionado Garín; el profesor Hernández Díaz, de la Universidad de Sevilla; González Martí, director del Museo valenciano y experto conocedor del arte español e italiano; Ferrán, Ombuena, Domínguez y varios más. Como ocurre en los florilegios semejantes, los estudios son diferentes en estilo y valor. Sin embargo, tienen algo común: la seriedad y solvencia de todos sus autores. El señor Sarthou Carreres, v. gr., acostumbrado a las investigaciones de archivo, estudia minuciosamente y con gran claridad los no muchos datos biográficos ciertos de «el Españolito»; el señor González Martí evoca la Nápoles del Seiscientos, verdadera segunda patria del artista; el señor Garín dedica una utilísima reseña crítica a las publicaciones que con motivo del centenario han aparecido en España y fuera de España; el señor Ferrán escribe páginas muy interesantes acerca de las poco conocidas, pero casi siempre espléndidas aguafuertes riberianas, etcétera. Pero la mayoría de los artículos, como es justo, enfoca críticamente el problema de la pintura de Ribera, quedando fuera de discusión el hecho que ya todo el mundo acepta, o sea, que «el Españolito» fue uno de los cuatro máximos pintores del Siglo de Oro español (siendo los otros, naturalmente, El Greco, Velázquez y Zurbarán).

Según recuerda el Marqués de Lozoya en su breve, pero enjundioso artículo, hasta no mucho tiempo atrás, y sobre todo en los Países protestantes, la pintura de Ribera se interpretaba grotescamente como consecuencia directa y casi trasladado en formas artísticas de... ¡la Inquisición española! Walter Scott, por ejemplo, describiendo en la novela «El Anticuario» la morada de un «fanático católico», la imagina adornada de lienzos de «el Españolito». Con menos frivolidad, aunque siempre quedando en la superficie críticos de arte aún reciente (según afirma otro colaborador del ARCHIVO, Ombuena), quisieron encerrar el arte riberiano en la fórmula: Ribalta + Caravaggio = Ribera; como si fuera suficiente una simple operación aritmética para explicar un fenómeno artístico de primer orden. Sin duda, esta fórmula ofrece con elemental facilidad los datos iniciales del problema: en efecto, es cierto que su primera instrucción artística Ribera la tuvo en el estudio de Ribalta, artista en cuya pintura llegaba a su cumbre un largo proceso de influencias italianas; asimismo es cierto que, llegando a Italia, a los veinte años, y viviendo durante varios decenios en Nápoles, ciudad picaresca de pintores «tenebristas», donde maduró lentamente hasta estallar con tanta violencia la revolución de Masaniello (de la cual, indirectamente, también Ribera fue víctima), su arte debía forzosamente tener contactos con el de Caravaggio. Pero estos datos, sin duda auténticos, no pueden ser sino someramente indicadores, así como resultan notoriamente insuficientes otras fórmulas que a primera vista pueden parecer fundadas, como «realismo español», «naturalismo barroco», «claroscuro» y varias parecidas. Porque «el Españolito», como verdadero artista que es, sobrepasa en seguida y con extraordinaria facilidad, toda posible fórmula, y concretamente se diferencia, hasta en sus obras menos felices, de los muchos «tenebristas» caravaggescos, de tantos «naturalistas» barrocos, que pintaban en sótanos y *bajos* napolitanos, con la técnica convulsa de los relámpagos de luz golpeando cuerpos de modelos sobre lóbregos fondos de tinieblas, con efectismo brutal y teatral. «El Españolito» nunca fue esclavo de

manera tan tosca y a menudo tan fácilmente dramática; no sólo porque su pincelada es siempre flúida y fina (contrariamente a la de los caravaggescos, casi impresionística), sino porque abandona cuando quiere (y lo quiere siempre más a menudo, a medida que su arte se hace más fuerte y personal) la técnica del claroscuro para adoptar tonos claros y sosegados, casi renacentistas; y lo demuestran auténticas obras maestras como la *Inmaculada* de Salamanca, sumida en una luminosidad argéntea finísima, o la admirable *Santa Inés* del Museo de Dresde, de sutiles tonos ambarinos, o el famoso *Sueño de Jacob* del Museo del Prado, de estructura sencillísima (un hombre durmiendo tranquilamente, sin teatralidad alguna) y dominado por la niebla dorada que parece brotar de la cabeza del dormido y se disuelve despacio en la escalera angélica.

Frente a obras de tan sencilla belleza se advierte más la insuficiencia de toda fórmula crítica corriente: realismo, claroscuro, barroquismo, etcétera. Pero, naturalmente, la pericia técnica no lo es todo en Ribera; el «valentinus hispanus» (según firmaba a menudo, tenazmente fiel a la patria lejana) se distingue y se levanta muy por encima de los manieristas barrocos también por la energía con la que sabe transfigurar líricamente los datos de la realidad, por la sobriedad realmente hispánica de los ademanes, por el viril lirismo de sus rostros femeninos, por la piedad y humanidad secreta con la que sabe tratar hasta lo grotesco y lo picaresco: véanse el *Sileno* de Nápoles y los *Filósofos harapientos*, de quienes posiblemente se acordó el gran Velázquez en sus *Vulcano* y *Baco*; y sobre todo véase el *Tullido* del Louvre, ese pobre contrahecho de tonta sonrisa, pintado sin acritud y sin «pintoresquismo» alguno, con señorial cortesanía. Esa energía interior, gracias a la cual la tosca nota realística llega a ser elemento de una realidad más alta y siempre presente en el espíritu del artista, tiene, a juicio nuestro, un manantial vivo y secreto que constituye el dato decisivo y el denominador común último de la pintura de Ribera: aludimos a la religiosidad del artista. Hay que subrayar que no queremos referirnos, con esto, al hecho de que casi todos los lienzos de «el Españolito» son de argumento religioso. Ya sabemos que existen miles y miles de cuadros «religiosos» en el siglo XVII, que poco o nada tienen de realmente religioso, resultando evidente, al contrario, que la única preocupación de sus autores (empezando por Caravaggio mismo) es el alarde de habilidad, el gusto de la «novedad» y la gana de sorprender a toda costa con la teatral violencia de escorzos, gestos y claroscuros.

Pero Ribera constituye también en esto una excepción, pues su religiosidad no es la superficial y amanerada de tantos barrocos meridionales, ni un pretexto para alardes de simple habilidad técnica. Como todos los españoles más grandes (desde Jorge Manrique hasta Unamuno), él también lleva, en lo más hondo del espíritu, esa «obsesión de eternidad» que es la levadura del llamado «realismo» hispánico, y le impide agotarse en banal verismo (la misma literatura picaresca, en apariencia «realista», constituye una prueba de ello). Con la misma fe —llamada por alguien «medieval», pero que se diría mejor «uniéfica», según observa el «laico» Américo Castro— con la cual el pecador barroco Lope de Vega compuso las *Rimas sacras* y *Los pastores de Belén*, y el austero Calderón imaginó los escenarios ultramundanos de sus estrellados *autos*, el pintor barroco Ribera pintó en Nápoles cuadros religiosos sin comparación posible en todo el Seiscientos europeo: los Apóstoles y Profetas de Madrid, las historias bíblicas, las suaves Purísimas y esa última y conmovedora Comunión de los Apósto-

les, de Nápoles; llegando acaso a la cumbre de la pintura religiosa barroca en esa estupenda *Adoración de los Pastores*, de la Catedral de Valencia, que por desgracia ya no existe, pues la destruyó la bárbara locura de los revolucionarios de 1936.

Valga el cariñoso homenaje de los eruditos valencianos de 1953 como único posible desagravio de tan irremediable ultraje.

C. Vian.

