



Aula d'Història de Lo Rat Penat
Conferència del professor D. Fernando Millán Sánchez

Tema XXIII.

Josep de Ribera.
El geni de la pintura valenciana.

La seua vida.

Josep de Ribera, que en el món de la pintura universal del seu temps serà conegut com “el Espanòleto” donada la menudea de la seua alçada, va nàixer en la ciutat valenciana de Xàtiva, capital de la comarca de La Costera, l'any 1588.

Encara que poc coneixem dels seus primers anys de vida, hi ha autors que el situen en el marc d'una família de conversos, procedència jueua; lo que sí podem afirmar és que la posició social de sos pares li permeté gojar d'una bona educació. Temps de formació en el qual molt pronte va sobreixir per les seues grans condicions per al dibuix i per a la pintura. Condicions que marcaren el devindre de sa vida.

La ciutat de Xàtiva era considerada, des de feia temps, com la segona ciutat en importància del Regne de València. Calificatiu que tenia la seua justificació en una Història de la ciutat certament brillant. Era coneguda des dels primers temps de l'història valenciana com la ciutat ibera de Saetabis, havia conegut la dominació romana i posteriorment la visigoda i musulmana, i en els temps dels fidels al profeta Mahoma havia arribat a ser cap del seu propi regne.

Un regne en el qual l'agricultura, l'indústria, la presència de famosos artesans, havia seguit el precedent d'una gran força econòmica, en la qual la fabricació del paper jugava una funció essencial, ja que els seus fabricants eren els principals proveïdors de les imprentes valencianes.

En el segle XVI la seua prosperitat era tan abundant que, fartes les classes socials que componien la seua chicoteta burgesia i la classe treballadora, del vassallatge impost per la noblea, s'havien declarat obertament per les Germanies valencianes, fins a l'extrem de ser l'última de les ciutats valencianes a capitular davant el Virrei Diego Hurtado de Mendoza. L'home que, en els eixèrcits imperials al seu servici, havia ocupat la capital del regne.

Una força social i un amor tan decidit per l'autogovern i la llibertat dels seus habitants, que la portà a ser el núcle central del fenomen històric que coneixem en el nom de “Els Encoberts”, la permanent rebelia de les classes miges i treballadores enfront del poder d'una nobles palatina que cap relació real tenia en les gents a les quals exigia vassallatge.

No és d'estranyar que en este context, puixança comercial i industrial reconeguda, Xàtiva coneguera en els seus carrers la presència de tot un conjunt de pintors i escultors italians, representants de les noves modes que les arts havien incorporat en el triomf del Renaiximent. Pintors i escultors italians que ocupaven els llocs d'actors principals en les obres que la ciutat coneixia.



Presència molt especial en el camp de la pintura perquè dos factors havien conseguit fer-la imprescindible: la demanda de les iglésies per a decorar-les i la demanda dels poderosos per a decorar igualment els seus palaus o reflectir de manera permanent la seua presència en una pintura corporal.

I és en este ambient de riquesa econòmica i de presència permanent de les arts plàstiques, en el qual Josep de Ribera no sols depengué les noves tècniques pictòriques renaixentistes, sino, també, en el qual conegué que l'únic camí que tenia per a conseguir una absoluta perfecció en l'art que adorava, la pintura, passava per traslladar-se al centre de la nova revolució humanista i artística. Itàlia era, sense dubte, la seua destinació.

Encara que resulta necessari apuntar que una altra influència purament valenciana estigué present en el camí cap a l'art que Josep de Ribera va mamprendre. Nos referim a la que eixercia sobre tots els pintors valencians l'obra de Joan de Juanes, l'artista que va omplir en la seua prolífica obra tot el segle XVI valencià.

Naixcut l'any 1510, membre d'una reconeguda família de pintors i escultors que tenien el seu taller en la ciutat de València, en el nomenat barri del Carme que en uns altres temps fora barri de la moreria, va transcendir a la fama adquirida pel seu progenitor quan abraçà per complet la nova pintura que arribava d'Itàlia, la pintura figurativa, la representació humana com a element central, trobant la varietat cromàtica que fea de les seues pintures un cant a la llum i al color que be podia tutejar-se en la dels grans mestres italians que sorprenien al món en les seues realitzacions.

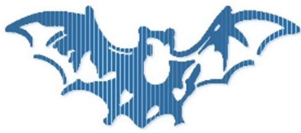
Fins a la seua mort l'any 1574, fon Joan de Juanes el pintor preferit de la burgesia valenciana i dels responsables de les parròquies de la ciutat i del regne, ansiosos, tots ells, per embellir els seus temples i les seues mansions en les seues creacions.

Després de les calcigades de la seua obra i de les riqueses ja proclamades de la ciutat que banya el riu Túria, un altre pintor arribat a València de la seua natal Catalunya, ocuparia el tro vacant en el cor dels valencians pel que a l'admiració del seu art fa referència. Nos referim a Francesc de Ribalta, el gran protegit del Patriarca-Arquebisbe i Virrei de València Sant Joan de Ribera.

S'ha escrit que va ser en Ribalta, en la seua obra, a on Ribera conegué per primera volta lo que significava el realisme en la pintura. El gust per reflectir una realitat present, al marge de l'embelliment generalisat que era l'expressió més pròpia dels pintors del segle XVI. El segle XVII, i Ribera com a màxim exponent, buscaria camins diferents.

Abdós, Joan de Juanes i Francesc de Ribalta, foren les primeres grans influències de Josep de Ribera.

S'afirma que molt jove, a penes díhuit anys, Ribera es va traslladar a Itàlia. Un trasllat que a vegades se planteja com una fugida en funció de la seua joventut i a causa justament d'eixa stirp jueua de la família que ya s'ha senyalat, o a causa també d'una situació econòmica familiar que li permetia mamprendre un viatge de tal duració per a ampliar els seus estudis.



A la fi, en la distància d'un segle, era el mateix camí que havia seguit el també judeu convers Joan Lluís Vives.

En la seua estància en Itàlia, Ribera es dedicà en els seus primers anys a recórrer totes les ciutats italianes a on les arts plàstiques, la pintura i l'escultura fonamentalment, tenien els seus centres, les seues sèus més representatives, aquelles en les quals treballaven i havien format escola els pintors i escultors de més renom.

Primer seria la ciutat de Roma la visitada per Ribera. La capital del Catolicisme, l'acaronada pels Papes, a on tots els artistes de primer nivell havien deixat la calcigada de la seua presència. Allí podia conèixer la majestat pictòrica de Miquel Àngel, pero també la perfecció figurativa de Rafael, dos mestres que tindrien una gran influència en el seu posterior treball.

Va visitar més tart Venècia, la ciutat dels innomenables palaus, la que ocupava el primer lloc en el comerç marítim de la Mediterrànea, en permanent rivalitat en Gènova. Llocs abds en els que la seua aristocràcia econòmica, la que dirigia la República al marge de les nobles de sanc, tractava de manifestar el seu poder permanent en el lux de les seues mansions.

Després seria Florència la ciutat visitada, a on de nou la presència dels grans mestres, Miquel Àngel i Leonardo da Vinci en primer terme, estaven presents, i a on la puixança absoluta de la ciutat en el camp de l'economia, el domini en tots els sentits de la burgesia financera, els banquers del món occidental, els Medicis, donaven cabuda a totes les innovacions que les noves arts de la Modernitat podien aportar.

Passà Ribera finalment, en el seu periple italià, a la ciutat de Nàpols, i ací va fixar la seua residència definitiva obrint un taller que no abandonaria fins als últims dies de sa vida. Un taller que molt pronte seria reconegut com u dels més brillants d'Itàlia i les produccions dels quals traspassarien les fronteres italianes fins a estendre's per tot l'occident europeu.

S'ha especulat molt sobre les raons que motivaren la definitiva estada de Ribera en Nàpols. Per part nostra n'aportarem dos que pareixen fonamentals en la personalitat del pintor. La primera degué ser la proximitat de la mar llatina, de la Mediterrànea, de les aigües comunes a Espanya i Itàlia, i el sentit de la llum que el mateix pot aportar a la tasca del pintor.

La segona seria, tal volta, la pertinença del regne de Nàpols, en el segle XVII, als dominis d'Espanya.

Estem en l'època que correspon al regnat de Felip IV, quan el comte-duc d'Olivares era president del govern d'Espanya i quan el duc d'Osuna era el Virrei de Nàpols. Un Virrei que durant la seua estància en Itàlia sempre oferí la seua protecció personal i els seus encàrrecs al pintor valencià. Un virrei el malbaratament econòmic del qual se situava en el propi que es devia a una Cort Real.

Dos raons a les quals podrien afegir-se unes atres, tal volta la competència en Nàpols no eres tan forta com en unes atres ciutats, o tal volta la llibertat de creació era en Nàpols major que en uns atres llocs, pero que en el seu conjunt determinen que Josep de Ribera vixquera tot el seu temps en la capital de l'Itàlia del Sur.



De quantes influències en la seua manera de pintar, en els temes triats, va rebre Ribera en la seua visita d'Itàlia, ninguna fon tan important com la rebuda del Caravaggio, el pintor que havia transcendit als pintors del "Cinquecento", els més grans, sense dubte, fins al moment, oblidant les seues formes arredonides, la seua explosió d'imatges i color, per a centrar la seua atenció, prioritàriament, en lo que significava la presència de lo fosc, de lo tenebrós, de les figures angoixades, filles de la foscor.

I esta admiració per Caravaggio decidí la vida de Josep de Ribera, com decidí el fer de la seua pintura sobre la qual tornarem en pàgines posteriors. En el moment nos llimitem a glossar els fets referents a la seua vida temporal. Una vida satisfeta molt pronte per l'èxit que inundà el seu taller de peticions i de discípuls que volien dependre al seu costat. Peticions que aplegaven de totes les ciutats italianes, pero també de totes les ciutats del món civilisat.

I en estes peticions rebudes de les repúbliques italianes, de les Corts europees, les d'Espanya tingueren, sense dubte, un caràcter molt especial. Tant pel volum de les mateixes quant per la persona que les va encarregar.

Fon Diego Velázquez, l'immortal creador de *las Meninas* i de *las Hilanderas*, el millor retratiste de la seua época, el pintor de cambra de Felip IV, que visità reiteradament a Ribera en el seu taller de Nàpols. Enamorat com estava del quefer de l'artista valencià, encara que el tipo de pintura que els dos realisaven era ben diferent, s'obstinà el mestre sevillà en traslladar a Espanya una bona part de la producció del taller del *Españoleto*.

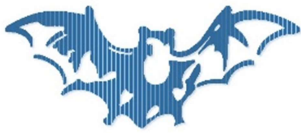
Velázquez conseguí el seu objectiu convencent al seu monarca de la necessitat que tenia de guardar en el seu palau, que era la capital d'Europa, la producció d'un pintor espanyol que sorprenia al món i que es disputaven tots els reis. Un pintor diferent, pero tal vegada el més propi dels temps que vivien.

El monarca va cedir a les peticions del seu pintor de cambra i les obres de Ribera anaren traslladant-se a Espanya, a la Cort madrilenya, creant, en les pròpies de Velázquez i les dels pintors de Flandes, Rubens especialment, un fondo pictòric en el palau real que, passat el temps, seria la base fonamental del Museu del Prado. Segurament la millor pinacoteca de quantes existixen en el món.

Els genis s'entenien i s'admiraven mútuament. I el pintor valencià gojà dels millors anys de sa vida en el seu taller napolità admirat per tots els Papes romans i per tots els monarques del món.

Una admiració que es completava en la que li professaven els representants més qualificats de la burgesia financera. Nou-rics que omplien els seus palaus en les seues obres com a mig més idòneu per a competir en una noblea que els menyspreava.

Un èxit que tingué el seu reflex més significat quan les autoritats civils de diverses ciutats italianes otorgaren al *Españoleto* tots els reconeiximents coneguts. Pareixia que el món s'havia posat als seus peus.



Encara que no tot foren llums en la vida de Josep de Ribera. Per a la seua desgràcia també va conèixer les ombres en la seua vellea. Unes ombres que vingueren de la mà de sa filla més chicoteta, María Rosa, la seua favorita, i de l'amor que en la mateixa va despertar don Joan Josep d'Àustria, el fill bastart, encara que reconegut, que el monarca espanyol Felip IV tingué dels seus amors en “La Calderona”, la gran actriu del teatre espanyol del segle XVII.

Els amors entre abdós protagonistes, María Rosa de Ribera i Joan Josep d'Àustria, sorgiren a conseqüència de la visita que el príncip espanyol va fer a la ciutat de Nàpols i, com pareixia obligat, al taller del pintor Ribera.

Eren temps difícils per a Espanya. La desafortunada política duta a terme pel Comte-duc d'Olivares, la Guerra dels Trenta Anys, prenent impondre l'hegemonia espanyola en tota Europa com a adalit del Catolicisme, sense ser conscient que l'Espanya del segle XVII no estava en condicions humanes ni econòmiques per a sostindre una guerra de tan llarga duració com la mencionada, en la qual nos enfrontem tant en tots els països protestants d'Europa, Dinamarca i Suècia fonamentalment, quant en la mateixa França, que finalment nos derrotaria en Rocroi, havia propiciat les guerres d'independència nacional que esclatarien tant en Portugal com en Catalunya per lo que a la península ibèrica fa referència, i també en els Països Baixos i en Nàpols.

Falt Felip IV d'un hereu home en plenes facultats (Carles II, que el succeiria en el tro, estava reduït a la condició d'un ser malalt permanent incapacitat intel·lectualment), només el príncip bastart pareixia capacitat per a intervindre en els assunts propis de la defensa de la Nació. Eren moments en els que l'imatge d'una Casa d'Àustria forta havia de mantindre's per damunt de qualsevol altra circumstància..

És per això que, com ocorreria també en els successos de Catalunya, Juan Josep d'Àustria va ser el destinat per a sofocar les revoltes separatistes que s'havien produït en la ciutat i en el regne de Nàpols. Fet que conseguí mantenint els dominis italians baix l'autoritat d'Espanya.

En el temps de la seua estada en Nàpols el germanastre de Carles II visità el taller de Josep de Ribera, rebent en el mateix l'atenció i el tracte que el futur governant de Espanya se mereixia. Encontre en la família del pintor que dugué com a conseqüència la relació amorosa del príncip de la Casa d'Àustria en la filla de Josep de Ribera. Aquella que estava més unida a la vida diària del mestre i que a penes havia complit els setze anys.

El temps de l'estància en Nàpols de Joan Josep d'Àustria fon, per a la família Ribera, un temps feliç. Els problemes sorgiren quan el príncip de la Casa d'Àustria va decidir abandonar la ciutat italiana. La filla del *Españoleto* decidí marchar en el seu amant infligint a son pare una pena difícil de soportar, perquè la filla era l'únic suport familiar que li quedava.

Pero la pena fon molt més gran quan se sabé que Joan Josep d'Àustria havia repudiat, abandonant-la a la seua sort, a la jove filla del vell artiste valencià. Un afront inesperat al seu orgull i al seu honor, que va amargar cruelment els últims anys



de vida de l'home que havia segut el màxim exponent de la revolució pictòrica plantejada pel "Tenebrisme".

Deprenia el mestre de Xàtiva una lliçó que, segurament, havia oblidat. La nobleza, i els príncips en major grau, encara que foren bastants, podien celebrar els èxits dels artistes, però era segur que, per a cap d'ells, un pintor no passava de ser un serf que treballava per als seus senyors a canvi de diners. Pretendre emparentar en ells era, en l'Espanya del segle XVII, somiar una utopia que tenia sempre penosos resultats.

Josep de Ribera, l'home, no va poder sobreviure a l'infàmia propiciada per qui havia segut el seu hoste, i a l'abandó de la seua filla María Rosa. Moria en la soletat l'any 1652.

La seua obra.

Aplegar al coneiximent de l'obra pictòrica de Josep de Ribera, entendre el seu significat en tota la seua plenitud, requerix, en primer terme, tindre present el singular marc històric en el qual la mateixa es produïx.

Un marc històric que nos donarà les pautes de la revolució que en el món de l'art significà l'abandó de les línies marcades pels grans mestres italians, Leonardo, Miquel Àngel, Rafael, per a marchar a la busca de nous camins que s'adeqüen més exactament a les necessitats del seu temps. Als gusts d'una societat que ha patit, tal volta, el canvi més important en el devindre de l'Història de l'Europa Occidental: la definitiva fractura ideològica del Cristianisme.

La primera senya històrica a tindre en conte és la celebració del Concili de Trento. La reunió dels màxims dignataris de l'Iglésia Catòlica quan el segle XVI abordava la seua segona mitat. Un Concili Ecumènic que significa, fonamentalment, l'inici de la Contrarreforma Catòlica.

Una Contrarreforma Catòlica que té com a objectiu més immediat lluitar contra els avanços que la Reforma dels dogmes catòlics propiciada pel monje agustí Martin Luter, la Reforma Protestant, ha consegut en l'Europa Central i Nòrdica. Alemanya, els Països Baixos, Dinamarca, Suècia, Noruega...

Una realitat, la batalla ideològica suscitada entre el Catolicisme i el Protestantisme, que canviarà les normes de vida d'Europa, i lo que nos interessa més en este moment, els gusts estètics i les realitats morals i filosòfiques.

Una realitat, en suma, que posava fi al Renaixement del segle XV i de la primera mitat del segle XVI, a la Modernitat, per a donar pas a l'Edat d'Or del Barroc, el segle XVII, a la nova manera d'entendre la vida des de la perspectiva única de la passió religiosa.

El temps del Renaixement i de l'Humanisme és aquell que, com havem afirmat, ocupa l'espai temporal que s'estén a lo llarg del segle XV i la primera part del XVI. Temps en el qual els fenòmens ideològics fonamentals són: la recuperació de la cultura clàssica, l'aparició de la Reforma luterana i la pròpia de l'Humanisme.



És evident que en la primera etapa de les senyalades, aquella que té com a idea dominant el triomf del Renaiximent i el seu exponent ideològic, l'Humanisme, discórrer de la centúria del “quatrocento” i primera mitat del “cinquecento”, la característica essencial ve determinada per l'alegria que produïx haver donat fi a l'Edat Mija, a lo que la mateixa significava d'endarreriment cultural i moral, i, com a contrapartida, l'haver trobat els autèntics valors d'una societat moderna en els propis de la Cultura Clàssica.

Aquells principis estètics, aquelles normes morals, sostengudes per la civilització grega, per la civilització romana, que situaven a l'home, a la dòna, com a centres de l'Univers conegut, en substitució de l'idea de Deu que havia segut la predominant en l'etapa migeval.

És l'època de la llum i de l'alegria.

Alegria per fruir d'un món les possibilitats de goig del qual, de formar pareix d'una vida plena en tots els seus sentits, havien quedat retallades durant més de dèu sigles, per les imposicions morals avalades per uns credos religiosos que sifraven la vida de l'Home en el compliment d'unes regles morals, unes regles socials, que feen de la penitència, de l'abandó dels plaers, de la sumissió social als poderosos, del menyspreu de la vida, de la permanent busca de Deu, les úniques normes de conducta d'una societat que, com a conseqüència, s'havia oblidat per complet de les possibilitats que el ser humà tenia de progressar.

Una etapa de la llum, en conseqüència, en la qual tot lo món vol participar, agarrar de la mà a la Naturea per a posseir-la i oblidar-se de les penes de l'infern que les religions utilisen com a amenaça permanent. Una etapa de gojar de la llum, de lo que està present, en la qual fins els Vicaris de Crist, els Papes romans del XV i del XVI, oblidaren lo que la seua pròpia Iglésia promulgava i acceptaren la realitat pagana.

I és esta etapa de llum i d'alegria, de plenitud dels sentits, d'admiració pel fer dels clàssics, la que els grans mestres ja citats, i en ells tots els seus discípuels, els que varen treballar totes les diferents caents de l'Art en la seua època, el gloriat Cinquecento, reflectiren en la seua obra, una mescla de cult a la cultura que les civilitzacions més antigues nos llegaren i d'exaltació de la bellea pròpia de la Naturea que nos envolta, que immortalisaren en les seues obres.

La segona de les etapes resenyades, la pròpia de la Reforma Protestant, circumscrita a la primera mitat del sigle XVI, nos oferirà dos principis clarament contradictoris: d'una part la crítica més amarga a la paganitat assumida pels dirigents de la Catolicitat, que la du a denunciar els hàbits propis dels dignataris romans, i de tota l'Iglésia Catòlica, i, per una atra part, la seua defensa a ultrança de la llibertat individual que trenca qualsevol llaç existent en la filosofia cristiana de l'Edat Mija.

El triomf sorprenent de la Reforma protestant per la seua celeritat, forçarà una fractura entre l'Europa del Centre-Nort, germànics, i l'Europa del Centre-Sur, llatins. Fractura que tindrà com a conseqüència política més immediata la desaparició de l'idea imperial de la República Cristiana que havia arborat l'emperador Carles V, i



la constitució de dos blocs polítics que s'enfrontaran a lo llarc d'un segle, fins a la derrota espanyola en la guerra dels Trenta Anys en el segle XVII.

Una derrota que significa la fi de l'hegemonia espanyola en Europa i, lo que segurament és més important, el triomf definitiu de l'idea de la llibertat individual com a principi bàsic de la nova societat, i com a colofó necessari el triomf de la Raó sobre la preeminència de la Fe, preeminència d'esta última que havia segut la base ideològica de l'Edat Mija.

Una idea esta, la de la llibertat individual, la capacitat de l'home, de la dòna, com a ser intel·ligent per a jugar per sí mateix, per a decidir el seu futur, que havia preconisat l'Humanisme d'Erasme de Rotterdam, de Thomas More, de Joan Lluís Vives, encara que sometent-la al criteri final i al magisteri d'una Iglésia romana que, en el discórrer de la primera mitat del segle XVI, encara apareixia com el pensament religiós predominant.

El pacte de l'Iglésia Catòlica en la necessària llibertat de pensament era la base de sustentació de l'idea de la República Cristiana que els humanistes preconisaven. Aquella que faria possible el progrés de l'Humanitat a partir dels descobriments del Renaiximent en el marc dels principis cristians i de la reforma moral d'una Iglésia migeval ancorada en el temps que estava necessitada d'assumir els coneiximents dels nous temps.

El fracàs de l'Humanisme en el seu intent d'unir Raó i Fe, Tradició i Progrés, és també el fracàs d'un món occidental solidari, d'una Europa dirigida per l'emperador que respecta la voluntat dels pobles que la formen, units, tots ells, en un projecte comú en el qual no existixen diferències substancials ideològiques o religioses.

Un fracàs el resultat final del qual nos oferirà la visió d'un Cristianisme fracturat en quatre obediències diferents: el Catolicisme, el Protestantisme, l'Anglicanisme, i la dissidència ya existent de l'Iglésia Ortodoxa.

Fractura definitiva que es produïx i es certifica quan l'Iglésia Catòlica convoca i celebra el seu Concili de Trento. Un Concili dirigit pel Papa Pau III, i avalat per l'emperador Carles V, que no sols ratificarà tots i cada u dels dogmes de l'Iglésia romana, sino que posarà l'accent principalment en la defensa de l'autoritat de l'Iglésia Catòlica en l'interpretació de la Bíblia, la paraula de Deu, aixina com en tot lo que signifiquen les seues disposicions aprovades des del moment mateix del seu naiximent.

Parlem de tots aquells aspectes que Martin Luter, el rebel monge agustí, ha posat en qüestió: el valor dels Sagraments; el valor de les indulgències; el valor de les bones obres; el valor del cult als sants i a les vèrgens; el valor de l'autoritat del Papa com a Vicari de Crist; i, molt especialment, el cult a la Verge Maria com a mare de Deu.

Una presa de posició per part dels catòlics que no a soles determinarà, com havem senyalat, una guerra permanent a lo llarc del segle XVII, en victòria final per als dissidents reformistes secundats per la catòlica França, sino que obligarà a l'Iglésia romana a una llabor de proselitisme entre els seus propis fidels que tindrà com a



objectiu central l'exaltació de la Fe, la busca d'una religiositat fervent que elimine qualsevol classe de dissidència.

Naix el Tribunal del Sant Ofici, l'Inquisició, com a guardiana fidel d'eixa acció de purea religiosa i naix en ella una nova manera d'entendre la vida.

La segona part del segle XVI i el fer complet del segle XVII, per lo que a Espanya i a Itàlia fa referència, és el temps del triomf d'un Art que es posa al servici de la nova religiositat social. És el temps del Barroc que és el símbol més acabat de l'imatge d'una societat que es tanca en sí mateixa. És el temps de la guerra permanent entre el Be, la Llum, i el Mal, la Foscor.

I és en este context religiós, moral i polític en el que hem d'entendre l'obra excepcional de Josep de Ribera.

Una obra pictòrica que si té una clara unitat quant a l'utilització de la llum i la foscor com a elements contradictoris sempre presents, té també una varietat temàtica que nos permet parlar de quatre models diferents a representar: el propi de la defensa a ultrança dels dogmes que són propis de la Catolicitat; aquells quadros que fan referència a les personalitats individuals de l'Iglésia que són eixemple d'una Fe indestructible enfront del poder dels enemics del Cristianisme; un recort als propis temes de la paganitat que han estat en la base inicial dels canvis que en els últims sigles s'han produït; i, finalment, la directa referència a la societat miserable que reflectix la novela picaresca.

Citem com a eixemples a estudiar en el primer cas els llenços dedicats a la Concepció i a la Trinitat, dogmes de l'Iglésia que són els pilars bàsics, el Deu fet Home, les tres naturales en la seua Unitat, sobre els quals s'assenta el Cristianisme.

Els que tenen com a models a figures estelars de l'Iglésia: Sant Sebastià, Sant Pere, Sant Bertomeu, que són eixemples pel seu martiri d'una Iglésia Universal plenament diferenciada de totes les heregies de la Modernitat que neguen el cult als sants.

Aquells que recorden els grans mits clàssics i als grans mestres de la Ciència, Venus i Adonais, el cant a la bellea que sustenta a l'Art, el reconeiximent del valor de la Ciència, de l'estudi permanent que té com a símbol més acabat al grec Arquímedes.

I, "el chiquet coixo", tal volta el llenç que millor representa l'Espanya miserable del segle XVI, quan l'esplendor de la monarquia que domina al món oculta la realitat de la misèria que és comuna a la major part de la població de la Terra.

La foscor, la negritut, permet valorar en major justícia a la figura humana que un raig de llum fa resaltar. Esta tècnica que Ribera usà com ningú, rep el nom de "Tenebrisme" per part de la crítica. Potser si és vàlida per a la crítica artística hauria d'afegir-se, des de la perspectiva més universal, la denominació de Naturalisme. La visió de la societat real que Ribera va viure.