



Aula d'Història de Lo Rat Penat
Conferencia del profesor D. Fernando Millán Sánchez

Tema XXIII.

José de Ribera.
El genio de la pintura valenciana.

Su vida.

José de Ribera, que en el mundo de la pintura universal de su tiempo será conocido como “el Españolito” dada la pequeñez de su estatura, nació en la ciudad valenciana de Játiva, capital de la comarca de La Costera, el año 1588.

Aunque poco conocemos de sus primeros años de vida, hay autores que lo sitúan en el marco de una familia de conversos, procedencia judía, lo que sí podemos afirmar es que la posición social de sus padres le permitió gozar de una buena educación. Tiempo de formación en el que muy pronto sobresalió por sus grandes condiciones para el dibujo y para la pintura. Condiciones que marcaron el porvenir de su vida.

La ciudad de Játiva era considerada, desde hacía tiempo, como la segunda ciudad en importancia del reino de Valencia. Calificativo que tenía su justificación en una Historia de la ciudad ciertamente brillante. Era conocida desde los primeros tiempos de la historia valenciana como la ciudad íbera de Sétabis, había conocido la dominación romana y posteriormente la visigoda y musulmana, y en los tiempos de los fieles al profeta Mahoma había llegado a ser cabeza de su propio reino.

Un reino en el que la agricultura, la industria, la presencia de afamados artesanos, había sido el precedente de una gran fuerza económica, en la que la fabricación del papel jugaba una función esencial, puesto que sus fabricantes eran los principales proveedores de las imprentas valencianas.

En el siglo XVI su prosperidad era tan abundante que, hartas las clases sociales que componían su pequeña burguesía y la clase trabajadora, del vasallaje impuesto por la nobleza, se habían declarado abiertamente por las Germanías valencianas, hasta el extremo de ser la última de las ciudades valencianas en capitular ante el Virrey Diego Hurtado de Mendoza. El hombre que, con los ejércitos imperiales a su servicio, había ocupado la capital del reino.

Una fuerza social y un amor tan decidido por el autogobierno y la libertad de sus moradores, que la llevó a ser el núcleo central del fenómeno histórico que conocemos con el nombre de “Los Encubiertos”, la permanente rebeldía de las clases medias y trabajadoras frente al poder de una nobleza palatina que ninguna relación real tenía con las gentes a las que exigía vasallaje.

No es de extrañar que en este contexto, pujanza comercial e industrial reconocida, Játiva conociese en sus calles la presencia de todo un conjunto de pintores y escultores italianos, representantes de las nuevas modas que las artes habían



incorporado con el triunfo del Renacimiento. Pintores y escultores italianos que ocupaban los puestos de actores principales en las obras que la ciudad conocía.

Presencia muy especial en el campo de la pintura porque dos factores habían conseguido hacerla imprescindible: la demanda de las iglesias para decorarlas y la demanda de los poderosos para decorar igualmente sus palacios o reflejar de modo permanente su presencia con una pintura corporal.

Y es en este ambiente de riqueza económica y de presencia permanente de las artes plásticas, en el que José de Ribera no solo aprendió las nuevas técnicas pictóricas renacentistas, sino, también, en el que conoció que el único camino que tenía para alcanzar una absoluta perfección en el arte que adoraba, la pintura, pasaba por trasladarse al centro de la nueva revolución humanista y artística. Italia era, sin duda, su destino.

Aunque resulta preciso apuntar que otra influencia puramente valenciana estuvo presente en el camino hacia el arte que José de Ribera emprendió. Nos referimos a la que ejercía sobre todos los pintores valencianos la obra de Juan de Juanes, el artista que llenó con su prolífica obra todo el siglo XVI valenciano.

Nacido el año 1510, miembro de una reconocida familia de pintores y escultores que tenían su taller en la ciudad de Valencia, en el llamado barrio del Carmen que en otros tiempos fuera barrio de la morería, trascendió a la fama adquirida por su progenitor cuando abrazó por completo la nueva pintura que llegaba de Italia, la pintura figurativa, la representación humana como elemento central, encontrando la variedad cromática que hacía de sus pinturas un canto a la luz y al color que bien podía tutearse con la de los grandes maestros italianos que sorprendían al mundo con sus realizaciones.

Hasta su muerte en el año 1574, fue, Juan de Juanes, el pintor preferido de la burguesía valenciana y de los responsables de las parroquias de la ciudad y del reino, ansiosos, todos ellos, por embellecer sus templos y sus mansiones con sus creaciones.

Tras las huellas de su obra y de las riquezas ya proclamadas de la ciudad que baña el río Turia, otro pintor llegado a Valencia de su natal Cataluña, ocuparía el trono vacante en el corazón de los valencianos por lo que a la admiración de su arte hace referencia. Nos referimos a Francisco de Ribalta, el gran protegido del Patriarca-Arzbispo y Virrey de Valencia San Juan de Ribera.

Se ha escrito que fue en Ribalta, en su obra, donde Ribera conoció por vez primera lo que significaba el realismo en la pintura. El gusto por reflejar una realidad presente, al margen del embellecimiento generalizado que era la expresión más propia de los pintores del siglo XVI. El siglo XVII, y Ribera como máximo exponente, buscaría caminos distintos.

Ambos, Juan de Juanes y Francisco Ribalta, fueron las primeras grandes influencias de José de Ribera.

Se afirma que muy joven, apenas dieciocho años, Ribera se trasladó a Italia. Un traslado que a veces se plantea como una huida en función de su juventud y a causa justamente de esa estirpe judía de la familia que ya se ha señalado, o a causa



también de una situación económica familiar que le permitía emprender un viaje de tal duración para ampliar sus estudios.

Al fin, con la distancia de un siglo, era el mismo camino que había seguido el también judío converso Juan Luis Vives.

En su estancia en Italia, Ribera se dedicó en sus primeros años a recorrer todas las ciudades italianas donde las artes plásticas, la pintura y la escultura fundamentalmente, tenían sus centros, sus sedes más representativas, aquellas en las que trabajaban y habían formado escuela los pintores y escultores de más renombre.

Primero sería la ciudad de Roma la visitada por Ribera. La capital del Catolicismo, la mimada por los Papas, donde todos los artistas de primer nivel habían dejado la huella de su presencia. Allí podía conocer la majestad pictórica de Miguel Angel, pero también la perfección figurativa de Rafael, dos maestros que tendrían una gran influencia en su posterior trabajo.

Visitó más tarde Venecia, la ciudad de los innumerables palacios, la que ocupaba el primer puesto en el comercio marítimo del Mediterráneo, en permanente rivalidad con Génova. Lugares ambos en los que su aristocracia económica, la que dirigía la República al margen de las noblezas de sangre, trataba de manifestar su poder permanente con el lujo de sus mansiones.

Después sería Florencia la ciudad visitada, donde de nuevo la presencia de los grandes maestros, Miguel Angel y Leonardo da Vinci en primer término, estaban presentes, y donde la pujanza absoluta de la ciudad en el campo de la economía, el dominio en todos los sentidos de la burguesía financiera, los banqueros del mundo occidental, los Medicis, daban cabida a todas las innovaciones que las nuevas artes de la Modernidad podían aportar.

Pasó Ribera finalmente, en su periplo italiano, a la ciudad de Nápoles, y aquí fijó su residencia definitiva abriendo un taller que no abandonaría hasta los últimos días de su vida. Un taller que muy pronto sería reconocido como uno de los más brillantes de Italia y cuyas producciones traspasarían las fronteras italianas hasta extenderse por todo el occidente europeo.

Se ha especulado mucho sobre las razones que motivaron la definitiva estancia de Ribera en Nápoles. Por nuestra parte aportaremos dos que parecen fundamentales en la personalidad del pintor. La primera debió ser la proximidad del mar latino, del Mediterráneo, de las aguas comunes a España e Italia, y el sentido de la luz que el mismo puede aportar a la tarea del pintor.

La segunda sería, tal vez, la pertenencia del reino de Nápoles, en el siglo XVII, a los dominios de España.

Estamos en la época que corresponde al reinado de Felipe IV, cuando el conde-duque de Olivares era presidente del gobierno de España y cuando el duque de Osuna era el Virrey de Nápoles. Un Virrey que durante su estancia en Italia siempre ofreció su protección personal y sus encargos al pintor valenciano. Un virrey cuyo derroche económico se situaba en el propio que se debía a una Corte Real.

Dos razones a las que podrían añadirse otras, tal vez la competencia en Nápoles no era tan fuerte como en otras ciudades, o tal vez la libertad de creación era



en Nápoles mayor que en otros lugares, pero que en su conjunto determinan que José de Ribera viviese todo su tiempo en la capital de la Italia del Sur.

De cuantas influencias en su manera de pintar, en los temas elegidos, recibió Ribera en su visita de Italia, ninguna fue tan importante como la recibida del Caravaggio, el pintor que había trascendido a los pintores del “Cinquecento”, los más grandes, sin duda, hasta el momento, olvidando sus formas redondeadas, su explosión de imágenes y color, para centrar su atención, prioritariamente, en lo que significaba la presencia de lo oscuro, de lo tenebroso, de las figuras angustiadas, hijas de la oscuridad.

Y esta admiración por Caravaggio decidió la vida de José de Ribera, como decidió el hacer de su pintura sobre la que volveremos en páginas posteriores. En el momento nos limitamos a glosar los hechos referentes a su vida temporal. Una vida colmada muy pronto por el éxito que inundó su taller de peticiones y de discípulos que querían aprender a su lado. Peticiones que llegaban de todas las ciudades italianas, pero también de todas las ciudades del mundo civilizado.

Y en estas peticiones recibidas de las repúblicas italianas, de las Cortes europeas, las de España tuvieron, sin duda, un carácter muy especial. Tanto por el volumen de las mismas cuanto por la persona que las encargó.

Fue Diego Velázquez, el inmortal creador de Las Meninas y de Las Hilanderas, el mejor retratista de su época, el pintor de cámara de Felipe IV, el que visitó reiteradamente a Ribera en su taller de Nápoles. Enamorado como estaba del quehacer del artista valenciano, aunque el tipo de pintura que ambos realizaban era bien distinto, se empeñó el maestro sevillano en trasladar a España una buena parte de la producción del taller del Españolito.

Velázquez alcanzó su objetivo convenciendo a su monarca de la necesidad que tenía de guardar en su palacio, que era la capital de Europa, la producción de un pintor español que asombraba al mundo y que se disputaban todos los reyes. Un pintor distinto, pero tal vez el más propio de los tiempos que vivían.

El monarca cedió a las peticiones de su pintor de cámara y las obras de Ribera fueron trasladándose a España, a la Corte madrileña, creando, con las propias de Velázquez y las de los pintores de Flandes, Rubens especialmente, un fondo pictórico en el palacio real que, pasado el tiempo, sería la base fundamental del Museo del Prado. Seguramente la mejor pinacoteca de cuantas existen en el mundo.

Los genios se entendían y se admiraban mutuamente. Y el pintor valenciano gozó de los mejores años de su vida en su taller napolitano admirado por todos los Papas romanos y por todos los monarcas del mundo.

Una admiración que se completaba con la que le profesaban los representantes más cualificados de la burguesía financiera. Nuevos ricos que llenaban sus palacios con sus obras como medio más idóneo para competir con una nobleza que los despreciaba.



Un éxito que tuvo su reflejo más significado cuando las autoridades civiles de diversas ciudades italianas otorgaron al Españolito todos los reconocimientos conocidos. Parecía que el mundo se había puesto a sus pies.

Aunque no todo fueron luces en la vida de José de Ribera. Para su desgracia también conoció las sombras en su vejez. Unas sombras que vinieron de la mano de su hija más pequeña, María Rosa, su favorita, y del amor que en la misma despertó don Juan José de Austria, el hijo bastardo, aunque reconocido, que el monarca español Felipe IV tuvo de sus amores con “La Calderona”, la gran actriz del teatro español del siglo XVII.

Los amores entre ambos protagonistas, María Rosa de Ribera y Juan José de Austria, surgieron a consecuencia de la visita que el príncipe español hizo a la ciudad de Nápoles y, como parecía obligado, al taller del pintor Ribera.

Eran tiempos difíciles para España. La desafortunada política llevada a cabo por el Conde-duque de Olivares, la Guerra de los Treinta Años, pretendiendo imponer la hegemonía española en toda Europa como adalid del Catolicismo, sin ser consciente de que la España del siglo XVII no estaba en condiciones humanas ni económicas para sostener una guerra de tan larga duración como la mencionada, en la que nos enfrentamos tanto con todos los países protestantes de Europa, Dinamarca y Suecia fundamentalmente, cuanto con la propia Francia, que finalmente nos derrotaría en Rocroi, había propiciado las guerras de independencia nacional que estallarían tanto en Portugal cuanto en Cataluña por lo que a la península ibérica hace referencia, y también en los Países Bajos y en Nápoles.

Falto Felipe IV de un heredero varón en plenas facultades (Carlos II, que le sucedería en el trono, estaba reducido a la condición de un ser enfermo permanente incapacitado intelectualmente), solo el príncipe bastardo parecía capacitado para intervenir en los asuntos propios de la defensa de la Nación. Eran momentos en los que la imagen de una Casa de Austria fuerte debía mantenerse por encima de cualquier otra circunstancia..

Es por ello por lo que, como ocurriría también con los sucesos de Cataluña, Juan José de Austria fue el destinado para sofocar las revueltas separatistas que se habían producido en la ciudad y en el reino de Nápoles. Hecho que consiguió manteniendo los dominios italianos bajo la autoridad de España.

En el tiempo de su estancia en Nápoles el hermanastro de Carlos II visitó el taller de José de Ribera, recibiendo en el mismo la atención y el trato que el futuro gobernante de España se merecía. Encuentro con la familia del pintor que trajo como consecuencia la relación amorosa del príncipe de la Casa de Austria, con la hija de José de Ribera. Aquella que estaba más unida a la vida diaria del maestro y que apenas había cumplido los dieciséis años.

El tiempo de la estancia en Nápoles de Juan José de Austria fue, para la familia Ribera, un tiempo feliz. Los problemas surgieron cuando el príncipe de la Casa de Austria decidió abandonar la ciudad italiana. La hija del Españolito decidió marchar



con su amante infligiendo a su padre una pena difícil de soportar, porque la hija era el único soporte familiar que le quedaba.

Pero la pena fue mucho más grande cuando se supo que Juan José de Austria había repudiado, abandonándola a su suerte, a la joven hija del viejo artista valenciano. Una afrenta inesperada a su orgullo y a su honor, que amargó cruelmente los últimos años de vida del hombre que había sido el máximo exponente de la revolución pictórica planteada por el “Tenebrismo”.

Aprendía el maestro de Játiva una lección que, seguramente, había olvidado. La nobleza, y los príncipes en mayor grado aunque fueran bastardos, podían celebrar los éxitos de los artistas, pero era seguro que, para ninguno de ellos, un pintor no pasaba de ser un siervo que trabajaba para sus señores a cambio de dinero.. Pretender emparentar con ellos era, en la España del siglo XVII, soñar una utopía que tenía siempre penosos resultados.

José de Ribera, el hombre, no pudo sobrevivir a la infamia propiciada por quien había sido su huésped, y al abandono de su hija María Rosa. Moría en la soledad el año 1652.

Su obra.

Llegar al conocimiento de la obra pictórica de José de Ribera, entender su significado en toda su plenitud, requiere, en primer término, tener presente el singular marco histórico en el que la misma se produce.

Un marco histórico que nos dará las pautas de la revolución que en el mundo del arte significó el abandono de las líneas marcadas por los grandes maestros italianos, Leonardo, Miguel Ángel, Rafael, para marchar a la búsqueda de nuevos caminos que se adecúen más exactamente a las necesidades de su tiempo. A los gustos de una sociedad que ha sufrido, tal vez, el cambio más importante en el devenir de la Historia de la Europa Occidental: la definitiva fractura ideológica del Cristianismo.

El primer dato histórico a tener en cuenta es la celebración del Concilio de Trento. La reunión de los máximos dignatarios de la Iglesia Católica cuando el siglo XVI abordaba su segunda mitad. Un Concilio Ecuménico que significa, fundamentalmente, el inicio de la Contrarreforma Católica.

Una Contrarreforma Católica que tiene como objetivo más inmediato luchar contra los avances que la Reforma de los dogmas católicos propiciada por el monje agustino Martín Lutero, la Reforma Protestante, ha conseguido en la Europa Central y Nórdica. Alemania, los Países Bajos, Dinamarca, Suecia, Noruega...

Una realidad, la batalla ideológica suscitada entre el Catolicismo y el Protestantismo, que cambiará las normas de vida de Europa, y lo que nos interesa más en este momento, los gustos estéticos y las realidades morales y filosóficas.

Una realidad, en suma, que ponía fin al Renacimiento del siglo XV y de la primera mitad del siglo XVI, a la Modernidad, para dar paso a la Edad de Oro del



Barroco, el siglo XVII, al nuevo modo de entender la vida desde la perspectiva única de la pasión religiosa.

El tiempo del Renacimiento y del Humanismo es aquel que, como hemos afirmado, ocupa el espacio temporal que se extiende a lo largo del siglo XV y la primera del XVI. Tiempo en el que los fenómenos ideológicos fundamentales son: la recuperación de la cultura clásica, la aparición de la Reforma luterana y la propia del Humanismo.

Es evidente que en la primera etapa de las señaladas, aquella que tiene como idea dominante el triunfo del Renacimiento y su exponente ideológico, el Humanismo, discurrir de la centuria del “quattrocento” y primera mitad del “cinquecento”, la característica esencial viene determinada por la alegría que produce el haber dado fin a la Edad Media, a lo que la misma significaba de atraso cultural y moral, y, como contrapartida, el haber encontrado los auténticos valores de una sociedad moderna en los propios de la Cultura Clásica.

Aquellos principios estéticos, aquellas normas morales, sostenidas por la civilización griega, por la civilización romana, que situaban al hombre, a la mujer, como centros del Universo conocido, en sustitución de la idea de Dios que había sido la predominante en la etapa medieval.

Es la época de la luz y de la alegría.

Alegría por gozar de un mundo cuyas posibilidades de goce, de formar parte de una vida plena en todos sus sentidos, habían quedado cercenadas durante más de diez siglos, por las imposiciones morales avaladas por unos credos religiosos que cifraban la vida del Hombre en el cumplimiento de unas reglas morales, unas reglas sociales, que hacían de la penitencia, del abandono de los placeres, de la sumisión social a los poderosos, del desprecio de la vida, de la permanente búsqueda de Dios, las únicas normas de conducta de una sociedad que, como consecuencia, se había olvidado por completo de las posibilidades que el ser humano tenía de progresar.

Una etapa de la luz, en consecuencia, en la que todo el mundo quiere participar, asir de la mano a la Naturaleza para poseerla y olvidarse de las penas del infierno que las religiones utilizan como amenaza permanente. Una etapa de gozar de la luz, de lo que está presente, en la que hasta los Vicarios de Cristo, los Papas romanos del XV y del XVI, olvidaron lo que su propia Iglesia promulgaba y aceptaron la realidad pagana.

Y es esta etapa de luz y de alegría, de plenitud de los sentidos, de admiración por el hacer de los clásicos, la que los grandes maestros ya citados, y con ellos todos sus discípulos, los que trabajaron todas las distintas vertientes del Arte en su época, el glorioso Cinquecento, reflejaron en su obra, una mezcla de culto a la cultura que las civilizaciones más antiguas nos legaron y de exaltación de la belleza propia de la Naturaleza que nos rodea, que inmortalizaron en sus obras.



La segunda de las etapas reseñadas, la propia de la Reforma Protestante, circunscrita a la primera mitad del siglo XVI, nos va a ofrecer dos principios claramente contradictorios: de una parte la crítica más acerva a la paganidad asumida por los dirigentes de la Catolicidad, que le lleva a denunciar los hábitos propios de los dignatarios romanos, y de toda la Iglesia Católica, y, de otra parte, su defensa a ultranza de la libertad individual que rompe cualquier lazo existente con la filosofía cristiana del Medioevo.

El triunfo sorprendente de la Reforma protestante por su celeridad, va a forzar una fractura entre la Europa del Centro-Norte, germanos, y la Europa del Centro-Sur, latinos. Fractura que tendrá como consecuencia política más inmediata la desaparición de la idea imperial de la República Cristiana que había enarbolado el emperador Carlos V, y la constitución de dos bloques políticos que se enfrentarán a lo largo de un siglo, hasta la derrota española en la guerra de los Treinta Años en el siglo XVII.

Una derrota que significa el fin de la hegemonía española en Europa y, lo que seguramente es más importante, el triunfo definitivo de la idea de la libertad individual como principio básico de la nueva sociedad, y como colofón necesario el triunfo de la Razón sobre la preeminencia de la Fe, preeminencia de esta última que había sido la base ideológica de la Edad Media.

Una idea esta, la de la libertad individual, la capacidad del hombre, de la mujer, como ser inteligente para juzgar por si mismo, para decidir su futuro, que había preconizado el Humanismo de Erasmo de Rotterdam, de Tomás Moro, de Juan Luis Vives, aunque sometiéndola al criterio final y al magisterio de una Iglesia romana que, en el discurrir de la primera mitad del siglo XVI, todavía aparecía como el pensamiento religioso predominante.

El pacto de la Iglesia Católica con la necesaria libertad de pensamiento era la base de sustentación de la idea de la República Cristiana que los humanistas preconizaban. Aquella que haría posible el progreso de la Humanidad a partir de los descubrimientos del Renacimiento en el marco de los principios cristianos y de la reforma moral de una Iglesia medieval anclada en el tiempo que estaba necesitada de asumir los conocimientos de los nuevos tiempos.

El fracaso del Humanismo en su intento de unir Razón y Fe, Tradición y Progreso, es también el fracaso de un mundo occidental solidario, de una Europa dirigida por el emperador que respeta la voluntad de los pueblos que la forman, unidos, todos ellos, en un proyecto común en el que no existen diferencias sustanciales ideológicas o religiosas.

Un fracaso cuyo resultado final nos ofrecerá la visión de un Cristianismo fracturado en cuatro obediencias distintas: el Catolicismo, el Protestantismo, el Anglicanismo, y la disidencia ya existente de la Iglesia Ortodoxa.

Fractura definitiva que se produce y se certifica cuando la Iglesia Católica convoca y celebra su Concilio de Trento. Un Concilio dirigido por el Papa Paulo III, y



avalado por el emperador Carlos V, que no solo ratificará todos y cada uno de los dogmas de la Iglesia romana, sino que hará especial hincapié en la defensa de la autoridad de la Iglesia Católica en la interpretación de la Biblia, la palabra de Dios, así como en todo lo que significan sus disposiciones aprobadas desde el momento mismo de su nacimiento.

Hablamos de todos aquellos aspectos que Martin Lutero, el rebelde monje agustino, ha puesto en cuestión: el valor de los Sacramentos; el valor de las indulgencias; el valor de las buenas obras; el valor del culto a los santos y a las vírgenes; el valor de la autoridad del Papa como Vicario de Cristo; y, muy especialmente, el culto a la Virgen María como madre de Dios.

Una toma de posición por parte de los católicos que no solo determinará, como hemos señalado, una guerra permanente a lo largo del siglo XVII, con victoria final para los disidentes reformistas apoyados por la católica Francia, sino que obligará a la Iglesia romana a una labor de proselitismo entre sus propios fieles que tendrá como objetivo central la exaltación de la Fe, la búsqueda de una religiosidad ferviente que elimine a cualquier tipo de disidencia.

Nace el Tribunal del Santo Oficio, la Inquisición, como guardiana fiel de esa acción de pureza religiosa y nace con ella un nuevo modo de entender la vida.

La segunda parte del siglo XVI y el hacer completo del siglo XVII, por lo que a España y a Italia hace referencia, es el tiempo del triunfo de un Arte que se pone al servicio de la nueva religiosidad social. Es el tiempo del Barroco que es el símbolo más acabado de la imagen de una sociedad que se encierra en si misma. Es el tiempo de la guerra permanente entre el Bien, la Luz, y el mal, la Oscuridad.

Y es en este contexto religioso, moral y político en el que debemos entender la obra excepcional de José de Ribera.

Una obra pictórica que si tiene una clara unidad en cuanto a la utilización de la luz y la oscuridad como elementos contradictorios siempre presentes, tiene también una variedad temática que nos permite hablar de cuatro modelos distintos a representar: el propio de la defensa a ultranza de los dogmas que son propios de la Catolicidad; aquellos cuadros que hacen referencia a las personalidades individuales de la Iglesia que son ejemplo de una Fe inquebrantable frente al poder de los enemigos del Cristianismo; un recuerdo a los propios temas de la paganidad que han estado en la base inicial de los cambios que en los últimos siglos se han producido; y, finalmente, la directa referencia a la sociedad miserable que refleja la novela picaresca.

Citemos como ejemplos a estudiar en el primer caso los lienzos dedicados a la Concepción y a la Trinidad, dogmas de la Iglesia que son los pilares básicos, el Dios hecho Hombre, las tres naturalezas en su Unidad, sobre los que se asienta el Cristianismo.

Los que tienen como modelos a figuras estelares de la Iglesia: San Sebastián, San Pedro, San Bartolomé, que son ejemplos por su martirio de una Iglesia



Universal plenamente diferenciada de todas las herejías de la Modernidad que niegan el culto a los santos.

Aquellos que recuerdan los grandes mitos clásicos y a los grandes maestros de la Ciencia, Venus y Adonais, el canto a la belleza que sustenta al Arte, el reconocimiento del valor de la Ciencia, del estudio permanente que tiene como símbolo más acabado al griego Arquímedes.

Y, “el niño cojo”, tal vez el lienzo que mejor representa la España miserable del siglo XVI, cuando el esplendor de la monarquía que domina al mundo oculta la realidad de la miseria que es común a la mayor parte de la población de la Tierra.

La oscuridad, la negritud, permite valorar con mayor justicia a la figura humana que un rayo de luz hace resaltar. Esta técnica que Ribera utilizó como nadie, recibe el nombre de “Tenebrismo” por parte de la crítica. Tal vez si es válida para la crítica artística debería añadirse, desde la perspectiva más universal, la denominación de Naturalismo. La visión de la sociedad real que Ribera vivió.