

Jusepe de Ribera y su circunstancia alavesa

En la conmemoración del IV Centenario (1591-1652)

LUIS REY ALTUNA

I. DATOS BIOGRAFICOS DEL PINTOR

«**E**l primer gran maestro de la escuela española del XVII y uno de los más grandes de todo el barroco es, sin duda, el pintor valenciano Jusepe de Ribera» (1). Tan rotunda como autorizada opinión de uno de nuestros historiadores del Arte justificaría, a falta de otros motivos, la Conmemoración Centenaria enmarcada en la actividad cultural de nuestra época, no exenta de nobles ideales, a la vez que deudora de un generoso pasado.

La fecha del natalicio de Ribera fue una incógnita hasta el feliz hallazgo, en la Colegiata de Játiva, de un documento bautismal referido a Juan Jusepe, hijo de Simón y de Margarita, venido al mundo el 17 de febrero de 1591, en dicho lugar del antiguo Reino de Valencia. No conoció la misma fortuna heurística la tesis, comúnmente admitida, de que el joven Jusepe se hubiera formado en la ciudad del Turia, bajo el magisterio de Francisco Ribalta, introductor, o en todo caso émulo del caravaggismo, habiendo contribuido así a la hechura tenebrista del primer Ribera.

Se ignora, por otra parte, el dato explicativo de la aparición de Jusepe, primero en Parma, 1613, y poco después en Roma, 1615, toda vez que la actividad artesanal de su familia se supone ubicada en la misma Valencia, a no ser que algún destino paterno en los Tercios Españoles de Italia, como también se ha sugerido, obtuviera suficiente credibilidad. Lo más cuerdo sería, por lo tanto, estimar sencillamente que el bisoño pintor, merced a una vocación irresistible, hubiera optado por un provechoso aprendizaje, al amparo de los más célebres maestros del Renacimiento.

Resuelta ya su inaplazable dedicación artística, y quizá por ello mismo, le asediaron las dificultades económicas en la Urbe, no compensadas todavía por el estudio de las técnicas y estilos de las grandes figuras, como Rafael Sanzio y Miguel Angel Buonarroti, a quienes dedicaría encendidos elogios. Pese a lo cual, y urgido a lo que parece por circunstancias adversas, se establece en Nápoles, la capital de un Reino integrado a la sazón en la corona de España.

(1) LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve Historia de la Pintura Española* (Madrid, 1987). tomo I, p. 255.

En sustitución de testimonios históricos más completos, no es renunciabile el proporcionado por Jusepe Martínez, compatriota y contemporáneo de Ribera. «Hallándome en Roma, en el año 1625, púseme en camino para ver la ciudad de Nápoles... En esta corte hallé a un insigne pintor, imitador del natural con gran propiedad, paisano nuestro, del Reino de Valencia, de quien recibí mucha cortesía... Entre varios discursos pasé a preguntarle 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... Y así juzgo que España es madre piadosa de forasteros y cruélsima madrastra de los propios naturales. Yo me hallo en esta ciudad muy admitido y estimado y pagadas mis obras a toda satisfacción mía, y así seguiré el adagio, tan común como verdadero: *quien está bien no se mueva*... Preguntele que si tenía deseo de ir a Roma a ver de nuevo los pintores originales de sus estudios pasados; echó un gran suspiro diciendo: No sólo tengo deseo de verlos, sino de volver de nuevo a estudiarlos... en lo que nos enseñan las historias del inmortal Rafael, pintadas en el Sacro Palacio. El que estudiase estas obras se hará historiador verdadero y consumado» (2).

Consideradas, pues, razonables las precedentes disculpas y valoraciones, sería injusto, sin embargo, desconocer la existencia de más lienzos de Ribera, en la Metrópoli, que en Italia —hasta setenta y cinco consignó Elías Tormo en Madrid—, lo cual ha de atribuirse, indudablemente, a la protección de la mayor parte de los virreyes que ejercieron su mandato durante la vida artística del valenciano (3).

Fue pionero, en la serie de mecenazgos, el Gran Duque de Osuna Pedro Girón, Virrey desde 1616 hasta su caída en desgracia, en el año 1620. Pronto llega Ribera a convertirse en su Pintor de Cámara, alojándose en los apartamentos de Palacio, donde trabaja tan sólo por las mañanas, para poder dedicar las tardes, según parece, a la vida frívola de Nápoles. Afluyen a su taller discípulos en abundancia, entre los que destaca Luca Giordano, de quien se cuenta pintaba los «Riberas» tan bien como su maestro. Éste era ya conocido en la ciudad con el sobrenombre de «lo Spagnoletto», por su aspecto «pequeño y corto de cuerpo», no obstante lo cual, como añade De Dominici, «mostraba gravedad en el porte y en el trato incluso con personas de alta condición y autoridad como los Virreyes» (4).

Tras el interregno del Cardenal Don Antonio Zapata (1620-22), adviene Don Antonio Alvarez de Toledo, Duque de Alba (1622-29), no tan propicio, al parecer, como el Gran Duque, pero la inmediata incorporación del Duque de Alcalá, Don Fernando de Ribera, a quien nuestro pintor hubo de tratar en la Embajada de Roma, le compensó

(2) MARTINEZ, Jusepe: *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura* (1644). *Passim*.

(3) TORMO Y MONZO, Elías: *Ribera en el Museo del Prado*. Colección «El Arte en España» (Madrid, 1923).

(4) DE DOMINICI, B.: *Vite dei pittori napolitani* (Nápoles, 1742).

con la acogida más generosa (1629-31). Y dígase lo propio de los tres mandatos subsiguientes representados por Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, Conde de Monterrey (1631-37), Don Ramiro de Guzmán, Duque de Medina de las Torres (1637-44) y Don Juan Alfonso Enriquez de Cabrera, Almirante de Castilla (1644-46). Todos ellos, sin cuestionar aquí los dos Virreinos últimos de los que se hablará más tarde, constituyeron el vehículo natural de los lienzos ribereños, elegidos para ornato de palacios o mansiones en la Península Ibérica.

Pero la buena estrella de Jusepe, el Españoleto, no se redujo a la estimación de palaciegos, aduladores o mercaderes, sino que se extendería a un radio de acción muy superior. «Durante estos años — se ha escrito recientemente—, Ribera llenó las iglesias con sus delicados santos y escenas bíblicas y cosechó el aprecio y los máximos galardones que un artista de su tiempo pudiera recibir. Llegó a ser no sólo el pintor español más conocido en el mundo, sino uno de los más destacados en Italia, donde existían varias escuelas dispersas por el país que seguían las huellas del malogrado Caravaggio. El valenciano, si bien se entusiasmó con Rafael y Miguel Angel, siguió el camino de este último, cuya influencia se extendía a toda Italia» (5).

Como justificación del precedente testimonio, cabe invocar el texto literal de la firma estampada por su autor, en el cuadro de *San Jerónimo* existente en el Museo del Ermitage. Dice así: «Josephus de Ribera, Hispanus, Valentiae, et academicus romanus faciebat 1626». En esta fecha, pues, figuraba ya como perteneciente a la «Academia de San Lucas» de Roma, distinción que le situaba en pie de igualdad con los más prestigiosos artistas italianos.

No mucho más tarde, en el año 1630, llegaba a la Ciudad Eterna el pintor áulico Diego de Silva Velázquez, quien, después de copiar en el Palacio del Vaticano pinturas de Rafael y Miguel Angel, se acercó a la ciudad del Vesubio, para retratar a Doña María, hermana de Felipe IV, la cual se encontraba allí de paso para Alemania, como prometida del Rey de Hungría. La verdad es que este primer encuentro de tan excelentes pintores casi coetáneos debió de ser emotivo y beneficioso para entrambos.

Y en la línea de distinciones honoríficas contó, sin duda, sobre las demás, la dignidad de «Caballero de la Orden de Cristo» otorgada por Urbano VIII. Este Pontífice, de nombre Maffeo Barberini, sucedió a Gregorio XV, en 6 de agosto de 1623, y moría el 29 de julio de 1644. Fue un Papa más afecto a Francia que a la España de Felipe IV (1621-1665), pese a lo cual, el mismo día de su elección, publicaba la Bula de Canonización dictada por su antecesor, en virtud de la cual eran declarados santos Isidro Labrador, Ignacio de Loyola, Francisco de Javier y Teresa de Jesús. Nada tiene de extraño que este Papa, sumamente ilustrado y amigo de las ciencias y de los adelantos humanos, poeta latino que hablaba a la perfección también la lengua griega, tuviera la mencionada atención con nuestro Jusepe de Ribera. Y es explicable que acudieran al Vaticano, como un enjambre

(5) HERNANDEZ PERERA, Jesús: *Ribera* (Madrid, 1990), p. 75.

de abejas, los sabios, literatos y artistas en general, prometiéndose obtener el decidido apoyo del preclaro mecenas.

Nada tiene de extraño por otra parte que, a raíz de tan alto honor, y en una sociedad condicionada por los deseos pontificios, se extendiera la fama del Españolito al mundo artístico europeo, y que llovieran en abundancia, sobre él y sus colaboradores, los encargos, por lo común de temas religiosos, a la luz del cielo reflejado en el «mare nostrum».

Semejante invasión pictórica de coleccionistas iba a ser, a los pocos años, interrumpida, por causa de una insurrección contra la dureza de los tributos exigidos más que contra el Rey si bien es cierto que el Virrey de entonces, Don Rodrigo Ponce de León, Duque de Arcos (1646-48), «hombre entre duro y mediocre, que nunca supo encontrar el matiz adecuado para contentar o para controlar a los napolitanos», hubo de pactar con los revoltosos, «aunque no tardaría en sobrevenir la ruptura total» (6).

En efecto, el célebre pescador Masaniello, cabeza visible de la revuelta, se hacía dueño de la ciudad, entonces una de las más célebres del mundo, convirtiéndose en un temible dictador, durante el año 1647. Acaso fuera un primer aviso de los movimientos secesionistas exteriores, como el recorte de los Países Bajos holandeses por la Paz de Westfalia (1648), y los brotes interiores, como los de Cataluña y Portugal. Pero, a nuestro objeto, tan sólo interesa reflejar aquí la inmediata repercusión del episodio antedicho en el perfil biográfico de Jusepe Ribera y de su familia.

«La sublevación napolitana —ha escrito Lafuente Ferrari— quedó dominada en 1648; tuvo en ella parte capital la llegada de la Armada española al mando del regio bastardo Don Juan José de Austria, hijo de Felipe IV, joven príncipe ambicioso e inquieto que no careció de talento militar y político. Ribera, tan en relación con todos los virreyes españoles, la tuvo también con el bastardo real, capitán victorioso al que pintó un retrato ecuestre del que se conserva un eco en una muy arruinada pintura de la colección del Palacio Real de Madrid. La leyenda dice que el gallardo príncipe hubo de enamorarse de la hija del pintor, y que las consecuencias de este idilio, que no podía ser otra cosa que un devaneo efímero, pesaron sobre la vida del pintor, arruinándole y precipitando su muerte» (7).

A fuer de interesados por el texto reproducido, permítasenos algún comentario crítico. Y ante todo quede constancia de que el aludido retrato del Príncipe, único ejemplar riberense de este género, fue confirmado como auténtico por Juan de Contreras, a raíz de la restauración del lienzo. Y entrando ya en el problema humano que pudo representar el trato amistoso del pintor áulico con el nuevo virrey en funciones, por una parte, y al propio tiempo la posible felonía del regio seductor —no faltó espejo paterno en que mirarse— hacia la hija del Españolito, Ana Lucía, de proverbial belleza, según es

(6) COMELLAS, José Luis: *Historia de España Moderna y Contemporánea* (Madrid, 1967), p. 245.

(7) LAFUENTE FERRARI, E.: *Op.c.*, tomo I, p. 267.

fama, los comentaristas suelen producirse con cautela, en el trance de enjuiciar lo que Lafuente Ferrari calificó prudentemente como «tradición no desdeñable».

Sin otra intención que la de sopesar psicológicamente el episodio que pudo influir en el declive artístico, no sólo anímico, del pintor, debieran releerse aquí las palabras que dejó escritas, en sus *Memorias* inéditas, el jesuita Padre Nithard, referidas a Don Juan José de Austria: «Empezó a darse a lascivos divertimientos, cuyos efectos testifica la prenda que después entró en el Real Convento de las Descalzas de Madrid, donde hoy se halla con el título de Excelentísima Señora, siendo su madre hija de un famoso pintor llamado Joseph de Ribera» (8). Pudiera objetarse la validez del testimonio, a causa de la conocida rivalidad política entre el Confesor consejero de la Reina y el belicoso Príncipe, mas todavía resulta menos discutible el testimonio explícito de Inocencio Tidor, contemporáneo autor de un diario sobre la rebelión napolitana: «Tras el estrépito de Marte aún domina Cupido, pues teniendo Ribera una bellísima hija, admirada por todos cuantos contemplaban su extraordinaria belleza, cautivó el ánimo de su Alteza, que estimaba en mucho aquella casa» (9).

Por otra parte, el jesuita alemán contribuyó al ingreso de la criada nieta de Ribera en las Descalzas, a juzgar por la carta de agradecimiento que el propio Don Juan José de Austria escribió, desde La Coruña, al Padre Nithard, en 25 de julio de 1668.

Asimismo pudiera aducirse, como ulterior confirmación histórica, la fecha 2 de septiembre de 1666 en que el Vicario Doctor Francisco Forteza hubo reconocido la voluntad de una novicia que se hallaba en el Convento de las Descalzas Reales. Y a título de curiosidad al menos, si no ya de ulterior comprobación, se alude a la existencia, en la clausura monástica, de un retrato con el siguiente pie: «La Serenísima Señora Sor Margarita de la Cruz y Austria, religiosa profesora de este Real Monasterio, tomó el hábito de edad de seis años en el de 1656 y profesó en el de 1666. Murió de 36 años en 1686».

Y retornando a la realidad de la vida napolitana de 1648, cuya pacificación atribuyó Nithard a «la inteligencia, valor y dicha del Conde de Oñate», y el vulgo, por su parte, «a la fortuna del nombre de Don Juan», se debe ya dejar constancia de que la familia de Jusepe Ribera empezó a padecer las dificultades económicas desconocidas hasta entonces, desde que en 1616 aquél contrajo matrimonio con Caterina Azzolino, hija de un oscuro pintor, y de la que tuvo cinco hijos entre 1617 y 1636.

Parece definitiva, a este objeto, la carta dirigida por Ribera al Prior de la Cartuja de San Martino, en 20 de junio de 1651, donde, después de prometerle concluir su encargo sobre *La Comunión de los Apóstoles*, solicita «se le pague algún dinero», puesto que «el peso de la casa es grande». Y le aseguraba, tal vez con intencional apre-

(8) NITHARD, Juan Everardo: *Memorias* (Inéditas). Biblioteca Nacional. Sección Manuscritos: V 126-146.

(9) MENENDEZ PIDAL, Ramón: *Historia de España*, Volumen XXV (Madrid, 1982), IV. «Iglesia y Estado en la época barroca», por Quintín Aldea Vaquero, p. 759.

mio: «Yo no daría, en lo que me queda de vida, una pincelada más que para San Martín».

Por estas mismas fechas, o acaso un año antes, viajaba a Nápoles, por segunda vez, Diego Velázquez, con ocasión de su embajada artística por Italia —Venecia, Parma, Bolonia, Florencia, Roma— en orden a la adquisición de obras maestras de pintura y escultura, conforme a los deseos de Felipe IV. El libre acceso del pintor del Rey al Vaticano, durante 1650, le permitió realizar el portentoso retrato del Papa Inocencio X, que hoy guarda la Galería Doria-Pamphili y es considerado el mejor de la iconografía romana. Es de suponer, en tan propicia coyuntura, un segundo encuentro de los dos grandes pintores, cuyas vidas mantuvieron cierto paralelismo a distancia, en los últimos veinte años, y que ya pudieron vislumbrar la separación definitiva.

En 2 de septiembre de 1652 y en el Libro Registro de la Parroquia Nuestra Señora de las Nieves, se escribiría esta sencilla anotación: Giuseppe Ribera, marido de Caterina Azzolino, ha recibido los Santos Sacramentos y ha sido sepultado en Mergogliano, a la sazón un modesto poblado de la ciudad de Nápoles (10).

Nuestro «Spagnoletto», que a lo largo de su vida artística supo transformar la oscuridad en luminosos colores, pudo sentir a la postre, como creyente, la esperanza de una vida sin ocaso. Entre tanto, su familia quedaba a merced de las ya conocidas estrecheces, incrementadas por la nueva situación.

Es de lamentar el hecho póstumo del pleito entablado, por los virtuales herederos de Ribera, contra los monjes de la Cartuja de San Martino, quienes aún adeudaban al pintor parte de los mil trescientos ducados —cien por cada figura— importe de la magnífica obra del maestro valenciano. La oportuna intervención del Nuncio Apostólico facilitó, al parecer, la cancelación de la deuda pendiente. Y este dato sugiere la sospecha de que los recientes acontecimientos políticos, en la ciudad, sin contar los problemas personales, hubieran distanciado, al antiguo pintor de Cámara, del Palacio del Virrey. Lo era entonces, precisamente, el Conde de Oñate Don Iñigo Vélez de Guevara (1648-56), hombre que, tanto en el Virreynato de Nápoles como en el Gobierno de Milán, supo mantener el prestigio de un título nobiliario otorgado a partir del siglo XV, con anterior historial en el Conde Don Ladrón, Señor de Guevara y de Oñate, «Princeps navarrorum» por merced del Rey de Navarra García Ramírez IV, nieto por vía materna del Cid Campeador y padre de Sancho VI el Sabio, sucesor en el Reino. A este último se debió, en 1181, la fundación y fuero de «Victoria», población antes denominada «Gasteiz», según consta en el auténtico documento originario, conservado en el Archivo de la Ciudad (11).

(10) GARIN ORTIZ DE TARANZO, F.: *Aportaciones recientes a la Bibliografía del pintor Ribera*, en «Archivo de Arte valenciano», (1952).

(11) AYERBE IRIBAR, María Rosa: *Historia del Condado de Oñate y Señorío de los Guevara* (s. XI-XVI). (Zarautz, 1985), pp. 76 ss. Cfr. LACARRA, J.M.: *Navarra. Introducción histórica* (Madrid, 1988).

Con licencia abusiva, y al propio tiempo por relación analógica, cabría invocar aquí una suerte de título nobiliario artístico, por el que pudieran distinguirse los ascendientes de Ribera, entre los cuales no podrían faltar Michelangelo Buonarroti Simoni (1475-1564) y Rafael Sanzio di Urbino (1483-1520), dignos de figurar a la cabeza de los pintores renacentistas.

Mas, al propio tiempo, no debiera omitirse la alusión a Francisco Ribalta (1565-1628), el pintor catalán de origen, y valenciano de adopción, como precedente al menos, si no ya como efectivo maestro. Valga, en todo caso, la afinidad claroscurista con Jusepe de Ribera, a la vez que la iluminación mediterránea, que tanto contribuyó al fuerte y tal vez áspero realismo de entrambos.

Por el contrario, un cierto parentesco de Michelangelo Melisi (1573-1610), por sobrenombre Caravaggio, tanto con Ribalta como con el propio Ribera, no tendría otro sentido, si bien se mira, que la difusión del vocablo «caravaggismo», en virtud de unas características, que directa u ocasionalmente cultivaron, en parte, nuestros pintores.

II. ESQUEMA DE SU EVOLUCION ARTISTICA

La semejanza humana de Jusepe de Ribera, que ha podido ser delineada con los datos históricos más representativos, parece conducirnos directamente a la profundización de su personalidad, en la medida posible, mediante el estudio del proceso evolutivo de su pintura.

A diferencia de otras biografías de sabios, héroes y santos, la relativa a un artista sugiere la posibilidad de asomarse a su intimidad creadora, en la que pudieran descubrirse datos conducentes a la interpretación auténtica del verdadero talante. Es de esperar que así nos suceda, al seguir atentamente las fases de una marcada evolución estética en el arte riberense.

Y valga, como punto de partida, un testimonio autorizado: «Las primeras fechas seguras de la obra de Ribera no están en sus pinceles; sus aguafuertes nos muestran su dominio del dibujo y la finura de su línea y de sus sombras, dentro de la tradición del grabado italiano de la época con sus entonaciones plateadas, lo más opuesto en aquel arte a todo tenebrismo... Desde muy joven se complacía en sus dibujos y aguafuertes, en estudios de carácter, en el análisis impecable de las facciones humanas e incluso en las deformidades grotescas que interesaron también a Leonardo» (1).

A continuación, transcurrida esta fase preliminar, antecedente de Goya, se abre el que pudiera considerarse primer período de pintura al óleo, caracterizado por una impronta inspirada en Caravaggio. De hecho, el pintor de la escuela boloñesa Ludovico Carracci, impresionado ante el *San Martín* que pintara Ribera en Parma, comunicaba, por carta dirigida a Carlo Ferrante, en 1618, su preocupación delatora por «ese pintor español que sigue la escuela de Caravaggio.

(1) LAFUENTE FERRARI, E., *Op. c.*, tomo I, pp. 258, 259.

Este primer período de predominio tenebrista ocupa aproximadamente la década 1620-30, y suele citarse como la obra más representativa, al menos por su origen, y también por su destino, el *Calvario*, lienzo monumental (336 × 230) instalado en una de las capillas de la Colegiata de la Casa Ducal de Osuna. La actitud un tanto contorsionada del Cristo y los rostros compungidos de las mujeres, así como el lúgubre fondo de la escena, no ofrecían duda sobre la fecha de su realización, que se hacía coincidir con el término del mandato del Virrey de Nápoles Don Pedro Girón, en 1620. Sin embargo, es de tener en cuenta el criterio más reciente que demora este cuadro, sin duda muy trabajado, hasta 1626 (2).

Lo que pudiera denominarse idealismo renacentista, o manierismo cortesano, comenzaba a ceder su primacía italianizante, en los pinceles radicalmente naturalistas del Españolto. Incluso la temática religiosa, un tanto idealizada por cielos luminosos y paños multicolores, comenzaba a enturbiarse ante los vientos huracanados de la Reforma impelida por el Concilio de Trento. Como alguien ha comentado acertadamente, por referencia al mismo Ribera, «su papel de pontífice del barroquismo tenebrista lo ejercerá sin escrúpulos ni inhibiciones, ante la veracidad del modelo, por muy repugnante o deforme que pueda resultar para el espectador habituado a pautas idealizantes aún apegadas a Rafael» (3).

En torno a 1630, culminando la fase más tenebrista, podríamos situar, por una parte, la serie de filósofos —tipos en general de semblante rudo y mísero atuendo—, y, por otro lado, la iconografía de los apóstoles. Entre los primeros nos son más familiares *Arquímedes* y *Esopo*, por encontrarse en el Museo del Prado, a los que cabría incorporar el *Anaxágoras* de Viena (1636) y el *Diógenes* de Dresde (1637), pese a su extrapolación cronológica.

Por lo que se refiere al Colegio Apostólico, la casi totalidad de sus componentes se exhiben también en el Museo del Prado, fechados entre 1630 y 1632. Sus rostros y actitudes, aun partiendo de modelos populares —pescadores o vagabundos— cobran la dignidad que les otorga inspiradamente el pintor, con calidades velazqueñas, sin menoscabo del propio estilo. «Lo notable es —ha escrito Lafuente Ferrari— que estos mismos modelos utilizados por el artista se transforman en impresionantes efigies, llenas de severa grandeza y viril expresión ascética, cuando el pintor los emplea para presentarnos imágenes de apóstoles o santos, de profetas o ermitaños; Ribera está penetrado de sentido reverencial para sus motivos religiosos, que no son incompatibles con el más penetrante realismo, para la estética española y para el arte de la Contrarreforma» (4).

Se ha objetado, no obstante, a este realismo setabense una cierta dosis de tremendismo, como en el impresionante lienzo del *Martirio de San Bartolomé* (234 × 234) del Museo del Prado y fecha 1630,

(2) PEREZ SANCHEZ, A.E., *Los Ribera de Osuna* (Sevilla, 1978)

(3) HERNANDEZ PERERA, J., *Op. c.*, p. 7

(4) LAFUENTE FERRARI, E., *Op. c.*, tomo I, p. 260.

o tal vez 1639. Pero es de advertir que, aparte el bello desnudo y excelente estudio anatómico, no se exhibe propiamente el acto de la inmolación sino más bien su preámbulo.

Se abre el que pudiera denominarse segundo período, con la década 1630-40, y se inicia un giro en el camino tenebroso hacia la claridad y la belleza de una gama cromática más placentera. De esta época son los grandes cuadros de santos penitentes del Prado, entre los que destaca *San Juan Bautista* lleno de gracia adolescente, en el modelo del santo, y admirable de composición barroca, en paisaje de sobria entonación, como se ha dicho con acierto.

Y es que la paleta de Jusepe de Ribera, a medida que olvidaba las pinceladas foscas se fue enriqueciendo con armonías de singular colorido y con figuras más fluidas, en atmósferas de fondos azules y nubes entreveradas con ángeles.

La presencia en Nápoles de Don Manuel de Fonseca y Zúñiga, Conde de Monterrey, al frente del Virreynato, entre 1631 y 1637, explica la impresionante *Inmaculada Concepción* que pintó Ribera en 1635, con destino al altar principal de la iglesia de las Religiosas Agustinas de Salamanca, que se alza a la vera del Palacio Condal. Tanto por sus proporciones (502 x 329) como a causa de su espléndida realización, ha sido considerado siempre este lienzo la culminación de una trayectoria artística, hasta el punto de que, como alguien ha escrito, «la riqueza de la luz y la nobleza de las formas eclipsa cuanto, en la interpretación de asunto semejante, hayan logrado Murillo, Guido y Rubens» (5).

En la misma línea pictórica, y casi en la misma fecha, en 1636, hay que situar el lienzo llamado *Ascensión de la Magdalena* sito en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, probable encargo también del Conde de Monterrey. Pudiera alguien sospechar que el paso del primer caravaggismo a los amables tonos rafaelistas obedece más bien a la nueva temática. Sin embargo, quedaría desmentida esta opinión con la mera contemplación de *El Sueño de Jacob*, en el Museo del Prado, con fecha de 1639. «Es una obra de extraordinario valor poético y pictórico. El cielo tiene una intensidad luminosa destacada, y el viejo tronco de la nudosa encina constituye un hábil contrapunto con la ruda imagen del pastor dormido... El que vea el cuadro a una regular distancia quizá no perciba la escala de ángeles, ejecutada con delicada pincelada y leves tonos amarillentos dorados. No hay representación de Dios sino en la simbolización de la luz, de la que parecen emanar los ángeles» (6).

Nos hemos acercado ya a la última etapa de la vida del pintor, que comprende la década 1640-50 hasta su muerte dos años más tarde. Se aprecia una aparente regresión al período tenebrista —tal el célebre *San Andrés* del Museo del Prado, de 1641—, pero al propio tiempo se mantiene la evolución iniciada en el período anterior. No son ajenas a este tercer período las efigies femeninas, como la bellísima

(5) *Ibidem*, p. 262.

(6) HERNANDEZ PERERA, J., *Op. c.*, pp. 90, 91.

Santa Inés de Dresde (1641), lienzo hoy desaparecido. La hipótesis de que le hubieran servido de modelo al pintor sus propias hijas, y su misma esposa, en los cuadros de tema femenino, responde a la tradición de una proverbial belleza familiar.

Los lienzos de tema varonil nos salen también al encuentro, en este período, que bien pudiera denominarse de síntesis entre las tendencias tenebrosa y colorista. Por ejemplo, el *San Sebastián* del Museo napolitano de Capodimonte, 1651, es casi una réplica del existente en el Museo del Prado, 1635-40, en actitud también diagonal, mucho menos acentuada, y por lo tanto más distante del pleno barroco, aunque ambos ejemplares sean tributarios netos de un claro trasfondo, donde se modula con agilidad el torso desnudo del primer plano.

En términos generales cabe señalar, como tónica argumental de esta década, la abundancia de encargos referidos al santoral, que han llegado incólumes hasta nosotros, desde *San Agustín* (Prado, 1641) y *San Francisco de Asís* (Prado, 1644), hasta *Santa María Egipciaca* (Prado, 1640-41) y *María Magdalena*, en oración (Prado, 1644-47). De este gran lienzo se ha dicho recientemente que tal vez sea la mejor representación femenina de los «Riberas» que enriquecen nuestra Pinacoteca.

Finalmente, como paradigma de pintura religiosa, al estilo clásico, no debiera olvidarse *La Adoración de los Pastores*, cuadro conservado en el Museo del Louvre y fechado en 1650, cuya hechura velazqueña ha sugerido el siguiente comentario. «Está considerado unánimemente como una de las obras maestras de Ribera, y es un verdadero manifiesto de las tendencias artísticas del último período del pintor, que sin renunciar del todo a sus originarias propensiones naturalistas, consigue una obra que es símbolo de un clasicismo y belleza casi renacentistas» (7).

Párrafo aparte merece también la obra postrera del pintor valenciano, quizá su más ambiciosa composición sobre *La Comunión de los Apóstoles*, destinada al presbiterio de la Cartuja de San Martino, próxima a Nápoles, lienzo encargado en 1638 y mantenido, durante largos años sin salir del taller, hasta su terminación en 1651. Estudio crítico tan ajustado y sólido como el de Lafuente Ferrari bien merece ser trasladado aquí. «Parece esta pintura una soberbia y viril recapitulación de toda la obra de Ribera; a la monumentalidad humana de sus figuras, a la noble expresividad religiosa de sus santos varones, se une aquí una emoción grave e intensa, perfectamente acorde con el solemne momento que la pintura representa, y que es, en la interpretación de la Santa Cena, de extraña rareza iconográfica, no sin precedentes en la propia Italia. De nuevo las figuras se nos aparecen en una atmósfera clara y luminosa, como en un intento de aire libre. Las mejores lecciones de Venecia parecen presidir su admirable y armonioso colorido y su dorada luz, compatibles con aquella nota tan intensamente española: la profunda captación humana de la personalidad individual» (8).

(7) *Ibidem*, p. 93.

(8) LAFUENTE FERRARI, E., *Op. c.*, p. 268.

En los cuarenta años de vida artística, nuestro pintor barroco, ya sexagenario, ha culminado su trayectoria entre el Calvario de Osuna y el Cenáculo de Nápoles, como un auténtico genio de la luz y las sombras en feliz colaboración expresiva. Y ante el trance final de la partida hacia el Artista Supremo, como se expresara San Agustín, aparece Jusepe Ribera tan firme en sus convicciones como nostálgico en sus sentimientos (9).

Sobre la ensoñación de su auténtica efigie, que para algunos sería el *Santo Tomás* del Prado y para otros uno de los Apóstoles de San Martino, séanos lícito destacar el fragmento del lienzo de *San Jerónimo*, también de la misma Cartuja, donde, bajo la vacía mirada de un cráneo, cálamo y pergamino componen quizá la última firma del pintor: «Jusepe de Ribera, español, F. 1651».

Tal vez moviera su pincel una premonición escatológica, a tenor del pensamiento formulado, un siglo antes, por su paisano Juan Luis Vives. Según el humanista del Renacimiento «la filosofía se define como la meditación de la muerte, es decir, la separación del alma y el cuerpo, para que aquélla quede pura e incontaminada» (10).

Lo mismo, en realidad, que el pintor de Játiva acertó a expresar artísticamente, sin palabras, sobre la vinculación corpórea transitoria y la definitiva liberación del espíritu.

III. «RIBERAS» EN EL MUSEO VITORIANO

La sorpresa que pudiera causar la lectura de este epígrafe bien merecería una breve explicación, si no ya un detenido comentario. Y ninguno mejor acaso que la crónica incluida en el *Catálogo Monumental de la Diócesis*, escrita por el recordado arquitecto Emilio Apraiz Buesa, en 1968.

Decía así: «Al hablar de las obras de pintura que atesoraba Santo Domingo, no se puede pasar por alto la figura del ilustre vitoriano Don Pedro de Oreytia y Vergara, el más insigne bienhechor de este Convento, Caballero de Santiago, Consejero de Guerra, Hacienda, Indias, etc., que dejó una manda de diez mil ducados para el Convento, y falleció el 25 de noviembre de 1694, legando todo su caudal —que no era poco, dice el cronista— al Convento... De entre su legado cabe destacar los tres magníficos cuadros de Ribera, tan elogiados por el cronista que venimos siguiendo. Estos tres cuadros, que afortunadamente conservamos, eran el *Cristo*, que actualmente preside el salón de sesiones de la Diputación —la mejor pintura del Crucificado, que dijo Don Elías Tormo— y el *San Pedro* y el *San Pablo* que atesora nuestro Museo Provincial. Son tres joyas éstas del arte vitoriano, que se hallaban en el Noviciado de Santo Domingo y que pudieron perderse en la exclaustación de 1833, pero que gracias a la iniciativa del Jefe Político Don Miguel Rodríguez Ferrer, el 1 de octubre de 1844, se instalan dichos cuadros y veinte más, proceden-

(9) MAYER, A.L., *Jusepe de Ribera «lo Spagnoletto»* (Leipzig, 1913).

(10) REY ALTUNA, Luis, *La inmortalidad del alma a la luz de los filósofos* (Madrid, 1959), p. 287.

tes todos ellos de los extinguidos Conventos, en el Palacio de la Diputación de Alava, que por cierto sería inaugurado el 7 de enero de aquel mismo año» (1).

Valga la extensión del texto citado como síntesis fehaciente de unos hechos históricos debidamente comprobados, si bien algunos de ellos merecerían analizarse, y en su caso enriquecerse con nuevos datos.

Según el historiador del Arte Tormo y Monzó, las aludidas pinturas del Españolito fueron enviadas desde Nápoles a Madrid por el Virrey Duque de Medina de las Torres —insigne protector de Ribera—, cuyo mandato vino a coincidir con la datación de los cuadros de referencia. Al fallecer sin sucesión, en 1689, su hijo y heredero Don Nicolás Guzmán, Príncipe de Stigliano, es presumible fueran enajenados diversos bienes muebles, y entre ellos las obras artísticas, de cuya colección no se dispone, por desgracia, inventario alguno. Y concluye el Profesor Elías Tormo: «Inverosímil sería que faltaran en ella los riberas» (2).

Con independencia de la aceptación de esta tesis, por lo demás razonable, pronto iban a ensombrecer nuestro panorama político funestos acontecimientos, como la muerte de Carlos II y la guerra de Sucesión que pondría fin al Reinado de los Austrias. Tiempos difíciles que, sin embargo, no consiguieron alterar la vida de los Frailes Dominicos de Vitoria. Establecidos en esta villa, desde el siglo XIII, bajo la protección del Rey Sancho VII el Fuerte de Navarra —hijo y sucesor del Sabio— quien les cedió el solar junto con su propio Palacio, pudieron disponer los religiosos, ya en el siguiente siglo, de las instalaciones conventuales adecuadas, a falta sólo de la Capilla Mayor, erigida en 1536 con esbeltas ojivas de un gótico tardío. En este monumental recinto venían funcionando, desde el siglo XIV, los «Estudios» de Lógica y Gramática, junto a los de Teología y Moral, los cuales pudieron beneficiarse ampliamente del generoso legado bibliográfico y artístico, que otorgó, en el siglo XVII, como se acaba de indicar, el ilustre mecenas y bienhechor de Santo Domingo Pedro de Oreytia, cuyos restos descansaron hasta su desaparición lamentable, ante el Altar Mayor de la Iglesia dominicana (3).

Sería necesario que estallara la Primera Guerra Dinástica del siglo XIX, para que ocurrieran los sucesos anteriormente apuntados y que ahora pasamos a relatar.

Con efecto, una Comunicación del General Quesada, Jefe superior del Ejército del Norte, dirigida a la Diputación de Alava, el 17 de abril de 1834, conminaba a las Comunidades de San Francisco y Santo Domingo, compuestas respectivamente de 57 y 35 religiosos, al inmediato desalajo de sus Conventos, por necesitarse —precisaba

(1) APRAIZ BUESA, E.: *Catálogo Monumental. Diócesis de Vitoria*. (Vitoria, 1968), III, p. 315.

(2) TORMO, ELÍAS: *Boletín de la Sección Española de Excursiones. Arte, Arqueología. Historia*. (Madrid, 1916), p. 21. Cfr. *Ribera*. (Barcelona, 1922).

(3) APRAIZ BUESA, E.: Op. c., III, p. 303. Cfr. ITURRATE, JOSE: *Dos libros desconocidos del desaparecido convento de Santo Domingo de Vitoria* (Vitoria, 1985), *passim*.

el escrito— para establecimientos militares. «Este obligado trasiego de frailes, efectuado en contadas horas y con la confusión de rigor, privó a la Ciudad de la posesión de cuadros, alhajas, tapices, códices, libros y manuscritos de inapreciable valor que, depositados en carros, debieron conducirse a los Conventos de monjas y sabe Dios dónde fueron a parar» (4).

Recuperado, no obstante el lote artístico, como inicialmente se dijo, comienza un auténtico calvario con las telas, deterioradas al menos, ya que no desaparecidas, sin que hubieran conseguido, en la mayoría de los casos, retornar a su lugar de origen.

Por lo que respecta a la trilogía pictórica de Jusepe de Ribera, pudiera afirmarse que la recuperación de los monumentales lienzos hubo equilibrado la desgraciada pérdida. Y a tenor de las habituales consecuencias de todo conflicto armado, habría que atribuir a la diosa Fortuna el suceso de que una ruina artística se hubiera convertido, a la postre, en un tributo al acervo cultural.

Tres nombres deberán ser destacados en el prodigioso lance de reducir una peripecia bélica a una página más de la Historia del Arte.

Francisco Enriquez y Ferrer, Arquitecto y Académico de la Real de Nobles Artes de San Fernando, fue quien en carta dirigida al Diputado General de Alava, el 18 de enero de 1867, escribía lo siguiente: «Mi recomendación tiene por objeto llamar la atención de V. sobre el cuadro del Santo Cristo de tamaño natural que posee esa Diputación y conserva en su palacio, original del Españolito (José de Ribera), en mi concepto una de sus mejores obras, y que hoy se encuentra en tal y tan grave estado de deterioro que exige la pronta restauración por un artista de reconocida habilidad» (5).

Pedro de Egaña se posesionaba, en 30 de noviembre de 1864, del cargo de Diputado General de Alava, Maestre de Campo y Comisario Regio. Había nacido en 1802, y su nombre figuró en los Gobiernos de Isabel II, como Ministro de Gracia y Justicia y también de Gobernación, en 1846 y 1850, respectivamente. Egaña contestaba a Enriquez, el 5 de marzo de 1867, reconocidamente: «Doy a V. las gracias por la carta que me dirigió recomendándome la restauración del Santo Cristo de Ribera, que se conserva tan deteriorado como V. dice, en el palacio de esta Diputación... Queda V. pues autorizado para hablar con el primer restaurador de cámara de S.M. Sr. Don Nicolás Gato de Lama acerca del asunto de que tratamos».

El tercer nombre acaba de ser consignado. También pertenece, como Académico de número, a la Real de Nobles Artes de San Fernando, y a él se dirige el Diputado General, en los términos siguientes, el 3 de junio de 1867. «Noticiosa esta Diputación de la especial aptitud y reconocida habilidad de V. para restaurar pinturas de mérito, deterioradas por la acción del tiempo, y poseyendo entre sus pocas riquezas un cuadro que representa a Nuestro Señor Jesucristo clavado

(4) SERDAN, Eulogio: *El libro de la Ciudad. Historia de Vitoria*. (Vitoria, 1927), Vol. II, pp. 33 ss.

(5) ARCHIVO PROVINCIAL DE ALAVA, Legajo D.H. 4396-6.

en la cruz, al cual los inteligentes dan gran valor, y que se encuentra hoy en el más deplorable estado, agradecería a V. que, si otros deberes no se lo impiden, se tomara la molestia, ahora que el ferrocarril facilita tanto los viajes, de venir a reconocer el expresado cuadro, dar su parecer sobre la posibilidad o imposibilidad de restaurarlo, y en caso afirmativo dispensar a la Provincia de Alava el servicio de este trabajo» (6).

En 12 de junio se le encarga a dicho restaurador Don Nicolás Gato de Lema, como expresa el correspondiente Decreto, «la restauración del cuadro al óleo del Santo Cristo de Ribera, que existe en la galería alta de su palacio, por los medios y en la forma que V. juzgue más conveniente». Por último, en 2 de enero de 1868, ya en litigio el nuevo mandato de Don Pedro de Egaña, éste firma el libramiento de los veinticinco mil reales que corresponden a dicho restaurador «con un expresivo oficio de gracias por el magnífico desempeño de su cometido», a la vez que ordena, en consecuencia: «Entréguese los otros dos cuadros de San Pedro y San Pablo para igual objeto de restauración» (7).

La feliz conclusión de este episodio no nos releva de reproducir las «convenientes explicaciones» con que Egaña, retirado en el balneario guipuzcoano de Cestona, defendía su actuación políticamente cuestionada. «Según mi leal parecer, y el de cuantas personas competentes han podido juzgarlo, lejos de merecer vituperio el hecho en sí, sólo es merecedor de elogio y alabanza, por haber salvado a la Provincia, a la Nación y a las Artes, tres joyas de inestimable valor, dos de ellas torpemente embadurnadas, y la otra principal, que era la del Santo Cristo, de tal modo desvencijada, carcomida y rota, que sin la patriótica solicitud y acendrado celo del que abajo firma habría desaparecido a estas horas, hecha pedazos, o convertido en menudo polvo, para ignominia y baldón del país y de la época en que se hubiera cometido tal ruina». Era el 8 de marzo de 1869. Y en medio de sus dolencias físicas, acaso más tolerables que las incomprensiones humanas, este prócer generoso y culto nos abandonaba definitivamente en 1885.

Algo más de medio siglo después, en 1941, la Diputación Foral de Alava adquiere por compra el conocido Palacio de Ricardo Augusti, en el centro del Paseo de Fray Francisco de Vitoria y frente por frente de Ajuria-Enea, futura residencia oficial del Lehendakari del País Vasco, a partir de su Estatuto de Autonomía.

La regia mansión de Augusti, estilo neo-renacimiento, desde 1912 ennoblecía el centro de una amplia zona ajardinada. Convertida en «Casa de Cultura y Museo Provincial», le cumple acoger y otorgar digno acomodo a los Apóstoles «Pedro» y «Pablo», en tanto que el «Santo Cristo», lienzo universalmente admirado, presidirá aún, algunos años más, el Salón de Sesiones de la Diputación, hasta que fuera transferido al ya apellidado «Museo de Bellas Artes de Alava», e instalado en la sala principal de su planta primera.

(6) *Ibidem.*

(7) *Ibidem.*

En estas fechas conmemorativas del IV Centenario del nacimiento de Jusepe Ribera, impresionaria contemplar los tres célebres lienzos, definitivamente ambientados en una clara atmósfera de luz natural, cuyo efecto pictórico tal vez hubiera asombrado al propio Españolito, y, sin género de duda, a quienes hicieron posible su restauración.

Se comprende, pues, que Lafuente Ferrari hubiera escrito con su habitual acierto y autoridad: «Especialmente importante en la vida del artista es el año 1637, en el que la riqueza del color se acentúa... La misma fecha llevan los monumentales San Pedro y San Pablo de Vitoria, que pertenecieron al Convento de Santo Domingo en aquella ciudad; las figuras tienen una grandeza digna y severa; de cuerpo entero y en pie, destacan sobre el cielo azul, indicando en Ribera una preocupación de atmósfera» (8).

En parecidos términos se había expresado ya Elías Tormo sobre el mismo tema. «En la obra de Ribera, en la que son frecuentes las figuras aisladas, son raras las figuras como las de los dos Apóstoles de Vitoria, en pie y de cuerpo entero... La particular importancia que el autor dio a este par de lienzos lo confirma su factura, y su coloración alegre, intensa, clara, en la impresión del conjunto» (9).

Como nos recuerda seguidamente el crítico citado, Mayer alaba, con justicia, la magnífica cabeza de San Pablo, con su barba y rizados cabellos negros, y lamenta que ambos brazos, completamente cubiertos, no lleguen a hacerse sensibles, ocultando la capa, aquí, el excepcional conocimiento que de las formas tenía Ribera. Por lo que a San Pedro se refiere, el mismo Mayer no lo considera a la misma altura artística, a pesar de su cuidadoso modelado y de su viva y penetrante mirada. Ambos lienzos son de idéntico formato (205 × 112).

A fuer de honesto, en sus retratos corpóreos, Ribera nos pintó la verdad de unos tipos extraídos del pueblo, como fueron los pescadores de Galilea —aparte Saulo— a quienes llamó el Maestro para convertirlos en Apóstoles de su Iglesia. Tan sólo nos quedaría por descifrar si el Españolito, además de ser un excelente pintor de cuerpos, fue un buen retratista de almas.

Y quizás hallaríamos la respuesta en la contemplación del Cristo Crucificado, ante cuya imponente efigie (192 × 292) el mismo Lafuente Ferrari no dudó en afirmar: «Es el más serenamente expresivo de la pintura española» (10).

Su fecha de ejecución, 1643, pudiera hacerse coincidir con el punto culminante de la grandeza artística de nuestro pintor. Dignidad mayestática, sosiego en el sufrimiento, expresión sobrehumana, suave ondulación del torso unida a un leve cruce de los pies clavados, los brazos abiertos en gesto de amor universal, mientras se eclipsa ruborizado el sol. Así pudiera interpretarse, en apresurada anotación, la actitud del Crucificado riberense. Y con mayor autoridad precisó Federico de Madrazo que el Crucifijo de Vitoria muestra el potente efecto —correggiesco puro— que produce lo admirablemente ater-

(8) LAFUENTE FERRARI, E.: *Op. c.*, tomo I, p. 263.

(9) TORMO, Elías: *Op. c.*, p. 21.

(10) LAFUENTE FERRARI, E.: *Op. c.*, tomo I, p. 266.

ciopelado de la carnación y el efecto trágico, dulcísimo, de la cabeza y de la mirada (11).

No han faltado, por otra parte, intentos varios, a la hora de interpretar el momento justo de la inmolación y aun las palabras mismas pronunciadas por el Crucificado, que Tormo y Mayer identifican con la queja suprema: «Dios mío, ¿por qué me has abandonado?». En cambio Sixto Mario Soto se inclinó por la palabra del perdón, según el siguiente comentario. «Está el Santo Cristo de lleno dentro de todas las múltiples condiciones que le han dado a Ribera el cetro de príncipe de la pintura. No quiso Ribera pintar al Salvador del mundo muerto en la cruz. Necesitaba rasgo más sublime, dificultad mayor y tema más inspirado, encontrando estas magnificencias en la representación del momento en que expirando Jesucristo en la cruz, levanta sus ojos moribundos hacia el Altísimo pidiendo perdón para el descarriado género humano» (12).

Por afinidad temática, incluso por relativa coetaneidad, se nos impone, una vez más, entrar en un cierto cotejo de dos personalidades —Ribera y Velázquez— emparejadas en sendos cuadros del Cristo Crucificado. Nada cuentan, a nuestro objeto, los ocho años que separan sus vidas. Más distantes serían sus lienzos, el velazqueño unos diez años anterior al riberense. Y pese a todo, la relación artística a posteriori resulta inevitable.

Una nueva ocasión propicia nos la brindó la todavía reciente «Muestra Extraordinaria», compuesta por ochenta lienzos originales de Diego de Silva Velázquez. Y entre ellos no podía faltar «El Cristo de San Plácido», al que dedicó un certero comentario el entonces Director de nuestra primera pinacoteca Don Alfonso E. Pérez Sánchez. Sus palabras merecen un fiel recuerdo.

«El Cristo Crucificado destinado al convento de San Plácido —a modo de exvoto, si se da fe a una tradición madrileña— es un soberbio testimonio de hasta qué punto asimiló el clasicismo italiano. La severa dignidad del bello cuerpo varonil, con el rostro velado por la sombra de los cabellos, responde enteramente a la lección romana... La plenitud del cuerpo, la morbidez del desnudo sereno como una estatua clásica, pero a la vez palpitante al modo aprendido en Venecia, hacen de este lienzo la representación de Cristo por excelencia» (13). Nada tiene de extraño, por otra parte, que haya escrito Pantorba: «Este Jesús parece sumido en dulce sueño, antes que muerto por muerte amarga» (14).

Y puestos a seleccionar autorizados testimonios a favor de nuestro «Cristo de Santo Domingo», no quisiéramos incurrir en agravio comparativo alguno, entre los dos grandes de nuestra pintura, aun cuando cada espectador sea enteramente libre, por descontado, a la hora de significarse a favor de cualquiera de ellos.

(11) TORMO, Elías: *Op. c.*, p. 22.

(12) SIXTO MARIO SOTO: *Historia de la restauración y estudio crítico de tres cuadros pintados por José de Ribera* (Vitoria, 1892) p. 73.

(13) GALLEGO, Julián: *Velázquez*. «Catálogo» (Madrid, 1990) p. 180.

(14) PANTORBA, Bernardino: *La vida y obra de Velázquez. Estudio biográfico y crítico* (Madrid, 1955).

Sean bien recibidas, una vez más, las puntualizaciones de Don Elías Tormo, tan identificado con el criterio de Mayer: «El tenebrismo técnico de Caravaggio, el fuerte claroscuro de Ribera —el precedente magistral de Rembrandt— se traducen aquí en el misterio de la divina luz del cuerpo blanco, exangüe, y en el fondo de las tinieblas, en puridad transparentes» (15). Lo que, en términos generales, se pudo reafirmar, años más tarde: «Técnicamente Ribera es un pintor impecable, tiene de la factura un sentido exclusivamente pictórico y es, al mismo tiempo, un gran dibujante. Domina el desnudo, se complace en los más difíciles escorzos y triunfa igualmente en la representación del áspero carácter individual de sus figuras de viejos y ascetas, como en la belleza de los cuerpos perfectos de sus varoniles Cristos desnudos o en sus bellas Vírgenes y Santas, modelos de real belleza femenina» (16).

No menos categóricamente se expresaba el Marqués de Lozoya, Juan de Contreras, con referencia específica al tema pasionario. Estas son sus palabras: «Los Cristos de Ribera están penetrados de suave serenidad, como el magnífico de la Colegiata de Osuna y, sobre todo, el que perteneció al Convento de los Dominicos de Vitoria, desde el punto de vista de la belleza plástica, acaso el primero de los Crucifijos españoles» (17).

Por último, quede subrayado, como definitiva apoteosis de cuanto aquí se ha dicho, el dictamen recientemente emitido por el Profesor Hernández Perera. Dice así: «Con todas las contradicciones de su temática, pero con todo el vigor de uno de los más prestigiosos coloristas de la historia de la pintura, sintetizando elementos italianos y flamencos y, a la vez, sin dejar de sentirse y declararse español, Ribera es una de las cimas absolutas del Barroco» (18).

IV. PROYECCION HISTORICA DEL BARROCO

El término «Barroco» no deja de presentar dificultades, a la hora de fijar su procedencia e identificación semántica. Parece aceptable, y en cualquier caso autorizada, la tesis de nuestro filólogo J. Corominas, según la cual el origen de tan curioso vocablo habría de ser referido al francés *baroque*, con el significado de extravagante, calificación aplicada en joyería a las perlas irregulares.

Con anterioridad a esta explicación, era frecuente invocar, como origen del extraño adjetivo, ajeno a toda raíz clásica, el símbolo «barroco» con que los dialécticos medievales acostumbraban a designar un modo silogístico de la denominada segunda figura. Sea de ello lo que fuere, bastaría a nuestro objeto aceptar que el concepto artístico encerrado en el término antedicho comporta, al menos en un prin-

(15) TORMO, Elías: *Op. c.*, p. 23.

(16) GARIN ORTIZ DE TARANCO, F.: *Aportaciones recientes a la bibliografía del pintor Ribera*. «Archivo de Arte valenciano» (1953). Número único.

(17) CONTRERAS, Juan: *Historia del Arte Hispánico*. (Barcelona, 1945), tomo IV, pp. 31 ss.

(18) HERNANDEZ PERERA, J.: *Op. c.*, p. 14.

cipio, cierto matiz peyorativo, en las distintas esferas del arte, que iría clarificándose hasta su total aceptación, a medida que los dogmas académicos se acomodaron a criterios objetivos más tolerantes.

Por referencia a los remilgos iniciales de un historiador del Renacimiento de tanto prestigio como Jacob Burckhart (1), o de un cultivador de la Estética tan sutil como Benedetto Croce (2), ha escrito Arnold Hauser que los puristas fueron «incapaces de liberarse del racionalismo, con frecuencia estrecho, del siglo XVIII, y perciben en el Barroco sólo signos de falta de lógica y de tectónica, ven sólo columnas y pilastras que no sostienen nada, arquitrabes y muros que se doblan y retuercen como si fueran de cartón, figuras en los cuadros que están iluminadas de modo antinatural y que hacen gestos antinaturales como en la escena, esculturas que buscan artificiales efectos ilusionistas cuales corresponden a la pintura, y que, como se su-
braya, debían quedar reservados a ésta» (3).

Con independencia de semejante esbozo un tanto recargado y aun barroquista, pese a las intenciones de sus autores, es cierto que tal estilo artístico parece rechazar deliberadamente lo finito y reafirmar sus preferencias por lo infinito, o al menos lo indeterminado. También parece sacrificar la armonía al dinamismo, y a lo desmesurado la debida proporción. Se inclina más a lo estridente que a lo entonado, a la violencia que al equilibrio. Y en general parece sentir una atracción singular hacia los extremos opuestos: lo concéntrico y lo excéntrico, lo tenebrista y lo rutilante.

Tales características han compuesto un esquema del pensamiento y del carácter del Barroco, hasta el punto de promover la vuelta a una concepción dualista del mundo, al estilo medieval, en fuerte contraste con la integración monista del Renacimiento. Por lo tanto, pudiera afirmarse que el hombre del Barroco pierde el equilibrio emocional propio del clasicismo renaciente, para adoptar una actitud vacilante entre la sensibilidad y la espiritualidad, entre la felicidad a ultranza y el sentimiento trágico de la vida, entre lo infinito y lo caducamente limitado.

Pudiera afirmarse que los supuestos filosóficos del Barroco se polarizan entre el sentido temporal de la existencia humana y el destino último del hombre. Se trataría de una concepción del universo expansiva y al propio tiempo unitaria, que Hauser ha interpretado, una vez más, profundamente. «Todo el arte del Barroco está lleno de este estremecimiento, del eco de los espacios infinitos y de la correlación de todo ser» (4). Y hasta cierto punto es explicable que el propio Burckhart evolucionara, favorablemente, hacia un concepto del Barroco como manifestación artística en que los valores de la fantasía aparecen liberados hasta producir cierto desorden, aunque sin perder los encantos propios de toda seducción estética.

(1) BURCKHART, J., *Der Cicerone* (Bâle, 1855). *La cultura del Renacimiento en Italia* (Basilea, 1860).

(2) CROCE, B., *Storia della Etti barocca in Italia* (Bari, 1946).

(3) HAUSER, Arnold, *Historia social de la Literatura y el Arte* (Madrid, 1957).

(4) HAUSER, Arnold, *Literatura y manierismo* (Madrid, 1969).

El Museo de Bellas Artes de Alava exhibe, en una de sus Salas, los cuadros más representativos de nuestra pintura barroca, como puede suponerse por el anterior protagonismo dedicado a los extraordinarios «Riberas» de la pinacoteca vitoriana. Tal vez algún visitante pudiera sorprenderse de la coexistencia, en un mismo espacio, de Domenico Theotocópulos y Alonso Cano, por ejemplo. Y sin embargo no nos faltarían razones para justificar la aludida ubicación.

El propio historiador Lafuente Ferrari se ha encargado de señalar que, en el arte del Greco, «suelen verse también, en plena manifestación incipiente, los postulados estéticos del Barroco» (5). Llámese, pues, iniciador, o si se prefiere precursor del barroquismo, el hecho real es que la paleta, tan bien iluminada como estilizada, del cretense no la hubiera desdeñado ningún mecenas o coleccionista de los siglos XVI y XVII.

Bien es verdad que Felipe II no debió de recordar, en su hora escorialense, la carta del Tiziano, en la que describía al Greco como «un joven discípulo de talento». Había nacido éste en Candía en el año 1541, y tras su provechosa estancia en Venecia, debió de aparecer en Toledo, hacia finales del 1576, donde, como alguien ha sugerido, «la riqueza de su mundo interior le condujo a la exaltación del color y a liberar las formas de los esquemas habituales». De ahí que incluso, tras el redescubrimiento del Greco —fue fundamental el libro de Cosío en 1908—, se haya podido hablar de un expresionismo, cuando hubiera bastado tal vez con invocar un pre-barroquismo (6).

Y es que nuestro pintor se adelantó a su tiempo en cuanto a convicciones estéticas se refiere, y al parecer tan sólo acertaría a desarrollarlas allí donde no existiera más escuela que la suya. Consideremos, por ejemplo, el caso concreto de su *San Francisco de Asís*. Se trata de un tema característico, en determinadas épocas del Greco, ya residente toledano, y que responde al lienzo conservado en el Museo de Vitoria (144 × 104) sin fecha.

Adquirido de colección particular, su tratamiento parece habrá de referirse al período 1580-1585. Justamente en dicha época grequense comienza a proliferar el tema franciscano, que, según el cómputo de José Camón Aznar, habría de alcanzar no menos de ciento veinte ejemplares.

Aparece nuestro San Francisco todavía de aspecto juvenil, aunque con el rostro afilado por causa de los ayunos y penitencias, orando ante el crucifijo, que está apoyado en la roca, con una calavera colocada al lado, y con un fondo por el que se entreabre un cielo anubarrado en el ángulo derecho. Puede contemplarse la misma disposición de elementos, en el lienzo de la Colección Torrelló, de Barcelona, y en el del Museo de Bilbao, antes Colección Ramón de Sota.

En el período siguiente, 1585-1590, la figura de San Francisco abandona la posición de rodillas para adoptar una actitud andariega, de cierta semejanza con el franciscano que aparece en el séquito del

(5) LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve Historia de la Pintura Española* (Madrid, 1987), I, p. 220.

(6) COSSIO, M.B., *El Greco* (Madrid, 1908).

Entierro del Conde de Orgaz. Finalmente, en la última época de Domenico, entre 1505 y 1614, se perfila un San Francisco de Asís innovado, con la cabeza levantada en actitud extática y un brazo en patético requerimiento, tal como puede contemplarse en sendas Colecciones madrileñas de Blanco Soler y Fernández Araoz (7).

A pocos pasos materiales y sin abandonar esta misma Sala de nuestro Museo, se produce la sorpresa, casi un artístico susto, en el contemplador. Ha descubierto de pronto la magistral *Inmaculada Concepción* de Alonso Cano, y apenas ha conseguido olvidar la gama de colores fríos de la estameña, en el poverello, ante la explosión de ardientes cromatismos que difunde la Virgen alonsiana.

Parece ser que un hijo ilustre de la aldea alavesa de Berantevilla, Don Pedro de Urbina y Montoya, nacido en 1585, fraile franciscano, Obispo de Coria, Arzobispo de Valencia, a la vez que Virrey y Capitán General, Arzobispo de Sevilla hasta su muerte en 1663, pudo haber donado tan espléndida pintura a su pueblo natal, aunque no existe documento alguno que lo atestigüe. Por su parte, la Parroquia de Berantevilla cedió su custodia y exposición a nuestro Museo provincial.

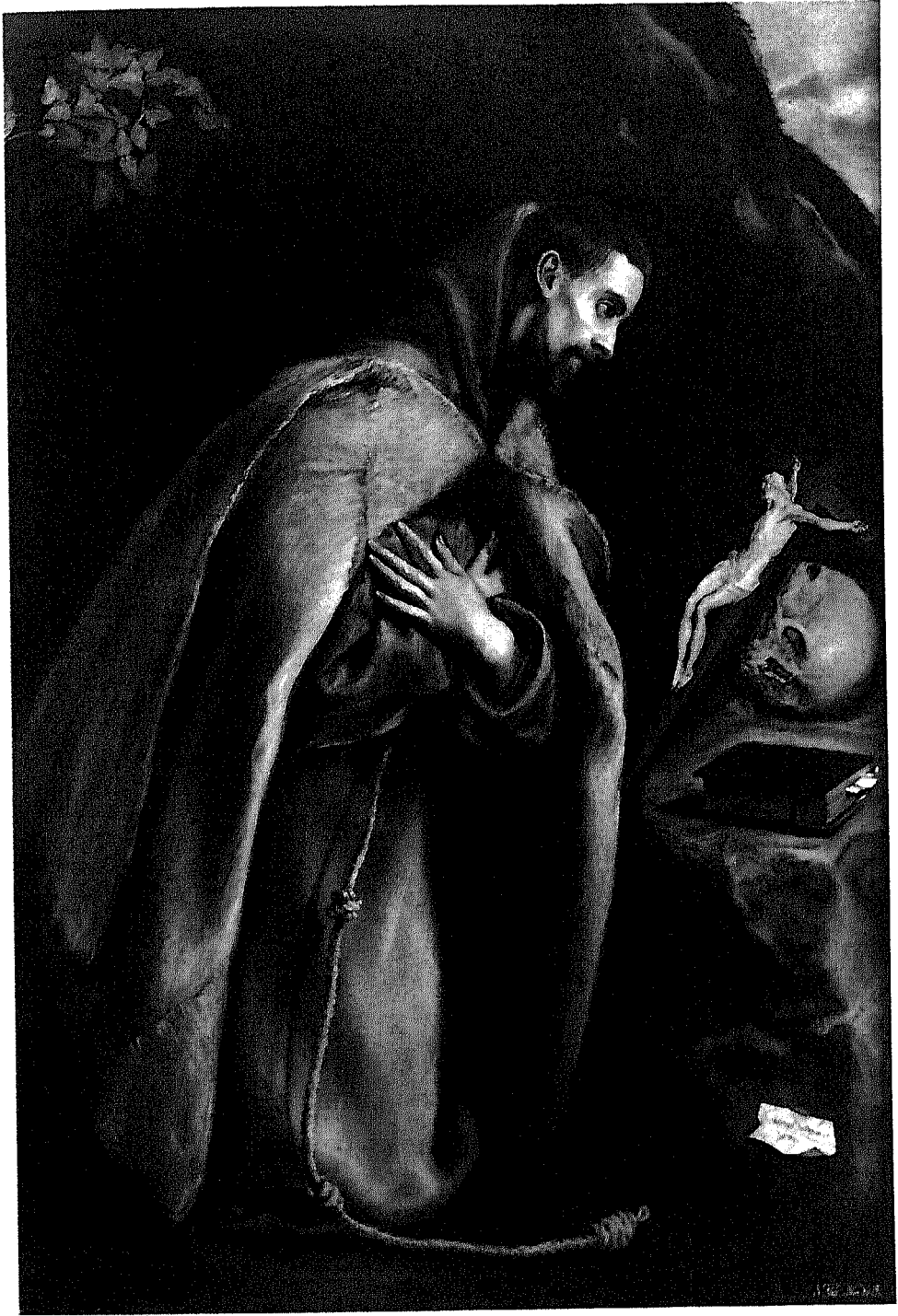
De muy rumbosas proporciones (148 × 113), firmado y fechado en 1650-1652, mereció este cuadro un detenido estudio del Catedrático de Historia del Arte Don José María de Azcárate. Suyas son las siguientes pinceladas, gratas de recordar. «La estrecha relación de Cano con obras del manierismo romano se advierte también en la actitud de la figura. Es de clara inspiración manierista el leve movimiento de inclinación de la cabeza, el canon alargado y el esbelto cuello, e inclusive en la distribución de las manchas de color, esquema total de composición y actitud de la Virgen, parece tener presente el artista la idea o el recuerdo de la ya citada *Madona de San Sixto*, de Rafael. Al mismo tiempo, en esta *Inmaculada*, como en obra barroca, se concentra la atención y el diálogo mental con el espectador en la mirada de la Virgen, centro geométrico y espiritual de un círculo ideal, al que confluye y en torno al cual se organiza toda la parte superior del cuadro...» (8). Y parando la atención en los efectos del color añade: «Viste la Virgen túnica carmín, mancha cálida, que resalta sobre la aureola azul oscuro del manto que envuelve la figura, empleando frecuentes toques de blanco que dan luz y vibración al colorido» (9).

Por contraste, y a la vez por enlace temático, no puede menos de ser referida aquí la maravillosa talla, familiarmente llamada *Inmaculadita*, que por aquellas fechas esculpió Alonso Cano, para remate del facistol del coro de la catedral de Granada. Y curiosamente, una *Inmaculada Concepción*, que se guarda en la ermita del pueblo alavés de Zuaza, junto a Arceniega, semeja reproducir, con llamativa fidelidad, el modelo alonsiano.

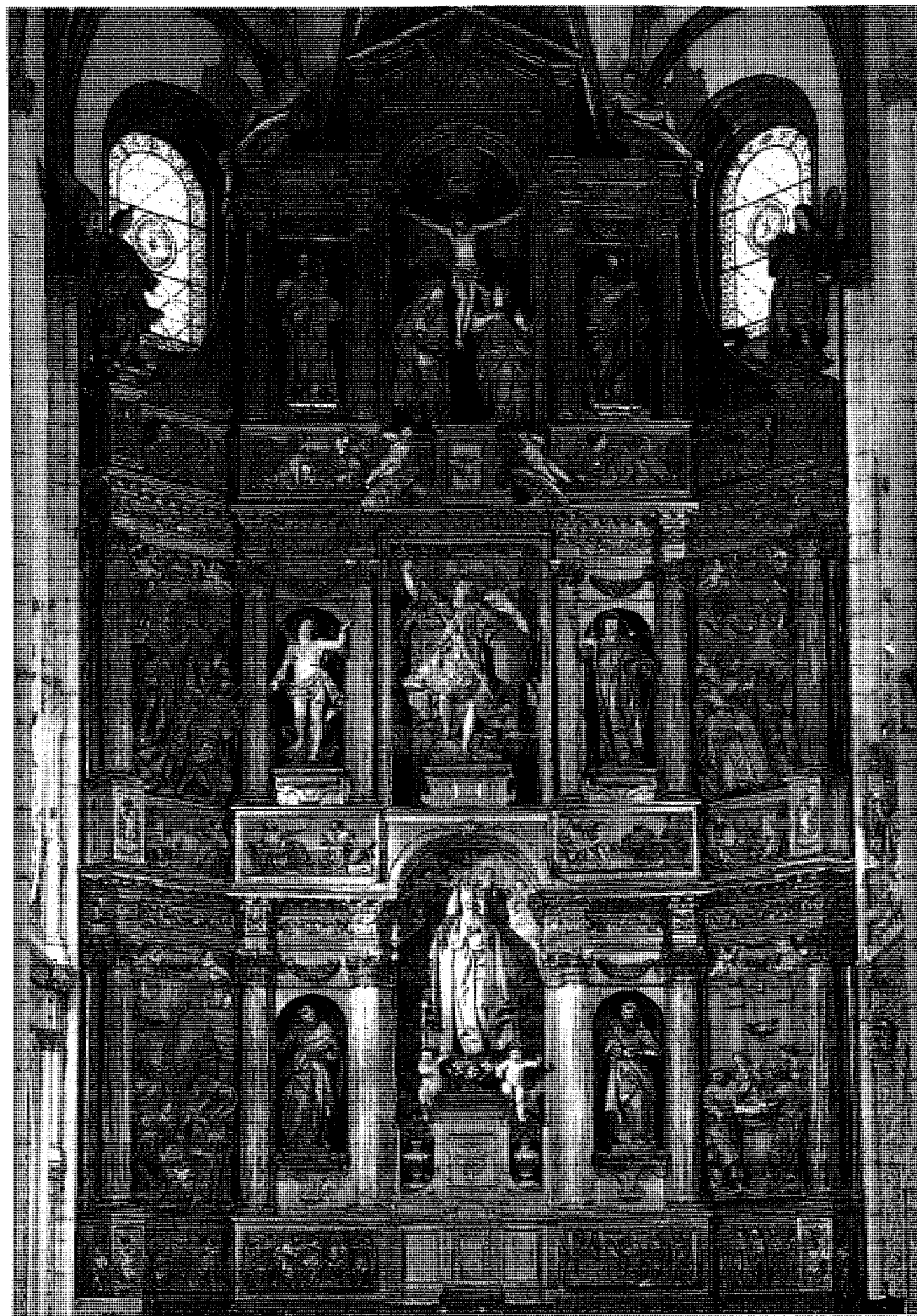
(7) CAMON AZNAR, José, *Domenico Greco* (Madrid, 1970).

(8) AZCARATE, José María, *La Inmaculada de Cano de la Parroquia de Berantevilla* (Vitoria, 1963), p. 7.

(9) *Ibidem*, p. 8



SAN FRANCISCO. Autor: Domenico Theotokópoulos. Sin fecha. Oleo sobre lienzo (144 x 104 cm.).
Procedencia: Adquirido a particular. Propiedad: Museo de Bellas Artes de Alava.



RETABLO MONUMENTAL. Autor: Gregorio Fernández. Fecha: 1623-32. Propiedad: Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel, de Vitoria. Ubicación: Altar Mayor.



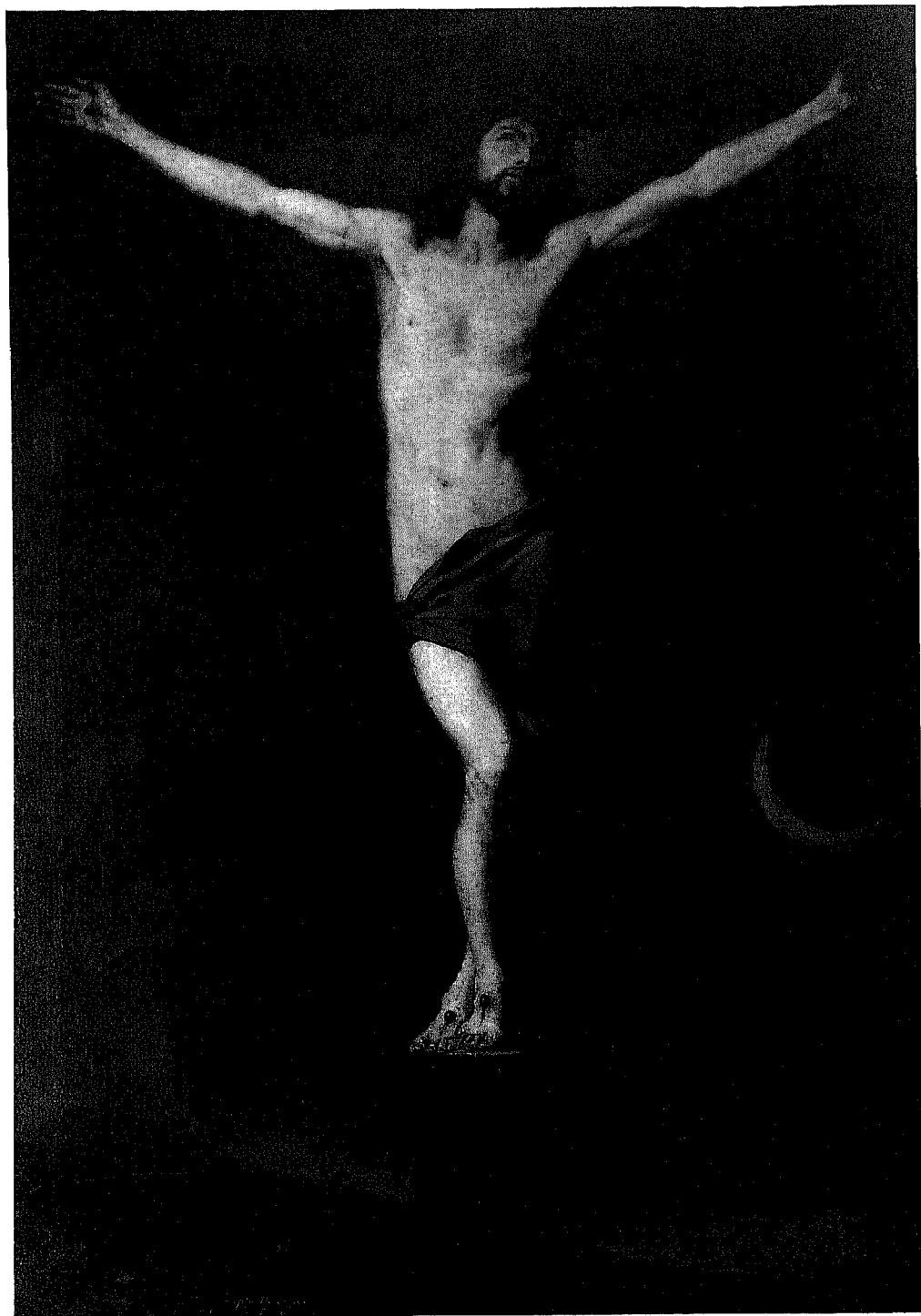
INMACULADA CONCEPCION. Autor: Jusepe de Ribera. Fecha: 1635. Oleo sobre lienzo (502 x 329 cm.). Propiedad: Religiosas Recoletas de San Agustín, de Salamanca. Ubicación: Altar Mayor.



SAN PABLO. Autor: Jusepe de Ribera. Fecha: 1637. Oleo sobre lienzo (205 x 112 cm.). Procedencia: Convento de Santo Domingo de Vitoria. Propiedad: Museo de Bellas Artes de Alava.



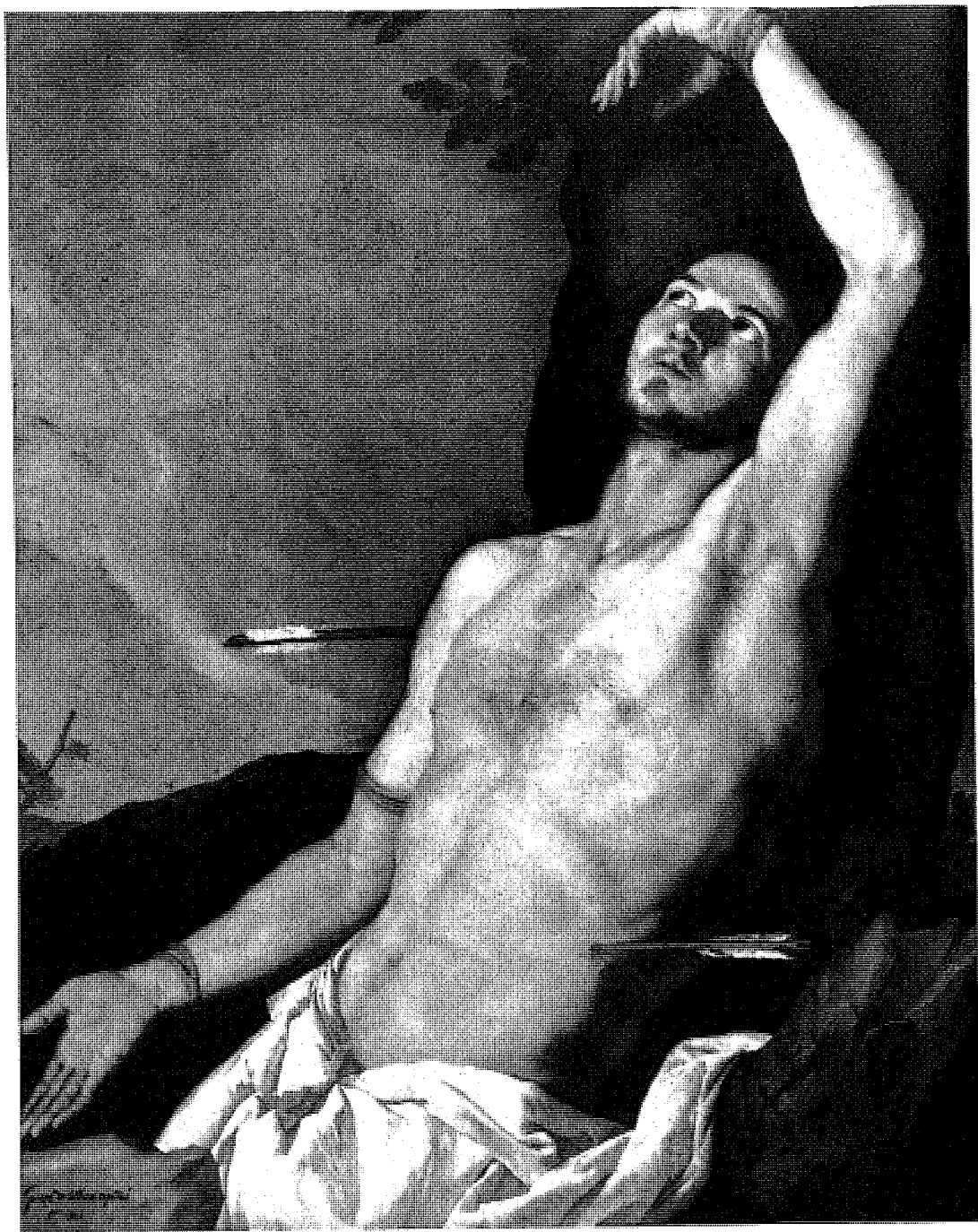
SAN PEDRO. Autor: Jusepe de Ribera. Fecha: 1637. Oleo sobre lienzo (205 x 112 cm.). Procedencia: Convento de Santo Domingo de Vitoria. Propiedad: Museo de Bellas Artes de Alava.



CRISTO CRUCIFICADO. Autor: Jusepe de Ribera. Fecha: 1643. Oleo sobre lienzo (192 x 292 cm.).
Procedencia: Convento de Santo Domingo de Vitoria. Propiedad: Museo de Bellas Artes de Alava.



LA MAGDALENA (Detalle). Autor: Jusepe de Ribera. Fecha: 1644-47. Oleo sobre lienzo (181 x 195 cm.).
Propiedad: Museo del Prado.



SAN SEBASTIAN. Autor: Jusepe de Ribera. Fecha: 1651. Oleo sobre lienzo (121 x 100 cm.). Procedencia: Cartuja de San Martino. Propiedad: Museo y Galerías de Capodimonte, en Nápoles.



INMACULADA CONCEPCION. Autor: Aionso Cano. Fecha: 1650-52. Oleo sobre lienzo (148 x 113 cm.).
Procedencia: Parroquia de Berantevilla. Deposito: Museo de Bellas Artes de Alava.



INMACULADA CONCEPCION. Autor: Juan Carreño de Miranda o Escuela. Sin fecha.
Procedencia: Señores de Borrajo (Teruel). Propiedad: Museo de Bellas Artes de Alava.



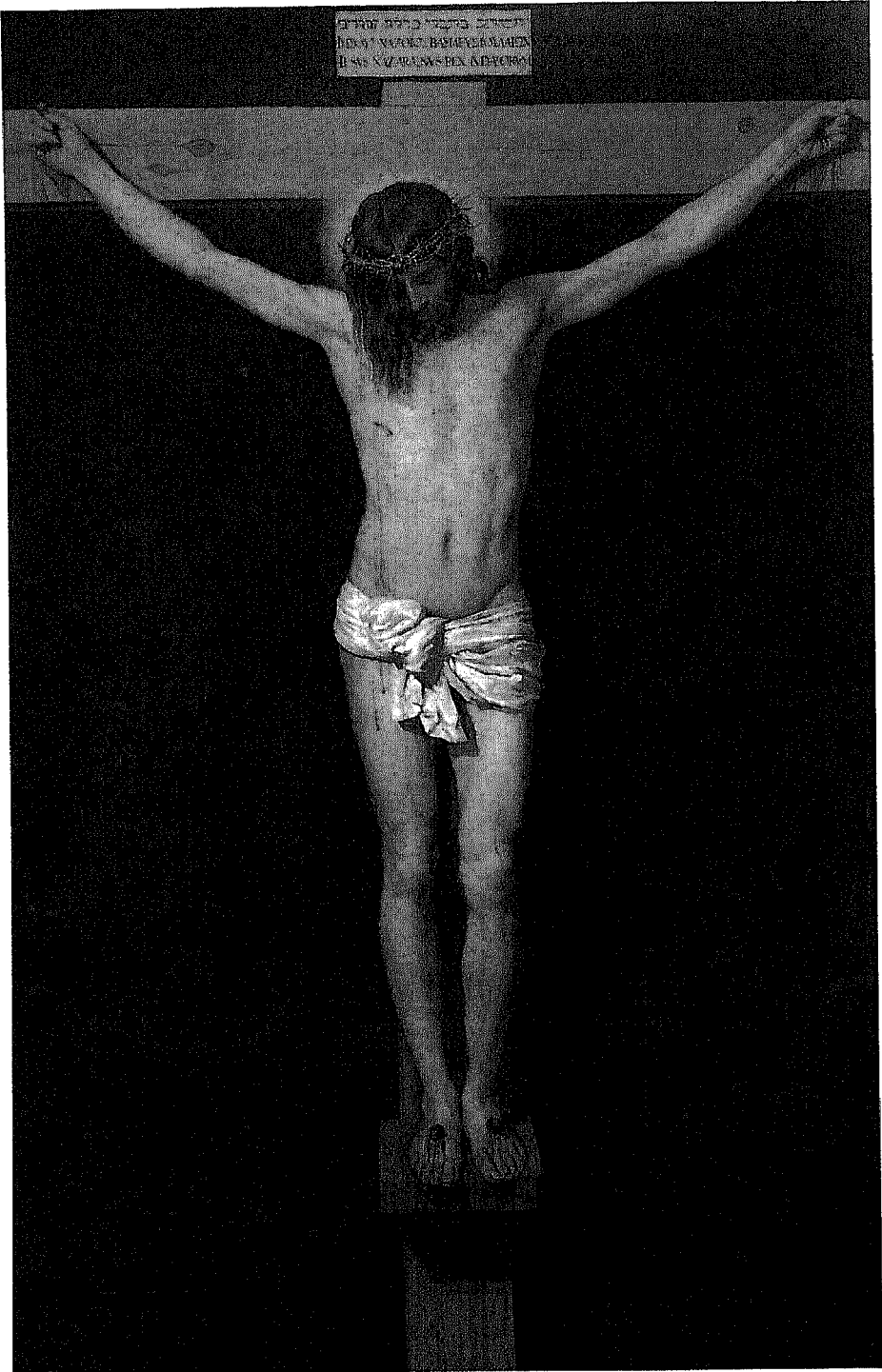
MARIANA DE AUSTRIA (Reina regente). Autor: Juan Carreño de Miranda. Oleo sobre lienzo (110 x 87 cm.).
Sin fecha. Procedencia: Adquirido a particular. Propiedad: Museo de Bellas Artes de Alava.



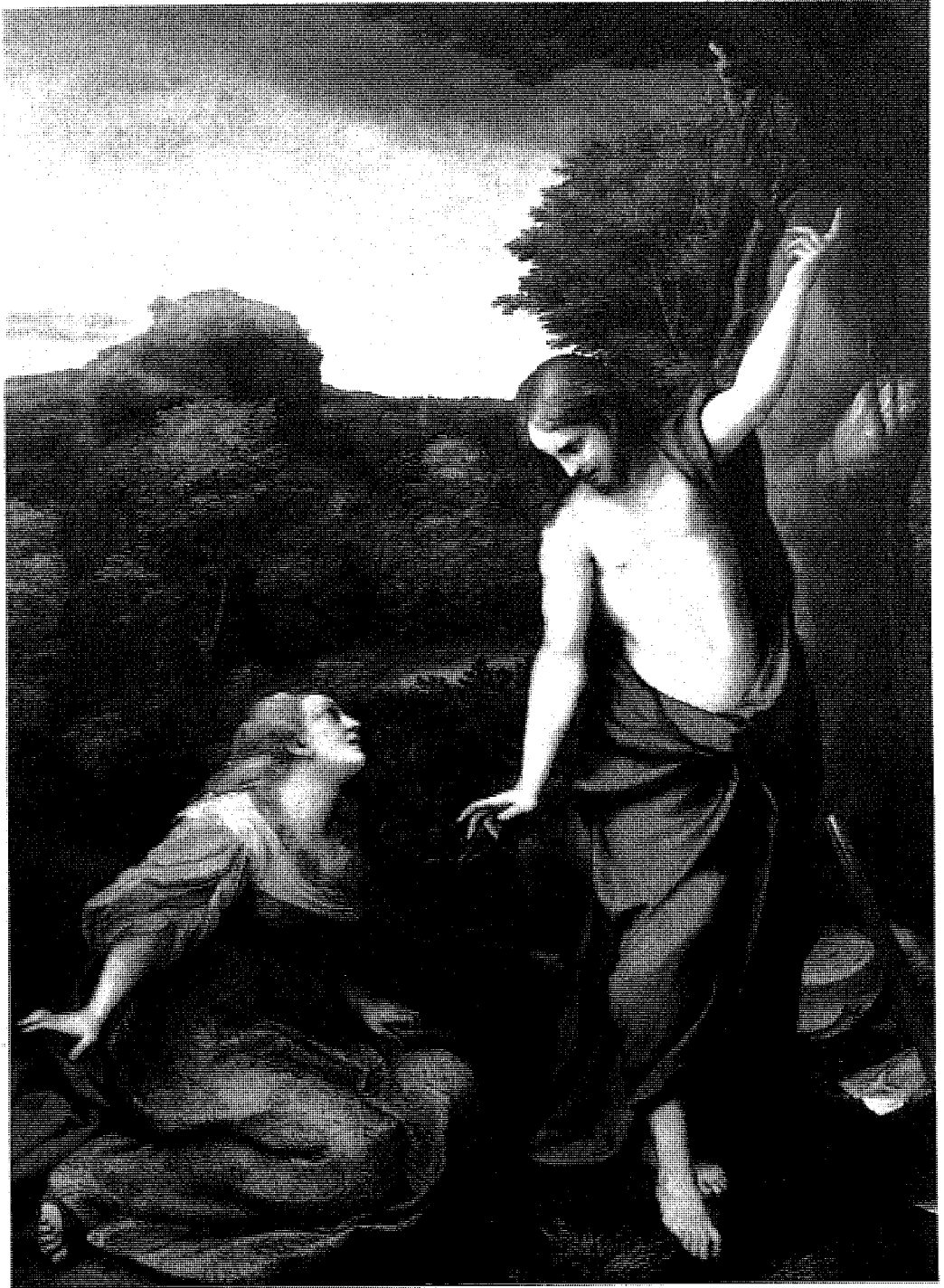
MARIANA DE AUSTRIA (Reina). Autor: Diego de Silva Velázquez. Oleo sobre lienzo (231 x 131 cm.). Fecha: 1649-51. Procedencia: El Escorial, 1700. Propiedad: Museo del Prado



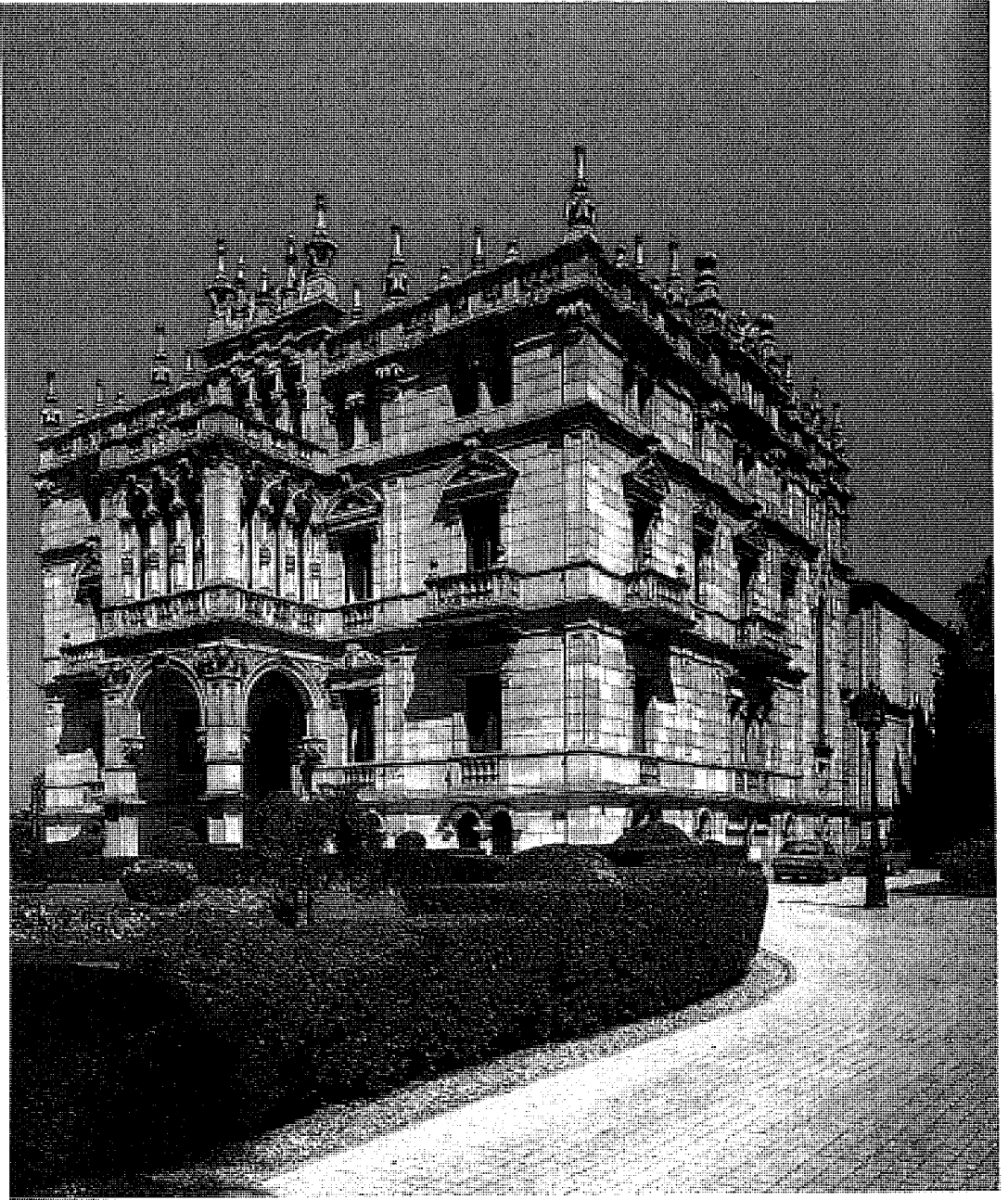
INOCENCIO X PAPA. Autor: Diego de Silva Velázquez. Fecha: 1650. Oleo sobre lienzo (140 x 120 cm.).
Procedencia: Palacio Vaticano. Propiedad: Galería Doria-Pamphili, en Roma.



CRISTO CRUCIFICADO. Autor: Diego de Silva Velázquez. Fecha: 1632. Oleo sobre lienzo (248 x 169 cm.). Procedencia: Monasterio de Benedictinas de San Plácido, de Madrid. Propiedad: Museo del Prado



NOLI ME TANGERE. Autor: Antonio Allegri («Correggio»). Fecha: 1522-23. Oleo sobre lienzo (130 x 103 cm.).
Procedencia: Duque de Medina de las Torres. Propiedad: Museo del Prado.



MUSEO DE BELLAS ARTES DE ALAVA. VITORIA-GASTEIZ. Autores del proyecto: Arquitectos Javier Luque y Julián Apráiz.

Asimismo, sería imperdonable dejar de ponderar al arquitecto y escultor granadino, que hacia 1630 acometió, en el retablo de Lebrija, las tallas espléndidas de la Virgen, San Pedro, San Pablo y el Crucificado, no lejano este último del dramatismo que ostenta el Crucifijo de Lecároz, atribuido al propio Cano, en el navarro Valle del Baztán.

Se ha de hacer constar, a este propósito, el hecho de que en las obras de los imagineros andaluces se sirvió, con ejemplaridad, a la doctrina católica en general, y de un modo más directo a las orientaciones emanadas del Concilio de Trento, lo cual no impidió el espectacular despliegue del barroquismo, a través sobre todo de las numerosas figuras del Cristo Crucificado.

Recuérdese la dignidad del *Cristo de la Clemencia*, de Martínez Montañés, en la Sacristía de los Cálices de la Catedral de Sevilla, o la admirable talla del *Cristo de la Compasión*, en la Iglesia de la Universidad, también de Sevilla, de Juan de Mesa, además de su *Crucificado de la Agonía*, que recibe culto en la Parroquia de San Pedro de la villa guipuzcoana de Bergara (10).

Entre tanto, y concretamente a partir de 1616, un imaginero retablista llamado Gregorio Fernández difundía su arte de naturalismo barroco, una vez superada su fase manierista, por una zona geográfica que, después de la expansión castellana, penetraba decididamente en el País Vasco. Había nacido en la villa lucense de Sarria, hacia 1576, en el seno de una familia de artistas, mas pronto se convirtió en el creador de la escuela de escultura vallisoletana, contrapunto de la ya floreciente escuela andaluza.

El 4 de diciembre de 1623, hallándose Gregorio Fernández en Vitoria, y ante el escribano Juan de Ullívarri, se firmó la escritura relativa a la construcción del Retablo Mayor de la Iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel, debiendo percibir, su artífice, cuatro mil trescientos ducados, como retribución, no sin advertirle que el retablo sea de la mano exclusiva del maestro, «y será tan bueno y con benta-xa en bondad y perfección que la obra que a echo para el convento que a de ser de San Francisco de Santa Clara», en la misma ciudad, por desgracia hoy desaparecido (11).

Sobre la magnificencia del Retablo instalado al fin en 1632, bastaría contemplar su conjunto, desde la nave central del templo, sin perjuicio de un examen detenido de cada uno de los cuerpos, hornacinas, columnas, frisos, relieves, esculturas, por lo que ha podido afirmarse, con razón, que se trata de uno de los mejores retablos de Gregorio Fernández, comparable a los de la Catedral de Plasencia y de la Iglesia de los Santos Juanes de Nava de Rey, e incluso más completo escultóricamente que el retablo mayor de las Huelgas de Valladolid» (12).

Tal vez haya sorprendido a más de un lector el actual recorrido por las zonas escultóricas del Barroco, cuando en realidad nos veníamos

(10) JIMENEZ-PLACER, F., *Historia del Arte Español* (Barcelona, 1955), p. 626, tomo II, *passim*.

(11) ANDRES ORDAX, Salvador, *Gregorio Fernández en Alava* (Vitoria 1976), pp. 22 ss.

(12) *Ibidem*, p. 32.

ocupando del IV Centenario de Jusepe de Ribera, y, por extensión, de pinturas temporal y localmente colindantes. Parece, sin embargo, defendible la tesis de integrar experiencias afines de las artes plásticas en un siglo barroco por excelencia. Y ello sin contar que el imponente retablo vitoriano de San Miguel se nos ofrece a la vista —casi a la mano—, como un auténtico Museo de escultura religiosa. La majestática *Inmaculada*, que ocupa el centro del primer cuerpo del retablo, las figuras relevantes de *San Pedro* y *San Pablo* a ambos lados de aquélla, el *Calvario* compuesto por las tres figuras clásicas —el Cristo, la Virgen y San Juan—, en el remate superior del conjunto monumental, constituyen, una vez más, los cuatro temas cardinales de la espiritualidad tridentina, en nuestro caso defendidos por el Arcángel Titular.

Al llegar a este punto, cabría dar por concluida la precedente sinopsis de un brillante capítulo de nuestra Historia del Arte. Sin embargo, a título de más profunda interpretación, se impone aludir, brevemente, a la problemática que, entre los estéticos y filósofos de la belleza, suscitó la posible elevación del Barroco, como estilo artístico, al rango de «categoría estética», o si se prefiere de «constante histórica».

En síntesis, pudieran servir de introducción somera los dos acontecimientos culturales que se consignan a continuación. En primer lugar, la aparición en Munich, 1915, del originalísimo libro de Heinrich Wölfflin titulado *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte* (13). Y en segundo término, la celebración de unos «Encuentros» internacionales, en la Abadía cisterciense de Pontigny, tierras de la Borgoña, donde en la década de los años veinte fue sometida a estudio la tesis wölffliana y decantada su correcta interpretación.

Ya de entrada, el autor germano establecía los siguientes pares conceptuales, como representativos de las artes plásticas, a lo largo de la historia. «Lo lineal y lo pictórico. Superficie y profundidad. Forma cerrada y forma abierta. Pluralidad y unidad. Lo claro y lo indistinto».

Se comprende que con la precedente enumeración de categorías estéticas nos hemos limitado a sugerir tan sólo su denso contenido. Séanos permitido, sin embargo, recoger, a modo de breve comentario, algunas de las expresiones de Eugenio D'Ors presente en las aludidas Conversaciones de Pontigny. Sus palabras bien meditadas, y aun gráficas, merecen degustarse con veneración. Éstas, por ejemplo: «El clasicismo, lenguaje de unidad, lenguaje de la Roma ideal eterna. Y el barroquismo, espíritu y estilo de la dispersión, arquetipo de esas manifestaciones polimorfos, en las cuales creemos distinguir, cada día más claramente, la presencia de un denominador común, la revelación del secreto de una cierta constante humana» (14). O estas otras, no menos contundentes. «Buenas vecindades —los entornos monu-

(13) WÖLFFLIN, Enrique, *Conceptos fundamentales en la Historia del Arte* (Madrid, 1961).

(14) D'ORS Eugenio, *Lo barroco* (Madrid, 1964), p. 74.

mentales y museísticos de Pontigny—, sin duda, para confrontar las leyes esenciales de dos estilos, correspondientes a dos concepciones de la vida opuestas: el estilo clásico, todo él economía y razón, estilo de las *formas que pesan*, y el Barroco, todo música y pasión, en que las *formas que vuelan* danzan su danza» (15).

Pero, en definitiva, ¿puede afirmarse que, en tal litigio dialéctico, se hubo inclinado el fiel de la balanza a uno de los extremos en pugna? De nuevo nos parece lo más honesto acudir a las palabras del mismo testigo presencial que estamos invocando, y que dicen así. «Reconozcamos que la resistencia opuesta, en la Abadía de Pontigny, a la consideración del Barroco como constante, no fue, a pesar de todo, muy decidida. Menos enconada aún la de quienes querían estancar lo Barroco en un capítulo determinado de la cultura» (16).

Lo que estaría fuera de discusión es el hecho de que los períodos, o incluso los estilos, de la Historia del Arte, no constituyen capítulos estancos, libres de conexiones, en más de un caso reiteradas, con sus espacios culturales limítrofes.

Se ha de reconocer, en puridad, que el esfuerzo dialogante no ha sido baldío. Se han tendido puentes entre épocas mutuamente deudoras, bien por sutiles analogías, bien por aparentes contrastes, y al propio tiempo se han comprendido más profundamente los puntos de intersección de las esferas artísticas, sólo distantes en apariencia.

Los ejemplos significativos de las que pudiéramos llamar épocas de transición se nos brindan a placer. Cuando hablamos de lo románico, lo gótico, lo renacentista, lo barroco, lo académico o lo romántico, no siempre es fácil delimitar sus campos estéticos, a falta de un salto brusco o por ocultación del proceso evolutivo. Así, la burgalesa *Capilla del Condestable*, o el *Palacio Ducal del Infantado* de Guadalajara, preconizan efectivamente el Barroco, del mismo modo que el gótico flamígero se aproxima al plateresco, a tiempo que se aleja de la simplicidad cisterciense.

Por otra parte, si nos atenemos a la vieja clasificación entre artes del espacio y artes del tiempo, o, si se prefiere, artes visuales y artes del ritmo, hemos de reconocer que tanto en las primeras como en las segundas se producen influencias sorprendentes entre los artistas, sus obras maestras y aun sus diferentes artes.

Recuérdese, por vía de ejemplo, el nombre de Giovanni Battista Bernini. Había nacido en Nápoles en 1598 y murió en Roma el año 1680. De este original escultor y arquitecto escribió Emilio Orozco: «Se trata de la más genial y más representativa figura del arte barroco y la que expresó de manera más patente el sentimiento de la religiosidad triunfante de la Contrarreforma» (17). Bastaría, para convencerse de ello, contemplar, en la Iglesia romana de Santa María de las Victorias, el grupo escultórico de la *Transverberación de Santa Teresa*. Y por otra parte, en el *San Sebastián* le cumple recor-

(15) *Ibidem*, p. 82. Cfr. *Las ideas y las formas* (Madrid, 1928).

(16) D'ORS, Eugenio, *Lo barroco*, p. 87.

(17) OROZCO DÍAZ, E., *Temas del Barroco* (Granada, 1947). *Lección permanente del Barroco español* (Madrid, 1952).

darnos la *Pietá* de Miguel Angel, acomodándose al esquema manierista de la línea serpentinata, pero mostrando en el tratamiento del desnudo, más blandura y efectos pictóricos que denunciarían al escultor barroco.

En lo que afecta a las artes del ritmo, aunque hayan madrugado para asimilar el concepto de barroquismo, tal vez resulte más problemático pormenorizar sus características.

Hay dos nombres señeros del arte musical: Georg Friedrich Händel y Johann Sebastian Bach. Son contemporáneos, en sentido estricto, pues nacen ambos en 1685, en Halle y en Eisenach, respectivamente, y mueren, el primero en 1759, en Londres, y el segundo en 1750, en la misma tierra natal germana. Su barroquismo ha sido entendido por Federico Sopeña, recientemente desaparecido, como expresión de idéntico talante religioso, manifestado, en un caso, por la sensibilidad prerromántica de los *Oratorios*, y, en otro, por el dramatismo de las Pasiones, o por la serenidad litúrgica de las *Cantatas*. Y he aquí que Wolfgang Amadeus Mozart también hoy de recuerdo centenario (1756-1791) pudiera enlazar tal vez con ambos precursores, si no fuese, por sí mismo, un exponente de inspiración sublime, como en la *Misa de la Coronación* o en su inconcluso *Requiem*, bien entendido, como se sabe, que fue conocedor del *Mesías* de Händel y se interesó, con no menos admiración que respeto, como pocos músicos de su tiempo, por los barrocos pentagramas de Bach.

Si pretendiéramos ahora irrumpir en el Olimpo de los dioses literarios, nuestro viaje resultaría incómodo por lo interminable. Sólo cabe una drástica limitación a contados personajes, los más significativos de la literatura española. También aquí se perfilan dos autores indiscutibles: Luis de Góngora (1561-1627) y Francisco de Quevedo (1580-1645). Sus nombres figuran a la cabeza de las dos corrientes más representativas de nuestro mejor barroco: el culteranismo y el conceptismo.

A través de un puritanismo lingüístico, los culteranos fomentaron el enriquecimiento expresivo y el máximo recurso a la metáfora para dar brillantez al lenguaje poético, siempre audaz en sus frecuentes imágenes, mientras el conceptismo, por su parte, se repliega sobre la propia intimidad, traduciéndola en términos equilibradamente sobrios y bellos.

En definitiva fue Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) la síntesis ideal de ambas actitudes barrocas. Y al igual que los *Autos Sacramentales* constituyeron el mundo alegórico interior, los dramas, como *La vida es sueño*, proyectaron en todo el ámbito de la Europa culta, un sentido trascendente de la vida, implícito en toda suerte de barroquismo.

De retorno, tras caminar por los variados senderos del Barroco, se impone una breve pausa para recrearnos en ciertos cuadros, no aludidos siquiera hasta el momento, quizá por haber dirigido nuestra atención principalmente a los magníficos lienzos de Ribera.

Nos situamos, pues, todavía, en la planta noble del Museo de Bellas Artes de Vitoria y nos disponemos a contemplar dos obras maes-

tras de Juan Carreño de Miranda (1634-1685), discípulo, colaborador y amigo de Velázquez (18).

A su *Inmaculada Concepción* (210 × 145) bien pudiéramos aplicar el término d'orsiano «formas que vuelan», por contraste con las «formas que pesan», a juzgar por su airoso manto, de un azul marino más que celeste. Y es que, en la Virgen de Carreño, al igual que en la de su discípulo Juan Martín Cabezalero (1633-1673) —también presente en nuestro Museo— predomina una actitud dinámica a diferencia de otras Inmaculadas más estáticas, como las de Murillo, Zurbarán y aun Ribera, en las que prima, al parecer, la compostura de los brazos replegados o las manos juntas, con la mirada circunspecta o dirigida al cielo.

De este ejemplar perteneciente a la pinacoteca vitoriana no cabe cuestionar su pertenencia, al menos, a la escuela de Carreño. Quien, sin embargo, quisiera compararlo con otra Inmaculada similar, autenticada con fecha y firma del propio maestro, no tendría más que desplazarse, en esta misma ciudad, a la Catedral, antigua Colegiata de Santa María, en cuyo crucero se muestra el análogo lienzo (225 × 185), datado en 1666 y que ha sido considerado por los expertos como uno de los más logrados ejemplares de la serie de Inmaculadas. Se sabe, por otra parte, que esta preciada tela procede del Oratorio de la Enfermería del desaparecido convento vitoriano de San Francisco, donde la vio Ceán, a finales del siglo XVIII (19).

Mención aparte merece, tanto por el tema como por su tratamiento, el retrato existente en nuestro Museo de la Reina Regente *Doña Mariana de Austria*, pintada por Carreño y comparable, sin desdoro, con las equivalentes figuras del Museo del Prado y de la Antigua Pinacoteca de Munich. En todas ellas aparece la Reina Madre vistiendo las tocas monjiles de viuda, que enmarcan un semblante dignamente ensimismado. La propia Reina decidió, en el año 1669, designar a Juan Carreño de Miranda pintor de Cámara, «en atención a la inteligencia con que trabaja en su facultad», según reza la correspondiente credencial de nombramiento.

Nada ayudaría, por lo demás, al lucimiento del áulico retratista la anatomía de Carlos II, regio modelo sobre el que hubo de volcar aquél toda la destreza de su arte, para conseguir el posible atractivo del Rey, en sus diferentes edades.

Con referencia a la obra artística, en su conjunto, de Carreño, como pintor de Cámara y de Altar, algún crítico la ha calificado de «arte fino y selecto, sin la profundidad genial de Velázquez, pero con notas propias de elegancia y belleza» (20).

Y al genio velazqueño pertenece cabalmente la *Mariana de Austria*, que se nos manifiesta, en el Museo del Prado, como gentil princesa quinceañera, desposada con su tío Felipe IV, el 7 de octubre de 1649, convirtiéndose así en Reina de España (1634-1696).

(18) HERNANDEZ PERERA, J., *Carreño y Velázquez* (Madrid, 1960).

(19) CEAN BERMUDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más Ilustres Profesores de Bellas Artes en España* (Madrid, 1800).

(20) LAFUENTE FERRARI, E., *Op. c.*, II, p. 366.

Cuando su único hijo varón superviviente, Carlos, dejaba de existir (1661-1700), juntamente con el siglo, podía afirmarse que se cerraba una época sigilada por la decadencia dinástica de los Austrias, y al mismo tiempo por la más brillante contribución artística a la Historia del Barroco.

Historia, que ha tenido su prehistoria, como ha podido comprobarse. Y en consecuencia, séanos permitido aducir, como clave quizá de nuestro sucinto ensayo, un hecho artístico al parecer simbólico.

Se trata del pintor renacentista Antonio Allegri, comúnmente conocido por el Correggio (1489-1534), a causa del lugar de origen. La influencia magistral de Leonardo da Vinci, en él, fue clara y definitiva, aparte la juvenil devoción por Mantegna.

De la más espléndida etapa creadora del Correggio (1520-25) procede el lienzo del Museo del Prado intitulado *Noli me tangere*. Lo adquirió en Parma, probablemente asesorado por nuestro Ribera, el Duque de Medina de las Torres, Virrey de Nápoles, y fue a parar, como regalo, al Regio Alcázar de Felipe IV, quizás a petición del propio Rey.

Quien haya contemplado hoy este cuadro, con sus dos únicas figuras enlazadas en una teórica diagonal, no lo olvidará nunca. Y menos aún si hubiera leído, tan sólo una vez, la glosa poética que inspiradamente le dedicara Eugenio D'Ors. Hela aquí:

«Señor, tu gesto es verdaderamente un algoritmo del Barroco en este cuadro de mi Museo, que lleva por título: Noli me tangere. Claro que es del Correggio, padre de tantas barroquerías voluptuosas. La Magdalena, Señor, está a tus pies. Tú la atraes en el momento en que la rehúsas. Le tiendes la mano diciéndole: No me toques. Le muestras el camino del cielo, dejándola en tierra, en su ternísima derrota. Y ella también, mujer ya arrepentida en el pecado, lasciva en el arrepentimiento, ella también es, por definición, barroca. Ella, que, para seguirte, Señor, se sienta sobre sus talones» (21).

En esta «obra de primer orden», como la calificó Alfonso Pérez Sánchez, se han dado cita lo poético y lo pictórico. Ya no será preciso releer, en el *Tratado de la pintura* de Leonardo, los párrafos dedicados a «la diferencia y semejanza existentes entre la pintura y la poesía» (22).

Bastaría recordar la vieja fórmula definitoria del hombre como *ratio et manus*, a la que el Renacimiento pudo añadir *et phantasia*, para confirmar así, por encima del cambio de los tiempos, el sentido pleno del arte, como un Humanismo integrador de lo Clásico y lo Barroco.

(21) D'ORS, Eugenio, *Op. c.*, pp. 29,30.

(22) DA VINCI, Leonardo, *Tratado de la pintura* (Madrid, 1986). Edición preparada por Angel García, pp. 57 ss. Cfr. PLAZAOLA, Juan: *Introducción a la Estética. Historia. Teoría. Textos* (Bilbao, 1991). *Passim*.