

Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid c. 1668-1736). Aproximación a su vida y obra.

Ismael Gutiérrez Pastor.

Universidad Autónoma de Madrid.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), Vol. VI, 1994.

RESUMEN

En las siguientes páginas se aborda la vida y obra del pintor madrileño Juan Vicente de Ribera (Madrid c. 1668-1736) desde un punto de vista histórico y artístico a la vez. La situación de la pintura española de éste período está necesitada de estudios monográficos sobre sus protagonistas, fundamentales para valorar adecuadamente los últimos momentos del reinado de Carlos II y el reinado de Felipe V, en los que la pintura barroca de tradición seiscentista se adentra en el siglo XVIII y convive hasta su extinción con las nuevas estéticas amparadas por la dinastía de los Borbones.

SUMMARY

In the following pages, I set out to review the life as well as the painting of Juan Vicente de Ribera (Madrid, c. 1668-1736) in distinction to historical and artistic points of view. The situation of Spanish 17th and 18th painting historiography is compelled of monographic studies about its painters. That kind of studies are essential for an appropriate valuation of the last moments of the reignancy of Charles II and during Philip V, in wich baroque painting in a 16th century tradition style got into 18th century until it disappeared with the new aesthetical guidances maintained by the Borbón Dynasty.

I. INTRODUCCIÓN.

Un estudio reciente sobre la pintura mural de la Capilla de las Santas Formas, en el antiguo Colegio Máximo de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares, realizada básicamente por Juan Vicente de Ribera (Madrid c. 1668-1736), me ha permitido plantear la revisión completa de la vida y obra de este pintor, recopilando los datos sabidos y aportando algunos absolutamente nuevos, cuya existencia estaba implícita en los conocidos de antiguo.

La actividad de Juan Vicente de Ribera se desarrolló en las últimas décadas del siglo XVII y en el primer tercio del siglo XVIII, siendo un ejemplo muy característico de los pintores que, habiéndose formado en la tradición seiscentista madrileña, en su caso concreto en el taller de Francisco Rizi, evolucionó hacia formas más lineales y de volúmenes más contundentes por influencia de Claudio Coello, practicando este estilo a lo largo del siglo XVIII, en una dirección muy similar a la de Antonio Palomino,

a quien unió su destino en muchas empresas comunes. Este período, que implica un cambio dinástico y político tras la muerte de Carlos II, fue también un momento de evolución de las formas castizas y de introducción de nuevas estéticas revitalizadoras de origen francés e italiano, en consonancia con lo que ocurrió en la arquitectura: dos corrientes que se desarrollaron en el escenario de la Corte, al servicio de la monarquía de Felipe V, sin oposición, antes bien con respeto mutuo y a veces con colaboración.

Es quizá el período peor conocido de la pintura madrileña y por ende española, situado entre los brillos crepusculares del Siglo de Oro y la obra del gigante Goya. Basta una ojeada a nuestras más comunes historias de la pintura para darse cuenta de ello. Los "pintores rezagados", como genéricamente se ha llamado a todos los integrantes de este período, han tenido escaso eco en nuestras síntesis pictóricas, a pesar de ser, si no los creadores del barroco, si los difusores de algunos de sus fórmulas más características. En lo que respecta a Juan

Vicente de Ribera, ni Angulo Iníguez¹, ni Camón Aznar², ni Sánchez Cantón³, ni Morales y Marín⁴, ni Urrea⁵ le han dedicado la más mínima atención. Ha hecho falta esperar a la *Pintura barroca en España 1600-1750* de Pérez Sánchez para que Juan Vicente de Ribera tuviera un párrafo con mínimas precisiones documentales, estilísticas y sobre obras, llamando la atención sobre la necesidad de dedicarle estudio monográfico⁶.

Muchos datos dispersos, producto de investigaciones diversas sobre la época y circunstancias artísticas que le tocó vivir a Ribera, han sido publicados en los últimos años, tal y como quedará reflejado a lo largo de éste trabajo.

II. FUENTES HISTÓRICAS.

Podríamos decir que la escasa fortuna de Juan Vicente de Ribera en nuestras historias de la pintura es el reflejo directo del desinterés hacia el período y del trato que le dieron nuestros historiadores. Palomino ni lo cita, probablemente porque cuando publicó su *Parnaso Español* Ribera aún no había fallecido. Ceán Bermúdez si le dedicó una brevísima e imprecisa biografía que sitúa a nuestro pintor en el Madrid de principios del siglo XVIII, como tasador de pinturas nombrado en 1725 por el Consejo de Castilla, y como autor de obras en San Felipe el Real, los mínimos de la Victoria, en la Magistral de Alcalá de Henares y en “casas particulares y conventos de Madrid”⁷, pero hurtándole la autoría de sus obras más importantes. Los cuadros del Convento de la Victoria, que forman parte de los fondos del Museo del Prado, dieron pie a Viñaza para incluir otra breve nota sobre Ribera en las *Adicciones*, inexacta en cuanto a las

fechas⁸. Ya en el siglo XX las aportaciones más relevantes han sido las de Sánchez Cantón, Fernández García, y Agulló y Cobo. Sánchez Cantón dio a conocer un importante documento de 1703, un currículum de Juan Vicente de Ribera donde solicitaba la plaza de Pintor del Rey apoyada en su formación, sus años al servicio del Rey y sus más significativas obras realizadas hasta entonces en los teatros del Buen Retiro, en los Jesuitas de Alcalá de Henares y en la Casa Profesa (*sic*) de la Campaña⁹.

El P. Matías Fernández publicó de modo incompleto la partida de defunción del pintor, fallecido en 1736¹⁰, una información cuya comprobación ha permitido localizar el testamento y otros documentos.

Por su parte, Agulló y Cobo ha recogido en sus utilísimas colecciones documentales la actividad de Juan Vicente Ribera como tasador de pinturas en Madrid¹¹.

III. DATOS BIOGRÁFICOS.

¿Qué sabemos de Juan Vicente de Ribera? A partir de los documentos conocidos sabemos que Juan Vicente de Ribera, quien en una tasación del 12 de mayo de 1714 declaraba tener unos 46 años, debió de nacer hacia 1668, siendo enterrado el 27 de diciembre de 1736¹². Su partida de defunción revela que vivía en la calle de las Huertas en Madrid, que estaba casado con María Prieto y que no tuvo descendencia. Juan Vicente de Ribera hizo dos testamentos: el primero el 3 de junio de 1707, ante Bartolomé Gallardo, que apunta con pocas variantes y con gran brevedad las líneas maestras de lo que sería el definitivo¹³. Éste data del 22 de abril de 1713, ante Benito de Figuera¹⁴, un largo documento que nos aclara sobre

¹ Diego ANGULO IÑIGUEZ: *Pintura del Siglo XVII*, Ars Hispaniae, Tomo XV. Madrid, 1971. Es quizá la obra más estricta en su delimitación cronológica.

² José CAMON AZNAR: *La pintura española del siglo XVII*. Summa Artis. Historia General del Arte, vol. XXV, Madrid, 1977. Se limita al siglo XVII, pero estudia a Palomino, coetáneo de Ribera.

³ F. J. SANCHEZ CANTON: *Escultura y pintura del siglo XVIII*. *Ars Hispaniae. Historia Universal del Arte Hispánico*. Volumen decimoséptimo. Parte primera. Madrid, 1965. Lo cita en una relación, en nota a pie de página de la introducción, junto con otros 42 pintores contemporáneos, a los que no hace caso, y como interviniente en el catafalco de M^a Gabriela de Saboya. (p. 55).

⁴ Para Morales y Marín no existe en el tomo XXVII de Summa Artis: José CAMON AZNAR, José Luis MORALES Y MARIN y Enrique VALDIVIESO GONZALEZ: *Arte Español del siglo XVIII*. Madrid, Espasa Calpe, 1984.

⁵ Su síntesis en la *Historia del Arte Hispánico. IV. El Barroco y el Rococó*. Madrid, ed. Alhambra, 1978, es una de las más extensas y equilibradas dedicadas al período que nos ocupa.

⁶ Alfonso E. PEREZ SANCHEZ. *Pintura barroca en España (1600-1750)*. Madrid, Cátedra, 1992. pp. 406-408.

⁷ Juan Agustín CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800. T. IV, pp. 194-5.

⁸ CONDE DE LA VIÑAZA: *Adicciones al Diccionario Histórico de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes de España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, compuesta por El Conde de las VIÑAZA*. Tomo tercero, Madrid, 1894, p. 312.

⁹ F. J. SANCHEZ CANTON: “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, pp. 206-224, especialmente las pp. 214-15.

¹⁰ Matías FERNANDEZ GARCIA: *Parroquia Madrileña de San Sebastián. VI. Algunos pintores y escultores que fueron feligreses de esta parroquia*. Madrid, 1988, p. 41.

¹¹ Mercedes AGULLO Y COBO: *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVII y XVIII*. Madrid, 1981, p. 170.

¹² FERNANDEZ GARCIA: art. cit. p. 41

¹³ A.H.P. Madrid. Prot. 13088 fols. 534-535 vº.

¹⁴ A.H.P. Madrid, Prot. 13550. fols. 155-160.

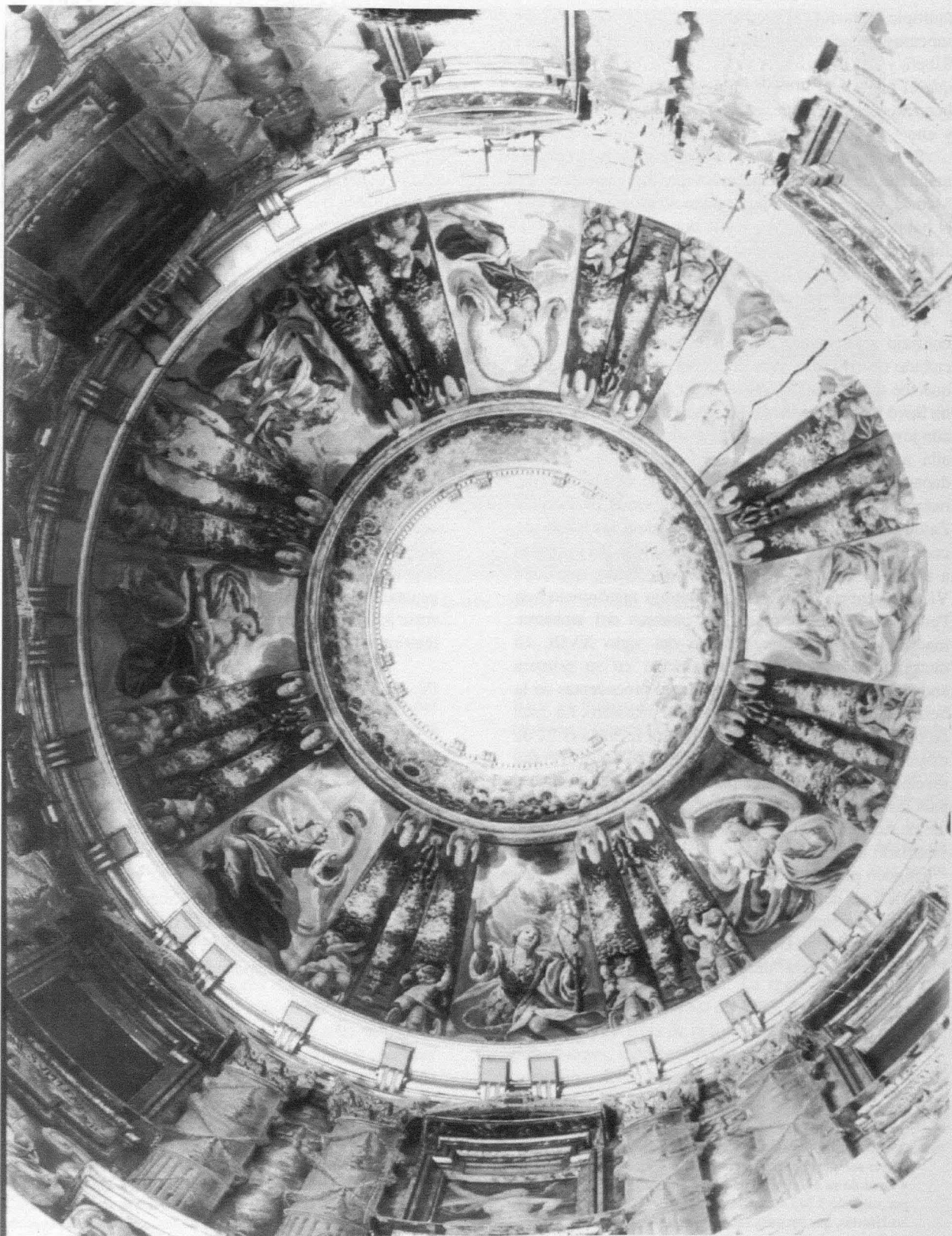


Fig. 1. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: vista general. 1689 (Foto Moreno, hacia 1930). Alcalá de Henares, Santa María (antes Colegio Máximo de los Jesuitas).

múltiples relaciones familiares y profesionales. Por el sabemos que el pintor era hijo de Gabriel Jerónimo de Ribera y de Lorenza Fernández, ella ya difunta, mientras que el padre aún vivía y había otorgado a su hijo una licencia para que pudiera testar el día 18 del mismo mes y año¹⁵.

El testamento, que es conjunto del matrimonio, mandaba que fueran enterrados en San Sebastián de Madrid, de donde eran parroquianos, amortajado él con el hábito de S. Francisco y ella con el de Santa Teresa. Juan Vicente era congregante de la congregación de San Lucas, que regía un hospicio, cuyos pobres querían que acompañaran a sus cuerpos en el entierro.

Una de las cláusulas se refiere al momento en que contrajo matrimonio con María Prieto. No sabemos cuando ocurrió esto, pero del contexto parece deducirse que fue temprano, dentro del siglo XVII, pues el pintor no llevó bienes de interés ni consideración, quizá por ser aún joven y con poca actividad profesional. Por su parte, ella aportó en muebles y bienes raíces hasta 1.000 ducados. Hija de Martín Prieto y de María de Paz, naturales de Argete (Algete), era ya viuda de Juan de Zaldu o Zaldo y los bienes de su hijuela los había ido consumiendo en su viudedad, sosteniéndose ella y criando a una hija. Esta niña, llamada María Zaldo, que Juan Vicente sentiría como propia, contrajo matrimonio con Pedro de Peralta, otro de los pintores del ambiente madrileño de la primera mitad del siglo XVIII. El matrimonio fue dotado y favorecido en su primera andadura con 15.108 reales en bienes procedentes de la herencia de su padre y en otros de su padrastro. La carta de pago y dote es muy explícita y está fechada el 22 de mayo de 1706¹⁶. El matrimonio con Pedro de Peralta revela la tradicional endogamia intraprofesional, necesaria para las colaboraciones entre pintores o para la expansión de los talleres en el Madrid del Barroco, un tema poco estudiado aún.

Siguen en el testamento las mandas personales de los esposos a sus deudos y familiares, que contienen algunos detalles interesantes relativos a asuntos pictóricos. Juan Vicente donaba al Oratorio de San Felipe Neri, de la Plazuela del Angel, “después de los largos días de la

dicha D^a. María Prieto mi mujer” un *Ecce Homo* de medio cuerpo “de talla, a lo natural” en su urna para la iglesia del Oratorio. A la Congregación de Seglares del Oratorio, que residía en el Hospital General de la Villa, le donaba un cuadro de la *Oración del Huerto* “que está en mi estudio sin marco”.

A los familiares dona lo siguiente: a su hermano Juan de Dios de Ribera un *San Juan Bautista*, sin marco. A su hermana Teresa de Ribera un *Ecce Homo* y una *Nuestra Señora*. Todos los “trastos de obrador que hay en el obrador alto” los entregaba a Pedro de Peralta. Y a sus sobrinas-nietas, María y María Teresa, hijas de Peralta y María Zaldo, distintas cantidades de dinero para ayudar a tomar estado, cantidades incrementadas con las que su abuela María Prieto también les destinara.

El pintor dejaba heredera a su mujer, con la condición de que se hiciera cargo de su padre Gabriel Jerónimo, y María Prieto dejaba heredera a su hija María Zaldo, casada con Pedro de Peralta.

El mismo día 22 de abril de 1713 Gabriel Jerónimo otorgaba otra obligación a favor de su hijo Juan Vicente de Ribera por valor de 1481 reales de vellón, que había adelantado en los gastos del entierro de su madre, y diligencias del inventario y particiones de bienes que no llegaron a ejecutarse, al negarse a incluir entre los gananciales la casa de la Calle de las Huertas y por tanto entre lo que se repartía entre el padre y los tres hijos legítimos: Juan Vicente, Juan de Dios y Teresa¹⁷.

IV. ACTIVIDAD PROFESIONAL.

Entre el nacimiento y la muerte en 1736 de Juan Vicente de Ribera se extienden una serie de datos y fechas que jalonan su vida personal y su obra. A lo puramente familiar, que queda indicado básicamente en los dos testamentos y en otros documentos afines, ha de unirse la actividad profesional, la producción pictórica y el estilo practicado a lo largo de su vida.

La actividad profesional de Ribera ha de estudiarse en el contexto del arte madrileño de fines del siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII, con las fuentes y documentos de que disponemos. Sobre su formación y

¹⁵ A.H.P. Madrid, Prot. 13550, fols. 147-147 vº. En el documento se expresa que el pintor se hallaba “con algunos achaques y mucho deseo de hacer su testamento”. Así mismo, se deduce que Juan Vicente tenía a su padre en su casa, y que la licencia de éste era para que pudiera disponer de todos los bienes, renunciando a sus derechos, por no tener su hijo descendientes.

Parece ser que el padre dependía en gran medida de su hijo. Otro documento del 5 de enero de 1713 es una obligación del propio Gabriel Jerónimo a favor de su hijo (A.H.P. Madrid, Prot. 13550, fols. 3-4): en ella reconocía que su hijo le había prestado en varias ocasiones dinero en efectivo por valor de 3.343 reales de vellón; de ellos, 3.200 para atender “enfermedades que a tenido el otorgante” y para reparar una casa en la calle de las Huertas, que sin duda será aquella en la que moriría más tarde el pintor; y el resto en pago de réditos corridos de un censo. Se obliga a pagárselos en dos meses.

¹⁶ A.H.P. Madrid, Prot. 13088, fols. 399-403 vº.

¹⁷ A.H.P. Madrid, Prot. 13550, fols. 161-162 vº.



Fig. 2. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: detalle. 1689 (Foto Moreno, hacia 1930). Alcalá de Henares, Santa María.

primera actividad, lo que conocemos procede del *Memorial* exhumado por Sánchez Cantón, quien lo fechó en 1703 al coger la segunda redacción de un mismo documento que, con poquísimas variantes, había sido escrito a mediados de 1702. Se trata de los documentos que integran el expediente personal del pintor que, como servidor del rey, se conservan en el Archivo General de Palacio¹⁸. Ribera redactó dicho *Memorial* en mayo de 1702, dos meses después de la muerte de Isidoro Arredondo, con el fin de solicitar la plaza de Pintor del Rey que éste, había dejado vacante. Contaba ya cerca de cuarenta años; su carrera puede decirse que era dilatada y fructífera, al lado de los mejores maestros. Al declarar que llevaba trabajando para el rey en las decoraciones teatrales del Buen Retiro unos 18 años, la cifra nos retrae hasta el año 1684, cuando el artista contaba unos dieciséis años más o menos. Con independencia de que antes de esa edad hubiera aprendido los rudimentos del oficio de pintor, también cita entre los maestros y compañeros a cuyas órdenes había trabajado en el Retiro a Francisco

Rizi, el Pintor del Rey que había muerto en 1685, y también a Ignacio Ruiz de la Iglesia, a Isidoro Arredondo y a Antonio Palomino. El *Memorial* fue informado por el Veedor el 15 de mayo de 1702 en sentido negativo, a pesar de que ya para entonces, además de los trabajos para el servicio real, Juan Vicente de Ribera había trabajado abundantemente para los Jesuitas de Alcalá de Henares (1689), una Casa Profesa (1702), que tanto puede ser la de Alcalá como la de Madrid, y para el Colegio Imperial de Madrid, además de otras obras particulares. Si todos los pintores citados habían sido o eran Pintores del Rey, en buena lógica él podía aspirar a la vacante de Arredondo. La segunda redacción del *Memorial* data de febrero de 1703: salvo la eliminación del nombre de Ruiz de la Iglesia todo se mantiene igual: pretensiones, maestros y obras.

Ribera debió llegar al Buen Retiro gracias a las relaciones de su padre Gabriel Jerónimo de Ribera, maestro tramoyista vinculado igualmente a los teatros reales, como posteriormente lo estaría su hermano Juan

¹⁸ Archivo General de Palacio. Madrid. Expedientes personales: Juan Vicente de Rivera, caja 885/65.

de Dios de Ribera¹⁹. El tiempo de contacto con Rizi duró alrededor de un año, pero debió resultar fructífero en el carácter aún abierto del joven pintor, como revela su obra posterior, cargada de efectos plenamente barrocos, deudores de Rizi y sus discípulos, pues en realidad sería Arredondo quien durante más tiempo estuvo junto a Ribera.

En el Buen Retiro los trabajos prosiguieron bajo la dirección primero de Isidoro Arredondo, el discípulo predilecto de Rizi, heredero de sus bienes y biblioteca, tras la muerte del maestro el 2 o el 3 de agosto de 1685 en El Escorial, a donde había acudido para pintar el retablo de la Sagrada Forma de la sacristía del monasterio. En su testamento dejaba a Arredondo (1657-1702) “todos los papeles de dibujos, libros, tocante a la pintura y escultura y arquitectura”²⁰. Pero Arredondo también heredó las actividades y decoraciones del coliseo del Buen Retiro, para lo que contaba con el nombramiento de Pintor del Rey sin gajes desde el 16 de julio de 1685²¹, de modo que Ribera también trabajó a sus órdenes. Con Palomino (Bujalance, Córdoba, 1655 - Madrid, 1726), Ribera participó en algunas decoraciones teatrales ya entrado el siglo XVIII²².

A pesar de los méritos aducidos por Juan Vicente de Ribera, el 10 de febrero de 1703 su petición fue definitivamente rechazada, porque “al presente no hay ningunas obras” que pintar en los sitios reales ni otras partes; y teniendo V. Mgd. bastantes pintores soi del parecer se le niegue la pretensión que solicita”, según reza el expediente personal. Sin duda, los tiempos no eran los mejores, debido al reciente cambio dinástico y a la inestabilidad política de la sucesión al trono.

En pos de nombramientos oficiales y de defensa gremial del oficio, uno de los hechos más destacables y conocidos desde antiguo es la participación en el pleito de los “tasadores oficiales de pinturas”, provocado por el nombramiento de Antonio Palomino y Juan García de Miranda (Madrid 1677-1749) como tasadores únicos de

pinturas en Madrid por Real Cédula del 16 de mayo de 1724²³. Según estudió Simón Díaz, Palomino había propuesto el día 8 de mayo que fueran tasadores quienes fueran “pintores del rey” a fin de atajar los abusos que se cometían en esta actividad tan frecuente en el Madrid del siglo XVIII. La Real Cédula no se adaptaba a la sugerencia de Palomino, pues el grupo de los Pintores del Rey era mucho más numeroso, de modo que el 20 de junio, representados por Jerónimo Ezquerro, Isidro Francisco Rodríguez de Ribera, ambos pintores, y por el procurador Matías Felipe Román, solicitaron la anulación del decreto²⁴. En poco tiempo Jerónimo Ezquerro, Isidro Francisco de Ribera, Valerio Iriarte, Pedro de Calabria, Miguel J. Meléndez, Juan Vicente de Ribera, José de Paz y Francisco Ortega lograron que el fiscal reconociera sus derechos y en 1725 recibieron el reconocimiento del Consejo de Castilla.

Con anterioridad al pleito y quizá también con posterioridad, aunque no tengamos constancia de ello más que la defensa de la ocupación, Ribera ejerció labores de tasador, que han sido puestas de manifiesto por Agulló y Cobo. Así el 8 de febrero de 1713, junto con su padre Gabriel Jerónimo, tasaba los bienes de Doña Ana María Téllez de Girón, duquesa de Frías, viuda del Condestable de Castilla Don José Fernández de Velasco²⁵. Al parecer trabajó para el Condestable, pues el 5 de enero de 1714 declaraba haber recibido 4.000 reales por dos espejos grandes con marcos tallados y dorados, y algunas otras labores de su oficio y pinturas²⁶. Poco después, al comparecer como testigo en otro documento del 12 de mayo de 1714, declaraba tener unos 46 años²⁷, única referencia para acercarnos a la fecha probable de su nacimiento.

Respecto a las relaciones profesionales de Juan Vicente de Ribera con otros artistas, pintores fundamentalmente, pero también arquitectos y maestros de obras como Teodoro Ardemans o Pedro de Ribera, éstas debieron ser muy fluidas. Por el testamento de 1713 sabemos que Juan

¹⁹ Murió el 2-VIII-1741, en San Sebastián. Entre los Expedientes personales del Archivo General de Palacio se halla con la signatura 885/64 el de Juan de Dios de Ribera, “escudero de a pie”, del Número de los 12, desde 1729. Se declara hijo de Gabriel Gerónimo que había servido al rey como “Ingeniero de Teatros de sus Reales Alcázares más de 40 años, y él mismo había seguido en esa ocupación otros 20 años. Al solicitar la plaza de escudero, el Conde Altamira informaba favorablemente que había “puesto el mayor cuidado en la ejecución del juego de la sortija que para la Reina Nuestra Señora se ha hecho en el Sitio del Buen Retiro”. Se le concedió la plaza en 1724.

²⁰ José Luis BARRIO MOYA: “Los bienes del pintor Francisco Rizi”, en *Archivo Español de Arte*, LVI, núm. 221 (1983), pp. 35-46.

²¹ SANCHEZ CANTON, art. cit., 1915, pp. 209-210. Sobre Arredondo puede verse el estudio de Alfonso E. PÉREZ SANCHEZ: “Un lienzo de Arredondo para el Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, nº 1 (1980), pp. 16-22.

²² Teresa ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ: “Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I”, en *Villa de Madrid*, núm. 100, 1989-II, pp. 36-49.

²³ Véase el documento en CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, pp. 170-171, y el extracto del asunto, incluido en la biografía de Juan García de Miranda.

²⁴ José SIMON DIAZ: “Palomino y otros tasadores oficiales de pinturas”, en *Archivo Español de Arte*, XX, 1957, pp. 121-128. El pleito es interesante en el contexto madrileño. Su revisión, levisíma, la ha hecho Alvaro PIEDRA: “Noticias sobre la vida y la obra de Jerónimo Ezquerro, a propósito de un cuadro suyo en el Prado”, en *Boletín del Museo del Prado*, IV, núm. 18 (1985), pp. 158-164 y nota 16.

²⁵ AGULLO Y COBO: *op. cit.*, 1981, p. 170.

²⁶ *Ibidem*, pp. 170-171.

²⁷ *Ibidem*, p. 171.



Fig. 3. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas. Angel Custodio. Alcalá de Henares, Santa María.



Fig. 4. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: Alegoría del Tiempo. Alcalá de Henares, Santa María.



Fig. 5. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: detalle de las nervaduras. Alcalá de Henares, Santa María.



Fig. 6. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: Angel con los panes. Alcalá de Henares, Santa María.

Vicente de Ribera era miembro de la Congregación de San Lucas²⁸, nombre dado tradicionalmente a las cofradías de pintores, de cuyos pobres solicitaba que acompañaran su cadáver el día del entierro. Esta práctica piadosa le daría ocasión de tratar a otros congregantes. Algunos de ellos quizá sean los que aparecen en documentos, sin que podamos pensar que sean aprendices u oficiales del pintor. Sólo en el caso de Pedro de Peralta (Madrid, c. 1686-1756) puede afirmarse que era hijo de Teresa de Ribera y por tanto sobrino del pintor, a quien casaría en 1706 con la hija de María Prieto, su mujer. Peralta debió aprender pintura con su tío, quien le dejó heredero del utillaje de su obrador de la casa de la calle de las Huertas²⁹, y además él mismo declaró en los papeles de su expediente personal del Archivo de Palacio hacia 1746, al quejarse por ser relegado en la restauración de las pinturas dañadas en el incendio del Alcázar, siendo el más antiguo de los Pintores de Cámara, que “había asistido de treinta años a esta parte a todo lo que se ofició de pintura en el Real Sitio de el Buen Retiro, donde por fallecimiento de su tío y Maestro D. Juan Vicente de Rivera, a continuado de diez años a ésta parte”³⁰.

No sabemos de otros discípulos de Juan Vicente de Ribera y sólo podemos dejar constancia de que el 22 de mayo de 1706, a la firma de la carta de pago de la dote de María Zaldo por Pedro de Peralta³¹, asistieron como testigos su tío Juan de Dios de Ribera y los poco conocidos pintores José (Manuel) de Virues³² y José de Paz³³, quienes por edad debieron ser coetáneos de Ribera.

V. OBRA Y ESTILO.

Buena parte de la obra más temprana de Juan Vicente de Ribera debió ser realizada bajo la dirección de Francisco Rizi y de Isidoro Arredondo en el Buen Retiro. Por su carácter efímero, destinado a las representaciones teatrales, éstos grandes telones serían renovados periódicamente, lavados y repintados, según relata Palomino y recoge Ceán Bermúdez en el lance entre Rizi y José Antolínez³⁴. Lo que Ribera pudo haber creado de original en esta época hay que buscarlo en sus primeras obras firmadas, que parten de la decoración de la capilla de las Santas Formas del Colegio Máximo de Alcalá de Henares, firmadas en 1689 y prosiguen con grandes lagunas cronológicas hasta el lienzo de las *Animas* de la parroquia de San Nicolás de Izurza (Vizcaya), fechado en 1732.

V.1. LA DECORACIÓN PICTÓRICA DE LA CAPILLA DE LAS SANTAS FORMAS DEL COLEGIO MÁXIMO DE ALCALÁ DE HENARES. 1689³⁵. (Figs. 1-8).

De todo lo conservado es sin duda, el conjunto más ambicioso de Ribera, extendiéndose por todo el tambor, cúpula y linterna de la capilla. Esta fue construida a partir de 1680, quizá con proyectos y bajo la dirección del Hermano jesuita Francisco Bautista. En 1687 las formas fueron colocadas en este nuevo santuario, que dos años después sería decorado por Juan Vicente de Ribera,

²⁸ A.H.P. Madrid. Prot. 13580, fol. 156.

²⁹ *Ibidem*, fol. 157 vº.

³⁰ Archivo General Palacio. Madrid. Expedientes personales, caja 807/7. Son muy pocas las obras conocidas de Pedro de Peralta. Recientemente pasó por el comercio de arte de Madrid un *Bodegón* (oleo sobre lienzo, 40,5 x 59,2 cms. Firmado y fechado: “PERALTA, F. 1745”) que perteneció a la reina Isabel de Farnesio, según su testamentaría redactada en 1768. En ella fue adquirido en 80 reales por una tal María Teresa de Ribera, cuyo nombre coincide con el de la madre del propio Peralta, si bien es poco probable que sea la misma persona (Cfr. *El gusto español. Maestros antiguos*. 1992. Caylus Anticuaria S.A. Madrid 1992, pp. 120-121). ¿Sería una hermana o una hija quien recuperó el cuadro?

³¹ A.H.P. Madrid. Prot. 13088. Fols. 399-403 vº.

³² Sobre Virues nos es conocida su labor de tasación en 1712 (Cfr. Mercedes AGULLO Y COBO: *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI al XVIII*. Madrid-Granada, 1978, p. 180). Véase también la breve biografía de su hijo Manuel Virues, escultor, en CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, V, p. 265.

³³ Sobre José de Paz, uno de los demandantes en el pleito de tasación de 1724, véase CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, p. 58; y AGULLO Y COBO, *op. cit.*, 1981, p. 157.

³⁴ Dice Ceán, de Antolínez: “Era hombre mordaz y jactancioso, efecto de la envidia que tenía a los artistas que sabían más que él. Persegua con sus sátiras picantes a todos, sin tener consideración y respeto a la humildad de Cabezalero, a la gravedad de Carreño, al mérito de Coello, ni a su mismo maestro (Rizi), a quien llamaba pintor de paramentos, porque pintaba los telones del teatro del Buen Retiro; pero a fe que Rizi supo castigar su insolencia de un modo decoroso. Dispuso que en una de las priesas que había en aquella ocupación se le llamase por medio de un alcalde de Corte, pena de cien ducados para ayudarle a pintar. No pudo resistirse; y habiéndole entregado un lienzo, tampoco pudo hacer cosa de provecho en todo un día, pues no tenía práctica en el temple. Rizi, viendo lo poco y malo que había trabajado le dixo: “Vea Vmd. lo que es pintar paramentos... muchacho lava este lienzo en aquel pilón”; con lo que quedó muy avergonzado” (*op. cit.*, 1800, I, pp. 36-37).

En realidad, la anécdota procede de Palomino en la vida de José Antolínez (Cfr. Antonio Acisclo PALOMINO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y la Escala Óptica con el Parnaso Español Pintoresco y Laureado*. Madrid, Ed. Aguilar, 1947, p. 982).

³⁵ Ismael GUTIÉRREZ PASTOR: “La decoración pictórica de la Capilla de las Formas en Santa María de Alcalá de Henares, obra de Juan Vicente de Ribera (Madrid, c. 1668-1736)”. En prensa.

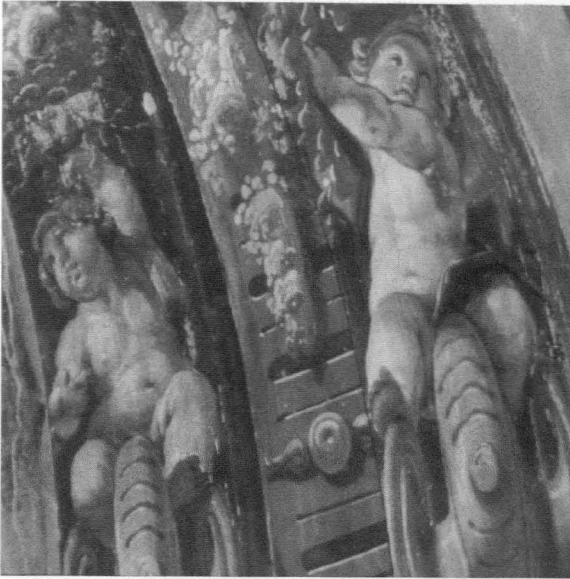


Fig. 7. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: cupullilla de la linterna. Alcalá de Henares, Santa María.

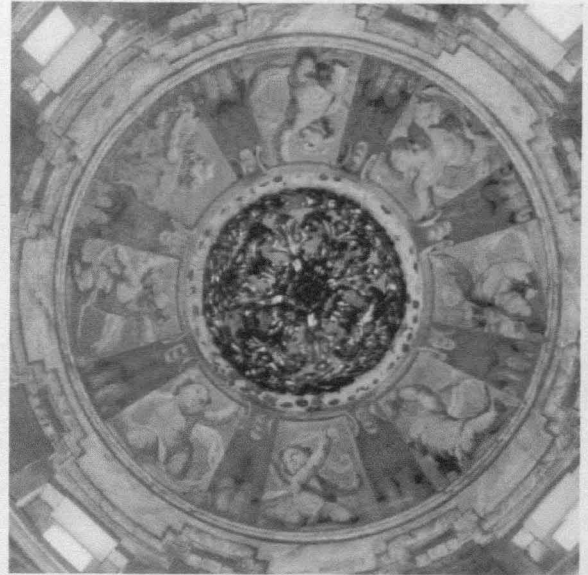


Fig. 8. Cúpula de la Capilla de las Santas Formas: angelotes en los nervios de la cúpula. Alcalá de Henares, Santa María.

materializando junto a los retablos un conjunto barroco que se mantuvo íntegro hasta la expulsión de los Jesuitas por decreto de Carlos III en 1767. Pocos años después su decoración sería desmontada; un grafito sobre la nube de la Fe, encima del arco del camarín que comunica con la sacristía, dice: “Ayudó a desadornar esta / capilla el año de 1771 (?) / Félix Luciano”. La última cifra podría ser también un siete y en ese caso coincidiría con el año 1777, en que las Formas fueron trasladadas a la Iglesia Magistral, lo mismo que los tres retablos y sus esculturas, según recoge el historiador alcalaíno Azaña³⁶. Antonio Ponz dedicó al recinto su particular prosa antibarroca³⁷.

Tanto la brevísima descripción de Ponz, como las precisiones de Azaña, revelan que la capilla de las Formas estaba dotada de un fuerte espíritu barroco, acorde con el momento de su construcción y decoración a finales del siglo XVII. La pintura al temple de la cúpula, que es el elemento más destacable del conjunto, a pesar de su deficiente conservación actual, fue ejecutada por Juan Vicente de Ribera, ayudado por el también pintor Juan Cano de Arévalo. Las recientes restauraciones y el hallazgo de la firma del primero no deja lugar a dudas, pero la historiografía clásica española ha dado pie a

algunas confusiones que es preciso rectificar.

Palomino señaló en la biografía de Juan Cano de Arévalo (Valdemoro, Madrid. c. 1656-Madrid. 1696) “que pintó algunas obras de diferentes capillas, como es la de las Santas Formas del Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares” y que en ella “ayudó a otro pintor de Madrid, que fue a ejecutarla; también en la pintura de la Capilla Mayor y colaterales de la iglesia de Santa María de dicha ciudad”³⁸. Está claro que Palomino se expresa en términos restrictivos: Cano de Arévalo pintó en la capilla de las Formas, porque estaba ayudando a otro pintor, no porque se le hubiera hecho el encargo de esa pintura.

El “otro pintor de Madrid” que fue a ejecutar la obra ha de ser sin duda Juan Vicente Ribera, quien firmó y fechó las pinturas en el plemento central de la cúpula: “Pintó esta obra Juan / Vicente de Ribera / año 1689”, un dato que sólo ha podido ser reconocido con certeza en el transcurso de la restauración de 1994. El mismo pintor afirmaba en sus memoriales de 1702 y 1703 para solicitar plaza de pintor del Rey que “para particulares ha pintado la capilla de las Santas Formas en el Colegio de la Compañía de Jesús de Alcalá de Henares, y pintó

³⁶ Esteban AZAÑA: *Historia de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares, 1882 (Edición facsímil de la Universidad de Alcalá de Henares, 1986). Tomo II, pp. 187 y ss.

³⁷ Antonio PONZ: *Viaje de España*. Tomo primero, Tercera Edición, 1787, Carta VII, 11, (Esta cita mantiene la estructura original del texto de Ponz, aunque la edición que realmente estoy manejando aquí sea la de la Ed. Aguilar, Madrid, 1988).

³⁸ Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO: *El Museo Pictórico y la Escala Optica*. Madrid, edic. Aguilar. 1947. pp. 1071-1073.



Fig. 9. Asunción de la Virgen. Abside central de la antigua iglesia de Santa María (destruida) de Alcalá de Henares.

el teatro y mutaciones de la comedia que se hizo en el Colegio Imperial, y al presente está acabando de pintar la iglesia de la Casa Profesa”³⁹.

Ante este apretado *curriculum* de servicios y obras resulta curioso no hallar una semblanza de Juan Vicente de Ribera en la obra literaria de Palomino. Ello sólo puede explicarse si el escritor no introdujo en su *Parnaso español pintoresco y laureado* a pintores vivos, tal y como más tarde haría Ceán Bermúdez. Al haber muerto Cano de Arévalo en 1696, Palomino en 1725 y Ribera en 1736, éste tuvo que esperar a Ceán Bermúdez para contar con una escueta e imprecisa biografía. Sin embargo, Ceán, que a veces se apoyó demasiado en Palomino, no

interpretó sus datos en el sentido que verdaderamente indican, ni tuvo tampoco conocimiento de los memoriales de Ribera de 1702 y 1703. Así comenzó a gestarse en las páginas de su *Diccionario* la confusión sobre la autoría de las pinturas de la Capilla de las Santas Formas, que la firma y el estilo han resuelto definitivamente. Lo que en Palomino era una “ayuda” de Cano de Arévalo a otro pintor, en Ceán Bermúdez se transformó en una afirmación tajante: “Pintó al temple la Capilla de las Santas Formas el Colegio de los Jesuitas de Alcalá: el presbiterio y colaterales de la parroquia de Santa María de aquella ciudad; y la capilla de nuestra Señora del Rosario de su patria”⁴⁰.

³⁹ SANCHEZ CANTON: art. cit., 1915, pp. 214-215. No queda claro a qué “Casa Profesa” se refiera. Si fuese la de Madrid, estaba en la Calle Mayor y, tras la expulsión de los Jesuitas, fue ocupada por los Oratorianos de San Felipe Neri. Ponz describió someramente su contenido, y se refirió a la decoración de la Iglesia en dos momentos; uno, al atribuir a Jiménez Donoso la pintura de los recuadros de la bóveda y de la linterna de la cúpula. Otra, al referirse a “los ornatos en paredes, cúpula y postes, así pintados como de estuco”, que eran ridículos y quitaban seriedad a la arquitectura (Cfr. PONZ, *op. cit.*, tomo V, Quinta División, párrafos 1-3). En ningún caso recuerda el nombre de Ribera a pesar de su duradera vinculación a los Jesuitas.

⁴⁰ CEAN BERMUDEZ: *op. cit.*, tomo I, pp. 225-226. También en la obra del Conde de la VIÑAZA: I, p. 97. Más recientemente José Luis BARRIO MOYA: “Una noticia sobre el pintor Juan Cano de Arévalo”, en *Archivo Español de Arte*, LII, 206, pp. 194-495.

Ceán sólo añadió una novedad a la biografía de Cano de Arévalo: que fue discípulo de Francisco Camilo, información interesantísima, pues permite pensar que las pinturas de algún retabullo colateral de la parroquia de la Asunción de Valdemoro sean suyas, por mostrar el estilo y los tipos humanos de Camilo, con un toque de color, alargamiento Corporal y delicadeza. Sánchez Cantón (Cfr. art. cit., 1915) se refiere a las pinturas de la Capilla del Rosario de Valdemoro en un sentido más amplio del que hoy es posible apreciar *in situ*; a su juicio eran “de corrección y buen gusto, que ya por aquellos tiempos escaseaban en la Escuela de Madrid. Su dibujo es vigoroso y el colorido dulzón, pero agradable; parte de las pinturas de la cúpula se han perdido y otras van camino de la desaparición”. Era la segunda década de nuestro siglo.



Fig. 10. Adoración de los pastores. Abside del Evangelio de la antigua iglesia de Santa María (destruida) de Alcalá de Henares.



Fig. 11. Anunciación. Abside de la Epístola de la antigua iglesia de Santa María (destruida) de Alcalá de Henares.

Como Palomino no cita a Juan Vicente de Ribera, a pesar de que lo conocía suficientemente y conocía su obra, tampoco Ceán tuvo noticias de su participación en la Capilla de las Santas Formas, ni de ninguna otra de sus obras en la brevísima biografía que le dedicó, recogiendo sólo un *Martirio de los Santos Justo y Pastor*, “pintado con franqueza”, que había en la Magistral de Alcalá y que ya había atraído la curiosidad de Ponz⁴¹.

Planteadas así las cosas no existe ninguna contradicción entre la cita de Palomino sobre la participación de Cano de Arévalo y la firma de Juan Vicente de Ribera, completadas con los datos de los *Memoriales* de 1702 y 1703. Con el máximo rigor histórico Palomino sólo escribió de artistas fallecidos,

narró sus propias vivencias con la máxima discreción y pudor, haciendo hincapié en los demás y no en sí mismo. Por otro lado, decoraciones murales como la de las Santas Formas eran necesariamente obras de colaboración que se ejecutaban bajo la pauta de una sola idea o proyecto, bajo una dirección y responsabilidad únicas, pero a veces por varios artistas.

Problema distinto es el de la fecha que debamos adjudicar al conjunto pictórico de Juan Vicente de Ribera. En el transcurso de las restauraciones de la cúpula en 1984 se descubrió la firma. Castillo Oreja aludió al conjunto como obra de José (*sic*) Vicente de Ribera realizada en 1699⁴², rompiendo con las atribuciones de la historiografía tradicional a favor de Cano de

⁴¹ PONZ, *op. cit.*, Tomo Primero (3ª edic. 1787) Carta VII, parágrafo 12. Hoy en paradero desconocido o destruido.

⁴² Vid. Miguel Angel CASTILLO OREJA: “Clausuras de Alcalá: Un ejemplo de las artes el Barroco en la España de los Austrias”, en *Clausuras de Alcalá*, catálogo de Exposición, Capilla del Oidor, Mayo/Junio., 1986, págs 11-19, especialmente p. 16 y nota 24.

Arévalo. Más recientemente, Pérez Sánchez, apoyándose tanto en el documento exhumado por Sánchez Cantón, como en la firma y en la historiografía, las ha fechado en 1696, quizá por coincidir con el año de la muerte de Cano de Arévalo⁴³. Por mi parte, la fotografía tomada en el transcurso de los inicios de la restauración de las pinturas del tambor en marzo de 1994, permite interpretar los dígitos como los del año 1689, ya que los trazos de los dos últimas cifras no son iguales: el 9 final está muy claro con lo que la fecha de Pérez Sánchez no es exacta; y el 8 penúltimo, aunque está poco claro, es el único que reconstruye una fecha en la que Cano de Arévalo, antes de morir en 1696, pudo ayudar a Ribera, según la expresión de Palomino, con lo que la fecha propuesta por Castillo Oreja tampoco es válida.

Esta disquisición numérica, que se mueve en un margen cronológico de diez años, no tendría mayor importancia si no fuera porque entre medio se encuentra la llegada de Luca Giordano a España, con el consiguiente influjo que tradicionalmente se le atribuye en la superación y renovación de las formas pictóricas madrileñas de fines del siglo XVII. Convencido de que las pinturas de Alcalá de Henares fueron realizadas en 1689 por Juan Vicente de Ribera, ayudado por Cano de Arévalo, su estilo se encuadra en la tradición decorativa y formal de los discípulos de Francisco Rizi, fundamentalmente de Claudio Coello (Madrid. 1642-1693) y de Isidoro Arredondo (Colmenar de Oreja. c. 1557-Madrid, 1702). El contacto con Coello, pintor de Cámara de Carlos II desde 1685, tras la muerte de Rizi, de quien heredó el encargo de la *Sagrada Forma* del Escorial, fue posible no sólo en el tiempo, sino también en el espacio madrileño, pues había pintado para los Jesuitas del Colegio Imperial de Madrid la cúpula de la capilla del Santo Cristo, con una estructura compositiva y un estilo que revive en las pinturas de Alcalá de Henares. Con Arredondo trabajó Ribera en las decoraciones del Buen Retiro entre 1685-1702.

La decoración de Ribera en la capilla de las Santas Formas todavía es heredera de los esquemas cuadraturistas y compartimentados implantados en Madrid por los boloñeses Agostino Mittelli y Angelo María Colonna, posteriormente cultivados por los grandes maestros de la segunda mitad del siglo XVII. La arquitectura es el

marco y el soporte de las dinámicas figuras y de los brillantes celajes vistos a través suyo. No se ha llegado aún a los cielos fundidos, ni a las glorias unitarias de Giordano, donde figuras y celajes invaden la arquitectura. Diez años mayor que Ribera fue Antonio Palomino (Bujalance, Córdoba. 1655-Madrid, 1726), aunque en la Corte trabajaron frecuentemente en las mismas obras de decoración efímera y teatral⁴⁴. Sus primeras obras en Madrid, como la decoración de la Galería del Cierzo en el Alcázar Real (1688) y la decoración de la Capilla del Ayuntamiento de Madrid (1693) son coetáneas de las de Ribera. La relación con Palomino es especialmente significativa cuando se piensa en las pinturas desaparecidas de los tres ábsides de la antigua iglesia de Santa María de Alcalá de Henares. Su impronta palominesca, es muy superior al carácter teatral del conjunto⁴⁵.

V.1.1. DESCRIPCIÓN DE LAS PINTURAS.

La decoración pictórica de la capilla de las Santas Formas se extiende por el tambor y la cúpula de su cubierta. Las pechinas transforman la planta ochavada en un círculo sobre el que apoya un alto tambor con ocho ventanas que en origen estuvieron abiertas, excepto las dos que se corresponden con el eje longitudinal del recinto.

Para la compartimentación de los campos de pintura en el tambor se emplean dobles pilastras planas sobre altísimos plintos, que el pintor se encargó de transformar mediante el color, la perspectiva y la ilusión óptica en fuertes fustes cilíndricos, con tercio inferior anillado y acanalado, frente al resto liso, coronadas por capiteles corintios con hileras de acantos y volutas talladas en yeso. El colorido azulado quiere sugerir materiales más nobles que el yeso, como el lapislázuli. Los fustes aparecen pintados con colgaduras y festones de pasamanería tejida en oro, de color ocre amarillo. Ningún espacio se deja sin decorar y en los intercolumnios surgen festones de flores supendidos de cintas asidas a un clavo.

En los ocho campos que delimitan las dobles columnas emparejadas se disponen dos distintos niveles de decoración. El primero se encuentra entre los plintos de las columnas, superando muy poco el nivel de sus bases;

⁴³ PEREZ SANCHEZ, *op. cit.*, 1992, p. 406.

⁴⁴ ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ: art. cit., 1989-II.

⁴⁵ Sobre este conjunto pictórico desaparecido, pero bien fotografiado por Moreno, véase en primer lugar el trabajo de Francisco Javier CABALLERO BERNABE, Carlos SANCHEZ GALINDO y otros colaboradores: "Inventario-Catálogo de la pintura de Alcalá de Henares", en el libro *La Universidad de Alcalá*, II (Madrid, ed. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid y Universidad de Alcalá de Henares, 1990), pp. 305-351, especialmente la p. 343, donde se reproducen tres de los positivos de Moreno y se atribuyen las pinturas a Cano de Arévalo.

Un estudio de carácter arquitectónico de estas pinturas, sobre uno sólo de los ábsides, puede verse en la misma obra colectiva, siendo su autora Virginia TOVAR MARTIN: "Aportaciones artísticas singulares en el marco "histórico" de Alcalá de Henares", pp. 193-260, especialmente las pp. 230 y ss.



Fig. 12. Anunciación. Navacarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 13. Desposorios de la Virgen. Navacarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 14. Visitación. Navacarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 15. Adoración de los pastores. Navalcarnero, Iglesia parroquial.

en él alternan las cartelas de motivos arquitectónico-vegetales, coronadas por una cabeza de querubín, que encuadran campos de color azul a modo de espejos, y personajes alegóricos o virtudes, alzadas sobre una masa de nubes y cobijadas bajo los segmentos de un frontón curvo partido. En las placas recortadas, que bajo los alfeizares sirven de apoyo a las ventanas aparecen unas fileterías con letreros en latín, en parte perdidos y en parte ininteligibles al faltar algunos de los símbolos del nivel inferior, tanto de las figuras, como de las cartelas. El segundo nivel decorativo está constituido mayoritariamente por las ventanas con sus jambas molduradas que se estrechan en el dintel, rematado con un sencillo frontón recto y complementado con dos segmentos curvos pintados a la grisalla. Dos de estas

ventanas, las que se encuentran en el eje longitudinal de la capilla, se hallan cegadas y pintadas desde finales del siglo XVII. En ellas Juan Vicente de Ribera introdujo, sobre la de arco del presbiterio, una bellísima *Alegoría del Tiempo* alado y encadenado, con la guadaña y el reloj de arena en el suelo, que es probablemente la más hermosa interpretación del clásico Laoconte hecho por un pintor español en el siglo XVII. Por fortuna es además uno de los fragmentos del conjunto decorativo mejor conservado. Sobre la ventana del arco de la nave el tema representado es una torre fundada sobre roca, en medio del mar, con los cuatro vientos soplando sobre ella.

Una correspondencia entre cartelas, alegorías y filacterías, según los distintos niveles, puede verse en el cuadro adjunto:

Primer nivel	Filacterías	Segundo nivel
Cartela. No se ve más que el arranque de su peana, estando pintado el resto de negro.	NOCTVA FACTA EST AQVILA AHENIS (La lechuza se ha convertido en aguilta con cadenas).	Alegoría del Tiempo como un anciano alado, desnudo, encadenado, con guadaña y reloj a sus pies.
Figura alegórica . Mujer coronada de laurel con un copón en la mano derecha. Practicamente perdida, salvo la cabeza y la mano citada.	VICENTI DATVR MANNA (Al vencedor se le da maná).	Ventana.
Cartela. Muy estropeada y perdida.	VENIT IN ... TIBI (Viene a ... para tí).	Ventana.
Figura alegórica, quizá España. Mujer con corona imperial y cendales de gasa transparentes, con un manajo de espigas en la mano izquierda.	HISPANIAE PER SEX AGNO ILLA (Para la Hispana tierra...).	Ventana.
Cartela. Muy perdida.	IN SOLE POSVIT TABERNACVLVUM VT SIT IN TEMPORA (En el Sol puso el Tabernáculo para que sea eterno).	Torre sobre una roca en medio del mar, batida por las aguas, agitadas por el soplo de los vientos.
Figura alegórica, totalmente perdida.	Letrero perdido.	Ventana.
Cartela. Muy perdida.	ESTABILI CONNVVIO (Estable en la unión).	Ventana.
Figura alegórica de la Fe. Mujer que se quita de los ojos una venda y lleva en la mano izquierda un cáliz con una hostia refulgente.	IAM SINE SVPLEMENTO (Sin añadidos).	Ventana.



Fig. 16. Adoración de los Reyes. Navalcarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 17. Presentación de Jesús en el Templo. Navalcarnero, Iglesia parroquial.



Fig. 18. Coronación de la Virgen. Navalcarnero, Iglesia parroquial.

La descripción precedente de las pinturas del tambor y sus correspondencias, tal y como se conservan en la actualidad, resulta a todas luces insuficiente para trazar cualquier tipo de programa iconográfico o hacer interpretaciones más allá de las que permiten un grupo reducido de figuras.

No ocurre lo mismo con las pinturas de la cúpula que, a pesar de su actual estado de conservación, con la mayor parte de los símbolos perdidos, sin embargo fueron fotografiadas hacia 1920-1930 por Mariano Moreno en tres placas de cristal, antes de que la Guerra Civil y el posterior abandono del edificio dieran al traste con este conjunto de Juan Vicente de Ribera. La descripción que sigue de las pinturas de la cúpula se hace teniendo muy presentes las referidas fotografías de Moreno⁴⁶.

La decoración de la cúpula aprovecha y se somete a la estructura arquitectónica de la misma, con sus parejas de nervaduras radiales que arrancan de la cornisa y convergen en el óculo de la linterna. Gracias a la pintura, esta estructura sólida se transforma en una bella alternancia de formas arquitectónicas cerradas, compuestas precisamente por las nervaduras emparejadas de color oscuro, con los extremos agallanados, con los campos materialmente cubiertos por guirnaldas y adornos florales, y los arranques ocupados por ángeles niños de orondas desnudeces sonrosadas cabalgando sobre los gallones. La formas abiertas están constituidas por los plementos de la cúpula, en donde aparecen, sobre fondos de celajes dorados y azules, una serie de ocho ángeles de dinámicas formas y atrevidos escorzos portando diversos símbolos.

Sobre estas formas arquitectónicas cerradas de la doble nervadura de color azul oscuro, flanqueando una hendidura de acanaladuras transversales coloreada de ocre rojizo, se repite una decoración constante: parejas de ángeles niños, prácticamente desnudos, montados sobre las volutas de los gallones en las más complejas formas, movimientos y escorzos que puedan imaginarse. Por encima de sus cabezas portan cestos de flores en disminución piramidal, que encuadran en el centro una guirnalda longitudinal colgada de un clavo mediante un lazo azul. En los plementos ficticiamente abiertos al cielo están representados ocho ángeles mancebos, de similar atrevimientos compositivo, sobre masas de nubes que ayudan a salvar la visual desde el pavimento de la capilla y a despegarlos del inmediato borde de la cornisa. Aunque su actual estado de conservación no es satisfactorio ni suficiente para identificar los símbolos

que porta cada uno, la descripción que sigue se hace sobre la base de lo conservado y su reconstrucción gráfica a base de las citadas fotografías de Moreno. Son los siguientes, tomando como punto de partida el plemento del eje que está sobre el presbiterio y siguiendo el sentido de las agujas del reloj:

1. Angel con indumentaria militar y manto rojo, semiarrodillado en la nube, portando una espada flamígera en la mano derecha y una rama con el relicario de las Santas Formas en la izquierda, cuyos destellos recuerdan a los de una linterna. De este relicario, regalado hacia 1620 por el arzobispo de Santiago y de Sevilla D. Agustín de Spínola, existe la siguiente descripción de Azaña: "La custodia es de plata sobredorada, de una vara de altura, de buena arquitectura y su forma octogonal; parece una linterna, presentando en cada una de sus ochavas tres formas colocadas en sentido vertical, diez y nueve enteras y cinco partidas; esta linterna termina en cúpula y cruz".

2. Angel volando, en escorzo hacia atrás que le permite mostrar la planta de un pie. Viste túnica ocre amarillo y manto azul. Entre las manos se despliega el arcoíris. En la actualidad ha perdido buena parte de la cara, torso y brazo derecho, presentando algún otro desconchado reintegrado que afectan al arcoíris y al cielo.

3. Angel de bello y sereno rostro ovalado que señala con el índice derecho hacia el cielo, mientras mira hacia abajo, y lleva en la mano izquierda una rama cimbreante de olivo. Se conserva muy fragmentariamente, con pérdidas casi totales en la mitad derecha de la figura que afectan al vestido azul, la pierna y el brazo.

4. Angel en posición de tres cuartos dando la espalda al espectador, pero volviendo la cabeza; ya en la fotografía de Moreno estaba muy dañado al atravesar el plemento una de las grietas de la cúpula. No obstante era perfectamente visible la corona vegetal que portaba con sus brazos alzados sobre la cabeza. Hoy prácticamente destruido.

5. Angel semiarrodillado sobre la nube, que viste túnica azul con bocamangas blancas y manto rojo. En los brazos extendidos hacia arriba lleva una serpiente que se muerde la cola, formando un círculo. En la fotografía antigua de Moreno se ven otros dos círculos concéntricos dentro de la serpiente, resplandeciente o blanco el más pequeño. Desde el punto de vista de la composición esta figura es prácticamente similar a la número 1. Ha perdido gran parte de la cara.

⁴⁶ Fototeca del Patrimonio Histórico. Archivo Moreno. Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales. Madrid. En esta institución se conservan hoy dos clases de clichés con los números 35.487/B y 35.486/B. Corresponde el primero a la vista general de la cúpula y el segundo a un detalle de la misma. Sin embargo, Moreno tomó otra placa de la de más calidad de los tres paños centrales del tambor y de la cúpula, cuya numeración antigua era 238 b o 236.

6. Ángel volando que lleva en las manos una especie de losa con el Ave Fénix resurgiendo de entre las llamas. Agrietado ya en la foto de Moreno, aunque sin haber perdido entonces partes significativas de su pintura, hoy se encuentra muy alterada por las pérdidas, grietas reintegradas y debilitamiento del color.

7. Ángel volando, con rostro ovalado muy bello y torso semidesnudo, cubierto con los pliegues volanderos del manto azul. En las manos llevaba un cesto con panes, hoy prácticamente irreconocible.

8. Ángel volando sobre el fondo dorado, con túnica azul y fajas rojas helicoidales rodeándole el cuerpo. Llevaba un copón en la mano izquierda, mientras la derecha se apoyaba en el pecho. Prácticamente perdido, su apreciación en la foto de Moreno es perfecta.

Todas estas figuras presentan una concepción monumental y muy dinámica, con fuertes escorzos que llegan a la visión de *sotto in su*, permitiendo ver en ocasiones las plantas de los pies de los ángeles o la suspensión de sus piernas bajo las túnicas acampanadas. Sobre los fondos dorados del cielo, con algunas nubes azules irisadas con perfiles blancos, la gama cromática del pintor se desarrolla sobre colores básicos: rojos, azules, blancos y ocre que oscilan desde el pardo marrón hasta el claro amarillo. Convenientemente mezclados multiplican los tonos y las gamas con efectividad y economía de medios. La idealización de los rostros, de óvalos alargados y perfectos, es así mismo un elemento a destacar, dándose el caso de repetir algún modelo, como es evidente en la comparación ente el ángel que lleva la rama de olivo y el que lleva los panes. En otros casos, como en el de los ángeles que portan la serpiente enroscada y el relicario, se repiten los esquemas generales de la composición del cuerpo, variando la disposición de la cabeza o el movimiento de los brazos.

Un gran festón anular de flores recorre la media caña con la que se remata la decoración de la cúpula. Sobre ella se extiende un friso con ménsulas pareadas en el que descansa la linterna. Sus pilastras planas se rematan con unos capiteles arquitrabados decorados con una placa recortada. Su sencilla estructura coloreada de azul fue enriquecida por el pintor mediante cartelas rizadas que simulan un capitel de vago recuerdo corintio, del cual se suspenden cintas y festones verticales de flores. Entre las pilastras y por debajo de las ventanas los campos pictóricos fueron rellenos mediante grandes jarrones bronceíneos con ramilletes de flores blancas ocupando toda la superficie. Una pequeña cúpula semiesférica remata la linterna. Su esquema decorativo, que tiene como núcleo un gran medallón de talla vegetal dorada, repite en lo esencial el de la cúpula principal: nervaduras agallonadas de color ocre vistas a contraluz y plamentos abiertos al cielo azul en los cuales se mueven ángeles niños desnudos con cendales al viento.



Fig. 19. Inmaculada Concepción. Navarcarnero, Iglesia parroquial.

V.1.2. APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA.

A sabiendas de que los símbolos y letreros que luce en sus distintos niveles la decoración pictórica de la capilla de las Santas Formas no son gratuitos, sino intencionados, su estado fragmentario hace verdaderamente difícil reconstruir el programa iconográfico que algún teólogo de la Compañía desarrolló y dictó al pintor como vehículo para la exaltación de la conservación incorrupta y milagrosa de las veinticuatro hostias consagradas. La pérdida de zonas de pintura, como las cartelas o algunas de las alegorías del tambor, y la deficiente conservación de las restantes, reconstruibles gracias a las fotografías antiguas del Archivo Moreno, sólo permiten una somera aproximación al indudable valor simbólico y significativo de lo que aún existe.

Por ello, sólo en términos generales, podemos pensar que se debió de tratar de un programa iconográfico relativo a la milagrosa conservación de las formas consagradas y al paso del tiempo que contribuyó a desvelar su verdad, reafirmando el valor eterno de los sacramentos. A veces, estos símbolos sólo pueden ser identificados simple y llanamente, buscando ese significado que mejor se adecue a la idea general. Así, el *Ave Fénix surgiendo de las llamas* es un símbolo de la regeneración, que en el catolicismo de la Contrarreforma suele vincularse a la virtud teológica de la Esperanza, tal



Fig. 20. *San Francisco de Paula exorcizando a un endemoniado*. 1691. Madrid, Museo del Prado.



Fig. 21. *San Francisco de Paula con un crucifijo en las manos*. 1691. Madrid, Museo del Prado.

y como aparece en la serie de virtudes del grabador Virgil Solis⁴⁷. Entre las figuras alegóricas la presencia de la Fe, como una matrona vestida de blanco, quitándose una venda de los ojos y llevando el cáliz con la Hostia refulgente, es indudable. La *torre sobre la roca* azotada por las aguas y los vientos debe ser imagen plástica del Evangelio de San Mateo, capítulo 7, 25: “Cayó la lluvia, vinieron los torrentes, soplaron los vientos y dieron sobre la casa, pero no cayó porque estaba fundada sobre roca”, una clara alusión al paso del tiempo y a la fortaleza de Cristo y de los católicos basada en los sacramentos. Enfrentada a ella se halla la *Alegoría del Tiempo* como un hombre viejo y barbado, con alas en alusión a su carácter fugaz y pasajero, encadenado y con guadaña y reloj a los pies; es decir, se trata de un Tiempo vencido que desvela la verdad, que no es otra que la de las Formas consagradas e incorruptos.

De las restantes alegorías, muy dañadas todas ellas, a penas se puede identificar a España, en relación sobre todo con el letrado que lleva en la filacteria. Vendría a ser la salvaguarda de la ortodoxia del Catolicismo, la que rinde pleitesía al mismo Santísimo Sacramento. En este sentido, no deja de ser curioso la cantidad de sucesos protagonizados por la dinastía Habsburgo en relación con la Eucaristía desde los tiempos del emperador Rodolfo

I. En la España de Carlos II el programa eucarístico de la capilla de Alcalá de Henares es prácticamente contemporáneo al acto de desagravio que se representa en la *Adoración de la Sagrada Forma* de la sacristía del monasterio del Escorial, pintada por Coello en 1685⁴⁸, con el que se relaciona en el lienzo de Pedro Ruíz González de *Carlos II ante el Sacramento* (Ponce, Puerto Rico, Museo Fabrè), fechado en 1683. En Sevilla y en la década de 1680 Lucas Valdés representó en la iglesia de los Venerables Sacerdotes un hecho ocurrido en 1685, según el cual Carlos II cedió su carroza a un sacerdote que portaba el viático⁴⁹. Esta escena de Valdés resulta especialmente interesante pues, con relación a la Eucaristía, emplea el ouroboros o serpiente que se muerde la cola como refuerzo simbólico, que también utilizó Juan Vicente de Ribera.

Gracias a las fotografías antiguas de Moreno y a lo que aún se conserva son identificables todos los símbolos que llevan los ángeles de la cúpula: el ángel que lleva el relicario de las Santas Formas blande la *espada de fuego*, que en el Génesis sirve para guardar el Paraíso terrenal y expulsar al pecado. Junto a ella surgen el *arcoíris*, que simboliza el pacto de Dios con los hombres (Génesis 9, 12). La *rama de olivo* y la *corona* (¿de laurel?) son símbolos de paz y de victoria. El ouroboros

⁴⁷ THE ILLUSTRATED BARTSCH, 19 (part. 1): *German Masters of the sixteenth Century. Virgil Solis: Intaglio Prints and Woodcuts*: Edited by Jane S. Peters, New York. 1987. p. 103.

⁴⁸ P. Eustaquio ESTEBAN, O. S. A.: *La Sagrada Forma en el Escorial*. Madrid, 1911.

⁴⁹ AA.VV. *Los Venerables*. Sevilla, Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, 1991, pp. 91 y 94.

o *serpiente que se muerde la cola* es el símbolo del paso del tiempo y de lo eterno, y tiene una larga tradición en los repertorios de emblemas. Juan de Borja en una de sus *Empresas Morales* explica bajo el mote *Omnia Vorat* que “sólo debe estimarse lo eterno”⁵⁰ y bajo el mote *Verittis inventor*, aplicado también al ouroboros, se refiere al descubrimiento de la verdad producido por el paso del tiempo⁵¹. El *Ave Fénix* ya señalada, el *cesto de panes* y un cáliz o copón completan el repertorio de los símbolos portados por los ángeles.

Sobre interpretaciones sencillas de estos símbolos los significados parecen girar en torno a la Eucaristía (panes, cáliz, relicario), el paso del tiempo y su relación con la verdad (Tiempo, ouroboros, Ave Fénix), el pacto con Dios (arcoíris) y el triunfo de los sacramentos o por los sacramentos (torre, olivo, corona).

V.2. LA DECORACIÓN MURAL DE SANTA MARÍA DE ALCALÁ DE HENARES.

Del texto de Palomino se deduce que Cano de Arévalo ayudó al mismo pintor que había contratado la Capilla de las Santa Formas, es decir a Juan Vicente de Ribera, en la pintura de los tres ábsides de la iglesia alcalaína de Santa María, cuyas ruinas cierran actualmente uno de los lados de la Plaza de Cervantes. Por desgracia, no se conserva este conjunto y nuestro conocimiento de él se reduce al que compositivamente nos transmiten cuatro fotografías de Mariano Moreno, realizadas en los años 1920-30, antes de la destrucción del templo. Tradicionalmente el error creado por Ceán Bermúdez, atribuyendo estas pinturas a Cano de Arévalo, se ha mantenido hasta nuestros días, incluso con posterioridad al descubrimiento de la autoría de Ribera en el conjunto de la Capilla de las Santas Formas⁵².

En la capilla mayor (Fig. 9), por encima del friso circular que unía los capiteles de los pilares renacentistas, la bóveda de cuarto de esfera llevaba la representación de la *Asunción de la Virgen*. Una balaustrada con pilares y floreros en los extremos laterales y con el sepulcro de la Virgen integrado en el centro de su estructura, prolongaba la arquitectura real. Salvo dos angelitos apoyados en la cornisa, el colegio apostólico y varias mujeres aparecían tras la balaustrada contemplando la gloria cuajada de ángeles y querubines sobre nubes, con la Virgen elevada por ángeles hasta la presencia de la Trinidad. La diversidad de planos de profundidad, los

contrastes de luz y sombra, los escorzos y el movimiento de las figuras, vuelve a recordar la formación barroca de Ribera en el arte de Rizi y de Claudio Coello, pues algunas figuras del grupo de la Asunción recuerdan por igual al *Martirio de San Ginés*, pintado por Rizi para la parroquia madrileña, y a los ángeles de la *Sagrada Forma* de El Escorial, pintada por Coello. La firmeza del dibujo es sin embargo fruto de la evolución hacia formas más monumentales que desde Coello pasan al siglo XVIII a través de Palomino.

En las capillas laterales, la de nuestra derecha (Epístola) representaba la *Adoración de los Pastores* (Fig. 10) y la del Evangelio la *Anunciación* (Fig. 11). En ambas la estructura decorativa era diferente a la del ábside mayor y mantenía la independencia y autonomía decorativa, al hacer arrancar la pintura desde los retablos e integrar en ella los áticos de los mismos. Sin embargo también la unidad con el ábside central quedaba acentuada al prolongar lateralmente las balaustradas.

A pesar de que algunas figuras, especialmente los arcángeles de las bóvedas de cuarto de esfera, recuerdan extraordinariamente al arte y los modelos de Palomino, es en estos ábsides donde hallamos más concomitancias ornamentales con la cúpula de las Santas Formas. Así la estructura de las cartelas que rematan los arcos, las grandes ménsulas, las tarjas dentadas junto a los capiteles arquitectónicos, las pasamanerías tejidas festoneando el arquitebe...

Tras fingir a espaldas de los retablos sólidos muros pétreos, el pintor concibió unas arquitecturas fantásticas a base de hornacinas con ménsulas para estatuas y columnas salomónicas de esbeltísimo fuste decorado con ramaje en los senos de las espiras; un entablamento con ménsulas y carrelas destacadas sobre un friso de triglifos rehundidos, sirve de enlace con la arquitectura real y las balaustradas. Las columnas encuadran marcos y lienzos fingidos: la del Evangelio con una valiente *Asunción*, cuya luminosidad y dinamismo aceleran los contraluces y el telón descornado por ángeles niños. A sus lados se fingen estatuas monocromas de San Lucas y San Marcos; en la bóveda son tres arcángeles y ángeles niños los que agitan manos, paños y expresiones; y, por encima del arco, la clave la ocupan dos ángeles contrapuestos de alas explayadas sosteniendo una cartela con la Santa Faz.

La de la Epístola repite la estructura, con San Juan y San Mateo flanqueando un falso lienzo central con la *Adoración de los Pastores*, una escena de acentuado

⁵⁰ Juan de BORJA: *Empresas Morales*. Edición e introducción de Carmen Bravo-Villasante. Madrid, Fundación Universitaria española, 1981 (1ª edición, Bruselas, 1680), pp. 58-59.

⁵¹ *Ibidem*, pp. 170-171.

⁵² CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, I, p. 226. Con la atribución a Cano de Arévalo las recogen CABALLERO BERNABÉ, SANCHEZ GALINDO y otros, *art. cit.*, p. 343.

tenebrismo potenciado por la diagonal luminosa, que se remata en la bóveda con otro coro de arcángeles de características similares.

Como nada sabemos de la fecha en que pudo realizarse esta obra, quizá inmediatamente después de la pintura de las Santas Formas, o quizá algo más tarde, de nuevo se plantea la sombra de la posible influencia de Luca Giordano, que en todo caso parece muy leve y genérica, sin los escorzos que caracterizan sus obras en las bóvedas de la basílica del Escorial.

V.3. LA SERIE DE LA VIDA DE LA VIRGEN EN LA CAPILLA DE LA CONCEPCIÓN DE LA PARROQUIA DE NAVALCARNERO.

En la iglesia parroquial de Navalcarnero (Madrid) se conservan varios conjuntos pictóricos realizados entre finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, todos ellos de un mismo momento histórico y estilístico, pero sin duda alguna realizados por manos diferentes. De todos ellos sólo las escenas que decoran las bóvedas de la nave central del templo alguna de ellas repintada han sido certeramente atribuidas a Antonio Palomino⁵³. Las restantes series decoran la capilla de la Concepción y están constituidas por un *Apostolado* de excelente calidad, obra de un pintor inidentificado; por ocho lienzos de las *Mujeres Fuertes de la Biblia*, que decoran los lunetos de los cuatro muros, junto al anillo de la cúpula, que por su estilo están dentro de lo conocido de Isidoro Arredondo, aunque con similitudes muy evidentes también con el arte de Juan Vicente de Ribera; y, finalmente, en el camarín una serie de siete lienzos de la *Vida de la Virgen*, representando los *Desposorios*, la *Anunciación*, la *Visitación*, la *Adoración de los Pastores*, la *Adoración de los Reyes*, la *Presentación en el Templo* y la *Coronación de la Virgen*, que sin duda son obras, desde mi punto de vista, debidas al pincel de Ribera⁵⁴ (Figs. 12-18).

Los siete lienzos están concebidos con una indudable intencionalidad, condicionada por el forzado punto de vista del espectador, que hace que las figuras ofrezcan un cañon corto y achatado, sin perder elegancia, y que las arquitecturas converjan vertiginosamente hacia la línea baja del horizonte. La realización técnica muestra un preciso dibujo y una ejecución rápida con pigmentos muy diluidos y pinceladas alargadas: los fondos rojizos

de la imprimación afloran a la superficie, mientras el pintor compone los escenarios con embocaduras arquitectónicas y figuras humanas a contraluz que acentúan el interés de las historias principales, siempre con personajes centrales más luminosos y coloristas, especialmente cuando se trata de la figura de la Virgen con sus ricas vestiduras de intenso color rojo y azul.

Varias escenas y figuras de este ciclo recuerdan la vigencia de las estampas de Rubens durante el siglo XVII en la escuela madrileña, especialmente en la *Presentación del Niño en el Templo*⁵⁵. La huella de Rizi es indudable en la *Visitación*, cuyas figuras principales parecen repetir, con un sentido más lineal, la composición similar al templo de la Capilla del Milagro de las Descalzas Reales de Madrid. En la *Anunciación* es un modelo de Claudio Coello el que se impone, según el original conservado en el Palacio de la Granja de San Ildefonso. La *Coronación*, con su barroquismo apoyado en los celajes y en los contrastes lumínicos, parece recordar más los ejemplares de Ignacio Ruiz de la Iglesia para las Calatravas de Madrid, hoy en el nuevo convento de Moralarzal (Madrid).

En este conjunto que atribuímos a Ribera, éste se nos muestra como un pintor demasiado apoyado en composiciones ajenas. No ha sido posible hallar información alguna sobre las obras de redecoración de la capilla en la segunda mitad del siglo XVII, a las que me he referido en otro lugar⁵⁶. Por una serie de datos indirectos es probable que estas pinturas fueran realizadas entre 1689 y 1702. El hecho de no estar citadas en el *Memorial* de 1702 no debe significar que no estuvieran pintadas para entonces, como ocurre con otras obras, incluso pudiera ser que la expresión "Casa Profesa" se refiera a la Iglesia de Navalcarnero, que era efectivamente casa profesa de Alcalá de Henares, en vez de a la Casa Profesa de Madrid o Noviciado. Sólo en tal caso la fecha de este ciclo sería la de 1702, tal como se recuerda en el *Memorial*⁵⁷. La iglesia parroquial de Navalcarnero estuvo vinculadas desde el siglo XVI a los Jesuitas del Colegio Máximo de Alcalá de Henares. La villa había sido fundada por los Reyes Católicos en 1500, haciéndola depender en lo temporal de la jurisdicción de Segovia y en lo espiritual del arzobispado de Toledo. Por Bula de 1564, ganada por iniciativa de D. Juan Bautista de Madrid, cura de Navalcarnero y agente en Roma de la princesa Doña Juana de Portugal, el Papa Pío IV concedió

⁵³ Alfonso E. PEREZ SANCHEZ: "Notas sobre Palomino pintor" en *Archivo Español de Arte*, XLV, 1972, p. 256.

⁵⁴ Oleo sobre lienzos. Inaccesibles, colocados sobre las cornisas de la capilla. Fueron restaurados hará unas dos décadas largas y al parecer no presentan firmas. Pérez Sánchez los consideró anónimos en el mencionado artículo sobre Palomino (*vid. nota anterior*). Agradezco a José María Quesada que llamara mi atención sobre éste conjunto y, en general, sobre la interesante iglesia de Navalcarnero.

⁵⁵ *Vid.* Alfonso E. PEREZ SANCHEZ: "Rubens y la pintura barroca española", en *Goya*, núms. 140-141, 1987, pp. 86-109.

⁵⁶ GUTIÉRREZ PASTOR: art. cit. En prensa.

⁵⁷ Véase lo dicho en la nota 39.



Fig. 22. Apoteosis de San Felipe Neri. 1704. Alcalá de Henares, Oratorio de San Felipe Neri.



Fig. 23. Asunción de la Virgen con la Trinidad, San Francisco Javier, San Esteban y un Santo Obispo. 1716. Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

el curato de la localidad al Colegio Máximo de Alcalá con obligación de fundar una casa o colegio con tres sacerdotes y tres hermanos, y una cátedra de Gramática. En 1575 el Noviciado de Alcalá paso a Navalcarnero, pero en 1579 hubo de limitarse el número de novicios a doce. Durante el siglo XVII la iglesia parroquial fue escenario de los esponsales de Felipe IV y Mariana de Austria, el 8 de noviembre de 1649 y de este suceso arranca al parecer la fortuna decorativa de la Capilla de Nuestra Señora de la Concepción. El sistema decorativo de este recinto con sus pilastras cajeadas y capiteles compuestos es similar a la Capilla de las Formas de Alcalá de Henares. En Navalcarnero es probable que el hermano Bautista, jesuita, interviniera en esta obra, como intervino en otras de la misma parroquia⁵⁸. En Alcalá la Capilla de las Santas Formas se construyó a partir de 1680, cuando aún vivía el Hermano Bautista, por lo que no sería raro que hubiera trazado la capilla⁵⁹, decorada

en 1689 por Juan Vicente de Ribera, a la que ya me he referido. La decoración de la Capilla de Navalcarnero debió iniciarse con la construcción del retablo-camarín trazado por José de la Torre (muerto en 1663)⁶⁰ y unas décadas después se encargarían los lienzos y la decoración mural a pintores del círculo de Francisco Rizi, que al final de su vida había trabajado distintas decoraciones en el Colegio Imperial de Madrid. Este ciclo, especialmente la serie de las Mujeres fuertes de la Biblia, guarda una estrecha semejanza estilística con el de la exaltación de la Eucaristía de la Capilla de las Santas Formas de Alcalá de Henares. Quizá ambos conjuntos, patrocinados por los jesuitas, estén realizados en fechas próximas, aunque desde mi punto de vista por pintores distintos, partícipes de un mismo espíritu estético, con figuras de formas amplias, enfáticas, dinámicas y de expresiones dramáticas.

⁵⁸ Pilar CORELLA SUAREZ: "El Hermano Bautista y otros maestros de las obras de la Iglesia Parroquial de Navalcarnero durante los siglos XVII y XVIII", en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII, 1985, pp. 8-95.

⁵⁹ GUTIERREZ PASTOR: art. cit., (en prensa), donde se le atribuye la autoría.

⁶⁰ Mercedes AGULLO Y COBO: "Tres arquitectos de retablos del siglo XVIII: Sebastián Benavente, José de la Torre, y Alonso García" en *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1973, pp. 391-399.



Fig. 24. Santo Domingo de Guzmán intercediendo ante la Virgen. Hacia 1720. Madrid, Palacio arzobispal.



Fig. 25. Santo Domingo de Guzmán resucitando a Napoleón Orsini. Hacia 1720. Madrid, Palacio arzobispal.



Fig. 26. Teodoro Ardemans: *Martirio de San Pedro de Verona*. 1720. Madrid, Palacio arzobispal.

En la misma iglesia de Navacarnero se conserva una *Inmaculada Concepción*, firmada por Juan Vicente de Ribera⁶¹ (Fig. 19). Se trata de un modelo que denota la influencia de las Concepciones de Francisco Rizi, ampulosas y de líneas abiertas. Su fallo de proporciones anatómicas y el desequilibrio entre el torso y las extremidades queda perfectamente compensado con el brillante colorido azul, dorado y blanco, con el gesto enfático y las dulces facciones del rostro añiñado. En los pies, en torno al globo terráqueo, un conjunto de ángeles desnudos y querubines, que se completan con otros salteados por los laterales, completan una composición en la que destaca el movimiento, el brillante colorido y la habilidad para lo decorativo en el ramillete floral que envuelve el globo terráqueo. Se aprecia una cierta sequedad en el dibujo, que lo mismo puede ser impericia del joven principiante, que intuición sobre el nuevo estilo más monumental y prieto de Coello.

V.4. SERIES MENORES Y OBRAS AISLADAS.

Para la iglesia del Convento de la Victoria que estuvo enclavada en la Puerta del Sol y regida por los Franciscanos Menores de San Francisco de Paula, un lugar estrechamente ligado a las aspiraciones académicas y profesionales de los pintores madrileños, toda vez que aquí tuvo su lugar de congregación la Academia de 1603, Juan Vicente de Ribera, junto con otros pintores, realizaron una serie de lienzos de grandes proporciones sobre la vida de San Francisco de Paula que decoraron la nave del templo por encima de los arcos de las capillas, según Ceán⁶². Los lienzos pasaron tras la Desamortización al Museo de la Trinidad y posteriormente se integraron en el Museo del Prado, cuyos catálogos registran un lienzo de Juan de Parla⁶³, dos de José de Cieza⁶⁴, uno de José Jiménez Donoso⁶⁵ y dos de Juan Vicente de Ribera, realizados inmediatamente después de las pinturas murales

⁶¹ Oleo/lienzo. Mide 1,68 x 1,22. Firmada "Ribera pinxit", pero sin fecha visible.

⁶² CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, pp. 194-195.

⁶³ Museo del Prado. *Inventario General de Pinturas. II El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991. Inventario actualizado núm. 3.968: *San Francisco de Paula orando*. Oleo/lienzo, 2,64 x 2,77 m. Firmado "JVAN DE PARLA F. 1691".

⁶⁴ El que representaba a *San Francisco hablando con un rey* (Inventario núm. T. 311. Oleo/lienzo, 2,64 x 2,72 m.) fue destruido en el incendio del Tribunal Supremo en 1915; y *La aparición de San Francisco de Paula en un combate* (Inventario actualizado núm. 5.449; Oleo/lienzo 2,62 x 2,70 m.). En realidad el tema del primero viene identificado en Ceán Bermúdez: representaría a San Francisco de Paula exprimiendo sangre de una moneda en presencia del Rey de Nápoles.

⁶⁵ *San Francisco de Paula conjurando la peste* (núm. T. 428) destruido en el incendio de la iglesia de San Sebastian (Oleo/lienzo, 2,65 x 2,72 m.). Donoso realizó otras obras de tema franciscano, pero de distinto tamaño, quizá para otros lugares del Convento, que se conservan en el Prado.

de Alcalá de Henares. Representan a *San Francisco de Paula exorcizando a un endemoniado*, y a *San Francisco de Paula con un crucifijo en las manos*⁶⁶, estando ambos firmados en 1691⁶⁷ (Madrid, Museo del Prado) (Figs. 20-21). Ambas pinturas son obras de un profundo sentido teatral, de complejas escenografías arquitectónicas en fuga y figuras a contraluz en los primeros planos laterales que ayudan a encauzar la atención hacia los personajes principales. De gran dinamismo, es especialmente destacable en la escena de exorcismo el escorzo del desnudo que diagonalmente señala la línea maestra de la composición. El entronque con la obra más tardía y dinámica de Francisco Rizi es muy evidente en estas obras.

Al iniciarse el siglo XVIII Juan Vicente de Ribera debía estar cercano a los cuarenta años, en plena madurez profesional, lo que le animó en 1702 a solicitar la plaza del Pintor del Rey. y en buena situación económica, lo que le permitiría contraer matrimonio, y sobretodo hacerse cargo del mantenimiento de su padre Gabriel Jerónimo. No son muchos los datos y obras disponibles para valorar una actividad que se extiende y sobrepasa el primer tercio del siglo hasta la muerte del pintor en 1736. Pinturas aisladas, restos de alguna serie, actividades como tasador y pleitos profesionales, así como trabajos decorativos efímeros y no conservados más que en relatos documentales o literarios.

La vinculación de Ribera a Alcalá de Henares debió de ser estrecha como lo demuestran los dos ciclos decorativos de la Capilla de las Santas Formas (1689) y de los ábsides de la antigua iglesia de Santa María, además de otras obras aisladas como el *Martirio de los Santos Justo y Pastor*, repetidamente señalado en la Magistral, pero no conservado, y la *Apoteosis de San Felipe Neri*, firmada y fechada en 1704, conservada en las dependencias del Oratorio alcalaíno⁶⁸ (Fig. 22). Se trata de uno de los más complejos y bellos lienzos del pintor, personalmente devoto del Oratorio en Madrid, al que hizo distintos legados testamentarios en 1713. El lienzo está concebido con espíritu y exaltación barrocos como una obra de devoción particular. Sobre un escenario

de balaustradas, columnas y jardines, a base de tres planos superpuestos que ascienden en zig-zag, enlazando a los ángeles niños que juegan con el birrete y los capelos rechazados, a San Felipe Neri, sobre una vigorosa peana de nubes, y a la Virgen con el Niño, en el ángulo superior derecho, sedente, con los paños hinchados en torno al cuerpo. Mientras que las figuras se componen con sólidos volúmenes de perfiles dibujados, que resaltan los cuerpos vigorosos de los ángeles desnudos o el contorno oscuro de San Felipe Neri, los fondos difuminados y los rayos adelgazados que surgen de las nubes establecen el juego ente lo próximo y lo lejano en la aparición milagrosa. En esta obra parece como si Ribera se alejara de Rizi y se aproximara a la monumentalidad prieta de Palomino, que durante el primer cuarto de siglo XVIII fue sin duda la referencia fundamental de la escuela madrileña.

En parte este será el estilo que mantenga Ribera en otras obras posteriores, especialmente en la *Glorificación de la Virgen con San Esteban, San Francisco Javier y un Santo Obispo* del Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo), obra también firmada y fechada (Fig. 23). Los santos ocupan el plano inferior arrodillados, mientras en lo alto el grupo de la Trinidad y la Virgen quedan antepuestos a una gran hoquedad luminosa, cerrada por querubines a contraluz. Ciertos elementos, como los ángeles, recuerdan a los de Coello o Donoso mientras que en las figuras mayores el pintor resulta más personal⁶⁹. En cuanto al colorido destaca la entonación clara de las nubes en contraste con sus profundas sombras y el colorido variado de los ropajes de los santos o de las carnaciones de los niños, siendo especialmente característicos los rojos y azules.

En el Palacio Arzobispal de Madrid se conserva una serie no sabemos si completa de cuatro lienzos con historias de Santo Domingo de Guzmán y de San Pedro Mártir de Verona, firmados, dos por Ribera y otros dos por Teodoro Ardemans (Figs. 24-26). Por sus asuntos dominicos quizá se trate de los que Felipe de Castro mencionó en la sacristía del colegio de Santo Tomás de Madrid⁷⁰. Al referirse a ellos Sánchez Cantón los dice

⁶⁶ Citadas genéricamente por Ceán Bermúdez. El Conde de la Viñaza transcribió una de las firmas, errando la fecha: "Juan Vicente Ribera fecit 1641", cosa a todas luces imposible (Cfr. *Adiciones*, III, p. 312).

⁶⁷ *Museo del Prado. Inventario General de Pinturas. II. El Museo de la Trinidad*. Madrid, 1991. Núms. 441 y 994, oleos/lienzos, miden 2,65 x 2,75 m., y sus números de Inventario actualizado son 5.112 y 5.116. Depositados en el Templo Prioral de las Ordenes Militares de Ciudad Real, desde 1887.

⁶⁸ Vid. nota 41. Al parecer era un lienzo de "grandes dimensiones" (Cfr. AZAÑA, *op. cit.*, I, p. 411. Oleo/lienzo. Mide 1,65 x 1,24 m. Firmada y fechada "Juan Bicente de / Ribera fact. 1704". Recientemente fueron trasladadas al Museo de Ciudad Real.

⁶⁹ *Museo de Bellas Artes de Asturias. Catálogo-guía*, por José Antonio FERNÁNDEZ-CASTAÑON y Emilio MARCOS VALLAURE. Oviedo, 1986, p. 32. Oleo sobre lienzo, 171 x 124 cms. Firmado y fechado: "Juan Vicente de Ribera, facie / 1716". La obra fue adquirida por el museo a los marqueses de Argüelles en 1984.

⁷⁰ Cfr. Claude BEDAT: "Un manuscrito del escultor Don Felipe de Castro: ¿Esbozo inédito de una parte del Viaje de España de Don Antonio Ponz?", en *Archivo Español de Arte*, XLI, 1968 (anexo) pp. 313 y ss., fol. 62. PONZ, *op. cit.*, tomo V, Segunda División, parágrafo 16, donde se refiere a los de Ribera, pero no a los de Ardemans.

fechados en 1724 (*sic*) y los califica globalmente de “anodinos, pero sin grandes defectos”⁷¹; sin embargo, los de Ardemans, firmados con anagramas, están fechados en 1720, que será la fecha que convenga a los de Ribera, claramente firmados, pero sin datar. Las obras de ambos pintores participan de un similar espíritu barroco, con grandes composiciones horizontales cuajadas de personajes; mientras que los lienzos de Ardemans adolecen de fallos de proporciones, especialmente en el Martirio de San Pedro de Verona, y su estilo es de notable incorrección en el dibujo, con pinceladas espumantes, los de Ribera se muestran más equilibrados, compaginando arquitecturas y escenarios con figuras, en las que el colorido es tan importante como los contraluces, y el dibujo gobierna sabiamente los volúmenes. Tanto en la que representa a *Santo Domingo intercediendo ante la Virgen para exorcizar a un endemoniado* como en la que quizá represente *La resurrección de Napoleón Orsini*, están dotadas de un vivo colorido en el que se imponen los hábitos blancos y negros, pero también los rojos cardenalicios, los pardos o los azules de las vestiduras de la Virgen, cuya fisonomía de ojos vivos y saltones tanto recuerda a la de *Apoteosis de San Felipe Neri*. A pesar del carácter de friso, en ocasiones producido por el discurrir en paralelo al lienzo de las gradas, Ribera plantea la dialéctica entre lo plano y lo tridimensional a partir de figuras escorzadas, fondos arquitectónicos, nubes que invaden la escena o disposición de figuras a contraluz y planos distintos hasta formar un círculo compositivo, como ocurre en la *Resurrección del joven Napoleón Orsini*.

La mirada hacia el siglo XVII, a los maestros Carreño, Rizi, Coello, Cerezo, o las nuevas modas aportadas por Luca Giordano, se hacen más evidentes en estas pinturas, siguiendo una tónica general y extensible a todos sus contemporáneos, que se mueven dentro del casticismo, junto y al margen de la pintura oficial de la Corte.

Ello es evidente también en el más tardío lienzo salido de las manos de Ribera, como es el de *San Nicolás de Bari intercediendo por las Animas del Purgatorio* de la parroquia de San Nicolás de Izurza (Vizcaya), firmado y fechado en 1732⁷². Las formas blandas, dentro de un dibujo sinuoso y continuo se acompañan de expresiones lastimeras y de un colorido dorado y cálido, nada tenebroso (Fig. 27). En toda la composición se hace patene el recuerdo del *San Nicolás de Tolentino* y *las ánimas del purgatorio*, que Mateo Cerezo pintó para las Agustinas de Santa Isabel de Madrid.



Fig. 27. *San Nicolás de Bari intercediendo por las Animas*. 1732. Izurza (Vizcaya), Iglesia parroquial.

Después de 1702, en que Ribera hacía balance de los servicios prestados al Rey en los teatros del Buen Retiro, el pintor siguió muy estrechamente vinculado a las decoraciones efímeras para la Corte y a las decoraciones murales. En este último aspecto hay que recoger como obras desaparecidas las que se le atribuyen desde el siglo XVIII: la *pintura de Nuestra Señora de las Angustias*, en el Retiro, que era ayuda de parroquia de San Sebastián de Madrid, en cuya demarcación vivía el pintor: “Toda la pintura al fresco en el techo y a los lados del templo es de don Juan Vicente de Rivera y del mismo es lo añadido del quadro de Santa Teresa”⁷³. Por su parte, Ceán Bermúdez le atribuyó las pechinas de la cúpula de la iglesia de San Felipe el Real⁷⁴, desaparecidas.

El reinado de Felipe V en el que se desarrolló toda la obra de Ribera durante el siglo XVIII asistió desde el punto de vista de la pintura a una fuerte especialización en pos de la renovación, especialmente en el retrato. Pero la pintura religiosa y decorativa, aún al servicio de la Corte, siguió caminos más tradicionales hasta la extinción de las generaciones de maestros que se habían formado en el espíritu de los pintores del siglo XVII.

⁷¹ SANCHEZ CANTON, art. cit., 1915, p. 214-215.

⁷² Oleo/lienzo, 1,23 x 1,03 m. Firmado y fechado “Juan Bizente Ribera, 1732”.

⁷³ Cfr. Felipe de CASTRO, fols. 207-208. Ponz reseña la iglesia de las Angustias sin mencionar obra alguna de Ribera (*op. cit.*, tomo VI, tercera edición, Real Sitio del Buen Retiro, párrafo 18 y ss.

⁷⁴ CEAN BERMUDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, p. 194.

En lo que concierne a Ribera, siguió vinculado a las decoraciones teatrales del Buen Retiro, al parecer ayudándose de su sobrino Pedro de Peralta⁷⁵. Fue en esta actividad donde se ven las relaciones del pintor con los arquitectos, ensambladores, tramoyistas y maestros de Obras Reales intervinientes en los teatros y en las exequias regias, como ha sido puesto de manifiesto recientemente con otra intención. Por otro lado, tras la muerte de Arredondo en 1702, Ribera y Palomino debieron de quedar al cargo de la pintura de los teatros. Así al menos parece con motivo de la representación teatral de la comedia *Todo lo que vence el amor*, de Antonio Zamora, que el Ayuntamiento de Madrid patrocinó el 17 de noviembre de 1707 para celebrar el nacimiento del Príncipe heredero Luis de Borbón, ocurrido en agosto anterior⁷⁶. Palomino pintó el telón de boca del escenario con el sol (Luis I) como tema central, de quien partían doce rayos alegóricos al nacimiento y las esperanzas en él depositadas, según el dibujo conservado. A lo largo de las doce escenas de los tres actos fueron necesarias nueve escenografías diferentes de bosques, salones, paisajes de ruinas y marítimos, jardines con estatuas y fuentes, campamentos militares y el templo de Marte, que fueron contratados por dos compañías de pintores de la corte: la integrada por Juan Vicente de Ribera, José García Ballesteros y Lorenzo Montero (de Espinosa) que se hizo cargo de cuatro telones y dos adornos para dos de las tres jornadas, por 7.000 reales; y la integrada por José García Hidalgo y Antonio Cedillo. Todo estaba a cargo de Teodoro Ardemans, como Maestro Mayor de la Villa, y Gabriel Jerónimo y Juan de Dios de Ribera, padre y hermano de Juan Vicente, desempeñaron la labor de tramoyistas (“maestro ingeniero de teatros de las obras reales”).

Esta participación de Ribera en unos decorados tan exactamente descritos nos ilustra perfectamente sobre un género pictórico: la decoración de paisajes y perspectivas, directamente vinculadas al espectáculo, y tan frágil de conservar, aunque no inexistente, en la pintura barroca española⁷⁷.

Dirigido igualmente por Teodoro Ardemans, aparece Juan Vicente de Ribera en diversas entradas y exequias del Madrid de las dos primeras décadas del siglo XVIII. Ardemans reunió en su persona los cargos de Maestro Mayor de Obras Reales y de la Villa de Madrid, desde 1702, a la muerte de José del Olmo, y también el de Pintor de Cámara desde el 20 de julio de 1704. A la entrada de Felipe V en Madrid, Juan Vicente de Ribera debía estar ocupado en las obras para los Jesuitas, con la pintura de la iglesia de la Casa Profesa, cuya autoría declaraba en 1702, el mismo año de su realización. Sin embargo, lo hallamos en la década siguiente realizando los adornos pictóricos de diversos túmulos para exequias funerarias de varios miembros de la familia real. Para las exequias del Delfín de Francia, padre de Felipe V, celebradas en septiembre de 1711 en la Encarnación, Juan Vicente y su hermano Juan de Dios de Ribera contrataron los jeroglíficos del túmulo que había trazado Ardemans⁷⁸. Al año siguiente, para el túmulo trazado por Pedro de Ribera con destino a los funerales de los hermanos del Rey María Adelaida de Saboya y Luis de Borbón, añadió Ardemans que los jeroglíficos fueran de Juan Vicente de Ribera o de Palomino, señal cierta del trato directo y garantía en cualquiera de los dos casos⁷⁹. Dos años después, en 1714 fueron las exequias de la reina María Gabriela de Saboya, celebradas por el Ayuntamiento de la Villa en el Convento de Santo Domingo, las que harían colaborar a Juan Vicente en el adorno pictórico del túmulo trazado por Pedro de Ribera⁸⁰.

⁷⁵ Archivo General de Palacio. Madrid. Expedientes personales, caja 808/7. En un memorial llega a afirmar que “por fallecimiento de su tío y maestro D. Juan Vicente de Rivera, a continuado de diez años a esta parte en todo lo que se le a ofrecido...”.

⁷⁶ En todo ello sigo el trabajo de Teresa ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ: “Fiesta teatral en el Real Coliseo del Buen Retiro para celebrar el nacimiento de Luis I”, en *Villa de Madrid*, núm. 100, 1989-II, pp. 36-49.

⁷⁷ Los decorados requeridos eran: un bosque poblado de personajes pastoriles y cazadores; un Salón Real con magníficos aparadores y en la parte superior corredores dorados en los que estaban simulados coros de músicos; un campamento; un Salón Real diferente al anterior; un jardín con fuentes y estatuas; decorado del bosque con un monte en el centro que desaparecía y descubría un rosal; el templo de Marte decorado con trofeos; un mar; escenarios de ruinas; y un salón de estilo corintio con nichos con estatuas vivas de dioses antiguos.

⁷⁸ Grabado por Juan Bautista Rabanal. (Cfr. Teresa ZAPATA FERNANDEZ DE LA HOZ: “Proyecto y participación de Teodoro de Ardemans en la entrada pública en Madrid de Felipe V”, en *Archivo Español de Arte*, LXIV, núm. 255 (1991), pp. 361-372.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 370.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 370.