

# “**C**ON LA MAYOR HERMOSURA Y ARTE”. PINTURAS DE JUAN RIBALTA PARA LOS CONDES DE ARANDA

VÍCTOR MARCO GARCÍA<sup>1</sup>

Doctor en Historia del Arte

**Resumen:** El presente artículo trata sobre algunos aspectos del mecenazgo llevado a cabo por los Condes de Aranda en la ciudad de Épila (Zaragoza). Se abordan temas relacionados con la fundación del Monasterio de la Purísima Concepción y la participación del pintor Juan Ribalta (Madrid, ca. 1596 – Valencia, 1629) en la decoración del retablo mayor. Del mismo modo, también se aborda el estudio del importante conjunto de pinturas de temática franciscana que allí se conservan, el último gran encargo realizado por Juan Ribalta antes de su prematura muerte.

**Palabras clave:** Mecenazgo / Condes de Aranda / Épila / siglo XVII / Juan Ribalta.

**Abstract:** This article discusses some aspects of patronage held by the Counts of Aranda in the city of Épila (Zaragoza). It also examines certain issues related to the foundation of the Monastery of the Immaculate Conception and the participation by the painter Juan Ribalta (Madrid, ca. 1596 – Valencia, 1629) in the decoration of the main altar. In the same way, the study also addresses the important set of Franciscan themed paintings that are preserved there, the last major commission from Juan Ribalta before his premature death.

**Key words:** Patronage / Counts of Aranda / Épila / 17th Century / Juan Ribalta.

Con la entrada del siglo XVII se inició un periodo de esplendor para la villa aragonesa de Épila, próxima a la ciudad de Zaragoza, en el que se levantaron algunos de sus edificios más emblemáticos. Esta etapa de florecimiento artístico y cultural arranca en el año 1605 fecha en que se celebra el matrimonio entre don Antonio Ximénez de Urrea, V Conde de Aranda, y doña Luisa Padilla y Manrique, hija del célebre don Martín de Padilla y Manrique, Conde de Santa Gadea y Adelantado Mayor de Castilla.<sup>2</sup>

El retiro a Épila de don Antonio Ximénez de Urrea, bien sea como consecuencia de las alteraciones zaragozanas de 1591 o en busca de descanso como hiciera su antecesor don Jerónimo Ximénez de Urrea, implicó necesariamente una serie de reformas en su anquilosado palacio medieval que le otorgaron la configuración y el aspecto que tiene en la actualidad, ya que la mayor parte de la construcción data de comienzos del siglo XVII.

Sin embargo, el edificio de Épila que mejor refleja el mecenazgo ejercido por los Condes de Aranda en estas fechas es el Convento de la Purísima Concepción que, situado en las inmediaciones de la residencia palaciega, comunica con ésta a través de una estrecha galería.

Por deseo expreso de los Condes de Aranda la nueva fundación tendría por titular la Purísima Concepción de María y sería el primero en todo el Reino de Aragón de Franciscanas Descalzas Concepcionistas Recoletas, siguiendo la orden y tomando como modelo a las religiosas del Monasterio del Caballero de Gracia de la villa de Madrid. Las primeras religiosas que lo ocuparon procedían del convento de Santa María de Jerusalén de Zaragoza, adscrito a la orden de las clarisas.

Aunque la decisión de su construcción fue anterior, las capitulaciones acerca de la nueva fundación se pactaron en la ciudad de Zaragoza, el 2 de febrero del año 1622. Los Condes de Aranda com-

<sup>1</sup> Fecha de envío: 22 de abril de 2013 / Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2013.

<sup>2</sup> Como obra de referencia recomiendo la consulta de LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier. *Los edificios religiosos de la villa de Épila. Estudio histórico-artístico*. Zaragoza: Instituto Católico de Estudios Sociales, 2007.

praron para la comunidad de religiosas los terrenos necesarios y se hicieron cargo de los costes de la obra y su decoración interior. A cambio, disfrutaron del derecho de patronato que implicaba una serie de beneficios. Entre ellos, de manera resumida, se pueden citar algunos como: la construcción de una tribuna que comunicaba con su palacio para poder asistir a las misas sin la necesidad de salir al exterior; una reserva de ingreso de cuatro plazas para personas designadas directamente por ellos; la posibilidad de poner sus armas y blasones en diferentes partes del edificio; y, como era habitual en estos casos, el derecho de sepultura en su interior.<sup>3</sup>

En las capitulaciones también quedó pactado que la construcción de la iglesia debía de estar finalizada en un plazo de tres años, en 1625.<sup>4</sup> Sin embargo, existe documentación que demuestra el incumplimiento en el tiempo señalado ya que, en esa fecha, la decoración interior del edificio no estaba del todo rematada lo que explicaría la consagración definitiva del templo en el año 1628.<sup>5</sup>

La iglesia, en su tipología, responde al modelo de una sola nave con crucero de grandes proporciones, cabecera recta y coro alto a los pies. Su nave está cubierta con una bóveda de lunetos y el crucero con bóvedas de arista y cúpula con linterna que permite una mejor iluminación del interior. En su decoración, los Condes de Aranda, y especialmente la Condesa que es quien figura en los documentos de contratación de las obras, no escatimaron en gastos y adjudicaron las obras a profesionales de reconocido prestigio.<sup>6</sup>

Entre los artífices que participaron en la decoración de la iglesia conventual se pueden citar los

nombres de Juan Galván, autor del importante conjunto de pinturas murales, o Juan Lobera, que se encargó de la decoración de la sacristía.<sup>7</sup> Sin embargo, hasta este momento, no se tenía noticia de los artistas que habían participado en la ejecución del retablo mayor de la iglesia, a excepción de la supuesta participación del mazonero Tomás Lagunas y de Juan Lobera, que propuso Lázaro Sebastián hace algunos años.<sup>8</sup>

Por tanto, mi objetivo en el presente estudio, será dar a conocer los nombres de aquellos artistas a quienes la Condesa de Aranda confió las partes principales del retablo, como la imagen titular y el importante conjunto de lienzos que lo componen.

El retablo mayor del convento (fig. 1) consta de un gran sotabanco decorado con bajorrelieves en el que figuran los escudos de los patronos del convento y en el que se ubicó un comulgatorio para las religiosas. Sobre éste se apea el banco en el que se combina la decoración escultórica con la pictórica para representar a diferentes miembros de la orden franciscana, a excepción del espacio central en el que se ubicó un sagrario en forma de templete destinado a la exposición y reserva del Santísimo Sacramento. El cuerpo principal, dividido en tres partes por medio de cuatro columnas corintias de fuste estriado, alberga tres imágenes de talla, entre ellas la titular: la Inmaculada Concepción. Sobre éste, se encuentra un entablamento en el que un amplio frontón partido, con volutas recurvadas, da paso a un cuerpo superior, o ático, dividido en tres partes por medio de la alternancia de columnas y pilastras adosadas y en cuyo espacio central figura un lienzo en el que está representado el *Calvario*. Todo este cuerpo su-

<sup>3</sup> Sobre este edificio véase el estudio de MARTÍNEZ MOLINA, Javier. *El conjunto palaciego de los Condes de Aranda en la villa de Épila*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010.

<sup>4</sup> LÓPEZ PEÑA, Cristina. "Las Artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1622 a 1624". En: BORRÁS GUALIS, G. M. (dir.). *Las Artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, t. IV, p. 19.

<sup>5</sup> MERENCI ALDAYA, Juan Lorenzo. *Nobiliario de la Casa Ximénez de Urrea*. Archivo Ducal de Híjar, legajo 38-1, circa 1625, sin foliar.

<sup>6</sup> La Condesa de Aranda, Doña Luisa Padilla y Manrique, recibió una esmerada formación y, al igual que su marido, cultivó la literatura manteniendo contacto con diferentes poetas e intelectuales de la época como Baltasar Gracián. Publicó un total de seis obras entre los años 1637 y 1644. Manuel Serrano y Sanz, su mejor biógrafo, la calificó como "eminente prosista, acaso la más notable de cuantas florecieron en España durante el siglo XVII". Véase EGIDO, Aurora. "La nobleza virtuosa de la Condesa de Aranda, doña Luisa de Padilla, amiga de Gracián". *Archivo de Filología Aragonesa*, 1998, LIV-LV, pp. 9-41.

<sup>7</sup> Sobre estos pintores y su participación en el Convento de la Concepción de Épila remito a la consulta de BORRÁS GUALIS, Gonzalo Máximo. "Apuntes sobre la vida y obra del pintor aragonés Juan Galván (1596-1658)". *Seminario de Arte Aragonés*, 1974, núms. XIX-XX-XXI y BESCÓS TORRES, Modesto Pedro. *Biografías aragonesas del Siglo de Oro. Personajes del linaje Lobera, sus afines y su relación con las grandes figuras de la época*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2004.

<sup>8</sup> LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier, 2007, p. 136. Otro elemento que refuerza la intervención de Tomás Lagunas son los numerosos paralelismos estilísticos y estructurales que comparte el retablo de Épila con el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Villanueva de Huerva, obra realizada en 1627 por el mismo artista y perfectamente documentada.



Fig. 1. Retablo mayor del Convento de la Purísima Concepción, ca. 1625, Épila.



Fig. 2. Anónimo aragonés, *Inmaculada Concepción*, siglo XVIII. Imagen titular del retablo mayor del Convento de la Purísima Concepción de Épila.

perior está coronado por un segundo frontón partido rematado por bolas herrerianas.

Este retablo mayor del Convento de la Concepción es un claro ejemplo de los de tipología arquitectónica clasicista a la romana. Al margen de los repertorios decorativos, también se aprecia claramente en su cuerpo principal, que destina un gran espacio para albergar la imagen titular.

Esta característica pone en evidencia una serie de aspectos novedosos surgidos en la retablística del seiscientos y que tienen su fundamento en el Concilio de Trento, en el que se recomendaba una transmisión más eficaz de la doctrina; de ahí que las anteriores estructuras reticulares de los retablos renacentistas fueran siendo sustituidas por este tipo de distribución, mucho más sencilla, que otorgaba un mayor protagonismo al espacio central reservado para la imagen titular.

Ocupando este espacio podemos contemplar la talla escultórica de la Inmaculada Concepción de María (fig. 2). La *Tota Pulchra* aparece acompañada de un nutrido cortejo de ángeles y un largo elenco de símbolos marianos que, extraídos en su mayoría del *Cantar de los Cantares* de Salomón, aparecen en la mayoría de este tipo de representaciones. Flanqueando esta imagen se encuentran

las esculturas de *San Miguel Arcángel*, como santo protector, armado con lanza y pisando el dragón, y *San Francisco de Asís*, que viste el sayal de los franciscanos y lleva el cordón de tres nudos atado a la cintura, representando los votos de pobreza, castidad y obediencia. Como fundador, el santo porta el libro de la regla y el bastón rematado por la cruz de doble travesaño.

Un detenido examen estilístico de todo el conjunto pone en evidencia que algunas de las partes del retablo fueron modificadas en una época posterior a su fabricación, cuya fecha de inicio debe situarse en 1625, año en que las capitulaciones establecieron que debía estar terminada la construcción de la iglesia conventual.

Las partes que fueron alteradas en época posterior son aquellas que se sitúan en el cuerpo principal del retablo. Las tres imágenes escultóricas que representan a la *Inmaculada Concepción*, *San Miguel Arcángel* y *San Francisco de Asís*, muestran unos repertorios decorativos en su policromía y unas formas que no se corresponden con las de la escultura aragonesa del siglo XVII y debieron ser realizadas en una cronología mucho más tardía, posiblemente en pleno siglo XVIII. Para ello, basta con compararlas con las esculturas del banco que representan a *San Antonio de Padua* y *San Pas-*

cual Bailón, ejemplos de la imaginería aragonesa del seiscientos y que sí que debieron ser concebidas, desde un principio, para que formaran parte del retablo.

Ahora bien, si las esculturas que hoy figuran en el cuerpo principal no habían formado parte del retablo original, cabría buscar, como mínimo, la escultura titular que antaño presidió la obra primitiva.

Merenci Aldaya proporciona una serie de datos de gran importancia que me sirvieron para poder identificar a la que, debió de ser la imagen escultórica que presidió el retablo mayor de la iglesia. En un texto, en el que cita una serie de datos de la espléndida labor de mecenazgo llevada a cabo por los Condes de Aranda en el convento de la Purísima Concepción de Épila, nos habla de la imagen principal del retablo mayor que, como cabía esperar, representaba a la Inmaculada Concepción:

La ymbocacion de ella es la Virgen de la Conçeçion de tan artifiçiosa que mas viva que talla parece habiendo esta Señora [refiriéndose a la Condesa de Aranda] gastado muchissimo en procurar se le hiziese en Valladolid por un tan grande Artifize que asi por su maravillosa hechura como por el gasto y cuidado que puso en hacerla es obra tan peregrina que mueve a todos la devoçion misma que esta Señora tiene a su Comçeçion.<sup>9</sup>

Evidentemente, cuando el texto cita a ese tan grande artífice de Valladolid, está refiriéndose al célebre escultor Gregorio Fernández (Sarria [Lugo], 1576 – Valladolid, 1636) que, en las fechas en que se construyó el retablo mayor y se encargó la imagen titular, ya se había establecido definitivamente en la ciudad castellana.<sup>10</sup>

El encargo de esta obra a Gregorio Fernández desde la lejana Épila no es un hecho que deba resultar extraño porque el escultor poseía un importante taller que le permitía asumir diferentes encargos que no se circunscribían un ámbito geográfico cercano sino también al resto de la nación. El maestro firmaba los contratos y se encargaba de realizar los dibujos y los modelos en cera o arcilla mientras que, en la mayoría de los casos, eran sus oficiales quienes desbastaban y ejecutaban las

imágenes siguiendo sus diseños. Para la policromía de sus obras recurría a la colaboración de excelentes pintores como Diego Valentín Díaz, los hermanos Francisco y Marcelo Martínez o Jerónimo de Calabria.<sup>11</sup>

En general, él mismo se ocupaba de la talla de las cabezas y las manos de todas las imágenes que salían de su taller pero, dependiendo del contrato, en algunas ocasiones el propio comitente de la obra exigía que toda la obra fuese ejecutada por el célebre maestro.

Cuando estuve en el convento de religiosas concepcionistas de Épila tuve la oportunidad de localizar la supuesta escultura de Gregorio Fernández a la que se estaba refiriendo el texto de Merenci Aldaya. Esta excelente talla (fig. 3), en el pasado imagen titular de la iglesia conventual, se encuentra hoy presidiendo la hornacina central del mueble relicario que preside la sacristía.

La imagen, como titular del convento, representa la *Inmaculada Concepción* y, como puede comprobarse, sigue de manera puntual el prototipo ideado por Gregorio Fernández para este tipo de imágenes en las que la Virgen, representada como una mujer joven, va peinada con ralla al medio y porta una larga cabellera que se distribuye simétricamente sobre sus hombros. Junta sus manos sobre el pecho en señal de humildad y aparece vestida con un rígido manto que forma dos grandes dobladuras a los costados. A sus pies figuran la luna y el dragón aunque este último, en algunas de sus imágenes, es sustituido por algunas cabezas de ángeles.

Cuando contemplé por primera vez esta obra me resultó sorprendente que no estuviese tocada por la corona imperial metálica que suelen portar este tipo de imágenes salidas del taller de Gregorio Fernández pero la abadesa del convento me informó de que originariamente sí la llevaba pero le fue extraída para que pudiera ser colocada en su emplazamiento actual, lo que viene a demostrar, de nuevo, que esta escultura fue reubicada y no se concibió para el lugar en el que hoy se encuentra.

Del mismo modo, en la talla también se pueden observar otra serie de elementos formales que

<sup>9</sup> MERENCI ALDAYA, Juan Lorenzo, circa 1625 (nota 5), sin foliar.

<sup>10</sup> Los estudios dedicados al escultor Gregorio Fernández son muy abundantes. Remito a la consulta de la obra de Martín González por su carácter de compendio. Véase MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El escultor Gregorio Fernández*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1980. Véase también el estudio más reciente de URREA FERNÁNDEZ, Jesús. "Aproximación biográfica al escultor Gregorio Fernández". En: URREA FERNÁNDEZ, J. (com.). *Gregorio Fernández 1576-1636*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 1999, pp.15-41.

<sup>11</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1980 (nota 10), pp. 54-55.

son habituales las obras realizadas por Gregorio Fernández en su etapa de madurez. Aunque su policromía parece no ser la original, el drapeado de las vestiduras de la *Inmaculada* presenta el típico plegado metálico con los característicos pliegues rígidos, puntiagudos y acartonados. Los elementos de tradición manierista de sus primeras imágenes ya han desaparecido en pro de un elegante y sereno naturalismo.

Aunque no dispongo de noticias sobre la fecha exacta en que debió de ser realizada la imagen de Épila, su ejecución debe situarse en una fecha próxima a 1625, año en que finalizaron las obras de la iglesia y se debió iniciar la construcción del retablo mayor. Por tanto, la realización de talla se sitúa en una etapa muy concreta de la producción de Gregorio Fernández en la que comenzó a ampliar su clientela y a atender numerosos encargos fuera de la ciudad de Valladolid.<sup>12</sup>

También merece la pena señalar que es, precisamente, en la segunda década del siglo XVII cuando el escultor abordará el tema de la Inmaculada Concepción con una mayor frecuencia. Como ejemplos tempranos pueden citarse la que realizó en 1620 para la cofradía de la Vera Cruz de Salamanca o la que hizo hacia 1623 para el convento de la Concepción de Vitoria. Igualmente pertenecen a este periodo las que se encuentran en el Convento de la Encarnación de Madrid o la del Convento de Santa Clara de Peñafiel. De cronología más próxima a la talla de Épila es la *Inmaculada Concepción* de la Catedral de Astorga.<sup>13</sup>

A mediados de 1625 el escultor se comprometió con el Cabildo de Plasencia a realizar las esculturas del retablo mayor de la catedral. Si establecemos una comparación formal entre la imagen de la Virgen del grupo de la *Asunción* de Plasencia con la talla de Épila podemos apreciar numerosos paralelismos formales tanto en la ejecución de la talla como en su policromía; todo ello sin olvidar, como he expresado anteriormente, que la imagen del convento aragonés parece haber sido repintada.

El hecho de no haberse localizado el contrato de la obra hará que resulte difícil precisar si la escultura ha salido en su totalidad de las manos del escultor o si hay en ella una elevada participación de taller. Profundizar en todos estos aspectos sin conocer las particularidades del encargo es una tarea que debe ser realizada por un investigador

<sup>12</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1980 (nota 10), pp. 73-74.

<sup>13</sup> MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, 1980 (nota 10), pp. 224-235.



Fig. 3. Gregorio Fernández, *Inmaculada Concepción*, ca. 1625, Sacristía del Convento de la Purísima Concepción de Épila.

especializado en la producción de Gregorio Fernández.

En el presente artículo únicamente pretendo dar a conocer esta extraordinaria pieza y a señalar su vinculación con el taller y la producción del célebre imaginero de la escultura barroca española. Sin embargo, tal y como señalaba Merenci Aldaya, la Condesa de Aranda puso especial empeño en que en el retablo mayor del Convento de la Purísima Concepción de Épila intervinieran los mejores artífices por lo que no resultaría descabellado que Gregorio Fernández se hubiese hecho cargo él mismo de la ejecución de la imagen titular.

De hecho, el testimonio de Merenci Aldaya ha podido ser corroborado en parte con documentación de archivo, al menos en lo referente a la con-

tratación de las pinturas del retablo que fueron realizadas por un reputado pintor completamente ajeno a la escuela aragonesa de pintura y que, como Gregorio Fernández, tenía su taller establecido en un lugar muy distante de la villa de Épila.

Este documento al que estoy haciendo referencia, localizado por María José López Azorín en uno de los protocolos notariales conservados en el Archivo del Reino de Valencia, se convierte en otra de las pruebas que vienen a demostrar la hipótesis que había apuntado con anterioridad de que el cuerpo principal del retablo mayor de la iglesia del convento de la Concepción de Épila fue intervenido en una fecha posterior a su construcción, siendo su aspecto primitivo modificado en parte. Debido a su interés en el presente artículo, me dispongo a transcribirlo en su integridad:

Obligación de Juan Ribalta con la Condesa de Aranda  
En la ciudad de Valencia comparecieron D. Juan Crisóstomo Samitier procurador general de la Excm. Sra. Condesa de Aranda, de una y Juan Ribalta, pintor de otra, y habiéndose propuesto por el dicho D. Juan Crisóstomo Samitier en dicho nombre al dicho Juan Ribalta... para pintar un quadro hermosísimo en un lienzo y que es de alto quinze palmos y diez palmos de ancho con la figura de la Purísima Concepción Nra. Sra. con el dragón a los pies, luna, estrellas, y demás atributos y con la gloria más hermo-seada en el alto (?) de la cabeza de la Virgen que se pudiese pintar que por tanto le decía si quería encargarse por hacer servicio a su Excm. de pintar el dicho quadro con la mayor hermosura y arte que de su mucha destresa se pudiese esperar y que aceptándolo se capitulase con el presente acto, el tiempo, condiciones y modo de pago... (texto deteriorado, roto)... ohida la qual proposición sobre sobre el dicho Juan de Ribalta dixo y expongo que sobre el mucho deseo que tenia de servir a la Sra. Condesa de Aranda y por lo que le gustaba irme (?) en la ciudad de Zaragoza aceptaba pintar el quadro en la forma susodicha... (texto quemado, ilegible)... la dicha pintura se haya de ver, reconocer y apreciar por Alonso Yáñez del Castillo conforme a él le pareciese, si no hubiera acuerdo entre las partes el dicho D. Juan Crisóstomo Samitier buscaría de la ciudad de Zaragoza los pintores y peritos de mejor nombre (texto deteriorado e ilegible...) quinientos reales que en esta hora de agora el dicho D. Juan Samitier da y entrega por señal y bistrecha de la dicha pintura al dicho Juan Ribalta (...) Testigos, Pedro Juan Pujansons y Pedro Juan Eximenes, Civis Valentia hab.<sup>14</sup>

En este documento, fechado el 1 de julio del año 1626, el reputado pintor Juan Ribalta (Madrid, ca.

1596 – Valencia, 1629) se compromete con la Condesa de Aranda para realizar un gran lienzo que debía representar a la *Purísima Concepción de Nuestra Señora*. En el texto no viene reflejado el lugar al que iba destinada la referida pintura pero, como demostraré a continuación, su destino era ocupar el nicho principal del retablo mayor de la iglesia de las concepcionistas de Épila, cumpliendo las funciones de telón bocaorte.

En el siglo XVIII, por razones que desconozco, tanto la imagen de talla como la pintura que originariamente formaban parte del retablo fueron reemplazadas por el conjunto escultórico de la *Inmaculada Concepción*, en la forma en que hoy puede contemplarse. Afortunadamente, las religiosas del convento no se deshicieron de ellas al dejar de cumplir su función primitiva y, gracias a esto, pude identificarlas entre las diferentes obras de arte que se conservan en el interior de la clausura.

Al margen de las evidentes razones de estilo que, como veremos, encaja perfectamente con el de otras obras realizadas por el pintor, un dato que permite su identificación y que despeja cualquier tipo de duda sobre su autoría son sus medidas y la descripción que se hace del mismo en el citado documento. En el contrato Juan Ribalta se compromete a que las medidas del lienzo deben de ser de quinze palmos de alto por diez palmos de ancho, unas proporciones que coinciden exactamente con un lienzo conservado en la clausura que representa la *Inmaculada Concepción* (figs. 4 y 5) que tiene un tamaño aproximado de 345 x 230 centímetros.

Además de sus medidas, la descripción iconográfica de la obra descrita en el documento también coincide plenamente con la del lienzo conservado en el monasterio de Épila por lo que a partir de este momento debe asignarse, sin ningún tipo de reparo, a la producción del pintor Juan Ribalta.

El texto cita de forma literal que el lienzo debe representar “la Purísima Concepción Nuestra Señora con el dragón a los pies, luna, estrellas, y demás atributos y con la gloria más hermo-seada en el alto de la cabeza de la Virgen que se pudiese pintar”.

El pintor siguió de manera puntual el contrato y representó a la *Inmaculada Concepción* según su iconografía tradicional. Ocupando el eje central

<sup>14</sup> Archivo del Reino de Valencia, Protocolos notariales de Francisco Mallent, legajo 4513, 1 de julio de 1626. Este documento fue publicado en LÓPEZ AZORÍN, María José. *Documentos para la historia de la pintura valenciana del siglo XVII*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 83.



Fig. 4. Retablo mayor del Convento de la Purísima Concepción de Épila. Montaje fotográfico con el primitivo lienzo bocaporte realizado por Juan Ribalta.



Fig. 5. Juan Ribalta, *Inmaculada Concepción*, 1626, Convento de la Purísima Concepción de Épila.

compositivo, la Purísima concebida por Juan Ribalta se muestra ante nosotros como una mujer joven y hermosa de cabello castaño claro, casi dorado, y va tocada con corona imperial, como emperatriz celestial. Viste una túnica blanca, en alusión a su pureza virginal, que presenta una decoración en sus mangas de finos bordados de oro y ciñe a su cintura mediante una cinta del mismo color. Sus hombros, y la mayor parte de su cuerpo, van cubiertos por un manto azul, evocador de la eternidad, sujeto en su seno por medio de un broche con forma de flor, realizado en oro y piedras preciosas. La Virgen eleva la mirada al cielo en el que se encuentra el Espíritu Santo, simbolizado por la paloma, y lleva una mano sobre su pecho, en señal de aceptación de los designios divinos. El brazo derecho lo extiende a media altura, en una actitud casi declamatoria, demostrando, mediante estos gestos, la firmeza de su fe y su abandono total a la voluntad de Dios.

Ribalta no pasó por alto otros elementos iconográficos de la Inmaculada Concepción que quedaron pactados en el contrato de la obra. El documento cita textualmente que debían aparecer re-

presentados: "el dragón a los pies, luna, estrellas, y demás atributos y con la gloria más hermosea en el alto"; atributos todos ellos derivados de la imagen de la Mujer Apocalíptica y que pasaron a formar parte de las representaciones de la Purísima. El capítulo doce del Apocalipsis la describe como "una mujer vestida de sol, con la luna a sus pies y la cabeza coronada por doce estrellas" (Ap. 12, 1: *Et signum magnum apparuit in coelo: mulier amicta sole, et luna sub pedibus ejus, et in capite ejus corona stellarum duodecimi...*).

Las doce estrellas que coronan su cabeza (fig. 6) son el símbolo de las doce tribus de Israel aunque del mismo modo pueden hacer alusión a los doce apóstoles, en referencia a la maternidad de María sobre la Iglesia. La luna, desde antiguo, ha sido símbolo de su pureza virginal (Cant. 6, 10: *Pulchra ut luna*) y expresa el papel de María como mediadora entre la tierra y el cielo, entre Dios y el hombre.

Los "demás atributos" que cita el documento son los habituales símbolos marianos veterotestamentarios, extraídos en su mayoría del *Cantar de los Cantares* de Salomón, que, ensalzando sus virtu-



Fig. 6. Juan Ribalta, *Inmaculada Concepción*, 1626, Convento de la Purísima Concepción de Épila. Detalle de la imagen de Virgen.

des, forman parte de la iconografía tradicional de la Inmaculada. Estos elementos se encuentran distribuidos en la parte baja del lienzo, como el templo de Dios (Gn. 28, 10 y ss.: *Templum Dei*) y la fuente (Cant. 4, 12: *Fons signatus*), apareciendo apenas esbozados en el ángulo inferior derecho de la obra.

El resto son portados por algunos miembros de la corte celestial. Una pareja de ángeles niños, situados en el margen izquierdo, se entretienen disfrutando del perfume de una rosa (Si. 24, 17-18: *Rosa mistica*). Justo en el lado opuesto, otro ángel se encuentra completamente absorto al contemplar su reflejo en un espejo (Sap. 7, 26: *Especulum sine macula*) que porta en sus manos. Casi a media altura, encontramos a dos hermosos ángeles mancebos que, a diferencia de los niños, dirigen ya su mirada a la Inmaculada. El de la izquierda va acompañado de una estrella (Himno litúrgico: *Stella maris*) que, sin ser tocada, se suspende maravillosamente sobre su mano. El de la derecha extiende uno de sus brazos y muestra una vara de lirios (Cant. 2, 1 y 2: *Lilivm convalium*).

El documento también hacía referencia a que en el lienzo debía de estar presente el dragón. Ribalta

concebía su criatura monstruosa con un aspecto mucho más cercano a la bestia descrita en el Apocalipsis que a la tradicional serpiente paradisiaca y, tal y como especificaba el contrato, lo representó ocupando la posición que le corresponde: a los pies de la Virgen. La pintura muestra este ser con una expresión desgarradora y un horrendo aspecto, como una especie de híbrido entre dragón y grifo, y aplastado por la Inmaculada (Gn. 3, 15: *Ipsa conteret caput tuum* –Ella aplastará tu cabeza–), recordando que la Virgen, como madre de Cristo, fue copartícipe en la liberación del pecado en que Adán había incurrido y del que ella estuvo exenta ya que fue concebida antes del principio de los tiempos.

La última de las indicaciones del contrato, al menos en lo referente a lo que debía de ser pintado por Ribalta en su obra, vuelve a insistir en esta misma idea exigiendo que, en el lienzo, la imagen de la Inmaculada debía de ir acompañada “con la gloria más hermoseedada en el alto de la cabeza de la Virgen que se pudiese pintar”, refiriéndose, con ello, al cortejo celeste que debía aparecer representado en el registro superior del lienzo.

El comitente de la obra se aseguró que no faltasen los ángeles que, en este tipo de representaciones, suelen acompañar a la Virgen ya que el júbilo y admiración expresado por las criaturas celestes venía a demostrar la concepción de la Inmaculada en el pensamiento divino antes del comienzo de los tiempos; y el hecho de que formara parte, desde un primer momento, del plan eterno de la creación, venía a demostrar, de nuevo, la pureza de María puesto que su creación había precedido al nacimiento del mal.

La Condesa de Aranda deseaba que en el lienzo de Purísima Concepción figurara «la gloria más hermoseedada» y el pintor Juan Ribalta cumplió a la perfección sus deseos plasmando una corte celestial digna de alabanza compuesta por un nutrido grupo de ángeles mancebos que, en diferentes actitudes, acompañan y muestran su júbilo ante la contemplación de su soberana (fig. 7).

Estos grupos de ángeles permiten relacionar esta pintura con uno de los pocos testimonios artísticos de Juan Ribalta que se encuentran perfectamente documentados: el dibujo conservado en el Museo de Bellas Artes de Valencia que representa el *Nacimiento de Cristo* (fig. 8).<sup>15</sup> En el ángulo inferior derecho se encuentra firmado: “Joan Ribal-

<sup>15</sup> *Nacimiento de Cristo*. Pluma y aguada sepia sobre papel amarillento verjurado, 284 x 176 mm. Museo de Bellas Artes de Valencia. N° inv. 4/96.



ta", por lo que su autoría escapa a cualquier tipo de duda. En él podemos contemplar unos modelos angelicales prácticamente idénticos a los que aparecen en la *Inmaculada Concepción* de Épila. Distribuidos por parejas o en grupos más numerosos, como en el caso del lienzo aragonés, están representados en atrevidos escorzos y pueblan todas las partes secundarias de la composición, dotando a la obra de gran movimiento y dinamismo. También se encuentran abundantes paralelismos formales en sus rasgos fisonómicos, la disposición de los cabellos o aspectos como la vestimenta y el tipo de pliegues de las telas (fig. 9 y 10). En opinión personal, esta proximidad de los modelos, es un claro indicio que permite situar la ejecución del dibujo en una fecha próxima a la realización de la pintura aragonesa, hacia 1626.

Si conceptualmente la *Inmaculada Concepción* de Épila es una obra perfecta, desde un punto de vista técnico podemos decir que estamos ante una obra magistral en la que Juan Ribalta hace alarde de su destreza con los pinceles. Factores como: la belleza idealizada de sus modelos y la serenidad que logran transmitir; el magisterio a la hora de resolver la composición y su articulación en diferentes planos; el estudio apurado de la perspectiva presentando una obra creada para ser contemplada desde un punto de vista bajo; los estudios y bien resueltos escorzos que muestran la mayor parte de las figuras; el tratamiento minucioso y pormenorizado a la hora de resolver los detalles, especialmente en los ropajes y vestimentas de la corte angélica; la riqueza y viveza de su paleta cromática; o el sutil movimiento del que está impregnada toda la obra, infrecuente en la pintura valenciana de la época, la convierten en una obra maestra de la pintura valenciana del Barroco y, en mi opinión, en una de las Inmaculadas más hermosas de la pintura española del Siglo de Oro.

Contemplando la obra es evidente que la Condesa de Aranda debió de quedar plenamente satisfecha con la labor realizada por Juan Ribalta puesto que fue resuelta, tal y como estipulaba el contrato "con la mayor hermosura y arte que de su mucha destreza se podía esperar".<sup>16</sup>

El documento conservado en el Archivo del Reino de Valencia no hace referencia al pago que recibió el pintor por la ejecución de la obra y únicamente cita que, una vez terminada, debía de ser

examinada por Alonso Yáñez del Castillo, persona de confianza de la noble dama. Si no se llegara a un acuerdo entre las partes sería el propio don Juan Crisóstomo Samitier, el mismo que propuso a Juan Ribalta para que se hiciera cargo del encargo, quien buscaría en la ciudad de Zaragoza a los mejores pintores con el fin de que pudieran peritar el precio y valor de la pintura.

Otros aspectos de importancia en el encargo como la fecha en que debía estar terminada la pintura o la cantidad estipulada por la realización del trabajo no aparecen reflejados en el texto a causa de su grave deterioro. Sin embargo, sí quedan estipulados dos puntos importantes: el primero es un claro indicio de que Juan Ribalta debió de cobrar una elevada suma de dinero ya que en el documento se hace constar que el pintor recibió como señal la nada despreciable cantidad de quinientos reales.

El segundo hace referencia a un dato de gran importancia: su probable desplazamiento a la ciudad de Zaragoza. Aunque algunas de sus partes son completamente ilegibles, en el texto se puede leer perfectamente que el pintor expresó "su mucho deseo que tenía de servir a la Señora Condesa" y por este motivo "en la ciudad de Zaragoza aceptaba pintar el quadro en la forma susodicha".<sup>17</sup>

De haberse llevado a cabo este viaje, cosa que parece bastante probable, no debió de suponer un gran inconveniente para el pintor puesto que, a través de su matrimonio con Mariana de la Serna, al ser ésta natural del vecino Reino de Aragón, pudo haberse beneficiado de importantes contactos entre las clases pudientes de la ciudad. Casada en segundas nupcias con el pintor Juan Ribalta, Mariana de la Serna, era sobrina de Isabel Ana Roca de Vallterra, esposa de don Juan de Vallterra, Barón de Torres-Torres, Conde de Villanueva y Caballero de la Orden de Montesa, y de don Vicente Roca de la Serna, obispo de Albarracín, que la nombró heredera de sus bienes.<sup>18</sup>

En cualquier caso, independiente de los contactos que pudiera tener su esposa en el reino vecino, la actuación del pintor en un lugar tan distante de Valencia encuentra su justificación en la notable influencia que ejerció, a comienzos del siglo XVII, la escuela de pintura valenciana sobre la aragonesa. A finales del siglo XVI y en las primeras déca-

<sup>16</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José, 2006 (nota 14), pp. 80-84.

<sup>17</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José, 2006 (nota 14), p. 83.

<sup>18</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José, 2006 (nota 14), p. 80.



Fig. 7. Juan Ribalta, *Inmaculada Concepción*, 1626, Convento de la Purísima Concepción, Épila. Detalle de la gloria celestial.



Fig. 8. Juan Ribalta, *Nacimiento de Cristo*, Museo de Bellas Artes de Valencia.



Fig. 9. Juan Ribalta, *Inmaculada Concepción*, 1626, Convento de la Purísima Concepción, Épila. Detalle de la gloria celestial.



Fig. 10. Juan Ribalta, *Nacimiento de Cristo*, Museo de Bellas Artes de Valencia. Detalle de la gloria celestial.

das de la centuria siguiente son muchos los pintores que, nacidos en Aragón, acudieron al Reino de Valencia con la intención de mejorar su formación. Entre las figuras más relevantes se encuentran los Sariñena, padre e hijo; Salvador y Vicente Castelló, unido este último por lazos familiares a los Ribalta; Pedro García Ferrer, formado en el taller ribaltiano; Andrés de Urzainqui; o Vicente Tío, cuya producción y trayectoria profesional permanece todavía en el anonimato.<sup>19</sup>

Tampoco se debe de pasar por alto la vinculación de los Condes de Aranda con el Reino de Valencia, en el que mantenían importantes posesiones territoriales como la Tenencia de Alcalatén que, desde la Reconquista, había pertenecido a los Ximénez de Urrea al igual que la Baronía de Cortes de Arenoso. También formaron parte de sus estados la Baronía de Benilloba, vendida en 1756 a Francisco de Güemes y Horcasitas, I conde de Revillagigedo, y el Señorío de Mislata, vendido en 1764 a la familia Cebrián.

El hecho de que la aceptación del encargo lleve la fecha del uno de julio de 1626 y el haberse conservado documentación que informa de la presencia de Juan Ribalta en Valencia, a principios del año 1627, ocupado en diferentes encargos y cometidos, permite fijar la ejecución del lienzo de la *Inmaculada Concepción* en los últimos meses del año 1626.

El 8 de enero de 1627, don Pedro de Borja, procurador de la Condesa de Cocentaina, entregó diez libras al pintor Juan Ribalta, a cuenta de las dieciocho que debía cobrar, por un trabajo que había realizado para el convento de monjas de Cocentaina.<sup>20</sup>

El documento no especifica la titularidad de la clausura ni la orden pero, sin duda, y por el derecho de patronato de la Condesa, se está refiriendo al de religiosas clarisas de la Virgen del Milagro. El bajo precio que cobra por este encargo y el hecho de que se especifique que es en concepto "por pintura sobre la imagen de la Virgen María" permiten llegar a la conclusión de que el trabajo no consistía en realizar una nueva composición si-

no en la restauración puntual de una imagen que ya existía en el convento. El requerimiento de los servicios de un pintor de la categoría de Juan Ribalta también permite suponer que no se trataría de una imagen cualquiera, sino de una especialmente valorada por la comunidad de religiosas. No sería descabellado pensar en que pudiera tratarse de la imagen titular, la *Virgen del Milagro*.

Estos trabajos realizados por el pintor a finales del año 1626 dan prueba del prestigio profesional que logró alcanzar en aquellos años, en los que recibió importantes encargos por parte de miembros de la alta nobleza que trascendían, incluso, del área geográfica valenciana.

En esas fechas Juan Ribalta era un trabajador independiente que contrataba por cuenta propia y se encontraba desvinculado del importante obrador que seguía manteniendo su padre, el célebre pintor Francisco Ribalta que, gracias a su fama y a la colaboración de una serie de ayudantes de primer rango, entre los que se encontraba su propio yerno Vicente Castelló, seguía activo ocupándose de proyectos de gran envergadura. Sirva como ejemplo el dato de que, en las mismas fechas que Juan Ribalta trabajaba para la Condesa de Aranda, su progenitor y maestro, se ocupaba de la realización de diferentes lienzos para los monjes de la Cartuja de Portaceli, entre ellos los del retablo mayor.

Como he apuntado con anterioridad, la posición social de Juan Ribalta aumentó considerablemente tras su matrimonio con Mariana de la Serna.<sup>21</sup> Tras celebrarse esta unión, el pintor fue nombrado por su esposa procurador de sus bienes con el fin de recuperar ciertas cantidades de dinero que le correspondían como heredera de don Vicente Roca de la Serna, obispo de Albarracín, y, poco tiempo después, asumió la tutela de los tres hijos de su mujer, todavía menores de edad, que eran fruto de su primer matrimonio con Pedro Março. El único varón, Andrés, llegó a convertirse en un pintor de cierto prestigio en la Valencia de mediados del siglo XVII y, tras la muerte de su padrastro y de su madre, acabaría recibiendo en herencia todos los materiales del obrador de los Ribalta.

<sup>19</sup> Véase MARCO GARCÍA, Víctor. *La pintura valenciana de la segunda mitad del siglo XVII (1630-1737)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Alcalá: Departamento de Historia II, 2010, pp. 748-753. Aunque nació en Cascante (Navarra), Andrés de Urzainqui (1604-1672) debe incluirse en este elenco por su relación con la escuela aragonesa y su estancia documentada en Valencia.

<sup>20</sup> LÓPEZ AZORÍN, María José, 2006 (nota 14), p. 83.

<sup>21</sup> Su registro de unión se hizo efectivo el 17 de marzo de 1618 y la misa de esponsales se celebró al mes siguiente, el día 29 de abril, según consta el libro de matrimonios de la parroquia de San Esteban de Valencia. Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando. *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*. Madrid: Museo del Prado, 1987, pp. 216-217.

El prestigio profesional alcanzado en una edad tan temprana, cierta posición social y una economía desahogada, convirtieron a Juan Ribalta en un pintor privilegiado y, aparentemente, con unas aspiraciones muy por encima de las de sus compañeros de profesión. Prueba de ello son sus inclinaciones literarias y los abundantes contactos que mantuvo con algunos intelectuales de su época, como el poeta Gaspar Aguilar.<sup>22</sup>

La documentación de la época también ofrece una serie de datos que merecen ser tenidos en cuenta y que permiten un mejor conocimiento del pintor. Son especialmente interesantes los datos relativos a Juan Ribalta que aparecen reflejados en el expediente de un proceso judicial promovido por su propio padre, el pintor Francisco Ribalta, con motivo de haberse negado a aceptar el cargo de "*baciner de pobres*" en la parroquia valenciana de San Andrés.<sup>23</sup>

Ribalta justificó no aceptar el puesto por el elevado gasto que le suponía y recurrió al testimonio de algunos pintores de su entorno más inmediato. Martí Sent Climent que, en aquellas fechas, ocupaba los cargos de síndico, notario y procurador de la parroquia no quedó convencido con las declaraciones de todas estas personas y le planteó una serie de preguntas que tuvieron que ser respondidas por el pintor, relacionadas con una serie de aspectos económicos y que tenían como objetivo demostrar que el pintor había mentado.

En un par de ellas se hace referencia a su hijo, diciendo de él que "trabaja y pinta muy hábil y diestramente, ganando muchos ducados para su padre". Evidentemente, como justifica el propio Ribalta, en ese momento Juan Ribalta ya "quiere pintar para sí" pues justo un mes más tarde se llevaría a cabo su enlace con Mariana de la Serna formando un núcleo familiar independiente.<sup>24</sup> En cualquier caso, independientemente de su veracidad, la noticia es especialmente interesante porque demuestra claramente que la habilidad de Juan en su profesión era notoria y pública, recibiendo importantes cantidades de dinero por sus encargos.

La segunda noticia en la que se menciona Juan Ribalta hace referencia a su aspecto, describiéndolo

el síndico de la siguiente forma: "Su hijo Juan va ordinariamente vestido de seda y vestidos costosos, y suele llevar una cadena de oro al cuello, y lleva de ordinario un criado que va tras él". La descripción es sumamente reveladora y es el claro reflejo de una persona que nada en la abundancia, precisamente en un momento en el que la sociedad valenciana atravesaba por una grave crisis económica.

Ribalta desmiente que su hijo porte un collar de oro al cuello, pero no se atreve a negar que vaya vestido habitualmente de seda. También dice que la persona que lo acompaña no es un criado sino un aprendiz de pintor, aunque no revela su identidad. La humildad y escasez de medios que pretendía demostrar el pintor no debieron de ser suficientemente convincentes y, vistas las alegaciones presentadas por ambas partes, se publicó la sentencia el 2 de marzo de 1619 en contra de Francisco Ribalta y a favor del síndico de la parroquia de San Andrés.<sup>25</sup>

He utilizado en el presente artículo estas noticias no solo para tratar de esbozar un perfil del pintor Juan Ribalta, sino también para dar paso al último de los temas que pretendo abordar, en relación al trabajo realizado por el pintor para la Condesa de Aranda.

Aunque ya había hecho referencia al conjunto de pinturas que se encuentran en el retablo mayor del Monasterio de la Purísima Concepción de Épila, hasta ahora, no me había pronunciado sobre su posible autoría que no dudo en asignar también a la producción del pintor Juan Ribalta, autor, como ha quedado sobradamente demostrado, del lienzo principal del retablo mayor.

Las pinturas que forman parte del retablo son un claro exponente de la pintura de tipo naturalista, introducida en Valencia a principios del siglo XVII por Francisco Ribalta. Uno de los lienzos en los que más evidencia el pintor la lección aprendida de su padre es el *Calvario* del ático, en el que destaca su técnica claroscuro, con una iluminación muy contrastada de luces y sombras, y unos modelos que recuerdan muy de cerca a otras obras de tema análogo realizadas por su maestro, como la que se conserva en la parroquia de Algemesí, o

<sup>22</sup> Se conoce su participación en unas justas poéticas celebradas en la ciudad de Valencia en el año 1618, con motivo de las fiestas de beatificación de Santo Tomás de Villanueva. Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando, 1987 (nota 21), p. 217.

<sup>23</sup> Véase BENITO DOMÉNECH, Fernando; VALLÉS BORRÁS, Vicente. "Un proceso a Francisco Ribalta en 1618". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1989, segundo semestre, nº 69, pp. 143-168.

<sup>24</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando; VALLÉS BORRÁS, Vicente, 1989 (nota 23), p. 153.

<sup>25</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando; VALLÉS BORRÁS, Vicente, 1989 (nota 23), p. 153.

en la Diputación de Valencia. El modelo de Virgen con las manos juntas en oración que figura en esta pintura de Épila encuentra un precedente en la imagen mariana que representó Juan Ribalta en el lienzo de la *Circuncisión* de la parroquia de Andilla.

La misma técnica, heredada de su padre, se puede apreciar en la serie de lienzos que componen la base del retablo, aunque su estado de conservación, al estar situados en la parte más baja de la estructura, no es del todo bueno para hacer un análisis estilístico pormenorizado ya que, en su mayoría, han sido repintados. A pesar de ello, algunos modelos presentes en las partes no intervenidas recuerdan muy de cerca a otras obras salidas del obrador ribaltiano, como algunas telas que figuran en las bases de algunos retablos del convento de agustinas de San Martín de Segorbe.

En las bases de las columnas figuran cuatro santas franciscanas que se encuentran representadas en pie, vistiendo el hábito de la orden y mostrando sus atributos característicos. Como en el lienzo del *Calvario*, Juan Ribalta recurre de nuevo a la técnica claroscuro quedando las religiosas iluminadas por un potente haz de luz que las destaca sobre un fondo neutro.

En el extremo izquierdo figura *Santa Isabel de Portugal*, portando la corona que identifica la nobleza de su linaje y las flores que aluden a uno de los principales milagros de esta santa piadosa que, desobedeciendo las órdenes de su esposo, se encargaba de repartir alimentos entre los pobres; seguida de *Santa Clara de Asís* que se representa con la custodia en sus manos por la especial devoción que sintió hacia la sagrada Eucaristía, un hecho que provocó que, tras el Concilio de Trento, su imagen se convirtiese en uno de los principales iconos de los que se valió la Contrarreforma para la defensa de este sacramento (fig. 11). A pesar de que, como en el caso de santa Isabel, la imagen se encuentra prácticamente cubierta por repintes, todavía se aprecia la calidad en algunas de sus partes, como el óvalo del rostro, permitiendo apreciar las semejanzas que existen entre este modelo y el original de Pulzone de tema análogo que se conserva en el Real Colegio de Corpus Christi de Valencia.

En el extremo derecho del retablo Juan Ribalta pintó a *Santa Coleta de Corbie* portando como atributo un libro que hace alusión a su condición

de reformadora de la orden de santa Clara, a la que devolvió el espíritu y la observancia primitiva que le diera la santa en su Regla; seguida de *Santa Inés de Asís*, que aparece representada portando un pez y una bandeja en vez de sus atributos más característicos: el libro y el Niño Jesús.<sup>26</sup>

Del conjunto de cuatro santas franciscanas es *Santa Inés de Asís* la que presenta un menor número de repintes y en la que se puede apreciar mejor el estilo de Ribalta (fig. 12). La parte derecha del rostro de la figura no se encuentra intervenida permitiendo contemplar su maestría a la hora de representar la figura femenina. Al igual que en el rostro de la *Inmaculada Concepción*, las pálidas carnaciones de la religiosa están resueltas con gran magisterio, al igual que la forma y el contorno de los labios, que esbozan una dulce y contenida sonrisa, o el brillo de la luz reflejada en los ojos, un recurso que es empleado por Ribalta en la mayoría de sus obras. El pez que santa Inés porta en la mano está resuelto por el pintor con un apurado naturalismo, mostrando con precisión su morfología y las diferentes texturas y tonalidades de la piel y las escamas.

Un tamaño mayor a los lienzos de las santas tienen la pareja de lienzos apaisados que se encuentran en el espacio que produce el retranqueo de las bases de las columnas del retablo. En el lado de la derecha, se puede contemplar un lienzo bastante repintado que muestra el *Martirio de San Berardo y sus cuatro compañeros*, los mártires franciscanos de Marruecos.

Berardo, Pedro, Acursio, Adyuto y Otón habían sido enviados por San Francisco a predicar a los mahometanos. En la ciudad de Marrakech fueron prendidos y torturados por no querer renunciar a Cristo y finalmente fueron condenados a muerte. El lienzo nos detalla las particularidades de su cruel martirio en el que se les fue rajando, uno a uno, la frente para ser finalmente degollados. En el espacio central aparece un sarraceno alzando la cimitarra para asestar el golpe mortal al primero de los mártires franciscanos. Dos de sus compañeros, con las manos juntas en señal de oración, esperan con resignación la hora de su muerte mientras que la pareja restante figura con las manos atadas en un segundo plano, junto a un grupo de soldados mahometanos. Al fondo se puede contemplar una visión imaginada, y nada realista, de la ciudad de Marrakech, con un tempo circular de evocaciones brahamantescas y un obelisco.

<sup>26</sup> Agradezco a la ayuda prestada por la abadesa del convento de la Concepción, sor María Esperanza, a la hora de identificar a esta santa de la orden franciscana.



Fig. 11. Juan Ribalta, *Santa Clara de Asís*, 1626, Convento de la Purísima Concepción, Épila. Detalle de una de las pinturas del banco del retablo.



Fig. 12. Juan Ribalta, *Santa Inés de Asís*, 1626, Convento de la Purísima Concepción, Épila. Detalle de una de las pinturas del banco del retablo.

El otro lienzo apaisado que figura en el extremo opuesto del retablo representa *San Luis, rey de Francia* (fig. 13). Ribalta escogió una escena que representa una de las muchas facetas del carácter piadoso y sacrificado de este monarca que, con frecuencia, sentaba a comer a los pobres a su mesa y les lavaba los pies tomando como modelo a Cristo en la Última Cena. La pintura lo muestra tocado con la corona real y vestido con capa de armiño y lises, estas últimas como símbolo de la casa real francesa. En el suelo aparece tirado el cetro de gobernante y el santo, en actitud de profunda humildad, se encuentra ocupado lavando los pies a un mendigo que, boquiabierto, se sorprende por la actitud del monarca.

En un segundo plano, un grupo de indigentes y tullidos aguarda que llegue su turno pero, si prestamos una mayor atención, uno de los personajes representados en el grupo aparece vestido con traje negro, sombrero y gola siguiendo la moda que se impuso en la sociedad española de finales del siglo XVI y principios del siglo XVII (fig. 14).

Evidentemente, el rotundo anacronismo indica que se trata del retrato de un personaje contemporáneo a la realización de las pinturas pero también el

hecho de que, mientras todos los personajes dirigen su mirada al rey de Francia, este hombre aparece representado mirando directamente al espectador. Sus pormenorizados rasgos muestran el rostro de un varón joven, de agradables facciones, frente despejada y tabique nasal recto y bien proporcionado. Sus ojos son de color marrón y su cabello es castaño oscuro y, de no ser un sombreado del óvalo del rostro, o un repinte, lleva fina barba y bigote.

Posiblemente, el personaje representado es Juan Ribalta, autor de los lienzos del retablo mayor del Convento de la Concepción de Épila. Su aspecto físico encajaría perfectamente con los treinta años de edad que debería tener el pintor en 1626, fecha en que realizó el conjunto de pinturas, y su aspecto elegante coincide plenamente con las descripciones contemporáneas que se hacían de él en el referido proceso judicial al que acabamos de aludir en las páginas precedentes.

Lo mismo podemos decir de su porte y su mirada penetrante que reflejan el orgullo y la satisfacción personal de un pintor en el auge de su carrera profesional. Su vestimenta también es indicativa de un mejor posicionamiento social que lo distancia del modelo de pintor cristiano tradicional y lo



Fig. 13. Juan Ribalta, *San Luis, rey de Francia*, 1626. Lienzo del retablo mayor del Convento de la Purísima Concepción de Épila.

aproxima más al modelo de pintor noble que, a lo largo del siglo XVII, reivindicaría la nobleza del arte de la pintura y la dignidad de su oficio.<sup>27</sup>

Merece la pena resaltar, una vez llegados a este punto, la comparación del posible autorretrato de Juan Ribalta con el que Francisco Ribalta dejó plasmado en el lienzo que representa a *San Lucas* del retablo mayor de la Cartuja de Portaceli que, precisamente, debió de realizar en ese mismo año de 1626 o en un momento inmediato (fig. 15).

Como expresó Waldmann, este retrato de Francisco Ribalta a lo divino en la figura de san Lucas es un testimonio muy temprano que indica la aparición de una conciencia artística. Como es sabido, este pintor impulsó a comienzos del siglo XVII la fundación del Colegio de Pintores de Valencia con unos objetivos claros de proteger su profesión y garantizar la calidad de la pintura.<sup>28</sup>

Aunque el autorretrato como san Lucas ya es una pintura bastante desacralizada en numerosos aspectos, como el hecho de que el retratado sitúe la mirada por encima del hombro y ninguna de las figuras representadas porte el nimbo de santidad, Juan Ribalta va mucho más allá de su padre y se

presenta ante nosotros con un verdadero retrato en el que muestra con orgullo la posición alcanzada y la dignidad del oficio de pintor. Precisamente, también en ese mismo año de 1626 se publicó la obra de Juan de Butrón *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, en la que se expuso públicamente la nobleza de la pintura y del artista.<sup>29</sup>

Sin embargo, las aspiraciones sociales y profesionales de Juan Ribalta se vieron truncadas con su repentina muerte poco tiempo después, el 9 de octubre de 1628.<sup>30</sup> Con él desaparecía una de las figuras más prometedoras del panorama artístico valenciano ya que, desde su juventud, había demostrado sus dotes excepcionales para la pintura.

El lamentable suceso convierte a los lienzos del retablo mayor de Épila en las últimas obras realizadas por Juan Ribalta que se encuentran perfectamente documentadas. Tras este artículo, las pinturas del Convento de la Concepción pasan a convertirse en uno de los conjuntos pictóricos más importantes de toda su trayectoria profesional y su lienzo de la *Purísima Concepción*, en su obra maestra, compendio de toda su producción. Satisfecho y orgulloso del

<sup>27</sup> Sobre estos temas remito a la consulta de WALDMANN, Susan. *El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*. Madrid: Alianza Forma, 2007.

<sup>28</sup> WALDMANN, Susan, 2007 (nota 27), pp. 111-113.

<sup>29</sup> BUTRÓN, Juan de. *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*. Madrid: Imprenta de Luis Sánchez, 1626. Un precedente en el que también se ensalza el carácter liberal de la actividad artística, sin duda, conocido por Juan Ribalta, lo encontramos en la obra de GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar. *Noticia general para la estimación de las artes y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles*. Madrid, 1600.

<sup>30</sup> BENITO DOMÉNECH, Fernando, 1987 (nota 21), p. 221.



Fig. 14. Juan Ribalta, posible autorretrato, 1626. Detalle del lienzo *San Luis, rey de Francia* del retablo mayor del Convento de la Purísima Concepción de Épila.



Fig. 15. Francisco Ribalta, *San Lucas pintando a la Virgen*. Museo de Bellas Artes de Valencia. Detalle del lienzo del retablo mayor de la Cartuja de Portaceli.

trabajo realizado para la Condesa de Aranda no resulta extraño que allí decidiera quedar inmortalizado pintando su autorretrato, reivindicando de esa manera la dignidad del oficio de pintor y la nobleza de la pintura, adelantándose en el tiempo a los anhelos y objetivos que perseguirían diferentes artistas a lo largo del todo el siglo XVII.

No quisiera finalizar este artículo sin expresar mi gratitud a las religiosas del Convento de la Purísima Concepción de Épila, especialmente a su abadesa, Sor María Esperanza, por la ayuda prestada y el amable trato que recibí cuando visité la clausura. A ellas les dedico el presente artículo con mi más sincero agradecimiento.