

LA LACTACIÓN DE SAN BERNARDO DE FRANCISCO RIZI (1614-1685) EN EL COLEGIO DE LA COMPAÑÍA EN OROPESA Y SUS ÚLTIMOS CUADROS DE ALTAR: NUEVAS REFLEXIONES SOBRE EL ESTILO FINAL DEL ARTISTA

EDUARDO LAMAS-DELGADO

Institut royal du Patrimoine artistique, Bruselas

Resumen: El antiguo colegio de jesuitas de la villa de Oropesa, en la provincia de Toledo, poseía un enorme cuadro de altar dedicado al milagro de la lactación de san Bernardo, que se analiza aquí por primera vez, estudiando su cronología, su estilo y su contexto histórico, para después inscribirlo en el conjunto de la obra del artista, concretamente la producción de grandes cuadros de altar durante el periodo final de su vida.

Palabras clave: cuadro de altar, barroco, pintura, dibujo, estilo, Francisco Rizi, Oropesa, Madrid

Résumé: L'ancien collège des jésuites de la ville d'Oropesa, dans la province de Tolède, avait une énorme pala dédiée au miracle de la lactation de saint Bernard, tableau dont il est question ici pour la première fois, à travers notamment de l'étude de sa chronologie, son style et son contexte historique. Ensuite, il est mis en rapport avec l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, et en particulier avec sa production de grands tableaux d'autel au cours de la dernière période de sa vie.

Mots-clés: tableau d'autel, baroque, peinture, dessin, style, Francisco Rizi, Oropesa, Madrid

Abstract: The former Jesuit College in the town of Oropesa, in the province of Toledo, had an enormous altarpiece dedicated to the miraculous lactation of Saint Bernard, which is discussed here for the first time, studying its chronology, style and historical context. Then the painting is enroll in the whole of the artist's work, particularly the production of large altarpieces during the final period of his life.

Keywords: altarpiece, Baroque, painting, drawing, style, Francisco Rizi, Oropesa, Madrid

La Lactation de saint Bernard
de Francisco Rizi (1614-1685) au
collège des Jésuites à Oropesa et
ses derniers tableaux d'autel : des
nouvelles réflexions sur le style
final de l'artiste
The Lactation of Saint Bernard by
Francisco Rizi (1614-1685) in the
Jesuit College in Oropesa and his
last altarpieces: new reflections on
the final style of the artist

BIBLID {(2013), 3; 68-80}

Recep.: 16/03/2012

Accept.: 20/04/2012

La iglesia del Colegio de Jesuitas de Oropesa disponía en su altar mayor de un lienzo hoy desaparecido del pintor Francisco Rizi (1614-1685), donde se representaba el milagro de la lactación de san Bernardo, patrón del colegio¹. La iglesia, que ya estaba cerrada al culto en 1903², fue destruida hacia la mitad del siglo XX, y ha permanecido largo tiempo en ruinas hasta una restauración reciente³. El cuadro de Rizi, por su parte, fue destruido en circunstancias aún poco claras. Sabemos que se encontraba aún allí en 1920, pero en mal estado⁴; en 1922, la iglesia se cerró definitivamente, y en 1930 el conde de Oropesa, su patrono, la cedió a la parroquia de la villa, dejándose entonces al abandono⁵. El obispo de Ávila, a cuya diócesis pertenecía Oropesa, autorizó el desmantelamiento de la iglesia en 1945, así como la venta de sus elementos en madera; el cuadro de Rizi fue desalojado y desmembrado, y sus fragmentos se habrían empleado para adornar la iglesia parroquial, donde al parecer hoy nada se conserva⁶. No obstante, varias fotografías antiguas dan testimonio de su calidad. Hasta ahora, el cuadro era apenas conocido de los historiadores del arte a través de una breve descripción del catálogo monumental de la provincia de Toledo⁷. El presente artículo permite reunir otras fuentes inéditas o poco difundidas que permiten completar nuestro conocimiento sobre una obra de singular importancia en el seno de la evolución formal de la pintura barroca madrileña del último tercio del siglo XVII.

El Colegio de Oropesa, dedicado a San Bernardo de Claraval, era una fundación de Don Francisco de Toledo (1515-1582), virrey del Perú, cuyo patronato pasó a sus descendientes los condes de Oropesa⁸. En su testamento, éste ya había dejado establecido que una vez terminada la iglesia el altar mayor se debía decorar con una pintura que representase San Bernardo, y en concreto una tabla que él poseía⁹.

A pesar de la voluntad del fundador de que la iglesia se construyese “con la mayor brevedad que fuera posible”¹⁰, el edificio tardó muchos años en realizarse. Su sobrino Don Juan Álvarez de Toledo (1550-1619), el IV conde de Oropesa, encargó su construcción al arquitecto Francisco de Mora (ca.1533-1610), maestro mayor de las Obras reales¹¹. Las obras se iniciaron en 1604, pero no se concluyeron hasta bien entrado el último tercio del siglo. Mora había previsto un ambicioso edificio de sillería de una nave central y otras dos de capillas laterales, y un crucero coronado por una cúpula. De hecho, su planta es muy próxima a la de las iglesias que diseñó en el monasterio de Uclés y en el convento de San José de Ávila, cuyas capillas mayores, que también tardaron años en completarse, se decoraron igualmente con sendos encargos hechos a Francisco Rizi.

1. ANGULO, D.: “Francisco Rizi. Cuadros religiosos posteriores a 1670 y sin fechar”, *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 115.

2. “España vieja: Oropesa”, *Blanco y negro*, 654, 14/11/1903, p. 3.

3. SÁNCHEZ GONZÁLEZ, R.: *La Compañía de Jesús y Oropesa*, Oropesa, Ayuntamiento, 2007, pp. 114-121.

4. GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, J. M., MORENO TEJERO, Á. y HERNÁNDEZ PIÑA, J. M.: *Oropesa y los Álvarez de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial, 1985, p. 42.

5. GARCÍA GIL, O.: *Oropesa. Señorío y condado*, Oropesa, A. Fernández Arroyo, 1982, p. 101.

6. GARCÍA SÁNCHEZ, J.: *El Señorío de Oropesa*, Lagartera, Ayuntamiento, 2007, p. 668.

7. LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO, J.: *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, Toledo, Diputación Provincial, 1959, p. 232.

8. LEVILLIER, R.: *Don Francisco de Toledo Supremo Organizador del Perú. Su Vida, su Obra (1515-1582)*, IV, Madrid, Espasa Calpe, 1935.

9. *Idem*, Anexos, cláusula 33.

10. *Idem*, Anexos, 111.

11. CERVERA VERA, L.: “La iglesia de San Bernardo en Oropesa (Toledo)”, *Archivo Español de Arte*, 250, 1990, pp. 207-208. Sobre este edificio, véase también: MARÍAS, F.: *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983, pp. 195-197.

El 26 de abril de 1666, el arquitecto Melchor de Bueras (†1692) firmó un contrato con el contador del VII conde de Oropesa, Don Duarte Fernando Álvarez de Toledo (1620-1671), para concluir la iglesia¹². Se trataba de terminar la capilla mayor y la cúpula del crucero, y quizá las espadañas y otros adornos de la fachada, cuyo estilo corresponde con el del final del siglo¹³. El nombre de Bueras fue propuesto probablemente por los propios jesuitas, pues ya había estado trabajando por entonces en otros templos de la Compañía; en 1664 Bueras terminó la iglesia del Colegio Imperial en Madrid, y más tarde realizó la torre de la iglesia del Noviciado de Madrid¹⁴. Curiosamente, Rizi va a coincidir con él trabajando para todas estas iglesias jesuitas¹⁵.

La intervención de Bueras en Oropesa a partir de 1666 para concluir la capilla mayor de la iglesia debe adoptarse como *terminus post quem* para la datación del cuadro de Rizi, que debió de realizarse una vez terminada la iglesia. El archivo de la Casa de Frías, heredera de la de Oropesa, conserva un inventario de los ornamentos de la iglesia del Colegio elaborado en 1663, donde aún no se hace mención de él. Se señala, en cambio, en su interior “una Pintura grande de san Bernardo con su marco dorado” junto con “otra Pintura de san Ignazio grande con su marco dorado”, que anteriormente “estaban en el Colexio del señor san Ber[nard]o”¹⁶.

El cuadro de Rizi estaba decorado con un gran marco de madera tallada en su color, como indica otro inventario del mismo archivo con fecha de 1845: “el gran cuadro en lienzo del Dor. S. Bernardo, titular de la misma, con marco ancho con alg[un]a talla, sin dorar”¹⁷.



Fig. 1) Francisco Rizi, *Milagro de la lactación de san Bernardo*, óleo sobre lienzo, aprox. 600 x 250 cm. Destruído. (Fotografía: García Sánchez, 2007, p. 667)

12. TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 367-369. Sobre este arquitecto, véase el texto de un memorial que dirigió a la Junta de Obras y Bosques: BLASCO ESQUIVIAS, B.: “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, IV, 1991, Documento 1, p. 183.

13. MARIAS, F.: op. cit., p. 196.

14. SIMÓN, J.: *Historia del Colegio Imperial de Madrid*, Madrid, CSIC, 1992, p. 134.

15. ANGULO, D.: op. cit., p. 112 y 119.

16. Archivo Histórico Nacional (A.H.N.), Sección Nobleza, FRIAS, Carpeta 1288, Documento 15.

17. A.H.N. Sección Nobleza, FRIAS, Carpeta 1288, Documento 21. Es el mismo marco descrito en el catálogo monumental de la provincia y que aparece en las fotografías antiguas conservadas.

La fecha probable del lienzo nos viene dada por otro documento de principios del siglo XX (Fig. 1). Se trata de una de las fotografías antiguas conservadas del cuadro de Oropesa antes de su destrucción, y que había pertenecido al coleccionista y erudito local Platón Páramo (1857-1928), su probable autor, y donde una nota manuscrita presenta la fecha de 1675 junto con las referencias de la obra¹⁸; creemos que si Páramo dio una datación tan precisa del cuadro es porque probablemente llegó a leer esta cifra sobre el lienzo. Además, la fecha concuerda con otros datos disponibles. Precisamente hacia esos años, el VIII conde de Oropesa, Don Manuel Joaquín García Álvarez de Toledo (ca.1650-1707), y su esposa Doña Isabel Pacheco y Girón, costearon una serie de obras en templos de sus estados de que eran patronos. Así, en 1673, reabrieron el Colegio de las Misericordias de Oropesa; en 1674, fundaron e iniciaron la construcción del convento de Agustinas Recoletas en la villa cercana de Calzada de Oropesa¹⁹, para cuyo retablo mayor se encargaron dos pinturas a Claudio Coello (1642-1693) hacia 1681²⁰. Y finalmente, en 1677 encargaron el retablo mayor de la iglesia parroquial de Calzada, para el que se solicitó más tarde una serie de pinturas a Coello y a Ximénez Donoso (ca.1632-1690)²¹.

Hasta ahora, el cuadro de Rizi era conocido principalmente a través de la descripción que el conde de Cedillo realizó a principios del siglo XX, y que lo presentaba como sigue:

“gran composición alegórico-religiosa, en lienzo pintado al óleo.

La Virgen, con el divino Niño en sus brazos, hace brotar de su seno el jugo lácteo que desciende a la boca de san Bernardo, de rodillas a sus pies. A la izquierda y a la derecha de la Virgen, dos grupos de santos y santas con gran acompañamiento. En lo alto, una gloria con numerosos ángeles. Debajo, otros ángeles que llevan en sus manos los instrumentos de la Pasión y los emblemas de la dignidad abacial”²².

Existe otra descripción del cuadro realizada hacia 1790 por el erudito Pedro Andrés Mirasierras (†1803):

“Ricci pinta en él con singular primor la celestial Jerusalén y muchedumbre de bienaventurados y espíritus evangélicos asistentes en cortejo a la Santísima Trinidad, señalándose por su tamaño, en medio de dicho cuadro, las preciosas imágenes de Jesús y María; ésta destilando el suavísimo néctar de sus pechos en boca del meliflúo P. San Bernardo”²³.

El vicario de Oropesa Gregorio Rodríguez Salvador (†1887), en un manuscrito sobre Oropesa, parafrasea el texto de Mirasierras añadiendo tan sólo que la “admirable postura, tamaño y ropaje [de san Bernardo], arrojado como en el aire, inspiran reverente devoción y encanto en cuantos le miran con reflexión”²⁴.

18. “Cuadro de Fco Rizi / 1675 / Iglesia de San Bernardo / La celestial Jerusalén”. Véase: GARCÍA SÁNCHEZ, J.: op. cit., p. 667. Sobre este personaje, véase: LAFUENTE URIEN, A. *et alii*: “Anastasio Páramo (conde de Benacazón). El legado de un anticuario erudito”, *Archivo Secreto*, 3, 2006, p. 157. La fotografía pasó más tarde a manos del historiador Julián García Sánchez, quien la publica en su monografía póstuma sobre Oropesa.

19. GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, J. M., MORENO TEJERO, Á. y HERNÁNDEZ PIÑA, J. M.: op. cit., p. 29.

20. GÓMEZ JARA, J.: “Dos pinturas de Claudio Coello en el convento de Agustinas Recoletas de La Calzada de Oropesa”, *Anales toledanos*, 43, 2007, pp. 151-164.

21. NICOLAU CASTRO, J.: “El retablo mayor de la parroquial de Calzada de Oropesa (Toledo) y sus lienzos de Claudio Coello”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1988, p. 444.

22. LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO, J.: op. cit., p. 232.

23. Archivo Municipal de Oropesa (A.M.O.), Sección 14, Legajo 154, Documento 8: MIRASIERRAS, P. A., “Descripción geográfica-histórica de la Villa de Oropesa”, 1790. Citado en: GARCÍA SÁNCHEZ, op. cit., p. 667.

24. A.M.O., Sección 14, Legajo 154, Documento 8: RODRÍGUEZ SALVADOR, G.: “Descripción geográfico-histórica de esta villa de Oropesa, según manuscrito antiguo”, 1880, pp. 4-5.

Las viejas fotografías del cuadro nos muestran una composición acorde con estas descripciones. Los personajes principales se disponían simétricamente en un eje que recorría la superficie del lienzo de arriba abajo. Al mismo tiempo, el lienzo se encontraba dividido en tres grandes franjas horizontales: en la central, la composición se hallaba animada por la línea diagonal que formaban el grupo de la Virgen y el Niño, aparecen sentados sobre un trono de nubes y cabezas aladas de querubines, y la figura de san Bernardo, y que subrayaba su movimiento ascendente. La Virgen sostiene al Niño con la mano derecha, mientras que con la izquierda aprieta su seno para hacer brotar un chorro de leche que dirige hacia la boca del santo, que se eleva hacia ella con los brazos abiertos en actitud de adoración. Tras ellos, figuran dos grupos de santos, beatos y mártires, que asisten al milagro. Ambos están dispuestos simétricamente, en distintos planos a modo de anfiteatro, lo que concede a la composición una cierta sugestión de profundidad. A la izquierda de la Virgen se encuentra el grupo de santas, donde se puede reconocer a santa Inés por su corona de flores y el cordero que sostiene en su regazo. A la derecha, en cambio, aparecen congregados los santos; sobre la figura de Bernardo podemos reconocer a san José con su vara florida y a san Juan Bautista con su cruz coronada con una filacteria.

En la parte inferior del enorme lienzo, Rizi había pintado en primer plano dos grupos de personajes: a la izquierda, cuatro ángeles mancebos que llevan las *arma Christi*, y a la derecha, tres angelotes con los atributos de la condición de san Bernardo como abad del monasterio de Clairvaux: la tiara y el báculo. De estos atributos, la cruz, las lanzas y el báculo dibujan dos líneas diagonales opuestas que responden a las formadas por los grupos de santos y de ángeles en las zonas superiores del lienzo.

Por último, en el tercio superior del lienzo, Rizi había figurado un coro de ángeles, dividido él también en dos grupos, y que rodeaba y veneraba la Trinidad, situada en el centro sobre otro trono de nubes y ángeles. Ésta última estaba representada únicamente por la figura del Padre y la paloma del Espíritu Santo, y se articulaba con la figura del Hijo presente en los brazos de su madre a través del emblema de la Compañía y de un haz de luz que los reunía constituyendo el eje central de la composición del cuadro.

En el ángulo superior izquierdo, Rizi había pintado la figura del arcángel san Miguel, tocado con un casco, mientras que en el derecho había dispuesto otro que parece llevar un incensario, y que de este modo podría identificarse con el arcángel Sealtiel. Detrás de cada uno de ellos el artista había representado sendos escudos con las armas de los comitentes. El de la izquierda presentaba las de la Casa de Oropesa, que se repetían en coronamiento del marco del cuadro, mientras que el de la derecha contenía las de los Pacheco Téllez-Girón, la familia de la esposa del VIII conde²⁵. Estos escudos invitan también a aceptar por buena la fecha de 1675 propuesta por Páramo.

En este artículo presentamos un nuevo elemento para el estudio del cuadro, inédito hasta ahora, y que permite conocer con mayor detalle su composición. La Biblioteca Nacional de España conserva un dibujo de grandes dimensiones que retoma sin ninguna duda la composición del antiguo cuadro de Oropesa (Fig. 2). Atribuido hasta ahora a la escuela sevillana de la segunda mitad del siglo XVII²⁶, se trata en realidad de una copia anónima de la composición del cuadro de Rizi, realizada muy probablemente a partir del modelo que el pintor debió de dibujar a la atención del comitente, tal y como era su costumbre.

25. García Sánchez, por su parte, pensaba que las armas de la derecha correspondían a las del fundador del patronato, Don Francisco de Toledo. GARCÍA SÁNCHEZ, J.: op. cit., p. 668.

26. Barcia lo atribuyó a Murillo basándose en una inscripción manuscrita a tinta parda, en el ángulo inferior izquierdo: "B. Murillo ft". BARCIA, Á.: *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1906, 346.



Fig. 2) Anónimo según Francisco Rizi, *Milagro de la lactación de san Bernardo*, pluma, pincel, tinta y aguada marrones sobre papel agarbanzado y verjurado, 774 x 405 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España (Fotografía: Archivo Moreno, Fototeca del IPCE)

En efecto, debe desecharse la atribución a Rizi para el dibujo²⁷. Por un lado, la forma de concebir los rostros no es la suya; la grafía entrecortada de las figuras del segundo plano no coincide con su técnica habitual. Por otro lado, la técnica de ejecución del dibujo presenta una sequedad y una rigidez de los trazos que indican que se trata de una copia y no de un dibujo original. Incluso en sus grandes dibujos acabados, Rizi presenta siempre ciertos arrepenimientos, que muestran que el proceso creativo se prolongaba hasta los últimos pasos de sus más acabados estudios preparatorios, y que aquí no están presentes²⁸.

La realización de copias de las obras del maestro era parte de la formación que los discípulos recibían en el seno del taller. Por esta razón, el dibujo puede atribuirse a alguno de los discípulos o colaboradores de Rizi durante los últimos años de su vida, quizá al joven Isidoro Arredondo (1655-1702), que debía de estar aún en casa del maestro en la fecha de realización del cuadro.

Sea como fuere, el dibujo nos permite tomar nota de ciertos detalles de la composición difíciles de apreciar sobre la fotografía. Así, gracias a sus atributos, es posible identificar la identidad de muchos de los santos que acompañan el milagro de la lactación: san Pablo, los apóstoles Pedro, Andrés, Bartolomé y Santiago, santa Catalina o María Magdalena entre otros.

Sin embargo, también se pueden apreciar ciertas variaciones notables con respecto al lienzo definitivo. Estas diferencias con respecto al cuadro quizá ya se hallaban presentes en el modelo dibujado por Rizi, y sólo habrían sido

27. Para el estilo de la obra gráfica de Rizi, véase: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, Cátedra, 1986.

28. Así, lo dejan ver los conservados en el Instituto de Valencia de Don Juan y en el Gabinete de dibujos de los Uffizi. Ver: BOUBLI, L.: *Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. Inventaire Général des dessins de l'École espagnole, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, RMN, 2002, pp. 132 y 134, n.º. 145. op. cit., p. 132.

introducidas más tarde. Así, en el cuadro aparece una filacteria alrededor del báculo en este último, ausente en el dibujo, y cuyo texto es ilegible en la reproducción de que disponemos. Quizá la ampliación de las fotografías originales conservadas permita su lectura en un futuro.

En fin, otro ejemplo de detalle en que no coinciden el dibujo y el cuadro es el remate de medio punto que presenta la composición de aquél, enmarcada por un arco con una tarja en la clave. Esta estructura arquitectónica es característica de los retablos madrileños del segundo tercio del siglo, y es muy próxima, entre otras, a la que enmarca el lienzo principal en el retablo de Fuente el Saz, obra de Rizi²⁹. Es posible que en un principio se contemplase la posibilidad de construir un retablo, en lugar del gran marco y de la custodia exenta por la que se optó finalmente.

El cuadro tenía unas dimensiones de aproximadamente 6 metros de altura y 2,5 metros de ancho, y ocupaba casi todo el muro que cerraba el testero de la capilla mayor, mientras que la custodia reposaba directamente sobre la mesa del altar. El vicario Rodríguez Salvador lo describe así: “el frontis de éste [el altar mayor] es un lienzo de esmerada pintura, de 8 varas de largo y poco más de tres de ancho; se tiene por obra del célebre Francisco Ricis[sic], haciendo, sin duda, mucho honor al pincel más diestro [...]. El marco de este cuadro es de madera tallada y sin junta, pero de gran mérito, según los inteligentes”³⁰.

Durante el siglo XVII, siguiendo el modelo italiano de la *pala*, los cuadros de altar alcanzaron en Castilla un desarrollo particular, rompiendo con la tradición española del retablo compartimentado, y llegando a veces incluso a sustituirse a las pinturas secundarias, y en algunos casos incluso, como en Oropesa, al propio retablo. Estas pinturas, que Angulo llamó cuadros de altar de aparato, eran grandes composiciones de historia que constituían la imagen principal sobre el altar³¹. En el contexto madrileño de la segunda mitad del siglo, Rizi fue uno de los principales creadores que trabajaron en este género.

En 1680, apenas cinco años más tarde de la realización del cuadro de Oropesa, Rizi pintaba otra enorme pintura de casi 8 metros de alto para la iglesia de las Gaitanas en Toledo³². Este cuadro, que representa el misterio de la Inmaculada Concepción de la Virgen, muestra un esquema compositivo muy próximo al de Oropesa (Fig. 3), y además adopta la misma solución para la decoración del altar: un único lienzo que cubre el testero de la capilla con un marco de talla coronado con las armas³³ de los comitentes.

Otro caso muy próximo era el del desaparecido lienzo del altar mayor de la iglesia de la Magdalena en Burguillos, que Rizi había firmado en 1675³⁴. Este cuadro de altar representaba la *Traslación de María Magdalena*, y su disposición en la capilla mayor nos es conocida gracias a alguna

29. Sobre este retablo, véase: BARRIO MOYA, J. L., “José de la Torre y Francisco Ricci, autores del retablo mayor de la iglesia de Fuente el Saz del Jarama”, *Anales Complutenses*, 12, 2000, pp. 43-54.

30. RODRÍGUEZ SALVADOR, G.: op. cit., pp. 4-5.

31. ANGULO, D.: op. cit., p. 117.

32. Sobre este lienzo, véase: ANGULO, D.: op. cit., p. 105; PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. et alii: *La Inmaculada Concepción de Francisco Rizi: Convento de las Gaitanas de Toledo*, Toledo, Real Fundación de Toledo, 1995.

33. Para este altar, véase: PIEDRA ADARVES, Á.: “Claudio Coello decorador mural: a propósito de un proyecto suyo para la decoración de un muro de capilla”, *Archivo Español de Arte*, 300, 2002, pp. 423-430.

34. Francisco Rizi, *Traslación de María Magdalena*, óleo sobre lienzo, 860 x 431 cm, firmado: « Rizi pictor Regis Fat 1675 ». Destruído.



Fig. 3) Francisco Rizi, *Inmaculada Concepción*, óleo sobre lienzo, 750 x 380 cm, firmado: « Rizi, Hispaniarum Regis pictor Fecit, 1680 ». Toledo, convento de las Gaitanas (Fotografía: Pérez Sánchez, 1986, fig. 1)

fotografía mediocre del interior de la iglesia³⁵. En este caso sí existió un retablo propiamente dicho, que sin embargo no presentaba ningún registro secundario, y cuya estructura se reducía casi exclusivamente a una serie de

arquivoltas que enmarcaban el enorme lienzo de más de 8 metros de altura. Es probable que, tal y como sucedía en Oropesa y en Toledo, el cuadro estuviese coronado con las armas del patrón de la capilla, que podrán haber figurado en el enorme cartucho que remataba el retablo.

La composición del lienzo de Burguillos la conocemos también a través de la descripción del catálogo monumental de la provincia³⁶, y sobre todo a partir de un estudio parcial para su parte central firmado y fechado por Rizi en 1674³⁷ (Fig. 4). Ambos muestran que el cuadro desaparecido tenía un esquema general muy próximo al de Oropesa. El eje central de la



Fig. 4) Francisco Rizi, *Traslación de María Magdalena*, óleo sobre lienzo, 207 x 169 cm, firmado: « Rizi pictor Regis / fac. 1674 ». Colección particular (Fotografía: Urrea, 1978, fig. 1)

35. ANGULO, D.: op. cit., p. 100; NICOLAU CASTRO, J.: "El retablo mayor de la parroquia de Burguillos y su lienzo de Francisco Rizi", *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 21, 1987, pp. 193-204.

36. LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO, J.: op. cit., p. 26.

37. Francisco Rizi, *Traslación de María Magdalena*, óleo sobre lienzo, 207 x 169 cm, firmado: « Rizi pictor Regis / fac. 1674 ». Colección particular. Para este lienzo, véase: URREA, J.: "Una nueva obra de Francisco Rizi", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 1978, pp. 500-501.

composición era también una línea central que dividía la superficie del lienzo en dos mitades en que se repartían sendas muchedumbres de personajes celestes dispuestas simétricamente a modo de tribunas semicirculares de nubes. Como en Oropesa, el efecto de profundidad se obtenía a través de la superposición de tres franjas horizontales: en la inferior figuraban en primer plano la escena en casa de Emaús y el *Noli me tangere*; en la central la figura en éxtasis de la Magdalena; en la superior, la representación de la Trinidad.

Sin embargo, otros dos cuadros de altar realizados apenas unos años antes presentan aún las características propias del período anterior, fieles a los modelos veronesianos que dominan entonces sus grandes composiciones³⁸. Se trata de la *Liberación de san Pedro* de la iglesia de San Pedro *ad vincula* en Vallecas, fechado en 1669³⁹ (Fig. 5), y del *Martirio de san Ginés de Arlés* (Fig. 6) en la iglesia madrileña de su advocación, de 1671⁴⁰. Éste último figuraba en el altar mayor en un retablo diseñado por el propio Rizi que debía de ser muy próximo al de Burguillos, pues también presentaba un único registro central ocupado por un solo lienzo de formato monumental⁴¹. El cuadro fue destruido en 1822, pero la composición nos es conocida por una copia del siglo XIX y por el boceto de Rizi conservado aún en la iglesia, firmado en 1671⁴². Resulta evidente su vinculación con el modelo rechazado para los capuchinos de Toledo conservado en el Museo del Louvre⁴³ (Fig. 7), y que presenta un esquema general que se va a hacer muy común entre otros

artistas madrileños durante los años 1660. Tanto el cuadro de San Ginés como el de Vallecas retoman de allí el marco arquitectónico monumental que todavía desempeña un papel de primer orden en la composición. Cortinajes, balaustres, escalinatas, columnas y otros elementos arquitectónicos tienden



Fig. 5) Francisco Rizi, *Liberación de san Pedro*, óleo sobre lienzo. Madrid, iglesia parroquial de San Pedro *ad vincula* (Fotografía: Barrio Moya, 2007, fig. 1)

38. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "Veronese e la Spagna nel Seicento", en GEMIN, M. (coord.), *Nuovi studi sul Paolo Veronese*, Venezia, Arsenale editrice, 1990, pp. 94-107.

39. Sobre este cuadro y su retablo, véase: ANGULO, D.: op. cit., pp. 118 y 120; DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J.: "El retablo mayor de la parroquial de Vallecas (Madrid): una arquitectura desaparecida de Pedro y Francisco de la Torre (1672)", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 17, 2004, pp. 149-172; BARRIO MOYA, J.L.: "Francisco Rizi y el retablo de la iglesia de Vallecas (1669)", *In Sapiencia Libertas: escritos en homenaje al Profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 475-478.

40. ANGULO, D.: op. cit., p. 116; BASANTA REYES, M. B.: "La parroquia de San Ginés de Madrid: datos histórico-artísticos", *Cuadernos de arte e iconografía*, 9, 17-18, 2000, pp. 130-131.

41. BARRIO MOYA, J. L.: "Dos desaparecidos retablos madrileños del siglo XVII", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museos del Ayuntamiento de Madrid*, 9-10, 1981, pp. 52-63.

42. ANGULO, D.: op. cit., p. 116; BASANTA REYES, M. B.: op. cit., p. 114.

43. BOUBLI, L.: *Musée du Louvre. Département des Arts Graphiques. Inventaire Général des dessins de l'École espagnole, XVIe-XVIIIe siècles*, Paris, RMN, 2002, pp. 132 y 134, n.º. 145.



Fig. 6) Francisco Rizi, *Martirio de san Ginés de Arlés*, óleo sobre lienzo, 165 x 85 cm, firmado: « Rizi. Hisp. Reg. 1671 ». Madrid, iglesia parroquial de San Ginés (Fotografía: D. Michez)



Fig. 7) Francisco Rizi, *Muerte y glorificación de santa Leocadia*, pluma, tinta marrón y aguada parda y gris sobre dibujo a lápiz sobre papel grueso agarbanzado, 659 x 366 mm, París, Musée du Louvre (Fotografía: Musée du Louvre)

a desaparecer poco a poco de los cuadros de Rizi en los años siguientes, y su función jerarquizadora deja paso a una muchedumbre de seres celestiales que llenan casi toda la composición. Este aspecto, que Sullivan había señalado ya en la evolución de la obra de Coello⁴⁴, se convierte en una tendencia general de toda la escuela madrileña desde los años 1680.

En adelante, los grandes cuadros de altar de Rizi van a marcar una nueva orientación en la evolución de su estilo. Como ya había señalado Pérez Sánchez, los cuadros realizados hacia el final de su vida presentan un retorno hacia los modelos de su maestro Vicente Carducho (ca 1576-1638)⁴⁵. Muchas de las obras de estos años presentan composiciones simétricas que rompen con los modelos venecianos y rubenianos que dominaban hasta entonces las grandes líneas de sus cuadros de altar⁴⁶. El boceto de 1674 para Burguillos, donde los grupos de ángeles y de angelotes se afrontan de manera rigurosa, permite apreciar esta evolución. El retorno a las composiciones simétricas del maestro viene motivado sin duda por una clara tendencia hacia el abigarramiento en sus cuadros, con gran número de personajes, y que puede llegar a ofrecer cierta confusión a pesar de su estudiada elaboración, tal y como según Palomino se había reprochado al desaparecido cuadro de San Ginés⁴⁷. La simetría en la composición ofrece la clara ventaja de facilitar su lectura y de jerarquizar sus elementos por otros medios.

Además del gusto por la simetría, el estilo final de Rizi se caracteriza también por la aparición de una serie de elementos procedentes también de modelos carduchescos. Así, la entrada en escena de figuras de ángeles mancebos de cabellos rizados y vestidos con elaboradas túnicas, antes ausentes en sus pinturas, y que se hacen muy comunes en sus cuadros desde la década de 1670. Su presencia es particularmente sensible en los cuadros de Vallecas, de San Ginés, de Burguillos, de Oropesa o de las Gaitanas, así como en la *Coronación de la Virgen* de 1681⁴⁸ o en la cúpula de la capilla del Milagro de 1678⁴⁹. Otra nueva tendencia que aparece durante estos años es la de hacer figurar cabezas de serafines en torno a las figuras centrales de sus composiciones religiosas, formando a veces pequeños grupos a modo de ramilletes. Es el caso de la *Sagrada Familia* de Plasencia de 1678, del *San Juan de la Cruz* de Alba de 1676 y de la *Lactación de san Bernardo* de Oropesa, entre otros.

Para concluir, trataremos brevemente de dos pinturas de Rizi sin fechar donde aparece cuanto venimos señalando, y que deben por tanto adscribirse a este periodo de la obra artista, y no a su primera madurez como se ha sugerido⁵⁰. Se trata de los *Desposorios místicos de santa Catalina de Alejandría* (Fig. 8) y de su *pendant el Martirio de san Ignacio de Antioquía*, de la iglesia del antiguo Noviciado de la Compañía en Madrid. En el primero, las figuras centrales de la Virgen con el Niño y de la santa guardan una estrecha relación

44. SULLIVAN, E. J.: *Claudio Coello y la pintura barroca madrileña*, Madrid, Nerea, 1989, p. 101.

45. PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1986, p. 78.

46. LAMAS-DELGADO, E., « Un autre Rubens » : l'influence du rubénisme dans la peinture courtisane espagnole à travers l'exemple de l'œuvre de Francisco Rizi (1614-1685)", *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art = Belgisch tijdschrift voor Oudheidkunde en Kunstgeschiedenis*, LXXX, 1, 2011, p. 195.

47. PALOMINO, A.: *Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988, p. 277.

48. Francisco Rizi, *Coronación de la Virgen*, óleo sobre lienzo, 211 x 169 cm, 1681. Colección privada. Para este cuadro, véase: *Important Old Master Paintings, Christie's New York*, 26-5-2000, lote 73, Nueva York, 2000, p. 95.

49. GONZÁLEZ ASENJO, E.: *Don Juan José de Austria y las artes*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005, pp. 599-596.

50. HERMOSO CUESTA, M.: "Francisco Rizi en la Biblioteca Complutense Marqués de Valdecilla", *Pecia Complutense*, 9, 16, 2012, p. 102. Para estos cuadros, véase también: Véase: PÉREZ SÁNCHEZ, A. E.: "La pintura antigua y los depósitos del Prado", en IRIGOYEN DE LA RASILLA, M. J. et alii: *Patrimonio artístico de la Universidad Complutense de Madrid*, I, Madrid, UCM, 2000, p. 19-20.



Fig. 8) Francisco Rizi, *Desposorios místicos de santa Catalina de Alejandría*, óleo sobre lienzo, 297 x 228 cm. Madrid, Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla (Fotografía: Hermoso Cuesta, 2012, fig. 4)

con las del cuadro de Oropesa. La abundancia de cabezas de querubines en el trono de la Virgen y en torno a su cabeza pone el cuadro en relación con las obras realizadas por Rizi en el periodo final de su vida. Otro tanto se puede decir de la presencia de los ángeles músicos que llenan la escena casi por completo o los dos ángeles del cuadro de san Ignacio; sus figuras recuerdan a las de Burguillos y a las del boceto del *Triunfo de la Santa Cruz*, que también debe fecharse hacia estos años⁵¹. Los tipos de sus rostros, algo distintos a los de otras obras, también se asemejan a los de estos cuadros, y particularmente a los del boceto de Burguillos.

Como la construcción de esta iglesia del Noviciado se completaba aún por los mismos años que la de Oropesa, hacia 1665-1667⁵², el encargo de los lienzos hubo de tener lugar a partir de esta fecha; sus marcos, similares al de las Gaitanas y a las molduras del retablo de la capilla del Milagro también los vinculan con el último período de la vida del pintor.

En cualquier caso, ambos cuadros ilustran, con el de Oropesa, las innovaciones estilísticas de Rizi durante la fase final de su carrera, aún poco estudiada debido entre otras razones a la destrucción de muchas de sus obras. Las fotografías conservadas del enorme lienzo del antiguo Colegio de San Bernardo, así como el dibujo de la Biblioteca Nacional, permiten ahora un mejor rastreo de estos cambios de rumbo en la evolución formal de los últimos años de Rizi. Como hemos visto, las grandes y aparatosas composiciones de esta época, con muchedumbre de ángeles y otros personajes celestiales, se alejan de sus obras del mismo género de años anteriores, más fieles a los modelos rubenianos y al influjo de Veronés. Ellas muestran el carácter inquieto del artista, atento todavía a las novedades artísticas de su tiempo. Aunque cercano ya al final de su vida, Rizi refleja algunas de las cambios estilísticos propuestas por algunos principales artistas de la siguiente generación, como su antiguo discípulo Coello o el pintor Ruiz de la Iglesia (1649-1704)⁵³ entre otros. En efecto, no pocos aspectos de sus últimos cuadros presentan curiosamente una evolución paralela a las innovaciones introducidas por éstos a partir de los presupuestos aprendidos con sus maestros. Un último colaborador como Juan Vicente Ribera (ca.1668-1736), que se formó con él precisamente en estos años finales, desarrollará más tarde esta tendencia

51. Para este boceto, véase: GUTIÉRREZ PASTOR, I.: "Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la parroquia de Santa Cruz de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, IV, 1992, p. 236.

52. RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A.: "El antiguo Noviciado de los jesuitas en Madrid", *Archivo Español de Arte*, 41, 1968, pp. 261.

53. ZAPATA FERNÁNDEZ DE LA HOZ, M. T., y GÓMEZ ARAGÜETE, J. C.: "Nuevas aportaciones a la obra de Francisco Ignacio Ruiz de la Iglesia", *Archivo Español de Arte*, 337, 2012, pp. 17-36.

final de su estilo⁵⁴. Por tanto, el cambio de estilo que presentan estas obras del período final de su vida no debe entenderse como una involución, como se ha dicho, sino como un intento de adaptarse a las nuevas tendencias dominantes entonces. De hecho, algunos de los últimos cuadros de altar de Rizi anuncian ya lo que supondrá el influjo de Luca Giordano (1634-1705) en este género en Madrid a partir de 1692, con sus grandes y aparatosas composiciones como el *Santiago* de las Comendadoras o la *Virgen con San Fernando* del Real Hospicio⁵⁵.

54. GALINDO SAN MIGUEL, N.: "El pintor madrileño Juan Vicente Ribera (h. 1668-1736)", *Boletín del Museo del Prado*, 15, 33, 1994, pp. 29-52.

55. HERMOSO CUESTA, M.: *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa. 1692-1702*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 2008.