JUAN ANTONIO DE RIBERA

Pintor neoclásico

POR

PILAR DE MIGUEL EGEA

JUAN Antonio de Ribera y Fernández de Velasco, hijo de Anacleto Eusebio y de Petra (o Petronila), naturales de Granada y Navalcarnero (Madrid), respectivamente, nació en Madrid el 27 de mayo de 1779. En la correspondiente partida de bautismo se especifica que:

> «En la villa de Madrid, a siete de Junio de 1779 yo, don Juan de Rueda, teniente cura de esta parroquia, de los santos Justo y Pastor de dicha Iglesia, bauticé y puse óleos y crismas a un niño que puse por nombre JUAN ANTONIO..., fue su madrina Polonia Rochel...» [1].

Hasta la edad de cinco años vivió en Navalcarnero, pasando seguidamente a la capital de España. Desde muy pronto manifestó afición por el dibujo, lo que indujo a su padre a procurarle cuantos estímulos estaban en su mano para encauzar tan espontánea y temprana vocación. De aquí que decidiera encomendar la dirección de sus primeros estudios a D. José Piquer, Académico de mérito de escultura. Más tarde, en 1790, al evidenciarse en el niño Ribera una profunda inclinación por la pintura, su padre decidió que siguiera las enseñanzas del pintor Francisco Bayeu [2], con quien inició su carrera artística propiamente dicha.

A la muerte de su padre siguió algo más tarde, en 1795, la de su maestro, quedando huérfano artísticamente y, en consecuencia, desorientado sobre qué camino seguir, hecho agravado por la estrechez con que vivía desde el fallecimiento del primero. Motivado por esta circunstancia, y siguiendo el libre influjo de su vocación, decidió dirigirse al religioso

Luis Mínguez, encargado de las obras que a la sazón se realizaban en el claustro de las Escuelas Pías de Madrid, obteniendo de éste el encargo de pintar varios cuadros representativos de los venerables de la Orden de los Escolapios.

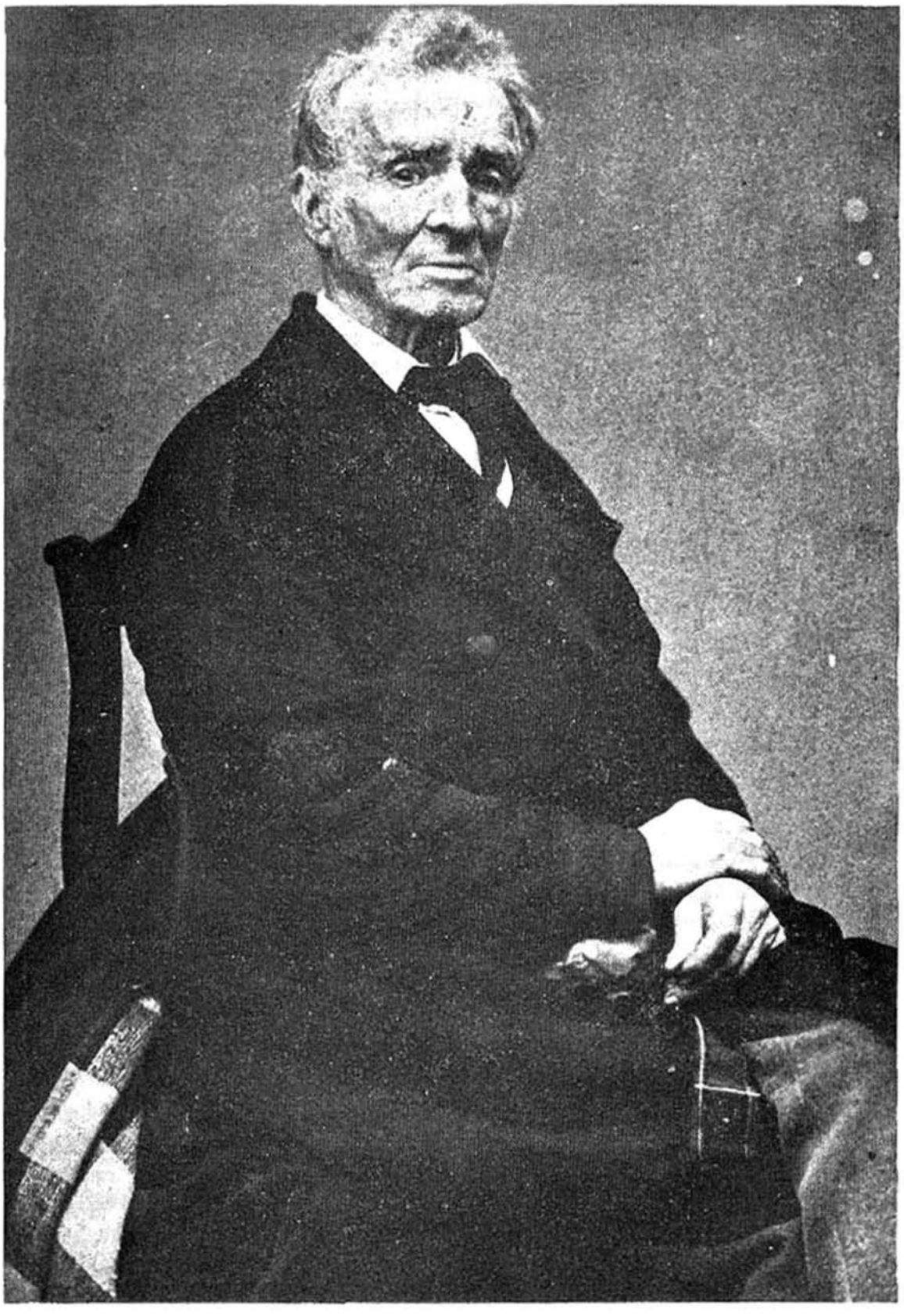
La ejecución de estos cuadros debió satisfacer mucho a su mentor, por cuanto que decidió remunerar a Juan Antonio con un doblón de oro por cada uno, procurándole al mismo tiempo una plaza en el refectorio del convento hasta la terminación del encargo. Asimismo, y al objeto de que el joven artista pudiera proseguir su carrera, Mínguez ejerció su influencia para que nuestro artista obtuviera una pensión del Gobierno, gracia que consiguió en la cuantía de seis reales diarios y con cargo a los fondos de Correos.

No obstante este auxilio, corto en definitiva para sus aspiraciones profesionales, Juan Antonio decidió abandonar la casa de su madre e ir a vivir con su hermano mayor, Manuel, quien, en su calidad de Relojero de Cámara, podía propiciarle ayudas más efectivas. Y así fue en efecto, puesto que siguiendo su consejo ejecutó una copia del cuadro de Rafael *El Pasmo de Sicilia*, con el que concurrió a los Premios generales de la Real Academia de San Fernando convocados en 1802 y donde obtuvo el segundo premio de primera clase.

A resultas de este primer éxito público, Juan Antonio logró del Rey Carlos IV, conocedor de la obra premiada gracias a los buenos oficios del hermano del pintor, una pensión anual de siete mil reales para que perfeccionase su arte en París.

En la capital francesa reemprende su carrera con renovado entusiasmo al tener acceso a las enseñanzas de uno de los más preclaros pintores del momento, Jacques-Louis David (1748-1825), quien destaca por la novedad y brillantez de su estilo, la grandiosidad de sus composiciones y la corrección de su dibujo, todo ello amalgamado por la indudable calidad de su pintura.

Motivado por su maestro, nuestro pintor se dedicó por entero a aprovechar las enseñanzas recibidas, modificando gradual y positivamente su modo de hacer. De este modo fue ganándose la estima y el beneplácito de



Juan Antonio de Ribera.

David, hasta el punto de llegar a ocupar, al cabo de tres años, el primer puesto entre los discípulos del maestro, como consecuencia de haber ganado las oposiciones que se celebraban con regularidad dentro del mismo estudio, rivalizando para ello con pintores de la talla de Guilmó, Abel de Pujol, Drupé y Drolling.

Entre las obras producidas por Juan Antonio de Ribera en esta época cabe destacar las siguientes: *Retrato del Sr. Rodríguez del Pino, Cincinato en el momento de ser separado de su labranza para que dictase leyes a Roma,* lienzo que fue objeto de expresivos elogios por parte del propio David, y *La Sagrada Familia,* cuadro destinado al entonces Ministro de Estado, D. Pedro de Cevallos.

Estas obras fueron enviadas a España con el fin de testimoniar el perfeccionamiento y los adelantos conseguidos por el pintor. Ello valió para que Carlos IV, ratificando la positiva evolución protagonizada por el artista, decidiera en 1808 aumentar la cuantía de la pensión hasta 12.000 reales, con objeto de que prolongara su estancia en París un año más y de viajar a continuación a Roma para completar sus estudios con los grandes maestros de la pintura allí residentes.

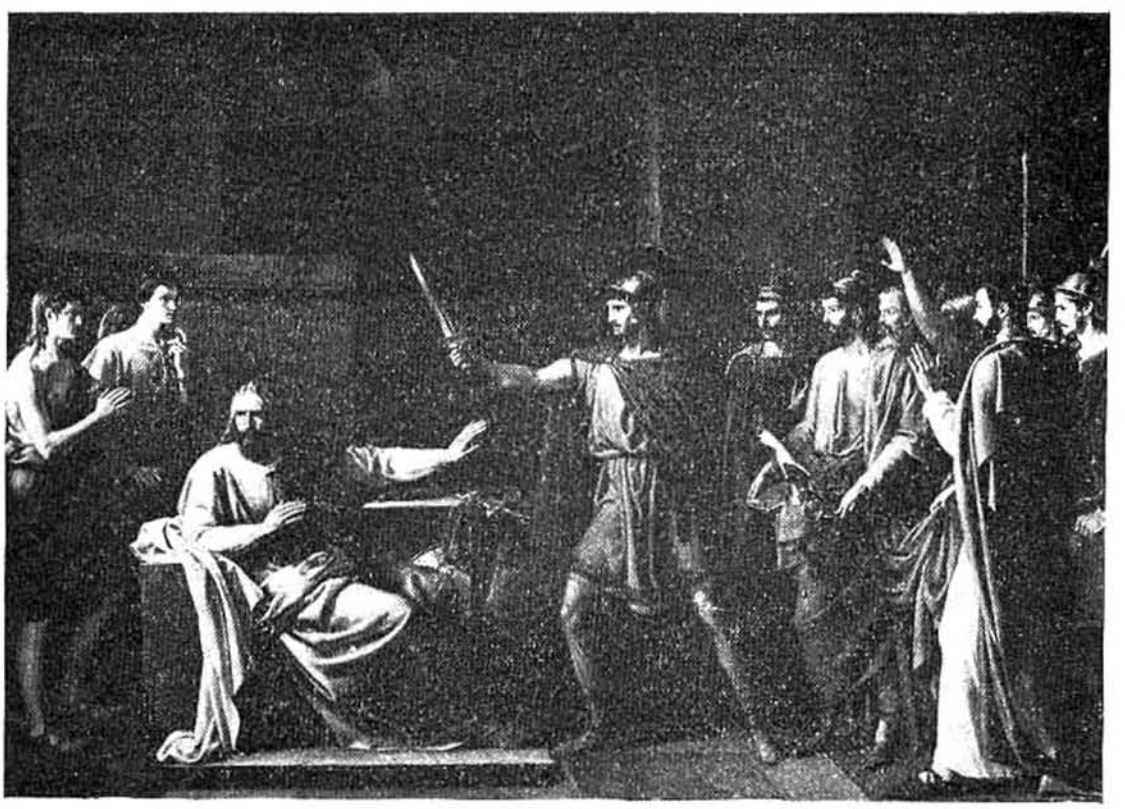
Sin embargo, al poco de obtener dicha gracia se produjo la invasión napoleónica en España, dejando nuestro pintor de recibir la asignación anunciada. Falto de recursos, Juan Antonio aprovechó para examinar y estudiar las grandes obras pictóricas que el Emperador, en el apogeo de su dominio y poder, hizo traer del extranjero para colgar en las salas del Museo Nacional de París, dedicándose a copiar muchas de ellas a fin de poder cubrir con su venta las muchas necesidades que su débil situación económica le planteaba. Entre estas copias cabe destacar la del cuadro de Domeniquino *La comunión de San Jerónimo,* que en una segunda venta realizada en 1824, y ajena ya a nuestro pintor, alcanzó el precio de 4.500 duros, sin que faltasen otras concernientes a obras de Rubens, Rembrandt, Poussin, etc., copias "que se encuentran repartidas en Alemania, Polonia y Rusia" [3].

Por aquella fecha, 1808-1809, nuestro pintor conoció al Príncipe ruso Issupof, tío del Emperador Alejandro, de quien recibió el encargo de llevar

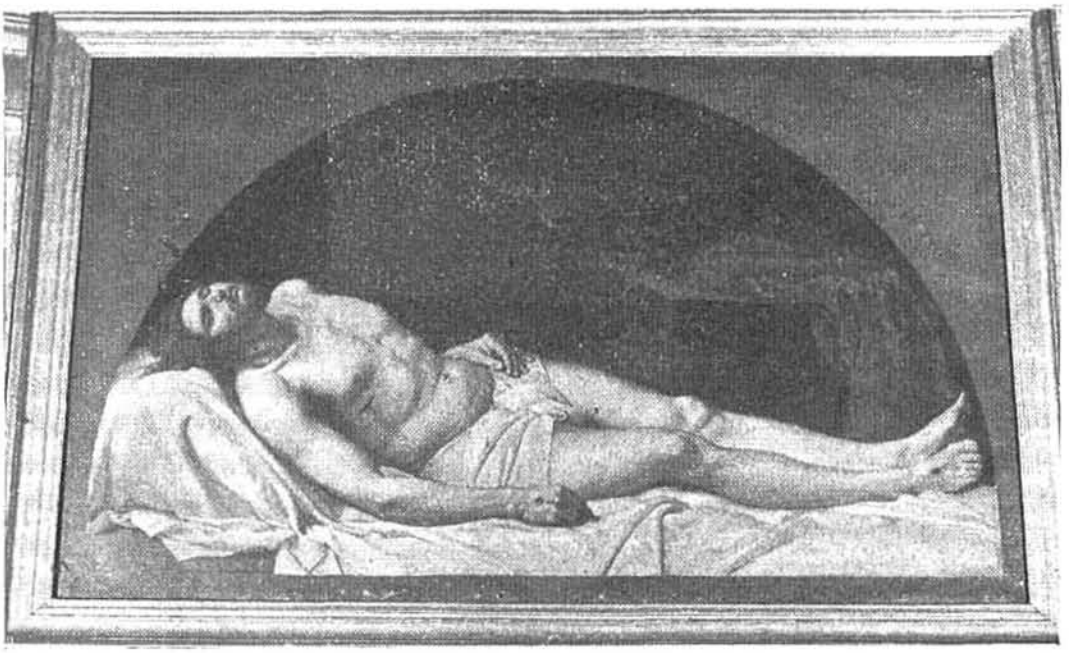
Parnaso de los grandes hombres de España. Palacio de El Pardo. Madrid.

Parnaso de los grandes hombres de España (detalle). Palacio de El Pardo. Madrid.

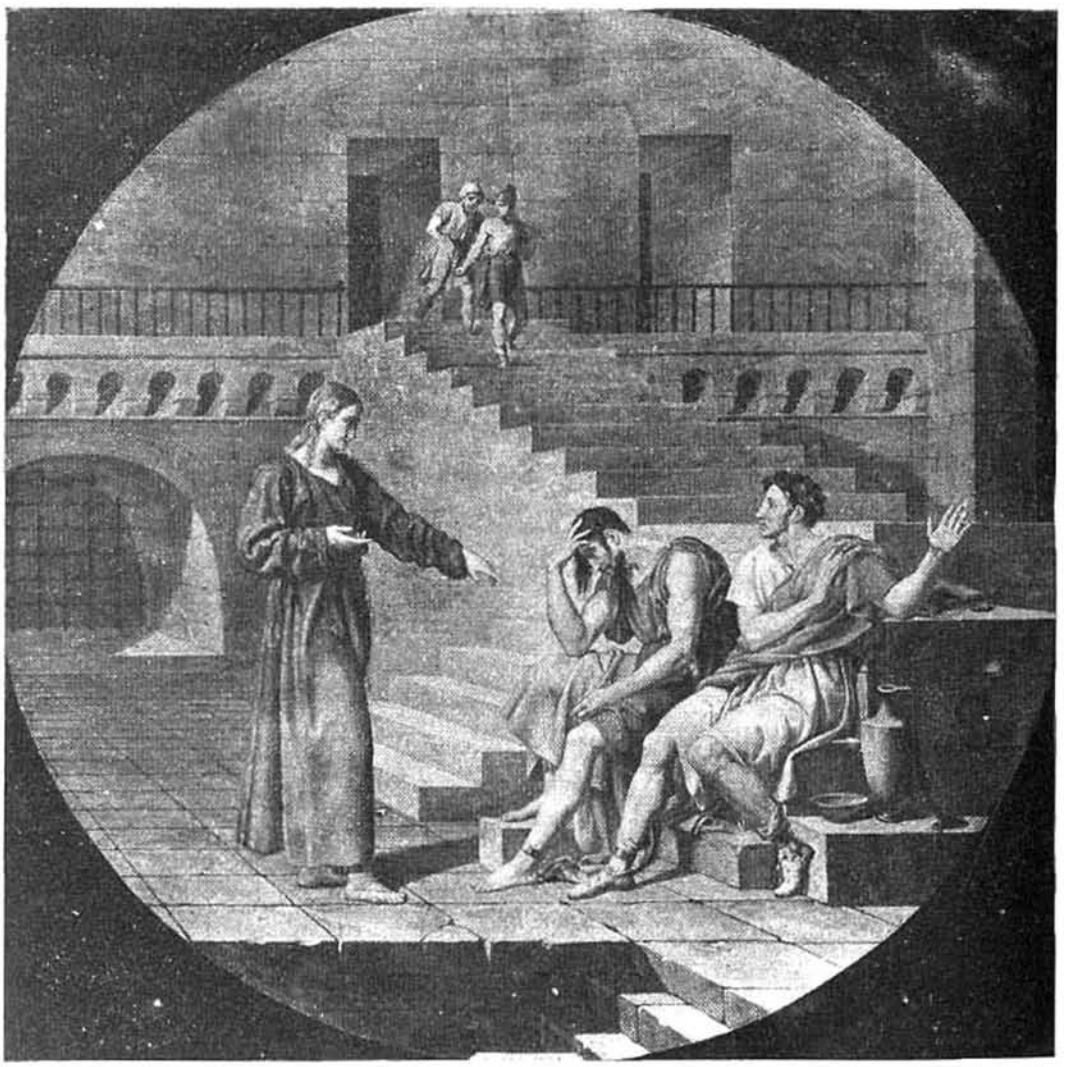
Cincinato. Museo Provincial de Cáceres.



Wamba en el acto de ofrecerle la corona. Universidad de Granada.



Divino Señor muerto. Escuelas Pías de San Antón. Madrid.



José interpretando los sueños. Colección particular. Madrid.

a cabo una copia de grandes dimensiones del *San Miguel* de Rafael, copia remitida a su término al Ermitage de San Petersburgo. A través de Issupof, Juan Antonio tomó contacto con el Príncipe Kurakin, embajador entonces de Rusia en Francia, el cual le pidió la ejecución de su retrato y el del Emperador. "Tanto gustaron estos cuadros en la corte imperial, y tanto distinguieron a Ribera los extranjeros, que se le hiciera por el Príncipe Issupof proposiciones muy halagüeñas para que trasladase su residencia de San Petersburgo" [4], oferta que nuestro pintor declinó.

No permanecería mucho tiempo más Juan Antonio en la capital franceso, puesto que en 1809 fue nombrado Pintor de Cámara del destronado Carlos IV [5], hecho que con toda probabilidad tuvo lugar en Marsella, según permiten deducir algunas noticias recabadas al efecto. De un lado, y con fecha 5 de mayo de 1808, se produce la renuncia de Carlos IV a favor de Bonaparte, "recibiendo a cambio una pensión y quedando confinado en Compiègne, de donde pasará luego a Marsella hasta que, por fin, en 1812, fija su residencia en Roma" [6]. De otro, existe el testimonio, bien es verdad que sin una clara especificación cronológica, de que nuestro pintor estuvo también en la mencionada ciudad francesa, según se afirma en el párrafo que sigue:

> «Pasó (Juan Antonio de Ribera) en seguida a Marsella donde pintó un cuadro de figuras del tamaño natural que representa la santísima Trinidad, y una copia del San Juan Evangelista de Rafael. Desde allí fué a Roma con SS. MM. los SS. D. Carlos IV y Doña María Luisa» [7].

De todo ello cabe concluir que Juan Antonio acudió junto al padre de Fernando VII en 1809, a la sazón en Marsella, siendo allí nombrado su Pintor de Cámara. Y que, siguiendo a "su" Rey cuando éste se estableció en el Palacio Barberini de Roma en 1812, fijó asimismo su residencia en esta capital.

Durante su estancia en Roma, nuestro pintor ejerció también de maestro de diseño y pintura del Infante D. Francisco de Paula Antonio [8]. Y a buen seguro que conocería a artistas renombrados como Overbeck, Cornelius, Canova, etc., tratando obviamente a los españoles José de Madrazo, tam-

bién Pintor de Cámara de Carlos IV, José Aparicio, Antonio Solá, José Alvarez Cubero, etc., todos ellos domiciliados en aquella capital [9].

La producción pictórica de Juan Antonio en Roma se inició con dos estaciones al temple de tamaño natural. Hizo después una copia del *San Miguel* de Guido, de gran formato, así como nueve cuadros al temple, de los cuales, cinco, de mayor tamaño, representan los temas siguientes: *Judit con la cabeza de Holofernes, El becerro de oro, Abigail y David, La toma de Jericó* y *La copa de oro en el saco de Benjamín.* Los otro cuatro tratan, por su parte, los temas de *José explicando los sueños a los presos de la cárcel, Agar e Ismael despedidos por Abraham, Adán y Eva llorando a su hijo Abel muerto* y *La sombra de Samuel aparecida a Saúl.* Realizó también una copia del tamaño del original del *Endemoniado* de Domeniquino, y dos cuadritos en cobre con escenas de la Pasión de Jesucristo —*La Coronación de Espinas* y *La Resurrección*—, por los cuales fue nombrado Académico de Mérito de la insigne de San Lucas de Roma [10].

En 1815, y por Orden de 5 de marzo, Juan Antonio es confirmado Pintor de Cámara de Carlos IV, según la comunicación remitida el interesado por D. Ramón de S. Martín, expresada en los términos siguientes:

> «Queriendo su majestad darle prueba de lo mucho que está satisfecho de sus servicios, ha tenido a bien confirmarle el nombramiento de su pintor de Cámara con los honores correspondientes de que disfruta hace seis años para que pueda participar de las ventajas que ofrece a sus criados fieles y leales vasallos el contrato concluido con su augusto Hijo el Rey Ntro. Señor D. Fernando VII (que Dios Guarde) y ratificado ayer cuatro de Marzo» [11].

Las deferencias de Carlos IV para con nuestro pintor no terminarían aquí, por cuanto que ese mismo año, y con motivo del nacimiento del primero de sus hijos —Juan Antonio estaba casado con D.ª Emilia Fievée de Richi [12]—, la pareja real exiliada tuvo a bien apadrinar al recién nacido, a quien por tal motivo se le impusieron en la pila bautismal de San Pedro los nombres de Carlos Luis.

Sin embargo, y a pesar de la evidente predilección que Carlos IV debía

sentir hacia su Pintor de Cámara, la cada vez más estrecha economía del monarca tuvo que repercutir de algún modo en la asignación que venía percibiendo Juan Antonio, al igual que ocurrió con José de Madrazo, a quien el tesorero del padre de Fernando VII, y en oficio de 2 de abril de 1815, comunicó que, "viendo su Majestad que las circunstancias, lejos de mejorar, se ponen de peor en peor estado, y tratando de combinar los medios de ahorro con la posible reducción de gastos, no podrá continuar el tanto por mes que se le daba" [13].

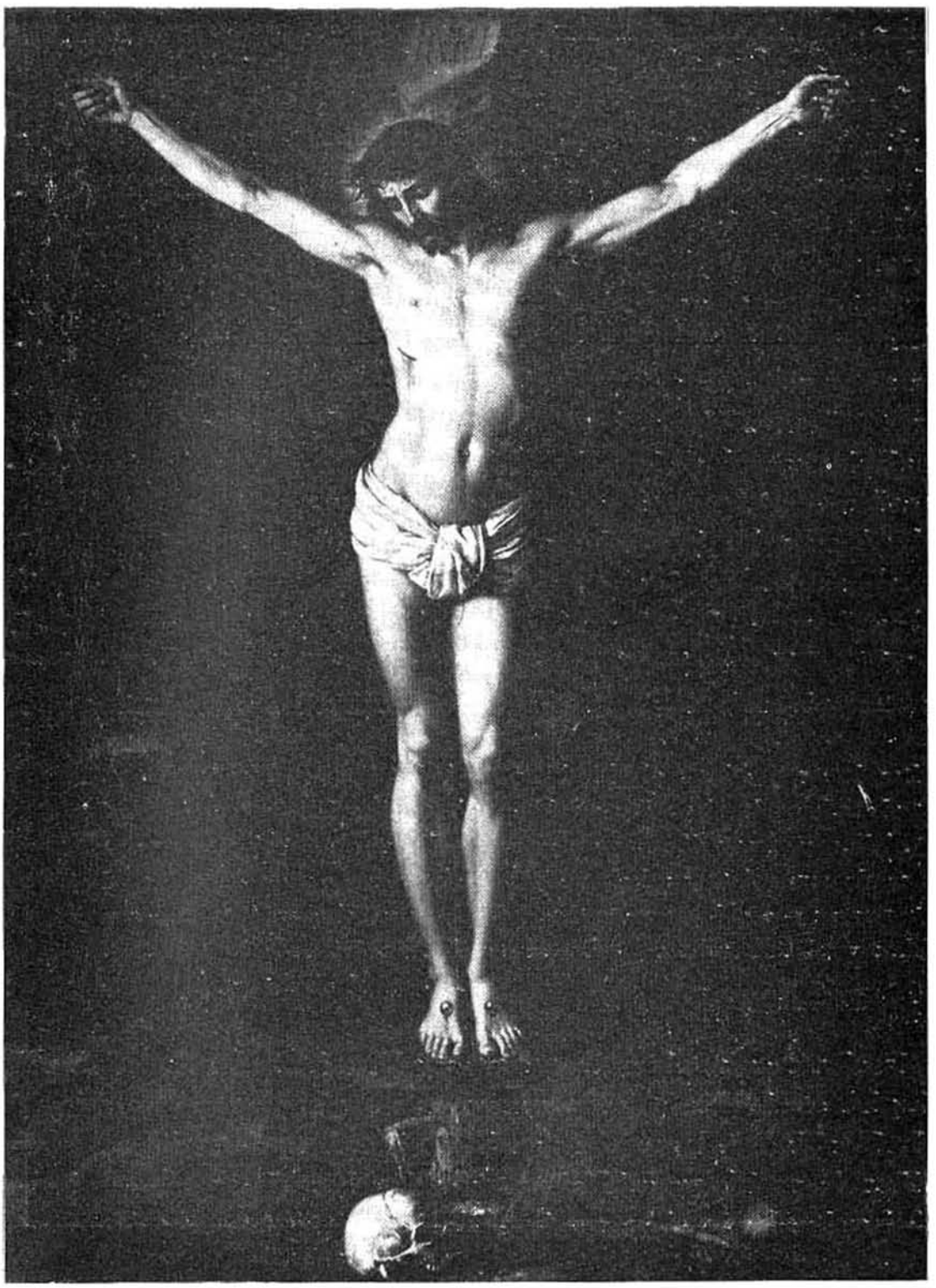
No extraña, pues, que, viendo comprometido su porvenir profesional, Juan Antonio se dirigiera un año después, el 13 de julio de 1816, y por escrito a Fernando VII, quien a la sazón ocupaba el trono español desde su regreso en 1814, para, tras exponerle todos los servicios y lealtades dispensadas por su persona a su padre, solicitarle la gracia de "unir a tantas honras la de ser confirmado por V. R. M. su Pintor de Cámara con los sueldos y prerrogativas anexas a tal nombramiento". A esta petición se uniría el propio Carlos IV, quien, de su puño y letra, firmó en el margen de dicho escrito la recomendación siguiente:

> «Elexaga recomienda este memorial a Fernando de este excelente hombre por todas sus circunstancias, y que es el mexor pintor Español que ay aquí, y que enseña muy bien a Francisco Antonio» [14].

Este memorial, enviado por el Encargado de Negocios en Roma al Ministro de Estado, D. Pedro de Cevallos, y remitido por éste al titular de la Mayordomía Mayor, D. Santiago Masarnau y Torres, a fin de que sobre dicha solicitud "recaiga la Real determinación" [15], causó el efecto apetecido por nuestro pintor. Con fecha 22 de agosto de 1816, dicha Mayordomía, en oficio remitido al respecto, así lo comunicó, haciendo saber que:

> «Enterada S. M. de ella (la solicitud de J. A. de Ribera) y de la recomendación conque viene apoyada por su augusto Padre se ha servido concederle la insinuada confirmación de tal pintor de Cámara que solicita con la asignación anual de quince mil rl.» [16].

La destrucción de Numancia. Real Academia de San Fernando. Madrid.



Cristo en la Cruz. Capilla de el Palacio de El Pardo. Madrid.

Con referencia a la retribución asignada al pintor cabe mencionar la decisión del Rey al respecto, dado que no estaban establecidas para la condición de Pintor de Cámara un sueldo ni unas prerrogativas determinadas. De aquí que se ilustrara a Fernando VII con la relación de los sueldos que en esa fecha tenían asignados los pintores de tal condición. Al decidirse la cantidad de 15.000 reales anuales, J. A. de Ribera fue equiparado con Francisco Javier Ramos, Zacarías Velázquez, Juan Guillermo Bansil, José Camarón y Juan Navarro [17].

Un año después, el 26 de noviembre de 1817, la Sumillería de Corps, por medio de su titular, el Conde de la Puebla Maestre, comunicó al Ministro Plenipotenciario ante la Santa Sede, D. Antonio de Vargas Laguna, la necesidad de que se sirviera reconocer el juramento de fidelidad a Fernando VII por parte de Juan Antonio de Ribera, diligencia aparejada al citado nombramiento y que no podía verificarse en Madrid "por la gran distancia a que se halla (el pintor) de esta Corte" [18]. Tal requisito, comunicado asimismo a nuestro pintor, fue cumplimentado el 31 de enero de 1818, en un acto celebrado en el Palacio de D. Antonio de Vargas, quien, ante el Notario Apostólico D. Domingo M.ª Navasqués, tomó juramento a Juan Antonio según la fórmula siguiente:

> «D. Juan Antonio de Ribera jurais de servir bien y fielmente al Rey Nuestro Señor en la plaza de Pintor de Cámara, de que su Magestad os ha echo merced, procurando en todo su provecho, y apartando su daño, y que si supiereis cosa en contrario me dareis cuenta, o a persona que lo puede remediar? Y el dicho D. Juan Antonio de Ribera respondio: 'Si lo juro' y el Exmo. Sr. Dn Antonio de Vargas Laguna dixo: 'Si asi lo hiciereis Dios os ayuda, y si no os lo demande' al que respondio dicho Dn Juan Antonio de Rivera 'Amen'» [19].

Pintor de Cámara no ya de Carlos IV, sino de su hijo Fernando VII, Juan Antonio permanecería, sin embargo, un año más en Roma. Justo hasta poco después de que murieran los reyes padres en enero de 1819, retrasando su regreso a España una orden emitida por el Rey, según la cual se le encomendaba, junto a José de Madrazo, confirmado también en 1816

como Pintor de Cámara de Fernando VII, la realización del inventario de las obras artísticas que Carlos IV poseía en Italia, así como su custodia y transporte a Madrid. Así lo hizo, firmando el inventario correspondiente el 11 de febrero siguiente, junto con Madrazo y el ministro Vargas Laguna. Se contabilizaron un total de 688 cuadros, procedentes de los palacios Barberini, Albano y San Alejo, tres de los cuales —*Cristo en la Cruz, La Trinidad* y *Las cuatro estaciones*— eran obra del propio Juan Antonio [20].

De vuelta ya en Madrid, nuestro pintor, previa la ejecución de los trabajos reglamentarios, fue nombrado el 23 de enero de 1820 "individuo de mérito" por la Real Academia de San Fernando. Y meses después, el 13 de octubre del mismo año y a propuesta del Príncipe de Anglona, fue designado sustituto del primer Pintor de Cámara, Vicente López, en la dirección de las obras de restauración de las pinturas del Real Museo [21].

La actividad básica de Juan Antonio durante los años siguientes se relacionó en todo momento con su condición de Pintor de Cámara, tanto en el plano creativo como en el de asesoramiento artísticos. Así, en 1823, da cuenta de haber dibujado en litografía el retrato del Rey, motivo por el cual solicita permiso para llevar a cabo otro, de igual tamaño, de la Reina María Josefa Amalia, permiso que le es concedido y, "en su vista, prevenir a V. el número de ejemplares que deberán librarse" [22].

Desde el 17 de febrero de 1825 [23], por espacio de varios meses y junto con los también Pintores de Cámara Juan Gálvez y Zacarías Velázquez, trabajó en la ejecución de pinturas al fresco en los techos del Real Palacio del Pardo, circunstancia que le obligó a separarse temporalmente de su domicilio madrileño y motivando en consecuencia la percepción de las dietas correspondientes, las cuales se dictaminaron "como si estuviera de jornada por todo el tiempo que dure su ocupación" [24]. Con referencia a este trabajo consta el testimonio que sigue:

> «En la Sala 6.ª figuró Dn. Juan Ribera la España acompañada de los más eminentes artistas, poetas, escritores y conquistadores del Nuevo Mundo» [25].

En rigor, el título por el que se conoce tal representación es el de *Par-*

naso de los grandes hombres de España, así mencionado por la mayoría de los autores consultados.

En 1826 entró a formar parte de una comisión, integrada también por Luis Eusebi y el escultor José Alvarez Cubero, que, auspiciada por el Duque de Híjar, tuvo por objeto recorrer los Reales Sitios con el fin de rescatar obras de arte depositadas en sótanos y otras dependencias afines a los mismos [26].

La biografía de nuestro pintor sigue registrando en los años siguientes diversas ejecuciones de índole oficial, sin perjuicio de que sus aptitudes pedagógicas se vieran recompensadas con el nombramiento de que fuera objeto el 10 de agosto de 1827 como Teniente director de estudios de la Real Academia de San Fernando, aptitudes asimismo apreciadas en el seno de la Corte al requerir sus servicios el Infante D. Sebastián [27], a fin de que le proporcionase consejo y asesoramiento "en las ocasiones en que se ha propuesto dedicarse al estudio de la pintura". Para ello no duda el solicitante en declarar "la habilidad y buen gusto con que la practica (la pintura) este digno profesor".

Este deseo del Infante, reafirmado por su madre, la Duquesa de Beyra, y expresado en oficio de 3 de abril de 1829, precisó de la oportuna licencia real, dada la condición de Pintor de Cámara de Juan Antonio y de que era "indispensable al efecto su concurrencia a los Sitios Reales en tiempo de Jornadas", licencia que tras los trámites oportunos fue concedida por Real Orden de 12 de abril siguiente, tras recalcarse, por parte del Sumiller de Corps, que "el mérito artístico de Ribera es sobresaliente, sus circunstancias y conducta muy propias en mi concepto para desempeñar debidamente la honrosa comisión que trata de conferírsele" [28].

Alrededor también de 1829 se sitúa la ejecución por parte de Juan Antonio de otra pintura al fresco, correspondiente esta vez a la bóveda de la "sala décima octava" [29], hoy conocida como habitación del Rey Francisco, y situada junto al salón de Gasparini, del Palacio Real de Madrid, siendo el tema allí representado *Apoteosis del Rey Fernando de Castilla.* Y cerrando el capítulo de obras palaciegas llevadas a cabo por el artista durante esta época hay que significar la pintura de "un techo en el Real

jubilado o en la de servicio activo, "firmó sin vacilar que su deseo era continuar en servicio activo, en razón á su buena salud y disposición para trabajar" [37].

Pero a pesar de todo ello, Juan Antonio no logró recuperar su anterior condición profesional ni, en consecuencia, sanear sus reducidos ingresos. De aquí que, desengañado y en cierto modo humillado por la Corte, optara por retirarse a Navalcarnero para olvidar la pintura oficial.

La estancia de nuestro pintor en esa villa se prolongó por espacio de dos años, coincidiendo el inicio de su "autoexilio" de la Corte con la marcha de su hijo Carlos Luis a París, quien, habiendo dado ya muestras de su talento artístico, siguió el ejemplo que protagonizara su padre a principios de siglo al viajar a la capital francesa para perfeccionar su pintura. Separado del ambiente cortesano de Madrid, Juan Antonio debió observar una vida tranquila, reencontrándose con el campo que rodeó sus primeros años de vida. En Navalcarnero vivió en la calle San Sebastián, núm. 14, casa de su propiedad [38], bien porque la adquiriera en esas fechas o porque la heredara de su familia materna, de allí originaria.

Nuestro pintor vuelve a Madrid en 1838, siendo nombrado el 14 de diciembre Profesor de dibujo del natural de la Real Academia de San Fernando, impartiendo sus clases en las dependencias que esta institución disponía en la calle de Fuencarral. En relación con el ambiente en que se desarrollaba la correspondiente actividad pedagógica se tiene el testimonio de uno de sus alumnos, Ceferino Araujo, quien asimismo revela algunos rasgos de la personalidad de Juan Antonio:

> «El local donde estaban situadas las clases se componía de varias salas, no muy altas de techo y de paredes ahumadas y sucias, alrededor de las que había mesas largas y bancos pintados de negro. En ellas estaban colgados los modelos, puestos en marcos con cristales, y eran dibujos a lápiz negro o rojo por Mengs, Bayeu, Maella y D. Vicente López. La mayor parte se hallaba en mal estado.
>
> En cada una de las diversas salas había una clase, desde la de dibujo geométrico hasta la de figura. El profesor de ésta lo era entonces D. Juan Ribera, siendo muy de extrañar que un clásico no hubiera hecho variar

unos modelos que estaban en contradicción con sus teorías. Concurrían a aquella dependencia de los estudios menores unos setenta alumnos, la mayor parte muchachos del pueblo de corta edad: a la clase de figuras es a la que asistían los mayores y más formales.

Como las sesiones eran de noche, cada alumno tenía para alumbrar su dibujo y su modelo una vela de sebo puesta en un candelero de hierro sujeto a la mesa; en la del profesor había un velón de Lucena con pantalla. D. Juan de Ribera, a pesar de sus genialidades, era un excelente maestro, y un padre tan cariñoso que siempre tenía alabanzas para su hijo Carlitos, como él le llamaba, y nos negaba la posibilidad de que ninguno pudiera nunca llegar a hacer lo que él hacía» [39].

Al margen de la labor docente ejercida por nuestro pintor a partir del año citado, poco más se sabe de otras actividades artísticas que pudiera haber llevado a cabo durante los años siguientes. En todo caso, esta laguna biográfica bien pudiera justificarse por la conjunción de dos circunstancias significativas al respecto. De un lado, es más que probable que el regreso de Juan Antonio a Madrid no conllevara su reencuentro con la Corte bajo ningún aspecto. Y siendo ésta el "vivero natural" de la producción artística de la época, mal podía nuestro pintor sustraerse a tan limitante hecho. Y, de otro, la más que deteriorada situación sociopolítica y económica del país, que, preso de las convulsiones protagonizadas por el período 1836-1843, poco o nada invitaba a alentar los encargos particulares que pudiera propiciar el gusto de esos años.

No extrañará, pues, que aun sin perder su domiciliación en Madrid [40], puesto que así lo exigía su calidad de profesor de la Real Academia de San Fernando, frecuentara el contacto con Navalcarnero, villa por la que sentía singular afecto. Esta hipótesis viene avalada por la compra que hizo el 9 de agosto de 1843 de la Ermita de San Roque, puesta a subasta pública por el Ayuntamiento de Navalcarnero con objeto de reunir los fondos necesarios con que acometer la reparación y construcción de varias obras en la torre y edificio de la iglesia parroquial [41]. La postura que al efecto presentó Juan Antonio el 4 de junio de este año se redactó en los términos siguientes:

«... pareció en esta Secretaría D. Juan Ribera, vecino de Madrid y propietario en esta manifestando, hacía postura á la Hermita de Sn. Roque y terreno que á ella corresponde en cantidad de tres mil cien reales con objeto de conservarla» [42].

Y del remate, celebrado el 18 de junio siguiente, da cuenta asimismo el testimonio recogido a continuación:

«Reunidos los señores del Ayuntamiento Constitucional de la misma (villa de Navalcarnero) a la hora de las cuatro de la tarde, y habiendo en la plaza un gran concurso de gentes, se publicó la postura hecha a la Hermita de San Roque y terreno que a ella corresponde, llamando mejorantes y aun cuando se repitió muchísimas veces, como no pareciese ninguno, y fuese la hora de ponerse el sol, determinaron los espresados Señores se verificase el remate, lo que tuvo efecto precedidas las voces de estilo, diciendo por conclusión 'los repetidos tres mil cien reales dán por la Hermita de San Roque y terreno á ella perteneciente, a la tercera buen provecho haga al postor'; y como lo fuese D. Juan Ribera, dispusieron los Señores del Ayuntamiento, le acepte tan pronto como se presente en esta Villa. Y para que así conste...» [43].

Reparada y adecentada en buena medida, la ermita, que se encontraba convertida en pajar y, por consiguiente, fuera de culto, ocupó la atención de nuestro pintor, quien no escatimó esfuerzos para decorarla, acaso por ser su deseo destinarla a panteón familiar [44].

Así, y al margen de numerosos utensilios para el culto, Juan Antonio incorporó a la ermita varios cuadros, entre ellos dos de su firma: *La Virgen en su trono con el Niño Jesús, San Roque y San Rafael* y *El pasmo de Sicilia*, copia este último del lienzo de Rafael que ejecutó en su juventud, según se apuntó en su momento. Asimismo, el propio Juan Antonio llevó a cabo la decoración del retablo, realizando también un bajorrelieve con la representación de San Roque. Tres cuadros firmados por su hijo Carlos Luis, otro debido a Antolínez y un Cristo de talla, obra del que fuera su primer maestro, José Piquer, enriquecieron el patrimonio artístico de la ermita, sin que faltaran algunos objetos regalados a nuestro pintor

que, por su procedencia, resulta anecdótico reseñar: "una cruz y seis candelabros grandes de bronce dorado á fuego, regalo del Rey (Carlos IV)", "un recado de celebrante de Tisú de oro... regalo de Montpensier", etc. [45].

Lamentablemente, tanto la ermita como la obra artística que albergaba, fue pasto de las llamas a resultas de un bombardeo sufrido en el transcurso de la guerra civil española de 1936-1939, siendo su testimonio a la fecha cuatro muros semiderruidos de la misma.

Fue por esos años (1840-1845) cuando Juan Antonio recibió el nombramiento de Académico de Número de la Real Academia de San Fernando por el Departamento de Pintura de Historia, dado que en 1846, al ser distinguido con el mismo honor su hijo Carlos Luis, el apellido Ribera figuraba por partida doble en la relación de miembros académicos [46].

En 1857 se produce un hecho que propiciaría el definitivo reencuentro de Juan Antonio de Ribera con la Casa Real, y ello en los términos más satisfactorios para el pintor. Se trata de la dimisión presentada por José de Madrazo como Director del Real Museo de Pintura y Escultura, dimisión suscitada por un Decreto de 6 de marzo que, dictado por el Intendente general de la Real Casa y Patrimonio, Marqués de Santa Cruz, y relativa al régimen de los talleres de restauración del Museo, hirió la susceptibilidad de Madrazo, al interpretarlo como de crítica a su gestión [47]. Tras los trámites oportunos, y por Real Decreto de 26 de mayo siguiente, se aceptó la dimisión "de los cargos reunidos de Director del Real Museo de Pintura y Escultura y de Primer Pintor de Cámara, declarándole jubilado con el sueldo anual de treinta mil reales que disfrutaba" [48]. Con igual fecha, Isabel II, firmó de su mano el Real Decreto siguiente:

> «Vengo en nombrar Director del Real Museo de Pintura y Escultura, Primer Pintor de Cámara, a Dn. Juan Antonio de Ribera, Pintor de Cámara jubilado» [49].

Comunicada esta decisión real a José de Madrazo y a los otros dos Pintores de Cámara a la sazón en activo, Federico de Madrazo y Bernardo López, nuestro pintor fue convocado para "prestar el juramento y proceder

á hacerse entrega de los valores del Museo" [50]. Dicho requisito fue cumplimentado el 28 de mayo siguiente, en acto celebrado ante el Secretario de la Intendencia general, D. Buenaventura Carlos Aribau, quien certificó la prestación del juramento prestado por Juan Antonio y que, tomado por el Intendente general, Marqués de Santa Isabel, adoptó la fórmula siguiente:

> «D. Juan Antonio de Ribera.
>
> ¿Jurais servir bien y fielmente á la Reina Doña Isabel II en la plaza de Director del Real Museo de Pintura y Escultura y Primer Pintor de Cámara para que habeis sido nombrado, procurando en todo su provecho y aportando todo su daño; y dar cuenta á los Gefes de cuanto sepais que pueda ser contrario á su Real servicio y perjudicial á a su Real persona é interés?
>
> R. Sí juro.
>
> Si así lo hiciéreis Dios os ayude, y si no, os lo demande.
>
> R. Amén» [51].

Juan Antonio, que vio así reparadas las privaciones e injusticias que sufriera con anterioridad, expresó su más vivo agradecimiento a Isabel II el mismo día en que juró su cargo, a través de un oficio remitido al Marqués de Santa Isabel [52].

La situación de nuestro pintor experimentó, en consecuencia, un notable cambio profesional al reunir en un mismo nombramiento los dos cargos oficiales acaso más altos a que pudiera llegar el artista de la época. Y ello pudo ser así en virtud de un Real Decreto de 28 de abril de 1857, esto es, publicado un mes antes de la fecha de su designación, por el que "queda unido el cargo de Director del Real Museo de Pintura y Escultura al de Primer Pintor de Cámara", viniendo justificada esta simultaneidad por expreso deseo de la Real Casa en el sentido de que "con respecto al arte, esté simbolizada la mayor eminencia en la persona que está al frente de aquel depósito de las glorias artísticas del país" [53].

La situación económica de Juan Antonio también experimentó, lógicamente, una acusada mejoría, dado que su nueva actividad estaba remune-

rada con un haber anual de 40.000 reales, según quedó expresado en el art. 1.° del Real Decreto que acerca del funcionamiento del Real Museo se emitió en la referida fecha de 26 de mayo de 1857. Otros artículos de esta disposición se referían a las actividades concernientes al nuevo Director, actividades inspiradas en buena medida en el Decreto de 6 de marzo que motivó la dimisión de José de Madrazo. En consecuencia, nuestro pintor debía atenerse, entre otras, a las directrices siguientes:

> «2.° En la Dirección facultativa del Establecimiento le auxiliarán los demás Pintores de Cámara efectivos, que formarán bajo la presidencia del 1.°, Director del Museo, una Junta Consultiva.
>
> 5.° ... el Director... me propondrá las personas que juzgue más idóneas para las dos plazas de restauradores de planta y un forrador de cuadros..., indicando asimismo una tercera para gefe de la Restauración.
>
> 6.° ... procederá el Director... á investigar los cuadros que se hallen en el caso de ser restaurados, clasificándolos por el orden de su importancia artística y de urgencia» [54].

Tan privilegiada posición no iba a pasar desapercibida para quien, acostumbrado desde muy temprano a los favores de la Corte, se consideró desde el primer momento con mejor derecho para desempeñar el cargo de Primer Pintor de Cámara, acaso por llevar el apellido Madrazo. Se trata de Federico, hijo mayor del Director y Primer Pintor de Cámara dimisionario, el cual, viéndose postergado, explicitó su voluntad de dimitir del cargo de Pintor de Cámara que venía desempeñando, expresándose para ello con términos severos en el cruce epistolar que mantuvo al efecto con el Marqués de Santa Isabel, tal como evidencian los párrafos entresacados que se recogen a continuación:

> «... habiendo visto... que V. M. ha tenido por conveniente conferir el encargo de primer pintor de la Real Cámara... a otro profesor... a quien no correspondía por natural y legítimo ascenso, como al recurrente, la referida plaza...»
>
> «Nada he recibido de S. M. la Reina más que la Cruz de Caballero de Carlos III (en 1840)...»

«Ninguno de los pintores puede decir como yo que he recibido en París 3 medallas de oro...»

«Lo único que me toca hacer... al ver que bajo la autorizada firma de V. E., se atribuye a S. M. un error de hecho tan manifiesto, es lamentarme de que S. M. haya sido mal informada...»

«... suplico encarecidamente a V. E. que reitere a S. M. mi respetuoso pero decidido propósito de retirarme de Su Real Servicio...»

«... estoy persuadido desgraciadamente de que en el punto ha que han llegado las cosas, la buena voluntad de ambos no bastará ya a hallar esa solución...» [55].

A su vez, el Marqués de Santa Isabel, Jaime Gibert, enumeró, en una de las cartas de respuesta remitidas a Madrazo, las razones que invalidaban los argumentos del recurrente, razones que expuso del modo que sigue:

«1.ª porque en ningún artículo de la Ordenanza ni en otra disposición vigente se halla consignado que el segundo Pintor de Cámara deba ascender a primero en caso de vacantes...»

«2.ª porque en el Real decreto de 28 de Abril último el cargo de Primer Pintor de Cámara no absorvió el de Director del Museo, sino que el primero quedó absorvido por el segundo...»

«3.ª porque aun cuando hubiera regido en algún tiempo distinta jurisprudencia, habrá esta quedado destruida por su base por el Real decreto de 26 de Febrero de este año.»

«4.ª porque, aun admitida la doctrina contraria, una vez llamado nuevamente al servicio activo el Pintor de Cámara jubilado D. Juan Antonio de Ribera, revivieron en él sus derechos anteriores, que adquirió desde principios de este siglo como tal Pintor...» [56].

La designación de nuestro pintor para ocupar tan prestigiosos cargos no tuvo más reacciones negativas que la protagonizada por Federico de Madrazo, siendo, por contra, elogiada públicamente en las columnas de la prensa madrileña. Así, y en noticia fechada el 30 de mayo, pudo leerse el siguiente suelto:

«Celebremos que este nombramiento haya recaido en una persona que a su mérito y a sus distinguidos conocimientos en el arte reune el

de hacerse amar por sus discípulos y de todas las personas que le tratan» [57].

Juan Antonio asumió con entusiasmo y entrega sus nuevas responsabilidades, procediendo de inmediato a elaborar el Inventario del Real Museo para dar cumplimiento a lo dispuesto en el Real Decreto de su nombramiento. Pero en el transcurso de los tres años que nuestro pintor dirigió el Museo —hasta su muerte—, la actividad que primó sobre las demás fue la restauradora, siguiendo igualmente las instrucciones cursadas por Isabel II en el ya citado Real Decreto de 26 de mayo de 1857, y contando para ello con el auxilio de la mencionada Junta Consultiva.

La labor de restauración y arreglo de obras llevada a cabo en el período de tiempo señalado alcanzó un total de cincuenta y seis cuadros forrados y el mismo número de cuadros restaurados, destacando entre estos últimos *La victoria de Lepanto* (Tiziano), *Cristo, difunto, en los brazos de la Virgen* (Rubens), *Retrato de hombre vestido de negro* (Tintoretto), *Retrato de un caballero con traje negro y gorguera, con la mano derecha en el pecho* (El Greco), *Santa María Magdalena* (Ribera), *Sacra Familia de la Rosa* (Rafael), *Asunto místico* (Claudio Coello), etc. [58].

Al margen de esta actividad restauradora, la Dirección del Real Museo se ocupó de asuntos relacionados con la seguridad, conservación y mejoras del edificio. Así, y respecto de la escasa protección de que adolecían las instalaciones, sin guardia en sus aledaños, se solicitó solucionar tal carencia, resolviéndose satisfactoriamente según el testimonio que sigue:

«... faltando la fuerza moral que da el soldado, y sobreviviendo la soledad y el aislamiento que se producen en este punto durante las noches de invierno, es fácil que se atreva la gente mal intencionada y de mal vivir, por su cuenta o por instigación ajena, a intentar elevar su mano hasta esta joya de la Corona de España, y, en consecuencia, se accede a la petición, presentándose el 10 de agosto (1859) la guardia reclamada, que eran un cabo y cuatro soldados» [59].

Objeto de la preocupación de nuestro pintor fueron las humedades que

podían deparar a los cimientos del edificio los días de lluvia, manifestando este peligro en un informe redactado a finales de 1859:

> «... el terreno que hay delante de la fachada principal de este Real Museo, y que media entre éste y el Paseo del Prado, debe estar arenado convenientemente y con el desnivel necesario para que las aguas se aparten del edificio y poco removido para que las mismas no se detengan y vayan con sus filtraciones a perjudicar los cimientos de la fábrica. Desde algún tiempo a esta parte, ha sido elegido para paseo o picadero de las mulas de artillería de la plaza, con lo cual, removiéndose y quitándose el desnivel conveniente y formándose un fango perjudicial en tiempos de lluvia, se ha convertido aquel sitio perjudicial para el establecimiento» [60].

Asimismo se insistió por la Junta Consultiva que presidía Juan Antonio en la necesidad de instalar un pararrayos en la sala "Reina Isabel II", dado que "contiene la mayor parte de los cuadros de primer orden del Real Museo", sala construida con posterioridad a la colocación de los pararrayos que protegían el resto del edificio [61].

En el ámbito ornamental, se proyectó ubicar encima del bajorrelieve que figura en el pórtico de la fachada sur del edificio una estatua de Apolo, ya prevista en el proyecto original, así como instalar otras dos estatuas —*La Pintura* y *La Escultura*— en las hornacinas existentes junto a la entrada de la fachada norte. No obstante, estos proyectos no llegaron a convertirse en realidad al surgir diversas dificultades.

Por último, cabe reseñar la publicación en 1858 del *Catálogo del Real Museo* (quinta edición), análogo básicamente al de 1845 y vigente hasta la edición del de 1868.

La labor, pues, de Juan Antonio al frente del Real Museo de Pintura y Escultura fue eminentemente práctica, potenciando el quehacer de conservación y restauración, así como la consecución del buen orden interno del establecimiento.

1860 es el año que puso punto final a la vida de nuestro pintor y, en consecuencia, a su dilatada e intensa actividad artística. Murió, en efecto,

el 15 de junio de ese año, esto es, cuando contaba ochenta y un años recién cumplidos, víctima de una pleuro peripneumonía nerviosa [62], estando a la sazón domiciliado en la calle de Infantas, núm. 30, piso 2.º, de Madrid [63]. Y aunque en su testamento había expresado el deseo de recibir sepultura en la Ermita de San Roque de Navalcarnero, el hecho cierto es que su cadáver fue enterrado en Madrid, según se certificó en la partida correspondiente:

> «Como Teniente mayor de Cura de la Iglesia Parroquial de San Luis de esta M. H. Villa de Madrid, Provincia del mismo nombre, mandé dar en el día de la fecha (17 de junio de 1860) sepultura en uno de los Nichos en el Cementerio de la Sacramental de San Pedro y San Andrés, al cadáver del Sor. Dn. Juan Antonio de Ribera» [64].

Sin embargo, los restos mortales de nuestro pintor no permanecerían mucho tiempo en el cementerio de referencia, por cuanto que meses después serían exhumados y trasladados al cementerio de San Isidro, también en Madrid [65]. Esta decisión fue adoptada por su viuda e hijos, quienes con fecha 15 de septiembre de ese mismo año adquirieron al efecto 225 pies de 3.ª por 1.125 pesetas, correspondientes a la parcela 1 de la manzana 4-c [66], para, seguidamente, levantar el oportuno panteón familiar, de acuerdo con el dibujo que en este sentido elaboró en su día el propio Juan Antonio de Ribera [67].

Dicho panteón, en el que también fueron enterrados con posterioridad varios familiares del pintor [68], figura entre los enterramientos más sencillos de dicha sacramental, dado que "su único hito lo encarna una simple columna" [69].

Sencillez y honradez —"la probidad fue su norte", según reza el epitafio de su tumba— debieron constituir las notas predominantes del perfil humano y profesional de Juan Antonio, a tenor de los escasos pero expresivos testimonios que sobre su personalidad han podido recogerse. Así, y al margen de las referencias que sobre el particular se han señalado en páginas anteriores, resulta ilustrativo reproducir las líneas siguientes:

«Su genio raro y filosófico, en oposición con el trato falaz de la sociedad moderna; la ninguna ostentación y el descuido natural de su persona, contribuyen mucho a que el pintor de cámara que ha sido de tres monarcas españoles, no luzca lo que debiere por su mérito y por su clase. Se deja inferir por esto mismo, que Ribera no tenga cruces de ninguna orden, aun cuando le hubiera sido muy fácil obtenerlas, decorando sólo su pecho con la medalla de mérito de la Academia y con el honor de ser individuo de la de San Lucas de Roma» [70].

Sirva también de exponente al respecto el homenaje que en su memoria le dispensara la villa de Navalcarnero, al acordar su Ayuntamiento el 9 de diciembre de 1901 dedicarle una de sus calles, expresándose en el acta correspondiente el reconocimiento que a continuación se transcribe:

«... nos trasladamos a la Calle de esta población designada por el Municipio para rotularla con el nombre de Don Juan Rivera con el fin de hacer imperecedera la memoria de este famoso pintor que un día habitó en ella compartiendo con los moradores de aquella época sus penas y sus alegrías y haciéndose acreedor a su consideración y respeto por el cariño que desde luego profesó á esta Villa haciendo levantar á su costa en sus inmediaciones una Ermita dedicada al culto del glorioso San Roque, que no ha mucho su nieto Don Emilio de Rivera en recuerdo suyo cedió con generoso desprendimiento á su Municipalidad...» [71].

Hombre de origen humilde, Juan Antonio de Ribera supo situarse por méritos propios entre los artistas más significados de la época. Pintor de Cámara de tres monarcas —Carlos IV, Fernando VII e Isabel II—; maestro de príncipes y de un sinnúmero de alumnos, algunos de los cuales llegaron en su día a ser magníficos pintores; conocedor a fondo de los ambientes artísticos de París y Roma; Director del Real Museo, etc., nuestro pintor unió a su probada pericia profesional una gran sensibilidad y cultura, extremo éste corroborado por el testimonio material —una abundante y selecta colección de libros, estampas y cuadros [72]— que dejó a su muerte.

NOTAS

[1] ARCHIVO DE LA PARROQUIA DE SAN JUSTO. Madrid. Libro de 1779, folio 257.

[2] M. Ossorio y Bernard *(Guía biográfica de artistas españoles del siglo XIX.* Madrid, 1883-84, segunda edición, p. 574), J. A. Gaya Nuño *(Historia del Museo del Prado (1819-1969).* León, Editorial Everest, 1969, p. 90), quien toma el dato del primero, y A. Salcedo Ruiz *(La época de Goya.* Madrid, Editorial Calleja, 1924) otorgan la condición de profesor de J. A. de Ribera a Ramón Bayeu y no a su hermano Francisco. No obstante, autores coetáneos de nuestro pintor, amén de conocedores íntimos de su vida como J. Saiz Milanés y Federico de Madrazo, el primero como yerno del propio pintor y el segundo como amigo de la familia Ribera, han dejado constancia escrita de haber sido Francisco su maestro (Vid. notas 3 y 7, respectivamente).

[3] S. MILANÉS, J., *Don Juan Antonio de Ribera. Pintor de historia, contemporáneo.* Madrid, «El Museo Universal», 1856. Núm. 4, p. 30.

[4] *Idem,* nota 3.

[5] Aunque Ossorio y Bernard, en su obra citada, fija la fecha de este nombramiento el 1 de agosto de 1811, reiterándola asimismo S. Milanés en el artículo consignado en la nota 3, el propio pintor, en oficio dirigido a Fernando VII el 13 de julio de 1816, escribe «que hace más de Siete años que tubo el honor de ser nombrado por el augusto Padre de V. M. su pintor de Cámara (ARCHIVO DE PALACIO. Madrid. *Expediente personal.* Caja 285/63).

[6] PALACIO ATAR , V., *La España del siglo XIX (1808-1898).* Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1978, p. 25.

[7] MADRAZO, F., Galería de Ingenios Contemporáneos (Sec. Bellas Artes). *Don Juan Antonio de Ribera.* Madrid, «El Artista», 1936, t. III, p. 26.

[8] ARCHIVO DE PALACIO. Madrid. *Expediente personal.* Caja 885/63.

[9] A propósito de las amistades que nuestro pintor pudo tener en Roma, cabe reseñar aquí lo escrito por el Conde de la Viñaza *(Goya. Su tiempo, su vida, sus obras.* Madrid, 1887, pp. 21-22) a la hora de criticar los textos de los autores franceses Matheron e Iriarte dedicados a Francisco de Goya: «¿Y qué Antonio Ribera

es el nombrado por Iriarte como compañero y protector de Goya en Italia? ¿Es acaso D. Juan Antonio Ribera y Fernández, nacido en 1779? ¿Y es á éste á quien se le atribuye el haber conservado la tradición de que Goya anduvo una temporada por el Mediodía de España formando parte de una cuadrilla de toreros para reunir *con este medio de vida* la suma con la que decidió su viaje a Italia...? (¡¡¡ ¡¡¡)».

[10] *Idem*, nota 7.

[11] *Idem*, nota 8.

[12] El matrimonio Ribera debió contraer nupcias en Francia, durante la estancia de Juan Antonio Ribera en ese país, de cuya capital era natural la desposada.

[13] PANTORBA, B. DE, *Los Madrazo*. Barcelona, Editorial Iberia, S. A., 1947, p. 11.

[14] *Idem*, nota 8.

[15] *Idem*, nota 8.

[16] *Idem*, nota 8.

[17] La relación facilitada a Fernando VII incluía, aparte de los citados, a Francisco de Goya (50.000 reales), Juan Brambila (27.000), Máximo Sánchez (7.200), Juan Duque (6.000) y Agustín Estévez (6.000). Adviértase la notoria diferencia que separaba el sueldo del pintor aragonés del señalado para sus compañeros.

[18] *Idem*, nota 8.

[19] *Idem*, nota 8.

[20] PANTORBA, B. DE, *Op. cit.*, p. 11.

[21] *Idem*, nota 8.

[22] ARCHIVO DE PALACIO. Madrid. *Sec. Admón.* Legajo 38. Archivo Casa B.

[23] *Idem*, nota 8.

[24] *Idem*, nota 8.

[25] ARCHIVO DE PALACIO. Madrid. *Sec. Real Sitio del Pardo, «Observaciones sobre el estado actual de los antiguos techos del Real Palacio del Pardo y medios de llevar a cabo su restauración»*. Vicente Poleró. Madrid, 1 de noviembre de 1875.

[26] MADRAZO, M. DE, *Historia del Museo del Prado. 1818-68;* GAYA NUÑO, J. A., *Historia del Museo del Prado*, Madrid, 1969, p. 73, y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1977, p. 17.

[27] Bernardo López y José de Madrazo fueron, asimismo, maestros del Infante.

[28] *Idem*, nota 8.

[29] FABRE, F. J., *Descripción de las alegorías pintadas en las bóvedas del Real Palacio de Madrid*, Madrid, 1829, pp. 214-220.

30 MADRAZO, F., *Art. cit.*, p. 27.

31 *Idem*, nota 8.

32 *Idem*, nota 8.

33 *Idem*, nota 8.

34 *Idem*, nota 8.

35 *Idem*, nota 8.

36 *Idem*, nota 8.

37 *Idem*, nota 35.

38 ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. *Copia del testamento nuncupativo otorgado por Dn. Juan Ant. Rivera y Fernández de Velasco.*

39 ARAUJO, C., *Conferencia sobre la España del siglo XIX*. Ateneo de Madrid. Curso 1886-87. Madrid, 1887, pp. 20-21.

40 Por estas fechas, Juan Antonio de Ribera debió vivir en la calle de San Vicente Alta, núm. 27, de esta capital de España, finca que adquirió en su totalidad en 1829, según se escrituró con fecha 19 de octubre del mismo año.

41 Perteneciente al común de los vecinos, la ermita, «con el terreno que la circunda, tiene mil sesenta y cuatro varas superficiales...» Tasada en 6.957 reales, al no concurrir ningún licitador en la subasta fijada para el 14 de mayo de 1843, fue retasada en 4.800 reales, sin que tampoco surgiera comprador alguno en la nueva subasta celebrada el día 28 siguiente.

42 *Idem*, nota 41.

43 *Idem*, nota 41.

44 Así consta en el testamento del artista al expresar el deseo de que su cadáver «sea enbuelto en una savana imitando á nuestro Sor. Jesucristo, y colocado en caja se le de sepultura en la hermita de Sn. Roque que me pertenece extramuros del pueblo de Navalcarnero».

45 ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. Madrid. *Inventario, tasación, cuenta y participación de los bienes hallados al fallecimiento de D. Juan Antonio de Ribera.*

46 GONZÁLEZ LÓPEZ, C., *Federico de Madrazo y Künta*. Barcelona, 1981, p. 60.

47 PANTORBA, B. DE, *Op. cit.*, p. 15.

48 *Idem*, nota 8.

49 *Idem*, nota 8.

50 *Idem*, nota 8.

[51] *Idem*, nota 8.

[52] *Idem*, nota 8.

[53] *Idem*. nota 8.

[54] *Idem*, nota 8.

[55] ARCHIVO DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid. Legajo núm. 80, 1857.

[56] *Idem*, nota 55.

[57] «El Museo Universal». Madrid, 30-V-1857. Núm. 10.

[58] MADRAZO, M. DE, *Historia del Museo del Prado. 1818-68*. Madrid, 1945, p. 218.

[59] MADRAZO, M. DE, *Op. cit.*, p. 220.

[60] MADRAZO, M. DE, *Op. cit.*, p. 221.

[61] MADRAZO, M. DE, *Op. cit.*, p. 221.

[62] ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. Madrid. *Certificado de defunción de J. A. R.*

[63] ARCHIVO DEL MUSEO DEL PRADO. Madrid. *Lista de empleados del Real Museo de Pintura y Escultura que disfrutan el emolumento de Médico-Cirujano y Botica.* Legajo 271. Expediente de minutas y comunicaciones de los años 1857, 1858 y 1859.

[64] *Idem*, nota 62.

[65] ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. Madrid. *Inventario, tasación, liquidación y adjudicación de los bienes quedados al fallecimiento de la Sra. Dña. María Fievée de Richi...*

[66] ARCHIVO DE LA SACRAMENTAL DE SAN ISIDRO. Madrid.

[67] *Idem*, nota 45.

[68] *Idem*, nota 66. Consta el enterramiento de Emilia Fievée (viuda del pintor), Carlos Luis de Ribera (hijo), M.ª Encarnación Ribera (nieta), Mariana González Bolívar (nuera), Eulalia González Arroyo (sobrina política de Mariana) y Carlos González Pinto (sobrino de Mariana).

[69] NAVASCUÉS PALACIO, P., *Madrid. Puerta del Angel y Sacramentales*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1979, t. I, p. 311.

[70] S. MILANÉS, J., *Art. cit.*

[71] ARCHIVO FAMILIAR DE DON JESÚS LÓPEZ GALÁN. Madrid. *Acta municipal.*

[72] *Idem*, nota 65.