

José A. Ramos Rubio.

Son escasas las noticias que tenemos sobre la vida del pintor Juan de Ribera. Podemos conocer la autoría de las obras pictóricas que estudiaremos por las características estilísticas de las mismas y por la firma del autor en ellas, mostrándonos su largo período de actividad en la provincia de Cáceres, sobre todo en la diócesis de Coria-Cáceres (1565-1585): ermita de San Jorge (Cáceres), Portaje, Mata de Alcántara, Villa del Rey, Torrejoncillo y Portezuelo.

Si bien carecemos de documentación sobre su obra, sabemos algo sobre su vida, solamente nos aporta algún dato Tomás Pulido[1], pues Hurtado se limita a citarle *“Hacia 1560 teníamos en Cáceres un pintor llamado Juan de Ribera, que ignoro qué obras produjo”*[2]. Estaba casado con María Escobar, y eran vecinos de la ciudad de Cáceres, pues el 30 de diciembre de 1561, ante Benito González, venden a Diego Álvarez, vecino de la misma villa, 2000 maravedíes de renta de censo por la casa en la que vivían en la calle Parras, lindera con la casa de Diego González, criado de Juan de Figueroa y por la otra parte con la casa de la Gutierrez[3]. Era feligrés de la iglesia de San Juan. No aparece referencia alguna en los diferentes vecindarios realizados en Cáceres durante el siglo XVI, sabemos que su mujer era hija de Diego Carrillo y de Francisca de Godoy, que tenía parentesco con Francisco de Godoy, el indiano cacereño[4].

Por los documentos encontrados en el Archivo Diocesano de Cáceres (Palacio Episcopal)[5] el 26 de julio de 1579, Juan de Ribera, pintor, bautiza a su hijo Nicolás[6] (correspondía al primer matrimonio del pintor. En la lista de padrinos aparece varias veces Juan de Ribera, pintor, que se casa dos veces. Sabemos que Nicolás muere el 6 de noviembre de 1597 e hizo testamento, siendo testamentarios Juan Hernández Mostaza y Ana Rodríguez, su mujer[7].

En tiempos del pintor Juan de Ribera, la ciudad de Cáceres experimentó un crecimiento importante, la mayoría de la población nació en las calles colindantes pertenecientes a la feligresía de San Juan[8]. A finales del siglo XVI se produce un descenso demográfico motivado por la peste que arrasó a la ciudad[9]. Las obras artísticas eran encargadas por mecenas pertenecientes a la nobleza que controlaban la actividad económica (el mercado y

eran grandes latifundistas). La provincia de Cáceres por esta época se halla dominada completamente por tierras de Realengo, Señoríos y territorios controlados por la Orden de Alcántara. Ejemplo de este poder económico son las numerosas ermitas en dehesas particulares, algunas de ellas, ornamentadas con pinturas murales. Hemos de destacar en el siglo XVI el florecimiento histórico del momento extremeño, despertar breve por las artes plásticas, donaciones y construcciones por la masiva cantidad de oro americano y por el enriquecimiento rápido de los indianos extremeños, algunos de ellos de regreso a la región. Este hecho, si bien podría haber sido favorable a la expansión económica y cultural de la región, sólo sirvió para engrosar las filas de la nobleza rural y urbana por parte de los indianos con premisas y condiciones económicas ancladas en estructuras feudalistas medievales.

La pintura mural será una práctica usual a lo largo del siglo XVI, que se proyectará hasta el siglo XIX. En el afán de lucro que lleva a cabo esta nueva nobleza, así como la de rancio abolengo y el clero (que se verá muy favorecido por espléndidas donaciones), esta obra mural abarata la decoración de edificios religiosos, frente al encarecimiento de los retablos, y en edificios civiles frente a la decoración de tapices, generalmente importados. La pintura mural es una práctica asequible en España, aunque no muestra una tradición de artistas preparados técnicamente, como en el caso de Italia. Era frecuente que los talleres del siglo XVI, castellanos y andaluces, prepararan en el oficio a los futuros pintores, pero no en el ejercicio del dibujo, la proporción y la perspectiva, ciencia tan de moda, después de los primeros tratados publicados en el siglo XV en Italia. Ribera está dentro de la línea de estos autores que dominan el arte de la ejecución, pero no de la técnica, lo cual nos muestra un modelo de artista-artesano con idea de su identidad artística, pero que alejado de los centros humanísticos es carente de formación técnica adecuada. A pesar de ello los pintores murales gozarán de una importante demanda de obras en nuestro entorno, gracias al aumento de decoraciones en iglesias, capillas y palacios.

En la iglesia parroquial de Santiago, en **Villa del Rey**, próxima a Alcántara, se conservan en el muro del ábside, detrás del retablo mayor, de estilo clasicista, pinturas murales. Estuvo pintado en su integridad, pero hoy se notan difícilmente sus pinturas bajo una pequeña capa de cal. Representa a Santiago Matamoros, de factura algo tosca, quizá se deba al pintor fresquista Juan de Ribera, que trabaja en 1585 en la localidad de Mata de Alcántara. A este fresco y al resto de pinturas que ornamentaban el ábside le tapa un magnífico retablo mayor de arquitectura clasicista, del último cuarto del siglo XVI, compuesto de banco, tres cuerpos

articulados en cinco calles, con columnas estriadas de tercio inferior tallado y frisos con series de cabecitas de ángeles; la parte inferior de la calle central está abierta, pudiéndose ver el fresco antes citado; encima están las imágenes de Santiago Peregrino y la Virgen con el Niño en brazos, en las calles intermedias, imágenes de San Pedro, Santa Lucía y San Benito, y de San Pablo, Santa Bárbara y San Bernardo; en el banco, pinturas de Santas (Águeda, Bárbara, Inés), en las calles de los extremos, pinturas de la Adoración de los Pastores, Prendimiento, ángel de la Anunciación, y Adoración de los Reyes, Oración en el Huerto y Virgen de la Anunciación, es obra de regular calidad.

La pintura que representa a Santiago Matamoros guarda similitudes formales con las obras de Juan de Ribera fechadas y firmadas en otros lugares como en la ermita cacereña de San Jorge y en la iglesia parroquial de Portaje[10].

En la capilla de la epístola, en mal estado de conservación aparece la Asunción de la Virgen, sostenida por ángeles, y en registro inferior cuatro santos, de los cuales sólo se identifica con seguridad a San Sebastián, San Bartolomé y los Doctores de la Iglesia, uno de ellos recibe la bendición de Cristo y al lado Jesús atado a la columna[11].

En la población de **Mata de Alcántara**, próxima a la villa de Alcántara, se encuentra la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Gracia, construcción que presenta dos partes diferentes. La portada de los pies -de mampostería- y el tramo correspondiente a la nave es obra de los inicios del siglo XVI. A mediados del siglo XVI se construiría el resto de la iglesia -obra de sillería perfectamente escuadrada-, con el altar mayor y la sacristía. En el lado de la Epístola, existe un marco-hornacina, con detalles decorativos rococós y relieves pasionistas del siglo XVIII; sus puertas tienen practicada una silueta que permite ver en el centro a un Crucificado del siglo XVIII, representación de un calvario (Cristo con San Juan y la Virgen), en madera policromada y estofada, y junto a él, en caracteres góticos y ocupando la zona baja del lateral derecho, se halla escrito:»ESTE ALTAR SE HIZO DE LIMOSNA /.../ EL AÑO DE M Y DL XXX V (1585) / JN. RIBERA PINTOR”.

El interior del arco estuvo totalmente decorado con pinturas murales. Actualmente sólo se conservan motivos decorativos en la parte externa del mismo.

En la iglesia parroquial de San Andrés de **Torrejuncillo** se conservan, tras el retablo mayor,

importantes restos de pinturas al fresco. Pese a su mal estado de conservación podemos apreciar vestigios de escenas compuestas, tales como la Estigmatización de San Francisco (que recuerda la misma escena de la Ermita de San Jorge), una Anunciación y San Antonio Abad. Los Libros de Cuentas de la parroquia recogen varios pagos a Juan de Ribera durante los años 1579, 1580, 1585[12], autor de las pinturas. En el año 1585 trabajó para la iglesia parroquial de Nta. Sra. de Gracia, de Mata de Alcántara, tal y como atestigua la inscripción en caracteres góticos, situada en el primer tramo del lado de la epístola; en ella podemos leer: ...ar se hizo limosna...año de m.y.d. LXXX V Jn. Ribera, pintor.

Además de estos trabajos, que muestran la gran actividad del pintor en la Diócesis de Coria-Cáceres, tenemos constancia documental de obras de Ribera que no se han conservado, tal es el caso de su actividad en la Iglesia Parroquial de Portezuelo en el año 1574[13], pinturas por las que pagaron al pintor seis mil ochocientos y sesenta y ocho maravedíes.

El mayor repertorio de pintura mural de Juan de Ribera le encontramos en la **ermita de San Jorge**. Esta situada en la dehesa «Los Mogollones», a 12 km. de la capital cacereña[14]. Se la conoce como ermita de San Jorge, patrón de Cáceres[15]. El primer autor que la cita como tal fue don Tomás Martín Gil[16], posteriormente, don Tomás Pulido que estudia la documentación de la Cofradía de San Jorge[17], al no encontrar datos sobre la citada ermita, no la identifica como tal. No obstante, hemos de aclarar que se trata de una ermita particular erigida por los Mogollones, podría perfectamente denominarse con el nombre del patrón de Cáceres y no tener absolutamente nada que ver con la Cofradía erigida en la capital. El profesor Navareño Mateos la cita como ermita del Salvador, aludiendo a documentos sobre la constitución del Mayorazgo de Rodrigo de Ovando, en la vecina casa de las Seguras -junto a la finca de los Mogollones- en 1520, donde hace referencias al “camino del Salvador” al hablar de lindes y vecindades[18].

Desde el siglo XVI tenemos constancia de la existencia de tierras y casas de Alonso de Torres en el paraje de los Mogollones[19]. El proceso genealógico del citado Alonso de Torres encontramos los linajes de Torres-Ulloa-Quiñones. Nos interesa la línea formada por los Ulloa-Torres que descienden desde Leonor de Torres Ulloa hasta que Catalina de Ulloa Torres, señora de los Mogollones los señores que habitaron esta dehesa[20].

La ermita de culto privado[21] es de reducidas dimensiones, cuatro grandes arcos apoyados

en fuertes muros, empotrados éstos en el terreno, dan a esta ermita el aspecto raro de estar construida aprovechando una hondonada cubierta de agua, para techarla se utilizaron grandes piedras graníticas apoyadas sobre arcos transversales. De las cuatro partes en que queda dividida por sus arcos, tres de ellas están cubiertas por agua mientras que la cuarta, formada por el coro, tiene su superficie frontal ocupada por frescos que representan escenas bíblicas[22], por encima de las cuales se hallan inscripciones en letra gótica, de tres renglones, que contienen los versículos correspondientes a las escenas representadas. Al lado derecho de la ermita se encuentra la antecapilla, con restos de pinturas en los muros.

Antes de la capilla se encuentra la única entrada a la ermita, se observa cómo se trataba de una puerta con arco de medio punto, hoy destruido. En esta zona se conservan restos de pintura mural formada por angelotes que, se adaptándose al arco, posiblemente cubrieron todas sus dovelas. Entrando en la sala, los paramentos no conservan restos pictóricos. Esta zona anterior a la entrada a la capilla estuvo cubierta por bóveda de arista y decorada con los cuatro evangelistas, ya que el único resto conservado representa a San Lucas acompañado de su símbolo parlante, el buey, y de las palabras con que comienza su obra escrita sobre su libro que sirve de la ilustración al tema: "MISSUS /EST/ ANGELUS/GABRIEL..".. A la izquierda del Evangelista se observa un león, símbolo de San Marcos.

La capilla, formada por una celda con bóveda de arista totalmente decorada al fresco. Se encuentran en lamentable estado de conservación[23]. La iconografía de este conjunto muestra un recorrido iniciático, en parte perdido, que recuerda la idea medieval de la *Eclesia*. Se inicia en el coro con escenas bíblicas, acompañadas de inscripciones góticas en tres renglones, que contienen los versículos de: aparición de Yaveh a Abraham en el encinar de Mambré, la Bendición de Isaac a Jacob, preconizando la llegada del Mesías.

Destacan varias inscripciones como: «*Sume arma tua, pharetram et arcum, et affer ut comendam, et benedicat tibi anima mea \ caput XXVII*». Se trata de los párrafos de la Bíblica pertenecientes al Génesis (XXVII,3-4)[24]. Corresponde a la conversación que Isaac mantiene con su hijo Esaú al que, como primogénito, se disponía a bendecir para transmitir sus bienes y poderes, pero Rebeca, mujer de Isaac, que goza a la predilección de Jacob, hijo menor, suplantarán a Esaú por Jacob cuando el primero, obedeciendo a su padre, va a cazar al campo. Próxima a ella está la inscripción y la escena de la bendición de Isaac a Jacob. Los versículos que discurren sobre el tema corresponden al Génesis (XXVII, 28-29) y dicen : «*Det*

tibi deus de rore caeli, et serviant tibi/ populi et adorent te tribus, esto dominus/ fratrum tuorum«[25].

Un tercer epígrafe recorre la parte superior de toda la mitad izquierda del coro, a la que corresponden dos escenas que relatan lo sucedido a Abraham en Mambré. La leyenda correspondiente a Génesis (XVIII, 3-4): «*Domine si inveni gratiam in oculis tuis, ne transeas servum/ tuum, sed afferam paucillum aquae, et laventur pedes vestros/ et requiscite sub arbore,*. tres vidit et unum adoravit»[26].

En la primera se nos ofrece la llegada de los tres caballeros a los que Abraham, rodillas en tierra y juntas las manos, parece haber reconocido como emisarios divinos y los adora. Después en otra escena nos ofrece la hospitalidad de Abraham hacia sus huéspedes a los que agasaja con comidas. El recorrido continúa en la antecapilla, en donde cabe destacar la complejidad de la decoración, dividida por el autor en fases: Escenas de la vida de Cristo, de las que sólo quedan dos, en parte, la Anunciación de la Virgen y Cristo en el Huerto de los Olivos, en un sincretismo que señala Vida-Muerte. En los muros inferiores destacan figuras de santos mártires femeninas, como Santa Lucía y Santa Bárbara, y masculinas como Santiago (aparece como peregrino, no matamoros) y San Lucas. El arranque de la bóveda que permanece, visión que estaba decorada por los Cuatro Evangelistas, de los cuales queda Juan. En la última fase del recorrido nos aproximamos al lugar más sagrado iconográficamente hablando; en el oratorio el artista ha representado las dos escenas sublimes del Evangelio -el Bautismo y la Piedad-... Estas escenas se completan con el Padre Eterno en la bóveda y la Estigmatización de San Francisco de Asís. Dios padre ocupa el centro de la bóveda de la capilla y las cuatro pechinas que la circundan están decoradas por cuatro figuras que representan a los cuatro Padres de la Iglesia Latina. El sistema de la representación está centrado sobre la concepción del Dios Justiciero (mano diestra levantada arengando, y señalando con el índice, en su mano izquierda sostiene una esfera, símbolo de la totalidad y la alegoría del mundo, que, como atributo del Dios-Padre viene a resaltar su poder y su dignidad imperial.

La fecha de su ejecución viene determinada por la firma del autor y fecha: sobre una columna pequeña y tosca que separa la antecapilla del coro se encuentra escrito en letras

góticas: *"JUAN DE RRIBERA PINTO MDLXV (1565)"*.

Los modelos de representación han sido tomados de los Evangelios Apócrifos (como es el caso de Santiago Peregrino), de modelos flamencos del siglo XV (La Piedad) e incluso modelos de influencia bizantina como es el caso del Bautismo de Cristo, que nos recuerda a las concepciones abstractas del espacio en los mosaicos.

Con respecto a Santiago, el pintor nos lo presenta ostentando el hábito de peregrino con una serie de atributos que lo caracteriza, como el bordón o bastón de peregrino en el que se apoya, la esclavina o vestidura de cuero que tiene sobre los hombros, así como los adornos que lleva sobre el turbante que le cubre la cabeza: venera o concha y espinas. La iconografía de los atributos que presenta como el turbante en la cabeza nos dan la clave de la representación; el turbante o gorro es propio de los que utilizan los pueblos orientales en los que Santiago desarrolló sus primeras actividades apostólicas; las espinas que lo adornan son símbolos de "sufrimiento, tribulación y pecado" y la concha simbolizaba a los que marchaban a Compostela. Es, pues, Santiago en su peregrinar de Oriente a Compostela.

Santa Lucía nos representa el triunfo de la virginidad sobre el pecado -postura hierática, con bello rostro y larga cabellera-, va acompañada de sus atributos característicos, el considerarla como Virgen está sacado de su leyenda, según la cual se arrancó los ojos y los envió en un plato a su desposado, mientras que con la mano izquierda sostiene una palma que hace referencia al martirio. El personaje que aparece por encima de la santa citada es Santa Bárbara, que se nos ofrece con el rostro típico de toda Virgen y va acompañada con su atributo personal, la torre.

La facilidad pictórica del artista para concebir escenas y desarrollarlas en un planteamiento iconográfico de fuerte sentido místico, nos lleva a pensar en un buen conocimiento de la temática religiosa en temas bíblicos, o en su caso Ribera podría haber seguido un programa preestablecido por algún personaje religioso de la obra Franciscana.

Desde el punto de vista de la técnica el autor asume con facilidad la composición y el colorido, sin embargo carece de proporción y perspectiva adecuada para las figuras, tratándolas desde el punto de vista arcaico, próximo a la concepción de iconos en cuanto a figuras aisladas y con mayor sensibilidad en cuanto al ritmo y movimiento en las escenas

bíblicas, no olvidándose del sentido dramático de algunas de ellas, como es el caso de «Cristo en el Huerto de los Olivos», «laPiedad» o la «Estigmatización de San Francisco».

Una de las escenas más impresionantes es la del Descendimiento. Se trata de una composición claramente renacentista, simétrica, inscrita en un semicírculo teniendo a la Virgen como eje central de la obra y el cuerpo ensangrentado de Cristo, en los extremos, José de Arimatea, que sostiene en sus brazos el cuerpo muerto de Cristo y San Juan, que limpia sus lágrimas con un pañuelo en la mano. la Virgen , con las manos entrecruzadas en el pecho con rostro de dolor ante el cadáver de su Hijo. Esta composición está ubicada sobre un altar pequeño que existe en la capilla. Las figuras resaltan la ternura y el dolor

Escasos restos quedan de otras escenas en la capilla –cubierta con bóveda de arista, en cuyo centro está Dios Padre como señor del mundo, bendiciendo con la diestra levantada, teniendo en su mano izquierda la bola del mundo marcada con el crismón- como la del Bautismo de Jesús recibiendo las aguas del Jordán de manos del Bautista. Aparecen como símbolos parlantes el agua y la concha de bautizar. En las pechinas están los cuatro Padres de la Iglesia Latina con sus atributos: capelo, mitra, pequeña iglesia, etc..

En la iglesia Parroquial de San Miguel Arcángel de **Portaje** nos encontramos dos conjuntos pictóricos interesantes que decoran las dos bóvedas de arista de la capilla mayor. Un gran arco divide las dos bóvedas de aristas que exhiben en sus claves los anagramas de la Virgen María y Jesucristo respectivamente. Alrededor de estos anagramas se organizan diversas imágenes pictóricas con sus atributos correspondientes y el nombre de cada una de ellas. Casi imposible encontrar datos del pueblo hasta el siglo XVI[27], hasta que en el año 1577 Juan de Ribera firma estas pinturas (“M DLXXVII (1577)”), realizadas en las bóvedas de la capilla mayor, de esto se deduce, lógicamente, que si existía iglesia, debía existir núcleo de población estable. Al Archivo Diocesano (Diócesis de Coria-Cáceres) se trasladaron los viejos libros del Archivo Parroquial de Portaje para su custodia, el libro número 1, comienza la fecha de Bautizados desde el 1633, libros de interés para trabajos de demografía local e inventarios de las diferentes cofradías.

Las escenas se distribuyen en dos grupos de seis imágenes pictóricas en torno a un círculo que ocupa la clave de la bóveda, que en una contiene –como ya he explicado– las iniciales de María y en otra las de Jesús. De ambas bóvedas parten cuatro seres híbridos que ocupan los nervios de la bóveda con cuerpo de serpiente y cabeza de zorro que sirven para delimitar los temas. El hecho de coronar las dos cúpulas con las iniciales de Jesús y María en un círculo cerrado que ocupa el centro, nos revela la superioridad –simbolismo espacial– de Jesús y María sobre el resto de las figuras que les acompañan. La distribución de los personajes en torno a las claves responde a un esquema que trata de reunir junto a la Madre y al Hijo aquellos personajes que han favorecido su conocimiento: en torno a Cristo los cuatro Evangelistas, difusores de la vida y obra de Jesús, y dos de sus apóstoles, representantes de la continuidad de la evangelización. San Juan lleva túnica talar y manto, le acompaña el águila. Aparece muy joven, pues era el más joven de los apóstoles. San Lucas con su símbolo parlante el buey que es el animal del sacrificio y tiene entre sus manos un libro ilustrado con las primeras palabras de su evangelio : “*Missus est Grabiél...*”. San Marcos con su atributo el león relacionado con las primeras frases del Evangelio: una voz grita en el desierto, y esta “*Vox clamantis in deserto*” (es la frase que se lee en el libro que tiene ante él) se le asimila al rugido del león. San Mateo viste túnica talar y palio, sus símbolos parlantes son la pluma, el libro y un hombre alado. En la filacteria que tiene sobre él puede leerse el inicio de su Evangelio : “*Liber generationis...*” de donde proviene su atributo del hombre, por tratar el principio de su evangelio sobre la genealogía de Cristo. Los dos apóstoles que acompañan a los Evangelistas son San Pedro y San Bartolomé. San Pedro identificado con las llaves del cielo, que según el texto del evangelio de San Mateo (16,19) simbolizan el poder de atar y desatar, de absolver y excomulgar que Cristo confirió al príncipe de los apóstoles. San Bartolomé, viste túnica púrpura y cándido manto adornado de piedras preciosas. El atributo que ostenta en su mano izquierda es un gran cuchillo con el cual fue desollado vivo.

En torno a la Virgen los cuatro Padres de la Iglesia Latina, comentaristas de los evangelios y defensores de la virginidad de María; otras figuras que están presentes en el programa iconográfico son: Santa Bárbara, símbolo de pureza, por defenderla prefirió morir. Viste como las demás vírgenes la túnica talar de las doncellas romanas, y con el manto sobre sus espaldas a demás de otras formas propias de su condición. Como símbolo parlante lleva la torre donde su padre la encierra, caracterizada por tres ventanas, pues teniendo dos la torre,

percibe una tercera para manifestar su fe en la trinidad; y Lázaro que personifica la obediencia. Representa el hombre a quien el rico dejó morir de hambre, según la Parábola de Jesús. Se nos presenta con úlceras en su cuerpo, se deja lamer por el perro que se le acerca.

Los seres híbridos, expresan la inferioridad de los que en altura vertical aparecen debajo. Representan al diablo, pues una de sus características es el polimorfismo, siendo frecuente su representación bajo las formas de serpiente y zorro, que se identifican con la astucia, el engaño y todas las tretas y actitudes inferiores del adversario[28].

Para poder identificar a cada personaje el artista ha escrito los nombres junto a las figuras. Los apóstoles aparecen con túnica y manto terciado. Los obispos, papas y cardenales, con el vestido propio de su jerarquía al desempeñar funciones litúrgicas, las vírgenes con la cabeza descubierta. Otros atributos completan la indumentaria: el libro, para evangelistas y doctores; papas y obispos con ancha casulla y báculo. Según Roig: «El báculo es utilizado a partir del XIII, les vemos con la mitra; y poco después los papas comienzan a llevar tiara (desde el siglo XV con tres coronas) y el palo en doble cruz, el cual después del Renacimiento, algunas veces tendrá hasta tres travesaños» [29]. También, Roig define así la indumentaria adoptada para los cardenales: «Después del Renacimiento se les viste con roquete blanco, sotana, manteleta y capa magna, todo ello de color púrpura»[30]. San Ambrosio, obispo de Milán, se nos presenta con su báculo pastoral en la izquierda y la derecha la levanta en actitud de bendecir. Lleva mitra y la casulla. Figura muy estática. San Jerónimo, representado como doctor de la iglesia, vestido de la púrpura cardenalicia y asociado a los otros tres doctores de la iglesia. A pesar de cubrir su cabeza el sombrero cardenalicio, jamás fue cardenal. Ejerció simplemente las funciones de secretario del Papa Dámaso. Lleva en su mano derecha una cruz y en su izquierda un libro. San Agustín, se le representa con báculo pastoral y mitra, añadiéndole una maqueta de iglesia. San Gregorio viste ornamentos pontificales como corresponde a su dignidad de Papa, cubre su cabeza con la tiara y porta la cruz.

Con un lenguaje sencillo, nos ofrece figuras religiosas que van desde claras muestras de las deformaciones propias del Manierismo como se aprecian en las figuras alargadas de Evangelistas y Santos Padres de la Iglesia de Portaje, presentando escorzos y con gestos muy expresivos, hasta imágenes con actitudes más sosegadas que proceden de modelos flamencos, tratadas con un color más bien amortiguado. Desde el punto de vista técnico,

estas pinturas reúnen todas las condiciones técnicas del autor, tales como agilidad en el dibujo, de ejecución rápida, utilización de modelos preestablecidos de santos y símbolos y escaso colorido pictórico –como ya hemos indicado. El autor, ha querido destacar el rostro y manos de sus figuras, motivos de expresión y vida, permitiendo el juego de volúmenes y movimiento en los trazos alargados y pinceladas nerviosas de las vestiduras, entrando en una intencionalidad próxima al barroco, donde no importa tanto resaltar la presencia técnica como la intencionalidad religiosa.

[1] PULIDO y PULIDO, T: **Datos para la Historia artística cacereña**. Cáceres, 1980, pp. 402-412.

[2] HURTADO, P: **Ayuntamiento y familias cacereñas**. Cáceres, 1918, p. 718.

[3] PULIDO y PULIDO, op. cit., p. 412.

[4] Archivo General de Simancas. Expedientes de Hacienda, leg. 66, vecindarios de Cáceres en 1557, 1561, 1586 y 1595.

[5] Agradezco las facilidades que me ha brindado la directora del Archivo Diocesano doña Carmen Fuentes Nogales para la investigación y consulta de documentos.

[6] Archivo Diocesano de Santa María la Mayor. Libro I de bautizados. fol. 24. En Apéndice Documental (foto).

[7] Archivo Diocesano de Santa María. Libro I de difuntos. fol. 203. En Apéndice Documental (foto).

[8] Censo de Vecinos Pecheros. Archivo General de Simancas. Contadurías Generales, Leg. 768; y el Censo de Población de 1591, Archivo General de Simancas. Dirección General del

Tesoro. Leg. 1301, Inv. 24.

[9] Libros de Acuerdos Municipales que desde el año 1600 a 1608 constatan que en varias reuniones del concejo se ponía de manifiesto la peligrosidad de la peste, dando multitud de órdenes para evitar el posible contagio. Archivo Municipal de Cáceres.

[10] Aparecen citadas en Rodríguez Martín, M. «Pintura Mural Cacereña». Tesina, Cáceres 1977, págs. 145-191. Departamento H.' del Arte. Universidad de Extremadura. PERALES PIQUERES, R; RAMOS RUBIO, J. A.; MARTINEZ DIAZ, J. M: "Nuevas aportaciones sobre las creaciones artísticas extremeñas del pintor Juan de Ribera". En **Actas de los XX Coloquios Históricos de Extremadura**, Trujillo, 1994, pp. 277-280.

[11] Según un Inventario: "...donde aparece un obispo, recibiendo la bendición de Cristo, y en la otra contemplando a Cristo atado a la columna». Sin embargo la realidad nos muestra a dos obispos uno leyendo y el otro en actitud de bendecir, mientras que las imágenes que les acompañan son dos figuras, una de ellas San Sebastián, el otro puede ser San Bartolomé por la palma del martirio". Archivo Diocesano de Cáceres, Inventario de la iglesia parroquial de Villa del Rey.

[12] Archivo Diocesano de Cáceres. Parroquia de San Andrés. Cuentas de Fábrica. años 1544-1585 libro 63. Torrejoncillo. Cuentas de Fábrica y otros. Años, 1584-1561, libro 68. Torrejoncillo Archivo Diocesano de Cáceres. Parroquia de Santa Marina, Visita de Capellanías de la Iglesia, Inventarios, Cuentas de Fábrica y otros. Años, 1515-1580, libro 40. Portezuelo.

[13] Las primeras noticias sobre la actividad del pintor en Torrejoncillo y Portezuelo aparecieron en GARCIA MOGOLLON, F. J.: **Torrejoncillo el arte en la parroquia y ermitas**. Salamanca, 1984, págs. 53-54. Si bien las primeras imágenes no aparecerán hasta 1990 en LOZANO BARTOLOZZI, M. del M. (dir), SÁNCHEZ LOMBA, F. M. y otros: **Plástica Extremeña**. Caja de Badajoz, Salamanca, 1990, pp. 136-137.

[14] “Acta de la sesión celebrada el 6 de octubre de 1.902” “En (la finca) los Mogollones visitaron las ruinas de lo que llaman San Jorge, capilla o lugar de recreo, según los pareceres: por las pinturas y versículos que cubrían las paredes, lo primero; por el agua que inunda su recinto y cierto detalles de construcción lo segundo”. Cit. Por SANGUINO, J. “Comisión de monumentos”. **Revista de Extremadura**. 1902, p. 572.

[15] El primer documento que avala la celebración de la fiesta del Patrono tiene fecha de 16 de abril de 1548, “*porque el 23 de abril, día de San Jorge, se ganó esta dicha villa a los moros, y se pobló de cristianos...*”. Archivo de Santa María la Mayor de Cáceres. Libro de Actas de la Cofradía de San Jorge. Se reformaron en 1554, según BOXOYO, S. B: **Historia de Cáceres y su Patrona**. Manuscrito de 1798, publicado y anotado por Miguel Muñoz de San Pedro (1952), p. 27.

[16] MARTIN GIL, T: “Excursiones a viejas ermitas”. **Revista del Centro de Estudios Extremeños**. “Excursiones a viejas ermitas” “Pinturas al fresco”, Badajoz 1.936 (septiembre-diciembre), p. 229-239

[17] PULIDO y PULIDO, T, op. cit., p. 403.

[18] NAVAREÑO MATEOS, A: **Arquitectura Residencial en las Dehesas de las Tierra de Cáceres**. Institución Cultural “El Brocense”. Cáceres, 1999, p. 144.

[19] En el acta de fundación del Mayorazgo de Rodrigo de Ovando, en 1520, figura una de sus propiedades en los Mogollones, lindero con posesiones de Alonso de Torres. Archivo Casa de las Seguras de Cáceres, fundación Mayorazgo Rodrigo de Ovando, 15-XI-1520.

[20] Según el **Memorial de Ulloa**, fol. 134/vº. Véase LODO MAYORALGO, J. M: **Viejos linajes de Cáceres**, Cáceres, 1971. pp. 288, 320-321. Existe un interesante estudio sobre la Torre de los Mogollones -obra de finales del siglo XV-, próxima a la ermita de San Jorge en NAVAREÑO MATEOS, A: **Arquitectura Residencial en las Dehesas de las Tierra de Cáceres**. Institución Cultural “El Brocense”. Cáceres, 1999, pp. 141-144. Véase sobre la familia de los Mogollones HURTADO, P.: **Ayuntamiento y familias cacereñas**, Cáceres, 1918, pp. 528-532. Sabemos de la existencia de una Cofradía de San Jorge que estuvo agregada a la Iglesia de Santa María de Cáceres, pues en el A.H.D. figura el libro de “Cuenta

de San Jorge” en cuya portada dice: “Aqueste libro es de la Hermandad y Cofradía de Señor San Jorxe patrón desta mui noble villa de Cáceres”. En él se contienen toda una serie de ordenanzas, listas de hermanos, de inventarios y de bienes de la cofradía.

[21] PERALES PIQUERES, R; RAMOS RUBIO, J. A.; MARTINEZ DIAZ, J. M, op. cit, pp. 277-280.

[22] Citadas por primera vez por MARTÍN GIL, T, MARTIN GIL, T; “Excursiones a viejas ermitas” “Pinturas al fresco” **R.E.E.** Badajoz 1.936 (septiembre-diciembre), p. 229-239 op. cit.

[23] Ya nos lamentábamos de su estado en 1991. RAMOS RUBIO, J. A.: “Las pinturas de la ermita de San Jorge en progresivo deterioro”, **El Diario de Extremadura**, 14-2-91.

[24] En castellano: “..Toma tus saetas, tu aljaba y tu arco, sal al campo y me cazas alguna pieza. Luego me haces un guiso succulento, como como a mí me gusta, y me lo traes para que me lo coma, a fin de que mi alma te bendiga...»

[25]“Dios te de el rocío del cielo. Sirvante pueblos, y te adoren naciones, se señor de tus hermanos”.

[26]“*Señor, si he hallado gracia a tus ojos no pases de largo junto a tu siervo. Que traigan un poco de agua y lavaos los pies y tendeos bajo el árbol (...) tres vio y uno adoró*”.

[27] El Libro más antiguo es el primer Libro de Bautismos, fechado en 1633-1786. El primer libro de Matrimonios data de 1633-1841, libros de Cofradías de Ntra. Sra. del Casar (1637-1842); de las Animas (1685-1797); de la Vera Cruz (1685-1757); de Ntra. Sra. del Rosario (1690-1829) y los libros de Visitas (1703-1788) y de Cuentas de Fábrica (1690-1807). Archivo Diocesano de Coria-Cáceres.

[28] FERGUSON , G.: Diccionario de signos y símbolos. Madrid, 1970, p. 32; CIRLOT, J, E Diccionario de símbolos. Barcelona, 1964, p. 365.

[29] FERRANDO ROIG, J. Iconografía de los santos. Ed. Omega

Barcelona, 1950, p. 174



Fig 1.- Leyenda con la firma de Juan de Rivera. Iglesia parroquial de ata de Alcántara



Fig 2.- Marco-hornacina y crucificado



Fig 3.- Iglesia parroquial de Mata de Alcántara



Fig 4.- Dios Padre. Ermita de San Jorge (Cáceres)



Fig 5.- El Bautismo de Cristo. Ermita de San Jorge (Cáceres)



Fig 6.- El Descendimiento. Ermita de San Jorge (Cáceres)



Fig 7.- Detalle de las pinturas. Ermita de San Jorge (Cáceres)



Detalle de la firma del autor Juan de Rivera. Ermita de San Jorge (Cáceres)



Fig 9.- Ermita de San Jorge (Cáceres)



Fig 10.- Pinturas de la bóveda. Iglesia de Portaje



Fig 11.- Iglesia de Portaje



Fig 12.- Vista completa de una de las crujiás de las bóvedas de la iglesia de Portaje



Fig 13.- Firma del pintor Juan de Ribera. Iglesia de Portaje



Fig 14.- Escena de San Lázaro y San Jerónimo. Iglesia de Portaje



Fig 15 y 16.- San Antonio Abad y San Francisco. Iglesia de Torrejoncillo



Fig 17.- Pinturas de la capilla de la epístola. Parroquia de Villar del Rey



Fig 18.- Pintura de Santiago en el retablo. Parroquia de Villar del Rey



Fig 19.- Iglesia parroquial de Villar del Rey

[30] Roig, op. cit., p. 175.