LA PINTURA SABIA Y LOS MANUSCRITOS ITALIANOS DE FRAY JUAN RICCI. A VUELTAS CON LO SALOMÓNICO

Por DAVID GARCÍA LÓPEZ

Fray Juan Ricci (1600-1681) es uno de los artistas más singulares e interesantes de nuestro siglo XVII, ya que encarna uno de los ideales más demandados por sus colegas, el del pintor culto que se dedica a la pintura además de demostrar en varios campos sus capacidades intelectuales. Al profesar en el monasterio benedictino de Montserrat en 1627, no colgó los pinceles que ya le habían proporcionado algún renombre en su Madrid natal. Muy al contrario, a pesar de estudiar filosofía en Hirache y teología en Salamanca, pintó de lienzos los diferentes cenobios de la orden en los que vivió, además de teorizar sobre la pintura e ilustrar con algunas decenas de dibujos los manuscritos que compuso sobre variadas materias.

Sin duda, su texto más interesante es La Pintura Sabia, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano. Aunque la obra no está datada y por esta circunstancia se han especulado diferentes fechas para su realización, hay que contar con que está dedicada a la duquesa de Béjar. Un detalle que no se ha tenido en cuenta hasta ahora es que doña Teresa Sarmiento de la Cerda no obtuvo este título hasta la muerte del VIII duque de Béjar, don Alonso López de Zúñiga, que se produjo el primero de agosto de 1660, con lo que el ducado pasó a su hermano y marido de doña Teresa, don Juan Diego López de Zúñiga. Por su parte, Ricci declara su llegada a Roma el primero de noviembre de 1662. Por todo ello se puede afirmar que la obra debió de reali-
zarse entre estas dos fechas: agosto de 1660 y octubre de 1662.

Concebido como un específico tratado de pintura, el texto está dividido siguiendo las tres materias consideradas fundamentales para el pintor desde el De Pictura albertiano: la geometría, la perspectiva y la anatomía. Lo barroco de las consideraciones en algunos apartados, lo inconcluso de su estado y hasta la calidad de sus ensayos arquitectónicos gracias a los cuales Ricci desarrolla su explicación perspectiva, así como la importante teorización del ‘orden salomónico entero’ que allí explicita, curiosamente han jugado en contra de la apreciación de La Pintura Sabia como tratado de pintura. Sin embargo, no lo entendió así Antonio Palomino, que lo vio personalmente, calificándolo como ‘un libro excelente de la Pintura’, dolido de que no se diese a la imprenta.

Pero al manuscrito de La Pintura Sabia hay que sumar otros, menos conocidos, también de mano de Ricci. Aunque ninguno de ellos se centren en temas específicamente artísticos —pues fray Juan muestra una gran curiosidad sobre diversos asuntos, especialmente hacia los estudios bíblicos y la Historia—, el benedictino ilustra sus reflexiones con valiosos dibujos, a la vez que introduce comentarios estéticos cuya confrontación con los vertidos en La Pintura Sabia permite ahondar en el conocimiento de este tratado y comprender más cabalmente los planteamientos teóricos de fray Juan.

En el Monasterio de El Escorial se custodiaba un voluminoso ejemplar titulado ‘Imagen o Espejo de las obras de Dios’ en el que Ricci luce sus conocimientos sobre astrología y literatura bíblica y antigua. A la vez, expresa interesantes opiniones artísticas, como cuando defiende la pintura como lugar donde confluyen todas las ciencias: ‘la Pintura, qué las a menester todas co(n) perfecio(n) po(n)ría ser eminenten’. O la condición especulativa de la arquitectura. Cuestiones todas que complementan a las expresadas en La Pintura Sabia y que también tendrán refrendo en el estudio de los manuscritos italianos de que abordaremos seguidamente.

El mayor número de los manuscritos de fray Juan se encuentra todavía en la abadía de Montecassino, donde transcurrieron los últimos años de su vida. Se conservan allí ocho gruesos tomos de manuscritos con cientos de folios cada uno, que versan sobre diferentes asuntos. En el índice de la abadía, los números 469, 470 y 470 se definen como comentarios a la Sagrada Escritura; el 472 y el 537, como tratados de teología; el 544, como obra filosófica; el 545, como comentarios al Génesis; y, finalmente, el 590, como Epítome de Arquitectura. Algunos de los dibujos que ilustran estos manuscritos italianos de Ricci ya fueron publicados en la monografía dedicada al pintor en 1930, mientras que recientemente otros vieron la luz coincidiendo con el anuncio del descubrimiento de las pinturas del benedictino en la pequeña localidad italiana de Trevi nel Lazio.
Nuestro trabajo no sólo pretende dar a conocer un número considerable de los dibujos y escritos que todavía permanecían desconocidos en los citados manuscritos sino, y sobre todo, valorarlos y estudiarlos con relación al resto de la obra de fray Juan Ricci, ya que los acercamientos anteriores centraron su interés en un ámbito más formalista. Como es obvio por lo dicho hasta aquí, la cantidad, diversidad y riqueza, tanto de los textos como de las imágenes, hacen de estos manuscritos un paso inexcusable para cualquier estudio serio de la obra de Ricci, sobre todo en lo que se refiere a su tratado teórico-artístico más importante, el referido de *La Pintura Sabia*. La cantidad de material recopilado hace que en las siguientes líneas nos limitemos a apuntar algunos temas representativos: ciertos aspectos heterodoxos de la iconografía que Ricci utiliza en su obra, la insistencia en el estudio de la geometría y las proporciones para la representación pictórica, la apreciación de la pintura como vehículo privilegiado para la transmisión de los fundamentos de la religión católica, así como el detenido estudio del Templo de Jerusalén que lleva a cabo en concordancia con su interés por lo salomónico.

La doble personalidad de Ricci, como teólogo y artista, siempre está presente en su obra. Sus reflexiones y apuntes teológicos están por ello poblados de imágenes que ilustran su pensamiento iconográfico y sus consideraciones artísticas. Ejemplo elocuente a este respecto es el manuscrito cassinese nº 469, en el que Ricci dedica bellísimos dibujos a ilustrar el pasaje del Génesis en el que se describe la creación del mundo y del hombre, y que el benedictino completa con dos diseños en los que Cristo resucitado y la Virgen son adorados por querubines. Ricci ha sintetizado así la historia del mundo y del hombre desde su creación hasta el Juicio Final, otorgando el protagonismo a una iconografía cuando menos singular. Primamente, el Creador aparece representado como la Trinidad, una plasmación especialmente controvertida para el pensamiento contrarreformista, pues se consideró que podía llevar a errores de interpretación, tendiéndose a evitar tras el Concilio de Trento. Así lo pondrá de manifiesto Pacheco en su *Arte de la pintura* cuando arremete contra Navarrete el Mudo. Por su parte, las figuras de Cristo y la Virgen reciben un tratamiento significativo en el discurso teológico de Ricci. Para él, Cristo y la Virgen son los nuevos Adán y Eva que con su sacrificio salvaron a la Humanidad del pecado de los Prísteros Padres y así son representados como redentores del género humano en estos dibujos: "Jesucristo Señor Nuestro y María Santísima como Adán y Eva de Gracia... los primeros en el Paraiso por no tener pecado, para la redención de los Prísteros Padres". No hay que olvidar, en todo
caso, que Cristo y la Virgen son, con diferencia, las personas más citadas en las visiones místicas de nuestro Siglo de Oro. Ya en el ciclo de pinturas de San Millán de la Cogolla—uno de los más importantes del artista—la Virgen y Cristo aparecían como únicos interlocutores trascendentes de los diferentes santos representados allí e, igualmente, aparecen en los dibujos de La Pintura Sabia, dedicándoseles los órdenes más perfectos; el compuesto y el salomónico, representación simbólica de la conjunción de virtudes en ambos: “en quien están las virtudes de todos los Santos”14. Otro rasgo singular en la iconografía que desarrolla Ricci en sus dibujos, es el que añade a la Inmaculada. El benedictino declara haber sentido especial predilección por este dogma, habiendo llegando a componer, a la edad de dieciséis años, un escrito sobre el particular para el Papa Paulo V15, trasladándose posteriormente a Roma para apoyar la declaración dogmática de esta doctrina16. Sus representaciones de la Inmaculada son numerosas, pero siempre la muestran alada, tal y como se caracteriza en la Mujer del Apocalipsis en el capítulo 12 de la obra de San Juan, donde se declara que “a la mujer se le dieron las dos alas del águila grande, para que volara al desierto”17. La identificación de la Mujer apocalíptica con María tiene raíces medievales y parece proceder del sermón de San Bernardo Domenica in juxta octavam Assumptionis, por lo que desde el siglo XII la Virgen comenzará a ser representada como en la visión de San Juan en Patmos, existiendo diferentes ejemplos alados18, generándose a partir de ahí la iconografía propia de la Inmaculada. Aunque los ejemplos de Inmaculadas aladas son poco frecuentes en el arte español, no son ni mucho menos inexistentes19. Como representaciones de la Mujer del Apocalipsis propiamente dicha; podemos citar el grabado de Juan de Jáuregui20 o el San Juan Evangélista en Patmos del joven Velázquez, conservado en la National Gallery de Londres. Además del ejemplo de La Pintura Sabia—donde la Inmaculada aparece enmarcada

Arca de Noé. Abadía de Montecassino.

Alturas, cortinas, tablones móviles y tienda del desierto. Abadía de Montecassino.
en un orden "Composito", reunión de los órdenes arquitectónicos anteriores (dórico, jónico, corintio, toscano y compuesto) con el salomónico, que Ricci dedica "a la Virgen en su concepción porque fue el misterio donde primero se juntaron todas las gracias". Son varias las ocasiones en que el benedictino representa a la Inmaculada en los manuscritos cassineses. En la rededificación de la plaza frente al Panteón que fray Juan propone a Alejandro VII, la columna salomónica que parte de los montes del escudo de los Chigi se corona con una Inmaculada alada, con lo que de nuevo asistimos, como en La Pintura Sabia, a la identificación simbólica del orden salomónico con las virtudes marianas.

También en los dibujos que ilustran el proceso de Creación del Génesis en el manuscrito cassíneo n° 469, Ricci incluye las construcciones geométricas, proporcionando anatómicas femeninas y masculinas, mostrando el desarrollo desde la infancia a la madurez. Estos dibujos son similares a algunos de los que trazó el benedictino en la parte dedicada a la anatomía de La Pintura Sabia pero, a la vez, su inscripción en el proceso de creación del género humano del Génesis, después de que los Primeros Padres fueran expulsados del Paraíso, indica la relación de concordancia, siempre presente en el benedictino, entre los comentarios bíblicos y la propia práctica artística. Está debe considerarse principalmente en lo que a la representación humana se refiere, ya que el hombre no es sino la imagen de Dios en la tierra: "Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, la Pintura al mismo Dios le pinta a semejanza de los hombres" y de ahí la atención al sistema de proporciones que se traslada a la pintura y la arquitectura: "Como Dios sea reducido a simetría humana, quiere limitarse a proporciones de Arquitectura, que se funda en la humana". La pintura se defiende como actividad primordial para la comunidad al convertirse en certera reproducción visual de la doctrina católica. Este había sido un punto de coincidencia entre todos los tratadistas, al reivindicar el papel de la pintura como vehículo privilegiado de la palabra divina, con lo que se conseguía el doble propósito de elevar la estilización de la pintura y subrayar su carácter liberal. Una determinación reflejada ya en la portada de La Pintura Sabia, donde la figura de la Pintura se muestra como vía predilecta para plasmar las cuestiones trascendentes al señalar con su mano un cuadro con la reproducción de Cristo y la Virgen. Pero, además, Ricci vuelve a incidir en la necesidad de conseguir unas proporciones bien definidas para la representación humana en la pintura, y el mejor camino para lograrlo no será sino el dominio de las proporciones reducidas a términos geométricos. En los diseños anatómicos de Montecassino, Ricci señala a Durero, al que denomina Príncipe de los Pintores", como su guía para estas creaciones, mostrándose heredero de algu-
mas de las láminas del Vier Bücher von menschlicher Proportion, que vio la luz en Núremberg en 1528. Asi-
 mismo, Ricci insiste tanto en el valor antropocéntrico de la arquitectura como en el simbólico de los órdenes, adscribiendo cada uno de éstos a un tipo humano: el dórico a los héroes, el jónico a las matronas y el co-
 rintio a las doncellas⁶. Repita pues lo que ya había de-
 sarrollado con mayor amplitud en La Pintura Sabia⁷ y 
 en el manuscrito escurialense de Imagen o Espejo de 
 Dios⁸.

Este interés de Ricci por la geometría, que ya era 
 evidente en el autógrafo custodiado en la Fundación 
 Lázaro Guldano⁹, se acentúa al comprobar que el ma-
 nuscrito cassinese n° 544 está compuesto en su ma-
 yor parte por apuntes de los Elementos y la Geometría 
 de Euclides, que parecen haber sido una fuente cons-
 tante tanto para el benedictino como para muchos otros 
 artistas, pues no hay que olvidar que la inclusión de un 
 apartado basado fundamentalmente en los primeros 
 seis libros de la geometría euclidiana se había conver-
 tido en un lugar común al comienzo de los tratados ar-
 quitectónicos, como puede verse en el libro I de la 
 obra de Serlio⁹. El manuscrito cassinese —pese a de-
 finirse su contenido como obra filosófica en el índice 
 de la abadía— se inicia con los Mathematica Elementi 
 e incluye diversos diseños de volúmenes geométricos. 
 Además, en sus márgenes, Ricci desarrolla un comen-
 tario sobre diversas órdenes militares para terminar 
 componiendo un esquema completo de los escudos de 
 las mismas, realizando el único diseño bicolor que co-
 nocemos de su mano.

Pero sin duda la parte más interesante de los ma-
 nuscritos italianos no conocida hasta ahora es la insis-
 tencia de Ricci en el Templo de Salomón. Su interés 
 por lo salomónico ya se podía observar en su marcada 
 atención hacia el orden salomónico en La Pintura Sa-
 bia, con el que por un lado seguía esa tendencia inde-
 finida entre la disolución o la ampliación liberadora del 
 sistema ordenativo de la arquitectura renacentista⁹ y 
 por otro, aprovechaba para crear un símbolo parlante 
 acorde a la suma de virtudes que gustaba aplicar a Cri-
 ste y la Virgen. Recogía así la idea de ‘arquitectura per-
 fecta’ que se había otorgado a las distintas reconstruc-
 ciones del templo hierosolimitano para acomodarlas a 
 su orden. Partiendo de la célebre lámina XXXI de la 
 Regola de Vignola, Ricci ideaba un orden salomónico 
 entero⁹ ya que hasta su creación “sólo se an visto las 
 columnas”. De nuevo, en el manuscrito cassinese n° 
 590, donde se encuentra su “Epítome de Arquitectura” 
 —copia del enviado al papa Alejandro VII—, vuelve a 
 insistir en el orden salomónico, recordando lo ya dicho 
 en La Pintura Sabia, y proponiendo el cambio del bal-
 dacino berniniano por otro con los emblemas Chigi. 
 Este intento es especialmente significativo por cuanto 
 subraya el interés de Ricci por establecer lo salomóni-
 co en el lugar más significativo de la basílica de San 

N. de Lira: Postillae. Planta y alzados del Sancta Sanctorum. Edi-
 ción de Basilea de 1502.
Pedro, convirtiendo así este lugar en el nuevo Templo de Salomón, tal y como había definido al mismo Cristo al dedicarle el comentado orden salomónico entero: "dado a Cristo Señor Nuestro, con el principal Salomón". De este modo, sobre el mismo dibujo del baldacín ideado por él, llega a apuntar cómo adornado "con oro y piedras preciosas, demostraría esta obra entera Salomonica, porqué no fuera mejor la primera del Templo de Salomón". Esta equiparación de San Pedro con el legendario Templo de Salomón era una idea que arrancaba de la Edad Media, tanto por lo que respecta a la leyenda de la Columna Santa de la que parte la ideación berniniana, como por el edificio en sí mismo; una identificación que no se pierde sino que de nuevo se resalta en la construcción del nuevo San Pedro, como muestran, por ejemplo, los frescos que llevó a cabo Vasari en la Sala del Cenzo Giorni del Palazzo della Cancellería de Roma hacia 1546, patrocinados por el cardenal Farnese, donde Paulo III aparece tocando con la tiara del Sumo Sacerdote hebrea mientras visita las obras del Vaticano.

La desconfianza que la arquitectura antigua y, en especial, los órdenes arquitectónicos suscitaban en algunos sectores contrarreformistas -incluso que se trataba de un mensaje simbólico ligado a los dioses paganos, a pesar de la cristianización efectuada en el tratado de Serlio- se hace explícita en ejemplos concretos como las Instrucciones de Carlo Borromeo, lo que debió espolpear la búsqueda de un antecedente arquitectónico más cercano a la tradición cristiana.

El antiguo Templo de Jerusalén fue objeto de todas las miradas como ejemplo de arquitectura perfecta ordeñado por Dios, siendo la reconstrucción de los jesuitas Prado y Villalpando explícita en este sentido: "si se observa con atención todo este edificio [el Templo de Jerusalén], se pueden aprender las reglas de la arquitectura mucho más a fondo y mucho mejor que si se examinan todas las construcciones o monumentos antiguos, o si se ojean y releen los libros de arquitectura. En efecto, este sagrado edificio, como tantas veces hemos dicho... es el origen y la fuente de todas las normas arquitectónicas que se encuentran plasmadas en los libros de arquitectura. Cualquier detalle que tenga de bueno un edificio, sin duda que ha sido tomado y robado furtivamente de este edificio". La arquitectura vittoriana, por lo tanto, tenía su antecedente en la autoridad bíblica, y para esta línea de pensamiento quedaba sancionado, como diría Pablo de Céspedes, que "allá [en el Templo de Jerusalén] comenzó la arquitectura".

En esta problemática, que cuenta con amplio seguimiento europeo, participa de lleno fray Juan Ricci, quien ya en su manuscrito escurialense escribía taxativamente "Del Templo de Salomón se originó todo, que estos [los órdenes vittorianos] son juguetes que se han añadido o por mejor decir degenerado". Pero Ricci, además, fue a su espíritu erudito, lleva a cabo en los manuscritos cassineses una exégesis de las fuentes escritas y visuales de la arquitectura bíblica, que demuestra su marcadó interés por el tema y le introduce de lleno en la tradición de los eruditos hispanos que trataron de la reconstrucción del templo, o los templos hierosolimitanos posibles, ya fuese desde la visión humanista de Arias Montano o la más imaginativa de Villalpando, pasando por los escritos y dibujos de Pablo de Céspedes o la redacción en castellano del Retrato del Templo de Salomón de Jacob Judá León. Como al resto de sus contemporáneos, a Ricci debieron de resultarle más sugestivas las extraordinarias láminas de Villalpando y su recreación del templo descrito por el profeta Ezequiel, que no encontraban inconveniente alguno al asimilarlo al edificio de Salomón, que las disc-
quisiciones historicistas de Arias Montano. Pero Ricci se retrotrae aún más en su búsqueda de fuentes escritas y visuales. En realidad, el manuscrito cassinese no. 545, donde se encuentran la mayoría de los diseños sobre el Templo de Jerusalén y que se completa con los de los núms. 469 y 470, no es sino una historia del mundo que sigue la tradición de las enciclopedias medievales. En éstas se realizaba una secuencia cronológica bien precisa, dividiendo la historia en seis edades que se conformaban siguiendo las biografías de personajes ilustres del mundo hebreo, cristiano y pagano. Así, se mezclaba los héroes de la Biblia junto los de la Historia, la mitología clásica o la literatura antigua, para llegar finalmente hasta el presente y convertirlo generalmente en una celebración del poder espiritual y temporal del papa reinante. Hay varios casos conocidos en que estas formulaciones llevaron aparejadas una creación artística de gran calado, como por ejemplo el gran ciclo desaparecido que contenía 335 retratos al fresco realizado por Masolino en la gran sala del Palacio Orsini de Roma a mayor gloria de Niccolò III Orsini y Bonifacio VIII Caetani. De este modo estructura Ricci su manuscrito, siguiendo la historia desde el Génesis y mezclando los personajes bíblicos con reyes asiáticos como Nabucodonosor o Darío, filósofos como Anaximandro, poetas como Safo, además de nombrar a las sibillas, a emperadores romanos y medievales, a los protagonistas del santoral cristiano, para finalizar homenajeando a Alejandro VII y hablando de su nombramiento como predicador general por este Papa en 1663 y de la composición de La Pintura Sabia —a la que denomina “Imagen de Dios y de sus obras”, tal y como aparece en la portada del manuscrito—.

De esta manera, su interés por los autores medievales se va a mostrar revelador a la hora de realizar su análisis bíblico, pues en él seguirá la obra de uno de los más distinguidos, el franciscano Nicolás de Lira (h. 1270-1349). Este escritor, maestro de teología en París desde 1308, debió fundamentalmente su reputación a sus Postillae in vetus et novum testamentum que acabó de componer hacia 1331, y que se convirtieron en el manual de exégesis más utilizado desde la Baja Edad Media hasta el siglo XVII, gozando tanto de las numerosísimas copias manuscritas que han llegado hasta nosotros como de cientos de ediciones impresas. Pero lo más interesante de este autor, y sin duda una de las claves de su éxito, fue la inclusión de diseños “con el fin de aclarar aquellos pasajes más oscuros del Antiguo Testamento” —según sus propias palabras—, que sirvieron para incorporar el recurso visual al estudio de la Biblia. Las ilustraciones diseñadas por Lira fueron seguidas muy fielmente tanto por los copistas medievales como por los posteriores grabadores de las ediciones impresas, notándose una gran homogeneidad en la mayoría de ellas.

Ricci debió de ver en el texto de Lira el modelo ideal, por ser el que mejor se adaptaba a sus propias inquietudes como pintor y teólogo: una obra erudita acompañada de imágenes. Éstas se convierten en ilus-
traciones explicativas del texto y aparecen en manos de fray Juan estrictamente marcadas por las definiciones de cada elemento representado. El pintor benedictino hizo alarde de su espíritu diligente al ir incorporando una gran cantidad de materiales diversos a sus manuscritos, pero siguió a Lira en sus comentarios bíblicos y, expresamente, en sus diseños sobre el Templo de Jerusalén, así como en los diversos elementos de culto que se mencionan en las Escrituras Sagradas. Fray Juan incorpora la iconografía del franciscano tanto cuando copia directamente de la fuente que utiliza, como cuando la interpreta con su propio estilo. De este último tipo son especialmente significativos los ejemplos del Árcano de la Alianza transportada por los querubines o la representación de la Casa del Bosque del Libano que, inspirada en una versión medieval de estricta planitud, aparece en el diseño de Ricci con un preciso estudio perspectivo muy de su gusto.

Como Lira, Ricci se detiene en los antecedentes del Templo de Jerusalén, lo que le lleva a la primera construcción que lo prefigura: el Arca de Noé. Fray Juan data su construcción en el Anno Mundi 1656 y lleva a cabo un dibujo de estructura piramidal, con las divisiones establecidas para las distintas especies, sobre una base cóncava, aunque también diseñó una variante de forma más horizontal, atendiendo a las diferencias entre las versiones latina y judía.

El siguiente elemento prefigurador del Templo serán los espacios creados durante la peregrinación: el tabernáculo móvil y la tienda desplegada en el desierto. Esta aparece en varios diseños, acompañada por los elementos reveladores de la estructura desmontable en que se basaba. De este modo, aparecen las cortinas y los tablones laterales que componían el tabernáculo, además de diversos altares. A ellos se suman las dos versiones, latina y hebrea, del decálogo divino.

Un mayor despliegue visual supone la representación del propio Templo. Ricci copia literalmente el gran plano del edificio según la visión de Ezequiel, tal y como aparece, por ejemplo, en la edición estampada de Lira de 1493. Así, sigue fielmente las portadas y los esquemáticos planos de la gran fachada del Templo y de los altos, con sus estructuras almenadas y sus ventanas góticas que fray Juan no tiene reparo en reproducir. Más personal se muestra en la ilustración de la Casa del Bosque del Libano: un edificio de dos plantas, la inferior construida en piedra y la superior revestida de madera de cedro. Aquí, Ricci sigue basándose en los esquemas de Lira, pero introduce una cierta proporción ordenativa y una tridimensionalidad perspectiva.

De la misma forma son generosamente reproducidos los diversos elementos de culto, desde los componentes simbólicos de la indumentaria del Sumo Sacerdote, indicados con toda minucia, hasta el cuchillo de los sacrificios, las mesas de los panes, los aguamaniles móviles o el altar de los holocaustos. Son singulares las ilustraciones del Arca de la Alianza con los querubines, tanto en su versión hebrea —en la que los
querubines sostienen la tapadera o propiciatorio—como en la católica—en la que se colocan junto al arca en actitud orante.— No faltan incluso elementos más anecdotéricos, como el reloj de Acas—donde Isaías vio el retroceso del sol ante la duda de Ezequías—, recreado como cuadrante solar. Mayor importancia concede al gran candelabro de siete brazos, así como a un tema que debía ser especialmente caro a fray Juan, el de los capiteles del templo, de nuevo tanto en su versión católica como latina y siempre siguiendo los antiguos esquemas de Lira, remozados en este caso por Ricci. La pauta de las ilustraciones del franciscano hace que fray Juan incluya sencillos diseños sobre los realizados por Lira, como en el caso de la visión de la Gloria de Yavé sobre el edificio del Templo.

Se trata pues de un completo programa de estudio, hasta ahora desconocido, sobre el templo de Jerusalén—entendido sin contradicciones desde su creación por Salomón a la visión de Ezequiel y los edificios posteriores—al que Ricci da forma siguiendo la erudición bíblica y retomando la exégesis visual de Nicolás de Lira. Con él, fray Juan se inscribe en la fecunda línea de pensadores y artistas de todas las épocas que reflexionaron sobre el argumento hierosolimitano y crearon una representación gráfica del mismo. A todo ello se añade el interés de dicho programa para una más cabal valoración del pensamiento de Ricci, pues completa y redefinice el significado de lo salomónico en su teoría artística y arquitectónica.

NOTAS

3. Archivo Histórico Nacional, Sección Osuna, leg. 259, n° 35.
4. Manuscrito casimiro n° 590, fol. 17.

N. de Lira: Positiae. Capiteles hebreo y latino. Universidad de Sevilla, siglo XV.

8. Images et Obéissances des ouvrages de Dieu, Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Sig. b. I. 18, fol. 290rr.
11. S. Salott Pons: "Fray Juan Rizi en Italia", en Archivo Español de Arte, 1995, pp. 1-24. A pesar del gran valor de este artículo, sobre todo en lo que se refiere al descubrimiento de varias pinturas de fray Juan Ricci en tierras italianas de las que hasta el momento no existía ningún ejemplar, debemos manifestar nuestro desacuerdo con su autor en algunas cuestiones, ante todo en lo referente a algunas disquisiciones alrededor de La Pintura Sabia. Recogemos una frase del manuscrito cassiniano n° 590 en la que Ricci se dirige a la duquesa de Béjar y se declara "maestro Mayor del Escorial". Señor Duque de Béjar hijo legítimo de Vélez. Salott (op. cit., p. 21) juzga a este documento particular con la posibilidad de que el benedictino fuese en realidad maestro del hijo de doña Teresa y no de ella misma, poniendo en duda las palabras de Palomino y concluyendo con la posibilidad de que La Pintura Sabia fuese en realidad una obra para la adquisición del X duque de Béjar y no de su madre. Nos parece una especulación gratuita por muchos motivos. La frase se recoge precisamente en un escritio que Ricci dirige a la duquesa y se trata nada menos de un tratado moral en el que se señala la redacción para el aprovechamiento de la ilustre señora. Igualmente, La Pintura Sabia se dedica a La misma duquesa de Béjar, dejándose una parte para que ella misma sustraer su aprendizaje en el dibujo "para mayor gloria de esta obra," escribió Ricci (fol. 93v). Así lo señala Palomino, entendiendo-se por sus palabras su relación personal con la duquesa de Béjar, a la que denomina "mi señora", quien seguramente le mostraba el manuscrito de La Pintura Sabia. Las palabras de Palomino son: "Tuvo [Ricci] gran comercio en esta Corte con la excelentísima señora, mi señora Doña Teresa, Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar, de quien fue maestro en esta arte [la pintura], y en cuya casa dejó varias pinturas de su mano, y en cuyo tiempo escribió un libro excelente de la Pintura, que yo he visto, con gran dolor de que no se diese a la estampa y lo dedicó a esta gran señora" (A. Palomino: op. cit., III, p. 336). Este contacto personal otorga, por tanto, mayor verosimilitud a las palabras del tratadista cordobés, que decir que se prolongaron así como los escritos del propio Ricci. No hay base, por todo ello, para juzgar del patrimonio de Ricci sobre la duquesa de Béjar y sobre la dedicatoria e intenciones de La Pintura Sabia hacia ella. Todo ello no contradice, y es razonable, que fray Juan instruyera igualmente a su hijo en varias materías. De igual forma, discrepamos de Salott cuando se
refiere a La Pintura Sabia como “escrito por encargo de los Béjar”. Pues aunque Ricci declara que realiza la obra para la duquesa a petición de esta, señala que se trata de una traducción de una obra que ya tiene compuesta en latín. Además, no está de más señalar que el tratado expresa unas preocupaciones siempre recurrentes en la obra de Ricci, presentes en gran parte, como quereremos demostrar en este trabajo, en sus otros manuscritos.


16. La Pintura Sabia, fols. 14r-14v.

17. Manuscrito cassinese n° 590, fol. 17.

18. Ibid.


23. La Pintura Sabia, fol. 40v.

24. De nuevo como Inmaculada con la iconografía de la Mujer del Apocalipsis aparece en el Manuscrito cassinese n° 537 fol. 10. Como Virgen con el Niño junto a Cristo, esta vez sin alas pero sobre la esfera del mundo aparece en el manuscrito cassinese n° 469, fol. 67; como Mujer del Apocalipsis propiamente dicha aparece en Manuscrito cassinese n° 537, fol. 24.

25. Manuscrito cassinese n° 590, fol. 9.

26. Juan y Espero de las obras de Dios, fol. 8r, Biblioteca del Monasterio de El Escorial.

27. Manuscrito cassinese n° 469, fol. 57.

28. Ibid. fol. 63.

29. La Pintura Sabia, fol. 1r. y ss.

30. Que la Toscana y Rústica, se tomaron de rústicos, y la dedicaron a silvestres dioses y fáimos. Luego, de hombres fúetos y bizarr, y dedicarla a fuertes disfis.[es], Hércules y Júpiter. La Tónica, de una matrona, dedicada a dioses ca-

31. “Ministra la Geometría a la Pintura el conocimiento de las cuantidades continuas, con sus epocas atómicas, con su ayuda no es posible hacer una perfecta imagen ni para hacer una cruz, o esquema pintada; no es posible sin esta principal parte de las cuatro que no hace las Matemáticas: La Pintura Sabia, fol. 5r.

32. M. Lober: “El primer de libro de Sanitsero Selios. Dalla struttura ipotetico-deduttiva alla struttura pragmatica”, en C. Tho-

33. J. A. Ramírez: “El sistema de los órdenes o la utopia de la ra-


37. La Pintura Sabia, fol. 41v.

38. Manuscrito cassinese n° 590, fol. 19.


42. P. de Céspedes: Discursos sobre el templo de Salomón, inclu-

43. Imagen y Arte de las obras de Dios, fol. 34r, citado por J. Zarco Cuevas: “Un manuscrito...”, op. cit., p. 148.

44. S. Hänzel: Bento Aristo Montano. Humanismo y arte en Es-

45. Seguramente Ricci pudo tener acceso al escrito del racionalista Pablo de Céspedes, pues una copia de sus obras está en el archivo de este, realizada por el pintor Juan de Alfaró, debió de pertenecer a la duquesa de Béjar, a quien fue dedicado. J. A. Ramírez: Edifi-

46. Idem, op. cit., p. 176; J. Rubio Lapaz: Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura ande-

47. Manuscrito cassinese n° 545, fol. 271. En el margen superior añade la fecha y la hora de la muerte de Alejandro VII.

