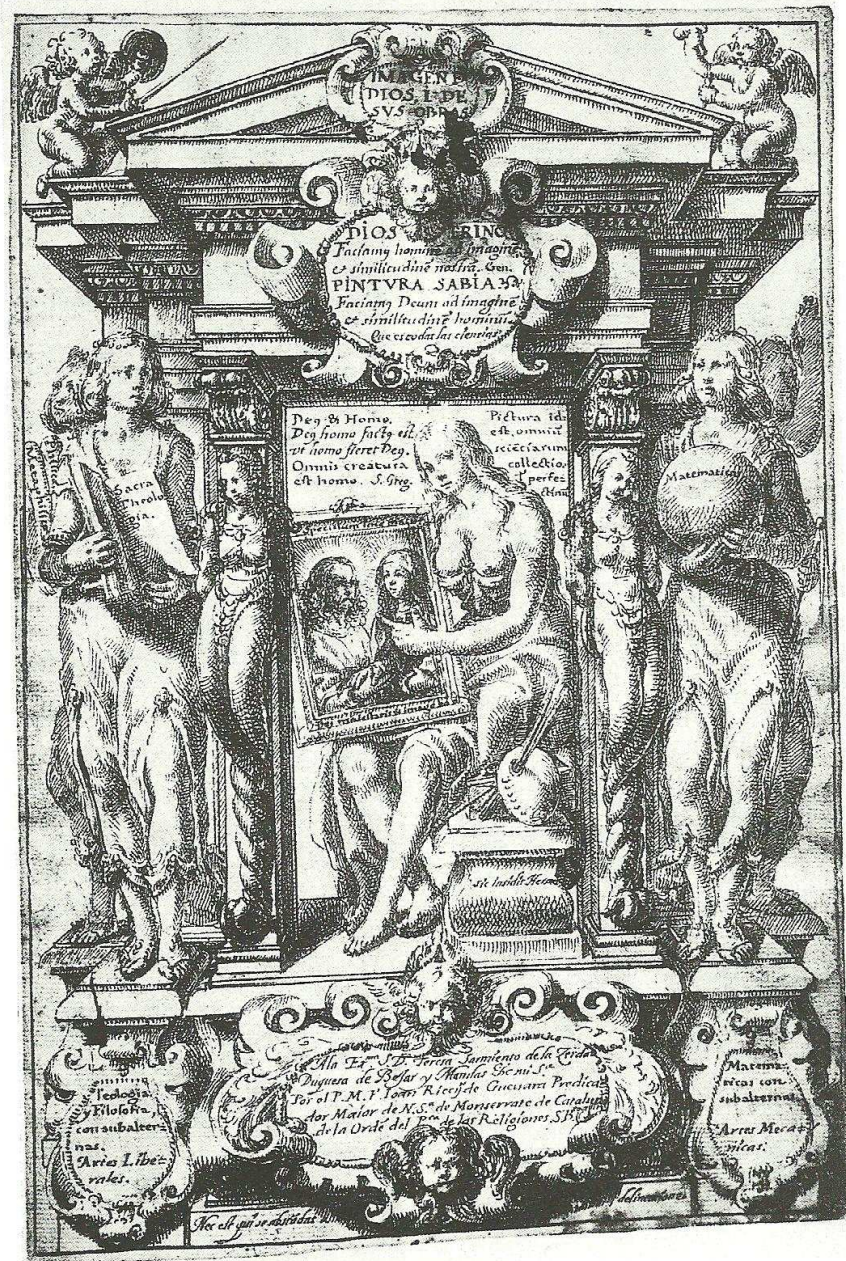
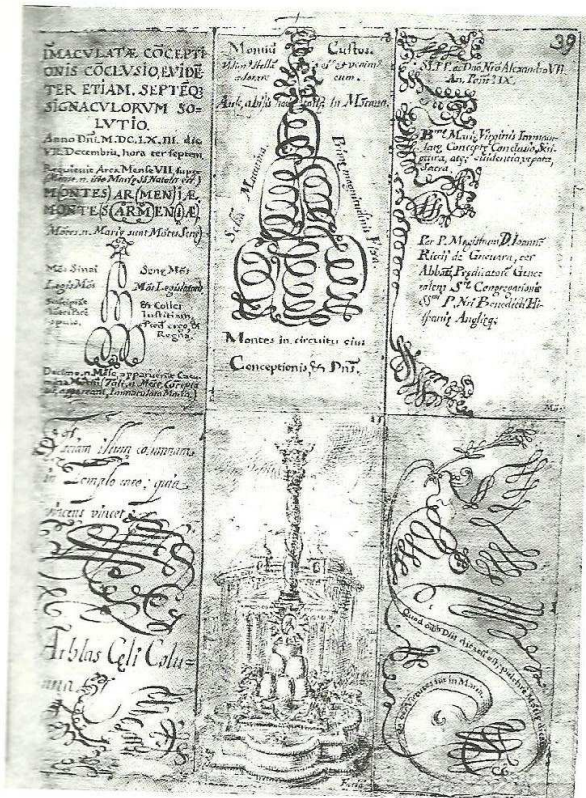


LA PINTURA SABIA Y LOS MANUSCRITOS ITALIANOS DE FRAY JUAN RICCI. A VUELTAS CON LO SALOMÓNICO

Por DAVID GARCÍA LÓPEZ



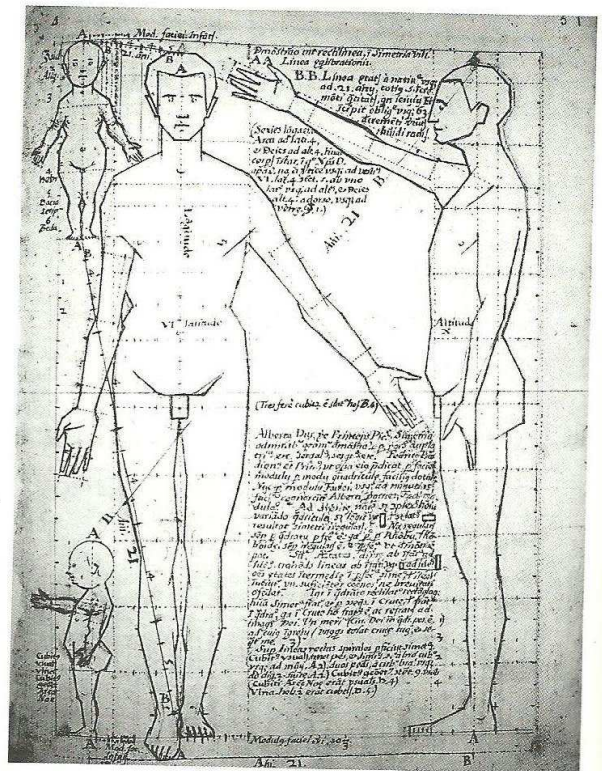
Portada de *La Pintura Sabia*. Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano.



Proyectos para la plaza del Panteón de Roma. Abadía de Montecassino.

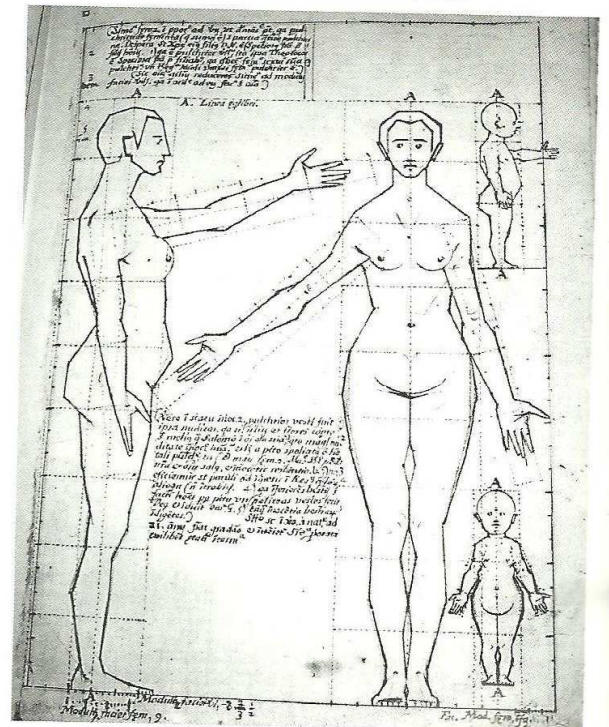
Fray Juan Ricci (1600-1681) es uno de los artistas más singulares e interesantes de nuestro siglo XVII, ya que encarna uno de los ideales más demandados por sus colegas, el del pintor culto que se dedica a la pintura además de demostrar en varios campos sus capacidades intelectuales. Al profesar en el monasterio benedictino de Montserrat en 1627, no colgó los pinceles que ya le habían proporcionado algún renombre en su Madrid natal¹. Muy al contrario, a pesar de estudiar filosofía en Hirache y teología en Salamanca, pobló 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.

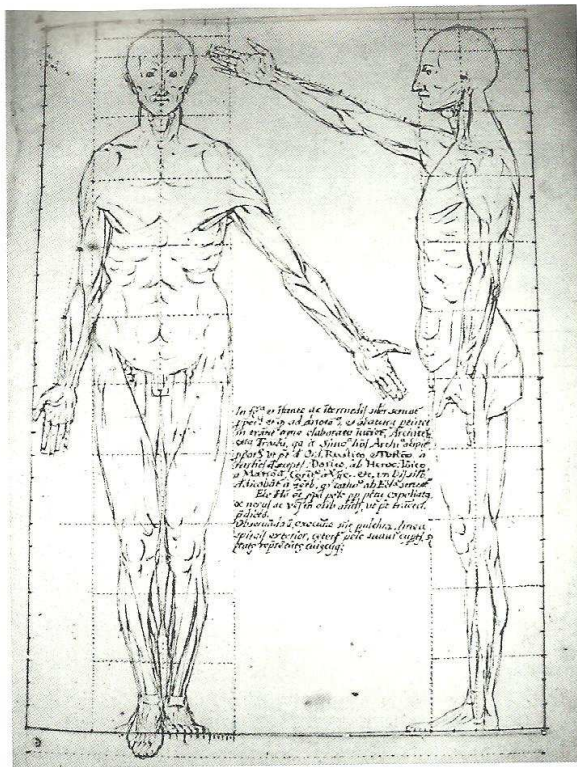
Sin duda, su texto más interesante en el plano artístico es *La Pintura Sabia*, cuyo manuscrito se conserva en la Biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano². Aunque la obra no está datada y por esta circunstancia se han especulado diferentes fechas para su realización, hay que contar con que está dedicada 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 Zúñiga³. Por su parte, Ricci declara su llegada a Roma el primero de noviembre de 1662⁴. Por todo ello se puede afirmar que la obra debió de reali-



Proporciones masculinas. Abadía de Montecassino.

Proporciones femeninas. Abadía de Montecassino.





Proporciones masculinas. Abadía de Montecassino.

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 diseños arquitectónicos gracias a los cuales Ricci desarrolla su explicación perspectíca, 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 pintura⁵. 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 imprenta⁶.

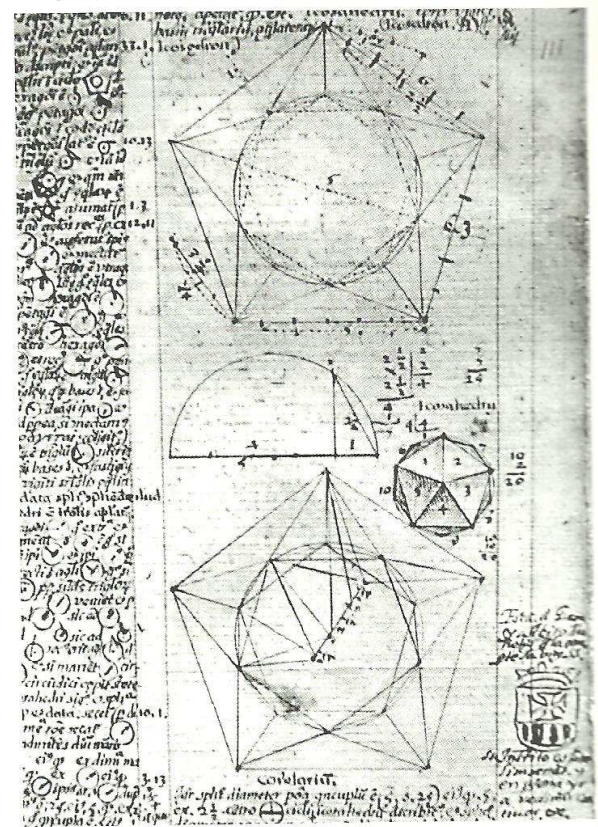
Pero al manuscrito de *La Pintura Sabia* hay que sumar otros, menos conocidos, también de mano de Ricci. Aunque ninguno de ellos se centre en temas específicamente artísticos —pues fray Juan muestra una gran curiosidad sobre diversos asuntos, especialmente hacia los estudios bíblicos y la Historia—, 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.

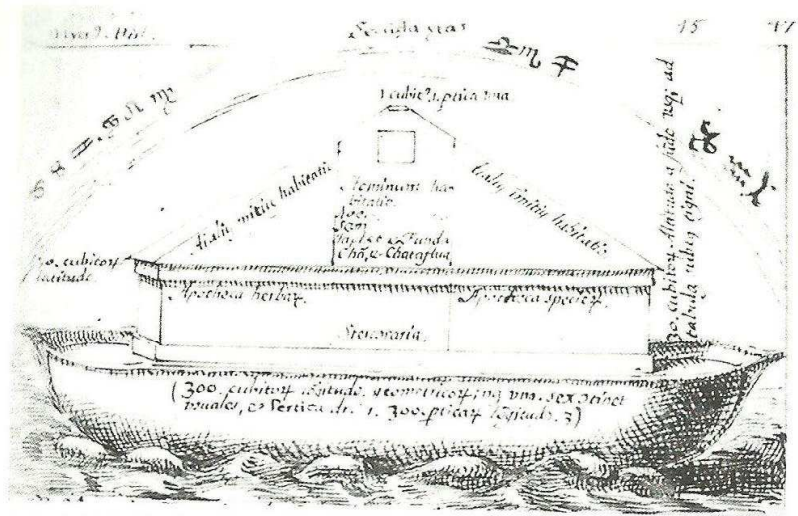
En el Monasterio de El Escorial se custodia un voluminoso ejemplar titulado "Imagen o Espejo de las

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 a la pintura como lugar donde confluyen todas las ciencias: "la Pintura, q(ue) las a menester todas co(n) perfeccio(n) pa(r)a ser eminente"⁷, o la condición especulativa de la arquitectura⁸. Cuestiones todas ellas que complementan a las expresadas en *La Pintura Sabia* y que también tendrán refrendo en el estudio de los manuscritos italianos 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 1930¹⁰, 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 Lazio¹¹.

Cuerpos geométricos. Abadía de Montecassino.





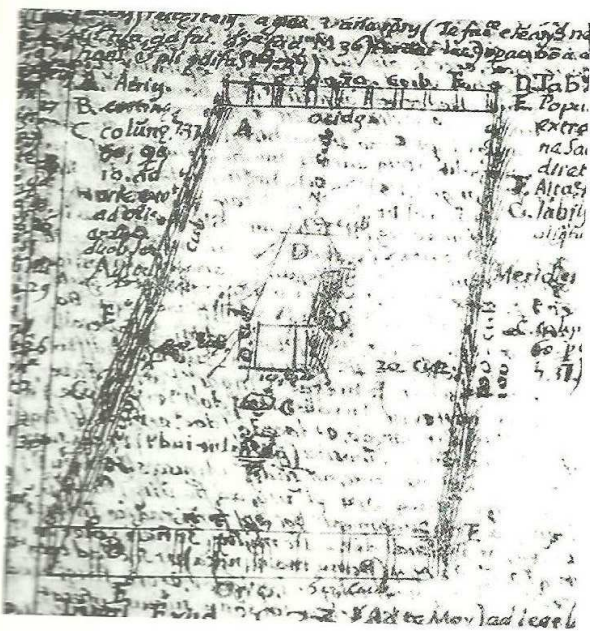
Arca de Noé. Abadía de Montecassino.

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 cassinense n° 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. Primeramente, 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 arremeta contra Navarrete el Mudo¹². 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 salvan a la Humanidad del pecado de los Primeros Padres y así son representados como redentores del género humano en estos dibujos: "Jesucristo Señor Nuestro y Maria Santísima como Adán y Eva de Gracia ... los primeros en el Parayso por no tener pecado. para la redención de los Primeros Padres"¹³. No hay que olvidar, en todo

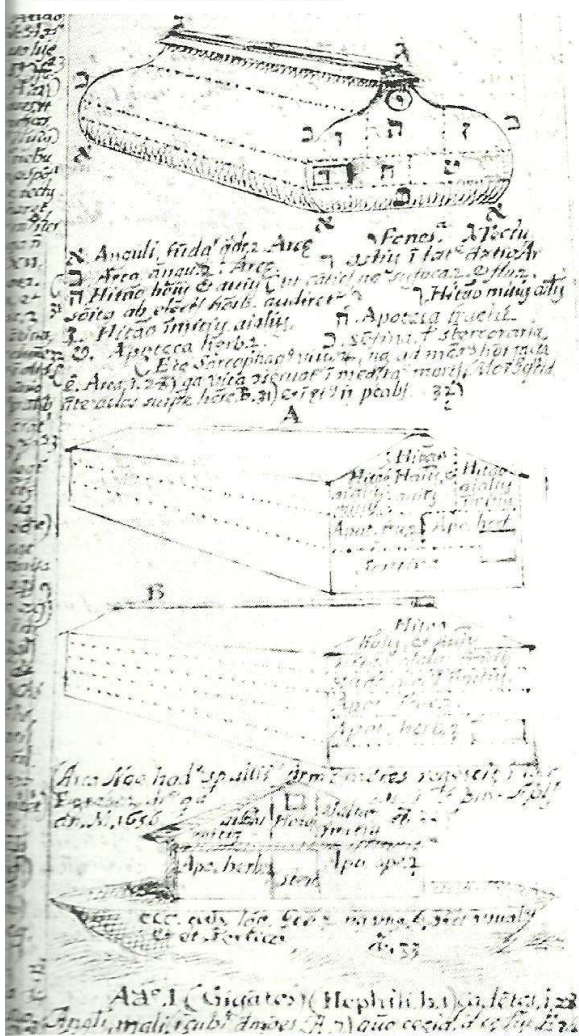
Tienda del desierto.



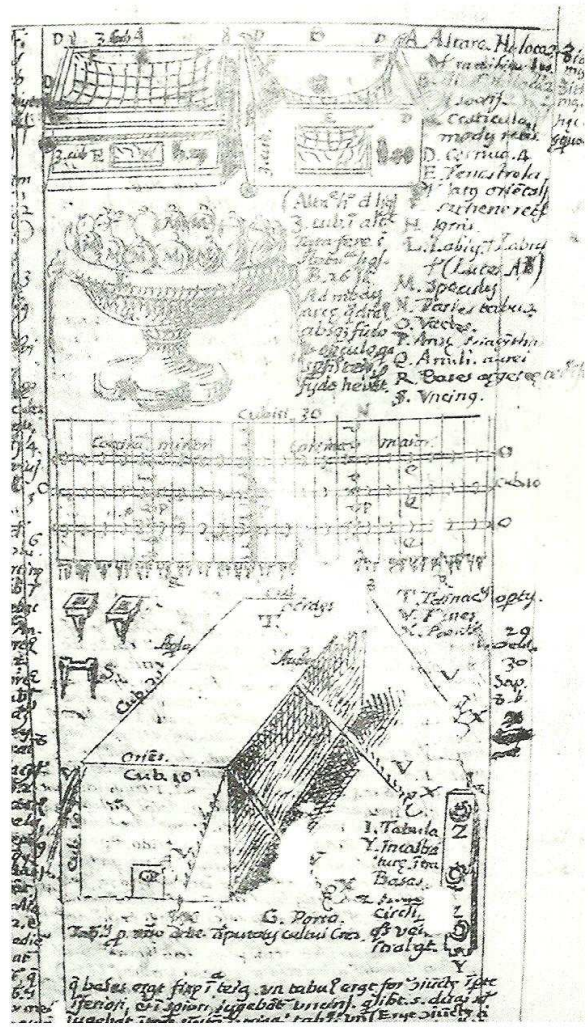
caso, que Cristo y la Virgen son, con diferencia, las personas más citadas en las visiones místicas de nuestro Siglo de Oro¹⁴. Ya en el ciclo de pinturas de San Millán de la Cogolla –uno de los más importantes del artista– la Virgen y Cristo aparecían como únicos interlocutores trascendentes de los diferentes santos representados allí¹⁵ e, igualmente, aparecen en los dibujos de *La Pintura Sabia*, dedicándose 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”¹⁶. Otro rasgo singular en la iconografía que desarrolla Ricci en sus dibujos, es el que atañe a la Inmaculada. El benedictino declara haber sentido especial predilección por este dogma, habiendo llegado a componer, a la edad de dieciséis años, un escrito sobre el particular para el Papa Paulo V¹⁷, trasladándose posteriormente a Roma para apoyar la declaración dogmática de esta doctrina¹⁸. Sus representaciones de la Inmaculada son numerosas, pero

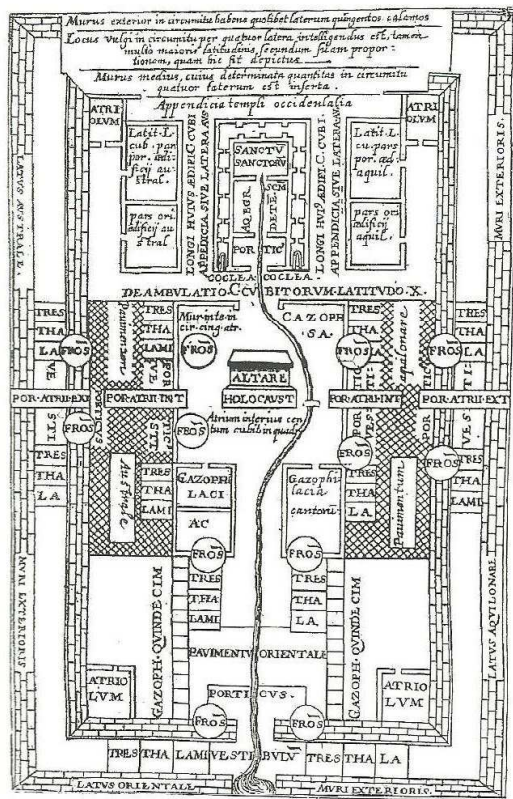
siempre la muestran alada, tal y como se caracterizaba en la Mujer del Apocalipsis en el capítulo 12 de la obra de San Juan, donde se declara que “a la Mujer se le dieron las dos alas del águila grande, para que volara al desierto”¹⁹. La identificación de la Mujer apocalíptica con María tiene raíces medievales y parece proceder del sermón de San Bernardo *Domenica infra 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 alados²⁰, 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 inexistentes²¹. Como representaciones de la Mujer del Apocalipsis propiamente dicha, podemos citar el grabado de Juan de Jáuregui²² o el *San Juan Evangelista 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.

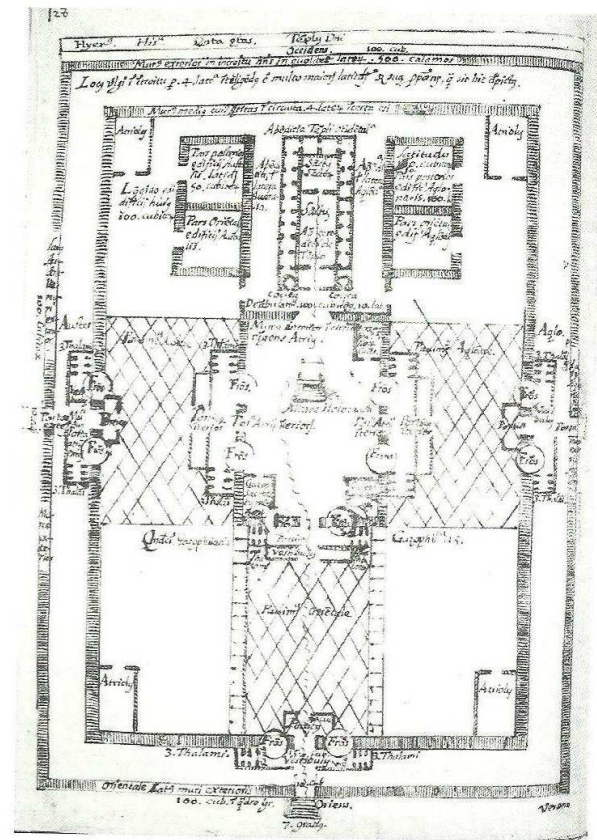


Altares, cortinas, tablonés móviles y tienda del desierto. Abadía de Montecassino.





N. de Lira: *Postillae*. Plano del Templo de Jerusalén. Edición de 1493.



Plano del Templo de Jerusalén. 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 concepcion porque fue el misterio donde primero se juntaron todas las gracias"²³, son varias las ocasiones en que el benedictino representa a la Inmaculada en los manuscritos casinenses. En la reedificación 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 marianas²⁴.

También en los dibujos que ilustran el proceso de Creación del Génesis en el manuscrito casinense n° 469, Ricci incluye las construcciones geométricas de las proporciones anatómicas femenina y masculina, 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. Ésta debe cuidarse principalmente en lo que a la representación huma-

na 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"²⁵, 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, q(ue) se funda en la humana"²⁶. La pintura se defiende como actividad primordial para la comunidad al convertirse en certera reproducción visual de la doctrina católica. Éste 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 estimación 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 Pintores²⁷, como su guía para estas creaciones, mostrándose heredero de algu-

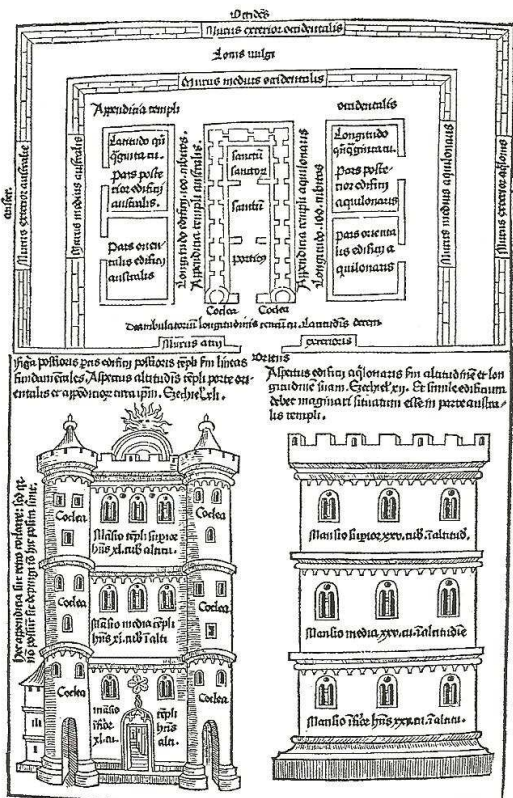
nas de las láminas del *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, que vio la luz en Nüremberg en 1528. Asimismo, Ricci insiste tanto en el valor antropocéntrico de la arquitectura como en el simbólico de los órdenes, adscribiendo cada uno de éstos a un tipo humano: el dórico a los héroes, el jónico a las matronas y el corintio a las doncellas²⁸. Repite pues lo que ya había desarrollado con mayor amplitud en *La Pintura Sabia*²⁹ y en el manuscrito escurialense de *Imagen o Espejo de Dios*³⁰.

Este interés de Ricci por la geometría, que ya era evidente en el autógrafo custodiado en la Fundación Lázaro Galdiano³¹, se acentúa al comprobar que el manuscrito cassinense nº 544 está compuesto en su mayor parte por apuntes de los *Elementos* y la *Geometría* de Euclides, que parecen haber sido una fuente constante 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 convertido en un lugar común al comienzo de los tratados arquitectónicos, como puede verse en el libro I de la obra de Serlio³². El manuscrito cassinense –pese a definirse 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 comentario sobre diversas órdenes militares para terminar

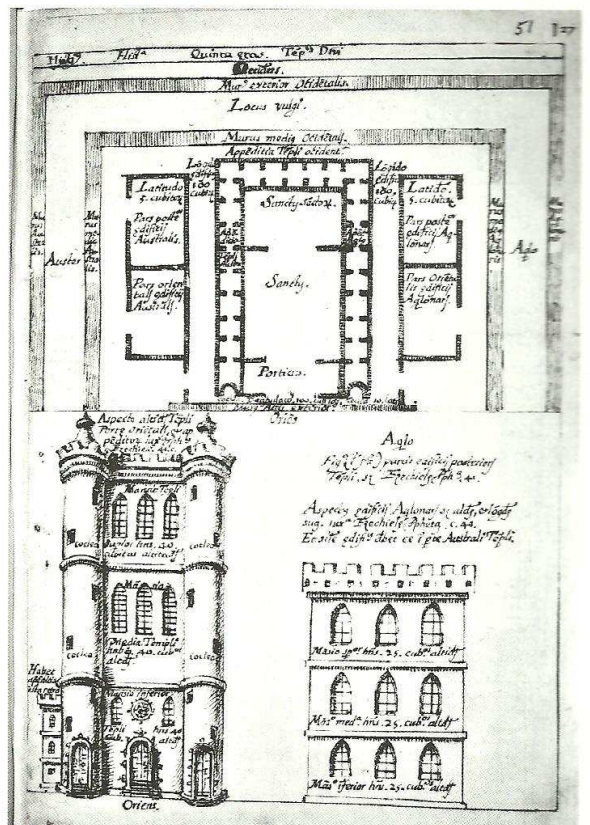
componiendo un esquema completo de los escudos de las mismas, realizando el único diseño bicolor que conocemos de su mano.

Pero sin duda la parte más interesante de los manuscritos italianos no conocida hasta ahora es la insistencia 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 Sabia*, con el que por un lado seguía esa tendencia indefinida entre la disolución o la ampliación liberadora del sistema ordenativo de la arquitectura renacentista³³ y, por otro, aprovechaba para crear un símbolo parlante acorde a la suma de virtudes que gustaba aplicar a Cristo y la Virgen. Recogía así la idea de ‘arquitectura perfecta’ que se había otorgado a las distintas reconstrucciones del templo hierosolimitano para acomodarlas a su orden. Partiendo de la célebre lámina XXXI de la *Regola* de Vignola, Ricci ideaba un orden salomónico entero³⁴ ya que hasta su creación “sólo se an visto las colunas”³⁵. De nuevo, en el manuscrito cassinense nº 590, donde se encuentra su “Epítome de Arquitectura” –copia del enviado al papa Alejandro VII³⁶–, vuelve a insistir en el orden salomónico, recordando lo ya dicho en *La Pintura Sabia*, y proponiendo el cambio del *bal-dacchino* berniniano por otro con los emblemas Chigi. Este intento es especialmente significativo por cuanto subraya el interés de Ricci por establecer lo salomónico en el lugar más significativo de la basílica de San

N. de Lira: *Postillae*. Planta y alzados del Sancta Sanctorum. Edición de Basilea de 1502.

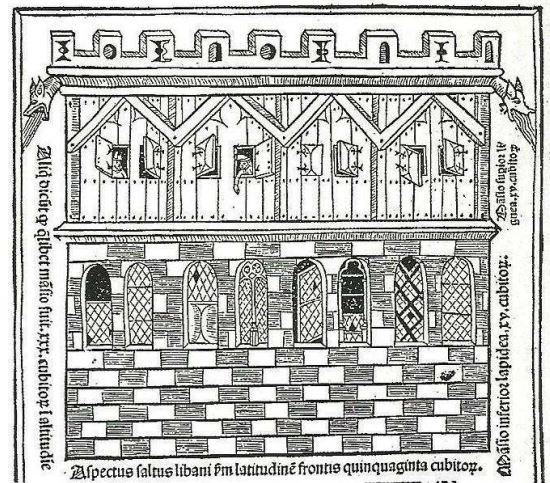


Portada, lateral y planta del Sancta Sanctorum. Abadía de Montecassino.



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: "dedicado a Cristo Señor Nuestro, como al principal Salomón"³⁷. De este modo, sobre el mismo dibujo del baldaquino ideado por él, llega a apuntar cómo adornado "con oro y piedras preciosas, demostrara esta obra entera Salomonica, por(que) no fuera mejor la primera del Templo de Salomón"³⁸. 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 berniniana³⁹, 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 de llevó a cabo Vasari en la *Sala dei Cento Giorni* del Palazzo della Cancelleria de Roma hacia 1546, patrocinados por el cardenal Farnese, donde Paulo III aparece tocado con la tiara del Sumo Sacerdote hebreo mientras visita las obras del Vaticano.

La desconfianza que la arquitectura antigua y, en especial, los órdenes arquitectónicos suscitaban en algunos sectores contrarreformistas —para los que seguían conllevando 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 Borromeo⁴⁰, lo que debió espolear la búsqueda de un antecedente arquitectónico más cercano a la tradición cristiana. El

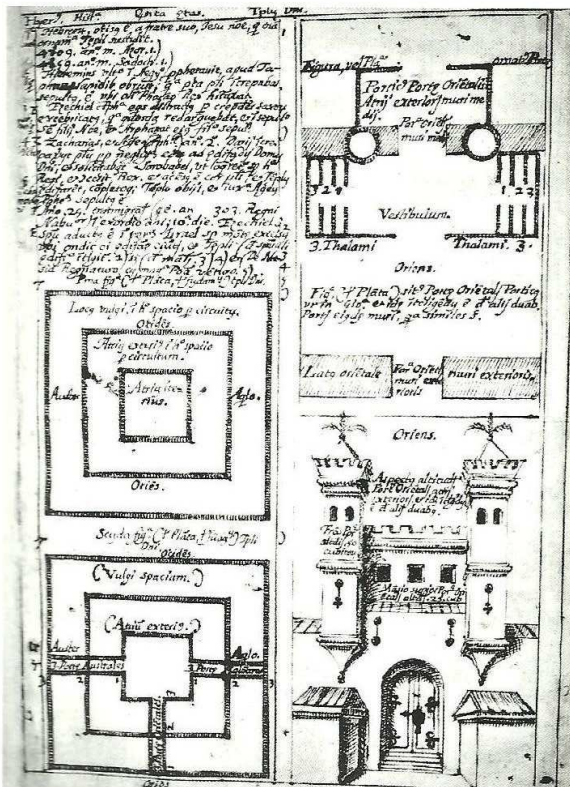


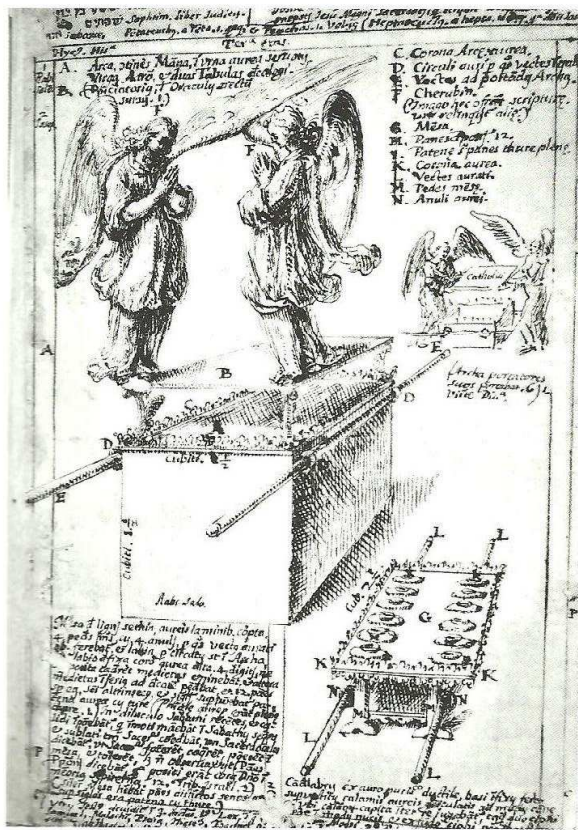
N. de Lira: *Postillae*. Casa del Bosque del Líbano. Edición de Basilea de 1503. Detalle.

antiguo Templo de Jerusalén fue objeto de todas las miradas como ejemplo de arquitectura perfecta ordenada 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"⁴¹. La arquitectura vitruviana, 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"⁴².

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 vitruvianos] son juguetes que se han añadido o por mejor decir degenerado"⁴³. Pero Ricci, además, fiel a su espíritu erudito, lleva a cabo en los manuscritos cassinenses una exégesis de las fuentes escritas y visuales de la arquitectura bíblica, que demuestra su marcado 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 Montano⁴⁴ o la más imaginativa de Villalpando, pasando por los escritos y dibujos de Pablo de Céspedes⁴⁵ o la redacción en castellano del *Retrato del Templo de Selomo* de Jacob Judá León. Como al resto de sus contemporáneos, a Ricci debieron de resultar 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 dis-

Portada y plano de la entrada del Templo. Abadía de Montecassino.





Arca de la Alianza. Abadía de Montecassino.

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 personal estilo. De este último tipo son especialmente significativos los ejemplos del Arca de la Alianza transportada por los querubines o la representación de la Casa del Bosque del Líbano 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* 1656⁵¹ 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



Sumo Sacerdote. Abadía de Montecassino.

tabernáculo móvil y la tienda desplegada en el desierto. Ésta 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 tabloncillos 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 atrios, con sus estructuras almenadas y sus ventanillas góticas que fray Juan no tiene reparo en reproducir. Más personal se muestra en la ilustración de la Casa del Bosque del Líbano: 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

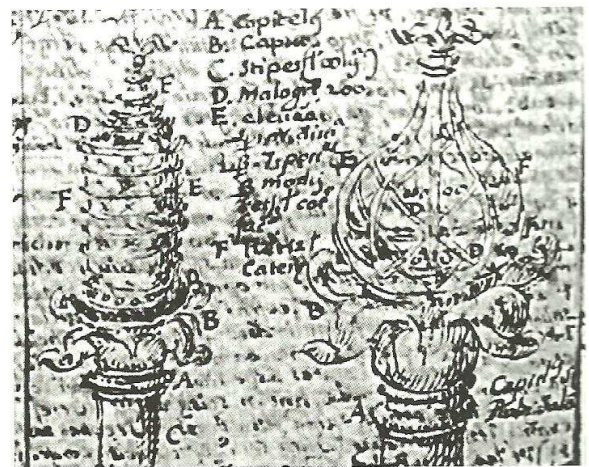
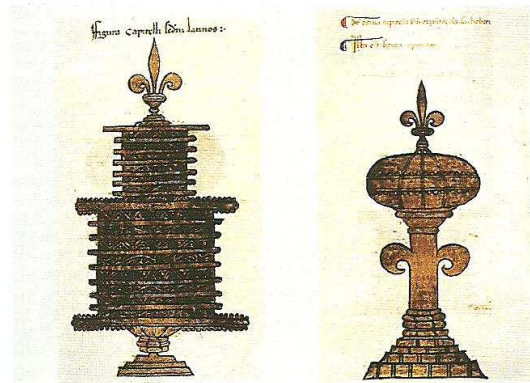
querubines sostienen la tapadera o propiciatorio— como en la católica —en la que se colocan junto al arca en actitud orante—. No faltan incluso elementos más anecdóticos, como el reloj de Acaz —donde Isaías vio el retroceso del sol ante la duda de Ezequías—, recreado como cuadrante solar. Mayor importancia 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 redimensiona el significado de lo salomónico en su teoría artística y arquitectónica.

NOTAS

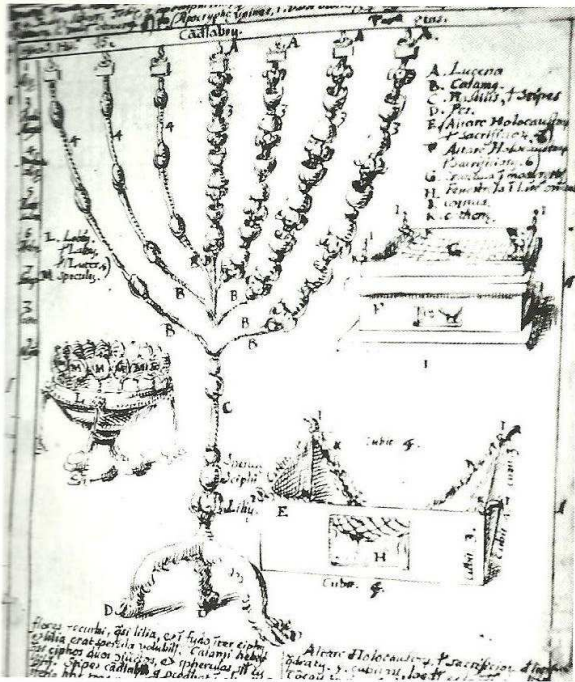
1. A. Palomino: *El Museo Pictórico y Escala Óptica III. El parnaso español pintoresco y laureado*, ed. Madrid, Aguilar, 1988, p. 335.
2. J. A. Yeves Andrés: *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, 1998, t. II, pp. 638-639.
3. Archivo Histórico Nacional, Sección Osuna, leg. 259, n.º 35.
4. Manuscrito cassinense n.º 590, fol. 17.
5. Hemos tratado estas cuestiones en D. García López: "Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español. El cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, rememoración y nuevas aportaciones", *Anales de Historia del Arte*, 2000, pp. 101-147; Idem: "La teoría artística de fray Juan Ricci", en Díez Usandizaga (coord.): *El pintor fray Juan Andrés Rizzi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja. VIII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño-San Millán de la Cogolla, 24 y 25 de noviembre de 2000 (en prensa).

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



Capiteles hebreo y latino. Abadía de Montecassino.

6. A. Palomino: *op. cit.*, p. 336.
7. F. Zarco Cuevas: *Catálogo de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1924, t. I, pp. 31-32; Idem: "Un manuscrito, inédito y desconocido, del P. Fr. Juan Andrés Rizzi, en la Biblioteca de El Escorial", en *Revista Española de Arte*, 1932, pp. 138-149.
8. *Imagen o Espejo de las obras de Dios*. Biblioteca del Monasterio de El Escorial, Sig. b. I. 18, fol. 290r.
9. Hemos señalado algunos argumentos de este manuscrito en D. García López: "Pintura y teoría...", *op. cit.*, pp. 143-147.
10. E. Tormo-E. Lafuente: *La vida y la obra de fray Juan Ricci*, Madrid, 1930, 2 vols.
11. S. Salort Pons: "Fray Juan Rizzi en Italia", en *Archivo Español de Arte*, 1999, 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 ejemplo, debemos manifestar nuestro desacuerdo con su autor en algunas cuestiones, ante todo en lo referente a algunas disquisiciones alrededor de *La Pintura Sabia*. Recogiendo una frase del manuscrito cassinense n.º 590 en la que Ricci se dirige a la duquesa de Béjar y se declara "maestro Mayor del Exm.º señor Duque de Béjar hijo legítimo de VEx.ª", Salort (*op. cit.*, p. 3, nota n.º 9) llega a especular 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 el aprendizaje 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 escrito que Ricci dirige a la duquesa y se trata nada menos que de un tratado moral en el que se señala su 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 muestre su aprendizaje en el dibujo "para mayor gloria de esta obra", escribirá Ricci (fol. 93v). Así lo señala Palomino, entendiéndose por sus palabras su relación personal con la duquesa de Béjar, a la que denomina "mi señora", quien seguramente le mostraría 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 lo tanto, mayor verosimilitud a las palabras del tratadista cordobés, que se corroboran asimismo por los escritos del propio Ricci. No hay base, por todo ello, para dudar del pupilaje de Ricci sobre la duquesa de Béjar y sobre la dedicación 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 materias. De igual forma, discrepamos de Salort cuando se



Gran Candelabro del Templo. Abadía de Montecassino.

refiere a *La Pintura Sabia* como "escrito por encargo de los Béjar". Pues aunque Ricci declare que realiza la obra para la duquesa a petición de ésta, 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 queremos demostrar en este trabajo, en sus otros manuscritos.

12. F. Pacheco: *Arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 562-566.
13. Manuscrito cassinense n° 590, fol. 389.
14. V. I. Stoichita: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1995, p. 113.
15. D. Angulo Iñiguez-A. E. Pérez Sánchez: *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, láms. 260, 261, 264, 265, 271.
16. *La Pintura Sabia*, fols. 14r.-14v.
17. Manuscrito cassinense n° 590, fol. 17.
18. *Ibid.*
19. *Apocalipsis*, 12, 14, *Sagrada Biblia*, B.A.C., ed. F. Cantera-M. Iglesias, Madrid, 2000, p. 1.435.
20. P. Pancrazio: "Saggio iconografico della Inmacolata", en *Antoniano*, 29, 1954, pp. 544-545.
21. R. García Mahiques: "Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I)", en *Ars Longa*, 1995, pp. 187-197; Idem: (II), *Ars Longa*, 1996-97, pp. 177-184.
22. *Ibid.* (II), p. 181.
23. *La Pintura Sabia*, fol. 40v.
24. De nuevo como Inmaculada con la iconografía de la Mujer del Apocalipsis aparece en el Manuscrito cassinense 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 cassinense n° 469, fol. 67; como Mujer del Apocalipsis propiamente dicha aparece en Manuscrito cassinense n° 537, fol. 24.
25. Manuscrito cassinense n° 590, fol. 9.
26. *Imagen y Espejo de las obras de Dios*, fol. 8r, Biblioteca del Monasterio de El Escorial.
27. Manuscrito cassinense n° 469, fol. 57.
28. *Ibid.* fol. 63.
29. *La Pintura Sabia*, fol. 14r. y ss.
30. "Que la Toscana y Rústica, se tomaron de rústicos, y la dedicaron a silvestres dioses y faunos. La Dorica, de hombres fuertes y bizarros, y dedicaronla a fuertes dios[es], Hércules

y Júpiter. La Ionica, de una matrona, dedicada a diosas casadas. La Corintia, de la doncella corintia, y la dedicaron a diosas vírgenes." (fols. 7v-8r) "Edificaban con tal atención los antiguos, que en viéndose el templo, o la traza, se conocía a que Dios era dedicado... Los dóricos a Minerva, Marte y Hercules, que por su virtud sin deleite (y fortaleza) les pertenece. Los corintios a Venus, Flora, Proserpina y Ninfas de fuentes, selvas y montañas, porque como son hermosas y delicadas, se les acrecienta la hermosura con flores y adornos de este Orden. Los jónicos a Juno, Diana, Baco, y los otros dioses, que fue orden dedicada a las matronas romanas" (fol. 343v.), citados por J. Zarco Cuevas: "Un manuscrito...", *op. cit.*, p. 146.

31. "Ministra la Geometría a la Pintura el conocimiento de las cantidades continuas, con sus especies atonas, sin cuya noticia no es posible hacer una perfecta imagen ni aun para hacer una cruz, o esquadra pintada; no es posible sin esta principal parte, de las cuatro en que se dividen las Matemáticas", *La Pintura Sabia*, fol. 5r.
32. M. Lober: "I primi due libri di Sebastiano Serlio. Dalla struttura ipotetico-deduttiva alla struttura pragmatica", en C. Thoenes (ed.): *Sebastiano Serlio. Sesto Seminario Internazionale di Storia dell'Architettura*, Milán, 1989, pp. 114-125.
33. J. A. Ramírez: "El sistema de los órdenes o la utopía de la razón y el sueño de libertad", en *Edificios y sueños*, Madrid, 1991, pp. 101-145.
34. J. A. Ramírez: "Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el 'orden salomónico entero'", en *Goya, Revista de Arte*, n° 160, 1981, pp. 202-211.
35. *La Pintura Sabia*, fol. 41v.
36. S. Salort Pons: *op. cit.*, p. 4, nota 14.
37. *La Pintura Sabia*, fol. 41v.
38. Manuscrito cassinense n° 590, fol. 19.
39. J. A. Baird: "La Colonna Santa", en *Burlington Magazine*, n° CXXIX, vol. XXIV, diciembre, 1913, pp. 128-131. Para el carácter taumatúrgico atribuido a la columna, véase el bello diseño de Francisco de Holanda. *Album dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*, ed. de J. de Felicidade Alves, Lisboa, 1989.
40. A. Blunt: *La teoría de las artes en Italia. De 1450 a 1600*, Madrid, 1992, p. 124; C. Borromeo: *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiásticos*, ed. Universidad de México, 1985, p. 113.
41. Citado en J. A. Ramírez: *Dios arquitecto. J. B. Villalpando y el Templo de Salomón*, Madrid, 1992, p. 33.
42. P. de Céspedes: *Discurso sobre el templo de Salomón*, incluido en J. A. Ceán Bermúdez: *Diccionario* t. V, p. 319.
43. *Imagen o Espejo de las obras de Dios*, fol. 344r, citado por J. Zarco Cuevas: "Un manuscrito...", *op. cit.*, p. 148.
44. S. Hängel: *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, Huelva, 1999, pp. 50-68.
45. Seguramente Ricci pudo tener acceso al escrito del racionero Pablo de Céspedes, pues una copia del manuscrito de éste, realizada por el pintor Juan de Alfaro, debió de pertenecer a la duquesa de Béjar, a quien fue dedicado; J. A. Ramírez: *Edificios...*, *op. cit.*, p. 126; J. Rubio Lapaz: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993, especialmente pp. 216 y ss.
46. M. Gagliardo: "Una raccolta di 'scripta' dallo 'studio' del cardinale Giordano Orisini e gli affreschi delle Sei Età del Mondo nel suo palazzo romano", en *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, 1996, pp. 107-118.
47. Manuscrito cassinense n° 545, fol. 371. En el margen superior añade la fecha y la hora de la muerte de Alejandro VII.
48. E. A. Gosselin: "A listing of the printed editions of Nicolas de Lyra", en *Traditio*, 1970, pp. 246-399.
49. T. Laguna Paúl: *Postillae in Vetus et Novum Testamentum de Nicolās de Lyra*, Sevilla, 1979, p. 39.
50. A. Martínez Ripoll: "Exégesis escrita y explanación dibujada de la arquitectura bíblica en N. de Lira", en J. A. Ramírez: *Dios arquitecto...*, *op. cit.*, pp. 87-89.
51. No debe destacarse el conocimiento y las influencias mutuas que pudieron tener dos personajes con tantos intereses comunes y estrictos contemporáneos como Ricci y el jesuita alemán Athanasius Kircher, quien llegado a Roma en 1635, se convirtió en una personalidad relevante en tantos campos, y cuyo 'Museo' no dejaron de visitar todas las personas inquietas que pasaron por aquella ciudad en los decenios siguientes. La edición de Kircher sobre el Arca de Noé no se publicó hasta 1675, en Amsterdam, dedicada al monarca español Carlos II. I. Gómez de Liaño: *Athanasius Kircher. Itinerario del éxtasis o las imágenes de un saber universal*, Madrid, 1990.