

Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español. El cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, conmemoración y nuevas aportaciones

DAVID GARCÍA LÓPEZ

Al cumplirse cuatrocientos años del nacimiento de Juan Ricci querríamos dedicarle las siguientes líneas, reivindicando la obra de un artista singular en su tiempo. Fray Juan Andrés Ricci de Guevara, monje benedictino, maestro en filosofía y teología, pintor, dibujante, escultor, arquitecto y tratadista artístico, fue una personalidad singular dentro del mundo de las artes de nuestro siglo XVII, siendo tan grande el número de tópicos que rompió como los que siguió. Pintor y tratadista, ha legado varios manuscritos plagados de erudición, tanto sobre teología como de materias artísticas, repletos de citas en lenguas clásicas y modernas, además de mencionar a autores de todas las épocas, tanto de la Antigüedad pagana como de la teología cristiana.

Si bien desde el siglo XVIII fue valorado como pintor, pues gran número de obras de su mano permanecían desperdigadas, principalmente entre los monasterios de su orden, hubo que esperar al magnífico estudio de don Elías Tormo Monzó y don Enrique Lafuente Ferrari¹ para que saliese a la luz su manuscrito de *La Pintura Sabia* y se descubriese a su autor como dibujante y tratadista. En esta feliz obra, además, se reproducían algunas imágenes y escritos de los conservados en el famoso monasterio italiano de Montecassino, donde Ricci pasó los últimos años de su vida sin por ello perder su interés por la teología, el dibujo o la teoría artística.

Su biografía ha debido reconstruirse modernamente, pues durante el siglo en el que vivió, los sucesivos escritos de los distintos tratadistas o biógrafos de artistas no recogieron datos sobre su persona o su obra. Y es significativo la omisión en casos como el de Lázaro Díaz del Valle, que en su *Origen yllustración del nobilísimo y real arte de la pintura y dibujo* (1656) recoge las biografías de los artistas que se encontraban en la Corte, hablando así por ejemplo del hermano de fray Juan, Francisco Ricci². Pero, como veremos, las fechas de estancia en Madrid de Juan Ricci no son fiables, pudiera ser que en los años en que compuso Díaz del Valle su

¹ E. Tormo Monzó-E. Lafuente Ferrari, *La vida y la obra de fray Juan Ricci*, Madrid, 1930, 2 vols.

² Se recoge en F. Calvo Serraller, *La teoría de la pintura en el Siglo de Oro*, Madrid, 1981, p. 476.

manuscrito, nuestro benedictino se encontrara en uno de sus numerosos hospedajes por los monasterios castellanos de su orden.

Los documentos originales de su tiempo que han llegado hasta nosotros han sido rescatados por la moderna investigación, como es su partida de nacimiento en la iglesia de San Sebastián de Madrid, en pleno barrio de los artistas, de 28 de diciembre de 1600³, que establecía por fin un año de nacimiento seguro después de las dudas de los biógrafos del siglo xviii.

La biografía más completa sigue siendo la que realizó Gusi para la obra de Tormo y Lafuente, aunque también merece citarse la breve «vida» manuscrita fechada en Madrid en 1789 dentro del título general «Varones Memorables de la Congregación de San Benito de Hespaña llamada de Valladolid». Incorporado el manuscrito a los fondos del Museo de Pontevedra en 1940, fue dada a conocer al año siguiente y nunca ha sido citada por los sucesivos investigadores, a pesar de seguir tanto a Palomino como a las fuentes clásicas benedictinas con total erudición⁴.

Gusi nos relata la entrada de nuestro artista en la orden de San Benito de Nursia, de la que toma el hábito el 7 de diciembre de 1627 en el monasterio de Monserrat, tal y como consta en un manuscrito del cenobio⁵. Así se corrige la fecha de 1626 que nos dejó Palomino, su primer biógrafo. Sin embargo, se confirma lo que el tratadista cordobés relataba al decir que al entrar en Monserrat, Ricci «ya llevaba la habilidad de pintar»⁶, pues otro manuscrito del lugar lo define como «fray Juan Ricci, natural de Madrid, pintor famoso»⁷. Y es que Juan Ricci debía ser bien conocido en la Corte durante el decenio de los años veinte, pues el propio Palomino cita obras suyas que se conservaban en su tiempo, señalando expresamente que fueron ejecutadas «antes de entrar en religión». Estas pinturas no pudieron dejar de llamar la atención, pues se trataba nada menos que de «seis pinturas grandes, tres de la Pasión de Cristo Señor nuestro, y las otras tres de varios martirios de santos de la Sagrada Orden de la Merced de esta Corte, que están en la sacristía de Nuestra Señora de los Remedios; ... otra de unos santos mártires, y arriba la Santísima, que está en el Convento de este inefable misterio, en un retablo, frente a la puerta de la Lonja de dicha iglesia.»⁸ El por qué un artista con buenos encargos en la Corte decidiera entrar en religión y trasladarse hasta Monserrat no se puede responder más que

³ M. A. Mazón de la Torre, «Las partidas de Bautismo de Eugenio Cajés, de Félix Castelo, de los hermanos Rízi y otras noticias sobre artistas madrileños de la primera mitad del siglo xviii», en *A.E.A.*, XLIV, 1971, pp. 413-425 (p. 419). También, M. Fernández García, «Pintores de los siglos xvi y xvii que fueron feligreses de la parroquia de San Sebastián», en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XVII, 1980, pp. 109-135 (p. 130).

⁴ J. Filgueira Valverde, «Una biografía inédita de Fr. Juan Ricci», en *A.E.A.*, n.º 48, 1941, pp. 548-550.

⁵ C. Gusi, «Biografía del pintor don Juan Andrés Ricci, monje de Monserrat», en E. Tormo-E. Lafuente, *op. cit.*, pp. 33-65 (p. 37).

⁶ A. Palomino de Castro, *El Museo Pictórico y Escala Óptica III. El parnaso español pintoresco y laureado*, ed. Madrid, Aguilar, 1988, p. 335.

⁷ Recogido en C. Gusi, *op. cit.*, p. 37.

⁸ A. Palomino de Castro, *op. cit.*, p. 336.

recogiendo su temprano interés religioso, especialmente en su veneración por la Virgen, pues él mismo nos indica que con dieciséis años había escrito un opúsculo sobre la Inmaculada Concepción de María que había enviado al Papa Paolo V Borghese⁹. Palomino también nos dice que se había formado con el pintor dominico Maino —el pintor de Pastrana en cuya obra se denuncia una temprana experiencia italiana y que, tras una estancia toledana, pasaría a la Corte antes de 1621¹⁰—, aunque es razonable pensar que su primera educación hubiese estado atendida por su padre, Antonio Ricci¹¹. Además, la posible relación con el dominico, también se ha apuntado en alguna ocasión como una influencia para la entrada en religión del Ricci joven pintor¹².

Antonio Ricci, por su parte, fue un pintor de Ancona¹³ que acompañó a Federico Zúccaro a El Escorial (1586-88), quedando en la Corte cuando el pintor y tratadista de Sant'Angelo in Vado regresó a Italia, casándose ese mismo año con una española, Gabriela de Guevara, hija de un dorador del rey, en la madrileña parroquia de San Ginés. Antonio no tuvo demasiado éxito con los pinceles en nuestro país, y acabó dedicándose a otros menesteres, citándosele por última vez en 1631, cuando parecía encontrarse en una buena situación económica. Ésta debió empeorar a su muerte pues en el óbito de su esposa, en marzo de 1635, ésta se encontraba en la cárcel por deudas y «No hizo testamento por no tener de qué»¹⁴. Aún así, dos hijos suyos se dedicaron a la pintura, nuestro fray Juan y su citado hermano Francisco (1614-1685), que llegaría a ser pintor del Rey en 1556¹⁵.

⁹ Manuscrito n.º 590 de la biblioteca de Montecassino, fol. 17.

¹⁰ D. Angulo Íñiguez-A. E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del primer tercio del siglo xvii*, Madrid, 1969, pp. 299-325; A. E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Madrid, 1992, pp. 103-108.

¹¹ D. Angulo Íñiguez-A. E. Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo xvii*, Madrid, 1983, p. 268.

¹² V. Von Loga, *Die Malerei in Spanien*. Berlín, 1923, p. 367.

¹³ Él mismo se declara de Ancona y no de Bolonia como le creyó Palomino y después Ceán, lo que ha llevado a confusión en algunas ocasiones. Los datos fueron dados a conocer por C. Pérez Pastor, «Noticias y documentos relativos a la Historia y Literatura Española», en *Memorias de la Real Academia Española*, t. XI, Madrid, 1914, 54.

¹⁴ En M. Agulló y Cobo: *Documentos para la historia de la pintura española*, Madrid, 1994, p. 102. Sobre Antonio Ricci D. Angulo Íñiguez-A. E. Pérez Sánchez: *Pintura madrileña del primer tercio... ob. cit.* pp. 57-64. Por otra parte, hay que dejar constancia de la dualidad con la que se cita a la esposa de Antonio Ricci y madre de Juan y Francisco, pues sí en parte de la documentación, como en el acta de bautismo citado, se la apellida Guevara y éste es el segundo apellido utilizado por fray Juan, ya Palomino nombra a Gabriela Chaves como su madre y el documento sobre la muerte y entierro de ésta la apellida del mismo modo. El acta de bautismo también nos especifica a Juan como único nombre del pintor, y así es llamado siempre por Palomino, por lo que quizás el segundo, Andrés, con el que también firma en la portada de su *Pintura Sabia* y en documentos de Montecassino, podría aparecer tras su entrada en religión.

¹⁵ A. E. Pérez Sánchez, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Catálogo de la exposición, enero marzo de 1986, Palacio de Villahermosa, Madrid, pp. 57-64; *Idem, Pintura barroca... op. cit.*, pp. 282-286.

Juan Ricci —nos sigue contando Palomino— se dedicó los años siguientes al estudio, pues según las constituciones de los benedictinos era necesaria una preparación de al menos seis años. De este modo, estudió Derecho en Hirache y después Teología en Salamanca, donde debió costearse sus gastos con sus propias pinturas. Nos encontramos, por lo tanto, con un pintor docto, que consigue traspasar de largo el umbral del semianalfabetismo con el que convivían la mayoría de sus compañeros artistas, y que se constituye como un ejemplo perfecto para encarnar el ideal de la pintura como arte liberal, que tantos esfuerzos costó a los pintores durante el siglo XVII y que Palomino debe todavía reivindicar ya en el siglo siguiente¹⁶.

Poco antes de la salida de los monjes castellanos de Monserrat por los disturbios de 1641 en Cataluña, Ricci se encontraba ya en Salamanca, de donde pasa a Madrid. Aquí, según nos dice él mismo, pierde el puesto de maestro de dibujo del príncipe Baltasar Carlos —recordemos que Palomino atribuiría en un célebre episodio este puesto a Alonso Cano, aprovechando para continuar con el anecdotario tremendista atribuido al artista granadino¹⁷— por no aceptar el nombramiento de don Juan Manuel de Espinosa para gobernar Monserrat de Madrid, que iba en contra de las constituciones de su orden¹⁸. Así, una vez fuera de palacio, se dirige al monasterio de Santo Domingo de Silos, donde en un documento del primero de febrero de 1642 se le nombra confesor del lugar¹⁹. A partir de aquí, se tienen noticias de distintos viajes de fray Juan en los que realizaría trabajos de pintura, escultura y arquitectura. En 1643 estaría en el Priorato de San Frutos, en 1645 se trasladaría al monasterio de San Juan de Burgos, donde volvería al año siguiente. En San Pedro de Cardena pintaría entre 1649 y 1653. Alrededor de esta última fecha vendría a ser abad de Medina del Campo y realizaría la portada de orden rústico que dibuja con sobresaliente sentido perspectívico en el folio 25r. de su *Pintura Sabia*. También en 1653 pintaría los retablos de San Millán de la Cogolla, de los pocos que se conservan *in situ*. Posteriormente, entre 1656 y 1659 volvió al monasterio de San Juan de Burgos, realizando los lienzos del trascoro de la catedral de dicha ciudad, conservados todavía allí. Poco antes de 1659 también pintaría lienzos para el monasterio de Sopenán²⁰.

No se tiene documentación, sin embargo, sobre el paso de Ricci por el monasterio de San Martín de Madrid, donde realizó una de las series más resaltadas por sus biógrafos. Seguramente sería entre la fecha de los trabajos de 1659 y 1662, en que sabemos que pasó a Italia como él mismo refleja en uno de los manuscritos conservados en Montecassino²¹, cuando volvió a la Corte²². Fue durante esta estancia

¹⁶ J. Gállego, *El pintor, de artesano a artista*, ed. Granada, 1995, p. 181.

¹⁷ J. Portús, «Alonso Cano: la creación de una leyenda», en *Veintitrés biografías de pintores*, Madrid, Museo del Prado, 1992, pp. 319-344 (p. 332).

¹⁸ Manuscrito n.º 590 de Montecassino, fol. 5.

¹⁹ C. Gusi, *op. cit.*, p. 38.

²⁰ *Ibid.* p. 39.

²¹ Manuscrito n.º 590 de la Biblioteca de Montecassino, fol. 370.

²² C. Gusi: *op. cit.*, pp. 39-40.

cuando pudo redactar su manuscrito de *La Pintura Sabia*, estableciendo la relación educativa con doña Teresa Sarmiento de la Cerda. Ceán Bermúdez refiere que fue a raíz del éxito de los cuadros del claustro de San Martín cuando fray Juan volvió a los círculos de la nobleza cortesana que había debido abandonar, tras su intransigencia citada con las constituciones de la orden benedictina, oponiéndose a la designación real:

«con esta obra se adquirió la estimación de muchas personas de carácter y de la duquesa de Béjar, á quien enseñó á dibujar, y á quien dedicó un libro que habia escrito sobre la pintura, que ignoramos se haya impreso.»²³

Pero sabemos que su relación con la familia de la Cerda venía de más atrás, pues uno de sus miembros había estado entre los apoyos nobiliarios con los que había contado el benedictino para su citada y finalmente frustrada maestría de dibujo del príncipe Baltasar Carlos en 1641, como él mismo explica en la copia de la carta que envió a doña Teresa fechada en Roma en 1663. De este modo, cita al obispo de Badajoz, y después de Urgel, don José de la Cerda —además del Conde Duque y el protonotario de Aragón Jerónimo de Villanueva²⁴.

Por supuesto, el libro sobre pintura al que se refería Ceán no es otro que *La Pintura Sabia*, que Palomino pudo todavía ver por su contacto directo con la duquesa de Béjar. Él nos habla de la relación de Ricci con doña Teresa y de la dedicatoria de su libro —al que elogió grandemente—, además de hablarnos de otras pinturas que el benedictino llevaría a cabo para su casa, en una labor de mecenazgo que, como venimos comentando, debió prolongarse durante varios años y que todavía no ha podido ser estudiada:

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, 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.»²⁵

De este modo podía escribir Menéndez y Pelayo que el manuscrito de Ricci «ya se había perdido en tiempos de Ceán»²⁶. Afortunadamente no fue así, dándose de nuevo a conocer en la edición ya comentada de Tormo y Lafuente en 1930, cuando pertenecía a la colección de Félix Bóix. Desde las palabras de Palomino hasta su aparición en posesión de Bóix tan sólo tenemos la constancia de lo acreditado en la

²³ A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, t. IV, p. 212.

²⁴ Manuscrito n.º 590 de la Biblioteca de Montecassino, fol. 4.

²⁵ A. Palomino de Castro, *op. cit.*, p. 336.

²⁶ M. Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas estéticas en España*, ed. facsímil, Madrid, C.S.I.C., 1994, t. I, p. 907.

moderna encuadernación del manuscrito, realizada en Madrid para la biblioteca del marqués y señor de Liédena²⁷.

De la estancia de Ricci en Italia, que abarca 19 años, son desgraciadamente pocos los datos que poseemos. Tenemos hasta el momento que contentarnos con las breves noticias que el propio pintor nos va dejando en sus manuscritos cassinenses y de las antiguas rememoraciones realizadas por los propios benedictinos, entre las que se encuentran la *Biblioteca Benedicto-Cassinensis sive Scriptorum Cassinensis Congregationis* de Armellini, editada en Asís en 1732, o la segunda parte de la *Historia Abbatiae Cassinensis* de Gattula, que vio la luz en Venecia al año siguiente, además de las propias noticias de Palomino o Ceán. Armellini nos informa de que Ricci vivió algunos años en Roma, «dove dimorò per alcuni anni»²⁸, antes de llegar a Montecassino. Mientras que Gattula nos da la relación de las obras literarias realizadas por fray Juan, entre las que se encuentra el «Építome de arquitectura», del que más tarde trataremos, además de otras composiciones teológicas que también se conservan en el célebre monasterio italiano en forma de manuscrito:

«D. Johannes Andreas Ricci, de quo cum de Piis Viris, dum apud nos versaretur, plures scripturae libros exposuit a Genesi, Exodi & usque ad totum Ecclesiasticum tribus tomis in folio. Duo alia volumina eadem forma scripsit de Theologia Scholastica, et morali, atque aliud in folio de sex mundi aetatibus. Sex hi tomi latine elucubratu ornatique pulcherrimis iconibus extant in bibliotheca nostra manuscripti.»²⁹

El mismo Ricci nos informa de su llegada a Roma el primero de Noviembre de 1662 y del motivo de su viaje:

«Vine a Roma para ver si podía hacer definir el Misterio de la Inmaculada Concepción»³⁰.

Es así absurdo, como se ha hecho en alguna ocasión, comparar el viaje del benedictino a Italia con el de otros de nuestros artistas del siglo xvii, para quienes significaría una oportunidad de formación artística. Hay que recordar, además, la elevada edad de Ricci en este viaje —más aún para aquella época— como para considerarlo de formación artística. Todo ello sería dejarse seducir por una consideración más bien romántica de las artes. Así podemos contemplar el ejemplo de Ceán, quien demostrando una vez más la altísima valoración con la que contemplaba a las Bellas Artes y el modelo inexcusable que para éstas constituían las

²⁷ J. A. Yebes, *Manuscritos españoles de la Biblioteca Lázaro Galdiano*, Madrid, 1998, t. II, pp. 638-639.

²⁸ *Cfr.* p. 18, recogido en E. Tormo-E. Lafuente, *op. cit.*, p. 74.

²⁹ *Cfr.* p. 775, recogido en *Ibid.* p. 76.

³⁰ Manuscrito n.º 590 de la Biblioteca de Montecassino, fols. 368-369.

antigüedades conservadas en Italia, declara que fray Juan pasó a Roma por el solo motivo de consagrarse al estudio y aprendizaje de las obras de la Antigüedad:

«Pasó [Ricci] después a Roma con el deseo de ver las obras del anti-
guo...»³¹

En todo caso, todas las fuentes alaban la gran fe y sencillez de costumbres de la que hacía gala nuestro pintor. A este respecto es especialmente descriptiva la biografía diociesca conservada en Pontevedra a la que hacíamos referencia y que fue recogida por Filgueira Valverde, en la que se narran con mayor énfasis los bastos vestidos utilizados por el madrileño o su desprecio al frío reinante una vez entrado en oración³². Los tratadistas hispanos lo retratan de una manera muy personal. Palomino, siempre muy proclive a describir a los artistas en relación con personas principales, nos dice que Ricci recibiría muchas honras del Papa, quien apreció muy especialmente su obra pictórica y terminaría otorgando un obispado en Italia a nuestro pintor³³. Es necesario advertir que esta noticia sólo fue recogida por el tratadista cordobés, mientras que los autores benedictinos a los que nos hemos referido no mencionan este hecho, por lo que su veracidad se vuelve más dudosa. Si es cierto que Ricci dedicó su breve «Epítome de arquitectura», que redactó en 1662 y que se conserva manuscrito en el monasterio de Montecassino, al Papa Alejandro VII y a la reina Cristina de Suecia, y que este Papa le hizo Predicador General³⁴. El epítome incluye un proyecto con dibujos para la restauración del *bal-dacchino* de San Pedro con el escudo Chigi, cuya primera versión debió enviarse al propio Papa por fray Juan y se conserva en la actualidad en la Biblioteca del Vaticano³⁵.

Palomino también nos da noticia del gran número de pinturas que Ricci habría realizado en su estancia italiana, unas obras de las que no teníamos ninguna noticia hasta fechas muy recientes. Ahora sabemos que decoró en 1666 la capilla de San Cosme y San Damián de la colegiata de Santa María Assunta de la localidad de Trevi nel Lazio, distante unos 80 kilómetros de Montecassino e históricamente territorio de dominio del monasterio, por lo que podemos deducir que hacia esa fecha se encontraba ya residiendo en el cenobio benedictino³⁶.

Por todo lo que llevamos dicho nos damos cuenta del interés suscitado por la vida y la obra de Juan Ricci, desde Palomino hasta los historiadores de nuestro

³¹ Ceán Bermúdez, *op. cit.*, p. 212.

³² J. Filgueira Valverde, *op. cit.*

³³ A. Palomino de Castro, *op. cit.*, p. 336.

³⁴ Así lo afirma él mismo en el manuscrito n.º 590 de la biblioteca de Montecassino. Citado en C. Gusi, *op. cit.*, p. 45.

³⁵ Biblioteca Apostólica Vaticana (Mss Chigiani E-VII-257), descubiertos por S. Salort Pons, «Fray Juan Rizi en Italia», en *A.E.A.*, n.º 285, 1999, pp. 1-24 (p. 4).

³⁶ *Ibid.*, p. 5.

siglo. Sin embargo, también, podemos percibir que son todavía muchos los puntos que necesitan una revisión moderna que actualice algunas visiones repetidas desde antiguo. El modelo de su obra pictórica es un claro ejemplo. La enorme producción de Ricci, reforzada por la propia «facilidad» de ejecución de su estilo, ha llegado muy parcialmente hasta nosotros. Del gran número de ciclos que realizó en las distintas visitas a los conventos de su orden, son mínimos los supervivientes. Los más completos serían el conjunto de San Millán de la Cogolla y el del trascoro de la catedral de Burgos. El Museo del Prado posee seis obras catalogadas de su mano, aunque dos de ellas están depositadas fuera del edificio Villanueva. Una de estas obras del museo madrileño sería un buen ejemplo de la necesaria revisión que venimos comentando. Nos referimos al celebrado retrato titulado como *Don Tiburcio de Redín y Cruzat*³⁷, obra que procede de las Colecciones Reales y que pasó al museo desde su creación. Su atribución a fray Juan es moderna pues fue realizada por Beruete. En el catálogo de Tormo y Lafuente ocupa el n.º 47 y allí se cita la atribución de Beruete realizada en la edición inglesa de su obra *Velazquez* editada en Londres en 1904, en la página número 60. Desde entonces se ha repetido esta afirmación una y otra vez³⁸, cuando en realidad Beruete ya había afirmado esta atribución en la edición francesa de su estudio sobre el pintor sevillano de 1898³⁹. Además de esta confusión de ediciones y fechas, mínima si se quiere pero significativa, está el hecho de la atribución misma, que no se ha puesto en duda aun con los frágiles argumentos con los que está realizada: por razones meramente estilísticas. La técnica suelta del retrato, que compone las pinceladas para ser unidas visualmente a cierta distancia por el espectador, remitió a una manera velazqueña. Sin embargo, la calidad de la obra, aunque alta, no llegaba a la armonía que suponen las composiciones del pintor sevillano, por lo que se atribuyó a su yerno y seguidor Martínez del Mazo⁴⁰. Sin embargo, en los inventarios más antiguos la atribución a Velázquez era sucesivamente repetida. Así nos lo encontramos en la obra de Eusebi —ya en el edificio Villanueva—, situada en el Salón primero con el resto de la pinturas de las «Escuelas Españolas Antiguas»⁴¹. También en el Inventario General realizado a la muerte de Fernando VII, realizado en 1834, se le sigue situando en el Salón Primero, y se le valora en 10.000 reales más 160 del

³⁷ N.º de cat. 887.

³⁸ Por ejemplo en D. Angulo Íñiguez-A. F. Pérez Sánchez, *Historia de la pintura española. Pintura madrileña. Segundo tercio...*, op. cit., p. 309, o en el catálogo de la exposición *La pintura madrileña del Secolo XVII*, Roma, 1991, n.º cat. 25, p. 104.

³⁹ A. Beruete, *Velazquez*, París, 1898, p. 78. «L'auteur du portrait de *Don Tiburcio de Redín* est, à notre avis, le p. Juan Rizí, dont les oeuvres présentent avec celle-ci de frappantes analogies».

⁴⁰ Catálogo del Museo del Prado de 1854-58, n.º 131, «Mazo: Retrato de un Capitán desconocido del tiempo de Felipe 4º», en *Museo del Prado. Inventario general de pinturas. I. La Colección Real*, Madrid, 1990, p. 54.

⁴¹ L. Eusebi, *Noticia de los Cuadros que se hallan colocados en la Galería del Museo del Rey Nuestro Señor sito en el Prado de esta Corte*, Madrid, 1828, n.º 82, p. 23.



Lámina 1. *Retrato de don Tiburcio de Redín*. Museo del Prado.

marco⁴². Mientras, en el Inventario del Palacio Real de 1811 se encontraba en la «Primera Pieza entrando por la dra. del salon de pages», también atribuido a Velázquez con el número 727 como «Retrato de un General español»⁴³. La restauración del cuadro hacia 1860 descubriría el letrero en el que se hace constar el nombre del retratado, don Tiburcio de Redín, bien conocido por haber protagonizado una de esas vidas tormentosas de nuestro Siglo de Oro: su desilusión por el mundo y la metamorfosis de soldado a monje capuchino evangelizador de África y América. Don Redín ha producido una rica bibliografía ya desde muy antiguo⁴⁴, por lo que su paso a la condición eclesiástica en 1637 imposibilitó que el retrato como soldado hubiese sido realizada por Mazo. De ahí la búsqueda de otro posible autor que se cerró con la atribución a Ricci. La comparación habitual de este retrato con el de fray Alonso de San Vitores, del Museo de Burgos, personaje protector de fray Juan durante su estancia en la ciudad castellana, tampoco aclara demasiado, pues a pesar de la alta calidad de éste, la técnica con la que está efectuada se diferencia bastante del Redín y el velazqueñismo no se encuentra. Es más, tampoco en otras obras de Ricci encontramos esa técnica de contraposición de colores tan luminosamente ejecutada como en el Redín que, si seguimos la cronología apuntada se trataría de una obra de un Ricci joven, que habría llegado a unas cotas de asimilación de la técnica velazqueña que en sus obras posteriores conservadas no se observa. Es más, la afortunada denominación de Justo, llamando a Ricci «el Zurbarán castellano» que tanto nos gusta citar a los historiadores, se suele colocar sin sonrojo tras la propia definición de velazqueñismo técnico, como si la frase del historiador alemán sólo se refiriese al gran número de ciclos monásticos pintados por fray Juan y no también a su técnica y ejecución de acusada austeridad.

Pero si en la vida y la obra pictórica de Juan Ricci quedan, como venimos diciendo, muchos aspectos todavía por dilucidar, aún están mas abiertos el resto de sus actividades. Nuestro interés por el autor benedictino se viene centrando en su labor teórica y dibujística⁴⁵, en la que intentaremos centrar las siguientes líneas.

La rica personalidad de Ricci hace que el análisis de sus escritos se convierta en una labor especialmente apasionante. Ya nos hemos referido a la amplitud de sus

⁴² [«Ymbentario y tasacion de todos los cuadros que existen en el Real Museo de Pinturas colocados en las diferentes salones de que se compone... Testamentaria del Señor D. Fernando 7º de Borbón, Año de 1834. » T. II, Archivo General de Palacio, libro 4. 808, fol. 407v, n.º 82. También en G. Anes, *Las Colecciones Reales y la fundación del Museo del Prado*, Madrid, 1996, p. 126.

⁴³ En J. J. Luna, *Las pinturas y esculturas del Palacio Real de Madrid en 1811*, Madrid, 1993, p. 105.

⁴⁴ M. Anguiano, *Vida y virtudes del capuchino español*, Madrid, 1704; Puyol y Alonso, *Vida y aventuras de D. Tiburcio de Redin, soldado y capuchino*. Madrid, 1913; p. Lázaro de Aspúrz, *Redin, soldado y misionero*, Madrid, 1951.

⁴⁵ D. García López, «Fray Juan Ricci tratadista de arquitectura», en las Actas del *XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*. Granada, 2000, vol. II; pp. 1063-1068; *Idem*, «La teoría artística de fray Juan Ricci», en *VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. El pintor fray Juan Andrés Ricci (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en la Rioja*. Logroño, 2000 (en prensa).

intereses y a su condición de artista especialmente erudito, practicante de las tres artes «mayores» de pintura, escultura y arquitectura. Como escultor nos queda la referencia de su viaje a Burgos para realizar una obra de talla, mientras que como arquitecto hay referencias a la construcción de una capilla de planta centralizada en el Monasterio de Silos, la fachada del convento de Medina del Campo que, como dijimos, aparece dibujada en el folio 25r. de *La Pintura Sabia* y la regularización de la Plaza del Panteón romano⁴⁶. Hay que recordar, en este sentido, las palabras de Armellini «Hic tam Scholasticis Scientiis, quam liberalibus artibus eruditus, & Theologum, & concionatorem, & Pictorem, & Architectum, prout ingenium»⁴⁷, en las que Ricci aparecía reflejado, además de docto, como pintor y arquitecto, por lo que se trata de un caso más de pintor-arquitecto en nuestro siglo xvii⁴⁸. La necesaria instrucción de los religiosos, su mayor posibilidad de gozar del tiempo y los libros indispensables para dedicarse al estudio, los hacía especialmente predispuestos a convertirse en artistas cultos, lo que ha sido puesto de relieve con la abundante nómina de arquitectos religiosos de nuestro siglo xvii⁴⁹.

Pero será más en la faceta de arquitecto teórico, dibujando y proponiendo distintas soluciones e hipótesis especulativas con las que, como veremos seguidamente, el benedictino se convertirá en una personalidad singularmente interesante.

Sus contribuciones teóricas más logradas se encuentran en el mencionado manuscrito de *La Pintura Sabia*, como dijimos actualmente depositado en la biblioteca de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, sobre el que se hizo la edición de Tormo y Lafuente de 1930, cuando pertenecía a la colección de Félix Bóix.

El manuscrito es un tratado completo sobre la pintura que, tomando las referencias teóricas vasarianas de la supremacía del *disegno* como base de las artes, por las que el dominio del dibujo se convierte en el paso necesario del artista como maestro de arquitectura, pintura y escultura, insiste en los conceptos renacentistas que lo capacitan para su consecución. No hay que olvidar que ya Francisco de Holanda en 1548 había puesto por boca de Miguel Ángel la afirmación que retomará Vasari: «Pintura, escultura y arquitectura, culminan en el dibujo. Es la primera fuente y el alma de toda clase de pintura y la raíz de todas las ciencias.»⁵⁰

En este sentido, la insistencia en el conocimiento intelectual del artista se define como el dominio de tres ciencias principales: geometría, perspectiva y anatomía. Todas ellas constituían las bases sobre las que debía basarse el pintor que entendiera su profesión como un arte liberal y humanista desde la obra teórica de Alberti, y la

⁴⁶ C. Gusi, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷ Incluido en E. Tormo-E. Lafuente, *op. cit.*, p. 73.

⁴⁸ A. Rodríguez G. de Ceballos, «L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», en *Revue de l'Art*, n.º 70, 1985, pp. 41-52.

⁴⁹ J. J. Martín González, *El artista en la sociedad española del siglo xvii*, 2.ª ed., Madrid, 1993, p. 58.

⁵⁰ Citado en A. E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, p. 20.

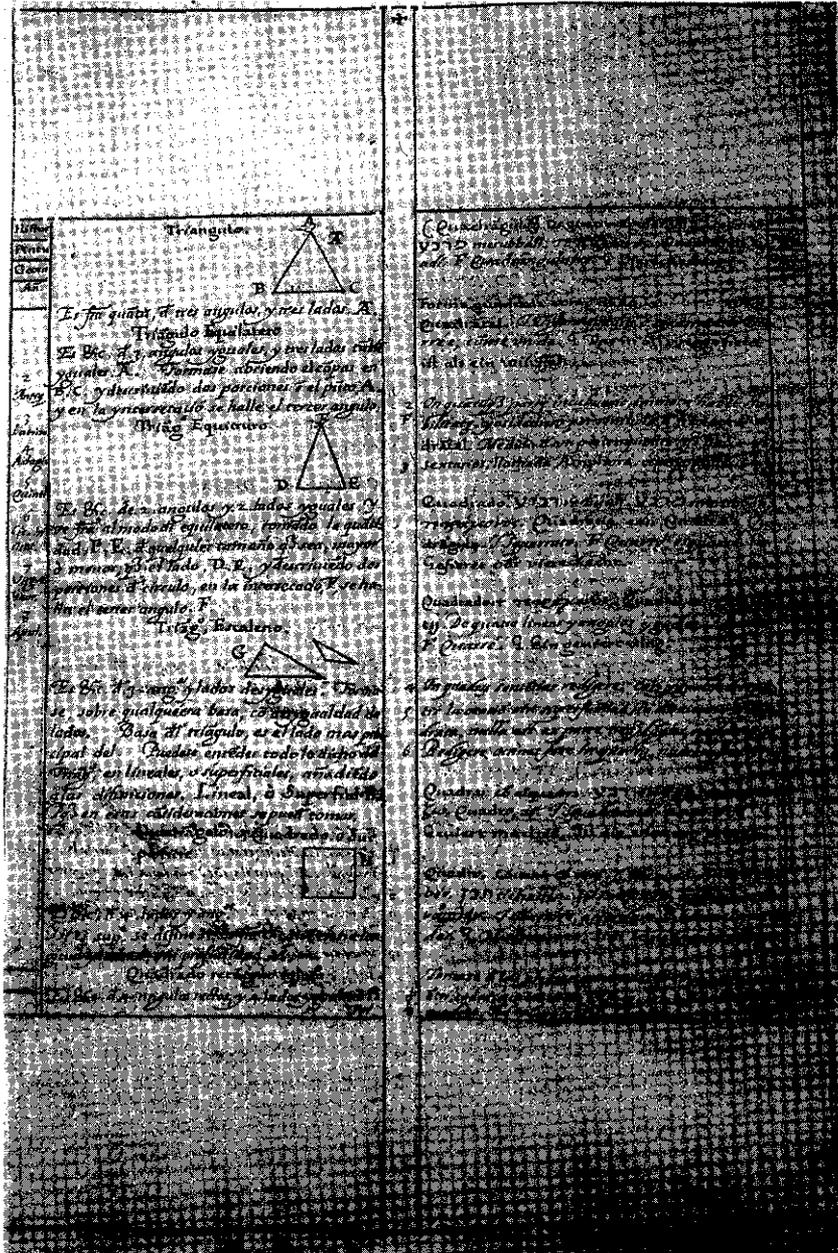


Lámina 2. Geometría euclidiana. La Pintura Sabia, fol. 111. Fundación Lázaro-Galdiano.



Lámina 3. Anatomía. *La Pintura Sabia*, fol. 49r. Fundación Lázaro-Galdiano.

división del tratado de Ricci en estas tres partes refleja el seguimiento de esta larga tradición.

La geometría formaba parte de los saberes tradicionales que se enseñaban dentro del llamado *quadrivium* —junto a la aritmética, la música y la astronomía—, y estaba considerada como una de las siete artes liberales. Ya Vitruvio había exigido que el arquitecto debía ser «ente(n)dido en geometría»⁵¹, y así lo había entendido nuestro Diego de Sagredo previniendo que «el buen arquitecto se debe proueer ante todas cosas de la sciencia de geometria»⁵². 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 y así podemos encontrarlo en el más difundido de ellos, el que se encuentra en el libro I de Sebastiano Serlio editado en París en 1545⁵³. Pero ya Alberti había manifestado claramente su interés por tomar de «los matemáticos lo que nos parezca pertinente»⁵⁴, utilizando los estudios ópticos de Euclides y sus comentaristas en los manuscritos florentinos⁵⁵. Como el humanista genovés, Ricci comenzará por las definiciones más sencillas, como el punto o la línea hasta llegar a figuras geométricas más complicadas, siempre acompañando a su escritura con pequeños dibujos explicativos, y siguiendo en todo momento a Euclides⁵⁶, declarando desde el comienzo la exigencia que el dominio de esta ciencia tiene para el buen pintor:

«Ministra la Geometria a la Pintura el conocimiento de las quantidades continuas, con sus especies atomas, sin cuya noticia no es posible hacer una perfecta ymagen ni aun para hacer una cruz, o esquadra pintada; no es posible sin esta principal parte, de las quatro en que se dividen las Matematicas.»⁵⁷

También Ricci, en este caso, entronca con nuestros más conocidos tratadistas de pintura del siglo, como Carducho y Pacheco, quienes habían reafirmado la impor-

⁵¹ M. Vitruvio Pollion, *De architectura*, ed. de Miguel de Urrea, Alcalá de Henares, Juan Gracián, 1582, facsímil de Albatros Ediciones, Valencia, 1978, libro I, cap. I, p. 5v.

⁵² Cito por la edición facsímil con introducción de F. Marías y A. Bustamante, D. de Sagredo, *Medidas del Romano*, Toledo, 1549, s.n., Madrid, 1986.

⁵³ M. Lorber, «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.

⁵⁴ L. B. Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, ed. de R. De la Villa, Técno, Madrid, 1999, libro I, p. 69.

⁵⁵ J. Garriga, en su edición de *Fuentes y documentos para la Historia del Arte. Renacimiento en Europa*, Barcelona, 1983, p. 31, n.º 3.

⁵⁶ Para el conocimiento de la obra de Euclides el geómetra (315?-225 a.C.) en España es necesario hacer mención a la celebrada traucción de Rodrigo Zamorano de 1576, que fue especialmente bienvenida por Felipe II, *Los seis libros primeros de la geometria de Euclydes. Traduzidos en le(n)gua Española por Rodrigo çamorano Astyologo y Mathematico...*, Sevilla, Casa de Alonso Barrera, 1576, ed. facsímil con estudio introductorio de J. M.ª Sanz Hermida, Salamanca, 1999; R. Soler, «Llibres de perspectiva a biblioteques d'artistes espanyols (segles XVI-XVIII)», en *D'art*, 1994, pp. 167-180; N. Miller, «Euclides redivivus: a hypothesis on a proposition», en *Gazette des Beaux-arts*, mayo-junio, 1993, pp. 213-226.

⁵⁷ *La Pintura Sabia*, fol. 5r.

tancia de la geometría —así como harán sobre la perspectiva y la anatomía— para la consecución de la buena pintura⁵⁸.

La perspectiva, como parte de la geometría, desde su posible «invención» por parte de Brunelleschi según nos cuenta Filarete en su tratado⁵⁹, y tras la primera sistematización llevada a cabo de nuevo por Alberti en su *De pictura*, se había convertido en una ciencia imprescindible para el pintor. Tras el período de experimentación que había significado el *Quattrocento*, el siglo XVI supuso la normativización de los avances de los estudios perspectívos⁶⁰, que en el terreno artístico se vieron reflejados en las obras de dos de los más importantes teóricos de la arquitectura del siglo, la de Sebastiano Serlio *Secondo Libro (Di Prospettiva)*⁶¹, y la póstuma de Vignola *Le due regole della prospettiva*⁶², editada por el célebre matemático Egnazio Danti. Fue sin duda el texto de Vignola el que supuso una mayor contribución a los estudios artísticos, ante todo por su «segunda regla» sobre el uso de los puntos de distancia y por la claridad de la exposición y los comentarios aclaratorios de Danti⁶³.

Sin embargo, a pesar de que Ricci cite a Barozzi siguiendo su tratado de arquitectura, la célebre *Regola degli cinque ordini d'architettura* (1562), no se muestra proclive a sus propuestas perspectívas. Fray Juan rechaza esta «segunda regla» para decidirse por un método más sencillo: «aunque la prespectiva, la an usado asta oy con dos puntos de vista y de distancia como demostraré, tengo de executarla con solo el punto de vista»⁶⁴. De la importancia que al dominio de la perspectiva para que la pintura fuese considerada actividad liberal tenemos ejemplos incluso fuera del campo artístico. Es el interesante caso de fray Juan de Santo Tomás, que en su *Cursus theologiae* (Lyon, 1663) nos informa de que si la pintura se considera por el lado de la perspectiva, será arte liberal y aun ciencia, pero si se toma por el ministerio de mezclar y extender los colores, debe estimarse como servil⁶⁵. También en la frustrada «Academia Peregrina» cuyos estatutos redactó Francisco Medrano en 1621, los temas artísticos debían ocupar un lugar importante entre los temas a debate, por lo que uno de los días de su completo calendario estaba dedicado a la

⁵⁸ V. Carducho, *Diálogos de la pintura*, ed. de F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979, p. 157; F. Pacheco, *Arte de la pintura*, ed. de B. Bassegoda i Hugas, Madrid, Cátedra, 1990, p. 282.

⁵⁹ H. Damisch, *El origen de la perspectiva*, Madrid, 1997, pp. 66-67.

⁶⁰ L. Vagnetti, «Il processo di maturazione di una scienza dell'arte: la teoria prospettica nel Cinquecento», en *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e transgressioni*, Florencia, 1980, pp. 427-474.

⁶¹ Editada en París, 1545.

⁶² Editada en Roma, 1583.

⁶³ J. V. Field, *The invention of infinity. Mathematics and Art in the Renaissance*, Oxford, 1997, p. 134.

⁶⁴ *La Pintura Sabia*, fol. 13r.

⁶⁵ M. Menéndez Pelayo, *op. cit.*, t. I, p. 609. Citado en J. Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, 1999, p. 52.



Lámina 4. Anatomía. La Pintura Sabia, fol. 83v. Fundación Lázaro-Galdiano.

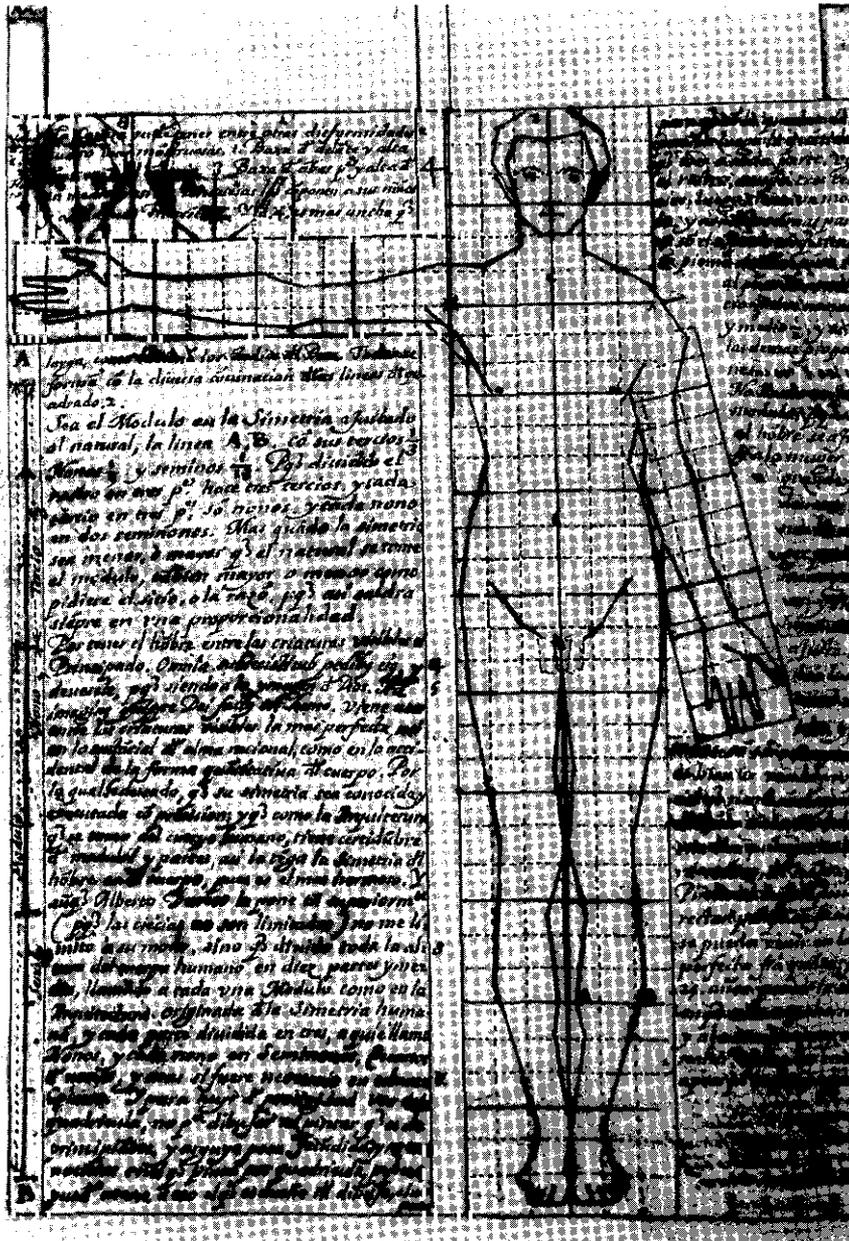


Lámina 5. Anatomía y proporciones. *La Pintura Sabia*, fol. 101r. Fundación Lázaro-Galdiano.

pintura y la perspectiva⁶⁶. Por todo ello, no es extraño que Ricci se preocupara especialmente por definir con exactitud la perspectiva y su importancia para la pintura:

«Es la Prespectiva ciencia que da su lugar devido a cada cuerpo sin que se mueva cantidad que no se registre por ella, la qual ajustadísima precisión ministra a la Pintura, dando razón de qualquier cosa porqué está en su sitio y no en otro.»⁶⁷

Para conseguir su explicación perspectivica, Ricci recurre a los ejemplos de la arquitectura, donde cree que se manifiestan más abiertamente los principios de aquélla. Así desarrollará un discurso con los ejemplos de los distintos órdenes, pero aportando también decisivas novedades como son nuevas formas de ordenación arquitectónica, haciendo aparecer el orden grotesco o el salomónico «entero», como estudiaremos detenidamente más adelante.

De la importancia que Ricci otorga a la anatomía y las proporciones no cabe ninguna duda contemplando su manuscrito, pues dedica más de la mitad de sus 108 folios a dibujos anatómicos del cuerpo humano con sus distintas simetrías. Este estudio del cuerpo humano había sido considerado desde el Renacimiento como una asignatura indispensable para el pintor. La afirmación de Vitruvio colocando al hombre como medida arquitectónica ideal se recogió desde el siglo xv, en el que la antropomorfización de las artes fue evidente. Era natural que Alberti, que al discutir sobre los géneros pictóricos se inclinase por la «pintura de historia», tuviese que incidir en la representación del hombre, pues sólo éste podía ser el protagonista de la misma. De este modo, el estudio de la anatomía se detallará con todo cuidado en su *De pictura*: «esbozar primero los huesos, pues estos, que se tuercen de modo mínimo, siempre ocupan el mismo sitio. Después es necesario añadir en sus lugares los nervios y los músculos de carne y piel. Pero aquí quizás algunos objeten ... que al pintor nada le concierne de estas cosas que no se ven. Esto es así, pero así como es necesario para dibujar un hombre vestido, dibujar antes un desnudo al que recubrimos luego de ropas, así también al pintar un desnudo es preciso disponer primero los huesos y músculos, a los que cubres de carne y de piel de tal modo que no sea difícil conocer el lugar en que están los músculos. Y como la misma naturaleza escribe todas estas medidas explicadas de modo claro, así el pintor estudioso hallará no escasa utilidad en la propia labor de reconocimiento de la misma naturaleza.»⁶⁸ Fray Juan recogerá en su manuscrito una serie de apuntes que provienen directamente de la *Historia de la composición del cuerpo humano* de Valverde de Amusco (Roma, 1556)⁶⁹ —la gran obra del médico hispano que contó con los excelentes diseños quizá obra de Gaspar

⁶⁶ Citado en *Ibid.* p. 94.

⁶⁷ *La Pintura Sabia*, fol. 13r.

⁶⁸ L. B. Alberti, *op. cit.*, pp. 98-99.

⁶⁹ V. Cortés, *Anatomía, academia y dibujo clásico*, Madrid, 1994, p. 327.

Becerra⁷⁰—, quedando el texto en esa forma y sin desarrollar completamente. Sí está desarrollada, en cambio la parte gráfica, que cuenta con dibujos de estudios de huesos, sistemas circulatorio y nervioso, además de los órganos de la digestión y genitales, tanto masculinos como femeninos. Siendo éstos últimos especialmente llamativos para el caso español, donde el desnudo femenino es realmente escaso.

La calidad de estos dibujos, así como la de la portada y los diseños arquitectónicos que veremos seguidamente, ha sido puesta de manifiesto dentro de la historia del dibujo español y considerados con bastante más fortuna que su obra pintada⁷¹. Su técnica a pluma con sombreado cruzado ya hizo sospechar una posible creación del autor con vistas a su edición en forma de grabado, lo que el propio Ricci verificó en sus manuscritos cassinienses, comentando su deseo de llevar sus dibujos al aguafuerte⁷².

Pero, además de esas corrientes anteriores que habían sido recogidas por la teoría artística de la Edad Moderna, Ricci añade unos componentes esencialmente prácticos que entroncan en este sentido con otras obras hispanas. No hay que olvidar que *La Pintura Sabia* se dedica a la duquesa de Béjar como parte de su educación y, por lo tanto, se refuerza el sentido de la práctica que debe seguir el alumno para llegar a conseguir la maestría en el arte del dibujo y, posteriormente, en el de la pintura. No era infrecuente el caso de damas educadas en el aprendizaje del dibujo y que practicaran también la pintura, pues se conocen varios casos lo suficientemente explícitos⁷³. Incluso, el aprendizaje del dibujo y la pintura por parte de un personaje noble, podemos entenderlo de nuevo como reivindicación de las teorías humanísticas que hacían de estas actividades elemento esencial de la educación de las personas principales dentro de las actividades liberales. De este modo, si Alberti había proclamado a la pintura como «actividad de hombres libres», Castiglione había seguido su senda inscribiéndola entre las disciplinas cuyo conocimiento y práctica debía asumir el nuevo cortesano⁷⁴. En este sentido, es necesario recordar que el propio *De Pictura* de Alberti se ha entendido, en ocasiones, como libro de texto para la academia mantuana de *Casa Giocosa* que dirigía contemporáneamente Guarino da Verona y en la que se educaban los príncipes y cortesanos de la siguiente generación⁷⁵. Sabemos, incluso, que doña Teresa Sarmiento se dedicó a la

⁷⁰ D. Suárez Quevedo, «Arte-Ciencia (Anatomía) en el Renacimiento español. La obra de Juan Valverde de Hamusco y su «clasicismo»», en las Actas del X Congreso del C.E.H.A., Madrid, 1994, pp. 475-486. Como obra de Becerra los citan Carducho (*Dialogos... ob. cit.* p. 26) y Pacheco (*Arte... ob. cit.* pp. 122, 30 y 384), y así lo recogerán los tratadistas posteriores como Jusepe Martínez o Palomino.

⁷¹ A. E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo...*, op. cit., p. 175.

⁷² C. Gusi, op. cit., p. 50.

⁷³ J. Portús, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, 1999, pp. 62-64; A. E. Pérez Sánchez, «Las mujeres «pintoras» en España», en *Actas de las terceras jornadas de investigación interdisciplinar del Seminario de Estudios sobre la mujer*, Madrid, 1984.

⁷⁴ A. Bermingham, *Learning to draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*. Yale University Press, 2000, p. 4.

⁷⁵ M. Baxandall, *Giotto y los oradores*, Madrid, 1996, p. 187; F. Ames-Lewis, *The intellectual life of the early Renaissance artist*, Yale University Press, 2000, p. 18.



Lámina 6. *San Benito destruyendo los ídolos*, Museo del Prado.

pintura y recibió grandes elogios por ello. Además, su sola dedicación constituía un refuerzo más para la idea de la nobleza de la pintura y la desestimación de la misma como oficio manual o vejatorio, por ello los tratadistas hispanos contemporáneos se afanaban en encontrar y describir ejemplos de personas «de calidad» tanto de la Antigüedad como de su propio tiempo. Entre los muchos ejemplos posibles el caso del citado Lázaro Díaz del Valle es suficientemente descriptivo, pues recoge testimonios de la práctica del dibujo y la pintura de los mismísimos miembros de la Casa de Habsburgo, con lo que se aseguraba el ejemplo máximo que encontrar se pudiera. Así, puede citar a Felipe II, Felipe III, Felipe IV, don Juan José de Austria y don Fernando y don Carlos de Austria⁷⁶. Pero la duquesa de Béjar aparece tam-

⁷⁶ L. Díaz del Valle, *op. cit.*, pp. 468-469.

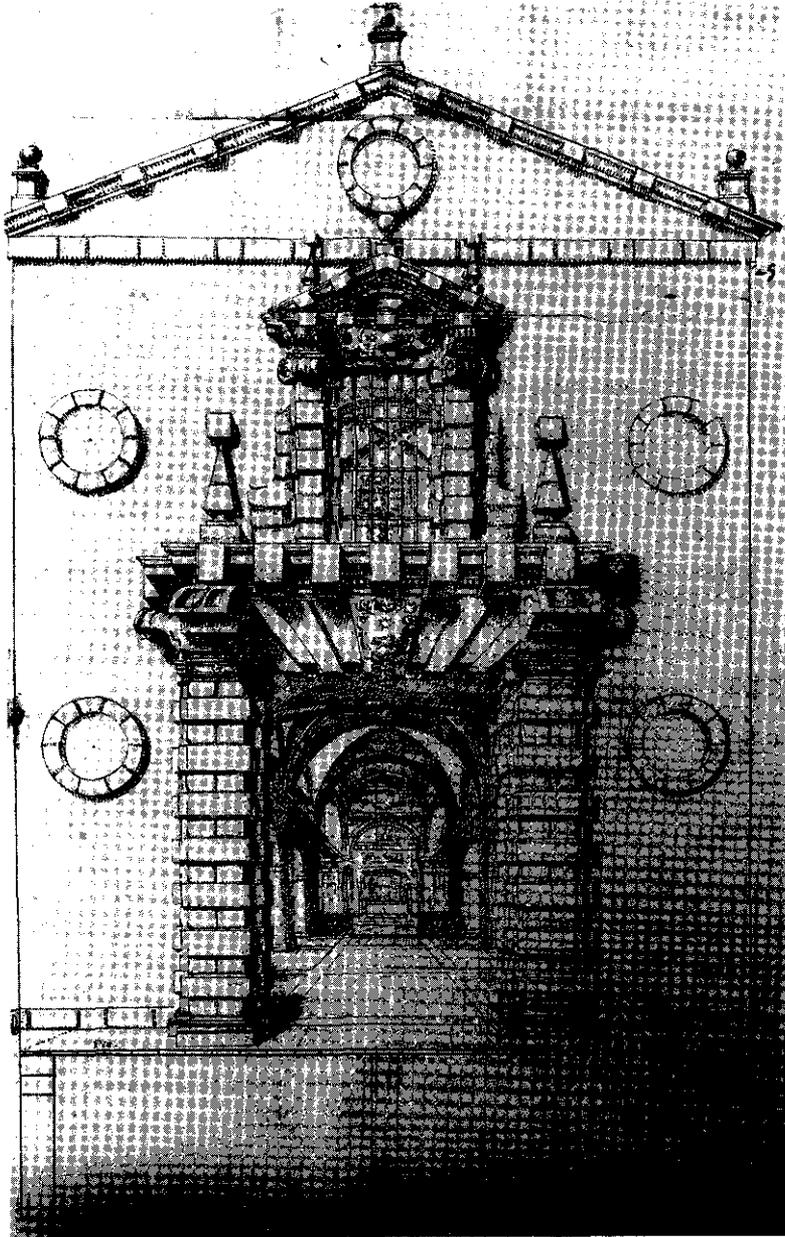


Lámina 7. Portada del Monasterio de Medina del Campo. *La Pintura Sabia*, fol. 25r.
Fundación Lázaro-Galdiano.

bién como pintora en la obra de García Hidalgo, quien en su lista de nobles practicantes de la pintura la nombra con estas elogiosas palabras:

«... la Excelentísima Señora Duquesa de Béjar, Madre del Excelentísimo Señor Duque de Béjar, que murió sobre Buda; tan perfecta en este primor que se veneran en la Corte algunos Altares con quadros de su mano...»⁷⁷

Aunque, como decíamos, los tratadistas son fuentes interesadas, que buscaban asiduamente ejemplos de la aristocracia que se dedicasen a los pinceles o el dibujo y el caso de la duquesa de Béjar reforzaría estos planteamientos, es indudable que la noticia de García Hidalgo, informándonos de que existían pinturas religiosas de la duquesa en altares públicos, refleja que, cuando menos, su arte no podía estar exento de una mínima calidad. El propio Ricci, avanzado su manuscrito, se refiere a unos ejercicios perspectívos realizados por la propia doña Teresa con tan gran éxito que la rinde alabanza comparándola con el mismo Apeles. Con estos trazos la propia obra del benedictino, según sus palabras, cobra mayor importancia por la calidad de la persona que participa, en la misma línea que venimos repitiendo:

Esta segunda demostración para el mismo efecto es de mi señora doña Teresa Sarmiento de la Cerda, Duquesa de Béjar y de Mandas, & para mayor lauro de este libro y para que se vea quam adevertidamente le dedico a su Excelencia como a quien le entiende y puede corregirle llevándose con tan realzadas líneas y últimas la corona a quien podemos más dignamente decir que a Apeles ... mereciendo propiamente nombre de excellentísima demostración por su autora y por su verdad y facilidad que no necesita de explicación.»⁷⁸

Además, como vemos, se refuerza una vez más la idea de que el libro de Ricci tenía un carácter pedagógico: esta enseñanza de la pintura sigue los caminos trazados por la teoría y la práctica contemporáneas, y que encontramos en los tratados o en otros indicios sueltos. En este sentido, además del dominio de la geometría, la perspectiva y la anatomía ya comentados, la insistencia en la práctica del dibujo como paso ineludible del pintor no deja de recalcar con los numerosos ejemplos prácticos que se exponen a lo largo de todo el tratado⁷⁹. Como era habitual en España, esta preponderancia del dibujo no contiene elementos especulativos de la profundidad con la que se debatía en Italia y que se refleja en obras como la *Idea* de Zuccaro, sino que su extensión se debía más a un aprendizaje técnico que, con la

⁷⁷ J. García Hidalgo, *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura...*, Madrid, 1693 (ed. facsímil, Madrid, 1965), p. 3; también en F. Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura...*, *op. cit.*, p. 181.

⁷⁸ *La Pintura Sabia*, fol. 93v.

⁷⁹ Sobre todas estas cuestiones son interesantes los artículos que acompañan al catálogo de la exposición *La formación del artista, de Leonardo a Picasso*, Real Academia de San Fernando de Madrid, 1989.

repetición de los modelos ideales, el auxilio de cartillas o diagramas cuadrangulares, hasta llegar a la propia práctica del natural, consiguiesen dotar al aspirante a pintor de la pericia necesaria antes de enfrentarse al lienzo. Así y todo, la asimilación de Zuccaro de teoría artística propiamente dicha con los planteamientos contrarreformistas nacidos de Trento y, ante todo, la afirmación del dibujo como don de la Gracia de Dios, no dejaría de estar presente en los tratadistas españoles, como veremos seguidamente⁸⁰.

Hay, además, que dejar constancia de otro tema interesante en relación con esta obra de Ricci, y es lo relacionados que están algunos de sus dibujos con aspectos de la cultura emblemática que tan gratos fueron al Barroco⁸¹. De esta manera, especialmente algunas de las portadas y los arcos de triunfo de su tratado se convierten en auténticas arquitecturas parlantes que, con la ayuda de figuras simbólicas y sus respectivo *motti* o cartelas, crean elocuentes discursos de rebuscada riqueza iconográfica. Conocemos, además, que Ricci compuso un jeroglífico para celebrar el aniversario del nacimiento de Carlos II en la ciudad italiana de L'Aquila, en noviembre de 1668, así como otros dedicados a la Virgen y a los Papas Clemente IX y Urbano VII, y cuyos esquemáticos dibujos se conservan en Montecassino⁸².

Más elaborada e interesante es la portada de *La Pintura Sabia*, que sirve como presentación de la obra misma. Como buen ejemplo simbólico, en ella se nos avanza un cuidado resumen de lo que podemos encontrar en las siguientes páginas. Sobre una puerta de alto pedestal se muestran varias cartelas en las que se transcriben partes del Génesis en relación a la creación del hombre a imagen y semejanza de Dios. De este modo se hace hincapié en la pertinencia de las imágenes como transmisoras privilegiadas del mensaje divino y cuya polémica tras la Reforma protestante había sido definitivamente sancionada por Trento⁸³. Se utilizan así las mismas palabras del primer capítulo del Génesis —es decir, del libro más antiguo de la Biblia—, en las que se había basado uno de los grandes defensores de las imágenes en el fragor de la iconoclastia bizantina en el siglo VIII, Juan Damasceno⁸⁴. La creación del hombre a imagen y semejanza de Dios convierte a la pintura en elemento privilegiado para representar la creación divina y su uso se constituye, además, como una reivindicación de la importancia de la pintura misma. Todo ello se complementa con la cartela superior que asevera: «Imagen de Dios y de sus obras».

⁸⁰ A. E. Pérez Sánchez, *Historia del dibujo en España...*, *op. cit.*, p. 22.

⁸¹ Por sólo citar algunos estudios del tema de la emblemática y su relación con manifestaciones artísticas en España: J. Gállego, *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, 4.^a ed., Madrid, 1996; F. Rodríguez de la Flor, *Emblemas. Lecturas de la imagen simbólica*, Madrid, 1995; *Idem, Arte, literatura y pensamiento en la España de la Contrarreforma*, Madrid, 1999. S. Sebastián, *Emblemática e Historia del Arte*, Madrid, 1995. De una forma más general, el clásico de E. H. Gombrich, *Imágenes simbólicas*, Madrid, 1983, pp. 213-296.

⁸² S. Salort, *op. cit.*, pp. 10-15.

⁸³ G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra*, Reggio Calabria-Roma, 1981.

⁸⁴ D. Freedberg, *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 440.

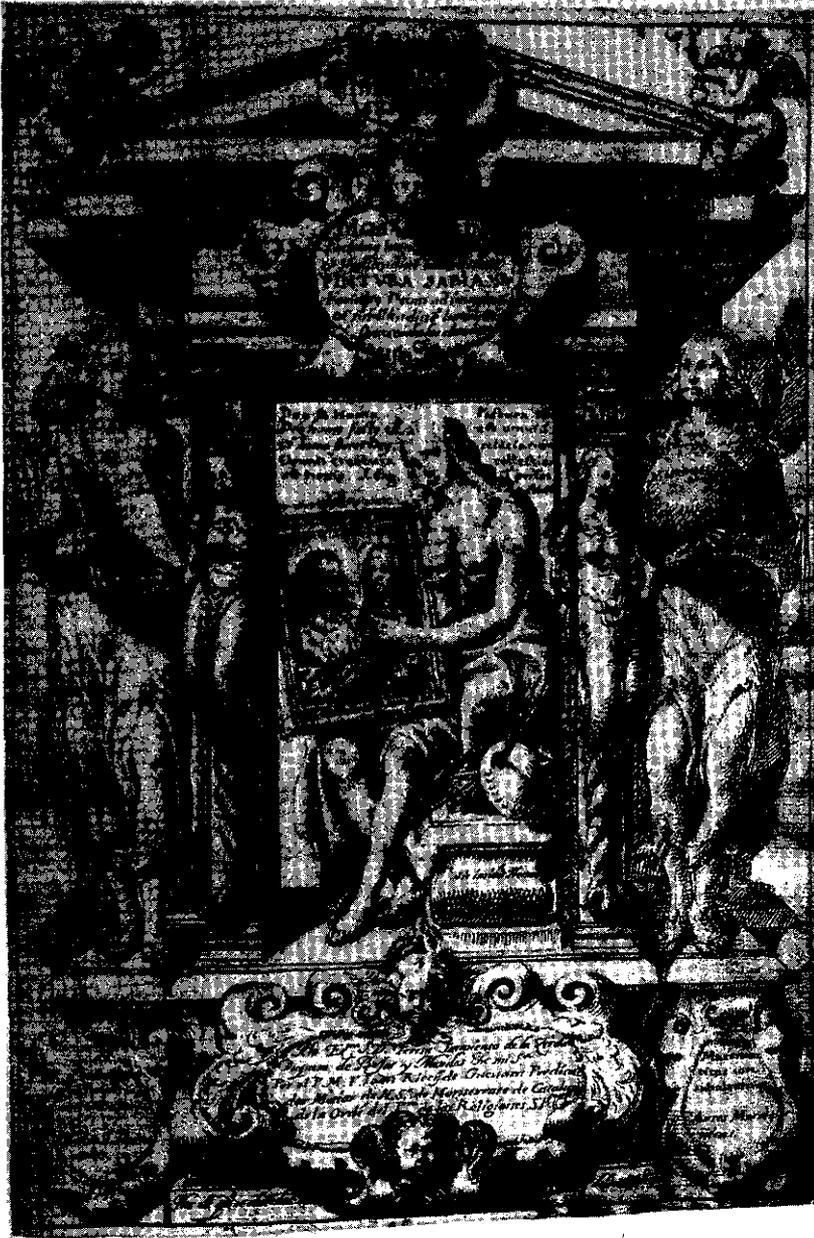


Lámina 8. Portada del Tratado. *La Pintura Sabia*, fol. 1r.
Fundación Lázaro-Galdiano.



Lámina 9. Arco de Triunfo dedicado a la Virgen con seis órdenes o compuesto.
La Pintura Sabia, fol. 39r. Fundación Lázaro-Galdiano.

En este sentido, sabemos que Ricci se preocupó especialmente por el libro del Génesis, del que gustó en ejecutar unos cuidados dibujos que se conservan en Montecassino, peculiarmente relevantes cuando retratan a Dios como Trinidad creando al hombre a su imagen y semejanza y como ser superior de la Creación sobre el resto de la naturaleza.

Así se da lugar a la *Pintura Sabia* que, por su sentido teológico a la vez que científico, se conforma como la unidad absoluta: «que es todas las ciencias» —nos dice Ricci. La portada arquitectónica enmarca una figura femenina que representa a la pintura, manteniendo a su lado la paleta y los pinceles mientras señala una imagen de Cristo y la Virgen. A los lados, los ángeles sostienen los instrumentos con los que la pintura llegará a ese conocimiento total de la *natura* creada por Dios, la Filosofía y la Metafísica que dan lugar a la Teología, y las Matemáticas. De nuevo la unión de saberes teológicos y científicos conduce, para Ricci, a la comunión perfecta de instrumentos por la que la pintura se convierte en elemento insustituible para el conocimiento humano. Se incide en un sentido escatológico del tratado, aludiendo una vez más al *locus* del *Deus Pictor* —que en España había aparecido ya en la obra del cordobés Juan de Mena (1411-1456)⁸⁵— entendido como la representación de la naturaleza toda y que, por lo tanto, incluye también a la arquitectura y a la escultura. Se recoge así el mismo sentido que a su *De la Pintura Antigua* como *Prisca Pictura* le había otorgado Francisco de Holanda⁸⁶. Por otro lado, también, *Pintura Sabia* refuerza plenamente la vocación y sentido didácticos del tratado de Ricci, si entendemos su idea de sabia según la acepción latina de *docta* como participio del verbo *doceo*, que significa enseñar o instruir, pero también representar o informar. Su concepción de la pintura es, según el sentido globalizador aludido, de representación de la naturaleza, para la que el concurso de la matemática, es decir, de la geometría y la perspectiva, se hace imprescindible. En resumen nos encontramos con que el buen pintor, además de dominar varias ciencias tal y como Vitruvio demandaba al arquitecto y como Alberti agregó al pintor docto, debía estar familiarizado con la teología y la historia sagrada. De modo similar, como se sabe, se había expresado Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura*, para quien la ortodoxia iconográfica era una cuestión de importancia crucial —pues era visitador inquisitorial—, dedicándola buena parte de su tratado.

Volviendo a la portada dibujada por Ricci, la mujer que representa a la pintura señala a una imagen sagrada de Cristo y la Virgen en cuyo marco se lee: «speculum sine macula» con lo que, además de reforzar el mensaje escatológico de la pintura ya apuntado, se deriva hacia un afianzamiento del sentido mariano. El *Deus Pictor* se referiría así especialmente a la condición Inmaculada de la Virgen, una controversia que tuvo uno de sus puntos culminantes en la España del siglo XVII y a

⁸⁵ E. Kris-O. Kurz, *La leyenda del artista*, Madrid, 1982, pp. 48 y ss.

⁸⁶ S. Deswarte-Rosa, «*Prisca Pictura* et *Antigua Novitas*» en Actas de las jornadas *La visión del mundo clásico en el arte español*, Madrid, 1993, pp. 117-131.

nuestro benedictino en un defensor constante durante toda su vida, lo que como vimos le hizo viajar a Italia en 1662. La obsesión por representar a la Virgen como creación sin contacto carnal (*sine macula*), directa y únicamente por el mismo Dios se ha estudiado en relación a las consecuencias derivadas del tipo de imagen que resulta al transformar una visión en un cuadro⁸⁷. De la relación de la literatura y la pintura contemporáneas se pueden apreciar las similitudes con el tema que venimos comentando. Así podemos leer en los *Conceptos scripturales* (Madrid, 1600) de César Calderari:

«En la mente de aquel supremo pintor Dios, fuy yo ab eterno concebida ... traçada ab eterno en la excelsa mente de Dios, y sacada después a la luz por obra del primum pinzel de su soberana, y omnipotente mano. Tota pulchra.»⁸⁸

El propio gesto de la figura señalando el cuadro de la Virgen y Cristo indica un elemento también destacado dentro del pensamiento de la época: la fuerza de la imagen. La cultura conservadora del Barroco se caracterizó por el uso de elementos plásticos como medio de controlar la ideología de la población, haciendo que tuviesen una recepción masiva. Si en el plano político encontramos que el retrato del monarca podía representar al monarca mismo —y para ello, además de numerosos testimonios escritos, nada mejor que contemplar el célebre lienzo de Maino *Recuperación de Bahía*⁸⁹ en el que los prisioneros holandeses rinden homenaje al retrato de Felipe IV— e incluso el que la etiqueta real hacía que el rey adoptase una apostura pública inmóvil «cual retrato», que expresaba la propia idea de la majestad real⁹⁰; en la esfera religiosa la imagen tampoco dejaba de suponer una estimulación inequívoca de las conciencias hacia un control rígidamente dirigido. Si no se puede hablar de que la Contrarreforma estimulase un estilo pictórico concreto, sí que puede afirmarse que subrayó la importancia de las imágenes como medio expresivo ideal de contenidos religiosos para la masa, lo que redundó en la importancia intrínseca de las imágenes mismas. En este sentido, una de las obras pictóricas de Ricci puede servir de comparación a la portada misma del tratado, nos referimos a *San Benito destruyendo los ídolos*⁹¹, en el que se representa al santo de Nursia fundando precisamente el monasterio de Montecassino, y haciéndolo sobre un antiguo

⁸⁷ V. I. Stoichita, *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, pp. 97 y ss.

⁸⁸ Citado en *Ibid.* p. 101.

⁸⁹ Museo del Prado, N.º de cat. 885.

⁹⁰ C. Lisón Tolosana, *La imagen del Rey. Monarquía, realeza y poder ritual en la Casa de los Austrias*. Madrid, 1991.

⁹¹ Museo del Prado, N.º cat. 3214, aunque actualmente depositada en el Museo Balaguer de Villanueva y Geltrú (Barcelona); «El Prado disperso. Cuadros y esculturas depositados en Villanueva y Geltrú (Barcelona). Museo Biblioteca Balaguer», en *Boletín del Museo del Prado*, 1991, n.º 30, p. 137.

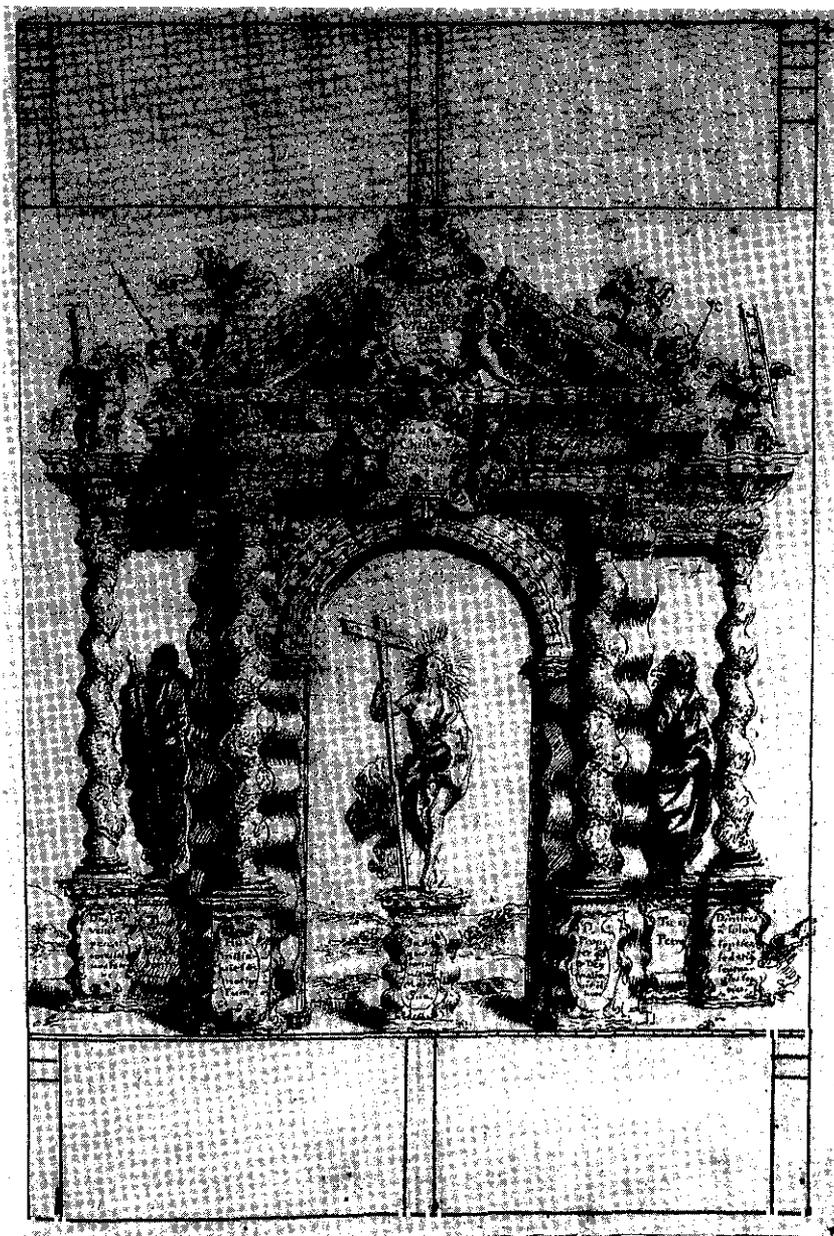


Lámina 10. Arco de Triunfo dedicado a Cristo con orden salomónico. *La Pintura Sabia*, fol. 42r.
Fundación Lázaro-Galdiano.



Lámina 11. Astronomía. Imagen o espejo de las obras de Dios, fol. 372r. Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

templo dedicado a Apolo⁹². En el lienzo vemos a San Benito armado con dos objetos: en su mano derecha sostiene una cruz mientras la izquierda está provista de una imagen de la Virgen con el Niño. Con ellas consigue destruir la estatua del dios pagano, que yace hecha pedazos por el suelo mientras una serpiente demoníaca se enrosca en los restos exhalando llamas. Comprobamos así cómo Ricci refleja el carácter apotropaico de las imágenes, que consiguen destruir al ídolo siguiendo las consignas del santo fundador. Este carácter mágico de la imagen religiosa en la Edad Moderna se utilizaba en todo tipo de ámbitos y se difundió masivamente con el uso de la estampa⁹³. Es necesario añadir, además, que uno de los medios de protección de este tipo más utilizados por la población era la llamada «Cruz de San Benito», especialmente eficaz contra los actos de hechicería⁹⁴.

Ya hemos visto la preponderancia que para Ricci tenía la Virgen y cómo, en la portada de *La Pintura Sabia* había colocado a una personificación de la Pintura señalando una imagen de María y Cristo. Será, como veremos más adelante, a estas personas a las que dedicará su orden más elaborado, el salomónico, porque como ellas en su ser, este orden resume todas las virtudes simbólicas posibles. Además, la propia cruz también es para Ricci un elemento figurativo esencial y así lo refleja en su tratado. Haciendo un *excursus* sobre la forma del *Lignum Crucis* en la parte dedicada a la geometría, Ricci afirma la adoración que debemos a la cruz, precisamente por su *contacto* con el cuerpo del Cristo:

«... dejandole el secu(n)do Adan diuino con su co(n)tacto q(ue) ya la hablamos como a Divina O crux aue spes unica: duie(n)dosele ya por ymage(n) d(e) Cristo y por su co(n)tacto la adoracio(n) d(e) latría. Cruci debetur adoratio latrix quia est imago Christi et per contactu(m) ad me(m)bra eius.»⁹⁵

Vemos, pues, cómo para Ricci la pintura es un ejercicio para artistas doctos, que deben conocer no sólo las ciencias liberales como la geometría y la perspectiva, sino además dominar la teología para así llevar a cabo el objetivo principal de este arte, que no es otro que la reproducción de la naturaleza y el hombre, como criatura creada por Dios a su imagen y semejanza. Este sentido escatológico se centra muy especialmente en las personas de la Virgen y Cristo, exponentes ideales de este discurso divino. No debemos olvidar, que estas dos personas eran las más citadas con diferencia en las visiones místicas de nuestro Siglo de Oro⁹⁶, y también para

⁹² Así se relata por ejemplo en S. de la Vorágine. *La leyenda dorada*, ed. Madrid, Alianza, 1996, t. I, p. 203.

⁹³ J. Portús-J. Vega, *La estampa religiosa en la España del Antiguo Régimen*. Madrid, 1998, pp. 232 y ss.

⁹⁴ J. R. López de los Mozos, «La Célula de Ubaga y la explicación de la Cruz de San Benito», en *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 1979, n.º 33, pp. 509-513.

⁹⁵ *La Pintura Sabia*, fol. 5r.

⁹⁶ Soichita, *op. cit.*, p. 113.

Ricci reunen todas las virtudes posibles. Esta reflexión de fray Juan, que se simboliza en su orden salomónico, nos lleva hacia el último de los temas que nos gustaría tratar aquí. Se trata de la parte arquitectónica de su teoría que, principalmente, se desarrolla en la sección dedicada a la perspectiva.

Ricci lo explica reflejando que «en ningunas más a proposito que en la de la Arquitectura porque es donde mas manifiestamente se osten(ta) la prespectiva»⁹⁷. Primeramente muestra un concepto moderno de la arquitectura, definiendo que ésta no consta sólo de los ordenes sino que la dota de un sentido espacial, social e incluso urbano:

«Es pues la Arquitectura, no las cinco ordenes solo, porque estas son adorno principalisimo, sino facultad que dispone la habitacion humana según el numero o calidad de personas; como ciudades, palacios, casas de ciudadanos, de mercaderes...»⁹⁸

Sin embargo, a pesar de esta concepción, Ricci expone que tratará fundamentalmente de los órdenes arquitectónicos puesto que éstos son de lo que «mas ordinariamente se sirve la Pintura.»⁹⁹ De esta manera va a realizar en su tratado la formulación del llamado «orden salomónico entero», recogiendo la tradición anterior de los órdenes arquitectónicos, con sus medidas y su significación simbólica, y llevando a cabo su propia proposición de ambas. Seguidamente, el benedictino quiere acentuar el sentido antropocéntrico que los órdenes arquitectónicos aportan a la arquitectura:

«Las órdenes de arquitectura tomaron su forma del cuerpo humano...»¹⁰⁰

Sigue así, fray Juan, la larga y fructífera tradición que colocaba al cuerpo humano como medida arquitectónico-artística ideal tal y como lo teorizaba Vitruvio¹⁰¹. Así será recogida por la teoría y la práctica renacentistas¹⁰², dando lugar a toda una serie de extraordinarias imágenes que muestran al hombre como canon universal¹⁰³. Desde aquí, Ricci desarrolla una breve evolución de la arquitectura,

⁹⁷ *La Pintura Sabia*, fol. 13r.

⁹⁸ *Ibid.* fol. 13v.

⁹⁹ *Ibid.* fol. 14r.

¹⁰⁰ *La Pintura Sabia...*, fol. 14.

¹⁰¹ M. Vitruvio Pollion, *De Architectura...*, *op. cit.*, Libro III, cap. I, p. 34.

¹⁰² R. Wittkower, «El problema de la proporción armónica en arquitectura», en *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, ed. Madrid, 1995, pp. 146-198. E. Panofsky, «La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos», en *El significado en las artes visuales*, ed. Madrid, 1998, pp. 77-130.

¹⁰³ Desde las célebres palabras de Protágoras: «El hombre es la medida de todas las cosas» que costaron al sofista una acusación de impiedad, Protágoras y Gorgias, *Fragmentos y testimonios*, ed. Barcelona, Orbis, 1984; las imágenes que ilustraban el pasaje de Vitruvio se remontan a las versiones medievales, pasando por los más representativos ejemplos renacentistas, como Francesco di Giorgio Martini,



Lámina 12. Basa del Baldaquino de San Pedro con el escudo Chigi. Epitome de architectura. Biblioteca del Monasterio de Montecassino.



Lámina 13. *El hombre como señor del mundo. Ilustración al Génesis, Biblioteca del Monasterio de Montecassino.*

adjudicando a cada fase evolutiva un orden arquitectónico superior al anterior, siguiendo la dedicación simbólica que Vitruvio había dejado codificada¹⁰⁴ y tomando de Serlio (1475-1554) su posterior cristianización¹⁰⁵, gestada ya en el ambiente bramantesco con una obra como *San Pietro in Montorio*¹⁰⁶. Ésta se convertirá en una verdadera muestra de arquitectura antigua realizada por los modernos, contemplada así por los teóricos renacentistas de su siglo¹⁰⁷, y entendida hoy «como la materialización más lúcida y excelsa de los ideales arquitectónicos del Pleno Renacimiento»¹⁰⁸. Aun así, Ricci no deja de aventurar nuevas propuestas en todos los sentidos. El primer orden que contabiliza es el llamado Rústico o Grutesco, que los hombres

«tomaron de los Faunos y brutos dedicándoles este orden como a Dioses de los montes...»¹⁰⁹

La explicación de fray Juan se acompaña de unos logradísimos dibujos de grutescos, dotados de toda la gracia y movilidad que este repertorio demandaba. Él mismo nos declara que usó este tipo de decoración pintada de estuco fingido con gran variedad de colores y oro bruñido en la capilla del monasterio de Monserrat¹¹⁰. Ricci aumenta así el número de órdenes desde los cinco clásicos que había codificado la célebre estampa de Serlio, desdoblado incluso el rústico y el grutesco en dos órdenes diferentes, sumando posteriormente el salomónico e incluso hablando de un orden «gótico» que no se aviene a tratar puesto que es «yrregular» y no

«guarda orden de proporción (a quien llaman impropriadamente antiguo porque lo antiguo es lo que esta tratado asta ahora [los órdenes codificados por Serlio] y lo q(ue) decimos es Gotico de tiempos de los Godos).»¹¹¹

Cesariano o Leonardo, P. N. Pagliara, «Vitruvio da testo a canone», en *Memoria dell' antico nell' arte italiana*, T. III, pp. 7-85. L. Lefaivre, «The Metaphor of the Buildings as a Body in the Hypnerotomachia Poliphili», en *Arte Lombarda*, n.º 105-106-107, 1993.

¹⁰⁴ M. Vitruvio Pollion, *op. cit.*, L. I, cap. II, p. 10.

¹⁰⁵ Por ejemplo al comienzo del cap. VI del Libro IV, «Los antiguos constituyeron esta obra Dorica a Iupiter, y a Marte, y a Hercules, y a otros dioses robustos: mas después de la encarnacion de la salud humana, deuemos los christianos proceder y ordenarla por otra orden», en *Tercero y quarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñes... Agora nuevamente traduzido de Toscano en Romance Castellano por Francisco de Villalpando Architecto... En Toledo en casa de Ivan de Ayala, 1552*, Ed. facsimil de Editorial Alta Fulla, Barcelona, 1990.

¹⁰⁶ E. Forssman, *Dórico, jónico, corintio en la arquitectura del Renacimiento*, Bilbao, 1983, p. 61.

¹⁰⁷ Por ejemplo en S. Serlio, *Tercero y quarto... De las Antigüedades...* Libro III, pp. XXIII-XXVIII; A. Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura*, ed. Madrid, Akal, Libro IV, cap. XVII, pp. 419 y ss.

¹⁰⁸ A. Bruschi, *Bramante*, Bilbao, 1987, p. 207.

¹⁰⁹ *La Pintura Sabia*, fol. 14r.

¹¹⁰ *Ibid.* fol. 22r.

¹¹¹ *Ibid.* fol. 40v.

Esta combinación de respeto de la tradición normativa anterior con la novedad de nuevos órdenes es muy representativa de los arquitectos y tratadistas barrocos. Sólo hay que recordar el caso de los once órdenes arquitectónicos propuestos en su *Architettura civile, recta y oblicua* (Vignevano, 1678)¹¹² por nuestro Caramuel de Lobokwitz, o los nueve del *Architettura civile* (Turín, 1734)¹¹³ del teatino Guarino Guarini, para recordar ese estado pendulante en el que se encuentran estos creadores, entre la disolución del sistema clásico vitruviano y su recomposición¹¹⁴.

Ricci también codifica seguidamente los órdenes toscano, dórico, jónico y corintio, siguiendo el simbolismo tradicional vitruviano, desde la bizarría de los primeros a la feminidad de los segundos. Es tal la perfección que Ricci observa en esta simbología —siempre tan de su gusto—, que declara su abierta admiración por los antiguos que, en una improvisada *querelle*, no duda en calificar como ideales a seguir y a los que no encuentra a faltar sino la fe cristiana:

«...teniendo tal propiedad y atención los antiguos en cuanto obraban, que son verdaderamente maestros de los modernos y sólo les dejó lugar de dedicarlos mejor...»¹¹⁵

Así pues, para concluir la obra realizada por los antiguos nada mejor que cristianizar su mensaje, lo que el benedictino consigue haciéndose eco de las ciudades propuestas de Serlio, por las que estos órdenes se hacen útiles a la doctrina cristiana¹¹⁶. Ricci incluye de nuevo el orden grutesco que, junto al toscano, dedica a los santos hermitaños, el dórico queda para deidades valientes que incluyen a Cristo, al que no duda en asimilar a Júpiter, haciendo un excursus de filología ligera:

«...el Dórico Deidades valientes y bizarras, como a Cristo Señor Nuestro, divino Júpiter, Jovis o Jeová...»¹¹⁷

Hay que recordar que esta asimilación del simbolismo de los órdenes fue tan amplia a lo largo del Renacimiento que se aplicó, en ocasiones, no sólo a edificios religiosos o civiles, sino que se extendió a las propias personas reales. Es el caso del dórico y el toscano, que se acomodó a Carlos V en el opúsculo que le dedicó el gra-

¹¹² A. Bonet Correa, «Juan Caramuel de Lobokwitz, polígrafo paradigmático del Barroco», como introducción a la edición facsímil de J. Caramuel, *Architettura civile recta y oblicua*, Madrid, Turner, 1984, pp. VII-XXXVIII.

¹¹³ G. Guarini, *Architettura civile*, ed. con introducción de N. Carboneri, y notas de B. Tavassi la Greca, Milán, Il Polifilo, 1968.

¹¹⁴ J. A. Ramírez: *Edificios y sueños*, ed. Madrid, 1991, pp. 101-145.

¹¹⁵ *La Pintura Sabia*, fol. 14.

¹¹⁶ Para el seguimiento de la teoría modal I. Bialostocki, «El problema del modo en las artes plásticas», en *Estilo e iconografía. Contribución a una ciencia de las artes*, Barcelona, 1973, pp. 13-38; su aplicación en España F. Marías, «Orden y modo en la Arquitectura Española», en E. Forssman, *op. cit.*, pp. 7-45.

¹¹⁷ *Pintura Sabia...*, fol. 14...

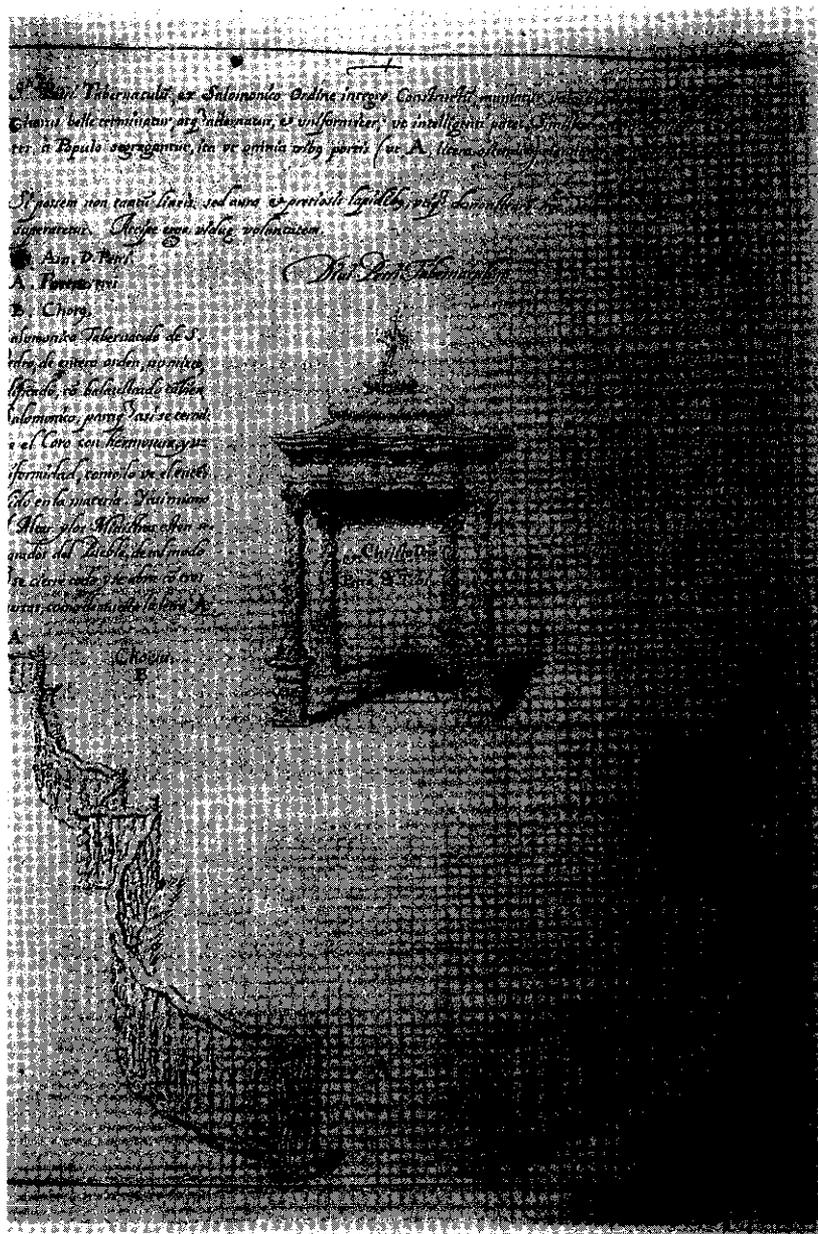


Lámina 14. *Baldaquino de San Pedro. Epitome de arquitectura.*
Biblioteca del Monasterio de Montecassino.

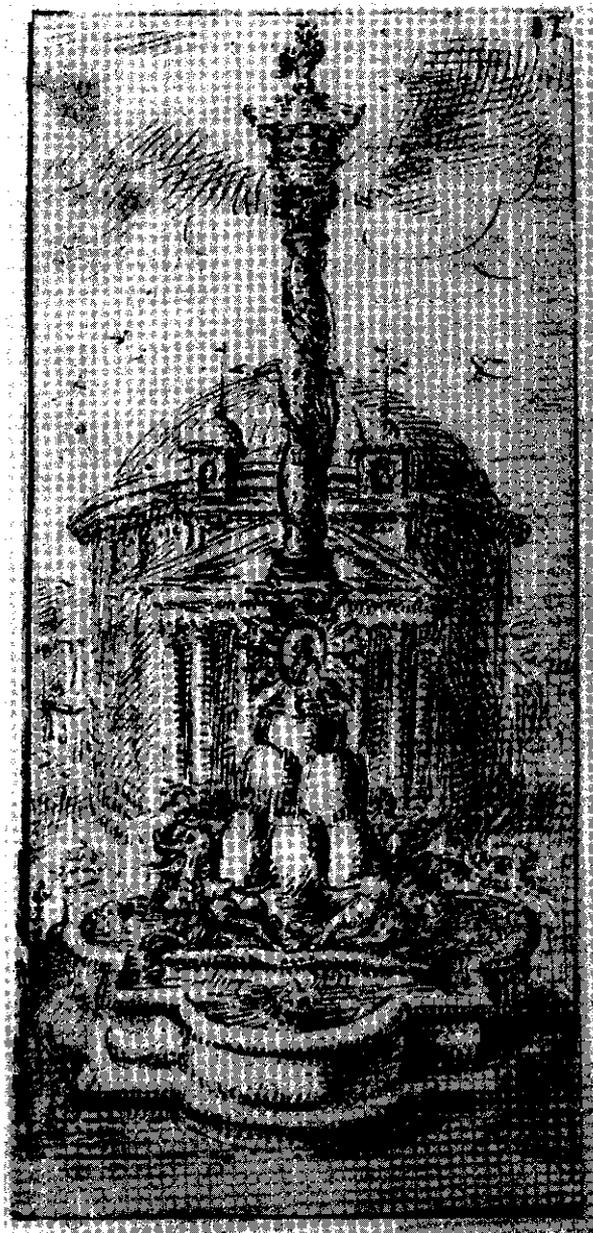


Lámina 15. *Plaza del Panteón. Epitome de arquitectura,*
Biblioteca del Monasterio de Montecassino.

bador veneciano Enea Vico en 1551, titulado significativamente *Sopra l'effigie et statue, motti, imprese, figure, et animali, poste nell'Arco fatto al Vittoriosissimo. CARLO quinto Re di Spagna, Imperatore Felicissimo...*¹¹⁸. El retrato de Carlos V según un modelo de Tiziano aparece enmarcado por unos viriles órdenes dórico y toscano, que se explican con estas palabras: «La arquitectura ha de ser toda dórica, salvo el vano del centro, en el que está el retrato, que es toscano, manera que es severa y sólida como fuerte e invencible es el ánimo del Gran César»¹¹⁹. No hay que olvidar que a Carlos V se le comparaba con Hércules, del que pretendía descender míticamente la estirpe de los Habsburgo, el héroe viril por antonomasia y al que Vitruvio coloca, como sabemos, de ejemplo simbólico del orden dórico. Siguiendo estas mismas ideas, también Sigüenza hará referencia al dórico como propio de la persona de los Austrias en su descripción del Monasterio de El Escorial.

El orden jónico se dedica a las santas casadas, mientras el corintio se inscribe a las Vírgenes como María. A ésta también se dedican, finalmente, y junto al propio Cristo, los órdenes compuesto y salomónico, pues Ricci desarrolla una inteligente teoría según la cual, como ambos órdenes, sus venerables personas recogen igualmente todas las perfecciones posibles:

«... a la Reyna del Universo Virgen y Madre de Dios, a quien también y a Cristo Dios Nuestro el orden Compósito y Salomónico, porque como estos se componen de las perfecciones de todos los órdenes así propiamente se dedican a Cristo y a María Santísima, en quien están todas las virtudes de todos los Santos. In Christo sunt omnes virtutes qua est in illo gratia perfectissima, a qua dimanant omnes virtutes in potentiis ad operationem na sicut gratia est in anima, ita virtutes sunt in potentiis.»¹²⁰

Es en el folio 39r. de *La Pintura Sabia* donde fray Juan pasa a la práctica de la combinación o suma de todos los órdenes, pues para él el compuesto no debe regirse tan sólo por la unión de jónico y corintio sino por la de todos ellos:

«... se conozca cada orden por sí y el co(m)posito los ostente todos, q(ue) ta(m)bie(n) estaba defectuoso, llama(n)do composito al q(ue) solo era compuesto de dos órdenes, q(ue) au(n)q(ue) en rigor lo es pero no propiamente, porq(ue) necesita de serlo de todos para llamarse con propiedad composito.»¹²¹

Y lo recoge en la erección de un arco triunfal en el que se integran armónicamente seis órdenes distintos: grutesco, rústico, toscano, dórico, jónico y corintio.

¹¹⁸ Recogido en F. Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*. Madrid, 1987, pp. 183-184. Un ejemplar de la estampa de la portada se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid, Sig.: Iconografía Hispana, 1709-13, aparece en el Catálogo de la Muestra *Los Austrias. Grabados de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1993, n.º cat. 36, pp. 53-54.

¹¹⁹ Citado en F. Checa Cremades, *Tiziano y la Monarquía Hispánica*, Madrid, 1994, p. 202.

¹²⁰ *Pintura Sabia* fols. 14 y 14v.

¹²¹ *Ibid.* fol. 36v.

Todos ellos sirven para cobijar la virtud de la Virgen en una iconografía de Inmaculada (curiosamente alada), siempre tan del gusto de Ricci, que tiene al Maligno a los pies, identificado como un gran dragón moribundo:

«Este Orden Coposito (de seys ordenes y el constitye septimo, como se y queda advertido en la deomstracion de la cornisa Salomonica) le dedico a la Virgen en su concepcion porq(ue) fue el mis(te)rio deonde primero se juntaron todas las gracias.»

Desde aquí podemos darnos cuenta ya del sentido simbólico con el que Ricci va a revestir a su orden salomónico, suma perfección de los anteriores. A él solo va a dedicar diez de los folios con ilustraciones de los treinta y tres dedicados en total a los órdenes arquitectónicos.

En cuanto a las medidas de los órdenes mismos, Ricci se va a remitir a la *Regola* de Vignola que, desde su primera edición de 1562, tuvo una difusión amplísima y múltiples reediciones durante los siglos siguientes¹²². El sentido visual de esta obra superaba incluso a los afamados *Libri* de Serlio, y la inclusión del texto tan sólo en las propias planchas ilustradas estaba encaminado en este mismo sentido difusor, que conllevaba el acento sobre lo visual y que posibilitaba su uso por un amplio espectro de maestros de obras más o menos iletrados¹²³. Ricci va a seguir este mismo modelo, incluyendo su escritura al lado de los dibujos arquitectónicos, siendo pocos los que contienen solamente el texto. El benedictino, al igual que Vignola, enfatiza por tanto el valor del ejemplo visual que, en este caso, se entendería además como el más eficaz a propósito del ya aludido carácter didáctico del manuscrito.

Para Ricci, incluso, Vignola se convierte en el ejemplo ideal ya que —como fray Juan observaba— ha seguido la enseñanza de los antiguos, los verdaderos maestros a los que vimos que consideraba superiores a los contemporáneos:

«Viendo Jacomo Barozzio de Vignola la perfección (la suma perfección diré mejor) de la Arquitectura de los Antiguos (que sin duda no llegan los modernos, en todas facultades, porque no ay filósofos como Aristóteles, ni médicos como Galeno, ni Matemáticos como Euclides, ni Pintores como Apelles, ni escultores como Fidias ni Astrólogos como Atlas, ni arquitectos como []¹²⁴ a

¹²² M. Walcher Casotti, «Le edizioni della regola», en G. Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, ed. Milán, Il Polifilo, 1985, pp. 527-577. Para la fortuna crítica del arquitecto *Idem*, *Il Vignola*, Trieste, 1960, vol. I, pp. 113-137.

¹²³ C. Thoenes, «Per la storia editoriale della «Regola delli Cinque Ordini»», en *La vita e le opere di Jacopo Barozzi da Vignola (1507-1573) nel quarto centenario della morte*, Vignola, 1974, pp. 179-190.

¹²⁴ Ricci deja aquí un hueco en su manuscrito que parece lógico rellenar con el nombre de Salomón. Así, la frase nos parecería coherente en su contexto, con la mezcla de nombres bíblicos y mitológicos que es habitual en Ricci, «...ni arquitectos como Salomón a quien Dios infundió la ciencia para edificar su templo...»

quien Dios infundió la ciencia para edificar su templo: y así de todas materias) excogió una modulación propia para la ynteligencia de todos los órdenes...»¹²⁵

Así pues, Ricci aprovecha para volver a seguir el modelo de los antiguos, eligiendo las medidas normativizadas que, según él, mejor se adaptan a aquéllos, es decir, las de Vignola. Debemos tener en cuenta, además, que esta elección cuenta con otro elemento a favor, pues además del carácter visual ya aludido y reproducido por fray Juan, Barozzi utiliza unas medidas de una mucho más fácil subdivisión que la de otros tratados célebres, como los de Palladio o el propio Serlio¹²⁶, lo que de nuevo de cara al aprendizaje de su alumna doña Teresa Sarmiento de la Cerda, sería de gran utilidad.

Hay que incidir, una vez más con el extracto citado, en que Ricci no cesa en su empeño de señalar el prestigio de las artes visuales o, por mejor decir, del *disegno*, ya que haciendo la comparación entre antiguos y modernos y proponiendo los ejemplos insuperables de la Antigüedad, une en el discurso a unas ciencias tenidas desde siempre como liberales, como la filosofía, la medicina, la matemática o la astrología, con la pintura, la escultura y la arquitectura.

A partir de aquí, Ricci repasará las medidas y el carácter de cada uno de los órdenes hasta llegar a su propuesta de orden salomónico, perfección conclusiva de todos ellos tal y como aludían sus propias palabras ya citadas. Él mismo se refiere al problema de la creación del nuevo orden declarando su novedad e invención, acentuando una vez más esa mezcla de tradición e inventiva —tan barroca por otra parte— que hace característico a nuestro autor:

«Del Salomónico sólo se an visto las colunas, mas para que corresponda todo el nombre hize este arco triunfal dedicado a Cristo Señor Nuestro, como al principal Salomón...»¹²⁷.

Ricci parte pues de la conocida columna salomónica para establecer su orden entero. Éste será por lo tanto perfecto pues recibe el significado de la sabiduría como atributo del rey de Israel, el rey bíblico arquitecto por excelencia con la edificación del templo de Jersusalén, y que se traslada a las personas del Nuevo Testamento, Cristo y La Virgen. La difundida idea del templo de Salomón sirve también a fray Juan para construir la argumentación ordenativa de su orden entero salomónico. Primeramente se basa en la columna torsa que había diseñado Vignola en la lámina XXXI de su *Regola*, que normatizaba la columna santa de San Pedro que la tradición abscribía al envío de Constantino entre los despojos del

¹²⁵ *Pintura Sabia...*, fol. 14v.

¹²⁶ W. Szambien, *Simetría, gusto, carácter. Teoría y terminología de la arquitectura en la Época Clásica. 1550-1800*, Madrid, 1993, pp. 56 y ss.

¹²⁷ *Pintura Sabia*, fol. 41v.

templo de Jerusalén¹²⁸. Ya Rafael había utilizado en los célebres cartones para los tapices de León X la columna torsa para identificar arquitectónicamente el templo de Jerusalén, precisamente en un momento en el que la reconstrucción de San Pedro podía entenderse como la elevación de un lugar santo que uniera simbólicamente a toda la cristiandad, utilizando la arquitectura racionalizada retomada de la Antigüedad. Esta columna se convertirá desde entonces en un elemento iconográfico de primer orden en la pintura del siglo xvi en adelante, especialmente para referirse a temas como la presentación de la Virgen en el templo. Desde este tema iconográfico esta figuración derivará en ocasiones hacia la realización de pinturas perspectivas, convirtiéndose en un elemento especialmente querido por los pintores de este tipo de obras por las características intrínsecamente decorativas de sus formas¹²⁹.

La erección del *baldacchino* berniniano en San Pedro y su éxito inmediato, rememorando de algún modo el antiguo altar mayor, difundió estas formas internacionalmente, convirtiéndose en un motivo especialmente feliz durante el Barroco¹³⁰.

Por su parte, la idea del templo de Salomón como exponente de la arquitectura perfecta, concebida directamente por Dios y transmitida a los hombres, si bien estuvo presente en muchas realizaciones anteriores, contó con un decisivo impulso con la construcción del Monasterio de El Escorial¹³¹. Especialmente la obra de los jesuitas Prado y Villalpando (1596-1604), con sus extraordinarios grabados, produjo un interesantísimo debate teórico y, si bien no utilizó la columna torsa, sí incidió en una arquitectura ideal, nacida anteriormente a los ejemplos de la Antigüedad pagana, y que podía presentarse como un libro de arquitectura que hacía comprender visual y arquitectónicamente la profecía de Ezequiel: «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 mejor que si se examinan todas las construcciones o monumentos antiguos ... 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.»¹³²

Esta contundente afirmación de Villalpando sería retomada más tarde con relación a la columna salomónica misma y los órdenes de arquitectura vitruvianos.

¹²⁸ A. Baird, «La Colonna Santa», en *The Burlington Magazine*, n.º CXXIX, vol. XXIV, diciembre, 1913, pp. 128-131.

¹²⁹ M. Kemp, *La ciencia del arte. La óptica en el arte occidental de Brunelleschi a Seurat*, Madrid, 2000, p. 83; C. Sorte, *Osservazioni nella pittura*, en p. Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1960, vol. III, pp. 605-606.

¹³⁰ I. Lavin, *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, Nueva York, 1968.

¹³¹ J. A. Ramírez (dir.), *Dios Arquitecto*, Madrid, 1994; R. Taylor, *Arquitectura y magia*, Madrid, 1992.

¹³² Citado en J. A. Ramírez, *op. cit.*, p. 33.

Así, nuestro Pablo de Céspedes, pintor, autor erudito y tratadista artístico¹³³, también citará la Sagrada Escritura y el Templo de Salomón como el comienzo del arte de la arquitectura por contraposición a la Antigüedad pagana, celebrando las columnas salomónicas que Vitruvio no llegó a ver «ó no entendió el modo de sacarlas torcidas.»¹³⁴ No hay que olvidar, además, que ya Carlo Borromeo había expresado sus dudas sobre los órdenes vitruvianos ante su mensaje paganizante, prefiriendo los elementos iconográficos y ornamentales significativos a los estructurales y haciendo caso omiso al tema del simbolismo de los órdenes¹³⁵. El hacer a éstos descendientes directos de la ordenación salomónica, que contaba con la sanción divina, significaba tranquilizar las conciencias y evitar todo tipo de suspicacias de la ortodoxia contrarreformista. Si el simbolismo de los órdenes clásicos había sido cristianizado en el entorno de Bramante y sancionado definitivamente por el tratado de Serlio, como dijimos, tras el Concilio de Trento se podría haber producido una segunda cristianización o divinización más severa de estos órdenes que terminaría redundando en la mayor implantación de la columna salomónica.

Ricci entra de lleno en este tipo de polémicas, apostando por un orden entero salomónico que se entiende como perfecto en sí mismo porque acoge a todos los otros, es decir, del que derivan todos ellos. Si del templo de Salomón había nacido todo, «cuya traza fue de Dios, de manu Domini»¹³⁶, era de especial importancia llegar a identificar la ordenación perfecta, con un sentido que no tiene nada del arqueologismo de Villalpando, sino que apuesta por la significación simbólica para posibilitar su creación. Además, la obra de Ricci, fechada hacia finales de los años 50 de nuestro siglo xvii hasta el 62 en el que se encuentra en Roma, podría significar también un intento de codificación tras los debates surgidos a mediados de siglo entre varios creadores de retablos sobre si esta columna debía contener cinco o seis vueltas¹³⁷. El apoyo que Ricci tomaba en el tratado más extendido de su tiempo, como era el Vignola, le daría en este caso una mayor preponderancia.

Hay que contar también con la posible repercusión de estas ideas y la propia estancia de Ricci en Roma, donde incidió en su idea del orden salomónico entero dedicando un «Epítome de arquitectura» al Papa Alejandro VII en el que proponía precisamente la sustitución del *Baldacchino* de Bernini por uno creado por él con las armas de los Chigi. Con ellos se subrayaba el sentido parlante que Ricci atribuía a su arquitectura y que ya expresaba en su *Pintura Sabia* cuando, haciendo profe-

¹³³ J. Rubio Lapaz, *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993.

¹³⁴ Pág. de Céspedes, *Discurso sobre el templo de Salomón*, incluido en Ceán Bermúdez, *op. cit.*, t. V, p. 321.

¹³⁵ Por ejemplo al hablar de la fachada de las iglesias, C. Borromeo, *Instrucciones fabricae ecclesiasticae*, en p. Barocchi, *op. cit.*, vol. III, p. 11 y p. 430, n.º 2.

¹³⁶ *La Pintura Sabia*, fol. 37r.

¹³⁷ J. J. Martín González, «Tipología del retablo madrileño en la época de Velázquez», en *Velázquez y el arte de su tiempo*. Madrid, 1991, pp. 321-331 (p. 324).

sión de eclecticismo, aclaraba los lugares que se podían aprovechar para todo tipo de figuración y, por lo tanto, todo tipo de mensajes, explicando la posibilidad de «variarlo en ynfinito»¹³⁸. Además, Ricci pretendía una reestructuración de la plaza del Panteón que sólo se llevó a cabo parcialmente, como dijimos, pues no se completó con la figura de la Virgen como Inmaculada coronando una columna salomónica, que a su vez se erguía sobre los montes del escudo Chigi y la imagen de Alejandro VII, todo ello sobre una gran fuente con cuatro figuras femeninas desnudas sobre animales fantásticos, que el benedictino proponía en su dibujo. Además, hay que tener en cuenta su posible relación o influencia en otros tratados posteriores, el de Caramuel que ya en su portada coloca un baldaquino, o el tercer orden corintio ondulante de Guarini¹³⁹.

Al comentar este interesante simbolismo que Ricci aplica a los órdenes arquitectónicos, debemos hacer especial referencia aquí a un manuscrito semidesconocido de nuestro benedictino depositado en la biblioteca de El Escorial —donde por su signatura se puede colegir que se encontrara ya a mediados del siglo xviii— que, a pesar de su importancia, ha quedado olvidado por los sucesivos investigadores. Se hizo referencia a él por vez primera en 1924¹⁴⁰, para atribuirse a Ricci definitivamente en 1932¹⁴¹.

El propio título del mismo, «Imagen o Espejo de las obras de Dios» nos remite a la cartela de la portada de *La Pintura Sabia*: «Imagen de Dios i de sus obras». Fray Juan podía referirse a uno u otro cuando daba cuenta en Roma, en 1662, de que anteriormente había escrito otra obra sobre el Misterio de la Inmaculada «cuyo argumento es Ymagen de Dios y de sus obras»¹⁴². Ya hemos visto los comentarios sobre la Inmaculada vertidos en *La Pintura Sabia*, que existen también en el manuscrito de El Escorial, aunque en ambos mezclados con una gran variedad de otros intereses. Este manuscrito escurialense consta de 457 folios en el que Ricci desarrolla todo tipo de estudios. Si en un principio parece querer dedicarse a escribir un tratado teológico que, como dice su título, desarrolle el tema de la Creación y las obras de Dios, posteriormente dedica gran parte del contenido a escribir sobre mitología y astrología, llegando a realizar algunos dibujos sobre las esferas celestes. Como es normal en Ricci, el texto se convierte en una sucesión de citas de autores antiguos y modernos, paganos y cristianos,

¹³⁸ *La Pintura Sabia* fol. 34r. Así, también en el fol. 44r. dice de orden salomónico «si es para edificios seculares se pongan adornos que ostenten en los capiteles y frisos la familia del principe o sus ynclinaciones, y si se dedica en templos sea con insinias que den noti(ci)a del Santo a quien se dedica.»

¹³⁹ J. A. Ramírez, «Guarino Guarini, fray Juan Ricci y el «orden salomónico entero», en *Goya*, 160, 1981, pp. 202-211.

¹⁴⁰ F. Zarco Cuevas, *Catálogos de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1924, t. I, pp. 31-32. Sig. B. I. 18.

¹⁴¹ *Idem*, «Un manuscrito, inédito y desconocido, del P. Fr. Juan Andrés Rizi, en la Biblioteca de El Escorial», en *Revista Española de Arte*, 1932, pp. 138-149.

¹⁴² Manuscrito n.º 590 de la biblioteca de Montecassino, fol. 371.

gustando de utilizar vocablos en infinidad de lenguas: latín, griego, hebreo, francés, italiano y alemán, además del castellano. Entre las citas que más nos interesan se encuentran las de Calvete de la Estrella, Alciato, Vitruvio, Juvenal, Quintiliano, Marcial o Plinio.

En este escrito las referencias teológicas siguen inundando los diferentes temas que trata nuestro benedictino. Así ocurre con su referencia a la geometría, ya que define al mundo como una creación divina de forma esférica, por lo que nuestro conocimiento de la naturaleza debe hacerse a través de esta ciencia matemática¹⁴³. Además, para la admiración de la creación de este universo completo y esférico se ayuda de la astrología. Es esa mezcla de teología y paganismo la que sigue expresando en numerosas ocasiones al comparar a personajes mitológicos (héroes y dioses) con otros cristianos o bíblicos¹⁴⁴. Pero lo interesante es que, así como ocurría con el discurso del orden salomónico y los órdenes vitruvianos, en que éstos se hacían dependientes de aquél, los personajes mitológicos le van a parecer en numerosas ocasiones un mero trasunto de las verdades reveladas en la Biblia.

También interesante es el aprecio que Ricci muestra de nuevo hacia la arquitectura, a la que hace obra de Minerva:

«Enseñó Minerva la Arquitectura, y edifico una casa en co(m)petencia de Vulcano (Es propio de la sabiduría edificar... Es de mucha i(m)porta(n)cia para el reparo hu(m)ano la Arquitectura.»¹⁴⁵

Además, y este es un aspecto especialmente importante, considera a la arquitectura como labor especulativa, para cuya dedicación no es necesario tener una experiencia constructiva. Si bien considera a la arquitectura como ciencia mecánica, esta afirmación no hay que entenderla al pie de la letra, sino como en la portada de *La Pintura Sabia* está expresada, es decir, que todas son ciencias mecánicas menos la teología y la filosofía, únicas consideradas liberales por dedicarse a los aspectos sagrados. A la vez, de nuevo se insiste en la relación de la geometría y la matemática con la arquitectura:

«... la Arquitectura es segu(n)da entre las artes Mccanicas. Es subalterna de la Geometría q(ue) es cien(cia) q(ue) solo las Matcmaticas lo son porque hacen eviden(cia) a priori... La Arquitectura es una ciencia q(ue) no esta limitada, ni se sujeta a mano. Bien puede uno ser Arq(uitec)to sin ser cantero, ni carpintero.»¹⁴⁶

¹⁴³ *Imagen o Espejo de las obras de Dios*. fol. 2v.

¹⁴⁴ *Ibid.* fol. 3r.

¹⁴⁵ *Ibid.* fol. 7v.

¹⁴⁶ *Ibid.*

Además, fray Juan no olvida el mensaje vitruviano, significando el carácter antropocéntrico de la arquitectura, pero haciendo referencia, una vez más, al sentido escatológico de creación divina que posee el hombre. Desde aquí realiza un discurso similar al contenido en *La Pintura Sabia*, detallando el mismo número de órdenes y subrayando el sentido simbólico que cada uno poseía:

«Como Dios sea reducido a simetria humana, quiere limitarse a proporciones de Arquitectura, q(ue) se funda en la humana, q(ue) la Toscana y Rustica, se tomaron de rusticos, y la dedicaron a silvestres Dioses y faunos. La Dorica, de ho(m)bres fuertes y vizarros, y dedicaro(n)la a fuertes Dios Hercules y Iupiter. La Ionica de una matrona, dedicada a diosas casadas. La Corintia, de Do(n)cella corintia, y la dedicaro(n) a Diosas Virgenes. Otras naciones tenia(n) a poca urbanidad tener ellos casa y Dios no. Salomon pri(mero) La edificio para Dios, y luego para si.»¹⁴⁷

«Edificaba(n) con tal ate(n)cio(n) los antiguos, que en vie(n)dose el te(m)plo, o la traza, se conocia a que Dios era dedicado. Los edificios hipetretos a Iupiter, Cielo, Sol y Luna, debajo del aire porq(ue) las especies y efectos suyos son en lo mas descubiert y resp(ri)ta(n)decie(n)te del mundo. Los doricos a Minerva, Marte y Hércules, que por su virtud sin deleyte (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 jonicos a Juno, Diana, Baco, y los otros dioses, q(ue) fue oden dedicada a las matronas romanas. Y el primero templo que se edificio jonico, se dedico a Diana [cita a Vitruvio: *De Arch.* Libr. IV, cap. I]. Dedicose a Diana el jónico, porqu(ue) participa esta diosa de delicada y fuerte. Cinco son los ordenes de Arquitectura: toscano, dorico, jonico, corintio y composito [Vitruvio]. Añadase rustico antes del toscano, y solomonico despues del composito...»¹⁴⁸

Al terminar con el orden salomónico, Ricci hace una nueva alusión al templo de Jerusalén, donde se originó la arquitectura y el orden arquitectónico del que se han generado el resto. De nuevo vemos la pretensión de adelantarse a Vitruvio, haciendo a éste y su ordenación dependientes (o degeneración) de lo salomónico, es decir, de lo sancionado por Dios mismo como arquitectura perfecta:

«Del Templo de Salomon se origino todo, que estos [los ordenes vitruvianos] son juguetes que se han añadido o por mejor decir degenerado»¹⁴⁹

Además de estos temas arquitectónicos, Ricci también se ocupa de la pintura y de las noticias de pintores de la Antigüedad. Por ejemplo, hace de Fidias escultor y

¹⁴⁷ *Ibid.* fol. 8r.

¹⁴⁸ *Ibid.* fols. 343-344.

¹⁴⁹ *Ibid.* fol. 344.

pintor, y cita a Marcial y Quintiliano para atribuirle una pintura como *mimesis* que supera a la misma naturaleza: «Hizo unos peces q(ue) solo es falta agua para nadar»¹⁵⁰. Además, subraya de nuevo la preponderancia del dibujo como medio de llegar a las otras artes: «q(ue) el dibujo hace al escultor»¹⁵¹. Añade la importancia de la individualidad del artista en la creación de su obra, reflejando las noticias de artistas antiguos que colocaron su nombre en ellas, como Fidias en la escultura de Atenea en Atenas y el arquitecto Sostrato en la torre de Alejandría. También hace referencia al relato de Zeuxis, y a su necesidad de escoger de cada muchacha su parte más bella para crear una figura perfecta¹⁵².

Vuelve a señalar, además, la vinculación entre palabra y visión en un paralelo del *ut pictura poesis* como reflejo del *Deus pictor*, haciendo una descripción del uso alegórico de la pintura, del que tan aficionado se muestra:

«Es locucio(n) divina la Pintura, porq(ue) como es Infi(ni)to Dios q(ue) dice en una Palabra ynfinitos co(n)ceptos ... Deo asi habla Pinta(n)do en Pinturas... asi llega uno, y dice q(ue) esta Muger es la Yglesia otro, la vida co(n)te(m)plativa otra Maria (Santi)ssima y todo lo q(ue) no co(n)tradixera a la Fe, dixo en esa Pintura el Espiritu S(an)to como dice.»¹⁵³

Su fe en la eminencia de la pintura se repite de nuevo, siguiendo la idea vitruviana del perfeccionamiento que el arquitecto necesita en muchas artes y aplicándose al pintor, pues llegan a proponer el máximo ejemplo que ha podido encontrar para ennoblecer a la pintura, pues termina haciendo alusión a Cristo mismo:

«Co(n) Musica sanava David a Saul d(e)l espiritu malo. Cristo S(eñ)or N(uestro) fue co(n)sumadísimo musico. (en todas las ciencias fue sumo, pre filiis hominy, como se ve en la Pintura, q(ue) las a menester todas co(n) perfeccio(n) pa(r)a ser eminente, y a Abagaro le embio un retrato suyo).»¹⁵⁴

Con esta serie de ideas que hemos extractado del semidesconocido manuscrito escurialense no pretendíamos sino señalar su similitud con muchas de las ideas expuestas por Ricci en otros ámbitos, especialmente en su tratado de *La Pintura Sabia*, reforzando la idea de la pintura como elemento privilegiado para reproducir la creación divina de la naturaleza, por lo que el pintor ha de ser necesariamente docto al practicarla. Además, damos cuenta de su hincapié en la importancia de la unidad de las artes por medio del dibujo y su preponderancia por la arquitectura y su sistema ordenativo simbólico, que le daba la oportunidad de

¹⁵⁰ *Ibid.* fol. 9v.

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.* fol. 180v.

¹⁵³ *Ibid.* fol. 152v.

¹⁵⁴ *Ibid.* fol. 290r.

incidir en un discurso teológico, especialmente al tratar su venerado orden salomónico.

Con todo ello esperamos haber aportado una serie de ideas que sirvan para ahondar y reflexionar en la obra y la personalidad de un importante artista y teórico —especialmente culto— de nuestro siglo xvii, muy relacionado con las propuestas de su tiempo, del que ahora se cumplen cuatrocientos años de su nacimiento.