

LA TEORÍA ARTÍSTICA DE FRAY JUAN RICCI

David García López

Becario del Museo del Prado

Juan Ricci ha sido conocido hasta ahora, casi fundamentalmente, como pintor contemporáneo de los grandes maestros de nuestra pintura del siglo XVII. Nacido en Madrid en 1600, sólo es menor en un año a Velázquez y en dos a Zurbarán y pertenece, por lo tanto, a lo que se ha dado en llamar, “pintores de la generación de Velázquez”¹, una época singularmente sobresaliente para la historia de nuestras artes. Sus grandes ciclos monásticos, de los que nos quedan sólo ejemplos puntuales –menos en casos particularmente felices como el de San Millán de la Cogolla– sirven para dar muestra de la sobriedad de su pintura, poblada de personajes monumentales y adustos, que se complementa certeramente con la temática propia de estos lienzos.

Sin embargo, y a pesar de que en sus lienzos no sea destacable una especial calidad o perfección que nos lo resalte con respecto a otros artistas de su tiempo, las fuentes antiguas le presentan como un ejemplo singular en su época. Así, Palomino, su primer biógrafo, aunque escribe ya en el siglo siguiente, recoge información directa y de primera mano sobre nuestro artista, lo que no siempre ocurre en el tratadista cordobés. Éste, pintor del Rey desde 1688, nos refiere su confianza con doña Teresa Sarmiento de la Cerda, duquesa de Béjar y de Mandas, quien le habría mostrado el tratado sobre la pintura redactado por Ricci cuando fue maestro suyo de pintura. No hay que olvidar que la propia duquesa se dedicó a la pintura, realizando obras religiosas para algunos oratorios de la Corte –aunque de su existencia sólo tengamos una referencia escrita²– introduciéndola Ceán entre los “ilustres profesos-

1. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura barroca en España*, Madrid, 1992, pp. 242 y ss.

2. J. GARCÍA HIDALGO: *Principios para estudiar el nobilísimo, y real arte de la pintura...* Madrid, 1693, p. 3.

res” de su diccionario³. Sí contamos, sin embargo, con algunos dibujos de la duquesa que Ricci introdujo en *La Pintura Sabia* “para mayor lauro de este libro”⁴.

Fray Juan debió de mantener una relación antigua con la familia de doña Teresa, pues en 1641, cuando fue promovido al puesto de maestro de dibujo del príncipe Baltasar Carlos –aspiración a la que hubo de renunciar rápidamente–, ya fue apoyado por el obispo de Badajoz y Urgel, don José de la Cerda⁵. Esta relación con la duquesa de Béjar hubo de mantenerse durante toda la vida de nuestro pintor, puesto que después de instruir a doña Teresa, siguió manteniendo correspondencia con ella desde Italia, a donde se trasladó en 1662, declarándose también maestro de su hijo primogénito –muerto en la defensa de Budapest del asedio turco en 1686⁶–. Además, poseemos la noticia del propio Palomino, quien añade que el beneditino dejó gran cantidad de pinturas en la casa ducal. Se trata, por tanto, de una interesante labor de mecenazgo, que todavía no ha podido ser estudiada.

Así, se entiende que Ricci no sólo sabía escribir –lo que no es en el siglo XVII tan común para un pintor como podría parecer hoy⁷– sino que redactó “un libro excelente de la Pintura, que yo he visto” –nos dice Palomino, con lo que reafirma su conocimiento directo– “con gran dolor de que no se diese a la estampa”⁸. Indicando en otro lugar:

*“De manuscritos, que no han salido a la luz, escribió el padre Fray Juan Rizi, de la sagrada religión de San Benito, un libro, que yo he visto, con mucha erudición, e inteligencia profunda de la Pintura, y de todas las artes, que la ilustran.”*⁹

El aprecio de Palomino por lo escrito en dicho “libro” no pudo ser reafirmado posteriormente, pues ya Ceán no llegó a ver el manuscrito¹⁰, y Menéndez Pelayo

3. A. CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, Madrid, 1800, t. IV, p. 356.

4. *La Pintura Sabia*, fol. 93v., Fundación Lázaro Galdiano, Madrid.

5. Manuscrito n° 590 de la Biblioteca de Montecassino, fols. 4-5.

6. C. RODRÍGUEZ JULIA SAINT-CYR: “La muerte de don Manuel Diego López de Zúñiga, duque de Béjar (16 de julio de 1886)”, en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, n° 112, 1977, pp. 521-533.

7. Es conocido, por lo llamativo, el caso de Antonio de Pereda, quien a pesar de poseer una selecta biblioteca no sabía leer ni escribir, y sólo disfrutaba de su biblioteca haciendo que sus amigos le leyesen, en A. PALOMINO DE CASTRO: *El Museo Pictórico y escala óptica III. El parnaso español pintoresco y laureado*, ed. Aguilar, Madrid, 1988, p. 306.

8. *Ibid.*, p. 336.

9. *Ibid.*, I, *Theorica de la pintura*, p. 365.

10. A. CEÁN BERMÚDEZ: *op. cit.*, t. IV, p. 212.

lo creyó perdido¹¹. Afortunadamente no fue así, y en 1930 pudo hacerse una edición del mismo¹², permaneciendo depositado actualmente en la biblioteca de la Fundación Lázaro-Galdiano de Madrid¹³.

Fray Juan Ricci desarrolló una importante labor pictórica en Madrid –ya fuese alumno de su padre, el italiano Antonio Ricci de Ancona, ya de Maino¹⁴– hasta 1627, en el que decidió profesar en el convento benedictino de Monserrat. Las reglas de su orden eran estrictas y conllevaban la instrucción de los monjes durante al menos seis años. Por lo tanto, fray Juan llevó a cabo su educación estudiando Filosofía en Irache y Teología en Salamanca, llegando a obtener el grado de maestro.

Con todo lo dicho, nos encontramos con un pintor joven de relativo éxito en la Corte que decide entrar en religión, debiendo por ello iniciar unos estudios superiores y que, a la vez, mantiene la práctica de la pintura. Además, su afición por la escritura le lleva a desarrollar una labor teórica para con su arte que se complementa con su propia lucubración teológica. No podía ser pequeño el interés en examinar los escritos de un personaje tan singular, puesto que si la antigua consideración de la pintura como arte liberal se había convertido en una reivindicación constante desde los inicios del Renacimiento –recordemos las palabras de Alberti y su aseveración de la pintura como actividad de hombres libres¹⁵–, en España fue un tema de continuo debate durante el siglo XVII y que todavía el mismo Palomino tiene que subrayar en la centuria siguiente¹⁶. No olvidemos que la sociedad española tenía una división estamental muy estricta y que la consideración de una actividad como noble o servil conllevaba unas repercusiones sociales –y fiscales– muy considerables.

Ricci, por lo tanto, se convierte en un ejemplo ideal del artista culto de su tiempo, superando con mucho los casos que normalmente se citan de este tipo de situaciones, el de los también tratadistas Carducho y Pacheco, a los que usualmente se otorga el mérito de manejarse en latín y conocer el italiano¹⁷. Fray Juan, por su condición de clérigo e hijo de italiano, no sólo domina el latín y la lengua paterna,

11. M. MENÉNDEZ PELAYO: *Historia de las Ideas estéticas en España*, ed. facsímil, Madrid, 1994, t. I, p. 907.

12. E. TORMO-E. LAFUENTE: *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*, Madrid, 1930.

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

14. D. ANGULO ÍÑIGUEZ-A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 268.

15. A. BERMINGHAM: *Learning to draw*, Yale University Press, 2000, p. 4.

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

17. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: “Mito y realidad en la pintura española del Siglo de Oro”, en *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, 1991, pp. 13-42 (p. 26).

sino que convierte sus escritos en auténticos diccionarios en los que militan casi en igualdad de condiciones castellano, latín, italiano, francés, alemán, griego y hebreo. Pero el propio interés sobre la erudición de nuestro benedictino aumenta cuantitativamente puesto que, en la actualidad, disponemos de un número mayor de manuscritos de Ricci, además del aludido “libro” referido por Palomino. En el Monasterio de Montecassino donde fallecería Ricci en 1681, todavía permanecen varios tomos de escritos y dibujos suyos, en los que se abordan la gran diversidad de temas que fueron del interés de fray Juan, destacando uno de los que se hicieron más recurrentes e interesantes en sus manuscritos: la reconstrucción del Templo de Salomón¹⁸. Además, hay que sumar otro texto que se encuentra en la biblioteca del monasterio de El Escorial, el cual consta nada menos que de 457 folios de la tupida letra de nuestro benedictino con apreciables opiniones artísticas¹⁹. Son estos tres fondos de escritos e imágenes los que permiten dilucidar las ideas sobre la pintura de fray Juan Ricci, así como sus opiniones y comentarios sobre las artes en general en el contexto de su tiempo. Entre todos ellos, naturalmente, sobresale el volumen de *La Pintura Sabia*, un texto específico sobre pintura y sus magníficos diseños, auténticas imágenes parlantes, al que con mayor frecuencia acudiremos en las páginas siguientes al tratar de analizar las reflexiones del benedictino.

La Pintura Sabia, el tratado que permanece en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid, es la obra teórica más interesante de fray Juan, y la más conocida por la edición citada de 1930. Sin embargo, los comentarios que hasta ahora han sido vertidos sobre ella no han incidido, a pesar de su título, en su condición de tratado de pintura, sino que han desarrollado más extensamente la parte arquitectónica del mismo²⁰. Incluso, una obra como *La Teoría de la Pintura del Siglo de Oro* de Calvo Serraller²¹ –uno de los investigadores que con más ímpetu ha reivindicado nuestra teoría artística²²– ni siquiera menciona a Ricci entre los autores que escri-

18. D. GARCÍA LÓPEZ: “*La Pintura Sabia* y los manuscritos italianos de fray Juan Ricci. A vueltas con lo salomónico”, en *Goya*, 2002, pp. 27-38.

19. F. ZARCO CUEVAS: *Catálogos de los manuscritos castellanos de la Real Biblioteca de El Escorial*, Madrid, 1924, t. I, pp. 31-32; *Idem*: “Un manuscrito, inédito y desconocido, del P. Fr. Juan Andrés Rizi, en la Biblioteca de El Escorial”, en *Revista Española de Arte*, 1932, pp. 138-149.

20. Por poner sólo algunos ejemplos: M. GÓMEZ MORENO: *El libro español de arquitectura*, Madrid, 1949, p. 22; G. KUBLER: *Arquitectura de los siglos XVII y XVIII. Ars Hispaniae*, vol. XIV, Madrid, 1957, pp. 82-85; W. KRUF: *Historia de la teoría de la arquitectura, I. Desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII*, Madrid, 1985; V. TOVAR MARTÍN-J.J. MARTÍN GONZÁLEZ: *El arte del Barroco, I. Arquitectura y Escultura*. Madrid, 1990, pp. 34 y ss.

21. *Cfr.* Madrid, 1991.

22. Ver a este respecto F. CALVO SERRALLER: “La teoría de la pintura en el Siglo de Oro”, en *El Siglo de Oro... op. cit.*, pp. 205-222.

bieron sobre la pintura en el citado período. Sí lo consideró, sin embargo, Palomino, quien como vimos, escribió expresamente que fray Juan había escrito “un libro excelente sobre pintura”, por lo que la falta de comprensión moderna puede deberse más al estilo del autor, especialmente embarullado, con digresiones que crean auténticos alardes barrocos –además de los propios comentarios referidos en otras lenguas–, haciéndose en ocasiones difícil seguir el sentido de sus frases. Por todo ello, han sido pocos los que se han adentrado en la lectura del texto, dejándose guiar los más tan sólo por los expresivos dibujos con los que Ricci lo acompaña, lo que ha provocado el absurdo de llegar a citar la obra de nuestro benedictino como una cartilla de dibujo del tipo de las de Pedro de Villafranca, Vicente Salvador Gómez, García Hidalgo o la más famosa de José de Ribera²³. Nada tan contrario al espíritu erudito de la obra de Ricci, quien si acompaña una serie de dibujos en cuadrícula para la primera formación del pintor –en este caso su alumna la duquesa de Béjar–, advierte claramente que éstos son tan sólo la iniciación práctica del camino artístico, pero su fundamento sigue siendo mucho más elevado.

Del mismo modo lo considerarán los tratadistas más importantes de la época a los que nos venimos refiriendo, los Carducho, Pacheco y Palomino. Basta recordar las palabras de éste, a las que ya aludimos, que consideraba la obra de Ricci escrita “con mucha erudición, e inteligencia profunda de la Pintura, y de todas las artes, que la ilustran”. Nada que ver, por lo tanto, con una mera ilustración de ejemplos figurativos prácticos. Palomino consideraba, a su vez, que si estos patrones eran necesarios para los primeros esbozos de la práctica, el pintor debía estar dotado de unos abundantes conocimientos teóricos, literarios e históricos. Así lo declaraba de sí mismo cuando envió un memorial en noviembre de 1687 para convertirse en Pintor de Cámara, enumerando sus méritos para tal plaza: “ha cursado en el colegio de S. Thomas de Córdoua las Artes y la Theologia, en cuia demostracion tuvo dos actos de conclusiones g(ene)rales, circunstacia q podrá importar p(ar)a la eleccion y propiedad de fábulas e historias sagradas o humanas, geroglíficos y motes castellanos o latinos que puedan ofrecerse en las ocup(cio)nes Del Real Servicio de V. M. y q podrá ser no se halle en muchos de su proff(esi)on...”²⁴. La distinción expresa que Palomino declara entre sus conocimientos intelectuales y su frecuente ausencia en otros posibles competidores es evidente, y se hará manifiesta en su tratado, que se dividirá estrictamente entre su parte teórica y aquella práctica.

Estas consideraciones nos aclaran también la obra de Ricci a la que, como vamos viendo, es necesario entroncar con la problemática teórica de nuestro Barroco y estudiarla con un sentido de conjunto, pues se hace fácilmente inteligible

23. Así sigue considerándose, tristemente, en una obra tan reciente como la de K. HELLWIG: *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, 1999, p. 22, nº 4.

24. F.J. SÁNCHEZ CANTÓN: “Los pintores de Cámara de los Reyes de España”, en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, septiembre de 1915, pp. 206-224 (p. 206).

si lo consideramos como tal, y lo respaldamos –como pretendemos hacer aquí– con las ideas contenidas en el resto de sus escritos. El propio título de su tratado, *Pintura Sabia*, ya incide en este conocimiento teórico que se aunará al escatológico, explicitando la necesidad de la cualidad docta para el arte de la pintura, ejemplo máximo de disciplina que engloba a todas las ciencias²⁵.

El dibujo que sirve de portada al manuscrito de *La Pintura Sabia* comporta un gran pórtico arquitectónico que, mediante figuras y cartelas, nos informa tanto del título de la obra como de su contenido. Se configura de este modo un mensaje emblemático tan del gusto barroco contemporáneo y hacia el que Ricci se muestra especialmente proclive. No hay que olvidar, en este sentido, que las estampas que actuaban como portadas en los libros de la época engendraban una composición figurada y arquitectónica que actuaba como síntesis del propio libro²⁶. Es evidente el intento de Ricci de seguir los cánones contemporáneos en cuanto a portadas se refiere, lo que se suma a la propia técnica de su dibujo, con rayado a pluma, que muestra su determinación de grabar posteriormente su obra, como él mismo dejó manifiesto en uno de sus manuscritos cassinenses²⁷.

Son varios los arcos de triunfo que se encuentran en el mismo tratado, en el que los distintos textos y figuras contienen alegorías de complicada iconografía. Ricci era amante del diseño de jeroglíficos, y creó varios como homenaje a Carlos II o la Virgen, así como a los papas Clemente IX y Urbano VII²⁸.

La portada misma –aparte de ser uno de los dibujos más extraordinarios del autor, con justicia altamente valorado dentro de la historia del dibujo español²⁹– encuadra a una figura alegórica de la pintura que señala con su mano a su propio arte, significativamente presentado como una pintura religiosa de Cristo y la Virgen. Mientras, diversas cartelas aluden al Génesis y al pasaje por el que Dios creó al hombre a su imagen y semejanza, a la vez que otras figuras sostienen a las ciencias liberales –Filosofía y Teología– y a las mecánicas –Matemáticas y subalternas– y, coronándolo todo, el texto: “Imagen de Dios i de sus obras”. Esta distin-

25. Hemos desarrollado con mayor extensión estas ideas, así como una ampliación del aspecto biográfico de fray Juan, en D. GARCÍA LÓPEZ: “Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español. El cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, conmemoración y nuevas aportaciones”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 10, 2000, pp. 99-145.

26. J.M. MATILLA: “La portada como síntesis del contenido del libro”, en *La estampa en el libro barroco. Juan de Courbes*, Vitoria-Madrid, 1991, pp. 47-50.

27. C. GUSI: : “Biografía del pintor D. Juan Andrés Ricci monje de Monserrat”, en E. TORMO-E.LAFUENTE *op. cit.*, p. 50.

28. S. SALORT PONS: “Fray Juan Rizi en Italia”, en *Archivo Español de Arte*, nº 285, 1999, pp. 1-24 (pp. 10-15).

29. A.E. PÉREZ SÁNCHEZ: *Historia del dibujo en España de la Edad Media a Goya*, Madrid, 1986, p. 175.



La Pintura Sabia. Portada. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

ción entre ciencias liberales y mecánicas no debe engañarnos, pues solamente quiere decir que fray Juan, en su papel de religioso, considera como superiores las ciencias teológicas, por tratar sobre lo trascendente, e inferiores a todas las demás actividades, pero en ningún caso esto significa una desacreditación de éstas, como veremos seguidamente.

Con todo ello, el mensaje transmitido desde esta portada ya nos indica qué entiende Ricci por pintura y cuál es su cometido. Desde el principio está clara su condición de pintor y teólogo, pues relaciona los dos ámbitos de una manera activa, reivindicando un *status* escatológico para la pintura. Así, ésta se establece como el medio ideal para la representación de la naturaleza y del hombre creado por Dios a su imagen y semejanza, “sus obras”, según el texto, sirviendo especialmente para transmitir las verdades de la Fe, y representando primordialmente a Cristo y La Virgen.

Será interesante analizar más pormenorizadamente la portada compuesta por fray Juan por cuanto, además de su propio interés, sus formas y sentido vuelven a vincular su obra con los planteamientos del resto de tratadistas hispanos, especialmente a Vicente Carducho.

La figura de la Pintura es de singular interés, ya que no sigue otros cánones más frecuentes en España sino que, acompañada de los habituales paleta y pinceles,

descubre sus pechos en una representación que está más cerca de su utilización en pinturas italianas de la época, y de la figuración de la Verdad según Ripa, en la que su desnudez es símbolo de la falta de dobleces o engaños³⁰. Seguramente fue ésta la intención de Ricci, queriendo que su figura expresara su veracidad como vehículo de representación de la obra de Dios que aúna todas las ciencias. Recordemos que la Pintura, castamente cubierta esta vez, aparece en el grabado del diálogo octavo de los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (Madrid, 1633), rodeada de geometría, astronomía, arquitectura, aritmética, música y retórica. Como bien demostró Kubler, este grabado se refiere más al Memorial en defensa de la liberalidad de la pintura que sigue a los *Diálogos* propiamente dichos, en el que se contienen, entre otros, los comentarios de Lope de Vega sobre la pintura, a la que considera arte divina porque requiere de todas las demás artes³¹. Parece ser que la primera figuración de la pintura como arte liberal representada por una mujer la ideó Miguel Ángel hacia 1505 para la tumba de Julio II, según Condivi, y que Giovanni Battista Lorenzi la representó como una figura recostada con la parte superior del cuerpo desnuda en la propia tumba de Miguel Ángel en la Santa Croce de Florencia, el monumento diseñado por Giorgio Vasari³². Ya desnuda aparece, en pequeño tamaño, en los grabados de los diálogos primero y cuarto de la obra de Carducho³³. Pero éste, como decíamos, no la utiliza en la figuración del grabado del diálogo octavo.

Otro de los aspectos concordantes que podemos encontrar en los grabados de los *Diálogos* es la idea del pintor como Dios inventor y creador. En el correspondiente al sexto, una cartela reproduce *Ut ars naturam ut pictura Deum*, mientras un pintor de indumentaria clásica, asistido por la Sabiduría, recoge en su lienzo la creación del mundo llevada a cabo por Dios tal y como lo describe el Génesis. Un *topos* literario que, por ejemplo, encontramos en los versos de Antonio de Herrera Manrique, donde se describe a Dios como primer pintor y a los pintores como los creadores que, ayudados por la Sabiduría, pueden hacer comprensible la obra de Dios³⁴. Ricci también cita el libro del Génesis en su portada, aludiendo a la creación del hombre por parte de Dios a imagen y semejanza suya, y utilizando de esta manera las mismas palabras del primer capítulo del libro más antiguo de la Biblia, que habían supuesto la postura de uno de los grandes defensores de las imágenes

30. C. RIPA: *Iconología*, vol. II, ed. Madrid, Akal, 1987, p. 391.

31. G. KUBLER: "Vicente Carducho's allegories of painting", en *Art Bulletin*, XLVII, 1965, pp. 439-445 (p. 444).

32. Esta obra fue diseñada por el autor de las *Vite* entre 1564 y 1574. Sin embargo, la figura de la pintura no aparece desnuda, como dice Kubler, sino vestida. No he podido comprobar si existiría dicha figura, en cambio, en el catafalco de los funerales de Miguel Ángel de 1564.

33. *Ibid.*

34. *Ibid.*

en el fragor de la iconoclastia bizantina en el siglo VIII, Juan Damasceno, recuperada en el siglo XVI³⁵. Nuestro benedictino se sintió poderosamente atraído por el libro del Génesis y la descripción de la creación del mundo y el hombre, conservándose en Montecassino varios dibujos de su mano que ilustran estos pasajes.

En el grabado del diálogo séptimo, en el que Carducho nos habla del decoro que requiere la pintura sacra, se representa a San Lucas “como divino Apeles” que se encuentra retratando a Cristo y La Virgen. Recordemos que, como Carducho, San Lucas es considerado pintor y escritor y, por lo tanto es el ejemplo más adecuado de pintor culto que pueden transmitir las verdades de la Fe utilizando los dos canales del *ut pictura poesis*, es decir, la imagen y la palabra. Pero este retrato de Cristo y la Virgen, de nuevo nos remite a la portada de *La Pintura Sabia* en la que, como decíamos, la figura de la Pintura señala un retrato de madre e hijo, como en el caso de Carducho, los dos con una edad similar como si se tratara de una aparición. No olvidemos que ambos son las personas divinas que, en mayor número de ocasiones, protagonizan las visiones de las gentes de nuestro Siglo de Oro³⁶ y, para Ricci, reúnen todas las virtudes posibles. Sigue de este modo la antigua asimilación vitruviana de la arquitectura y, especialmente, los órdenes arquitectónicos con la proporción humana que había cristianizado Serlio en su tratado, asimilando a un tipo de santo con cada orden arquitectónico. Pero Ricci lo lleva más allá al asimilar a Cristo y la Virgen con la creación de su orden salomónico entero, pues éste aún a su vez las características perfectas del resto de los órdenes, como Cristo las virtudes de todos los santos:

“...porque como estos [órdenes compuesto y salomónico] se componen de las perfecciones de todos los ordenes asi propiamente se dedican a Cristo y a Maria Santissima, en quien estan todas las virtudes de todos los Santos...”³⁷.

Al comentar el grabado de los *Diálogos* de Carducho en el que se representa al pintor copiando la creación descrita en el Génesis, es necesario referirse también a la obra de Matías de Irala *Método sucinto y compendioso de Cinco simetrías*, en el que se contienen dos láminas referidas a la liberalidad de la pintura³⁸. Aquí nos interesa la titulada “El pincel panegírico”, que constituye un auténtico tratado de pintura dibujado sobre una lámina grabada y que, en su parte central, reproduce el diseño de la comentada lámina del diálogo sexto de Carducho³⁹. Pero, encuadrán-

35. D. FREEBERG: *El poder de las imágenes*, Madrid, 1992, p. 440.

36. VI. STOICHITA: *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el Siglo de Oro español*, Madrid, 1996, p. 113; R. DI MAIO: *Pittura e controriforma a Napoli*, Roma-Nápoles, 1983, p. 179.

37. *La Pintura Sabia*, fol. 14r.

38. A. BONET CORREA: *Vida y obras de fray Matías de Irala*, Madrid, 1979.

39. J.M. MORÁN TURINA: “En defensa de la pintura: Irala y Palomino”, en *Goya*, nº 190, 1986, pp. 202- 207.

dola, Irala reproduce además una complicada portada arquitectónica que a los lados contiene la representación de las Ciencias Divina y Humana según la *Iconología* de Ripa⁴⁰, que si bien también se asimilan respectivamente a la teoría y la práctica, se acercan más a la concepción de la portada de Ricci. Nuestro benedictino, igualmente con una arquitectura de mayor elaboración que la austera presentada por Carducho, aunque sin el barroquismo casi rococó de la de Irala, representa los dos tipos de ciencias que, como ya apuntamos, son expresamente subrayados por fray Juan como contenidos en la pintura: “Pictura id est omniu(m) scie(n)ciarum collectio. Perfectioru(m)”⁴¹.

Así pues, vemos cómo no sólo en la letra de los tratados sino incluso por medio de las ilustraciones mismas, la obra de Ricci apunta temas similares a los que desarrollaron los autores de nuestro Barroco. La pintura como ciencia demostrable científica y geoméricamente es, por lo tanto, reivindicada como arte liberal, y para ello se aprovecha su condición de vehículo privilegiado de la religión durante todo el siglo XVII y gran parte del XVIII, cuyo resumen más elaborado nos lo ofrece Palomino⁴².

La importancia concedida a la pintura exigía que no toda ella pudiera servir para realizar su sagrada labor, mejor dicho, no cualquier pintor podía llevarla a cabo, sino que tan sólo podía realizarla un artista culto y erudito, que se apoyara en las ciencias que la pintura reclama. Ricci lo expresa con claridad: Teología y Matemática. Es decir, nos volvemos a encontrar las cuestiones que desde el primer Renacimiento habían supuesto la condición liberal de la pintura. Ya Alberti había expresado en su *De pictura* la necesidad de una serie de saberes por los que el pintor se convierte en un ser emancipado de la labor artesanal del taller, para ello necesita, lo primero de todo, la ciencia de las matemáticas. Precisa de la instrucción necesaria en esta ciencia para no convertir su labor en una mera actividad manual, sino en una racional. Alberti parece querer repetir, desde un principio, la consigna que pendía sobre la puerta de la Academia platónica: “Que no entre quien no sepa geometría”.

Como bien dice Ricci, son necesarias las matemáticas con sus subalternas, es decir, la división que ya se apreciaba en Alberti, por la que su tratado teorizaba la necesidad del pintor para con la geometría, la perspectiva y la anatomía. Son éstas las tres partes en las que se divide también *La Pintura Sabia* de fray Juan Ricci. Si en el tratado de nuestro benedictino, como veíamos, se hacía hincapié en la representación de la naturaleza como obra de Dios, al reproducir sus obras nos acercamos al propio conocimiento del Ser divino y, para ello, nada más necesario que el

40. *Ibid.*

41. *La Pintura Sabia*, fol. 1r.

42. M. MORÁN TURINA: “El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico”, en *Anales de Historia del Arte*, nº 6, 1996, pp. 267-284.

conocimiento teológico. Pero para que esta imagen se haga realmente efectiva, el pintor debe conocer también las ciencias auxiliares de la representación, como son las derivadas de la matemática. La lectura del comienzo del tratado de Alberti incide precisamente en estas cuestiones:

“Al escribir sobre pintura en estos brevísimos libros, en primer lugar, para que nuestro discurso sea más claro, tomaremos de los matemáticos lo que nos parezca pertinente. Una vez entendido, pasaremos a explicar la pintura, hasta donde nos permita el ingenio, desde los mismos principios de la naturaleza.”⁴³

El conocimiento de las ciencias matemáticas es lo que posibilita que la pintura, a su vez, se presente a sí misma como una de las ciencias que hace posible el estudio de la naturaleza, el pintor se convierte en científico en el sentido que hace de la *sciencia* “el conocimiento cierto de alguna cosa por su causa”⁴⁴. Éste fue el *status* mantenido por la pintura durante el *Quattrocento* italiano y el que interesará y desarrollará Leonardo en sus escritos⁴⁵, vinculando estrechamente a la pintura con las matemáticas y definiéndola como “ciencia y legítima hija de la naturaleza”⁴⁶. Será durante el siglo XVI cuando los avances científicos irán creando una disociación cada vez más profunda entre el concepto de ciencia y la pintura, y cuando esa privilegiada representación de la naturaleza cambie radicalmente de tono. Los debates con los protestantes y la Contrarreforma, tras la controversia de las imágenes, dotarán a la pintura en el mundo católico de una importancia decisiva, y la potenciarán como vía privilegiada a la hora de la transmisión del mensaje evangélico, pues una de las preocupaciones más repetidas por las autoridades contrarreformistas será la eficacia de la imagen sagrada⁴⁷. Será en este sentido como debemos observar la cuidadosa fijación de la imagen iconográfica con que la Iglesia elevará a los altares a los nuevos santos, unos y otros tan interiorizados por parte de la población como para que en las acotaciones teatrales se describa a estos personajes con un lacónico “como le pintan”⁴⁸. La imagen se convierte en vehículo privile-

43. L.B. ALBERTI: *De pictura*, libro I, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid, Tecnos, 1999, p. 69.

44. S. DE COVARRUBIAS: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1611, ed. facsímil de Alta Fulla, Barcelona, 1993, voz “Ciencia”, p. 415.

45. P.O. KRISTELLER: *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid, 1986, p. 197.

46. LEONARDO DA VINCI: *Tratado de Pintura*, ed. de Ángel González García, Akal, Madrid, 1993, p. 42.

47. G.SCAVIZZI: *Arte e architettura sacra*, Reggio-Calabria, 1981; C.M.N.EIRE: *War against the idols*, Cambridge University Press, 1986.

48. J. PORTÚS: “Rastros de la convivencia con las imágenes”, en M. MORÁN TURINA-J. PORTÚS: *El arte de mirar*, Madrid, 1997, pp. 197-216 (p. 206).

giado del adoctrinamiento católico, con ejemplos tan elocuentes como el que podemos encontrar en el género teatral: en la comedia de Lope de Vega *La niñez del padre Rojas*, su protagonista llega a afirmar su dependencia expresa de los modelos visuales que contempla para su entendimiento teológico al decir: “Cuando vocalmente rezo, / o hablo a Dios mentalmente, / le imagino como puedo / por las pinturas que he visto”⁴⁹, mientras que incluso Santa Teresa dice ver a Cristo “tal y como le pintan”⁵⁰. Naturalmente, esta importancia de la imagen conllevará, a la vez, esta definición y control que venimos comentando, pues puede convertirse, por su uso desordenado, en una adoración idolátrica. Así sucede en otra obra de Lope, *El Yugo de Cristo*, donde una personificación de la misma Idolatría reparte estampas con el propósito de tentar al Hombre con los vicios⁵¹.

En el debate teórico la representación de la naturaleza perderá su carácter científico-humanístico para metamorfosearse en uno estrictamente teológico⁵². En este sentido, es interesante la vinculación de la totalidad de temas que venimos comentando, tanto los de la imagen religiosa o idolátrica como la representación de la naturaleza como obra divina, que se aprecia en una obra de Nicolás Sandero:

*“La imagen es imitación de aquellas cosas de la naturaleza que verdaderamente existen, es decir, la imagen es fabricada según la naturaleza. En el ídolo nada de esto es así. Pues es ídolo propiamente dicho a partir de una voluntad interior o de alguna mano ajena, pero nunca a partir de las formas que Dios da a las cosas de la naturaleza ni a partir de visiones de los profetas, pues tienen su origen en el pensamiento del hombre.”*⁵³

La *natura* que ahora se pretenderá reflejar por los medios visivos de la pintura será la de la representación de las obras de Dios, incidiendo en el conocido *locus* del *Deus Pictor*. Así, serán numerosas las fuentes literarias que harán referencia a la comparación de Dios con el pintor que crea el mundo a través de su pincel. Un tratado como *Da Pintura Antiga* del portugués Francisco de Holanda incide en este punto, comenzando su discurso precisamente con el capítulo titulado “Como

49. *Ibid.*, p. 197.

50. T. DE JESÚS: *Libro de la vida*, ed. de O. Steggink, Madrid, Castalia, 1991, cap. 28, 3, p. 363.

51. J. PORTÚS: “Uso y función de la estampa suelta en los Siglos de Oro”, en M. MORÁN TURINA-J. PORTÚS: *op. cit.*, pp. 257-277 (pp. 271-272).

52. Una comprensión de este viraje puede apreciarse en los sucesivos ejemplos de P. BAROCCHI: *Scritti d'Arte del Cinquecento*, Milán-Nápoles, 1972, t.I, bajo el epígrafe “Arte e science” y donde se recogen, entre otros, los comentarios de Leonardo, Varchi o Borghini, pp. 55-109. En cuanto a éste último, la introducción de Mario Rosci en la edición facsímil, R. BORGHINI: *Il Riposo*, ed. Labor, Milán, 1967, vol. II, pp. VII- XV.

53. N. SANDERO: *De tytica et honoraria sacrarum imaginum adoratione*, Lovaina, 1569, citado en P. MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA: *Ídolos e imágenes*, Valladolid, 1990, p. 39.

Deos foi pintor”⁵⁴, y las especulaciones teóricas de personajes como Federigo Zuccari –impregnadas de las consignas emanadas de Trento⁵⁵–, dotando al dibujo de un don divino, no harán sino influir decisivamente en el ambiente español, visitado por el artista de Sant’Angelo in Vado con motivo de su viaje a El Escorial, y con amistades en Roma como la de Pablo de Céspedes⁵⁶. El cordobés le acompañará también en España, y se convertirá por su erudición –como veremos más adelante– en uno de los personajes clave para la introducción y difusión en nuestro país de toda una serie de ideas desarrolladas en suelo italiano⁵⁷, sobre todo por su autorizada implicación dentro del círculo de Francisco Pacheco⁵⁸. Tanto éste como Carducho expresarán las mismas alabanzas hacia la liberalidad de la pintura, y se apoyarán en el necesario conocimiento que para ello el pintor necesita de la geometría y la perspectiva. En este sentido es necesario subrayar que esta defensa por parte de los pintores no se lleva a cabo tan sólo por las fuentes escritas frecuentemente citadas, sino que también contamos con expresivas pruebas “visuales”. El mismo Carducho, en su autorretrato de la Pollock House de Glasgow, a pesar de colocar bien visibles sus útiles pictóricos, prefiere inmortalizarse como teórico, es decir, como escritor, parangonando expresamente estas dos actividades. Mientras, Murillo, en el autorretrato de la National Gallery de Londres, acompaña el pincel y la paleta de colores con el dibujo y los instrumentos geométricos y matemáticos: el compás y la regla⁵⁹. Incluso, la creación de una imagen que dignificaba a la pintura con el máximo ejemplo posible, el retrato alegórico de Felipe IV también de la Pollock House con los atributos de la pintura, obra de Juan Martínez Gradilla, se ha dado a conocer recientemente como demostración del carácter científico y liberal del arte de la pintura⁶⁰. La figura del monarca queda así rodeada de los símbo-

54. Y continúa “Da fonte da pintura e primeira causa será o começo de nossa obra; onde podemos dizer ser Deos pintor evidentissimo, e nas suas obras se conteer todo o exemplo e sustancia de tal arte”, en *Cfr.* ed. de Ángel González, Impresa Nacional, Lisboa, 1983, p. 21. A. González indica aquí la progresión Dios-Naturaleza-Arte, expresada ya en Dante, *Inferno*, XI, vv. 97-105.

55. A. BLUNT: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Madrid, 1992, pp. 143 y ss.

56. G. BAGLIONE: *Le Vite de’ pittori, scultori et architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d’Urbano VIII*, Roma, 1649, p. 63.

57. J. RUBIO LAPAZ: *Pablo de Céspedes y su círculo. Humanismo y Contrarreforma en la cultura andaluza del Renacimiento al Barroco*, Granada, 1993, pp. 157-231.

58. J. BROWN: “La teoría del arte de Pablo de Céspedes”, en *Revista de Ideas estéticas*, n° 90, 1965, pp. 95-105; *Idem: Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1985, pp. 57-67.

59. N. AYALA MALLORY: *Bartolomé Esteban Murillo*, Madrid, 1983, p. 75.

60. H. MACARTNEY: “Sir William Stirling Maxwell: Scholar of Spanish Art”, en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, 12, 1999, pp. 310-316, citado en J. PORTÚS: “Ut Pictura Poesis en la España del Barroco: una aproximación desde su iconografía”, en el Catálogo de la exposición *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Biblioteca Nacional de Madrid, 2000, pp. 177-194 (p.190).

los que aluden a la dualidad indisoluble de la pintura como actividad tanto práctica como teórica. Para representar a ésta se eligen una estampa del tratado de geometría de Alberto Durero, la *Historia* anatómica de Valverde de Hamusco y los tratados de Carducho, Pacheco y Vasari, es decir, de nuevo la anatomía y la matemática como fundamento científico esencial de la pintura.

Pero tampoco nuestros tratadistas olvidarán referirse al uso que la religión hace de las imágenes pintadas, aprovechando una vez más para reivindicar la importancia de la pintura misma y subrayando la necesidad de que el pintor conozca los temas de la Sagrada Escritura y los aplique convenientemente a sus obras, puesto que el decoro de las imágenes se había convertido, como dijimos, en un tema recurrente y principal para los teóricos contrarreformistas. No olvidemos que Pacheco, siempre tan ortodoxo con las cuestiones religiosas, pues no en vano era veedor de la Inquisición, terminará convirtiendo su tratado en una especie de manual iconográfico cristiano, y tanto él como Carducho copiarán literalmente pasajes enteros del tratado más importante de los realizados sobre las imágenes por los autores contrarreformistas, el *Discorso intorno alle imagini sacre e profane* (Bologna, 1582) del cardenal Gabriele Paleotti⁶¹. Esta preocupación ortodoxa en nuestro país quedará reflejada en los sucesivos tratadistas hispanos hasta bien avanzado nuestro siglo XVIII, en el que todavía se edita en primera edición latina *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar; y esculpir las Imágenes Sagradas* (Madrid, 1730), de fray Juan Interián de Ayala. Jussepe Martínez, incluso, aludía a la relación entre pintura y cristianismo para contrarrestar una de las críticas que más habían pesado contra la consideración liberal de la pintura, la crítica de Séneca. Para el aragonés, la actitud de Séneca contra la pintura es comprensible por la lascivia a la que había inducido en tantas ocasiones la representación de contenidos profanos, pero “Bien contrario juicio hiciera Séneca –nos dice Martínez– si viera lo que se ha pintado y se pinta debajo la religión católica, y no sólo tuviera por arte liberal la pintura, sino por muy divina”⁶².

Para Ricci, quedan ratificadas todas estas cuestiones, y él mismo lo expresa así, en una carta al Papa Alejandro VII, en la que incide en la totalidad de las ciencias que debe aunar la pintura, sin olvidar el otro lugar común para los tratadistas y admiradores de la pintura de nuestro siglo XVII, el horaciano *ut pictura poesis*:

61. Por sólo citar dos ejemplos, V. CARDUCHO: *Diálogos de la pintura*, ed. de F. Calvo Serrallier, Turner, Madrid, 1979, p. 138, n° 404; F. PACHECO: *El arte de la pintura*, ed. de Bassegoda i Hügas, Cátedra, Madrid, 1990, p. 223, n° 27. Sobre el tratado del cardenal italiano, P. PRODI: *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma cattolica*, Bologna, 1984; un resumen de la incidencia en España en C. CAÑEDO-ARGÜELLES: *Arte y teoría: la Contrarreforma y España*, Oviedo, 1982.

62. J. MARTÍNEZ: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. de J. Gállego, Madrid, Akal, 1988, p. 112.

“...Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza, la Pintura al mismo Dios le pinta a semejanza de los hombres, como hombre, como realmente lo es, para cuya imagen todas las ciencias deben concurrir. Porque la Pintura, no sólo pinta las cosas corporales y visibles, sino las increadas e invisibles, a semejanza de las criaturas visibles. Porque las cosas invisibles de Dios, por las criaturas se miran entendidas. Y así al Angel le pinta a semejanza de un mancebo hermoso. Que como la Pintura sea Poesía muda, demostrando toca todas las ciencias...”⁶³.

Que la expresión de estas ideas trascendentes en relación con su concepto de la pintura forman parte de la teoría propuesta de Ricci, se confirma al encontrar de nuevo, en el manuscrito escurialense citado, otro paralelo más con el *Deus Pictor*. Incluso, se hace una descripción del uso alegórico de la pintura, convirtiendo a ésta en vehículo de expresión de ideas más complejas:

“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.”⁶⁴

Ricci recoge y desarrolla de nuevo el tópico del *Deus Pictor* que, como hemos visto, tanto gustó durante la Edad Moderna y fue tan frecuentemente utilizado por los teóricos de la pintura. Recordemos que el tópico provenía de un lugar común de la retórica antigua, y cuyo prototipo fue Filostrato, que continuó en la tradición medieval del *Deus artifex*, lo que permitió retomarlo a los humanistas bajo una forma cristiana, y que el propio Alberti lo utilizó en un falso diálogo atribuido a Luciano. Pero fue más adelante y, especialmente, tras el Concilio de Trento, cuando su mención se generalizó en los tratadistas artísticos, alcanzando singularmente a los escritores artísticos de nuestro Barroco⁶⁵. Su influjo llegó también a nuestra literatura, y así encontramos el ejemplo curioso de las célebres *Empresas* de Saavedra Fajardo, quien en su Empresa primera hace a “Dios autor dellas” a la vez que a las imágenes⁶⁶ o, como Caramuel había apuntado en su *Primus calamus* de 1668, diciendo que en una tabla se puede pintar toda la tierra y todo el cielo⁶⁷. De

63. Manuscrito nº 590 de la Biblioteca del Monasterio de Montecassino, fol. 9, citado en C.GUSI: *op. cit.*, p. 51.

64. *Imagen o Espejo de las obras de Dios*, fol. 152v.

65. F. CALVO SERRALLER, en su edición de F. CARDUCHO: *op. cit.*, pp. 177-178, nº 496.

66. F. CHECA CREMADES-J.M. MORÁN TURINA: “Las ideas artísticas de Diego de Saavedra Fajardo”, en *Goya*, nos. 161-162, pp. 324-331.

67. D. ROATEN-F. SÁNCHEZ ESCRIBANO: *Wölfflin's Principles in Spanish Drama: 1500-1700*, Nueva York, 1952, p. 32.

la misma manera se extendió el tópico de Dios escultor o Dios artista o Prometeo, tan fecundo también en nuestra literatura⁶⁸.

Ricci, como ya dijimos, dividió su *Pintura Sabia* en tres apartados siguiendo una estructuración ya establecida desde el *De Pictura* de Alberti: geometría, perspectiva y anatomía, con lo que seguía la tradición renacentista añadiendo los aspectos teológicos especulativos propios del Barroco que ya hemos comentado.

Para la geometría, fray Juan comienza con la definición de los conceptos más sencillos como el punto o la línea acompañándolos de dibujos explicativos, siguiendo en todo momento a Euclides. Ricci subraya desde un principio la importancia de la ciencia geométrica para la pintura y la indiscutible necesidad de su conocimiento para el pintor culto:

*“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.”*⁶⁹

A la anatomía dedica Ricci más de la mitad de los dibujos de su tratado, componiendo diseños que reflejan el interés de nuestro benedictino por los estudios óseos, de los sistemas circulatorio y nervioso, además de los órganos de la digestión y genitales, tanto masculinos como femeninos. Además, se precisan diferentes estudios de proporción del ser humano y animales. El texto es el menos desarrollado del tratado, siendo tan sólo apuntes de la obra del médico hispano Valverde de Hamusco *Historia de la composición del cuerpo humano*, editada por vez primera en Roma en 1556⁷⁰. Los magníficos grabados de la obra de Valverde –obra del francés Nicolo Beatrizet, seguramente a partir de dibujos de Gaspar Becerra⁷¹–, sirven también de base para algunos de los dibujos de Ricci. Recordemos que Pacheco se había disculpado de la ausencia de dibujos en su *Arte de la pintura*⁷² remitiendo a los magníficos diseños de Becerra, que servían así de ejemplo anatómico ideal y de ahí que también Palomino los tomara en su obra⁷³, pues incluso tras la singularísima aportación que supuso el *Atlas anatómico* de Crisóstomo Martí-

68. E.L. BERGMANN: *Art Inscribed. Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age*, Cambridge (Mass.), 1979, pp. 81-102.

69. *La Pintura Sabia*, fol. 5r.

70. V. CORTÉS: *Anatomía, academia y dibujo clásico*, Madrid, 1994, p. 327.

71. D. SUÁREZ QUEVEDO: “Arte-Ciencia (Anatomía) en el Renacimiento español. La obra de Juan Valverde de Hamusco y su «clasicismo»”, en *Actas del X Congreso del C.E.H.A.*, Madrid, 1994, pp. 475-486.

72. F. PACHECO: *op. cit.*, p. 350.

73. A. BONET CORREA: “Láminas de «El Museo Pictórico y Escala Óptica» de Palomino”, en *A.E.A.*, Nº 182, 1973, pp. 131-144.



La Pintura Sabia. Anatomía masculina.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.



La Pintura Sabia. Anatomía femenina.
Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

nez, editado en París en 1688⁷⁴ con sus extraordinarios grabados⁷⁵, el libro de Valverde siguió siendo la referencia anatómica obligada⁷⁶. Éste fue, así pues, seguido ávidamente por nuestros más conocidos preceptistas, y una vez más nos encontramos a Ricci en la misma línea que ellos, consultando y dejándose influir una y otra vez por las mismas obras.

Finalmente, fray Juan dedica también una parte importante de *La Pintura Sabia* a la perspectiva, la cual se había convertido en un elemento indispensable para el trabajo de los artistas, desde su desarrollo en el *Quattrocento* italiano y su codificación en el siglo siguiente, publicándose un gran número de tratados perspectívi- cos en los siglos XVI y XVII. Ricci define la importancia de esta ciencia para la composición espacial en las obras pictóricas:

“Es la Prespectiva ciencia que da su lugar devido a cada cuerpo sin que se mueva quantidad que no se registre por ella, la qual ajustadisima precision

74. J.M^a. LÓPEZ PIÑERO: *El Atlas anatómico de Crisóstomo Martínez: grabador microscopista del siglo XVII*, Valencia, 1982.

75. A. GALLEGO: *Historia del grabado en España*, ed. Madrid, 1990, pp. 205-207; J. CARRETE-F.CHECA-V. BOZAL: *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, 1987, pp. 317-320.

76. A. CARLINO: *Books of the Body*, Chicago-Londres, 1999, pp. 53 y ss.

ministra a la Pintura, danto razon de qualquier cosa porque esta en su sitio y no en otro."⁷⁷

Además, al explorar este tema, Ricci desarrolla a la vez la arquitectura⁷⁸, pues según declara expresamente que "en ningunas mas a proposito que en la de la Arquitectura porque es donde mas manifiestamente se osten(ta) la prespectiva"⁷⁹. Esto le sirve para profundizar en cuestiones arquitectónicas, labor que también afronta en el resto de sus manuscritos. Básicamente se interesa por los órdenes arquitectónicos y configura el singular orden salomónico entero, con el que desarrolla la temática sobre el templo de Salomón que desde finales de la centuria anterior había tenido a España como uno de los lugares de mayor interés.

Ricci va a centrar su interés en el componente simbólico de los órdenes, un aspecto que ya había sido subrayado desde la obra de Vitruvio. Tras su emulación en varios de los tratados del siglo XV italiano, contamos con el precedente hispano de Sagredo, quien también realiza una formulación simbólica de los órdenes arquitectónicos en sus *Medidas del Romano*, cuya primera edición se sitúa en Toledo en 1526. Pero será el Cuarto Libro de Serlio el que, retomando lo que en la práctica arquitectónica había llevado a cabo Donato Bramante en obras como San Pietro in Montorio o la escalera del Belvedere, codifica por vez primera los cinco órdenes de arquitectura en su célebre estampa. Añadiendo, además, el texto que explica la simbología cristianizada de los órdenes, por la que los dioses gentiles son eliminados para ser sustituidos por la Virgen, Cristo y los santos cristianos. El tratado de Serlio tuvo una enorme difusión por toda Europa, y en España contó con la temprana traducción de sus libros III y IV por parte de Francisco Villalpando.

Fray Juan asimila esta tradición y la hace suya en cada uno de los cinco órdenes propuestos por Serlio. Resalta su antropomorfización tal y como ya fueron definidos por Vitruvio, señalando que "las ordenes de Arquitectura tomaron su forma del cuerpo humano"⁸⁰. Sin embargo, para las medidas arquitectónicas de los distintos órdenes, fray Juan acude al tratado de Vignola, la célebre *Regola* editada por vez primera en 1562. Si bien Ricci no cita directamente a Serlio, sí lo hace con Vignola, que cuenta también con una temprana edición hispana llevada a cabo por Patricio Caxés en 1593⁸¹. No olvidemos que Caxés fue también uno de los italianos

77. *La Pintura Sabia*, fol. 13r.

78. Hemos analizado brevemente estos aspectos en D.GARCÍA LÓPEZ: "Fray Juan Ricci tratadista de arquitectura", en *Actas del XIII Congreso Nacional de Historia del Arte*, Granada, 2000, vol. II, pp. 1063-1068.

79. *La Pintura Sabia*, fol. 13r.

80. *Ibid.*, fol. 14r.

81. *Regla de las cinco ordenes de architectura de Iacome de Vignola... por Patritio Caxesi...* (Madrid, 1593), ed. facsímil con introducción de A.Rodríguez G. de Ceballos, Valencia, Albatros, 1985.

llegados a la Corte para trabajar en El Escorial, como el padre de fray Juan, Antonio Ricci, por lo que nuestro benedictino debía mantener una fluida relación con todos ellos.

Pero la mayor novedad de Ricci va a residir en los nuevos órdenes que establece. El siglo XVII va a conocer una suerte de desintegración de la normativa de los cinco órdenes que se venía gestando desde finales de la centuria anterior⁸². Fray Juan va a añadir tres órdenes a esta articulación de la arquitectura clásica y esbozando incluso uno más sin llegar a decantarse totalmente. Los tres órdenes nuevos serán el rústico o grutesco, el compuesto de seis órdenes y el salmónico. Ricci realiza un desarrollo temporal de la historia de la arquitectura que se visualiza por sus órdenes, comenzando por el primitivo orden grutesco o rústico que los hombres crearon cuando habitaban en cuevas y chozas y dedicaron a los Faunos, para culminar con el orden salmónico que –como ya vimos y desarrollaremos en mayor profundidad seguidamente– ejemplifica las características del resto de órdenes tal y como la Virgen y Cristo se convierten en portadores de las virtudes de todos los santos. Se trata, por lo tanto, de un camino que se entiende como revelación desde la creación del hombre sobre la tierra, a imagen y semejanza de Dios, hasta la perfección cristiana revelada por Dios con Cristo y a través de la Virgen, que se simboliza arquitectónicamente por medio de sus órdenes.

Un tema igualmente interesante, polémico ya durante el siglo XVII y que se convertirá en primordial durante el XVIII, será la cuestión del gótico. Para Caramuel, el gótico es un orden tal y como los otros, dentro de la codificación de hasta once que llega a realizar en su tratado. Quizá del mismo Caramuel tome esta concepción Guarino Guarini, quien a pesar de su dura crítica sobre el obispo de Vigevano⁸³ otorga al gótico una importancia inusitada anteriormente. Hay que tener en cuenta, de todas formas, la presencia del debate que sobre el gótico se registra a mediados del siglo XVII, además de las controversias suscitadas por las construcciones de Borromini, que no dejaron de estimular críticas por su discutido clasicismo, siendo calificado de arquitecto gótico por parte de Bernini, Bellori o el propio Alejandro VII, nos encontramos con la ambivalente posición respecto al gótico de la tratadística francesa establecida por Perrault⁸⁴. En España, tenemos casos como las aportaciones de Juan Bautista Monegro en San Juan de los Reyes de Toledo,

82. J.A. RAMÍREZ: “El sistema de los órdenes o la utopía de la razón y el sueño de la libertad”, en *Edificios y sueños*, Madrid, 1991, pp. 101-145.

83. W. OECHSLIN: “Osservazioni su Guarino Guarini e Juan Caramuel de Lobkowitz”, en *Guarino Guarini e l'internazionalità del Barocco*, vol. I, Torino, 1970, pp. 573-595.

84. D. DE CAPITANI: “Il dibattito sul gotico”, en *Riflessioni sul Barocco*, Génova, 1983, pp. 211-249; J.S. ACKERMAN: “«Ars sine Scientia nihil est»: Gothic theory of Architecture at the Cathedral of Milan”, en *Distance points. Essays in Theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge-Londres, 1991, pp. 211-268.

tanto en el llamado “segundo campanario” del lado oriental de 1592, claro ejemplo de “neogótico”, con traza y condiciones que contaron con el visto bueno de Juan de Herrera⁸⁵, como en el proyecto historicista y nuevamente “neogótico” de 1605 para la portada de San Juan de los Reyes⁸⁶. También en los realizados por Diego de Alcántara, la espadaña occidental de esta misma iglesia toledana y el rosetón de la puerta de los Leones de la Catedral Primada⁸⁷. Ricci queda a medio camino en su valoración del gótico, pues llamándolo orden le declara irregular al no contar con una proporción entre sus partes y, a pesar de describirlo, no lo considera idóneo para reflejarlo en su tratado. Sin embargo, le ofrece una cierta medida y describe su decoración:

*“Otra orden ay yregular que sin guardar orden de proporcion (a quien llaman impropriamente antiguo porque lo antiguo es lo que esta tratado asta ahora [el resto de órdenes] y lo que decimos es Gotico de tiempos de los Godos) forma un pilar muy grande con muchas colunas de un dozabo mas o menos de Diametro y altas de 12 baras mas o menos con muchas menudencias de ojas y savandijas y unos arcos que les corresponden con resaltos y mas llenos del dicho adorno, con dos puntos que acavan en punta o angulo en la clave, obra de filigrana, mas de este no trato...”*⁸⁸.

Así pues, con esta formulación del gótico, como con la del orden salomónico que veremos seguidamente, Ricci se anticiparía a varias de las formulaciones del por otra parte interesantísimo *Arquitectura recta y obliqua* (Vigevano, 1678) de Caramuel, pues no olvidemos que *La Pintura Sabia* debió de redactarse hacia los años cincuenta del siglo XVII⁸⁹. Además, no hay que olvidar la valoración del gótico que se aprecia en el manuscrito de Simón García, redactado en 1681⁹⁰.

Pero será en su formulación de lo salomónico donde Ricci nos mostrará unos planteamientos todavía más interesantes. La Columna Santa que se conservaba en San Pedro estaba avalada por la leyenda de ser la misma en la que Cristo se había apoyado durante su predicación, lo que la dotaba de un carácter taumatúrgico por

85. F. MARÍAS FRANCO: *Arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541-1631)*, Madrid, 1986, t. III, p. 90.

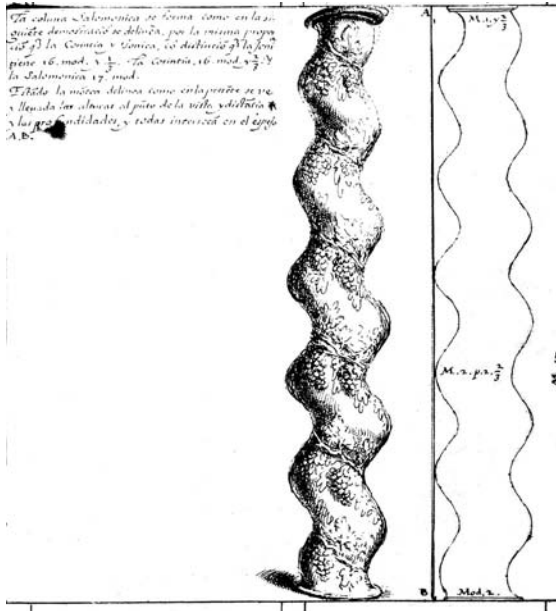
86. *Ibid.*, Madrid, 1985, t. II, pp. 150-151.

87. *Ibid.*, pp. 37-38; aunque posteriormente se incidirá en la línea opuesta, con la reconstrucción clasicista de la fachada principal de la catedral primada hacia 1631 por Lorenzo Fernández de Salazar, y en el tratado manuscrito de hacia 1646 de Felipe Lázaro de Goiti, en D. SUÁREZ QUEVEDO: *Arquitectura barroca en Toledo. Siglo XVII*, Madrid, 1988, t. I; pp. 679-681 y 712-713.

88. *La Pintura Sabia*, fol. 40v.

89. D. GARCÍA LÓPEZ: “Pintura y teoría...” *op. cit.*

90. S. GARCÍA: *Compendio de architectura y simetria de los templos*, Salamanca, 1681, ed. facsímil, Colegio Oficial de Arquitectos de Valladolid, 1991.



La Pintura Sabia. *Traza de la columna salomónica.*
Fundación Lázaro Galdiano.
Madrid.

la que conseguía alejar a los malos espíritus⁹¹. Todo ello estaba detallado en una cartela de texto latino que reprodujo también Francisco de Holanda en uno de los maravillosos dibujos conservados en El Escorial pertenecientes a sus *Antigualhas*, en el que representa tanto la imagen de Cristo predicando como el texto de la cartela⁹². Se trataba de una columna torsa que se custodiaba en San Pedro del Vaticano con otras del mismo tipo que, según la tradición, habían sido traídas por Constantino de los despojos del Templo de Jerusalén y que serían posteriormente utilizadas por Bernini en su remodelación del transepto de San Pedro⁹³. Rafael ya había utilizado este tipo de columnas en sus famosísimos cartones para los tapices de *Los Hechos de los Apóstoles* de León X, para el tema de *La curación del paralítico*, escena que se desarrollaba en el atrio de las mujeres del Templo de Jerusalén⁹⁴. El éxito de estos tapices y la petición de sucesivas series a los talleres fla-

91. J.A. BAIRD: "La Colonna Santa", en *Burlington Magazine*, n° CXXIX, vol. XXIV, diciembre, 1913, pp. 128-131.

92. *Álbum dos Desenhos das Antigualhas de Francisco de Holanda*, ed. de J. de Felicidade Alves, Lisboa, 1989.

93. I. LAVIN: *Bernini and the Crossing of Saint Peter's*, Nueva York, 1968.

94. J. WHITE-J. SHEARMAN: "Raphael's tapestries and their cartoons, I. The tapestries", en *Art Bulletin*, 1958, pp. 193-222; *Idem*: "Raphael's tapestries and their cartoons, II: The Frescoes in the Stanze and the Problem of Composition in the Tapestry Cartoons", en *Art Bulletin*, 1958, pp. 299-324.

mencos reproduciría repetidamente este tipo de columnas y lo vincularía al Templo hierosolimitano. No faltan ejemplos de figuraciones anteriores en los que ya se aprecia esta vinculación, como es el caso de las miniaturas que realizó Jean Fouquet entre 1470 y 1476 en el manuscrito de *Les Antiquités Judaïques* de la Biblioteca Nacional de París⁹⁵, u otros ejemplos paleocristianos donde se utilizaban las columnas torsas como soporte del antiguo altar de San Pedro, de forma similar a como lo llevaría a cabo Bernini en el célebre *baldacchino* al que servirían de precedente⁹⁶. Así lo comprobamos, precisamente en la Sala de Constantino del Vaticano realizada por el taller de Rafael, principalmente dirigido, tras la muerte del maestro, por Giulio Romano⁹⁷, el discípulo más aventajado en palabras de Vasari⁹⁸. No olvidemos que el episodio constantiniano en Roma con el papa Silvestre I poseía una indudable vinculación política, que hacía referencia a los pretendidos derechos terrenales de los papas.

La conjunción de todos estos motivos podemos observarla en los frescos con los que Vasari decoró la *Sala dei Cento Giorni* del Palacio de la Cancillería Vieja de Roma en 1546, patrocinados por el todopoderoso cardenal Farnese. Así se engrandecía la labor del papa Paulo III, para lo que de nuevo se hacía referencia a motivos salomónicos. En una de las escenas el papa Farnese aparece ataviado con la tiara de los sumos sacerdotes judíos mientras al fondo se contempla la construcción de San Pedro; en otra imagen el mismo papa reparte los dones con la sabiduría de un Nuevo Salomón en un atrio de enormes columnas torsas. De este modo, se aprovechaba la vinculación del templo salomónico, construido según el testimonio bíblico siguiendo las instrucciones transmitidas por el mismo Dios, con la construcción del nuevo San Pedro, que se convierte en el heredero simbólico del edificio hierosolimitano, vinculación que alcanzaba al mismo papa, nuevo Salomón en sabiduría que hacía restaurar la magnificencia del perdido *Templum Domini*.

El motivo iconográfico de la columna torsa fue convirtiéndose, en mayor medida, en un motivo recurrente para la decoración. En el tratado geométrico de Alberto Durero no se hacen ya referencias simbólicas de ningún tipo, sino que se opta por su explicación morfológica como “gekrümpe seule”⁹⁹. Pero el avance hacia su uso estrictamente decorativo cuenta ante todo con el quehacer de Giulio Romano, seguidor de primera línea de los modos rafaelescos y que utilizó el motivo de forma ostensiblemente profana en Mantua, en las caballerizas del Palacio Ducal. A

95. S. LOMBARDI: *Jean Fouquet*, Florencia, 1983, p. 181.

96. G.B. DE ROSSI: “Le medaglie di devozione dei primi sei e sette secoli della chiesa”, en *Bullettino di Archeologia Cristiana*, VII, 1869, 33, figuras 40 y 41, nº 8; I. LAVIN: *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, Londres, 1980, fig. nº 5.

97. F. HARTT: *Giulio Romano*, Yale University Press, 1958, vol. I, p. 43.

98. G. VASARI: *Le Vite*, de la ed. de 1568, con una Introducción de M. Marini, Roma, 1991, p. 866.

99. A. DÜRER: *Underweysung der Messung...* Nüremberg, 1525, facsímil de Múnich, 1972.

partir de aquí, su seguidor Cristoforo Sorte, quien se convirtió en uno de los nexos para su desarrollo hacia el norte, en tierras venecianas –donde los ejemplos decorativos de Veronés son suficientemente conocidos–. Sorte lo desarrolló de forma práctica en dos techos, tanto el ilusionista del Palacio Ducal de Mantua como su proyecto conjunto con Antonio da Ponte para la realización de otro en la *Sala del Maggior Consiglio* del Palacio Ducal de Venecia tras el incendio del 20 de diciembre de 1577¹⁰⁰. Además, el artista veronés lo dejó reflejado igualmente en su tratado, que contó con un grabado de columna torsa en su segunda edición de 1594¹⁰¹. Sorte también nos indica que los hermanos Cristóforo y Stefano Rosa adoptaron en Venecia las técnicas de Giulio¹⁰².

También los llamados pintores *quadraturesqui*, que se encontraban alrededor de Vignola –Mascherino, Tibaldi o Laurenti–, desarrollaron con enorme éxito los techos de complicadas perspectivas fingidas, que con tanto furor se poblarían de columnas torsas en el siglo XVII tras el éxito del *balzacchino* berniniano. Recordemos que el propio Vignola, tan interesado en los ejercicios perspectícos, sería precisamente el primero en ilustrar la formación de una columna torsa en la lámina número XXXI de la primera edición de su famosa *Regola*. La columna salomónica, a pesar de su extensión en un repertorio decorativo y profano, también mantuvo un mensaje iconográfico que la seguía vinculando al templo judío y así podemos encontrarla en numerosas pinturas italianas del siglo XVI, en las que la presentación de Jesús o la Virgen en el templo se acompaña de este tipo de columna. Así, por ejemplo, la representó Pellegrino Tibaldi en los frescos del Claustro de los Evangelistas del Monasterio de El Escorial¹⁰³, y de este mismo modo la prescribe Pacheco¹⁰⁴.

Será precisamente alrededor del monasterio filipino donde se forjará una nueva formulación del Templo de Salomón, al hacer del edificio escorialense una obra que albergaba a la vez del templo, el palacio del Rey y las dependencias monásticas, convirtiéndose en la representación ideal de una suerte de arquitectura perfecta. Todo ello envuelto con el lullismo y la cultura hermética que rodeaba a personajes como el arquitecto Juan de Herrera¹⁰⁵. Es en este clima bajo el que nace el proyecto de los jesuitas Prado y Villalpando, la reconstrucción del templo hierosolimitano bajo unos criterios pretendidamente arqueologistas que combinaban gran-

100. J. SCHULZ: “Cristóforo Sorte at the Ducal Palace of Venice”, en *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, VI, 1962, pp. 193-208.

101. C. SORTE: *Osservazioni nella pittura*, en P. BAROCCHI: *Trattati d'arte del Cinquecento*, Bari, 1960, vol. I, en las pp. 297-298 nos explica el ejemplo mantuano.

102. M. KEMP: *La ciencia del arte*, Madrid, 2000, p. 83.

103. S. BÉGUIN-M. DI GIAMPAOLO: “Pellegrino Tibaldi y los frescos del sagrario y el claustro”, en *Los frescos italianos de El Escorial*, Madrid, 1994, pp. 141-169.

104. F. PACHECO: *op. cit.*, p. 622.

105. R. TAYLOR: *Arquitectura y magia*, Madrid, 1992.

des dosis de fantasía con el vitruvianismo vinculado a la fábrica del monasterio y la representación emanada de los diseños de Juan de Herrera y grabados por Perret¹⁰⁶. En la reconstrucción de Villalpando, sin embargo, la columna salomónica no se convertía en una forma torsa sino que mantenía su fuste recto y mantenía su formulación clásica, acercándose a un decorativo corintio.

La reconstrucción de Villalpando no podía dejar de suscitar la polémica, y así se encontró con la de Arias Montano, que había realizado anteriormente su propia propuesta visual –aprovechando la edición de la empresa regia de la Biblia Políglota¹⁰⁷–, mucho más modesta pero sobre todo incidiendo en una vía racionalista que no podía sino chocar violentamente con la grandilocuente creación de los jesuitas. Siguiendo el parecer del bibliotecario escurialense, se alineó el racionero cordobés Pablo de Céspedes, al que nos referíamos anteriormente por su vinculación italiana con personajes como Federico Zuccari y la teoría artística del círculo de Francisco Pacheco. Céspedes se interesó especialmente por la cuestión del Templo de Salomón y escribió un discurso inacabado sobre este tema, añadiéndole algunos dibujos¹⁰⁸. El cordobés realizó su propuesta dentro del pensamiento contrarreformista en el que, en términos arquitectónicos, se había puesto en cuestión la formulación de los órdenes clásicos, ya que se entendía como portadora del mensaje pagano intrínsecamente unido a ella, y que la depuración postridentina pretendía erradicar. Es así como se entienden las reticencias sobre los órdenes clásicos en las *Instrucciones* de Carlo Borromeo, quien tan sólo permitirá los órdenes clásicos en relación a la estabilidad de las estructuras¹⁰⁹: “No se prohíba sin embargo, por la firmeza de la arquitectura, alguna estructura de género o dórico, o jónico, o corintio, o de obra de diferente suerte, si de tal modo la ciencia arquitectónica alguna vez lo exige”¹¹⁰.

Pero la arquitectura de la Antigüedad era un ejemplo demasiado perfecto y su estudio y la admiración que había supuesto durante un período tan largo de tiempo eran demasiado grandes como para abandonarse definitivamente. De este modo, la defensa de los órdenes clásicos se entendió, pues, como la búsqueda de un antecedente a la formulación vitruviana. Así lo llevó a cabo Villalpando en su reconstrucción del templo de la visión del profeta Ezequiel, como decíamos, una visión de la arquitectura dictada directamente por Dios y, por lo tanto, ejemplo de construcción perfecta que se adelanta a Vitruvio aunque utiliza una formulación similar, lo que significaba que las normas del arquitecto romano y, tras él, todas las de la Antigüe-

106. J.A. RAMÍREZ (dir.): *Dios arquitecto*, Madrid, 1994, pp. 29 y ss.

107. S. HÄNSEL: *Benito Arias Montano. Humanismo y arte en España*, Huelva, 1999, pp. 50-68.

108. P. RUBIO LAPAZ: *op. cit.*, pp. 216 y ss.

109. A. BLUNT: *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, ed. Madrid, 1992, p. 124.

110. C. BORROMEO: *Instrucciones de la fábrica y el ajuar eclesiásticos*, ed. Universidad de México, 1985, p. 113.

dad pagana, se contemplasen como consecuente del Templo de Jerusalén, aunque el nexa de transmisión se hubiese perdido:

*“Si se observa con atención –dice Villalpando– todo este edificio [el Templo de Jerusalén], se pueden aprender las reglas de la arquitectura mucho más a fondo y mucho mejor que si se examinan todas las construcciones o monumentos antiguos, o si se ojean y releen los libros de arquitectura. En efecto, este sagrado edificio, como tantas veces hemos dicho..., es el origen y la fuente de todas las normas arquitectónicas que se encuentran plasmadas en los libros de arquitectura. Cualquier detalle que tenga de bueno un edificio, sin duda que ha sido tomado y robado furtivamente de este edificio.”*¹¹¹

Villalpando teoriza, por lo tanto, una arquitectura clásica que tiene un precedente divino. La revelación no podía contradecir a la razón y la arquitectura vitruviana se demostraba como la única “razonable”, con lo que debía ser a la vez la única arquitectura posible de la revelación divina¹¹². Además, la propuesta de Villalpando, con su impactante despliegue visual, recorrió toda Europa, y extendió la certidumbre del templo hierosolimitano como base de la arquitectura clásica, como podemos comprobar en los comentarios de Roland Fréart de Chambray en su *Parallèle* (París, 1650)¹¹³.

Esta es también la propuesta de Pablo de Céspedes, que quedó manuscrita y fue recogida por Ceán Bermúdez. En ella, el cordobés expresa menor consideración hacia Vitruvio del que había manifestado Villalpando, aunque siempre se refiera a él con respeto, llegando a decir: “perdóneme Vitruvio”. El Templo es también para Céspedes el ejemplo primero de la arquitectura clásica, “allá comenzó la arquitectura”¹¹⁴ llega a escribir el racionero que parafrasea las descripciones del templo de la Sagrada Escritura y de las *Antigüedades Judías* de Flavio Josefo. Precisamente a Villalpando parece referirse Céspedes cuando posteriormente declara:

*“Páreceme que si ciertos amigos, que hicieron unos comentarios sobre algunos libros de la escritura, hubieran dado en este lugar, ahorráran algunos años de trabajo que tuviéron bien grandes.”*¹¹⁵

Pablo de Céspedes hace, además, referencia a la Columna Santa que se encontraba en San Pedro, explicando su presencia allí al convertirla en uno de los despo-

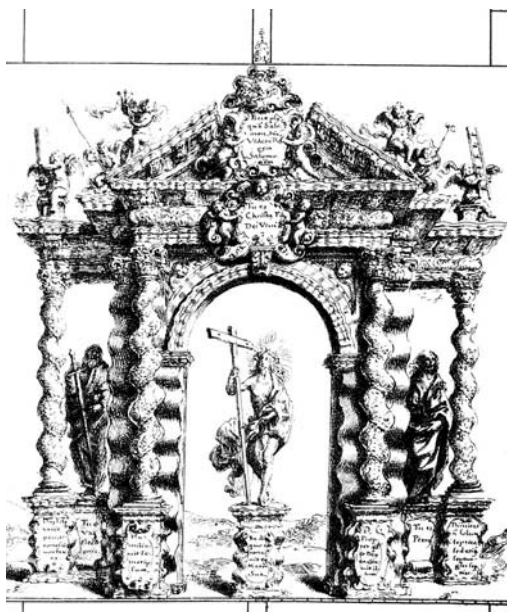
111. Citado en J.A. RAMÍREZ (dir.): *Dios Arquitecto... op. cit.*, p. 33.

112. J. RYKWERT: *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, 1974, p. 156.

113. R. FRÉART DE CHAMBRAY: *Parallèle de l'architecture antique avec la moderne*, París, 1650, pp. 51 y 59.

114. P. DE CÉSPEDES: *Discurso sobre el templo de Salomón*, incluido en CEÁN BERMÚDEZ: *Diccionario...op. cit.*, t. V, p. 319.

115. *Ibid.*



La Pintura Sabia. Arco de triunfo salomónico con Cristo resucitado. Fundación Lázaro Galdiano. Madrid.

jos de Tito durante su campaña judía. Por ésta y las otras columnas del Vaticano, Céspedes admira su rara traza y colige que debieron conformar una gran obra:

*“...algunas de estas columnas (aunque todas de buena ley) que están en la dicha iglesia [San Pedro] son tan hermosamente labradas, que arguyen el cuerpo de la obra, haber sido edificio insigne...”*¹¹⁶.

Se refiere finalmente a que Vitruvio no conoció estas construcciones o no supo llevar a cabo con tanta perfección este género de columnas, debiendo basarse tan sólo en los modelos griegos. A pesar de ello, insiste en que ahí comenzó la verdadera arquitectura y donde ésta se basó por vez primera en la figura antropomórfica. La proporción humana en la que se basa la arquitectura no tenía, por tanto, una procedencia pagana, sino que había sido ya concebida por Dios al crear al hombre a imagen y semejanza suya, teniendo su primer origen en el cuerpo de Adán, como gustaba de afirmar Bernini¹¹⁷.

Dentro de esta misma corriente que venimos comentando encontramos los escritos de fray Juan Ricci. No hay que olvidar que el pintor cordobés Juan de Alfaro

116. *Ibid.*, p. 320.

117. P. FRÉART DE CHANTELOU: *Diario del viaje del Caballero Bernini a Francia*, ed. de Ludovic Lalanne, con introducción de Valeriano Bozal, Consejo General de Colegios Oficiales de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Madrid, 1986, p. 12.



Imagen o espejo de las obras de Dios. *Biblioteca del Monasterio de El Escorial.*

(1643-1680) realizó una copia del texto de Céspedes que todavía permanece en la Biblioteca Nacional de Madrid y que dedicó a la duquesa de Béjar –de él tomó copia Ceán Bermúdez para su texto¹¹⁸– por lo que, como se ha supuesto, es razonable pensar que Ricci tuviera noticia del mismo¹¹⁹. Las referencias de éste a Salomón y a la arquitectura del templo bíblico son de nuevo constantes. Para él también la arquitectura tiene comienzo en el edificio judío, y así lo afirma taxativamente en el manuscrito conservado en la biblioteca del Monasterio de El Escorial. Es aquí donde hace más expresa su declaración sobre la perpetuación de los órdenes arquitectónicos en Vitruvio, que ya contaban con el precedente de la arquitectura salomónica:

“...del Templo de Salomón se origino todo, que estos [los ordenes vitruvianos] son juguetes que se han añadido o por mejor decir degenerado...”¹²⁰.

También en *La Pintura Sabia* se interesa, como dijimos, por los aspectos salomónicos, incidiendo en el carácter perfecto de la arquitectura del Templo, pues fue concebida por Dios mismo: “cuya traza fue de Dios, de manu Domini”¹²¹, y es en

118. CEÁN BERMÚDEZ: *op. cit.*, fol. t. I, p. X.

119. J.A. RAMÍREZ: *Edificios...* *op. cit.*, p. 126.

120. *Imagen o Espejo de las obras de Dios*, fol. 344.

121. *La Pintura Sabia*, fol. 37r.

este texto donde traza su orden entero salomónico partiendo de las medidas de la lámina vignolesca comentada. Pues, como escribe, hasta ese momento,

“...Del Salomónico solo 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...”¹²².

Así, dedicándolo a Cristo y la Virgen, Ricci seguía la tradición comentada, con el simbolismo de los órdenes por el que hacía a Aquéllos los destinatarios del orden más perfecto. Su intento de codificación, además, podría estar también motivado por los debates que se venían sucediendo hacia mediados de nuestro siglo XVII entre los que abogaban por una columna torsa de cinco o seis vueltas, tan utilizada en aquella época en la arquitectura de retablos¹²³ por artífices tan dispares como Pedro de la Torre¹²⁴ (partícipe de las cinco vueltas) o Alonso Cano (del que contamos con ejemplos de dibujos desde las cuatro a las seis vueltas)¹²⁵.

De esta manera, Ricci realiza dos espléndidos arcos de triunfo para la Virgen y Cristo en los que, con sus órdenes compuesto y salomónico, visualiza las teorías que venía repitiendo en el texto y con las que representa las imágenes de Cristo vencedor de la muerte y de la Virgen como Inmaculada. Ésta última con una iconografía particular, pues cuenta con alas tal y como se suele representar la visión de la mujer apocalíptica de San Juan en Patmos¹²⁶, y que aplicaron pintores como Diego Velázquez o Alonso Cano en sus lienzos.

Sin querer hacer demasiado extenso este breve comentario de las ideas teóricas de fray Juan Ricci que hemos entendido como resumen de sus opiniones artísticas más interesantes, sólo nos queda subrayar una vez más la riqueza y complejidad de las mismas. *La Pintura Sabia* se concibe como un verdadero tratado de pintura en la línea más clásica del Renacimiento, con sus apartados específicos sobre geometría, perspectiva y anatomía, a los que se añaden los intereses propios del siglo XVII, el más perceptible el carácter trascendental que adquiere la pintura como vehículo privilegiado del mensaje religioso propiciado por la Contrarreforma.

122. *Ibid.*, fol. 41v.

123. 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).

124. V. TOVAR MARTÍN: “El arquitecto-ensamblador madrileño Pedro de la Torre”, en *A.E.A.*, nº 183, pp. 261-297.

125. *Dibujos de arquitectura y ornamentación de la Biblioteca Nacional. Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1991, nº 41, p. 45 y nº GR8, pp. 327-328; también F. MARÍAS: “Alonso Cano y la columna salomónica”, en *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, 1999, pp. 291-321.

126. R. GARCÍA MAHÍQUES: “Perfiles iconográficos de la mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I) y (II)”, en *Ars longa*, nº 6, 1995, pp. 187-197 y nº 7, 1996-97, pp. 177-184.

Unos y otro entendidos, a la vez, como expresión del carácter liberal de la pintura y la necesaria instrucción del pintor, convirtiéndose Ricci en un ideal de pintor culto. Además, nuestro benedictino no deja escapar la oportunidad que le brinda el estudio de la perspectiva para adentrarse en la especulación arquitectónica, de la que se muestra gran conocedor, y proclive a la fecunda línea del salomonismo, añadiendo su propia aportación personal con el orden salomónico entero, con el que sin duda influye en las siguientes formulaciones de tan prolífica cuestión. También hemos visto, que unas y otras opiniones están bien enclavadas en la tradición artística y teórica hispana y europea, especialmente en relación con las fuentes italianas. Por todo ello nos parecía que, en la celebración del cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, no podía faltar una concisa valoración de sus interesantes formulaciones teóricas que sirven para completar y enriquecer, creemos, la personalidad de nuestro benedictino.