

# EL VIAJE DE FRAY JUAN RIZI A ITALIA: LAS OBRAS Y UN DOCUMENTO NUEVO

**Salvador Salort Pons**

*Real Colegio de España en Bolonia*

Italia, por la herencia artística que conserva, fue durante lo que hoy denominamos el Renacimiento y el Barroco, el centro de peregrinación de artistas más importante de toda Europa. Por ello el viaje a Italia que pudieron realizar en ese tiempo, algunos de los artistas españoles más destacados es siempre un capítulo fundamental en su vida y obra, si nos proponemos entender con profundidad cómo evolucionó su arte después de la dicha estancia. El caso más singular a este respecto es, sin duda, el de Velázquez.

Sobre el viaje a Italia de fray Juan Rizi no se había llevado anteriormente ninguna investigación pormenorizada, tal vez porque el pintor monje nunca se ha considerado como un miembro de la llamada generación de los cinco grandes maestros españoles del siglo XVII<sup>1</sup>. Esta apreciación no deja de ser justa si hemos de considerar la calidad artística de las obras del benedictino. No obstante su pintura no alcance las excelencias de artistas como Velázquez o Ribera, Rizi mantuvo siempre un estilo singular y estuvo siempre atento al mensaje teológico y conceptual de aquello que pintaba o dibujaba. Su sabiduría excedió a su técnica y genio pictóricos y se le puede considerar como uno de los artistas más cultos y eruditos

---

1. El presente texto es un resumen de la conferencia impartida en San Millán de la Cogolla, dentro de las jornadas sobre fray Juan Rizi organizadas por el Instituto de Estudios Riojanos. Su contenido se basa, principalmente, en nuestro artículo: "Fray Juan Rizi en Italia", *A.E.A.*, 285, 1999, pp. 1-24. Agradecemos a don Ignacio Gil-Díez Usandizaga la invitación a participar en este congreso.

del Siglo de Oro. En las siguientes páginas nos proponemos estudiar el viaje que Rizi hizo a Italia en 1662, analizando con nuevos documentos las razones del mismo, las relaciones artísticas que mantuvo con el papa Alejandro VII y la reina Cristina de Suecia, las obras que realizó en Roma, la historia de su traslado a Montecassino y sus viajes por el centro de Italia. A este respecto tenemos la certeza de que visitó la ciudad del Aquila y la pequeña localidad de Trevi nel Lazio (Frosinone), en la que en 1666, dejó decorada con ocho lienzos la capilla de los Santos Cosme y Damián de la iglesia Mayor de Santa María Assunta, primera prueba de su actividad pictórica en el país vecino y, por ello, de especial interés.

Asimismo, estudiaremos algunos de los dibujos que Rizi realizó durante su estancia en Roma y durante los años vividos en el abadía de Montecassino, que ilustran la mayor parte de los tratados que escribió entonces y que, hoy en día, se conservan en la biblioteca del monasterio italiano. Son libros de teología, de aritmética, de astrología, de anatomía, comentarios a la Biblia, entre otros, que contienen no sólo sus dibujos sino también, importantes textos de alta y compleja densidad científica. Tanto su contenido como su forma, es decir como están escritos y dibujados, hacen de estos libros obras insólitas en la historia, no sólo del arte español sino también, de la ciencia. Son sin duda la producción científica de un hombre de cualidades intelectuales extraordinarias para su época, dirigidas por una disciplina dentro del más pura regla benedictina de oración y trabajo.

Fueron Tormo, Lafuente y el padre Gusi los primeros que centraron el interés de la historia de arte español por fray Juan<sup>2</sup>. Tan pronto como en 1930, cuando existían muy pocas monografías sobre pintores españoles, se publicó uno de los tratados de Rizi, *De pintura Sabia*, que había preparado hacia 1657 y que según Palomino, se escribió como manual para la duquesa de Béjar, discípula del benedictino<sup>3</sup>. Aprovechando la ocasión los citados Tormo, Lafuente y Gusi abor-

---

2. E. TORMO, C. GUSI, y E. LAFUENTE, *La vida y la obra de Fray Juan Ricci*, Madrid 1930, 2 vol.

3. David GARCÍA LÓPEZ en su reciente artículo, “La pintura sabia y los manuscritos italianos de fray Juan Ricci. A vueltas con lo salomónico”, *Goya*, nº 286, Madrid 2002, pp. 27-38, dedica una extensa nota a las relaciones entre Rizi y la duquesa de Béjar, en la que afirma que ésta era discípula del monje y que el tratado de la *Pintura Sabia* no fue un encargo de los Béjar a Rizi, sino que éste realizó una traducción de una obra que había escrito anteriormente, y que ahora dedicaba a la duquesa. Estas afirmaciones son subrayadas por García como contestación a una hipótesis lanzada en nuestro artículo –citado en la nota 1 (p. 3, nota 9)– en el que simplemente señalábamos que, dado que Rizi tenía el título –como él mismo afirma– de “maestro Mayor del Exm<sup>o</sup> señor Duque de Béjar”, hijo de doña Teresa Sarmiento, se podía pensar que el libro *De Pintura Sabia*, podía tener además el objetivo de instruir al duque. Con ello no hemos querido poner en duda el hecho de que Rizi fuera el maestro de la duquesa, sino simplemente señalar que es posible que fuera maestro de ambos (madre e hijo) y que el tratado pudiera haber sido utilizado, asimismo, para la educación del joven duque. Por otro lado, no existe ninguna prueba

daron de manera extensiva el estudio, no sólo de tan singular tratado sino también, de la figura del pintor monje, incluyendo toda su obra pictórica conocida en España, el mencionado tratado y algunos de los dibujos que se conservan en la biblioteca de Montecassino.

Más tarde Angulo y Pérez Sánchez revisaron aquel pionero texto, depurando el catálogo de las pinturas y subrayando un hecho fundamental para el conocimiento y futuro estudio de este maestro<sup>4</sup>, a saber: de fray Juan no conocemos su labor artística anterior a los años 40, ni tampoco la posterior a 1662, momento en el que viaja a Italia. Es decir que aunque Rizi vivió longévemente, 80 años, solamente tenemos noticias de su actividad pictórica de los 20 años centrales de su vida, ignorado su periodo de formación, su actividad juvenil en Madrid, en Montserrat y Salamanca, y la de su posterior estancia en Italia.

El viaje a Italia, sobre todo a Roma, fue considerado desde el Renacimiento, como un paso necesario en el aprendizaje de un joven artista. Los objetivos de este viaje eran dos fundamentalmente: el estudio de las obras de los maestros del pasado, tanto de la antigüedad clásica como del Renacimiento. El segundo objetivo venía dado por el deseo de conocimiento, de experimentación y participación en las nuevas corrientes estéticas, que en aquellos momentos, se desarrollaban en Italia, fundamentalmente en Roma, con el fin de ponerse al día en lo que a doctrina artística se refería.

Muchos pintores jóvenes españoles con deseos de aprender viajaron a Italia, entre ellos, Gaspar Becerra, Velázquez, o Ribera, que, como sabemos, allí se quedó. El caso de fray Juan Rizi es en gran medida diferente. Viajó a Italia con 62 años, es decir como un hombre en el declinar de su vida, y su objetivo principal fue, como él mismo declara en una cronología escrita en uno de sus manuscritos de Montecassino, el siguiente: “1662, 1 de noviembre vine a Roma para ver si podía hacer definir el Misterio de la Inmaculada Concepción, habiendo escrito otro de este Misterio cuyo argumento es Ymagen de Dios y de sus obras. Y otro de Inmaculae Conceptionis selurio”.

No creemos que se pueda dudar de esta afirmación del benedictino, si bien como un nuevo documento demuestra parece ser que hubo, además, otros motivos para su viaje a Italia. Rizi vino a Roma mandado por los duques de Béjar para recibir, con su apoyo, la gratia del “Vescobato de Saloniche, in partibus infidelium, o veramente de una Abbadia titolare del Montelibano (per potere far la Chiesa a la

---

que demuestre que los Béjar no encargaran el libro a Rizi. Es más, es posible pensar que el tratado fue traducido y, tal vez, adaptado por Rizi por encargo de los Béjar, que eran mecenas de las artes y que según Palomino, tenían algunas pinturas del monje. Por éste los Duques debieron sentir profunda gratitud, ya que, como veremos, le apoyarán para obtener algunos cargos eclesiásticos en Roma.

4. D. ANGULO y A.E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid 1983, pp. 268-312.

Mandona di Montserrat, motivo principale che habero preditti Duchi per empegnarsi en pregar V.Sta. predetta gratia)<sup>5</sup>.

Parece claro que el viejo fraile fue a Italia no sólo por motivos teológicos –concretamente marianológicos– sino también por motivos personales, es decir para recibir el obispado de Salónica o, “verdaderamente”, la abadía de Montelíbano (actual Líbano) en la que, con el apoyo de los Béjar se tenía que construir una iglesia a la Virgen de Montserrat. En todo caso, Rizi justificará, más tarde, en sus manuscritos de Montecassino, su presencia en Roma ante el Papa y con la citada misión mariana, porque había escrito dos tratados al respecto. De hecho fray Juan, como él mismo cuenta, escribió con tan sólo 16 años un tratado sobre la Inmaculada Concepción de la Virgen, que fue dedicado y enviado al papa Paolo V Borghese y que, aunque todavía no se ha podido localizar, debe conservarse en la Biblioteca Apóstolica Vaticana. En este sentido, se debe apuntar que gran parte de la obra pictórica y gráfica de fray Juan –excepto algunos pocos retratos– viene movida por un sentimiento netamente religioso y teológico, en el que el papel fundamental está desempeñado por la Virgen. Es sobre todo en los dibujos en donde la presencia de la Virgen es constante, y de ellos se debe destacar no sólo su calidad artística sino también su complejidad iconográfica, circunstancias que los hacen doblemente singulares.

Sobre el profundo sentido religioso que la pintura debe contener el mismo fray Juan escribe en una carta al papa Alejandro VII lo siguiente: “Y aunque de Dios no se dé especie, con todo eso, porque Dios hizo al hombre a su imagen y 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 el ángel le pinta a semejanza de un mancebo hermoso. Que como la Pintura sea Poesía muda, demostrando toca todas las ciencias”. Creo que no hay duda: la pintura en fray Juan es ciencia y, principalmente, camino o instrumento de conocimiento de la divinidad.

Rizi nos refiere que su llegada a Roma se produce en el 1 de noviembre de 1662. Seguramente se debió poner en contacto en sus primeras semanas con la colonia española de la ciudad. Ya se sabe que los castellanos se reunían en torno a la Iglesia Nacional de Santiago en plaza Navona y que los aragoneses, valencianos y catalanes en torno a la Iglesia de Montserrat, situada en la vía Montserrat, paralela a vía Giulia. Creemos, aunque no lo podamos demostrar documentalmente, que el hecho de haber sido benedictino en el famoso monasterio catalán le debió conducir más a la facción aragonesa de Roma.

---

5. Segretaria dei Brevi, registro 1288, fol. 58. Es una carta de presentación sin firmar, incluida en la documentación en la que se solicita al Papa que se haga a fray Juan Predicador General. El documento será estudiado más adelante.

Es muy posible que en aquella ocasión, Alejandro VII recibiera al viejo sabio, ya que según Palomino el pontífice accedió a ver y a admirar dos apostolados de su mano. La relación entre ambos personajes debió ser duradera y en alguna medida cercana, ya que el Papa en 1663 le nombró Predicador General de los Benedictinos<sup>6</sup> y Rizzi incluye en sus manuscritos, a parte de cartas y dedicatorias al pontífice, un retrato suyo y varios proyectos importantes de urbanismo para el Panteón y de arquitectura para San Pedro que pasaremos a estudiar a continuación.

Sobre el cargo de Predicador General un nuevo documento del Archivo Secreto Vaticano declara lo siguiente: “Il padre Maestro D. Giovanni Ricci de Guevara Monaco de San Benedetto spone V.St. qualmente havendo venuto in questa Corte Romana del istanza de gli Duchi de Bejar et de Hizar de Spagna per la gratia del Vescobato de Saloniche, in partibus infidelium, o veramente de una Abbadia titolare del Montelibano (per potere far la Chiesa a la Mandona di Montserrat, motivo principale che habero preditti Duchi per empegnarsi in pregar V.Sta predetta gratia) vedendo il predetto Padre Maestro le difficoltà trata di ritornarsi in quella del re Cattolico (essendo venuto più presto per bacciar il piede di V.Sta et visitare questi lochi sacri) per che non ritorni senza alcuna gratia, humilmente supplica si la conceda V.Sta nominandolo Predicatore Generale della sua Religione come si fusse nominato da lei, godendo li stessi privilegii che godono li altri principali predicatori generali nominati dalla stesa religione; atteso che ha servito, et serve al presente de Predicatore Maggiore, come consta per le patenti et tituli; che sara ricevuta per grande del oratore, da chi pò far tutte le gratie D...<sup>7</sup>.

El documento es de gran interés pues Rizzi, que ya era entonces Predicador Mayor, pide al Papa el 2 de abril de 1663 el nombramiento de Predicador General<sup>8</sup>, ya que no había conseguido ni el obispado de Saloniche (Salónica), ni la abadía de Montelíbano –por razones que ignoramos– y había decidido volver a España. Sin embargo, no deseaba regresar de vacío a la corte del rey Católico, sino con alguna “gratia” concedida por Su Santidad, ya que su viaje a Roma había sido motivado por la intención de recibir alguna dignidad eclesiástica con el apoyo de los duques de

6. “Su Santidad me hizo Predicador General” y en el margen escribe: “1663, oct 27. Recibi el breve víspera de todos los Santos el más honorífico que sea dado como consta del mismo” *Manuscrito 590*, folio 371.

7. Segretaria dei Brevi, registro 1288, fol. 58. A esta carta no firmada van adjuntos, en el folio 59, un escrito de recomendación de fray Enricus de Ruyloba, Procurador General de los benedictinos españoles, y, en el folio 57, el breve pontificio escrito en latín y fechado el 27 de octubre de 1663. Véase apéndice documental.

8. Segretaria dei Brevi, registro 1288, fol. 61 v. La petición va dirigida al cardenal Ugolino y en ella se declara que: “don Giovanni Ricci da Guevara Monaco de San Benedetto in Spagna che ha servito et serve al presente di predicador maggiore. Supplica per gratia del titolo et prerogative di Predicator Generale come competono ai nominati della sua religione...”.

Béjar. Como pone en evidencia este documento, Rizi tenía clara voluntad de volver a Madrid en 1663. No obstante esta voluntad, una vez que recibió el nuevo cargo de Predicador General de los Benedictinos Españoles pasó desde Roma y al poco tiempo, a Montecassino, sin que podamos determinar las razones de este cambio de destino. Según Palomino, que se vale de ciertas informaciones procedentes de los monjes de la citada abadía, Rizi recibió un obispado antes de morir<sup>9</sup>. Un obispado que, como se ha señalado en otras ocasiones, no aparece mencionado en el catálogo de los obispos casineses y que, tal vez, haya que poner en relación con el citado de Saloniche (Salónica) “in partibus infidelium”, que nunca llegó a recibir Rizi.

Alejandro VII, entonces, nombró al pintor monje Predicador General con todos los privilegios del cargo, y éste incluyó el dibujo de su retrato en el *Epítome de Architettura*<sup>10</sup> (fig. 1) de sus manuscritos italianos. El Papa se representa sentado encima de una nube y apoyando los pies sobre la esfera celeste en cuyo centro se sitúa la Tierra. Alrededor de ésta parecen girar los astros, una concepción del universo que está más en relación con el mundo medieval que con las nuevas teorías de Galileo. Alejandro VII sujeta con sus manos las llaves de San Pedro, la espada de San Pablo, una rama de olivo y una palma. Estos dos últimos elementos simbolizan, seguramente, la paz y el martirio. Acompañan al pontífice cuatro *putti*. Dos de ellos en la parte superior sujetan la tiara papal, mientras los dos restantes, en la parte inferior del dibujo, muestran los símbolos heráldicos de la familia del Alejandro VII: las montañas Chigi y el roble de los de la Rovere. Asimismo, es curioso notar los diferentes textos latinos que adoran el dibujo, de contenido bíblico, y que en algunos casos forman la aureola que rodea la cabeza del Santo Padre. En este sentido y en la parte superior del dibujo aparecen las conocidas siglas romanas S.P.Q.R., a las que fray Juan otorga un nuevo significado.

Ya es conocido, desde la publicación del citado libro de Tormo, Lafuente y Gusi, el proyecto de reforma del baldaquino de San Pedro del Vaticano que fray Juan propuso al Papa<sup>11</sup> (fig. 2). No conocemos las razones que empujaron a Rizi a sugerir esta reforma de la obra de Gian Lorenzo Bernini. En el proyecto del pintor monje se presenta un baldaquino que se construye bajo un nuevo orden arquitectónico: el orden Salomónico Entero o Completo<sup>12</sup>. En éste la decoración escultórica aparece notablemente reducida –si la comparamos con la realizada por Bernini– a sólo la figura de Cristo resucitado, en la cúspide de la obra. A su vez el baldaquino

9. PALOMINO, A., *El Museo Pictórico y la Escala Óptica III. El Parnaso Español Pintoresco y Laureado*. Madrid, 1715-1724. Edición Aguilar, 1988. Vol. III, p. 336. ANGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, *Obra cit.* Madrid 1983, p. 271.

10. Biblioteca de la abadía de Montecassino, Ms. 590, f.12.

11. *Ídem*. El proyecto original se conserva en la Biblioteca Vaticana, Mss Chigiani E-VII-257.

12. Sobre el orden Salomónico entero véase J.A., RAMÍREZ, “Guarino Guarini, Fray Juan Ricci y el orden Salomónico entero”, *Goya*, 1980, nº 160, pp. 202-211.



Fig. 1. Alejandro VII. Manuscrito n.º 590, fol. 12, abadía de Montecassino.

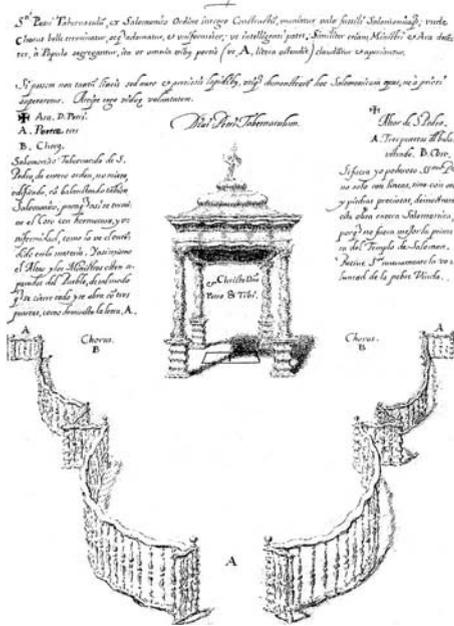


Fig. 2. Proyecto de baldaquino y reja para San Pietro. Manuscrito n.º 590, abadía de Montecassino.

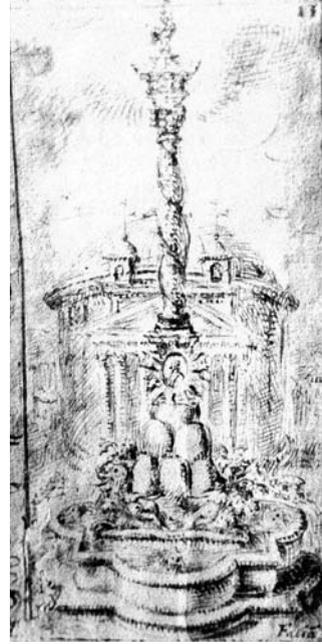
venía circundado por una verja ondulante y, por otra parte, presentaba una nueva disposición para el presbiterio. Como se puede observar en uno de los dibujos de detalle de la columna, en los que Rizi delinea la base de la misma, un ángel en pie sujeta el escudo del papa Chigi (fig. 3), como dándonos a entender que este nuevo orden, que quería recordar al del templo de Salomón, renacía en el pontificado de Alejandro VII. El proyecto no se llegó a realizar, si bien denota el interés de Rizi por la arquitectura, que ya había puesto de manifiesto en su tratado de *Pintura Sabia*, con un importante sentido trascendental.

Su actividad como arquitecto debió continuar durante su periodo romano, ya que preparó, asimismo, un proyecto de reforma de la plaza del Panteón o de la Rotonda. Esta noticia nos viene dada por un dibujo que se conserva en la biblioteca de Montecassino<sup>13</sup>, en el que fray Juan representa el Panteón y una nueva idea para reestructurar la fuente que se encuentra delante de su fachada (fig. 4). El famoso edificio, como se sabe, había sido construido por Agripa en el 27 a.C. Más tarde,

13. Ms. 590.



*Fig. 3. Base de la columna de orden salomónico para el baldaquino de San Pietro (detalle). Manuscrito n.º 590, abadía de Montecassino.*



*Fig. 4. Proyecto de reforma de la plaza de la Rotonda o del Panteón. Manuscrito n.º 590, abadía de Montecassino.*

en el año 80 y debido a un incendio, fue reparado por Domiziano y, posteriormente, como consecuencia de un largo abandono, fue restaurado por Trajano y Adriano. En el dibujo de Rizi el Panteón queda esbozado en segundo plano y en él aparecen los dos campanarios que Urbano VIII había mandado construir a Bernini, entre 1626-1627, y que hoy ya no existen.

La plaza de la Rotonda se utilizaba como mercado y, además, el 19 de marzo, festividad de San José, patrono de la Congregación de los Virtuosos del Panteón, se organizaba en ella un gran exposición artística en honor del Santo. En la plaza se situaba una fuente, construida en mármol de *bigio* africano, de planta mixtilínea, sobre una plataforma escalonada que fue proyectada por Giacomo della Porta y realizada por Leonardo Sormani. Toda ella estaba culminada por una gran taza. En el dibujo de Rizi lo que vemos en primer plano, es una fuente que mantiene la citada estructura mixtilínea de su base y sobre la que se levanta una nueva obra, que sustituye a la taza. Este proyecto incluía cuatro caballos con cuatro figuras que salían de las aguas de la fuente, una gran decoración de montañas, elemento herál-

dico del papa Chigi, y sobre las que se apoyaba el retrato del pontífice –seguramente Alejandro VII– rodeado por un marco en forma de rayos solares. Toda esta obra venía culminada con una gran columna helicoidal, con su capitel y entablamento, y sobre la que se levantaba una estatua de la Inmaculada.

Como sabemos este proyecto no se llegó a realizar, pues anticipaba, en cierto modo, la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción de la Virgen, una de las razones por las que como dijimos fray Juan vino a Roma<sup>14</sup>. Si Rizi no construyó esta fuente, sí llevó a cabo, sin embargo, la pavimentación y nivelación de la plaza de la Rotonda que, como él mismo declara, quedó con hermosura y con gran facilidad al suprimir las gradas que comunicaban la plaza con el Panteón. Esta solución urbanística es la que todavía hoy se puede observar en este céntrico enclave de Roma.

Los proyectos del baldaquino y de la plaza y fuente del Panteón demuestran sin duda, que Rizi tuvo un papel muy interesante –pero que aún no se puede determinar con precisión– dentro de la corte pontificia. Esta idea viene avalada, igualmente, por otro de los dibujos que el benedictino incluye en uno de sus manuscritos de Montecassino: el retrato de la *reina Cristina de Suecia*<sup>15</sup> (fig. 5). La reina, discípula de Descartes, había renunciado al trono de su país para convertirse al catolicismo y, seguidamente, trasladarse a Roma y allí pasar el resto de su vida. En 1654 llega a la Urbe y reúne a su alrededor el ambiente artístico, científico y cultural en general, de la Roma de la época. Su colección de pintura y escultura antigua fue una de las más importantes de la segunda mitad del siglo XVII, en la que se incluía, por ejemplo, una *retrato de Felipe IV* de Velázquez. Asimismo hay que señalar que, extrañamente, no se cita ningún cuadro de Rizi en esta colección, aunque bien pudiera encontrarse alguno entre las obras anónimas del inventario<sup>16</sup>.

Las relaciones políticas entre Felipe IV y Cristina eran muy buenas, el propio embajador Antonio Pimentel intervino directamente en la conversión de la reina y además entre los dos soberanos se produjo un interesante intercambio de obras de arte<sup>17</sup>. Esta cercanía al mundo español debió, tal vez, facilitar el acceso de fray Juan al círculo intelectual de la reina, que había fundado una Academia y a su palacio acudían personajes de la altura de Atanasius Kircher, Vincenzo Viviani, Carlos Marata o Alessandro Scarlati. A esta mujer intelectual de la que se decía que lo había visto todo, lo había leído todo y que, en fin, lo sabía todo, Rizi le dedica su

14. El dogma se proclamó en el siglo XIX y como conmemoración de ello se levantó, delante de la embajada de España ante la Santa Sede, una columna de dimensiones colosales en cuya cima se situaba y sitúa la Inmaculada.

15. Ms. 590.

16. G. CAMPORI, *Raccolta dei Cataloghi ed inventari inediti*, Modena, 1870. El cuadro de Velázquez se cita en la p. 362.

17. Salvador Salort, *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002, en prensa.



Fig. 5. *Cristina de Suecia*. Manuscrito n.º 590, abadía de Montecassino.



Fig. 6. *Jeroglífico por el cumpleaños de Carlos II*. Manuscrito n.º 537, abadía de Montecassino.

*Epítome de Arquitectura* en el que incluye el dibujo de su retrato, junto al ya estudiado del Papa.

En este dibujo la reina aparece sentada sobre una nube y posa sus pies sobre la esfera del firmamento en cuyo centro se ubica la Tierra. En una de sus manos sostiene una pluma y en la otra empuña una lanza. Aunque va vestida a la moda de la época su actitud recuerda a la de las famosas musas que poseía y que habían decorado, en tiempo del emperador Adriano, el teatro de su famosa villa en las cercanías de Tivoli. La pluma que hemos apuntado nos refiere su protección por las artes y las letras, mientras que la lanza, nos muestra a la reina casi como una nueva Pallas Atenea, que con su bautismo se presenta como una de las máximas defensoras del catolicismo, a través de su propio ejemplo.

Muchos otros dibujos, que ya hemos estudiado en otra ocasión, ilustran los manuscritos de Rizi que se conservan en Italia. De todos ellos vale la pena recordar el que representa un *jeroglífico por el cumpleaños del rey Carlos II* (fig. 6). Esta obra está realizada con tinta marrón y se desarrolla en las dos caras del folio 12 del manuscrito 537 de la biblioteca de la abadía de Montecassino. En el anverso del folio

se representa un león rugiente que se agarra a una bola del Mundo. Con sus patas delanteras atrapa un cáliz sobre el que se sitúa una Hostia alada en cuyo centro se dibuja el niño Jesús. La Hostia está coronada con la mitra papal y sobre ella se precipita una águila. El simbolismo de esta obra a nuestro modo de ver parece claro: águila y león son dos tradicionales emblemas de la monarquía española. El león de Hércules de quien desciende la casa real española y el águila del Imperio. Con ello se viene a significar que los reyes de España, los reyes Católicos, son los defensores históricos de esta confesión. Defensores del sacramento de la Eucaristía y del propio Pontífice que viene simbolizado por la mitra. El motivo central de la obra está acompañado por una serie de dibujos de querubines, aves e inscripciones que refieren textos bíblicos, generalmente salmos. Por el reverso del folio las figuras se repiten invertidas, aunque se han sustituido gran parte de los textos por “bosquejos” de aves, tal vez, pavos reales.

Muchos de los dibujos italianos del benedictino aparecen realizados por doble partida, en el anverso y reverso de cada folio. Ello puede ser debido a que Rizi tenía la intención de grabarlos posteriormente, razón por la que repetía la composición de forma invertida para tener prueba del efecto final que se produciría después de la impresión. Por lo que respecta a las características estilísticas de los dibujos hay que señalar que el monje propone dos tipos de interpretaciones a la hora de la representación: una naturalista o realista y, la otra, figurativa, si bien con clara tendencia a la abstracción. La naturalista es evidente en las citadas figuras del águila y el león, que están dibujados de forma verosímil imitando la anatomía de los animales de su especie. La segunda propuesta, la más abstracta, la encontramos en los querubines y aves citadas, así como en otras figuras de sus ilustraciones italianas como, por ejemplo, uno de los ángeles que decora el *jeroglífico dedicado al Papa Urbano VII*, en folio 14 del manuscrito 537 de la citada biblioteca (fig. 7).

Esta figura esta ejecutada a través de curvas y contracurvas. A modo de espirales o resortes, que construyen el cuerpo angélico y que, a su vez, lo dejan vacío en su interior, de forma más aérea o ligera, translúcida, casi ectoplásmica, si cabe. Son imágenes con complejidad y estructura pero al mismo tiempo, con un marcado componente abstracto. Circunstancia, esta última, que potencia o da más significado a su naturaleza divina.

*El jeroglífico en honor de Carlos II* lleva la siguiente inscripción: “En eruditísimo Museo de la Ilustrísima Ciudad del Aguila del Catholicísimo Reyno di Napoles al festejo celebrado con universal aplauso a 6 dias del Mes de Noviembre del año 1668”. Muy probablemente Rizi termino este dibujo en la ciudad del Aquila, a la que se había trasladado, por razones que aún no podemos determinar con precisión, en el citado año. Ello deja claro que Rizi debió abandonar Roma en algún momento, que nosotros pensamos debió ser hacia finales de 1665. De hecho el seis de enero de aquel año todavía se encontraba en la Urbe, desde donde avista un cometa



*Fig. 7. Jeroglífico dedicado a Urbano VIII (detalle). Manuscrito n.º 537, abadía de Montecassino.*

que más tarde dejará dibujado en uno de sus manuscritos<sup>18</sup> (fig. 8) y en el que adjunta el siguiente texto: “La gente del campo decía que les daba tanta luz como la Luna. Propiamente es una estrella muy clara y circular y un dragón que recibe en la boca su luz. Ojalá toda la morisma la reciva de la Luna de la Iglesia”.

Es muy probable, aunque no poseamos pruebas documentales al respecto, que desde Roma pasó a la abadía de Montecassino durante la segunda mitad de 1665; y en este monasterio debió residir la mayor parte de su tiempo, hasta el final de sus días. Esta circunstancia se puede deducir del hecho de que fray Juan aparece en las biografías de monjes casinenses, incluidas en la historia de la abadía, que fue re-dactada por los padres don Erasmo Gattula y don Mariano Armellini. Estos cronistas aseguran que Rizi llevaba una vida virtuosa y ejemplar, hacía largos ayunos, no vestía el atuendo regular de lana sino otro más áspero, era asiduo a las horas canónicas, dormía poco y con las ventanas abiertas y celebraba misa de madrugada. A todo ello se añadía, según Gattula y Armellini, que su actividad pictórica e intelectual le hizo célebre entre los monjes de la abadía y que tuvo el grado equivalente al de doctor universitario, tal y como se demuestra en algunos documentos donde se le cita como Maestro en Sacra Teología<sup>19</sup>.

18. Abadía de Montecassino Ms. 590, fol. 374.

19. Segretaria dei Brevi, registro 1288, fol. 59. Fray Enrique Ruyloba en 1663 le denomina “Pr. Fr Joannes Ricci in sacra theologia Mgr”.

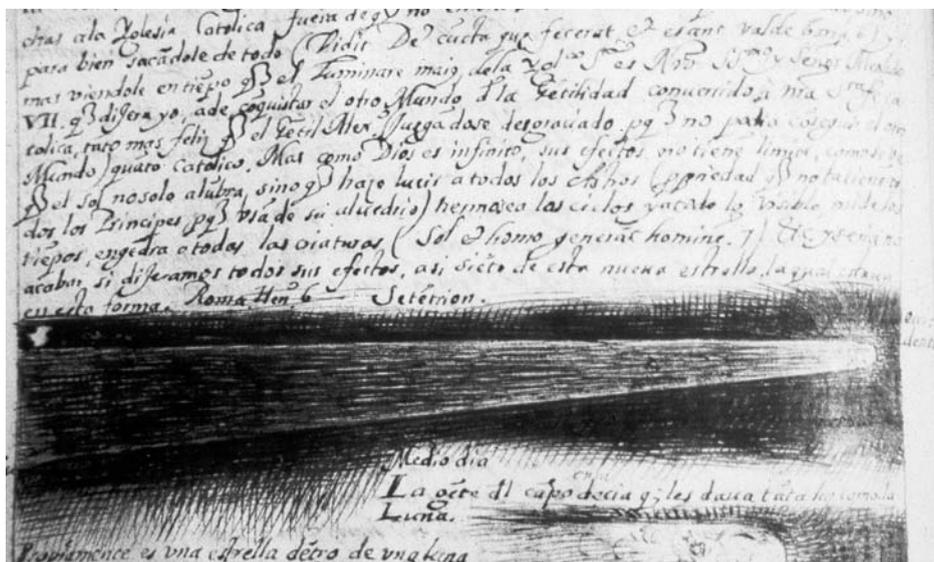


Fig. 8. Cometa (detalle). Manuscrito n.º 590, abadía de Montecassino.

En el monasterio de Montecassino, del mismo modo que había hecho en el español de Montserrat, decoró una capilla en la iglesia: la del Santísimo Sacramento, que fue destruida en la segunda Guerra Mundial. Asimismo, escribió, como hemos apuntado, varios tratados: religiosos, de las edades del Mundo, de teología escolástica, de astronomía dialéctica, de retórica, de geometría, de medicina (10 libros en 8 códices).

En un principio no debió permanecer mucho tiempo en Montecassino ya que, en 1666, le encontramos trabajando en una de las capillas de la iglesia mayor de Trevi nel Lazio: Localidad situada en el Valle del Aniene, cerca de Frosinone, a mitad camino entre Roma y la citada abadía. Históricamente Trevi estuvo, primero, bajo el dominio de la familia Gaetani y, más tarde, bajo el del Papa. No sabemos cuáles fueron las razones que empujaron a Rizi a decorar la capilla Mari de la Iglesia de Santa Maria Assunta de Trevi. Este encargo, tal vez, fue favorecido por del abad de Montecassino, ya que Trevi estaba sujeta a la regulación de la abadía benedictina de Subiaco y ésta, a su vez, mantenía unas relaciones estrechísimas con la de Montecassino. Otra razón por la que Rizi pintó la citada capilla, podría ser la existencia en tan pequeño pueblo de familias con el apellido Ricci o Riccio, que incluso hoy en día subsisten, y que tal vez pudieron estar relacionadas con la familia del artista.

La colegiata de Santa Maria Assunta se consagró en 1616 y en ella se venera el cuerpo de San Pedro ermitaño. No obstante, la capilla Mari (fig. 9), primera de la



*Fig. 9. Capilla de los santos Cosme y Damián. Colegiata de Santa Maria Assunta. Trevi nel Lazio (Frosinone, Italia).*

nave del Evangelio, sólo comenzó a decorarse en 1662. Ésta en un primer momento estuvo dedicada a la Santísima Trinidad y San Roque y, posteriormente, a San Cosme y San Damián. Las crónicas locales, concretamente la de Domenico Pierantoni, afirman que en la capilla sólo había un gran lienzo de altar con la Santísima Trinidad acompañada por San Roque, pintado por el maestro sienés Vincenzo Manenti<sup>20</sup>. Todas las crónicas posteriores han repetido la noticia excepto una guía de Trevi nel Lazio, redactada por el ingeniero Mario della Valle, que fue publicada en 1994 y en la que se afirma lo siguiente: “La capilla de la Santísima Trinidad y San Roque, más tarde dedicada a San Cosme y San Damián, fue construida en 1527 por la familia Mari. Posteriormente fue demolida y reconstruida en 1967 y en ella se puede observar un cuadro del Manenti en el que se representa la Ss Trinidad y tres Santos y a los lados y encima 8 paneles pintados por un monje casinés español en 1666”<sup>21</sup>.

El ingeniero Della Valle debió extraer estas informaciones de algún archivo, pues la precisión de la fechas y el hecho de que atribuya las obras a un monje casinés español, así lo permiten pensar. Hemos intentado encontrar esta documentación referente a la capilla –que debió manejar Della Valle– pero no hemos tenido suerte. Por otra parte, la muerte hace algunos años del citado ingeniero no nos ha dado la oportunidad de poder tratar personalmente con él sobre este tema, circunstancia que hubiera sido de gran interés para el mejor desarrollo de esta investigación. Antes de pasar al análisis pormenorizado de las obras se debe dejar claro que la capilla se hundió por problemas estructurales de la iglesia y que fue reconstruida en 1967, sin que hayamos podido determinar si se respetó o no, su antigua apariencia. Por otra parte y como es evidente, el cuadro central del altar en el que se representa *N<sup>ra</sup>S<sup>a</sup> con el Niño coronada por ángeles, San José y San Juan Bautista*, no es obra de Rizi y, hoy en día, se atribuye a Vincenzo Manenti<sup>22</sup>.

En la parte superior de la capilla y adaptándose a la curvatura del intradós del arco que la enmarca se sitúa la *Alegoría de la Santísima Trinidad* (fig. 10). Esta alegoría viene representada por tres niñas de igual edad vestidas con atuendos azul y rojo, que rodean un crucifijo que está clavado en un roca. Es difícil advertir las calidades artísticas de la obra, ya que ésta se sitúa en un lugar muy alto y, además, se encuentra en malas condiciones de conservación. En todo caso vale la pena señalar, que esta composición de las tres niñas, fray Juan la utiliza en otras ocasiones

20. En el archivo del ayuntamiento de Trevi nel Lazio existe el manuscrito (siglos XVII y XVIII) del erudito Domenico ANTONIO PIERANTONI (1646-1727), *Memorie del Lazio*, en cuyo volumen 25 se incluye la descripción de la ciudad de Trevi y en folio 245, la descripción de la capilla.

21. M. DELLA VALLE, *Guida turistica di Trevi nel Lazio*, 1994, p. 16.

22. V. DI FLAVIO, V. “Ascanio e Vincenzo Manenti, pittori sabini del XVII secolo”, *Lunario Romano*, 1989, n° XIX, pp. 127-140.



Fig. 10. Alegoría de la Santísima Trinidad. Capilla de los santos Cosme y Damián. Óleo sobre lienzo.

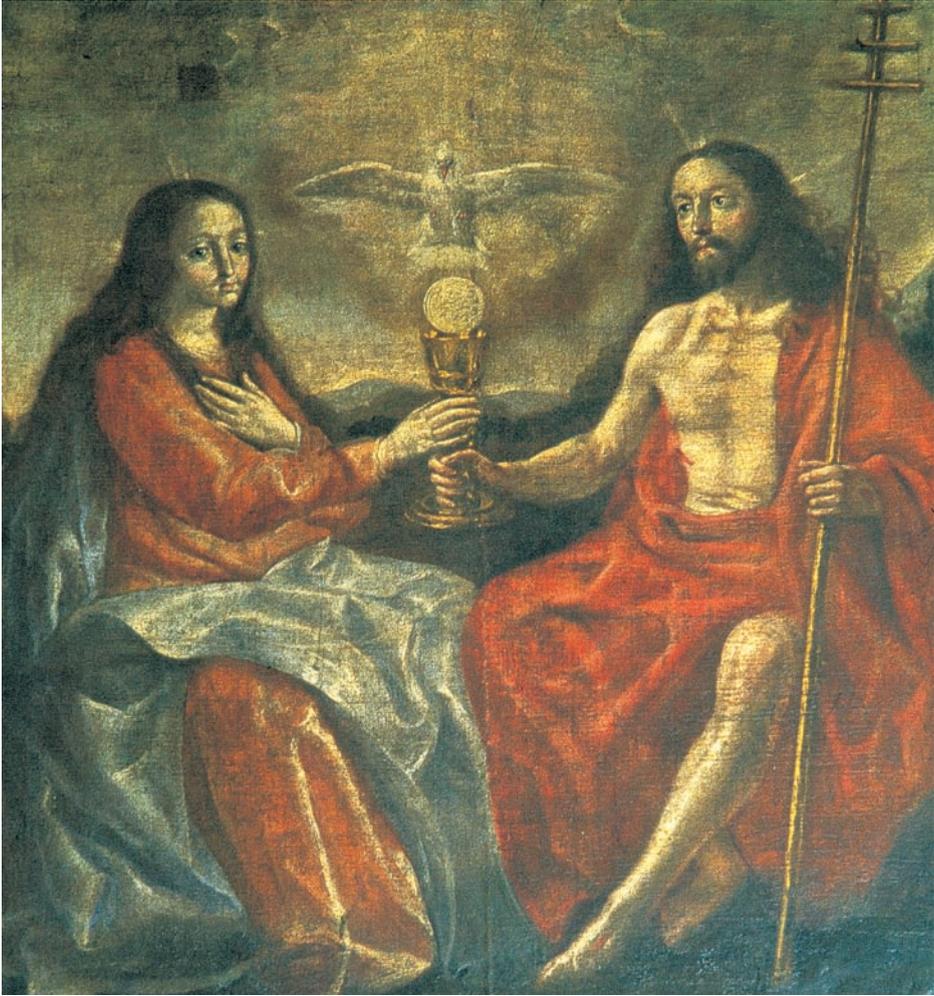
—aunque con algunas variaciones— en dos de los dibujos que se conservan en la biblioteca de la abadía de Montecassino<sup>23</sup>.

Debajo del citado lienzo y encima del el cuadro de Manenti nos encontramos con *Cristo y Nuestra Señora que sujetan el cáliz con la Hostia y la paloma del Espíritu Santo* (fig. 11) En esta obra fray Juan crea una composición, de nuevo parecida a alguna de sus dibujos italianos<sup>24</sup>, en la que elimina lo accesorio para potenciar la esencia de su contenido religioso: el protagonismo de la Virgen en la salvación del hombre. Cristo aparece representado como un hombre maduro, delgado y con barba y cabello largos, mientras que la Virgen es un niña. Sus rostros son dos modelos realistas que ya había utilizado en las obras de San Millán de la Cogolla, como por ejemplo, en el *San Benito* y *San Miguel Florentino reciben el rosario*.

El lienzo que representa *San Carlos Borromeo* (fig. 12) se ubica a la izquierda del altar y abre una serie de seis santos que decoran los laterales de la capilla. Es

23. Véanse las láminas: CXLIX (Ilustración al Génesis, Ms 469.), CLI (Ilustración al tratado teológico, Ms 537). Tormo, Gusi, Lafuente, *Obra cit.* Madrid 1930, vol. I.

24. Véase la lámina nº CLVI (Ilustración del tratado Teológico, Ms 537). TORMO, GUSI, LA-FUENTE, *Obra cit.* Madrid 1930, vol. I. Este dibujo es el reverso del folio 15. En el anverso se repite.



*Fig. 11. Cristo y Nuestra Señora que sujetan el cáliz con la Hostia y la paloma del Espíritu Santo. Capilla de los santos Cosme y Damián. Óleo sobre lienzo, 120 x 120 cm.*

una figura monumental, realizada a través de formas rotundas, que recibe una iluminación muy contrastada. Esta monumentalidad viene remarcada por el punto de vista bajo con el que está pensada la composición y que permite perfilar la cabeza del santo en el cielo. Asimismo los límites laterales del lienzo dejan poco espacio a la figura, que queda apretada lateralmente pero, a su vez, proyectada hacia el espectador. San Carlos, vestido de cardenal, sujeta un crucifijo al que dirige la mirada. Va descalzo en gesto de humildad, y de entre sus pies aparece una calavera,



*Fig. 12. San Carlos Borromeo. Capilla de los Santos Cosme y Damián. Óleo sobre lienzo, 154 x 42 cm.*



*Fig. 13. San José con el Niño en brazos. Capilla de los Santos Cosme y Damián. Óleo sobre lienzo, 154 x 42 cm.*

que muestra al espectador su parte interna. Este tipo de naturalezas muertas de fuerte y crudo realismo ya lo había realizado en los lienzos del trascoro de la catedral de Burgos, y es una clara alusión al paso del tiempo, la mortalidad de lo terrenal y la importancia de la salvación de nuestras almas.

La obra que sigue al *San Carlos* es la que representa a *San José con el Niño en brazos* (fig. 13). La imagen que Rizi ha creado es de gran ternura, pues el Niño acaricia la cara del padre, mientras que ambos se miran. Tal vez este gesto se pueda considerar como un reconocimiento del papel de San José en la Historia Sagrada, reconocimiento que desde el Concilio de Trento se estaba potenciando. Los rasgos faciales del pequeño son los característicos que utiliza fray Juan en sus composiciones, con unas carnaciones blancas, las mejillas coloradas y los labios rojos. San José por su parte, muestra una piel más tostada, es un hombre barbado y viste con túnica y sandalias. Cromáticamente dominan los ocres y los grises del atuendo de San José, sobre el que golpea una luz, casi metálica, que da fuerte plasticidad a la figura.

La última obra de lateral izquierdo de la capilla es el *San Pedro* (fig. 14). La figura aparece de medio perfil, dirigiendo la mirada hacia el altar. Su mano izquierda sujeta las llaves de la iglesia y la derecha se representa en acto de bendecir. Esta queda iluminada de modo dramático, que la resalta de manera especial del fondo oscuro del lienzo. Su hechura es vibrante, alargada y de gran realismo, que otorga a la representación gran viveza y verdad. El rostro del San Pedro recuerda en sus líneas generales el utilizado por Rizi para el *San Pedro* de San Millán de la Cogolla. Nos encontramos ante una figura de fuerte presencia, que viste con una túnica pesada, llena de duros y angulosos plegados, que parecen de cartón piedra. Una característica esta última, típica de las obras del maestro.

El *San Pablo* está situado en el lateral interno del lado derecho de la capilla (fig. 15). Tal vez una de las mejores figuras logradas por fray Juan y, a su vez, una de las mejores conservadas de este conjunto. En ella observamos la fuerte presencia del santo, casi escultórica o tridimensional, típica de los modelos de Rizi. La técnica pictórica utilizada por el benedictino se caracteriza por una pincelada suelta y cargada de materia pictórica, que da una sensación de inacabada, si la analizamos de cerca, y de bien terminada, si la apreciamos desde lejos. Como alguna vez se ha señalado, cuando vemos las obras en lienzo de Rizi, tenemos la impresión de que éstas estuvieran realizadas con la técnica de la pintura al fresco. Del mismo modo que en el *San Pedro* los rasgos faciales del santo tienen estrecha relación con los del *San Pablo* de San Millán de la Cogolla, y asimismo, se observan en el rostro del santo los pómulos sonrosados y los labios colorados que Rizi imprime frecuentemente a sus modelos. Los ojos del San Pablo vibran de forma especial y recuerdan, si cabe, el temblor lacrimonal que el Greco imprimía a sus santos. Nuestro santo sujeta la Sagrada Escritura con la mano derecha y con la izquierda la espada típica de



*Fig. 14. San Pedro. Capilla de los Santos Cosme y Damián. Óleo sobre lienzo, 154 x 42 cm.*



*Fig. 15. San Pablo. Capilla de los Santos Cosme y Damián. Óleo sobre lienzo, 154 x 42 cm.*

su iconografía, cuya hoja está salpicada de brillos metálicos, que cruza la composición de izquierda a derecha, dando a la figura una sensación casi fusiforme.

El cuadro de *San Antonio de Padua* (fig. 16) con el niño en brazos recuerda claramente, el lienzo del mismo asunto que se conserva en la catedral de Burgos. En la obra de Trevi la acción ha quedado reducida a lo esencial, ya que se elimina el donante y la habitación que encontramos en la tela española, dejando, de este modo, solos a los protagonistas. Vale la pena resaltar el carácter enternecedor de la acción en la que el Niño acaricia el rostro del santo y éste, a su vez, le mece en sus brazos, tal y como se puede inferir del movimiento curvo con el que ha quedado representado el cordón reglamentario del franciscano.

Finalmente, la serie de santos queda cerrada por una visión de *San Francisco* (fig. 17), un tema que Rizi ya había tratado en el trascoro de la catedral de Burgos. La composición en el lienzo de Trevi, si la comparamos con la española, queda notablemente reducida a sus elementos principales, pues no se representa al hermano León, ni al querubín que imprime los estigmas al santo, ni tampoco el paisaje que ambienta la acción. En la obra italiana solamente se produce la visión del Cristo crucificado a San Francisco, que junta las manos llagadas sobre el pecho y queda absorto ante la visión divina. El modelo físico del santo es muy parecido al utilizado por Rizi en Burgos: de rasgos enjutos, de fuerte realismo y con la mirada abstraída en el milagro. Vale la pena señalar, por último, el cráneo con las órbitas oculares mirando hacia el espectador que se sitúa junto a los pies de Francisco. Esta cabeza, en nuestra opinión, cierra la composición general de la capilla, la cual, como apuntamos, se había abierto con el cráneo que se representaba a los pies del San Carlos Borromeo.

Fray Juan Rizi es una de las personalidades más interesantes de la pintura y el pensamiento españoles del siglo XVII. En España, como se ha visto en las diferentes ponencias, desarrolló su labor artística principalmente en Castilla la Vieja, La Rioja y Cataluña y, sin duda, representa a través de su estilo naturalista y tenebrista –que mantiene hasta el final de sus días– un papel similar al que tuvieron los pintores Jerónimo Jacinto de Espinosa y el propio Francisco Zurbarán en Valencia y Sevilla respectivamente.

A pesar de ser un pintor en muchos aspectos documentados, todavía desconocemos su periodo inicial de formación, toda la obra que realizó antes de los 41 años y gran parte de la que suponemos pudo realizar en Italia después de 1670. En este sentido los 8 cuadros de Trevi nel Lazio, pintados en la Colegiata de Santa María Assunta en 1666 son, por lo menos, el primer hito en el que, desde ahora en adelante, nos podemos basar para comprender de un modo mejor la historia pictórica de fray Juan en Italia. A este respecto hay que destacar, que estas obras ponen de manifiesto que el estilo del benedictino continuó su trayectoria iniciada en España, de un tenebrismo y un naturalismo muy personales, que nada tienen que ver con el estilo artístico que se desarrollaba en la Roma que Rizi conoció. Es decir, la Roma



*Fig. 16. San Antonio de Padua. Capilla de los Santos Cosme y Damián. Óleo sobre lienzo, 154 x 42 cm.*



*Fig. 17. Visión de San Francisco. Capilla de los Santos Cosme y Damián. Óleo sobre lienzo, 154 x 42 cm.*

del pleno Barroco, de Bellori y de una serie de artistas como, por ejemplo, Ciro Ferri, Luigi Garzi, Lazaro Baldi, Carlo Marata, Jacinto Brandi, Giovanni Battista Gauli, o el padre Pozzo, con los que Rizi no parece que mantuviera ningún tipo de relaciones ni intercambios artísticos.

Si estilísticamente la obra en Italia, hasta ahora conocida, de fray Juan no tiene ningún tipo de contacto con las corrientes pictóricas de la época en ese país, su contenido, igualmente, se separa de la norma italiana de este periodo. Los dibujos de Montecassino, como hemos visto, son claro ejemplo de ello y a pesar de su belleza y complejidad argumental, todavía permanecen poco estudiados y valorados dentro del conjunto del dibujo del arte español del Siglo de Oro. Dibujos que sorprenden por la modernidad de la invención, la complejidad alegórica de sus asuntos y por el dominio de Rizi a la hora de la representación del paisaje y la anatomía humana y animal.

Además de pintor y monje benedictino de vida ejemplar sus inquietudes intelectuales invadieron muchas regiones del pensamiento y de las actividades plásticas. Fue sin duda un hombre universal que se relacionó con algunos de los personajes más importantes de su época: en España fue propuesto maestro del príncipe Baltasar Carlos y, más tarde, fue protegido por los duques de Béjar, quienes le apoyaron en su viaje a Italia para que obtuviera alguna dignidad eclesiástica. Durante su estancia romana mantuvo relación, primero con el papa Alejandro VII, que le convirtió en Predicador General, y luego con la reina Cristina de Suecia, el personaje más conspicuo del ambiente intelectual y refinado de la Roma del momento.

Su condición de hombre inquieto, culto y universal, nos hace imaginarle atento a las corrientes pictóricas y artísticas en general, de la Italia de su tiempo. No obstante, como ya hemos indicado, su pintura en Italia, por el momento, no refleja influencia alguna del arte italiano de la segunda mitad del siglo XVII y se mantiene en la misma línea estilística que desarrolló en España. La profundización sobre el por qué de este último aspecto, el estudio de su estancia en el Aquila, la posible ejecución de más obras para las iglesias de otras poblaciones cercanas a Montecassino y la probable realización de grabados, como se intuye por las inscripciones de sus dibujos, son algunas incógnitas que se deben aclarar. A esta investigación se debe añadir el análisis, pormenorizado, de los extraordinarios manuscritos que el fraile dejó en la abadía de Montecassino, que reclaman sin demora un lugar destacado en la historia del arte y de la cultura españolas.

## Apéndice documental

Archivo Segreto Vaticano.

Segretaria dei Brevi, 1288, fol 57-61. 27 de octubre de 1663.

1. Petición del secretario de breves de la concesión del título de Predicador General de los Benedictinos de España a fray Juan Rizi. (fol. 59)

Il padre Maestro D. Giovanni Ricci de Guevara Monaco de San Benedetto spone V.St. qualmente havendo venuto in questa Corte Romana del istanza de gli Duchi de Bejar et de Hajar de Spagna per la gratia del Vescobato de Saloniche, in partibus infidelium, o veramente de una Abbadia titolare del Montelibano (per potere far la Chiesa a la Mandona di Montserrat, motivo principale che habero preditti Duchi per empegnarsi in pregar V.Sta predetta gratia) vedendo il predetto Padre Maestro le difficultà trata di ritornarsi in quella del re Cattolico (essendo venuto più presto per bacciar il piede di V.Sta et visitare questi lochi sacri) per che non ritorni senza alcuna gratia, humilmente supplica si la conceda V.Sta nominandolo Predicatore Generale della sua Religione come si fusse nominato da lei, godendo li stessi privilegi che godono li altri principali predicatori generali nominati dalla stesa religione; atteso che ha servito, et serve al presente de Predicatore Maggiore, come consta per le patenti et tituli; che sara ricevuta per grande del oratore, da chi pò far tutte le gratie....

2. Petición de fray Enrique de Ruyloba, Procurador General de los Benedictinos Españoles, al secretario de breves el Cardenal Ugolino, de la concesión a fray Juan Rizi del título de Predicador General. (f. 59)

Illustrissimo et Reverendissimo Domino Domino Ugolini Sanctissimi Domini Nostri a Brevibus secretari Patroni Suo Collendissimo

Per

Procuratorem Generalem Congregationis Benedictinae

Hyspanicae

Illustrissimae et Reverendissimae Domine

Pater. Frater Joannes Ricci in sacra theologia Magister dignus et gratia Praedicatorum Generalis, quam expostulat, attento, quod, concionator multis, annis fuerit, huismodique munus in diversis Relligionis Monasteriis Laudabiliter exerquerit et insuper praecipua officia subierit in Relligione. De qua est bene meritus. quare & Illustrissimae et Reverendissimae Vestrae

Humillimus et obsequentissimus servus

Pater Enricus de Ruyloba

Congregationis Benedictinae Hispaniae

Procurator Generalis

3. Breve pontificio concedido a fray Juan Rizi, en el que se le concede el título de Predicador General de los Benedictinos Españoles con todos los privilegios. (f. 57).

[fol. 57r] Dilecto filio Joanni Riccio de Guevara Monacho Ordinis Sancti Benedicti, in Sacra Theologia Magistro.

Alexander PP.VII.

Dilecte & Religionis zelus, litterarum scientia, vitae & ad gratiam liberales. Volentes itaque tibi, qui (ut asseris) alias Habitum per Monachos Congregationis Hispaniae Ordinis Sancti Benedicti gestari solitum suscepisti, et professionem per eosdem emitti consuetam expresse emisisti regulares, ac in sacra Theologia Magister, et verbi Dei Praedicator maior nuncupatus, et in Romana Curia praesens existis, praemissorum meritorum tuorum intuitu gratiam facere specialem, Itaque à quibusbis & censes, supplicationibus tuo nomine nobis & inclinati, Te praefatae tuae Congregationis Hispaniae Ordinis huiusmodi Praedicatorem generalem cum omnibus, et singulis privilegiis, praeminentiis, praerogativis, honoribus, gratiis, et indultis, quibus alij principales Praedicatores generales ab eadem Congregatione nominati de iure, usu, consuetudine, et alias quomodolibet utuntur, fruuntur, et gaudent, ac uti, frui, et gaudere possunt, et poterunt quovis modo in futurum, auctoritate Apostolica tenore praesentium creamus, facimus, ac constituimus, et deputamus. Mandantes propterea in virtute sanctae obedientiae omnibus et singulis memoratae Congregationis Superioribus, et Monachis, ceterisque ad quos spectat, et spectabit in futurum, ut te praesentis gratiae commodo et effectu pacifice frui, et gaudere sinnant et faciant, nec te desuper à quoquam quomodolibet indebite molestari, perturbari, vel inquietari permittant. Ac discernentes easdem praesentes litteras firmas, validas, et efficaces existere et fore, suosque plenarios, et integros effectus sortiri et obtinere, ac tibi plenissime suffragari; Sicque in praemisis per quoscumque Iudices ordinarios, et delegatos, etiam & Auditores iudicari, et definire debere, ac irritum & attentari. Non obstantibus Constitutionibus, et ordinationibus Apostolicis, necnon quatebus opus sic Congregationis et Ordinis huismudi etiam & statutis, et consuetudinibus; privilegiis & innovatis. Quibus omnibus et singulis, illorum tenore & derogamus, ceterisque contrariis quibuscumque. Datum in Arce Gandulphi & . 27. 8.bris 1663. anno IX Creatio in Praedicatorem generalem. dictae Congregationis cum omnibus privilegiis, et honoribus principalium Praedicatorum generalium ab eadem Congregatione nominatorum.

Placet A.

[ad margem] Pro Patre Magistro Joanne Riccio de Guevara Monacho Congregationis Hispaniae Ordinis Sancti Benedicti.