

NUEVAS PINTURAS DE FRAY JUAN RICCI (MADRID, 1600-MONTECASSINO, 1681)*

ISMAEL GUTIÉRREZ PASTOR**

RESUMEN

Este texto da a conocer algunas pinturas inéditas de fray Juan Ricci (Madrid, 1600-Montecassino, 1681), pintor contemporáneo de Velázquez, Alonso Cano y Antonio de Pereda. Se trata de una pintura inédita de *Jesús flagelado sentado en la columna* (Calahorra, La Rioja, catedral); de un *Retrato de un monje benedictino* reproducido, aunque nunca analizado (Madrid, colección particular); de una *Nodrizza con un santo niño*, fragmento de un cuadro mayor (Madrid, colección particular); y de otro importante fragmento del *Árbol genealógico de san Millán, fundador del monasterio de la Cogolla* (San Millán de la Cogolla, monasterio de San Millán de Yuso) que ha podido ser restaurado recientemente después de haberse dado por desaparecido y destruido. Sólo conocemos el origen de las pinturas de la catedral de Calahorra y de la del monasterio de San Millán, siendo especialmente interesante la primera de ambas obras por proceder de los bienes de fray Bernardo de Ontiveros, monje benedictino que en 1659 llegó a la sede episcopal de Calahorra desde el abadiato del monasterio de San Martín de Madrid, donde por entonces residía fray Juan Ricci.

Palabras clave: Juan Ricci / Pintura barroca española / catedral de Calahorra / Benedictinos / Iconografía religiosa / Retrato / Genealogía monástica

This text gives out some unpublished paintings of fray Juan Ricci (Madrid, 1600-Monte Cassino, 1681), contemporary painter of Velázquez, Alonso Cano and Antonio de Pereda. It's an unpublished painting of Flagellate Jesus seated on the column (Calahorra, La Rioja, Cathedral); a Portrait of a Benedictine monk, reproduced, although never analyzed (Madrid, private collection); of

* Nota previa. Este trabajo se enmarca en el proyecto de Investigación HAR2009-11687: "Prestigio y poder. Los usos artísticos en España durante la Edad Moderna". Ministerio de Ciencia e Innovación.

** Departamento de Historia y Teoría del Arte. Universidad Autónoma de Madrid.

a Mother with a Holy child, *fragment of one larger picture (Madrid, private collection); and another important fragment of* The genealogical tree of san Millán, founder of the monastery of La Cogolla (*San Millán de Yuso monasterio, San Millán de la Cogolla*) which has been able to be recently restored after being given missing and destroyed. Only know the origin of the paintings of the Cathedral of Calaborra and the monastery of San Millán, being especially interesting the first of both works coming from the assets of fray Bernardo of Ontiveros, Benedictine monk who in 1659 became the episcopal see of Calaborra from the abadiato of the monastery of San Martín in Madrid, where by then resided fray Juan Ricci

Key words: Juan Ricci / Spanish baroque painting / Cathedral of Calaborra / Benedictine / Religious iconography / Portrait / Monastic Genealogy

Desde que en 1930 E. Tormo Monzo y E. Lafuente Ferrari establecieran el primer catálogo de la obra de fray Juan Ricci, configurado entonces por cincuenta y ocho pinturas, la mayor parte de las publicaciones posteriores han incidido en la depuración de la obra del monje pintor, eliminando de él unas veinticinco obras que carecían de apoyatura documental o estilística¹. Entre ellas se encuentran algunas muy populares, como las cuatro versio-

1. Tormo y Monzó, E., Gusi, C., Lafuente Ferrari, E., *La vida y la obra de fray Juan Ricci*. (2 tomos) Madrid, 1930. Entre la bibliografía posterior destacan las siguientes: Angulo Iñiguez, D. y Pérez Sánchez, A. E., *Historia de la Pintura española. escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, pp. 268-312 y láminas 253-308. *La Pintura Sabia. Fray Juan Andrés Ricci*. Edición a cargo de Marías, F. y Pereda, F., Toledo, Antonio Pareja editor, 2002, con dos volúmenes, uno de edición facsímil del manuscrito de *La Pintura Sabia* y otro de estudios que incluye trabajos de Fernando Marías, Felipe Pereda, Joaquín Bérchez, Ismael Gutiérrez Pastor, Alfonso Rodríguez de Ceballos, Inmaculada Rodríguez y Luis Zolle Betegón.

Las pinturas del monasterio de San Millán de la Cogolla han sido las que más atención posterior han recibido. Véanse los trabajos de Gutiérrez Pastor, I., *Catálogo de pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla*. Logroño, 1984. Id., "Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)", en Gil-Diez Usandizaga, i. (coord.), *VII Jornadas de Arte y Patrimonio Regional. El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja*. Logroño, 2002, pp. 27-62.

Al conjunto de San Millán de la Cogolla y al del trascoro de la catedral de Burgos está dedicada la tesis doctoral de Prokop, E., *Fray Juan Andrés Ricci and the Commissions at San Millán de la Cogolla and the Cathedral of Burgos*. New York University, Institute of Fine Arts, mayo 2006 (Tesis doctoral dirigida por Jonathan Brown). UMI, Ann Arbor.

Las pinturas del monasterio de San Juan Bautista de Burgos han sido analizadas recientemente por García López, D., "Las pinturas de fray Juan Andrés Ricci en el monasterio de San Juan de Burgos. Obras perdidas y halladas", en *Boletín de la Institución Fernán González*, xc, 242 (2011/1), pp. 203-231, que es un capítulo de su tesis doctoral, *Arte y pensamiento en el Barroco: fray Juan Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 2010.

nes de la *Virgen de Montserrat*: la de la Academia de Bellas Artes de San Fernando muestra estilo cercano al de Alonso Cano; las de los monasterios de N^{ra} S^a de Montserrat y de San Millán de Yuso son para mí obras anónimas que gozaron del predicamento inmerecido, sólo apoyado en el hecho de hallarse en monasterios en los que Ricci residió; y, finalmente, la del Bowes Museum (Barnard Castle, Gran Bretaña), obra igualmente anónima que en algunos aspectos recuerda el estilo del pintor Pedro Ruiz de Salazar (hacia 1604–Santo Domingo de las Calzadas, La Rioja, 1670), pero que presenta un retrato de donante de calidad muy superior a la de la obra de este pintor riojano². Tampoco es viable por razones cronológicas, ni razonable por razones de estilo la atribución a Ricci del *Retrato de Tiburcio Redín* (Madrid, Museo Nacional del Prado), que se encuentra en la órbita de los pintores velazqueños como Juan Bautista del Mazo –a quien estuvo atribuido–, Francisco de Palacios o Alonso Cano. Por diversas razones estilísticas, documentales y de contexto histórico otras obras adjudicadas a Ricci han sido atribuidas a Gregorio Martínez, Bartolomé Román, Diego Valentín Díaz o Gregorio Ferro, algunos de los cuales trabajaron para varios monasterios de la Orden de San Benito³.

También se han producido algunas nuevas incorporaciones al catálogo de fray Juan Ricci, unas cuestionables y otras incuestionables. Entre las primeras, se encuentra el hermoso *Retrato de Sir Arthur Hopton con un secretario* (Dallas, Meadows Museum), atribuido inicialmente a fray Juan Ricci⁴ y luego a otros importantes pintores españoles del siglo XVII, como Maino, Cano o Murillo, hasta la más reciente y verosímil que lo atribuye a Jacob van Oost, el Viejo (1603–1671), pintor holandés de la escuela de Utrecht⁵. Entre las segundas destaca sin duda *El mensajero* (Madrid, Grupo Banco

2. Se sintetiza aquí lo que de modo más extenso se expone en Gutiérrez Pastor, I., “Obra y estilo de la pintura de fray Juan Andrés Ricci”, en Marías, Pereda, *op. cit.*, 2002, pp. 122-168.

3. Para las atribuciones a Gregorio Martínez, véase Pérez Sánchez, A. E., con la colaboración de Jesús Urrea, *La pintura italiana y española de los siglos XVI al XVIII de la Catedral de Burgos*. Burgos, 1996, pp.34-37. Sobre las atribuciones a Bartolomé Román, véase Gutiérrez Pastor, I., “Una pintura inédita de Bartolomé Román y dos series benedictinas de San Millán de la Cogolla y de San Lesmes de Burgos atribuidas”, en *Berceo*, n^o 105 (1983), pp. 7-31. Sobre las atribuciones a Diego Valentín Díaz, véase Urrea, J., *Los lienzos de Diego Valentín Díaz del retablo de la Corte (Oviedo)*, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias, 1983. Sobre las atribuciones a Ferro, véase Gutiérrez Pastor, I., “Gregorio Ferro: sobre algunas pinturas y un documento”, en *El Museo de Pontevedra*, liii, 1999, p. 264.

4. López-Rey, J., “Juan Ricci Portrait of Sir Arthur Hopton”, en *Gazette des Beaux-Arts*, n^o 87 (1976), pp. 29-32. *The Meadows Museum A handbook of Spanish Painting and Sculpture*. Dallas, Texas, 2000, p. 35, como anónimo.

5. Díaz Padrón, M., “El retrato de Sir Arthur Hopton y secretario del Meadows Museum restituído a Jacob van Oost”, en *Archivo Español de Arte*, lxxxii, n1 326 (2009), pp. 202-212.

de Santander)⁶, la *Visión de San Benito* (Madrid, colección particular)⁷, el *Retrato de un monje benedictino* (Madrid, colección particular)⁸ y, especialmente, las pinturas de un retablo de la parroquia de S. María Assunta, de Trevi nel Lazio⁹, significativas por ser el único trabajo del pintor identificado hasta ahora en Italia y el más tardío de su producción.

Además de pintor, Ricci desplegó otras facetas artísticas. Uno de los aspectos nuevos de la producción de Ricci es el de su relación con el mundo del grabado, proporcionando modelos para estampar con distintas técnicas¹⁰. Muchísimo más importante fue su faceta de escritor, teólogo, erudito y teórico de la pintura, campo en el que los estudios han experimentado un auge extraordinario, aunque sin agotarlo debido a la complejidad de los argumentos teológico-místico que maneja¹¹.

EL JESÚS FLAGELADO SENTADO EN LA COLUMNA DE LA CATEDRAL DE CALAHORRA (LA RIOJA)

El estilo del *Jesús flagelado sentado en la columna* [Figs. 1, 2 y 3] permite atribuir a Ricci esta pintura de la catedral de Calahorra con un altísimo grado de certeza, mientras que una explícita mención documental de 1663 lo identifica como procedente de los bienes del expolio del obispo fray Bernardo de Ontiveros Ontiveros (Ocaña, Toledo, 1595/1597–Calahorra, 1662). Entre los cuadros que se custodian en el conjunto de la sacristía (antesacristía, lavatorio y sacristía propiamente dicha) de esta catedral el nombre de fray Juan Ricci fue hace tiempo evocado a propósito de un

6. Díaz Padrón, M., “La pintura de los siglos XVI, XVII y XVIII “ en *Colección Banco de Urquijo*. Madrid, 1982.

7. Las dos xilografías de la *Visión San Benito* y de la *Virgen de Monstserrat* son citadas en mi tesis de licenciatura (1979): Gutiérrez Pastor, *Catálogo de pintura...*, 1984, p. 93. Id., “Obra y estilo...”, 2002, pp. 138-140. García López, D., “Un lienzo desconocido de fray Juan Ricci”, en *Anales de Historia del Arte*, 2002, pp. 189-197. Estas dos últimas publicaciones se superpusieron en el tiempo.

8. Sotheby’s, Londres 26 de abril de 2007, lote. Lo reproduce, aunque no encuentro donde lo comenta, García López, D., *Arte y pensamiento en el Barroco: Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)*. Madrid, 2010, p. 474.

9. Salort Pons, S., “Fray Juan Rizi en Italia”, en *Archivo Español de Arte*, nº 285 (1999), pp. 1-23.

10. Gutiérrez Pastor, “Obra y estilo...”, 2002, pp. 138-140. García López, *op. cit.*, 2010, pp. 79 y 102-103, afirma que los grabados no están firmados, pero uno lleva las iniciales “L DE V”, que no han sido identificadas.

11. Pereda, F., “*Pictura est lingua angelorum*. Fray Juan Andrés Ricci, una teoría teológica del arte”, Marías, Pereda, *op. cit.*, 2002, pp. 42-87. García López, *Arte y pensamiento...*, 2010, donde se recoge el contenido de varios artículos anteriores. Van Beek, M., “The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literal and Iconographical artistry as mystico-theological argument for Mary’s Immaculate Conception (1663)”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. UAM, vol. 22, 2010, pp. 209-224.

lienzo de los *Desposorios místicos de Santa Catalina*¹², pintura de gran formato y colorido brillante que en realidad es obra de la escuela madrileña de la primera mitad del siglo XVII con reminiscencias del estilo de Angelo Nardi o de sus seguidores. Sin embargo, dentro de la misma sacristía, por razones de estilo e históricas, atribuimos ahora a Ricci el lienzo de *Jesús flagelado sentado en la columna* que tradicionalmente estaba considerado como obra anónima. Su modelo humano y su estilo pictórico son con toda evidencia los que corresponden al pintor benedictino.

Unas breves notas documentales que debo a la amabilidad del archivero de la catedral calagurritana, don Ángel Ortega, relacionan la pintura de *Jesús flagelado sentado en la columna* con fray Bernardo de Ontiveros, monje benedictino que ocupó la sede episcopal de Calahorra entre 1659 y 1662. El cuadro figura en una larga relación de objetos que el cabildo recibió el 29 de abril de 1663 de los que quedaron al morir el obispo, donde se describe del siguiente modo: “*Iten un quadro de un santo Christo sentado en la columna con su cornija negra y una peana dorada con las palabras de la consagración en medio*”¹³. El inventario de 1684 nos informa de que el cuadro fue colocado “sobre el altar” de la sala capitular¹⁴, mientras que otros inventarios de 1705¹⁵, 1772 y 1818¹⁶ lo citan sobre la puerta de entrada, es decir, frente a la silla episcopal de la referida sala. Quizá por tradición, aunque no siempre consta, el 27 de agosto de 1833, con motivo de la entrada y toma de posesión del obispo García Abella, se dispuso a la entrada de la catedral un pequeño altar con el cuadro instalado bajo un dosel blanco, cuatro candeleros y un misal sobre un atril y el “*libro de los capítulos juratorios forrado de terciopelo verde y manillas de plata*”¹⁷ que el nuevo obispo juraría a continuación.

Aunque los bienes catedralicios han cambiado y se han renovado a lo largo del tiempo, en sus inventarios no aparece ningún otro cuadro con esta iconografía, por lo que parece muy probable que los documentos se refieran a él, a pesar de que en el transcurso del tiempo haya perdido su marco original y la peana con las palabras de la consagración que se mencionan en 1663.

Se trata de un óleo sobre lienzo¹⁸ que representa a *Jesús flagelado sentado en la columna* [Fig. 1], realizado con una gran sobriedad y una intensa carga

12. Moya Valgañón, J. G. (director) *et alii*. *Inventario artístico de Logroño y su provincia. Tomo I (Ábalos-Cellorigo)*. Madrid, 1975, p. 240.

13. Archivo de la Catedral de Calahorra, signatura 204, *Libro de Inventarios*, f. 120vº: “*Memoria del pontifical... como consta de la entrega que biço a la santa Yglesia de Calahorra el Sr. Dn. Juan Joseph de Vendigar y Arellano, chante... 29 de abril de 1663*”.

14. *Ibidem*, fol. 170vº

15. *Ibidem*, fol. 204.

16. Archivo de la Catedral de Calahorra, signatura 205, *Libro de Inventarios*, s/f.

17. Archivo de la Catedral de Calahorra. *Actas capitulares*, año 1833, 27 agosto.

18. Óleo sobre lienzo. Mide 196 x 139 cm aproximadamente. En buen estado de conservación, con zonas desgastadas.



Fig. 1. Jesús flagelado sentado en la columna. Calaborra (La Rioja), catedral. © Luis Argai

emocional, que Ricci probablemente pintó para fray Bernardo entre 1657 y 1659, cuando ambos residían en el monasterio de San Martín de Madrid. La escena, no bien definida en los Evangelios pero reiteradamente revivida desde la Edad Media en los libros de meditación, puede situarse inmediatamente después de la flagelación finalmente ordenada por Pilatos y antes del escarnecimiento de los soldados, intervalo temporal en el cual se produce un despojo de vestiduras con el fin de que poco después Jesús vistiera la clámide

púrpura, fuera coronado de espinas y empuñara la caña-cetro, todo ello en el pretorio antes de iniciar el camino del Calvario (Mateo, 27, 26-29). Por ello Jesús muestra sobre la espalda las señales de flagelación, mientras que el rostro y la frente están limpios de las heridas y de la sangre que inmediatamente después le produciría la corona de espinas [Fig. 2]. Es un momento narrativo verosímil que se ajusta al contexto testimoniado por los evangelistas. Jesús aparece sentado sobre un fragmento de columna en el interior del pretorio, cuyos espacios se encadenan en una perspectiva de arquitectura clásica, cada vez más luminosa según se eleva hacia el ángulo superior derecho del lienzo. Es un contrapunto luminoso a la penumbra general del pretorio. Su figura encorvada hace más patentes los signos de la flagelación sobre la espalda y el paño blanco ensangrentado. Lleva las manos atadas sobre las rodillas y las piernas ligeramente extendidas [Fig. 3]. Salvo por el paño blanco, arrugado y sucio que ciñe su cintura con una soga, la anatomía se convierte en el verdadero motivo pictórico de esta pintura. En el ángulo inferior izquierdo yacen algunos instrumentos de la flagelación.

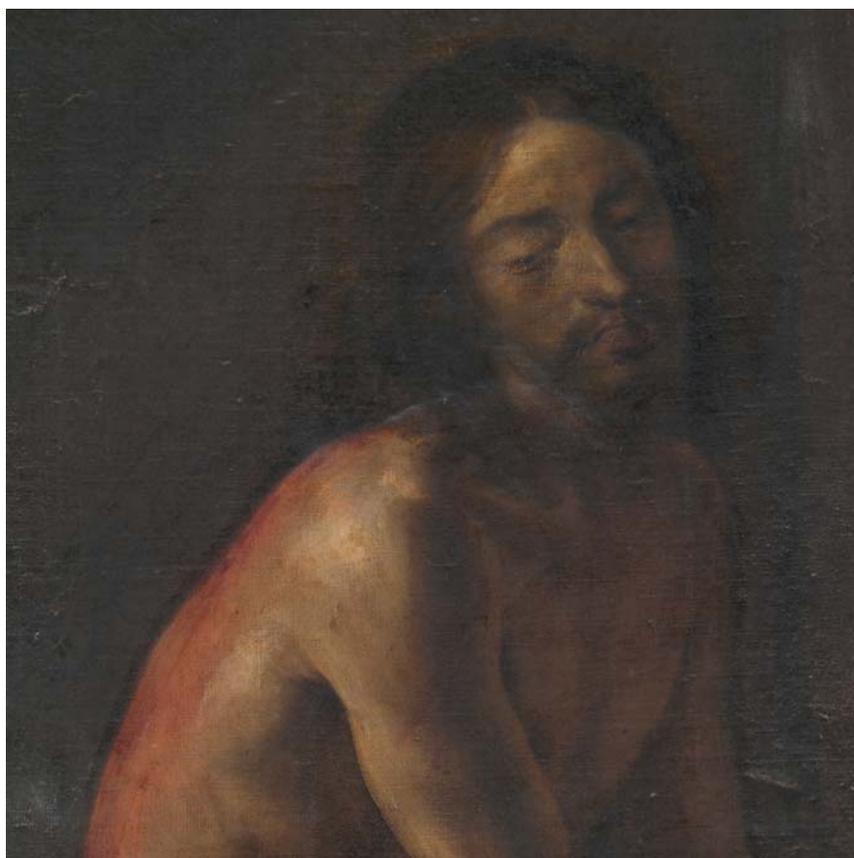


Fig. 2. Jesús flagelado sentado en la columna: detalle. Calaborra (La Rioja), catedral. © Luis Argaiiz.



Fig. 3. Jesús flagelado sentado en la columna: detalle. Calaborra (La Rioja), catedral. © Luis Argañiz.

La figura de Jesús se caracteriza por su delgadez y su anatomía fina, especialmente acentuada en la línea de las tibias y de los brazos. Su cabeza adopta la inclinación que muestran un buen número de dibujos de Ricci que ilustran su obra *De Hieroglyphico. Theologia scholastica* (Biblioteca de Montecassino, códice 537)¹⁹ o las figuras de la Virgen y Cristo en los cuadros laterales del retablo mayor del monasterio de San Millán de la Cogolla. Su rostro es muy característico de las figuras que Ricci acostumbra a pintar, con frente despejada, pómulos salientes, mejillas levemente hundidas y una barba negra poco poblada.

En cuanto al colorido general de la composición, el fondo muestra la habitual tonalidad terrosa anaranjada de Ricci sobre la que destaca la anatomía clara del cuerpo desnudo de Jesús, su piel blanca matizada con zonas de sombras profundas robadas al fondo, con un característico color rojo sangre para acentuar la crueldad de las heridas producidas por los azotes sobre la espalda y un blanco intenso en el paño de pureza, lleno de arrugas y trazos oscuros con los que obtiene un gran volumen. En el contexto general de la obra de Ricci, el estilo y la técnica de esta pintura parecen haber evolucionado. Dentro de la bravura de empastes que suele caracterizar a las obras de Ricci, el dibujo cede ante el color y la línea empasta sus bordes perdiendo rigidez. Se trata de un cambio que se hace patente hacia 1660 y

19. Pereda, *op. cit.*, 2002, pp. 43 y ss.

en Madrid, en el contexto de la pintura de los seguidores de Diego Velázquez y de la generación del pleno Barroco, tal y como se ve en el retrato de *Fray Alonso de San Vitores* (Burgos, Museo) y en otro *Retrato de un monje benedictino* (Madrid, colección privada) que se analiza más abajo.

En la arquitectura del pretorio Ricci asume la interpretación de los modos vitruvianos, aplicando pilastras de orden dórico-toscano como el más apropiado para un palacio, pero también para la pasión de Jesús, con la aportación de incluir algunas cartelas de inspiración vegetal en la zona correspondiente a las metopas y algunas esculturas en los arranques de las pechinas. Se aprecia en esta arquitectura cómo Ricci recubrió parte de las pilastras con el antepecho de piedra rematado en una esfera, un contraluz oscuro frente a la claridad rojiza de la perspectiva. Ricci empleó una tela de trama gruesa, según se aprecia en los bordes del lienzo y en las zonas inferiores más desgastadas. Los empastes no son demasiado gruesos; antes bien, el pincel se estira extraordinariamente para adelgazar la capa pictórica, salvo que éste efecto sea resultado de la abrasión de restauraciones posteriores.

Puesto que el cuadro procede de los bienes de fray Bernardo de Ontiveros, es importante dilucidar es en qué momento el obispo de Calahorra pudo hacerse con esta obra de fray Juan Ricci. Si se rastrean las vidas del obispo y del pintor, a fin de comprobar los lugares y los momentos en los que ambos pudieron coincidir, vemos que esta coincidencia se produjo en el monasterio de San Martín de Madrid en 1659, aunque el tiempo se pueda retrotraer al intervalo de 1657 a 1659. Entre estos años, ambos tenían su residencia en el monasterio madrileño: fray Bernardo como abad y fray Juan como monje pintor al que se autoriza a viajar a Burgos para pintar los cuadros del trascoro de la catedral (entre 1656-1659)²⁰, regresando a tiempo a Madrid para hacerse cargo de los lienzos del retablo mayor del monasterio de N^a S^a de Sopetrán (1659)²¹ y de la educación de los hijos de la duquesa de Béjar. Pero también pudieron darse otras coincidencias más breves, como la que acaso se produjo en San Millán de la Cogolla a finales del año 1655: fray Bernardo, que entonces ejercía como General de la Orden de San Benito (1653-1657), visitó el monasterio emilianense a partir del 7 de noviembre de 1655²², donde aún podía estar fray Juan concluyendo los cuadros comisionados por los abades fray Benito Díez del Corral (1649-1653) y fray Ambrosio Gómez (1653-1657). Tras los clásicos estudios sobre fray Juan Ricci, su periplo vital y artístico ha vuelto a ser analizado recientemente²³. Se han podido acarrear algunas noticias olvidadas, aportar otras

20. Gutiérrez Pastor, "Obra y estilo...", 2002, p. 145. Prokop, *op. cit.*, 2006

21. Marías, F., "La vida errante del monje fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)", en Marías, Pereda, *op. cit.*, 2002 pp. 31 y 34.

22. Para estas noticias, la biografía general de fray Bernardo de Ontiveros y su vida monacal, véase la obra de Zaragoza Pascual, OSB, E., *Los Generales de la Congregación de San Benito de Valladolid (1613-1701)*. IV. Abadía de Silos-Zamora, 1982, pp. 203-212, en especial la p. 205, nota 21.

23. Véase la nota 1.

nuevas y ajustar cronológicamente la vida y los encargos pictóricos, se han propuesto reconstrucciones de series y se ha indagado en las relaciones del artista con numerosos personajes de la Orden de San Benito, como fray Diego de Silva, fray Alonso de San Vitores, fray Ambrosio Gómez y otros muchos, entre los cuales hasta ahora no figuraba el nombre de fray Bernardo de Ontiveros²⁴.

Parece que la fecha más probable para una relación sosegada entre ambos personajes y más propicia para realizar un encargo personal es el año de 1659. Entre 1657 y 1659 fray Bernardo de Ontiveros desempeñó el abadiato de San Martín de Madrid y el 4 de abril de este último año fue presentado para el obispado de Calahorra. Estaba en Madrid cuando fue nombrado por el papa Alejandro VII (9 de junio) y el 7 de noviembre de 1659 avisaba desde Agreda que entraría en el obispado de Calahorra por la villa navarra de Cintruénigo, lo que tuvo lugar el 10 de noviembre²⁵.

Fray Bernardo fue uno de los escasos monjes benedictinos que en el siglo XVII alcanzaron a gobernar alguno de los obispados españoles. Bautizado como Nicolás, nació en Ocaña (Toledo) en 1595 o 1597 y fue hijo de Juan de Ontiveros Maldonado y de María de Angulo, naturales de la misma villa²⁶. Tomó el hábito en el monasterio de San Benito de Sevilla, ciudad en la que falleció su padre, pero a causa de la pobreza del cenobio sevillano fue enviado a Santo Domingo de Silos, donde acabó profesando el 8 de septiembre de 1611²⁷. Entre las líneas maestras de su *currículum* destacan sus estudios de teología en Salamanca (1617-1621); fue lector de artes en Irache (1621-1625), regente de estudios del colegio de Oviedo (1629), doctor en teología por Oviedo, regente sustituto de la cátedra de teología (1633-1637) y, más tarde, titular (1637-1656) de la misma universidad²⁸. Fue abad de San Vicente de Oviedo en dos cuatrienios (1641-1645 y 1649-1653), General de la Congregación de San Benito de España (1653-1657) y abad de San Martín de Madrid (1657-1659), cargo al que renunció para ocupar el

24. Sobre los personajes que pueblan la vida de Ricci, véanse los trabajos de Marías, "La vida errante...", *op. cit.*, 2002, pp. 24-41; y de Gutiérrez Pastor, "Obra y estilo...", 2002, pp. 134-169.

25. Sobre el perfil biográfico de fray Bernardo de Ontiveros desde el punto de vista de su episcopado, véase Sainz Ripa, E., *Sedes episcopales de La Rioja. Siglos XVI-XVII (III)*. Logroño, 1996, p. 447.

26. La primera fecha deriva de una declaración jurada de 1647, en que el obispo declara 52 años (Zaragoza Pascual, *op. cit.*, 1982, p. 203) y la segunda, del examen de testigos para la presentación del monje al obispado (Sainz Ripa, *op. cit.*, 1996, p. 446).

27. Zaragoza Pascual, *op. cit.*, 1982, p. 203. También Ferotin, M., *Histoire de l'Abbaye de Silos*. París, 1897, p. 242, que aporta algunos de los datos de Zaragoza Pascual, aunque con erratas.

28. Beltrán de Heredia, V., *Miscelánea Beltrán de Heredia: colección de artículos sobre Historia de la Teología española*, vol. 2. Salamanca 1973, p. 420.

obispado de Calahorra (1659-1662). Los cronistas Berganza²⁹ y Argai³⁰ lo recuerdan como General de San Benito de Valladolid (1653-1657)³¹.

Para su destino episcopal de Calahorra, la bula de Alejandro VII (9 de junio de 1659) le señalaba como objetivos la fundación de dos canonjías de teólogo y de penitenciario, así como la constitución del monte de piedad y la fundación del seminario diocesano³². Falleció en Calahorra el 2 de noviembre de 1662 y fue enterrado en la capilla de N^a S^a del Popolo (hoy del Pilar) de la catedral³³.

En el catálogo de los abades de San Martín de Madrid se le recuerda como “*varón de vida exemplarísima y canonizable*”³⁴. Su profunda formación teológica le llevó a escribir un tratado contra el probabilismo titulado *Lacrymae militantis Ecclesiae*, interrumpido a su muerte y nunca impreso, que circuló manuscrito³⁵. Teología y arte se unen en una actuación propiciada por la Inquisición en la que fray Bernardo intervino cuando participó en las consultas sobre la iconografía de los arcángeles que se exhibía en una de las capillas del colegio de Doña María de Aragón de Madrid³⁶. Se trataba de una actuación de contenido teológico e implicaciones devocionales

29. Berganza, F. de, *Antigüedades de España, propugnadas en las noticias de sus reyes, en la coronica (sic) del monasterio de San Pedro de Cardena, en historias, cronicones, y instrumentos manuscritos, ... Parte segunda...* Madrid, 1721, p. 343: recoge su nombramiento General de la Congregación de San Benito en 1653 y lo menciona como “*persona zelosa de la Observancia Regular y de vida inculpable*”. Comenzó a hacer las visitas de los monasterios y a remediar los abusos, ajustándose las leyes. En las dos visitas a Arlanza organizó la vida de los hermanos legos.

30. Argai, G. de, *La perla de Cataluña: historia de Nuestra Señora de Monserrate...* Madrid, 1677. En 1653 asistió en Montserrat de Cataluña a la elección del abad fray Millán de Miranda, natural de San Millán, en La Rioja, profeso (hijo) de Montserrat (p. 268). Recuerda sus cargos: “*El M. fr Bernardo de Ontiveros, natural de Ocaña, en el arzobispado de Toledo, hijo de Santo Domingo de Silos, después de haber sido catedrático de la Universidad de Oviedo muchos años, Abad de San Vicente de aquella ciudad, y General de la Congregación. entró por Abad de Madrid. Gouernó dos años, y salió promovido al Obispado de Calahorra*” (pp. 399 y 478).

31. Sainz Ripa, *op. cit.*, pp. 447-448. Ferotín, *op. cit.*, pp. 242-243, nota 1.

32. Zaragoza Pascual, *op. cit.*, 1982, p. 209. Sainz Ripa, *op. cit.*, pp. 448-450. Un ejemplar de la bula de nombramiento se conserva en el Archivo General de Simancas, Patronato Real, legajo 65, doc. 62.

33. Falleció entre las once y las doce de la noche del día 2 de noviembre. En la catedral de Calahorra no existe partida de defunción en el libro correspondiente, pero en las actas capitulares se hizo constar el día 3 de noviembre. de ahí lo tomaría Sainz Ripa, *op. cit.*, pp. 448-450, aunque la mayor parte de las restantes fuentes se inclinan por día 2 de noviembre.

34. Ferotín, *op. cit.*, p. 243, nota 2, tomado del Archivo de la Congregación de Valladolid, tomo XVII, fols 6-170.

35. Ferotín, *op. cit.*, p. 243.

36. Sánchez Esteban, N., “Pinturas en el Colegio de Doña María de Aragón: problemas inquisitoriales”, en *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo 2, n^o 4, 1989, pp. 106-116.

más que artísticas. Además de la propiedad del cuadro de *Jesús flagelado sentado en la columna*, consta que durante el episcopado calagurritano fray Bernardo favoreció ciertas iniciativas en el campo de las artes plásticas. Así, se dice que arregló el tablero de la Concepción en la catedral o que “en 1661 costeó los retablos de la iglesia de las carmelitas calzadas (*sic*) de Calahorra, obra de Pedro Lázaro Ruiz, pintor, y del carpintero José de Toar (*sic*), que costaron sin el dorado 4.233 reales³⁷.”

No parece que el arte y las riquezas tuvieran para fray Bernardo más trascendencia que la de servir al culto, tanto en su vida privada como en su diócesis. En un periodo en el que Ricci recibe como pintor la protección de varios abades y obispos benedictinos, fray Bernardo ganaba fama de hombre erudito y austero, siendo reconocido por la Congregación con el título de “venerable”. El inventario de sus bienes destaca por la escasez de enseres domésticos, por la ropa de estameña o de paño de Segovia y por un imprescindible ajuar litúrgico, además del báculo, pectoral y anillo episcopales. Sin embargo, el inventario de la biblioteca es generoso, constando de 421 obras en cerca de 1.000 volúmenes³⁸.

37. Zaragoza Pascual, *op. cit.*, 1982, p. 210, nota 45, según datos del Archivo de la Congregación de San Benito de Valladolid (Doc. XVII, fols. 397r y 465r), en el monasterio de Santo Domingo de Silos. Esta cita contiene errores, pues nunca existió en Calahorra un convento de Carmelitas Calzadas, aunque las figuras del pintor Pedro Lázaro Ruiz y de un maestro de arquitectura llamado Pedro de Tuar si pertenecen al ámbito calagurritano de 1661. Es probable que esta noticia se refiera al convento de Carmelitas Descalzas, fundado por don José González (de Uzqueta), cuyos retablos mayor y colaterales, siendo de arquitectura algo diferente a lo que se cultiva por esas fechas en La Rioja no están documentados. La escultura que los adorna es vallisoletana y la pintura, vallisoletana y madrileña. El 11 de febrero de 1661 Pedro Lázaro Ruiz contrató el dorado y policromía de los tres retablos por 20.000 reales (AHP La Rioja, leg. 433, f. 485-489), trabajo que ejecutó. El documento confirma al pintor, pero sorprende la expresión “sin el dorado”, cuando ese era el objeto del contrato. No con José de Tuar, desconocido, sino con Pedro de Tuar el cabildo de Calahorra contrató en 1660 la hechura de unos asientos para la sala capitular de la catedral y las Carmelitas un monumento de madera para la Semana Santa (véase Sáez Edeso, C. y Sáez Hernández, M. del C., *Las artes en Calahorra durante la segunda mitad del siglo XVII (1650-1702) según los protocolos notariales*. Logroño, 1992, pp. 161-162) y pp. 166-167). Sin embargo, en el mismo mes de febrero de 1661 quien contrató una serie de mejoras para los tres retablos de las carmelitas fue Sebastián del Ribero (AHP La Rioja, leg. 433, f. 492-492v). Los retablos responden a patrones de un clasicismo tardío, propio de los años 1640-1650. La iglesia de las Carmelitas Descalzas de Calahorra fue consagrada en septiembre de 1642. (Sobre estos retablos véase, Ramírez Martínez, J.M., *La evolución del retablo en La Rioja. Retablos mayores*. Logroño, 2009, pp. 316-318).

38. Zaragoza Pascual, *op. cit.*, 1982, p. 210. Una copia autorizada del “*Inventario y expolio de los bienes que quedaron por fallecimiento del Illmo Sr. Dn. Bernardo de Ontiveros, obispo de Calahorra, ejecutado con las formalidades de derecho el 2 de noviembre de 1662, con las diligencias de su razón*” se conserva en el Archivo de la Congregación de Valladolid, en el monasterio de Silos, Doc. XVII ff. 7-169 y fols. 176-337.

UN RETRATO DE UN MONJE BENEDICTINO

El característico estilo de fray Juan Ricci y su casi exclusiva dedicación pictórica a la orden de San Benito permite considerar como obra autógrafa un *Retrato de un monje benedictino* [Fig. 4] que amplía su catálogo y afianza su fama en este género pictórico más allá del tópico del naturalismo de las cabezas de sus monjes concebidas como retratos o de las efigies de reyes medievales del monasterio de San Millán de la Cogolla. Este retrato pone de manifiesto las dotes que se intuyen en algunas cabezas de sus pinturas religiosas y de las que fray Martín de Sarmiento escribió en el siglo XVIII³⁹. Sin embargo, actualmente estas cualidades sólo eran constatables en el retrato de *Fray Alonso de San Vitores*, probablemente pintado entre 1656-1659 (Burgos, Museo), al que ahora se une de modo indiscutible este nuevo ejemplo.

Este nuevo retrato confirma la agilidad técnica, la veracidad e inmediatez frente al modelo de Ricci a la hora plasmar la hondura psicológica y la vida interior de sus personajes, con un estilo muy diferente que no se encuentra en el retrato de *Don Tiburcio de Redín* (Madrid, Museo Nacional del Prado, n.º cat. P00887), de muy discutible atribución a fray Juan Ricci y que suscita más dudas que certidumbres, empezando por la que se refiere a la historia del personaje, la moda de su atuendo o la probable cronología en torno a 1636 que se le adjudica a la pintura, una época en la que Ricci estaba implicado en su formación como monje y en la que carecemos de obras seguras de su mano. Por otro lado, los primeros contactos de formación y profesionales de Ricci, previos a su entrada en religión, con el pintor Eugenio Cajés y con la viuda de Antonio Lanchares apuntan hacia un hipotético estilo que plausiblemente no sería el velazqueño del retrato de Redín.

El *Retrato de un monje benedictino*⁴⁰ procede al parecer de una colección particular española y fue puesto a la venta con su correcta atribución en Londres en 2007, regresando de nuevo a España [Fig. 4]. Se mantiene en un excelente estado de conservación, con un bastidor antiguo que podría ser el original, como original es la tela sin forrar, y ha sido restaurado recientemente. En el reverso presenta sobre el marco una inscripción, que dice: “*Del famoso pintor Velázquez*”, lo que sin duda enaltece su calidad, y una etiqueta de papel que remite a la *Exposición Nacional de Retratos*⁴¹ con

39. Morán Turina, J. M., “El Padre Sarmiento y su ‘sistema de adornos de esculturas interiores y exteriores para el Nuevo Palacio Real de Madrid’”, en *Revista de Ideas Estéticas*, 147 (1979), pp. 265-283, especialmente p. 281. Fray Martín de Sarmiento, *Sistema de Adornos del Palacio Real de Madrid*. Edición de Joaquín Álvarez Barrientos y de Concha Herrero Carretero. Madrid, 2002, pp. 168-169.

40. Óleo sobre lienzo. Mide 50,5 x 39,5 cm.

41. Probablemente la de Madrid, de 1902, reseñada por N.S. (Narciso Sentenach) con el título “Exposición Nacional de Retratos”, en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, Tercera época, tomo vi, 1902, en pp. 490-495. Se llegaron a reunir 1.675 retratos de muy diversa naturaleza y, en lo fundamental, el autor pasa revista a los de las colecciones nobiliarias más importantes.



Fig. 4. Retrato de un monje benedictino. Madrid, colección particular. ©.

un nombre en el que se lee parcialmente “*Juan M...lla*”⁴². Su contemplación directa permite constatar que la tela conserva sus bordes sin pintar, por lo que puede afirmarse que se trata de una obra surgida así de las manos del pintor, rechazando de paso el que pudiera tratarse de un fragmento de una obra mayor que hubiera sido recortada.

42. Según el catálogo de la sala de subastas Sotheby’s de Londres, del 26 de abril de 2007, lote 75, que da unas medidas de 51,5 x 40,3 cm. A partir de estos datos, lo ha reproducido, creo que sin hacer comentario alguno, García López, *op. cit.*, 2010, p. 474.

Con una calvicie incipiente que lo envejece, el desconocido personaje aparenta unos cuarenta años o poco más, presenta un rostro redondo y sonrosado, las mejillas llenas y la barba corta. Uno de los rasgos más característicos de su rostro es la amplia nariz aguileña, que lo individualiza. Por su estilo de pincelada suelta y abierta parece tratarse de una obra de fecha avanzada dentro de la producción de Ricci.

Es probable que este retrato sea uno de los del claustro del monasterio de San Martín de Madrid, colocados sobre los treinta y tres lienzos de la vida de San Benito que lo decoraban. De modo genérico e impreciso fueron reiteradamente citados por los escritores del siglo XVIII (Felipe de Castro, Antonio Ponz, Juan Agustín Ceán Bermúdez). Con motivo de los decretos de exclaustación del gobierno de José I, en agosto de 1809 fueron inventariados, haciendo más hincapié en su ubicación y número que en los mismos personajes, quizá porque no tenían rótulos identificadores. Entonces se contabilizaron veintiún retratos de hombres célebres de la orden. Los ciento setenta y dos cuadros de San Martín, entre los que destacaban especialmente los setenta y tres que se adjudicaban a Ricci, fueron posteriormente valorados con vista a su selección e integración en el Museo Josefino por el comisario Federic Quilliet, quien no halló nada sobresaliente para el museo. Cuando José Bonaparte abandonó España en 1814 se trató de restituir los cuadros a sus antiguos propietarios y en el mes de septiembre de 1814 se devolvieron a San Martín sesenta y cinco pinturas, menos de la mitad de las que se habían inventariado en 1809. La relación sucinta incluía entre otros “14 (cuadros) de escritores de la Orden”, ocho de doctores y ocho de mártires benedictinos. El conjunto de los cuadros devueltos volvería a ser mermado y disperso con motivo de la exclaustación de 1835⁴³.

Conocemos otro *Retrato de monje benedictino* (Madrid, colección particular) [Fig. 5], que por su tela y estilo es sin duda obra de finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX. Sin embargo, su composición es muy semejante a la del *Retrato* de Ricci, hasta el punto de poderse pensar que se trate de una copia de algún otro ejemplar de la serie de retratos de monjes benedictinos de San Martín.

No merece la pena especular sobre la identidad de los retratados, pues las posibilidades de llegar a una conclusión mínimamente satisfactoria es muy remota, toda vez que en la agitada y viajera vida de Ricci se cruzaron ilustres monjes de alto rango no menos viajeros que él, entre los que se encuentran sus maestros de estudios en Montserrat, Irache o Salamanca, así

43. García López, *op. cit.*, 2010, pp. 181 y ss. El autor emplea el inventario de 1809, conservado en el Archivo General de Simancas, Gracia y Justicia, legajo 1247, s/fol., transcrito por Antigüedad del Castillo Olivares, M^a D., *El patrimonio artístico de Madrid durante el Gobierno Intruso (1808-1813)*. Madrid, UNED, 1999, pp. 240 y ss. A pesar de que García López reproduce el *Retrato de un monje benedictino* de Ricci (*op. cit.*, 2010, p. 474), no hallo ningún comentario sobre él, ni indicación que lo relacione con la serie de San Martín en el apartado dedicado a la estancia del monje pintor en el monasterio madrileño (pp. 176-189).



Fig. 5 ¿Copia de fray Juan Ricci? Retrato de un monje benedictino. Finales del siglo XIX. Madrid, colección particular. ©.

como fray Alonso de San Vitores o fray Ambrosio Gómez (1610 – 1676), ambos abades de San Martín de Madrid en la década de 1640, y de San Juan Bautista de Burgos, el primero, y de San Millán de la Cogolla, el segundo, algunos años después, que emplearon a Ricci en la decoración de sus monasterios. En cuanto a su cronología, lo más probable es que se trate de una obra correspondiente al periodo de 1659 a 1662, mientras el monje pintor permaneció vinculado a San Martín antes de trasladarse a Roma. Así podría entenderse la inflexión estilística que se aprecia en la pintura, se-



Fig. 6. *Nodriza con un santo niño*. Madrid, colección particular. ©.

ñalando un leve avance en la dirección de una pincelada más suelta y un colorido terroso, pero más luminoso. Se trataría en definitiva de un retrato de cronología próxima a la del *Jesús flagelado sentado en la columna* de la catedral de Calahorra.

LA NODRIZA CON UN SANTO NIÑO

El cuadro de una *Nodriza con un santo niño* (Madrid, colección particular) [Fig. 6] no es otro que la *Maternidad* que fotografió Jean Laurent en la colección del marqués de Casa Torres en Madrid, publicada en su catálogo de 1917, donde se atribuía al pintor holandés Nicolaes Maes (Dordrecht,

1634–Amsterdam, 1693)⁴⁴. Se trata del recorte de una pintura mayor en la que una mujer tiene en sus brazos a un niño perfectamente fajado, en torno a cuya cabeza se percibe el resplandor luminoso de una aureola de santidad, lo que nos traslada de la escena naturalista a un escenario narrativo del que sólo vemos una pequeña parte, fragmento de un pintura de mayor tamaño que pudiera haber representado el nacimiento de algún santo y haber formado parte de una serie de lienzos más extensa. Desde el punto de vista del tema, la dificultad de identificar si se trata de niño o niña hace que todo lo que sigue haya de ser tomado con cautela. Mi impresión es que parece más un santo, acaso un fragmento de un nacimiento de san Juan Bautista, que junto con el de la Virgen María son las dos natividades más frecuentes en la pintura española del Barroco, con la excepción de algunas otras de santos fundadores (san Francisco de Asís, santo Domingo de Guzmán...) enmarcadas en ciclos narrativos extensos. En el caso de los ciclos pictóricos benedictinos no suele incluirse el nacimiento de san Benito y no sabemos si Ricci llegó a pintar el nacimiento de san Millán en alguno de los cuadros la serie del monasterio de Yuso (La Rioja), sustituida más tarde por el ciclo que José Bejés (Potes, Cantabria, 1729–Logroño, 1785) realizó entre 1778 y 1781⁴⁵.

Frente a la duda iconográfica, el estilo de la pintura es mucho más evidente. El rostro ovalado y de pómulos acentuados de la mujer responde a los modelos femeninos de Ricci, lo mismo que la austeridad cromática, limitada al rojo, el blanco y el pardo de las vestiduras, así como al generalizado tono rojizo de la estancia en la que se sitúa la figura, con una ventana que se abre al fondo. Las ropas son más ceñidas que en las amplias cogullas negras de los monjes benedictinos, lo que incide en un tipo de plegados más sencillo que se desarrolla en superficie, sin ahondar en surcos y sombras. A pesar de las circunstancias de la pintura: un fragmento recortado, la huella de la aureola luminosa... nos encontramos ante una imagen en la que el aspecto doméstico y costumbrista –necesario en la narración pero no perseguido por el pintor– queda involuntariamente potenciado.

EL ÁRBOL GENEALÓGICO DE LOS HIJOS DE SAN MILLÁN, FUNDADOR DEL MONASTERIO DE COGOLLA: FRAGMENTOS CONSERVADOS

Es frecuente hallar en el catálogo de la obra de Ricci fragmentos de pinturas, carentes de sentido fuera de su contexto compositivo original. Tal es el caso de *El mensajero*, que pasó de la colección del Banco Urquijo a

44. Óleo sobre lienzo. Mide 128,7 x 103,4 cm. En Lacoste, J., *Referencias fotográficas de obras de arte en España. Pintura II. Colección Marqués de Casa Torre*, Madrid, 1917, p. 40, n° 12330, la fotografía lo reproduce recortado. No indica soporte ni técnica y da unas medidas 196 x 114 cm., Resultantes de las ampliaciones que sufrió para adaptarlo a un aparatoso marco.

45. Gutiérrez Pastor, *op. cit.*, 1984, pp. 57 y 60-69.



Fig. 7. Árbol genealógico los hijos de San Millán, fundador del monasterio de la Cogolla (fragmento grande). San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso. © José Luis Birigay.

través de varias otras colecciones bancarias a la del Grupo Santander, cuya composición requiere necesariamente de otra figura que reciba la misiva, según se ha podido comprobar a través de las radiografías⁴⁶. El que se iden-

46. Díaz Padrón, *op. cit.*, 1982, nº 265. Id. "Arte de los siglos XVI al XVIII", en *Colección Banco Hispano Americano*, Madrid, Fundación Banco Hispano Americano, 1991, pp. 44-45. Id. "Arte de los siglos XVI al XVIII", en *Colección Central Hispano*. Madrid, Fundación Central Hispano, 1996, pp. 62-62. Id. en *Colección Grupo Santander*. Madrid, Fundación Santander Central Hispano, 2005, pp. 68-69.

tífica como *Retrato de cardenal* (Madrid, colección particular. Ex colección del marqués de Moret) muestra una figura envuelta en un manto rojo⁴⁷, cuya respuesta corporal es la que corresponde a quien se vuelve para atender a alguien que llega. No sabemos si estos fragmentos de desigual atractivo formaron parte de un mismo cuadro o si proceden de cuadros distintos, ya que su estado de conservación no permite aclarar las dudas.

Un caso bien distinto es el de varios fragmentos pertenecientes al que podemos identificar como el *Árbol genealógico los hijos de San Millán, fundador del monasterio de la Cogolla*, que debemos suponer pintado por Ricci durante su estancia en la Cogolla entre 1653 y 1656 con destino a la Escalera Real del monasterio de San Millán de Yuso y uno de sus cuadros de mayor tamaño. Sobre este cuadro contamos con una información relativamente extensa que se remonta a 1795. Los avatares de la Desamortización de 1835 contribuyeron enormemente a su deterioro, por lo que fue retirado de su emplazamiento y almacenado, de modo que su invisibilidad contribuyó a hacer creer en su definitiva destrucción. En la década de 1990 se rescataron trozos de alguna cabeza y en los trabajos de restauración de 2007 a 2009 se ha concluido la de otros dos pedazos: un “*fragmento grande*” (288 x 232,5 cm) [Figs. 7, 8 y 9], que a pesar de su tamaño quizá represente menos de una sexta parte de la obra original, y un “*fragmento pequeño*” (55 x 46 cm) [Fig. 10].

Desde 1795 en adelante, el seguimiento de las fuentes literarias, de los inventarios de la Desamortización, de los escritos de los cronistas agustinos recoletos y de los historiadores recientes de la obra de Ricci nos da pistas sobre el verdadero asunto del cuadro. Así, en la carta que Jovellanos dirigió a Ceán Bermúdez hacia 1795, el polígrafo asturiano escribió sobre el “*cuadro grande de los hijos de la Orden de San Benito. Es de Rici (el fraile) y de un mérito superior por la infinita muchedumbre de cabezas, tan expresivas, variadas y bien entendidas. Es de inmenso tamaño y está en el descanso de la escalera principal del monasterio de San Millán, de Yuso, o de abajo...*”⁴⁸. Ceán Bermúdez trasladó los datos a su *Diccionario*⁴⁹. El inventario de Desamortización, iniciado el 30 de noviembre de 1835 y concluido el 21 de marzo de 1836, nos sorprende porque obvia el cuadro en su evidente emplazamiento original, así como la serie de José Bejés en el claustro alto o la *Cena de Emaus* de Juan García de Riaño en el refectorio grande, pero nos

47. Incorporado en el catálogo de Angulo Iñiguez, Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1983, p. 311, nº 79, lámina 298. Reiteradamente subastado, sin éxito, en Ansorena de Madrid. Óleo sobre lienzo, 87 x 70 cm.

48. Citada por Tormo Monzó, Lafuente Ferrari, *op. cit.*, 1930, p. 123, nota 1. Los autores no indican fecha de la carta, que se hallaba entonces en poder de los herederos de Valentín Carderera y les había sido comunicada por Javier de Salas Bosch

49. Ceán Bermúdez, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo iv, p. 213.



Fig. 8 Árbol genealógico los hijos de San Millán, fundador del monasterio de la Cogolla: detalle antes de la restauración. San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso. © José Luis Birigay.



Fig. 9 Árbol genealógico los hijos de San Millán, fundador del monasterio de la Cogolla: detalle antes de la restauración. San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso. © José Luis Birigay.



Fig. 10 Árbol genealógico los hijos de San Millán, fundador del monasterio de la Cogolla (fragmento pequeño). San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso. © José Luis Birigay.

informa de la existencia de un segundo *Árbol genealógico* en la escalera de la sacristía⁵⁰.

El siguiente inventario de los bienes del monasterio data de 1869. Se redactó con motivo de la salida de los frailes franciscanos que durante unos pocos años ocuparon el monasterio emilianense de Yuso. Es muy escueto y carece de precisiones sobre la topografía y ubicación de las pinturas, pero cita el “*Árbol genealógico Benedictino*” e inmediatamente después los retratos de los benefactores del Salón de Reyes, espacio contiguo a la escalera, lo que nos permite identificar el cuadro de Ricci en su emplazamiento⁵¹.

A comienzos del siglo XX, el padre Avellaneda transcribió de modo bastante libre en su *Guía* otro inventario de 1876, cuya fecha coincide con la llegada de los Agustinos Recoletos a San Millán⁵². Aunque entre los historiadores contemporáneos de la obra de Ricci ha prevalecido la denominación de *Árbol genealógico benedictino*, Avellaneda se refiere en otro lugar de su *Guía* al “*cuadro de los Abades*”, probablemente inducido por lo que en su época quedaba y era más evidente del cuadro.

El padre Peña, citando una relación manuscrita de finales del siglo XIX o comienzos del XX del archivo de los Agustinos Recoletos del monasterio de Yuso (¿caso la del padre Enrique Pérez?), aporta datos concretos que abren luces nuevas para la comprensión de la obra de Ricci, pues afirma que el cuadro contenía ciento setenta y cinco “*cabezas pintadas desde la de San Millán, que ocupaba el centro del cuadro, hasta la del Illmo. Plácido Tossantos, obispo de Guadix*”⁵³, trazando así un amplio arco cronológico del monasterio emilianense (y benedictino) desde su fundador hasta el primer tercio del siglo XVII, en el que es fácil percibir un carácter histórico-apologético.

Como historiadores de la obra de Ricci, Tormo Monzó y Lafuente Ferrari dieron a conocer la citada carta de Jovellanos. Haciendo uso de los inventarios de 1868 y de las obras más cercanas de los escritores agustinos (Avellaneda, Peña), me referí a la pintura como *Genealogía de la Orden de San Benito* y advertí que no había desaparecido por completo como se venía creyendo, sino que se habían salvado algunos fragmentos⁵⁴. *A posteriori* la noticia ha sido ignorada por García López, quien además, utilizando el inventario de desamortización de noviembre de 1835, confundió el relati-

50. Archivo Histórico Nacional. Madrid. Clero, legajo 3194, sin foliar. Medía este cuadro “9 pies (de alto) y 5 de ancho”, equivalentes a unos 250 x 140 cm.

51. Gutiérrez Pastor, *op. cit.*, 1984, pp. 46 y 139-141.

52. Avellaneda, P. M. (OSA), *Guía del turista del libro el Escorial de La Rioja*. Monachil-Granada, 1935.

53. Peña, J. (OAR), *Páginas emilianenses*. Logroño, 1980, 2ª ed., p. 219.

54. Gutiérrez Pastor, “Obra y estilo...”, 2002, p. 141. La noticia tuvo una acogida desigual. Prokop, *op. cit.*, 2006, p. 93, nota 187 conoce el fragmento con tres cabezas, de alrededor de un pie cuadrado, a través de una comunicación personal del padre Juan Bautista Olarte.

vamente pequeño árbol genealógico que hubo en la escalera de la sacristía con el de grandes proporciones de la Escalera Real⁵⁵.

La idea del árbol genealógico benedictino está presente en casi todas las menciones, pero son las anotaciones de los escritores agustinos, especialmente el manuscrito citado por el padre Peña, las que nos dan una idea más ajustada del verdadero asunto al situar a san Millán, fundador del monasterio de la Cogolla, en el centro del cuadro, rodeado por las ciento setenta y cinco figuras que llegaban hasta fray Plácido de Tosantos (1562–1624), que había tomado el hábito en el monasterio emilianense en 1578⁵⁶. Con san Millán en el centro de la composición y fray Plácido entre los representados lo más probable es que Ricci recibiera el encargo de pintar un *Árbol genealógico de los hijos de San Millán*, en el que también podrían haber sido incluidos ilustres ascendientes como san Benito, fundador de la Orden y autor de su *Regla*, que según la tradición san Millán había implantado por primera vez en España. Por si las ciento setenta y cinco cabezas parecieran muchas para ensalzar la gloria de san Millán, bastará recordar que las listas legendarias e históricas de los abades del monasterio de Yuso desde finales del siglo XI hasta el primer cuarto del siglo XVII alcanza el número cincuenta y seis, pudiéndose añadir diez abades más, casi todos posteriores a la muerte de fray Plácido de Tosantos, con los que se llegaría al tiempo de fray Ambrosio Gómez, abad entre 1653 y 1657⁵⁷, que debió de ser el mentor del lienzo. Sin embargo, es probable que quedaran excluidos de la representación otros ilustres monjes aun vivos.

No hay duda de que el cuadro de Ricci estuvo decorando la Escalera Real del monasterio de Yuso, donde ha vuelto a ser colocado el “*fragmento mayor*” recientemente restaurado. Sobre su cualitativo “inmenso tamaño”, al que se refiere por primera vez Jovellanos, hay menos discrepancias que sobre sus medidas, exactas o simplemente aproximadas. El padre Peña (San Millán de la Cogolla, 1903–Logroño, 1983), que quizá no alcanzó a ver el cuadro en su emplazamiento –tenía cinco años cuando se retiró de la Escalera Real–, dice que medía 3 metros de alto por 5 metros de largo (*sic*), es

55. García López, *op. cit.*, 2010, pp. 167-168 y nota 216, y pp. 161, identifica el cuadro de la escalera de la sacristía con la cita de Ceán Bermúdez sobre el cuadro de la Escalera Real, y lo da por desaparecido. Respecto al inventario de Desamortización, iniciado el 30 de noviembre de 1835, que ha utilizado e identifica correctamente en la signatura del Archivo Histórico Nacional de Madrid, Clero, leg. 3194, ignoro las razones por la que lo desdobra en dos y los data en 1836 y 1837 (*loc. cit.*).

56. Zaragoza Pascual, *Los Generales...* 1979, pp. 265-295. Gutiérrez Pastor, I., “Roma 1618. La Inmaculada Concepción de fray Plácido de Tosantos”, en *In sapiencia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*. Madrid, 2007, pp. 268-276.

57. Según la relación establecida por el padre Peña, *op. cit.*, 1980, pp. 185-207, que la recopiló de crónicas, fuentes y escritos de todo tipo.

decir, ancho⁵⁸. Tormo ofrece la anchura de “siete metros de largo” (*sic*)⁵⁹, lo que parece indicar que quizá llegó a ver físicamente el cuadro y acaso tomar referencia de su medida (antes de 1920). Como ya se ha dicho, la medida de “9 pies y cinco ancho” que el inventario de Desamortización de 1835 da para “*el Árbol de S. Benito*” de la escalera de la sacristía se refiere a otro cuadro distinto del de Ricci⁶⁰.

Para acercarnos a las verdaderas medidas del lienzo de Ricci es conveniente analizar la arquitectura y el espacio de su emplazamiento original. La Escalera Real en la que estuvo colgado el lienzo se encuentra en uno de los extremos del Salón de Reyes y salva el desnivel entre él y el primer piso del monasterio. Posee una caja de planta cuadrada de unos ocho metros y medio de anchura por lado y se cubre con cúpula semiesférica ciega, decorada con casetones fingidos pintados a la grisalla, obra de la primera mitad del siglo XVII. Lo más probable es que el cuadro estuviera colocado en la cara interior del muro norte, sobre la triple arcada del primer rellano en el que desemboca el tiro que sube desde el Salón de Reyes, que es el único muro libre de puertas o ventanas del recinto⁶¹. Entre las claves de los arcos y la cornisa de la cúpula queda un amplio muro acabado en medio punto a causa de la inserción de dos de las pechinas de la cúpula que mide unos 8,50 metros de ancho por casi 5 metros de alto⁶². Las medidas del padre Peña (3 metros de alto por 5 metros de ancho) no llegarían a cubrir por

58. Peña, *op. cit.*, 1980, p. 219.

59. Tormo, E., “Fray Juan Ricci, escritor de arte y pintor de la escuela de Madrid (siglo XVII). (Comunicación dirigida al Congreso de Historia del Arte de París, a reunirse en septiembre y octubre de 1921)”, en *La vida y la obra de fray Juan Ricci. Tomo I*. Madrid, 1930, p. 19.

60. García López, *op. cit.*, 2010, pp. 167-168 y nota 216. El pie castellano equivale a 0,2785 centímetros, por lo que los 9 por 5 pies (unos 250 x 140 cm) difícilmente podrían ser considerados un “inmenso tamaño”. Una pintura sobre lienzo que presidió la parte superior del retablo del monasterio de San Millán de Suso y puede verse parcialmente en las viejas fotografías del Arxiu Mas representaba también un árbol genealógico con la figura del santo principal, ya fuera san Millán o san Benito, en el centro. Como las tablas góticas y algunas esculturas medievales pasó a los fondos del Museo de La Rioja. Sus medidas se acercan a los 9 x 5 pies del cuadro de la escalera de la sacristía. Identificarlo con el mencionado en el Inventario de Desamortización de 1835 supondría admitir que se trasladó al monasterio de Suso (o de arriba) en el transcurso del siglo XIX, lo cual no me consta. En el Inventario de 1869 no consta.

61. Los otros muros presentan distintas circunstancias que los inhabilitan para contener un cuadro de grandes dimensiones. El segundo tramo de escalera va pegado al muro oeste, rasgado con dos ventanales e inadecuado para un cuadro grande. El tercer tramo dobla al sur y alcanza el primer piso en el rellano con la puerta que da paso a los claustros altos. El muro este es el más diáfano de los cuatro, pero la amplia escalera apoya sobre él y lo interrumpe. Agradezco a la profesora Begoña Arrúe (Universidad de La Rioja) las fotografías y planos de la escalera.

62. Rodríguez Fernández, J. I., “Salón de Reyes del monasterio de Yuso”, *Proyectar La Rioja* (COAR), nº 15 (2000), en pp. 60-62.

completo el muro. Los 7 metros de ancho de Tormo, que no proporciona la altura, se acercan más al ancho de la caja de la Escalera Real.

Los dos grandes fragmentos de tela que llegaron en 2007–2009 al taller de restauración parecían continuación en altura uno del otro y, aunque pudieran faltar algunos trozos intermedios, unidos venían a alcanzar unos 5 metros de alto. Por las medidas de lo conservado, el número de figuras representadas y la estructura simétrica de este tipo de árboles genealógicos tengo la impresión de que el cuadro pudo cubrir completamente el muro y que sus medidas estuvieron cerca de las que se derivan de la arquitectura y, por tanto, de las que proporcionó Tormo. Pero quedan algunas preguntas sin respuesta satisfactoria. Con unas medidas como estas el *“inmenso tamaño”* estaría bien justificado y con su completa integración en la pared –*“marco no tenía”*, que dejó escrito el padre Enrique Pérez– pudo haberse mimetizado con la arquitectura y hacerse invisible para alguno de los inventarios de Desamortización.

Tras la Desamortización, el abandono del monasterio aceleró notablemente el deterioro del *Árbol genealógico de los hijos de San Millán*, de modo que los padres Agustinos Recoletos, establecidos en el edificio de Yuso en 1878, determinaron retirarlo de su emplazamiento originario en 1908 y guardarlo enrollado en las dependencias del Noviciado. El padre Enrique Pérez, uno de los primeros agustinos que acudieron a la restauración del monasterio de Yuso, dejó unas notas manuscritas sobre el estado del cuadro y las causas de su retirada. Dicen: *“recuerdo bien que el cuadro no era ya más que una criba llena de jirones y agujeros abiertos por los pájaros que allí hacían sus nidos, y principalmente, por los chicos del pueblo que, ya por cazar los pájaros, ya también por el natural instinto de destrucción, se divertían en tirar piedras al cuadro: así entre pájaros y chicos pusieron el cuadro hecho una verdadera lástima. Esto sucedió durante los muchos años en que el monasterio estuvo abandonado o poco menos... En tal estado el cuadro era ya una mancha que afeaba la escalera y en las obras de restauración y limpieza que se hicieron para el Capítulo General en 1908, ... se quitó de donde estaba haciendo tan triste figura: la tela estaba totalmente destrozada, el bastidor (marco no tenía), completamente apollillado, no servía ni para el fuego. No había razón ni motivo para la restauración imposible como se hizo con otros muchos cuadros”*⁶³. Con las ciento setenta y cinco figuras numeradas y colocado en la cara interior del muro norte de la escalera de tramos en escuadra ascendiendo frente a él no es difícil imaginarse a los chicos intentar hacer diana a pedradas sobre el número previamente seleccionado.

En 1921 Elías Tormo certificó la pérdida del cuadro, *“destrozado con pretexto de la mala conservación”*, señalando injustamente como causantes del destrozo a los PP. Agustinos Recoletos⁶⁴. La idea de la destrucción lan-

63. Peña, *op. cit.*, pp. 219-220.

64. Tormo, “Fray Juan Ricci, escritor de arte y pintor de la escuela de Madrid (siglo XVII)...”, *op. cit.*, Tomo I. 1930, p. 19; y tomo II, p. 123, nota 1.

zada por Tormo en 1921 y reiterada en 1930 prevaleció sobre la idea de su retirada y conservación, testimoniada por el padre Enrique Pérez, aunque no impresa hasta 1935. En este año el padre Avellaneda escribió: “*El cuadro de los Abades está recogido ha mucho tiempo en uno de los salones del Noviciado antiguo... con mucho trabajo se lo enseñé a uno de esos chiflados por el arte, y me dijo que se necesitaban cinco mil pesetas para arreglarlo y no sería buen pintor quien se atreviera a poner en él sus manos...*”⁶⁵.

Gracias a esta retirada, el lienzo resurgió en la década de 1990, procediéndose entonces a recortar y restaurar fragmentos de algunas cabezas (San Millán de la Cogolla, monasterio de Yuso, museo). Recientemente, con motivo de la ejecución del Plan Director del monasterio de San Millán de Yuso, se ha abordado la restauración de lo existente⁶⁶. El lienzo se había conservado en dos grandes trozos irregulares, uno con figuras y otro con las manchas negras del color de los hábitos benedictinos, plausiblemente continuación uno del otro en altura hasta alcanzar unos cinco metros. Además de lo que cuenta el padre Enrique Pérez, la superficie de la pintura mostraba una gran discontinuidad, con zonas completamente perdidas por el desprendimiento de la capa pictórica y otras mejor conservadas, aunque dañadas por las líneas de los plegados y el traslado del lienzo de un lugar a otro mientras estuvo guardado. Dentro de lo malo, las condiciones favorecían a una zona de figuras y a algunas cabezas aisladas, por lo que se procedió a consolidar un “fragmento pequeño” de *Cuatro cabezas de monjes y abades benedictinos*⁶⁷, dos de ellas medias cabezas cortadas por los bordes, que por su orientación mirando hacia el lado derecho debió pertenecer a la mitad izquierda de la pintura, y un “fragmento grande” de *Treinta y seis figuras sedentes de monjes y abades mitrados*⁶⁸ dispuestas sobre dos niveles de nubes.

A través del análisis de este “fragmento grande” es como mejor podemos entender cómo fue la obra de Ricci [Figura 6]. Vemos en el nivel de arriba once figuras correlativamente numeradas del 66 al 74, entre las que incluimos las dos del extremo derecho que han perdido sus números, seguramente el 75 y 76. Además hay en el lado izquierdo otras cuatro figuras sin cabeza, numeradas del 61 al 64, y alguna más sin cabeza ni número. En el nivel inferior, son veinte figuras de mayores proporciones numeradas del 93 al 121, más una cortada sin número en el lateral izquierdo. En total no menos de treinta y seis figuras, la mayor parte de las cuales llevan sobre la mitra abacial su correspondiente número. Por los indicios del borde derecho, sin restos de pintura, pero con agujereado de clavos, parece que

65. Avellaneda, *op. cit.*, 1935, pp. 53-54. Sería interesante poder constatar que el “chiflado” no era otro que don Elías Tormo. Habría tenido la suerte de ver el cuadro.

66. Esta difícil restauración ha estado a cargo del estudio de Arte José Luis Birigay, de Logroño, a quien agradezco el excelente material fotográfico sobre el que he trabajado el análisis y la reconstrucción de la pintura.

67. Óleo sobre lienzo. Mide 55 x 46 cm.

68. Óleo sobre lienzo. Mide 288 x 232,5 cm.

este fragmento perteneció al extremo lateral derecho del lienzo original⁶⁹. Su anchura actual (232,5 cm) se extendería hacia el lado izquierdo para intentar cubrir los ocho metros de ancho que viene a medir el muro de la Escalera Real.

El estilo de estos dos fragmentos no deja lugar a dudas sobre la autoría de fray Juan Ricci. Las cabezas de los personajes, “*tan expresivas, variadas y bien entendidas*” (Jovellanos, c. 1795), están plasmadas dentro de los cánones del naturalismo del pintor benedictino, lo cual no implica que necesariamente se inspirara en monjes o personas contemporáneas, ni que las imágenes fueran retratos de personas vivas. Las cogullas están tratadas con una amplitud y abundancia de tela muy característica, lo mismo que el color negro realzado con toques de gris azulado y blanco sobre las crestas de los generosos plegados.

A pesar de su tamaño, es probable que este “fragmento grande”, de acuerdo con las medidas proporcionadas por Tormo, quizá no sea ni una sexta parte del total del lienzo original. De las descripciones antiguas de la pintura y del fragmento en cuestión se puede deducir que el cuadro tenía una composición simétrica, construida a partir de la disposición centrada san Millán junto a un árbol. Nada se dice de la figura de san Benito, aunque no sería raro que se le hubiera incluido en lugar importante como fundador. Tampoco se puede saber si se incluyó alguna monja en representación de la rama femenina de la Orden, pues según la tradición san Millán había prohijado monjes y monjas en el primitivo monasterio. Llama la atención que en este “fragmento grande” no haya rastros de árbol, como tampoco en los restantes fragmentos, pues la silueta oscura que el lienzo restaurado muestra en sus lados izquierdo y superior no es más que una laguna reintegrada para configurar su rectángulo. Esta ausencia del árbol y sus ramas, como elemento natural y simbólico, llama poderosamente la atención, porque las fuentes reiteran el concepto-imagen de “árbol genealógico”. Las ramas del árbol parece que fueron sustituidas por masas de nubes sobre las que se alinean las dos hileras de figuras de la tela restaurada, de un modo inusual en los árboles genealógicos bíblicos y de otras órdenes monásticas entre los siglos XV y XVIII.

Los niveles de figuras del lienzo original eran más de dos, quizá cuatro a la vista de las imágenes de todos los fragmentos conservados del inmenso lienzo. En el jirón textil irrecuperable que parece haber pertenecido a la zona superior del lienzo se ven dos líneas de números: en lo más alto, el 3, y debajo, el 78 y 79, dispuestos ahora a los pies de unas figuras ya desaparecidas que se apoyaban igualmente sobre nubes, en vez de ir sobre las cabezas o

69. Según me indica José Luis Birigay, restaurador de la pintura, el “fragmento grande” también tenía otras zonas sin pintura y con señales de clavos en los actuales bordes inferior y superior, lo cual resulta muy sorprendente, especialmente considerando que el aludido jirón irrecuperable también le parece que es la continuación del lienzo original hacia arriba, una cuestión comprobada por el encaje de las piezas antes de la restauración y confirmada por la secuencia de los números.

entre las maquetas de iglesias que llevan entre sus manos las figuras del “fragmento grande”. Aunque parezca que en la zona inferior se requiriese de un nivel más –el quinto– que buscara el suelo junto al borde inferior del lienzo, quizá terminase con algún rótulo con los números y nombres de los personajes representados. La marcada simetría a partir de la posición centrada de san Millán, hubiera o no árbol, obliga a pensar en una distribución semejante a uno y otro lado, en la que tendrían cabida los diversos hijos de san Millán, discípulos directos, santos, beatos, abades e hijos ilustres del monasterio, y quizá también sus benefactores regios. El fragmento grande sólo incluye abades mitrados, ninguno con signos de santidad⁷⁰.

Este tipo de árboles genealógicos de órdenes religiosas se inspiran en el tema bíblico del árbol de Jetsé y la genealogía de María⁷¹. Su iconografía fue asimilada por algunas órdenes en beneficio propio, especialmente las mendicantes de los Franciscanos y los Dominicos, como vehículo de exaltación y propaganda de su historia. A partir del siglo XV la imprenta contribuyó a su difusión. Es probable que el mentor del *Árbol genealógico de San Millán* conociera y tuviera presente alguno de los árboles que para entonces se habían publicado, aunque los que conocemos son algo distintos del que parece que finalmente pintó Ricci, especialmente por su planteamiento de los grupos sobre nubes. En el caso de la orden de San Francisco, un extraordinario ejemplo es el *Epilogus Totius Ordinis Seraphici P. S. Francisci*, obra de Vidal de Alzira, ilustrada con un monumental trabajo del grabador flamenco Peter de Jode, realizado en 1626 en Amberes y compuesto en doce estampas que forman un mosaico de casi dos metros de altura (196 x 128 cm). San Francisco de Asís se sitúa junto al tronco de un árbol que se ha desarrollado en doce niveles ocupados por unos ochocientos personajes de todas las familias y reformas franciscanas, y se remata con la figura de la Inmaculada Concepción⁷². Para la orden de los Dominicos, Adriaen Co-

70. Una pintura sobre lienzo que presidió la parte superior del retablo del monasterio de San Millán de Suso y puede verse parcialmente en las viejas fotografías del Arxiu Mas representaba también una reunión de hijos de San Millán en torno al santo entronizado en el centro. Como las tablas góticas y algunas esculturas medievales pasó a los fondos del Museo de La Rioja.

71. Moreno Cuadro, F., *Iconografía de la Sagrada Familia*. Córdoba, 1994, especialmente el capítulo dedicado a “El Árbol de Jessé y sus adaptaciones a las órdenes religiosas”, pp. 14-21.

72. Sobre los árboles genealógicos de órdenes religiosas me ha orientado el artículo de Pérez Morera, J., “El árbol genealógico de las órdenes Franciscana y Dominica en el arte virreinal”, en *Anales del Museo de América*, 4 (1996), pp. 119-126, que reproduce las estampas de P. de Iode a través del ejemplar conservado en la iglesia de San Francisco de Asís de Santa Cruz de la Palma (Santa Cruz de Tenerife). Más imágenes en Rodríguez Escudero, J. G., “Un grabado de la familia franciscana, obra de Peeter de Iode, en Santa Cruz de la Palma. (2009)”, en <<http://www.lahornacina.com/curiosidadescanarias7.htm>>. [Consultado el 8 de septiembre de 2011]. Otra bibliografía; Servus Gieber, *L'Albero Serafico e Carlo Arenberg: el modello di Vitale di Alcira e il progetto di Giovanni de Montoya*. Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 2008.

llaert realizó hacia 1610 el *Triumphus Martirum Ordinis Praedicatorum*⁷³. Una variante es la *Vinea carmeli* o *La viña del Carmelo*, obra del grabador flamenco Théodore Galle, realizada entre 1616 y 1622⁷⁴, en la que el árbol ha sido sustituido por una frondosa cepa. Para los Agustinos, en 1614 el italiano Oliviero Gatti grabó en otras doce planchas la *Mysticae Augustinensis. Eremi sacrum. Gloriam Decoris Q. Theatrum*⁷⁵.

No conocemos ninguna estampa semejante para el caso de la Orden de San Benito, pero sin duda la pintura de fray Juan Ricci se inscribe en esta corriente de apología plástica. Varios autores redactaron a lo largo de los siglos XVI y XVII obras sobre sus varones ilustres, beatos y santos. Entre los benedictinos de España, el interés por este tema iconográfico parece haberse manifestado más tarde que entre los franciscanos y los dominicos, a juzgar por la información que proporciona el *Árbol genealógico de la Orden benedictina* (Burgos, Museo de Burgos), una pintura de Francisco Brisarte realizada en Madrid en 1649 por encargo de fray Manuel Cortés, benedictino del monasterio de San Martín, quien posteriormente fue abad del monasterio de Silos (1649-1653)⁷⁶. La pintura terminó decorando la escalera de los Leones de la abadía silense antes de pasar al Museo de Burgos tras la Desamortización. Un papel pegado en su trasera y escrito con letra de finales del siglo XVIII o del XIX, que dice ser “copia literal de la firma”, informa con precisión del pintor, de la fecha, de su destinatario y, lo que es más interesante, de que se trataba del “primero que se a echo (sic) de este jenero”⁷⁷, es decir, el primer cuadro de esa temática entre los benedictinos de la Congregación de Valladolid, que posteriormente pudo mover a seguir el ejemplo a otras comunidades monásticas. La composición responde literalmente al concepto de árbol, cuyo tronco es San Benito, cuyas ramas están pobladas por grupos de monjes (santos, santas, obispos, arzobispos, cardenales, fundadores de congregaciones...) y con medallones y escudos

73. Peters, E., “Quoniam abudavit iniquitas: Dominican as Inquisitors, Inquisitors as Dominicans”, en *The Catholic Historical Review*, vol. 91, nº 1, (2005), pp. 105-121.

74. Emond, C., *L'Iconographie Carmélitaine dans les anciens Pays-Bas meridionaux*. Bruxelles, 1961, pp. 46-49 y fig. 2. Fernando Moreno Cuadro, “Apoteosis tesis y privilegios del Carmelo”, en *IV Centenario de San Juan de la Cruz (1591-1991. Iconografía y arte Carmelitanos*. Catalogo de exposición, diciembre-enero. Hospital Real. Granada. Madrid, 1991, pp. 17-40, especialmente p. 34, fig. 10.

75. *The Illustrated Bartsch. 41. Formely volume 19 (part 1). Italian Masters of the Seventeenth Century*. Edited by John T. Spike. Nueva York, 1981, pp. 33-45. Stivani, E., “Oliviero Gatti e l'Arbor Agostiniano”, en *Strenna Storica Bolognese*, liii, 2003.

76. Volvió a ser abad por segunda vez entre 1677 y 1659.

77. Payo Hernanz, R. J., “Pintura en el monasterio de Santo Domingo de Silos en la Edad Moderna”, en *Silos. Un milenio. Actas del Congreso Internacional sobre la Abadía de Santo Domingo de Silos. IV. Arte*. Alberto C. Ibáñez Pérez (Dir.), Burgos, Universidad de Burgos / Abadía de Silos, 2003, pp. 296-339, pp. 334-335. Palacios Palomar, C. J., *Tesoros de Silos. Catálogo artístico del monasterio de Santo Domingo de Silos. Siglos XVI al XIX*. Santo Domingo de Silos, Junta de Castilla y León / Abadía de Silos, 2006, pp. 61-63.

con rótulos y nombres explicativos de cada grupo. Algún tipo de relación, siquiera de aspiración espiritual, debe de existir entre los “árboles” de Brisarte, respetuoso con la tradición cultivada por otras órdenes religiosas, y de Ricci, más ambicioso. Si el de Brisarte fue el primero y se pintó en Madrid para un monje que terminaría siendo abad de Silos, Ricci pasó de San Martín de Madrid a Silos, Duratón, Medina del Campo y San Millán de la Cogolla, pudiendo ser el portador de la idea o simplemente el ejecutor de una común aspiración espiritual representada por los abades de San Millán, que también habían pasado por San Martín de Madrid. De cualquier modo, el cuadro de Ricci superó con creces la ambición y el planteamiento de Brisarte y eso se debe solamente a su capacidad como pintor. La pintura de Brisarte es una obra de alto interés iconográfico, pero de hechura modesta que, efectivamente, dispone a San Benito en la base del tronco de un gran árbol, o mejor de un rosal, que crece vertical hasta el cielo y se ramifica en seis ramas por lado sobre las que se disponen de modo sintético los distintos grupos deudores de la Regla de san Benito identificados y contabilizados en sus correspondientes cartelas: 150.760 escritores y doctores; 30 fundadores de congregaciones; 1610 arzobispos y 4.650 obispos; 338 cardenales y 51 patriarcas; 8 fundadores de órdenes militares, 6.451 príncipes, duques y marqueses; etc⁷⁸. El acento en el cómputo de los hijos de san Benito marca un paralelo respecto al de los hijos de san Millán, pero el carácter apologético y simbólico de Brisarte fue ampliamente superado por el histórico y naturalista de Ricci⁷⁹.

Cercana al árbol genealógico de Brisarte y a lo que debió ser la pintura de Ricci está la estampa anónima del *Triunfo de María celebrado por los monjes de S. Benito*, que ilustra el libro *Triumpho de María Santísima* de fray Benito de la Serna (Sevilla, por Juan Lorenço Machado, 1655)⁸⁰. Se representa un carro triunfal de la Inmaculada Concepción y se resalta el papel de los benedictinos a lo largo de toda la historia en todo lo relativo

78. El cuadro contiene numerosas filacterias y cartelas con rótulos de carácter histórico, no siempre bien conservados. Agradezco a la directora del Museo de Burgos D^a Marta Negro Cobo, la rapidez en hacerme conocer una imagen de la pintura sobre la que poder leer, al menos parcialmente, los rótulos.

79. Gregor M. Lechner reproduce una bella pintura sobre pergamino de un *Árbol genealógico Benedictino*, obra de Joseph Gottfried Prechler, fechada entre 1721 y 1722, que se conserva en la abadía de Lambach, en Austria (véase Lechner, G. M., “Iconografía de San Benito”, en Roberto Cassanelli y Eduardo López-Tello García, *San Benito. El arte benedictino*. Zamora-Bilbao, 2009, pp. 357-378, p. 366 y figura 112). Su fuerte carácter barroco distribuye con soltura las figuras en torno a un San Benito en cátedra, de quien parte un frondoso árbol de tronco casi invisible y frondosa copa.

80. Agradezco a Ernesto Zaragoza Pascual que me pusiera en la pista del libro de Fray Benito de la Serna, OSB, *Triumpho de María Santísima. Declarase el modo de su preservación de la culpa original y el lugar que tyvo en el orden de la gracia escriuiolo el Rmo. P. M. Fr. Benito de la Serna, Graduado de la Vniversidad de Salamanca y General que fue de la Religión de S. Benito. Dedicale al Ilustismo. Señor Dean, y Cabildo de la Santa Iglesia de Sevilla*. Sevilla, por Juan Lorenço Machado, este año de 1655.

a la Inmaculada. A las puertas del templo san Benito y santa Escolástica reciben al cortejo compuesto por santos benedictinos de todos los tiempos y lugares. Lo principal se representa en la estampa, de calidad muy pobre, cuyas distintas figuras van señaladas con letras que se explican en el rótulo del pie, donde también se alude a lo que no ha tenido cabida: “A. *Triunfo de María celebrado por los monjes de S. Benito.* B. *Con cincuenta y cinco mil setecientos y cinco santos canonizados, hijos suyos, sale a recibir el Triunfo.* C. *De setenta y siete Papas, monjes de S. Benito, y los quarenta y cinco canonizados: seis que se esmeraron más en el culto de María SS^a.* D. *De quinze mil y seiscientos Doctores que tubo la orden de S. Benito, quatro que señalo la Iglesia a Nuestra Señora fueron Bernardo, Anselmo, Yldefonso y Ruperto, que vistieron la cogulla de S. Benito.* E. *A quatro se atribuye el bauer fundado la Fiesta de la Concepción en Europa: a Anselmo que la introduxo en Ynglaterra; al Abbad Elsino que la fundó en Francia; al Patriarca de Aquileya y a Federico, hijo del rey de Vngria: y todos fueron monges de S. Benito.* F. *Quatro hermanos, Leandro, Ysidoro, Fulgencio y Florentina, todos quatro monjes de S. Benito que convirtieron a Hespaña, desterrando la Heregía de Arrio: y con sus letras ilustraron el Mundo, ampliaron el rezo y culto diuino en la Yglesia: siendo los dos Arçob^{os} de seu^a y otro ob^o de Ecija y ella Abbadessa*”. Las cantidades parecen no menos importantes que los mismos ilustres personajes. La estampa de la obra de fray Benito de la Serna introduce una iconografía general de toda la Orden de San Benito, mientras que la aspiración de la representación de Ricci en Yuso parece haberse limitado a la genealogía de los hijos de san Millán.

En relación con la *Vinea Carmeli* anteriormente citada, pero con carácter distinto, existe la estampa de *San Millán, patrón de España*, grabada por Juan Bernabé Palomino a partir de un dibujo de Francisco Zorrilla (1679-1747), que se completa con el expresivo rótulo “*Ego plantavi*”, en alusión a la fundación del monasterio emilianense. Ilustra el *Desagravio de la verdad en la Historia de San Millán de la Cogolla, Primer Abad de la Orden de San Benito en España* (Madrid, 1724), un ejemplo de la literatura apologética del santo y de su monasterio, escrito por fray Diego de Mecolaeta, monje profeso del monasterio⁸¹.

81. Gutiérrez Pastor, I., “Francisco Zorrilla (Haro, 1679-1747): viaje vital y artístico de un pintor del siglo XVIII entre La Rioja y Madrid”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. xiv, 2002, pp. 167-204, especialmente p. 179 y nota 78.