

FRAY JUAN RIZI EN EL MONASTERIO DE SAN MILLÁN DE LA COGOLLA (1653-1656)

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid
Departamento de Historia del Arte

A finales del siglo XVI el monasterio de San Millán de la Cogolla se encontró ante una excelente coyuntura económica que permitió a sus abades dar por concluidas las obras de la iglesia, que desde su misma construcción había dado numerosos quebraderos de cabeza por sus continuas amenazas de ruina¹.

Por las mismas fechas se inició su decoración con retablos de los que hoy apenas se pueden rastrear inciertos vestigios². También se hizo la sillería y el extraordinario conjunto de mesas del refectorio, un espacio que se mantiene por fortuna en toda la pureza del clasicismo contrarreformista.

Hacia las décadas de 1640 y 1650 se detecta una fase de renovación de los retablos de la iglesia y de decoración del claustro alto, coyuntura que supuso la presencia en el monasterio de una serie de pintores de procedencia diversa: Bartolomé Román (Montoro, Córdoba, c. 1585/1590-Madrid, 1647) aportó obras desde Madrid, en el momento en que trabajaba para San Martín, el primer monasterio

1. Sobre la arquitectura de San Millán de Yuso, véase el texto reciente de Begoña ARRÚE UGARTE y Enrique MARTÍNEZ GLERA, "Valoración del patrimonio arquitectónico del monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso (La Rioja)", en *Berceo*, nº 133 (Logroño, 1997), pp. 111-140.

2. Inocencio CADIÑANOS BARDECI, "Noticias para la Historia del Arte del Monasterio de San Millán de la Cogolla", en *Recollectio*, vol. XIV (Roma, 1991), pp. 307-321. E Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Aportaciones y revisiones a la pintura del monasterio de San Millán de la Cogolla", en *IV Jornadas de Arte y Patrimonio Regional*, Logroño, 3, 4 y 5 de noviembre de 1998 (en prensa).

benedictino de la Corte³; desde el taller de Santo Domingo de la Calzada Pedro Ruiz de Salazar trabajó una serie de grandes lienzos sobre la vida de San Millán, caracterizados por su monumentalidad; el navarro Juan de Espinosa, afincado en Logroño desde la década de 1640, fue llamado en 1650 para decorar el claustro alto, empresa en cuyo transcurso falleció⁴. Fue sustituido por fray Juan Rizi (Madrid, 1600-Monte Cassino, 1681), pintor y monje benedictino, cuyo enérgico carácter le llevó a enfrentarse a las decisiones del rey Felipe IV en su intromisión a la hora de nombrar primer abad del monasterio de Monserrat de Madrid. Coincidiendo con ello, Rizi abandonó la Corte y residió en diversos monasterios de Castilla: Medina del Campo, Silos (desde donde de nuevo fue enviado a Duratón con motivo de otra disputa), San Juan Bautista de Burgos y San Millán de la Cogolla. En todos ellos dejó muestras de su quehacer artístico, tanto en arquitectura, pues al parecer fue el autor de la iglesia del monasterio de San Bartolomé de Medina del Campo; como en escultura, a juzgar por la bella cartela conmemorativa del monasterio de Silos; y, sobre todo en pintura, con muestras extraordinariamente personales, como el gran conjunto de San Millán de la Cogolla (1653-1656) o el del trascoro de la catedral de Burgos (1656-1659).

I. Breve biografía

De la vida de fray Juan Rizi conocemos algunos detalles que, a grandes rasgos, nos proporcionan un conjunto de datos suficientes para comprender su actividad inicial como pintor, su formación intelectual, sus inquietudes humanistas y teológicas, y su enérgico carácter. Las fuentes documentales, muy especialmente las conservadas en Monte Cassino, entre las que se encuentran algunas de sus obras literarias, nos proporcionan el siguiente perfil biográfico⁵.

3. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "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*, nº 105 (Logroño, 1985), pp. 7-29. Y "Nuevas aportaciones al catálogo de Bartolomé Román. (A propósito de otra pintura de las MM. Carmelitas de Calahorra)", en *Velázquez y el arte de su tiempo* (V Jornadas de Arte. Departamento de Historia del Arte. Centro de Estudios Históricos. C.S.I.C.), Madrid, 1991, pp. 269-277.

4. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, "Juan de Espinosa y otros pintores homónimos del siglo XVII", en *Primer Congreso General de Historia de Navarra. 6. Comunicaciones*, en *Príncipe de Viana*, anexo 11, 1988, pp. 209-228.

5. Para todo lo que sigue, excepción hecha de algunas interpretaciones y algún dato, sigue siendo válida la monografía de Elías TORMO Y MONZÓ, Celestino GUSI y Enrique LAFUENTE FERRARI, *La vida y la obra de Fray Juan Ricci* (2 volúmenes). Madrid, 1930. Una revisión general se encuentra en Diego ANGULO ÍÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela Madrileña del segundo tercio del siglo XVII*. Madrid, 1983, pp. 268-312.

Rizi nació el 28 de diciembre de 1600 y fue hijo del pintor Antonio Rizi, natural de Ancona, que había venido a España en compañía de Federico Zuccaro para trabajar en San Lorenzo del Escorial, y de Gabriela de Guevara. El matrimonio tuvo no menos de once hijos, entre ellos dos pintores de importancia, muy superior a la de su padre: Juan y Francisco (nacido en 1618). El aprendizaje pictórico del futuro monje tendría lugar junto a su padre, durante la segunda década del siglo XVII, en el contexto de la pintura post-escorialense, que comenzaba a renovarse con muestras del naturalismo tenebrista y del caravaggismo. Palomino, que llegó a conocer a su hermano Francisco y de quien pudo recavar datos, menciona a fray Juan Bautista Maíno como su maestro⁶, verdaderamente alejado estilísticamente de fray Juan, pero de vida paralela en otros cometidos del Alcázar Real. Sus primeras obras conservadas están realizadas hacia los cuarenta y cinco años, con absoluta coherencia dentro de un naturalismo severo y de un tenebrismo de vela, con empastes gruesos y colorido reducido, que parece denotar una escasa evolución en una dirección más colorista, como la de Pereda, Montero de Rojas o Jusepe Leonardo.

De su buena formación intelectual y de su precocidad nos habla el tratado sobre la Inmaculada Concepción, escrito a los dieciséis años y dedicado a Paulo V. Consta su dedicación a la pintura y su participación en la vida artística madrileña a través de una nota que ha pasado desapercibida, según la cual el 19 de agosto de 1626, a petición de Catalina de Avila, viuda de Jerónimo Cabrera, tasaba el trabajo de éste en los cuartos del Rey y de la Reina del Palacio del Pardo⁷. Es el único dato que relaciona a Rizi con los pintores de la generación anterior, en cuyo ambiente tuvo que formarse.

La decisión de tomar el hábito en el monasterio de N^a S^a de Monserrat de Cataluña, integrado en la provincia de San Benito de España o de Valladolid, cuando contaba ya veintisiete años, revela consciencia, carácter y fuertes convicciones. La decisión marcó toda su vida posterior y toda su obra pictórica con la profunda carga teológica de la que a veces hace gala. Durante seis años, según las constituciones de la orden, estudió filosofía en Irache (Navarra) y teología en Salamanca, regresando a Monserrat. Aquí realizó las primeras pinturas, no conservadas, para la orden, y desde aquí partió hacia Salamanca a mediados de 1640, poco antes de la salida de los frailes castellanos de Monserrat el 23 de febrero de 1641, con motivo de la revuelta de Cataluña.

En abril de 1641 estaba en Madrid, donde se le encomendó la educación artística del príncipe Baltasar Carlos y donde participó en la fundación del monasterio

6. Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, *El Museo pictórico y la escala óptica*. Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 980.

7. MARQUÉS DEL SALTILLO, "Artistas madrileños (1592-1850)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, LVII, 1953, pp. 137-243, en p. 167.

de Monserrat de Madrid⁸. El incidente del nombramiento regio de fray Juan Manuel de Espinosa como primer abad, contrario a la regla de San Benito, fue la razón de la oposición de Rizzi, no a la persona de quien había sido su maestro de novicios en Cataluña, sino al método. Rizzi no cedió a las presiones de, entre otros nobles, el protonotario de Aragón don Jerónimo de Villanueva y el suceso tuvo como consecuencia el abandono del cargo de preceptor del Príncipe, del cual llegó a escribir con firmeza en una carta desde Roma en 1663 a la duquesa de Béjar⁹:

“A mi me hacían mayor honra en no hacerme maestro de niños, aunque sean tan grandes”.

Lo que vino a continuación puede parecer un exilio, pero quizá no sea más que la coherencia en la letra y en el espíritu de la regla monástica: en febrero de 1642 fue nombrado confesor en el monasterio de Santo Domingo de Silos, un centro secundario de la congregación de Valladolid. Tras otro incidente con el médico de la abadía, el 24 de octubre del mismo año quedó recluido en el yermo de San Frutos de Duratón. A pesar de todo, la consideración de fray Juan dentro de la orden fue, según la documentación de Monte Cassino, excelente: alcanzó diversos cargos, como los de confesor, abad honorario de San Bartolomé de Medina del Campo, Maestro y en Italia se le ofreció un obispado que no ocupó y fue predicador general de la orden en tiempos de Clemente VII (*sic*, será Alejandro VII, 1655-1667, o Clemente IX, 1667-1669, o Clemente X, 1670-1677). Fue tenido por un sabio que escribía para no estar ocioso y sus contemporáneos lo describen como un hombre austero, observante y celoso de la regla.

Como pintor, la obra conservada de fray Juan Rizzi se extiende entre 1645 y 1666, pudiéndose pensar que algunas de las ilustraciones de sus manuscritos en Monte Cassino estén realizadas con posterioridad a este último año.

Tras las decoraciones de la capilla del Santísimo (¿hacia 1627-1628?) y la de San Bernardo, en el monasterio catalán de Monserrat, realizadas durante el abadiato de fray Juan Manuel Espinosa (1637-1641), y la ejecución de un *Crucifijo* durante su teologado en Salamanca, en cuyo monasterio de San Vicente dejó pinturas, según Palomino¹⁰, la obra conservada de Rizzi puede ordenarse del modo siguiente.

En 1645 el abad de Silos don Pedro de Liendo le autorizó a trasladarse al monasterio de San Juan Bautista de Burgos para pintar. El rescate del antiguo oficio de pintor coincide en el tiempo con las necesidades decorativas de algunos monasterios. Así, en torno a 1644-1646 Bartolomé Román estaba trabajando para San

8. Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, “El monasterio de Monserrat de Madrid y sus abades (1641-1801)”, en *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XXVIII, 1990, pp. 555-586.

9. Véase la cita completa en Salvador SALORT PONS, “Fray Juan Rizzi en Italia”, en *Archivo Español de Arte*, nº 285, 1999, pp. 1-24, en p. 2 nota 7.

10. PALOMINO Y VELASCO, *op. cit.*, p. 980.

Martín de Madrid la serie de hombres benedictinos ilustres, parcialmente conservada en el Prado; para San Millán de la Cogolla los lienzos de *San Millán en Hacinas* y de *Santiago en Clavijo* para los retablos del trascoro; y para San Juan Bautista de Burgos diversos lienzos de la vida de San Benito (hoy en la parroquia de San Lesmes de la misma ciudad)¹¹. Todos estos monasterios estuvieron gobernados en esos años por dos ilustres abades: fray Ambrosio Gómez y fray Alonso de San Vitores¹², vinculados más tarde a fray Juan Rizí. El discípulo de Román, Juan Carreño de Miranda pintó en 1649 para los benedictinos de San Martín la *Sagrada Familia* (Madrid, parroquia de San Martín)¹³. Alonso Cano trabajó para el mismo monasterio el *Crucifijo* de la Academia de San Fernando, realizado según Whe-they hacia 1646¹⁴.

A partir de este momento la obra de Rizí tiene toda ella fechas bastantes precisas.

Los lienzos del monasterio de Silos que representan a *Cristo y la Virgen revelando a Santo Domingo de Silos su muerte* y a *Santo Domingo de Silos liberando cautivos* plantean una cronología incierta, ya que Rizí parece haber residido en este monasterio hasta 1653 en que se traslada a San Millán de la Cogolla. Según Zaragoza Pascual, el abad fray Mateo de Rosales (1642-1645), con la ayuda de Rizí, transformó la Cámara Santa de Silos en una capilla barroca¹⁵, pero la men-

11. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1985, pp. 7-29; y 1991, pp. 269-277. Para una valoración general de la vida y la obra de Román, véase ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, pp. 313-328.

Sobre el conjunto de las pinturas procedentes de San Juan de Burgos véase el artículo de René Jesús PAYO HERNANZ, "Actividad artística en el monasterio y hospital de San Juan durante los siglos XVII y XVIII", en *El monasterio de San Juan de Burgos. Historia y Arte*, Burgos, 2000, pp. 335-374.

12. Ambos fueron testamentarios del pintor Bartolomé Román (Cfr. Trinidad de ANTONIO, "Testamento y muerte del pintor Bartolomé Román", en *Archivo Español de Arte*, XLVII, 1974, pp. 405 y ss.

Fray Ambrosio había profesado en San Millán en 1623 y fue predicador general de San Martín de Madrid y de San Millán @ (véase Ernesto ZARAGOZA PASCUAL, "Monacologio Emilianense", en *Studia monastica*, vol. 29, 1987, pp. 291-332, p. 298) y autor literario, entre cuyas obras figura la primera vida de Santo Domingo de Silos, titulada *El Moysen segundo, nuevo redemptor de España N.P. Santo Domingo de Silos* (Madrid, 1633), dedicada a don Francisco Manso de Zúñiga, descendiente del santo, virrey de México, arzobispo de Burgos y primer conde de Hervías.

13. MUSEO DEL PRADO. *Carreño, Rizí, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*. Preparación, estudio preliminar y catálogo por Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Madrid, 1986, pp. 119 y 198, nº 10.

14. Harold E. WETHEY. *Alonso Cano. Pintor, escultor y arquitecto*. Madrid, 1983, p. 117, nº 13, lám 104.

15. Ernesto ZARAGOZA PASCUAL. *Abadologio de Santo Domingo de Silos (siglos X-XX)*. Burgos, 1998, p. 6.

ción no parece basarse en documento, sino en deducción del autor a partir de lo publicado sobre Rizi. Los dos lienzos se encuentran hoy formando parte de la decoración de la Cámara Santa, el primero encastrado en su retablo, de estilo barroco posterior, y el segundo como complemento decorativo. Su estado por tanto no responde, por tanto, al de una decoración de la época de la cual poder deducir una cronología complementaria.

En 1645-1646 pintaría el lienzo de la *Glorificación de Jesús en su bautismo* para el retablo mayor de San Juan de Burgos, junto con otras dos historias del Bautista. El desmembramiento del conjunto no ha permitido comprobar las opiniones contradictorias de Ponz y de Bosarte¹⁶ sobre otros lienzos de la iglesia y del claustro, atribuidos a Rizi. Los lienzos procedentes de San Juan, conservados en San Lesmes de Burgos, o son obras de Bartolomé Román o son obras sin relación con Rizi¹⁷, a pesar de su recio carácter.

En San Pedro de Cardeña pintó un *Retrato del Cid*, durante el abadiato de fray Juan de Agüero (1649-1653)¹⁸. Estaba sobre la puerta de la sacristía y seguramente es reflejo suyo el dibujo de José López Enguidanos (Madrid, Academia de San Fernando) pensado para la serie de los *Hombres Ilustres*, que en el siglo XVIII promovió la Academia, y la estampa que sobre dibujo de Cristóbal Villanueva se incluyó en la España Sagrada del P. Flórez¹⁹.

Entre 1653 y 1656, durante el abadiato de fray Ambrosio Gómez, Rizi pintó su serie más extensa y mejor conservada del monasterio de San Millán de la Cogolla, con doce lienzos para el claustro alto, diecinueve para los retablos de la iglesia y un árbol genealógico de la orden de San Benito para la escalera monasterial.

A partir de 1656 se pintaron los lienzos del trascoro de la catedral de Burgos, encargo realizado con una manda testamentaria del arzobispo don Francisco

16. Isidoro BOSARTE. *Viaje artístico a varios pueblos de España*. Madrid, 1804. Edición facsímil de Alfonso E. Pérez Sánchez (Madrid, 1977), p. 331. PAYO HERNANZ, *art. cit.*, 2000, pp. 335-374.

17. ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, pp. 289-292, especialmente los números 11 a 15 y las entradas anteriores al número 16. Sobre algunos de los lienzos de la parroquia de San Lesmes, que no se recogen en la obra anterior, véase mi atribución a Román, *op. cit.*, 1983, pp. 14-15.

18. Según BERGANZA, *Antigüedades de España*, Madrid, 1721, p. 342 lo pintó entre 1645-1650, durante el abadiato de fray Alonso García (*Apud* TORMO Y MONZÓ-GUSI-LAFUENTE FERRARI, 1930, I, p. 71).

19. *Retratos de españoles ilustres. Memoria histórica del Siglo de las Luces*. Madrid, Cajas de Ahorros Confederadas, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1988, p. 11. Sobre la estampa de Villanueva, véase el artículo de René-Jesús PAYO HERNANZ, "Los Villanueva. Pintores burgaleses entre el barroco y el neoclasicismo", en *Boletín de la Institución Fernán González* (Burgos), LXXVI, n° 218, 1999/1, pp. 49-75, especialmente las páginas 61-62.

Manso de Zúñiga, quien había sido virrey de México antes de ser arzobispo y conde de Hervías²⁰.

El *retrato de fray Alonso de San Vitores* (Burgos, Museo) debió ser realizado por razones de tipo histórico y basándonos en el aspecto del personaje entre los años 1656-1659.

Los lienzos del retablo mayor del monasterio de Sopetrán se colocaron según el P. Heredia en 1639, si bien luego se ha escrito 1659. Aunque no se conserven, la variación cronológica es sustancial pues, según la primera fecha, serían algunas de las primeras obras de Rizi, hechas mientras aún estaba en Cataluña; y según la segunda, algunas de sus últimas pinturas en España. Eran una *Asunción de la Virgen* y una *Coronación por la Trinidad* (perdidas)²¹.

Como puede observarse la cronología de Rizi presenta lagunas notables, que sólo podría salvarse mediante la búsqueda paciente en los fondos documentales de los monasterios para constatar la presencia del fraile pintor en los actos notariales de la comunidad, algo que ya intentaron Tormo y Gusi, y que yo mismo he hecho en los documentos notariales de San Millán de la Cogolla²² sin ningún resultado. La capacidad viajera de Rizi está fuera de dudas y esto hace que la cronología de los cuadros procedentes de San Martín de Madrid, parcialmente conservados en el Museo del Prado²³ y en el monasterio benedictino de San Plácido de Madrid²⁴, sea aún más problemática, acercándose quizá los años 1659-1662, fechas previas al viaje que el pintor hizo a Italia, donde se quedó definitivamente.

20. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, con la colaboración de Jesús URREA. *La pintura italiana y española de los siglos XVII y XVIII de la catedral de Burgos*. Burgos, 1996, pp. 60-75. A D. Francisco Manso de Zúñiga dedicó Fray Ambrosio Gómez su obra *El Moysén segundo Santo Domingo Manso...* (Madrid, 1653), incluyendo un retrato grabado por Gregorio Fossman. La hagiografía de Santo Domingo de Silos a partir de las fuentes literarias de Grimaldo y Gonzalo de Berceo, además de algunos documentos, incide en el linaje de los Manso del que descendían tanto el santo abad como el arzobispo.

21. Para todo ello es fundamental la descripción del P. HEREDIA en la *Historia del ilustrísimo monasterio de Nuestra Señora de Sopetrán*. Madrid, 1676, p. 222. La noticia fue extractada por el CONDE DE LA VIÑAZA en las *Adiciones al Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1894, tomo tercero, p. 315.

22. Sólo con los conservados en el Archivo Histórico de La Rioja.

23. Véase más abajo, nota 40.

24. Los lienzos supervivientes de las series del monasterio de San Martín de Madrid pasaron a lo largo del siglo XIX a la parroquia de San Martín, erigida canónicamente en la que antes fuera iglesia de Portacoeli o sede de la Congregación de Clérigos Regulares Menores, fundados por San Francisco Caracciolo. Aquí los describe Elías TORMO, *Las iglesias de Madrid*. Madrid, ed. Instituto de España, 1976 (1ª edición, 1927), pp. 131-135. En la década de 1990 el arzobispado de Madrid los trasladó al monasterio de MM. Benedictinas de San Plácido, junto con otras obras de temática benedictina.

Fuera de esta relación cronológica quedan algunas obras fundamentales, como la *Misa de San Benito* de la Academia de San Fernando, y otras de menor importancia, como el *Joven con misiva* (Madrid, Banco Urquijo) o un *San Benito en oración*, de colección particular²⁵.

El problemático retrato de *Don Tiburcio Redín* del Museo del Prado, atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo hasta que Beruete y Moret propuso el nombre de fray Juan Rizi²⁶, merece una breve consideración. La historia del personaje es bien conocida a través del condensado rótulo tardío que luce y de la vida escrita por fray Mateo de Anguiano. Había nacido en Pamplona en 1597 y era caballero de Santiago, además de maestro de campo y barón de Bigüezal. En 1637 tomó el hábito de franciscano capuchino y murió en Venezuela en 1651. El retratado representa bien la edad de treinta y cinco a cuarenta años en torno a la cual profesó en los franciscanos de Tarazona y la ropa que lleva es la de la época. Sólo cabe que Rizi lo retratase tras regresar de Salamanca a Monserrat hacia 1636. Redín era entonces general de la infantería catalana²⁷. Pintado en la década de 1630, es un ejemplo excelente de valentía en la pincelada y enérgica caracterización física, además de excelente contrapunto civil del retrato de *Fray Alonso de San Vitores* del Museo de Burgos.

La última incorporación al catálogo de Rizi pertenece a su etapa de Italia y son las ocho pinturas de la capilla de San Cosme y Damián en Trevi nel Lazio (Frosinone), realizadas en 1666²⁸, a través de las cuales puede asegurarse que el estilo del pintor no sufrió variaciones ante la contemplación de la pintura italiana de mediados del siglo XVII y que siguió apegado al naturalismo tenebrista y a sus peculiares visiones teológicas, evidenciadas en los dibujos de la *Pintura Sabia*.

II. Presencia de Rizi en San Millán de la Cogolla

La presencia de fray Juan Rizi en San Millán de la Cogolla constituye en la vida del pintor fraile uno de sus últimos acontecimientos antes de viajar a Italia. Está perfectamente documentada desde Palomino²⁹. A través de Jovellanos³⁰, Ceán

25. Vendido en Subastas Durán hacia 1991. Expuesto por la Galería Teotokopoulos en el *I Salón de Anticuarios Casa de América*. Madrid, 13-18 de abril de 1993, pp. 114-115

26. MUSEO DEL PRADO. *Catálogo de las pinturas*. Madrid, 1985, pp. 564-565, Inventario núm. 887. Mide 203 x 124 cm.

27. ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, pp. 309-310, n° 77

28. SALORT PONS, *op. cit.*, 1999, pp. 1-24.

29. Antonio PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO. *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, ed. Aguilar, 1947, p. 980.

30. Gaspar Melchor de JOVELLANOS. *Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar Melchor de Jovellanos*. Edición y estudio preliminar de Don Miguel Artola. Tomo tercero. Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1956, p. 277 y ss.

Bermúdez aportó noticias de primera mano sobre los pintores activos en el monasterio, especialmente de Rizi³¹. El libro de Tormo y Monzó, Gusi y Lafuente Ferrarri³² planteó el primer estudio moderno sobre el pintor, con un catálogo razonado de obras conservadas, que fue posteriormente depurado por Angulo Iñiguez y Pérez Sánchez³³, a la vez que incorporaban todas las citas y menciones antiguas a obras no conservadas.

Según Jovellanos, fray Juan Rizi llegó a San Millán de la Cogolla para proseguir la decoración del claustro. Y Ceán Bermúdez dice que vino siendo abad de Medina del Campo³⁴. En tiempos del abad fray Benito Díez del Corral (1649-1653) se contrató con Juan de Espinosa, vecino de Puente la Reina, la realización de veinticuatro lienzos; para ejecutarlos, el pintor se trasladó al monasterio con toda su familia: aquí nació uno de sus hijos y aquí murió él mismo en 1653, sin que hubiera realizado más que la mitad de las pinturas³⁵. Jovellanos llegó a ver en 1795 alguno de los lienzos firmados “*Espinosa faciebat, 1652*”³⁶, retirados del claustro después de que José Bejés pintara su serie en tiempos del abad fray Anselmo Petit (1777-1781)³⁷. La serie se reanudó en el abadiato siguiente, el de fray Ambrosio Gómez (1653-1657), quien hizo venir a Rizi.

Quizá no fue ajeno a esta llamada fray Esteban de Cervera, monje del monasterio de San Juan de Burgos y tracista de arquitectura, quien ya conocía a Rizi. Este fraile trazó en 1640 las sillerías alta y baja del monasterio emilianense, ejecutadas por el bruselense Mateo Fabricio³⁸, dentro del más riguroso orden dórico. En 1654, cuando Rizi ya se hallaba en el monasterio, fray Esteban supervisó el dorado del retablo mayor, realizado por el burgalés Celedón Salmón³⁹. Rizi concluiría la serie del claustro pintando otros doce lienzos, serie de la cual no se ha conservado

31. Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ. *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800, tomo IV, p. 210 y ss.

32. Elías TORMO Y MONZÓ, Celestino GUSI y Enrique LAFUENTE FERRARI. *La vida y la obra de Fray Juan Ricci* (dos volúmenes). Madrid, 1930.

33. ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, pp. 268-312.

34. CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, IV, 1800, p. 211.

35. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1988.

36. Gaspar Melchor de JOVELLANOS. *Obras publicadas e inéditas de Don Gaspar melchor de Jovellanos*. Edición y estudio preliminar de Don Miguel Artola. Tomo tercero. Madrid, B.A.E., 1956, p. 277 y ss.

37. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, pp. 42 y 59-69.

38. P. Joaquín PEÑA. *Páginas emilianenses*. Salamanca, 2ª edición, 1980, p. 214. El testamento de Mateo Fabricio existe entre los legajos del Archivo Histórico de La Rioja: no aporta muchos datos, pues tras declarar la filiación y el origen fallecía y el documento, sin concluir, no se extiende más allá de un folio.

39. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, p. 40, nota 4 y pp. 141-145.

nada, pues los lienzos del Museo del Prado que se dicen proceder de San Millán de la Cogolla: *La cena de San Benito* y *San Benito abad con dos ángeles* no aparecen citados en ninguno de los inventarios de Desamortización del monasterio⁴⁰. Como valoración de la serie de Rizi baste decir que al buen criterio de Jovellanos sus cuadros le parecieron mejores que los de Espinosa⁴¹.

III. La arquitectura del retablo mayor y sus pinturas

Las crónicas refieren que fue al comienzo del mandato de fray Ambrosio Gómez, elegido en mayo de 1653, cuando se dio comienzo al nuevo retablo mayor⁴² (fig. 1) y cuando Rizi llegó a San Millán de la Cogolla. El dorado se contrató el 9 de septiembre de 1654 con el burgalés Celedón Salmón, cuando aún debía estar en obra, puesto que se obligaba a comenzar el trabajo en marzo de 1655 y a darlo acabado en septiembre de 1656, en que de nuevo volvería a ser ensamblado en presencia del dorador. Las razones estaban en que el arco de la torre aún no se había terminado (condición 5) y tampoco se había decidido si habría lienzos en los laterales del presbiterio (condición 4). La supervisión del trabajo final quedaba a cargo del fraile de la orden de fray Esteban de Cervera, residente entonces en el monasterio⁴³.

Resulta tentador pensar que Rizi llegara a tiempo para sugerir o proponer un modelo de retablo, cuyo estilo, por condicionantes del espacio y de la función, es completamente ajeno a la tradición castellana (riojana y burgalesa) y entronca directamente con las corrientes más modernas de la arquitectura de retablos madrileña de la década de 1640, en la que Alonso Cano tuvo un papel fundamental a través de los retablos de la parroquia de San Andrés de Madrid (hacia 1642-1643), de los colaterales de la catedral de la Magdalena de Getafe (hacia 1644-1646) y del de la capilla de San Diego de Alcalá en los franciscanos de Santa María de Jesús

40. A modo de sugerencia, es probable que *La cena de San Benito* proceda de San Juan de Burgos, donde creo recordar que se copia en la segunda mitad del siglo XVIII en otra pintura de la iglesia de San Lesmes. El lienzo de *San Benito con dos ángeles* es probable que proceda de San Martín de Madrid, pues hacia 1795 lo copió Gregorio Ferro, junto con el *Crucifijo* de Alonso Cano, hoy en la Academia de San Fernando, para el priorato benedictino de San Martín de Fromista, donde fue fotografiado para la monografía de 1930 y de donde desapareció en fecha incierta, dándose por perdido hasta su reciente publicación en el catálogo de pinturas del monasterio de N^{ra} S^a de Monserrat (Barcelona). Sobre la adjudicación de la copia a Ferro véase el artículo de José Manuel ARNAIZ. "Sobre Goya y algunos pintores de su entorno", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, XI, 1999, p. 269. Y el mío propio "Gregorio Ferro: sobre algunas pinturas y un documento", en *El Museo de Pontevedra*, LIII, 1999, p. 264 y nota 6.

41. JOVELLANOS, *op. cit.*, 1953, III, pp. 277-278.

42. TORMO Y MONZÓ, GUSI, LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1930, I, p. 39.

43. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, pp. 141-145.

de Alcalá de Henares (hacia 1657)⁴⁴. En la capilla de San Isidro de Madrid, obra de concepción y ejecución complejas, dirigida por José de Villareal entre 1657 y 1663, las portadas-retablo laterales fueron trazadas por Juan de Lobera, siendo el referente estructural más parecido al retablo de San Millán y, aunque posterior a 1663, el más próximo en el tiempo⁴⁵. Tampoco hay que olvidar, como recuerda Wethey, en esta secuencia de retablos “canescos” y progresivamente barrocos de Madrid, los del monasterio de monjas benedictinas de San Plácido, con calles laterales estrechas y más ornamentación, pero idéntico remate de pilastras⁴⁶, obra contratada en diciembre de 1658 por Pedro y José de la Torre con traza ajena (“en conformidad, de una planta y alzado que se les ha entregado”) y aun no concluida en 1664⁴⁷, para los que Claudio Coello pintaría todos los lienzos, el del mayor fechado en 1668, quizá por traspaso de Francisco Rizi.

La estructura del retablo de San Millán de la Cogolla está pensada para incorporar el camarín-relicario del cuerpo inferior de la torre con el presbiterio, dejando bajo el arco perforado en el testero el sagrario-torre, cuyo tercer cuerpo calado funciona como un verdadero transparente, transformando en sentido barroco el precedente de la iglesia de las Bernardas de Alcalá de Henares, obra del hermano Francisco Bautista.

Ocupa todo el testero recto del presbiterio y se compone de un alto banco con ménsulas de vegetales carnosos, sobre las que apoyan las columnas pareadas del cuerpo único del retablo. El entablamento se manifiesta fragmentado sobre los capiteles compuestos y desaparece sobre la calle central, acentuando la verticalidad y facilitando la conexión con el cuerpo de remate, estructurado con tres grandes pilares prismáticos cajeados dispuestos en profundidad y unidos por el segmento de un frontón curvo. La ornamentación aplicada a la poderosa estructura es muy

44. Sobre ellos véase el artículo de Alfonso RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, “Alonso Cano y el retablo”, en *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*. Madrid, 1999, pp. 251-269, especialmente las pp. 261-262.

45. Véase Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*. Madrid, 1975; para Pedro de la Torre en relación con la capilla de San Isidro, pp. 188; para José de Villareal, p. 130 y ss. para Juan de Lobera, p. 272 y ss. También José Manuel CRUZ VALDOVINOS, “Arquitectura barroca del siglo XVII”, en *Historia de la arquitectura española. Tomo 4. Arquitectura barroca de los siglos XVII y XVIII, arquitectura de los Borbones y neoclásica*. Zaragoza, 1986, p. 1257.

46. WETHEY, *op. cit.*, 1983, p. 94.

47. Mercedes AGULLÓ Y COBO, “El monasterio de San Plácido y su fundador, el madrileño don Jerónimo de Villanueva, protonotario de Aragón”, en *Villa de Madrid*, nº 47, 1975-II, pp. 37-50. Sobre las circunstancias de la decoración de Francisco Rizi y la posterior intervención de Coello en los lienzos de los altares, véase mi artículo “Francisco Rizi y Claudio Coello. A propósito de la anécdota de Palomino sobre el retablo de la parroquia de la Santa Cruz de Madrid”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* (U.A.M.), IV, 1992, pp. 231-237.



Fig. 1. Retablo mayor de San Millán de la Cogolla. Foto: B. Arrúe.

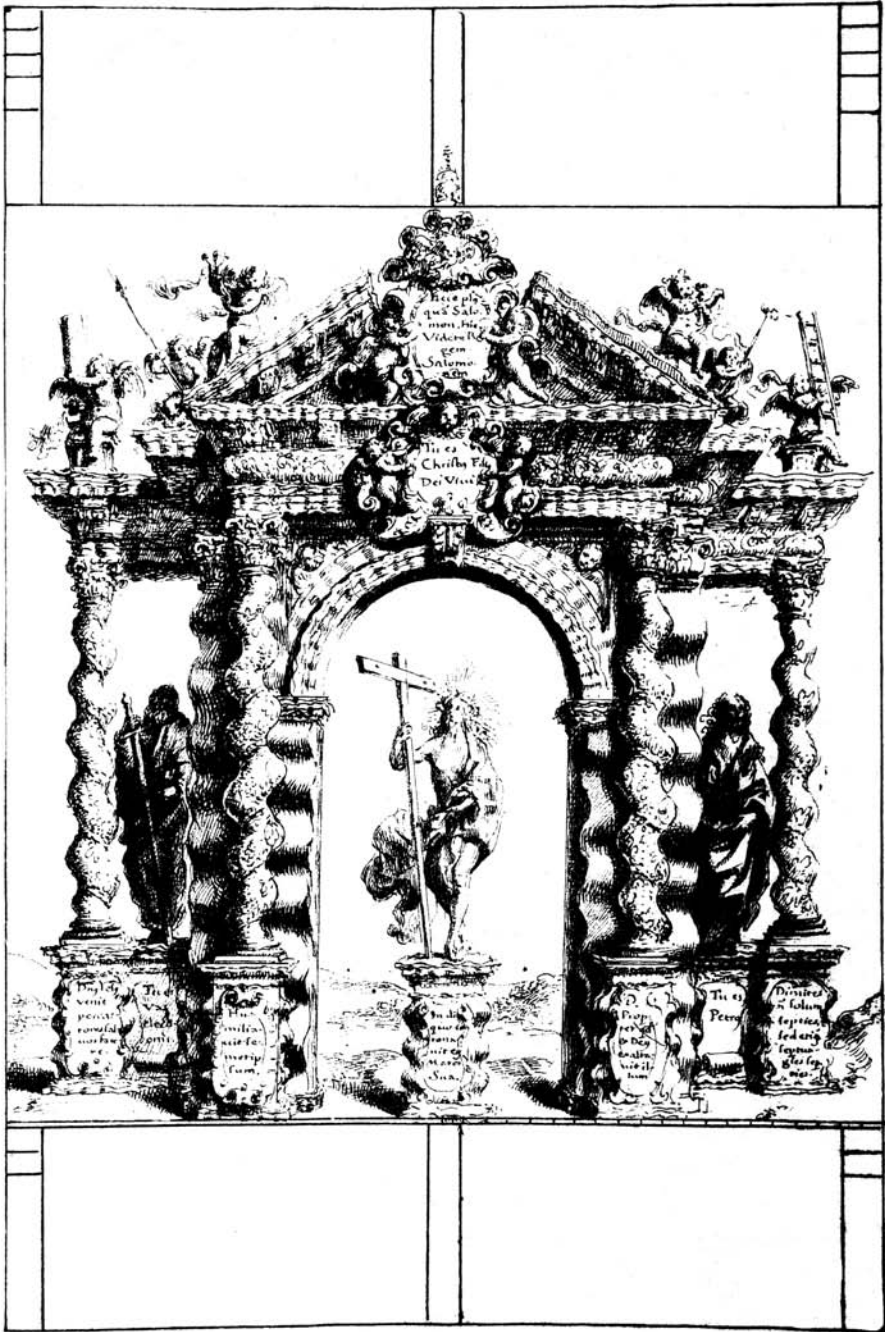


Fig. 2. Rizi. Arco triunfal salomónico dedicado a Cristo (Pintura Sabia, fol. 42).

moderada: se limita a las estrías ondulantes del tercio inferior de las columnas, acaso una modalidad arquitectónica de valor simbólico en relación con la espada flamígera de San Millán, a los roleos vegetales del friso y a los festones frutales que penden de los pilastrones del remate.

Uno de los elementos más innovadores en este retablo es el de los tercios inferiores de las cuatro columnas y su decoración con estrías onduladas, elemento que Martín González consideró como una creación barroca de los talleres de retablos de la región burgalesa y que Polo Sánchez ha situado en La Rioja, en base a las cronologías de las obras conservadas en una y otra región, a pesar de no tener en cuenta el ejemplo de San Millán de la Cogolla⁴⁸. Los ejemplos burgaleses parecen posteriores a los riojanos. De ahí que la construcción del retablo y los valores simbólicos expuestos en el lienzo titular, especialmente la espada flamígera que blande el santo⁴⁹, unidos a la presencia de Rizi en el monasterio, nos hagan sospechar en su activa participación en la creación de este motivo de dinamismo prebarroco, como antecedente del orden salomónico entero que él expuso en su tratado de la *Pintura Sabia* unos pocos años más tarde. De hecho, una de sus láminas: el *Arco triunfal salomónico dedicado a Cristo* presenta unas jambas ondulantes y un paralelismo simbólico-arquitectónico tan directo y simple como el que pudo darse en San Millán (fig. 2). Al escribir de los órdenes dice Rizi:

48. Sobre todo ello véase la síntesis de René-Jesús PAYO HERNÁNZ, *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*. Burgos, 1997, tomo I, pp. 236 y 248-249.

Estas estrías flamígeras están presentes en algunos retablos riojanos posteriores, como el de la parroquia de Santiago el Real de Logroño, de historia accidentada y estructura conservadora, con pisos, calles y entrecalles, todo de escultura, cuyas columnas muestran el fuste totalmente ondulado. El de Azofra, no documentado, que incorpora dichas columnas sólo en el cuerpo inferior, los de Santa María de Munilla, Cabezón de Cameros, Corporales, parroquia de Pedroso (desde 1661), Nieva de Cameros (1663), Herramélluri (1671) y Sojuela (1671) entre otros. (Véase José Manuel Ramírez Martínez, *Retablos mayores de la Rioja. I. Los artistas que les dieron vida en los siglos XVI, XVII y XVIII*. Logroño, 1993).

De estructura muy similar a la de estos retablos riojanos es el de la parroquia de Atapuerca (Burgos), con pisos y calles separados por columnas de fustes ondulados. En Burgos, la columna ondulada parece haberse empleado por vez primera en el retablo del coro de legos de la cartuja de Miraflores (1659), obra de Policarpo de la Nestosa, quien posteriormente intervino en el retablo de la parroquia de Villimar (1664-1666). Andrés Martínez de Arce fue el responsable del retablo de la parroquia de Villasur de Herreros (1665 y ss), a partir del cual Payo Hernánz de atribuye el de Atapuerca (*op. cit.*, 1979, II, pp. 40-42).

49. Una interpretación iconológica del lienzo titular, con desconocimiento de la historia, de las fuentes literarias y de la problemática interna de la abadía emilianense puede leerse en Jesús María GONZÁLEZ DE ZARATE, "La visión emblemática de San Millán en la pintura de Juan de Ricci", en *Berceo*, nº 108-109 (Logroño, 1985), pp. 121-133. El autor destaca como elementos significativos el caballo-unicornio como expresión de la pureza del santo, siendo en realidad un adorno de los arreos y la cabzada del animal; la espada flamígera como símbolo de los dioses y de sus mediadores, y el árbol como imagen del Estado.

“Del Salomónico sólo se an visto las colunas, mas para que corresponda todo el nombre hize este arco triunfal dedicado a Cristo Señor Nuestro, como el principal Salomón, con estas letras: Ecce plus quam Salomon hic, y Videte Regem Salomone,... Y con esto va dedicado el orden con propiedad y con algún yngenio” (fol. 41v^o)⁵⁰.

Así, las columnas del retablo de San Millán podrían ser consideradas como una versión modal de los órdenes clásicos, resuelta con ingenio. El tercio ondulante inferior aludiría al santo patrono del monasterio y el orden compuesto general a la Virgen a quien está dedicada la iglesia y la parroquia del monasterio.

El retablo contiene cuatro pinturas: en el banco, las de *San Pedro*, *San Pablo*, a los lados del arco de acceso al relicario, en cuyas caras laterales se albergan las dos urnas con las reliquias de San Millán y de San Felices; en el cuerpo, la de *San Millán en la batalla de Hacinas* o mejor la *Aparición de San Millán en la batalla de Simancas*; y en el remate la de la *Asunción de la Virgen*.

Como un complemento independiente del retablo, en los laterales del presbiterio se disponen sobre ménsulas de gallones dos lienzos a cada lado, rematados por frontones curvos; en el lado izquierdo (epístola) están los lienzos de la *Aparición de Cristo y de la Virgen a Santa Gertrudis*, y de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso*, y en el derecho (evangelio), los de la *Aparición de la Virgen a Santa Oria* y la *Aparición de Cristo y de la Virgen a Santo Domingo de Silos*.

Sobre el tema de lienzo central (fig. 3), se infiere de ciertas fuentes benedictinas que, cuando el santo benedictino aparecía en ayuda de los ejércitos cristianos, si lo hacía solo se trataba de la batalla de Hacinas, auxiliando al conde Fernán González con sus tropas; así lo denominaron Tormo y Monzó, y Lafuente Ferrari en su monografía⁵¹, siguiéndoles otros posteriormente⁵². De este modo se establecía la diferenciación cuando aparecía en compañía del apóstol Santiago, en que lo que se representaba era batalla de Simancas, de mayor trascendencia por ser aquella de la que derivaba el *Privilegio de los Votos*, verdadero fundamento histórico y económico del monasterio, a pesar de su dudosa autenticidad⁵³. Con este criterio, denominé los temas pintados por Rizí y por Román como *San Millán en la batalla de Hacinas*, y al pintado por Pedro Ruiz de Salazar –donde los reyes Ramiro II de León, García Sánchez de Navarra y Fernán González, conde de Castilla, aparecen arrodillados según la descripción del citado *Privilegio*, mientras en el cielo San

50. TORMO Y MONZÓ, GUSI Y LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1930, II, lámina XLIII

51. TORMO Y MONZÓ-LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1930, II, pp. 9-10.

52. ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, pp. 295-296.

53. Véase la obra de José Ángel GARCÍA DE CORTÁZAR Y RUIZ DE AGUIRRE, *El dominio del monasterio de San Millán de la Cogolla (siglos X al XIII) Introducción a la historia rural de Castilla altomedieval*. Salamanca, 1969.

Millán y Santiago cabalgan juntos—, como *San Millán en la batalla de Simancas*⁵⁴. Sin embargo, fray Martín Martínez en su *Apología por N.P.S. Millán de la Cogolla, Patrón de las Españas* (Madrid, 1643, segunda edición), dedicada al príncipe Baltasar Carlos, donde se emplea abundantemente la fuente del privilegio medieval⁵⁵, incluye una estampa de la aparición en la batalla de Simancas con la única figura del castellano conde Fernán González arrodillado⁵⁶, concediéndole a él todo el protagonismo (fig. 4). El mismo *Privilegio* da pie a esta interpretación, puesto que, si bien el voto leonés es para Santiago y el de navarros y castellanos para San Millán, al comenzar la batalla los ejércitos cristianos se disgregaron en tres secciones⁵⁷. González de Zárate propuso denominar el tema de la pintura de Rizi en el retablo emilianense como *San Millán en la batalla de Simancas*, por haber sido ésta la causante del *Privilegio de los votos*⁵⁸, lo que sin duda se ajusta mejor a las reivindicaciones apologéticas emilianenses.

La iconografía militar de San Millán en el retablo de la Cogolla no es ajena a su cuestionamiento como patrón de España. Francisco de Quevedo, que fue caballero de Santiago, se vio en la obligación de escribir su *Memorial por el patronato de Santiago* (1628) como respuesta a la proclamación de Santa Teresa de Jesús por el papa Urbano VIII como patrona de la corte de España y la posterior aceptación del rey Felipe IV como “particular patrona”, aspecto éste que a la orden de Santiago no sólo no pareció justificado, sino que consideró un agravio. Quevedo salió en defensa del único patronazgo del Apóstol argumentando los méritos de otros santos, como San Millán de la Cogolla o los santos niños de Alcalá Justo y Pastor, pero negándoles el mismo privilegio y afirmando tajantemente:

“no es cierto que S. Millán sea actualmente Patrón de España”⁵⁹.

54. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, pp. 85-86 y ss.

55. Citado por Brian Dutton en GONZALO DE BERCEO. *Obras completas. I. La vida de San Millán de la Cogolla*. Estudio y edición crítica por Brian Dutton. Londres, 2ª edición, 1984, p. 1, nota 4.

56. Madrid, Biblioteca Nacional, R/16664. Incluye dos estampas: la primera es la de portada; firmada por Hermann Panneels, es un pórtico de dobles columnas salomónicas enmarcando hornacina con San Millán como patrón de España y un remate de frontón curvo partido, entre cuyas volutas hay una medalla con el retrato del príncipe Baltasar Carlos. La segunda (fol. 77), no firmada, incluye la escena de la batalla, con rótulos identificando la ciudad de Simancas y leyenda descriptiva.

57. La edición comparada de las versiones en romance de Cuellar (confirmación del 27 de octubre de 1387, copiando un documento de Fernando IV, 1285-1312) y de Simancas (confirmación notarial de 1501-1504) del *Privilegio de los Votos* está en GONZALO DE BERCEO, edic. Dutton, 1984, p. 9 y ss.

58. GONZÁLEZ DE ZÁRATE, *op. cit.*, 1985, p. 124.

59. Francisco de QUEVEDO. *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas* (seis tomos). Madrid, 1713, tomo 1º, pp. 581-583.



Fig. 4. Paeneels. Aparición de San Millán en la batalla de Simancas. (Ilustración de la obra de fray Martín Martínez, Madrid, 1642 (2ª edic.).)



Fig. 3. Rizi. Aparición de San Millán en la batalla de Simancas. Foto: B. Arrúe.

La segunda edición de la obra de fray Martín Martínez (1643), ilustrada con las estampas de Panneels y dedicada al príncipe Baltasar Carlos, puede considerarse como un contraataque a las ideas expresadas por Quevedo. El autor se lamentaba en la dedicatoria del olvido de San Millán y propugnaba que se le volviera a reconocer como patrón, junto con Santiago:

“Celebra España la paz, a Santiago atribuye todas las victorias y calla el nombre de S. Millán, a quien deue con igualdad los triunfos”.

“(…)”

“Bueluan por mano de V.A. los reconocimientos, y quedarán los dos Patronos premiados, que estos nuevos fauores empeñarán a S. Millán a que repita las hazañas”⁶⁰.

La estampa de Panneels en la obra de fray Martín Martínez sería probablemente el punto de partida para las obras de Román y de Rizi. La creencia generalizada del patronazgo común del apóstol Santiago y de San Millán fue amparada por la monarquía española y San Millán compartió honores con el Apóstol en numerosos arcos triunfales de festejos efímeros y llegó en el siglo XVIII, de mano del benedictino padre Sarmiento, hasta el ornato de los pilares exteriores de la capilla del Palacio Real nuevo o de Oriente⁶¹.

Desde el punto de vista de la pintura, se trata de la más compleja composición conservada de Rizi (fig. 3). Es a la vez, tradicional en todo el contexto de su obra e innovadora por mostrar una composición a campo abierto, con generosa amplitud espacial, que parece más frecuente en sus obras últimas, como las pinturas del *Martirio de Santas Céntola y Elena*, y en el de *Santa Victoria*, del trascoro de la catedral de Burgos. Rizi se muestra hombre de formación clasicista por la disposición de toda la escena y de la principal figura en friso, con una clara lectura de izquierda a derecha. Intenta dinamizar el discurrir de la acción milagrosa mediante la introducción del caballo blanco y los gestos amenazantes del brazo armado con la espada flamígera⁶², pero quedan reducidos a una silueta más clara sobre el fondo

60. MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1643, dedicatoria. Los argumentos siguen a lo largo de todo el libro. En la segunda parte de la obra Martínez defiende a San Millán frente a los canónigos de la catedral de Santiago, en la figura de don Pedro Astorga de Castillo, quien al defender el patronato único de Santiago contra los Carmelitas acusaba al *Privilegio de los Votos* de ser un documento apócrifo.

61. Francisco Javier de la PLAZA SANTIAGO, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*. Valladolid, 1975. José Miguel MORÁN TURINA. “El padre Sarmiento y su “Sistema de adornos de escultura interiores y exteriores para el nuevo real palacio de Madrid”, en *Revista de Ideas Estéticas*, XXXVI, nº 147, 1979, pp. 73-91.

62. La espada flamígera se encuentra también en el lienzo de Pedro Ruiz de Salazar que representa la aparición de San Millán y del apóstol Santiago en la batalla de Simancas (GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, p. 104, nº 94), procedente del priorato de Cihuri, quizá de hacia 1644. Debe recoger alguna tradición del monasterio o una interpretación plástica del texto latino del

oscuro del árbol recortado a contraluz y el cielo rojizo del amanecer. La superposición de elementos aplana la composición y anula la profundidad confiada al paisaje abierto. Más que una composición de acción bien trabada, la pintura parece un estandarte y recuerda el perfil recortado del Pendón de Baeza (León, colegiata de San Isidoro) e incluso el tímpano románico de la catedral de Compostela, donde la silueta es la de Santiago. Por delante de la cabalgadura los fieros sarracenos gesticulan pavorosamente o yacen caídos con las cabezas rajadas. Sus fuertes escorzos pertenecen igualmente a la tradición manierista, recuperada por el dinamismo barroco, y tienen poco que ver con la marcha disciplinada del ejército cristiano, aunque mucho con la irrupción milagrosa del santo al frente de las huestes castellanias.

En su juego de luces, la pintura muestra una iluminación propia e independiente de las condiciones naturales de la iglesia. El caballo blanco con San Millán empuñando la espada de fuego focalizan toda la atención del espectador: los dos elementos quedan recortados sobre la encina y ésta sobre los rayones rojos y azules del alba. Sobre los gruesos pliegues de las ropas coloristas de los sarracenos la luz incide creando tornasoles, bien conocidos en la pintura española de las primeras décadas del siglo XVII a través de muestras de pintura caravaggista, al modo de Borgianni, o naturalista-tenebrista, al modo de Luis Tristán. La observación naturalista de Rizzi se muestra extraordinaria en las figuras de los soldados caídos y en detalles vegetales de la zona baja del cuadro. Como siempre se ha dicho, el naturalismo tenebrista de Rizzi es también un naturalismo de pasta espesa, con pincelada larga, rápida y certera, a través del cual se acerca al barroco, interpretado bajo el prisma de su educación y de su horizonte cultural claramente religioso.

Sin embargo, no parece que haya en esta pintura una especial dedicación a la individualización de los rostros, hasta el extremo de retratar frailes y personas vivas, según la tradición oral de los claustros benedictinos en el siglo XVIII. El padre Sarmiento recogía esta idea aplicada a los lienzos del monasterio de San Martín de Madrid:

“En los claustros de este monasterio de San Martín está pintada en muchos cuadros la vida del padre San Benito. Pintola el siglo pasado el padre fray Juan Ricci, monje benito y hermano del famoso pintor Ricci; aunque no tienen la última mano, dichas pinturas son muy apreciables, porque no hay en ellas persona alguna cuyo rostro no sea copia original de alguno de los monjes, legos, criados, etc., que vivían entonces dentro del mismo monasterio. Aun hoy se conserva la tradición de que éste o el otro monje pintado es vivo retrato, en todo, de tal monje singular; y la tradición que yo conservo, por haber tomado el hábito en dicho monasterio, la tengo, inmediatamente, de varios monjes vie-

Privilegio, donde se dice que: “*Caelestes duos equites candidis sedentes equis diuina dispositione armatis*”, lo que Martínez traduce: “se aparecieron dos caualleros celestiales en caualllos blancos, armados por disposición diuina” (MARTÍNEZ, *op. cit.*, 1643, folio 47).

*jos que conocí y que habían sido compañeros del padre Ricci pintor, como también el que el pintor nombrado se había retratado a sí mismo en la persona de un monje de barba negra que asiste al tránsito de mi santo patriarca”*⁶³.

Los dos lienzos de *San Pedro* y *San Pablo* (figs. 5 y 6), extraordinarios por su efecto escultórico logrado a base de iluminación tenebrista, se mantienen fuera de esta tendencia retratística. En cambio, en la *Asunción de la Virgen* (fig. 7), advocación titular de la iglesia monasterial, composición que copia de modo parcial la última estampa de Wierix en las *Evangelicae Historiae Imagines* del padre Nadal⁶⁴, si que existen esas individualidades, especialmente en la segunda cabeza del grupo de apóstoles, comenzando por la izquierda. La composición se distribuye en dos registros. En la mitad inferior, son catorce figuras dispuestas en torno al sencillo sepulcro de piedra, lleno de rosas blancas, dispuesto en línea oblicua sobre el paisaje alto de horizonte y claro de luz. En la mitad superior, la Virgen se eleva con naturalidad, ayudada por Cristo resucitado, utilizando el recurso del arco de nubes que separa el cielo y la tierra. El grupo gravita sobre el centro del grupo inferior y proyecta su sombra luminosa sobre los rostros de las figuras del fondo, mientras las de cuerpo entero del primer plano, dando la espalda al espectador, reciben la intensa luz lateral que aclara sus colores ocre amarillos, azules, verdes y rosáceos, hasta transformarlos sobre los mullidos pliegues en tonalidades casi blancas. Son figuras especialmente alargadas, de cabezas calvas y miradas bajas, que traen al recuerdo algunos modelos de Eugenio Cajés, si no fuera por lo enérgico del modelado y la fuerza del claroscuro, más que las reminiscencias del Greco, a través de Maíno, que han sido aludidas en ocasiones⁶⁵.

IV. Los lienzos de los laterales del presbiterio

Del documento para el contrato del dorado del retablo mayor, suscrito por Celadón Salmón, se deduce que en septiembre de 1654 la colocación de repisas y de cuadros en los laterales del retablo mayor sólo era una posibilidad y no una decisión⁶⁶. Fue por tanto algo surgido en el transcurso de la realización como un complemento. Es probable que los lienzos sean las obras más tardías de Rizi en San Millán, lo que a efectos de su evolución estilística resulta poco relevante.

63. MORÁN TURINA, *op. cit.*, 1979, p. 281.

64. P. Jerónimo NADAL, S.I. *Imágenes de la Historia Evangélica*, con estudio introductorio de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Barcelona, 1975, 153.

65. Desde CEÁN BERMÚDEZ, *op. cit.*, 1800, IV, p. 210. Y llegan hasta la más reciente guía del monasterio: Juan B. OLARTE, *Monasterio de San Millán de la Cogolla. Suso y Yuso*. León, 1995, p. 66.

66. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1985, p. 142, condición número 4.



Fig. 7. Rizzi. Asunción de la Virgen.

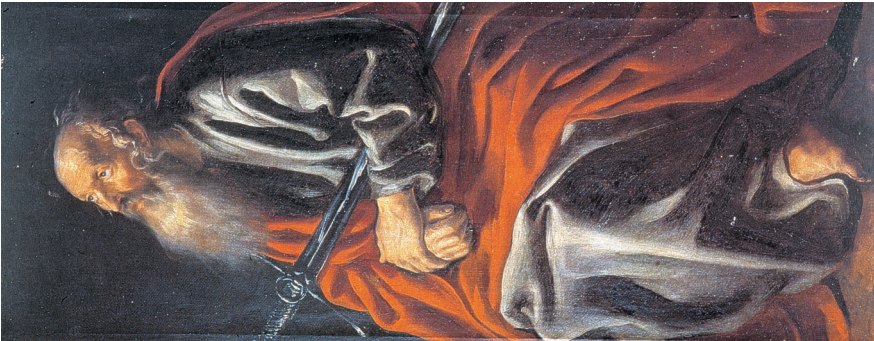


Fig. 6. Rizzi. San Pablo.



Fig. 5. Rizzi. San Pedro.

En los muros laterales del presbiterio, como complemento a la iconografía de la fundación del monasterio, del patronazgo emilianense y de la dedicación mariana del templo, se pintaron cuatro lienzos de santos y santas de la orden de San Benito en sus visiones o apariciones de la Virgen o de Cristo, de manera que quedaran resaltados los especiales favores del cielo por la devoción y entrega a su culto. En el lado del Evangelio están representadas Santa Oria y de Santa Gertrudis; y en el la Epístola, San Ildefonso y Santo Domingo de Silos. Son un santo y una santa de la devoción general de los benedictinos y otra pareja de fraile y monja de la devoción particular de la Cogolla. Se trata de dos santos riojanos: Santa Oria o Aurea, que fue discípula de San Millán, y Santo Domingo de Silos que fue monje profeso en el monasterio de la Cogolla. Los dos santos foráneos son San Ildefonso, abad benedictino en el monasterio Agaliense de Toledo, antes que arzobispo de la sede toledana; y Santa Gertrudis la Magna, una de las monjas más destacadas de la orden. Desde esta perspectiva, todos los lienzos de los muros del presbiterio parecen haber sido concebidos para exaltar a la orden benedictina en sus dos ramas masculina y femenina, haciendo hincapié en una discípula directa (Oria), en un seguidor de la regla implantada por San Millán en España (Ildefonso) y en un profeso del monasterio que él fundó (Domingo de Silos). La elección de Santa Gertrudis, además de sus cualidades personales, tiene que ver sin duda con el milagro de sus desposorios místicos.

Ninguno de los temas estaba representado en otro lienzo de Rizi, pues el pasaje de Santo Domingo de Silos es diferente al representado en uno de los retablos colaterales.

Todos los lienzos tienen en común representar apariciones milagrosas de Cristo, de la Virgen o de ambos a los santos benedictinos. Desde este punto de vista puede decirse que el colorido de las composiciones es el mismo: negros en las cogullas, rojos en los mantos de Cristo y de la Virgen, azul oscuro en la túnica de ésta, blanco para las luces, carmines con blanco para las carnes y ocre amarillo, muy cálido, para la atmósfera de nubes y celajes de la aparición. También hay coincidencia en los esquemas escogidos para las composiciones, con Cristo y la Virgen en alto, sentados sobre las nubes y desplazados hacia uno de los lados del lienzo, mientras en bajo, arrodillados, acogidos por los celestiales visitantes o besando sus manos, están los santos benedictinos. La disposición lateral escalonada de las dos o tres figuras de cada lienzo ofrece una gran claridad de lectura y una notable monumentalidad, característica de Rizi, quien con su estilo de formas amplias, de ritmo majestuoso en los plegados, de pincelada empastada, de trazo largo y de expresión intimista consigue algunas de sus mejores obras, ensamblando la realidad y el milagro dentro del estrecho espacio de las celdas, apenas perceptibles por pequeños indicios. El espacio se acorta y la iluminación dorada valora las figuras de modo preferente, hasta situar a los monjes y a las figuras divinas en un mismo plano físico.

Para la *Aparición de la Virgen a Santa Oria*⁶⁷ (fig. 8) Rizi debió inspirarse en el poema que Gonzalo de Berceo dedicó a la santa. De las tres visiones que narra, debió escogerse la segunda, según la cual Santa Oria, tras velar toda la noche tendida en el suelo, recibió la visita de tres vírgenes, representadas en la lejanía del celaje dorado, que le anunciaron la inmediata llegada de la Virgen María y la hicieron acostarse. Cuando llegó, la Virgen se abrazó a la santa y le anunció su próxima muerte y su salvación.

A la misma altura que el lienzo de Santa Oria está en el lado de la Epístola el de la *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (fig. 9), a quien Sandoval llama “monge de S. Benito, Abad Agaliense y Arçobispo de Toledo”⁶⁸. Según confiesa el propio Sandoval, la vida de San Ildefonso la tomó de un manuscrito de la biblioteca de San Millán de la Cogolla, en el cual también estaban contenidas sus obras. Su condición de doctor mariano refuerza sus méritos para ser representado en la iglesia de San Millán. Los benedictinos de San Martín de Madrid dedicaron al santo toledano en la primera mitad del siglo XVII una iglesia como ayuda de parroquia⁶⁹. En la composición destaca la elegante amplitud y la finura transmitida al tejido de la casulla, que la Virgen coloca al santo sobre su hábito benedictino⁷⁰, así como el rostro joven y enérgico del santo que destaca entre todos los arquetipos de la serie.

En el registro superior del lado del Evangelio se instaló el lienzo de la *Aparición de Cristo y la Virgen a Santa Gertrudis*⁷¹ (fig. 10). Se trata de un tema benedictino, que en esta representación de Rizi debió de tener uno de sus primeras iconografías en España, puesto que la santa fue canonizada en 1677. Coello y Donoso la representaron en los lienzos de los monasterios benedictinos de San Plácido de Madrid y de Corella (Navarra) hacia 1668. Su iconografía quizá responda a las tradiciones internas de la orden y a los repertorios de vidas de santos, como el que pocos años después escribió Ciria de Raxis⁷². Según estas vidas, el extraordinario amor de la

67. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, p. 87, nº 59. Con letrero explicativo: “NRA. MADRE S^A AVRIA, HIJA / PROFESA DESTE MONES / TERIO”

68. SANDOVAL, *op. cit.*, 1601, fol. 27. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, p. 88, nº 61. Lleva el siguiente letrero: “N.P.S. ILDEFONSO / ARÁOBISPO DE / TOLEDO”

69. TORMO, *Las iglesias de Madrid*, 1979, p. 181.

70. Fray Juan Bautista Maíno también pintó una *Imposición de la casulla a San Ildefonso* (Sevilla, colección particular), con el santo tonsurado y vistiendo un hábito monacal (Véase Diego ANGULO IÑIGUEZ y Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*. Madrid, 1969, p. 316, lámina 268.

71. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, pp. 87-88, nº 60. Lleva el siguiente letrero: “NRA. MADRE S^A GETRVDIS”.

72. Pedro de CIRIA DE RAXIS Y INOJOSA. *Vida de santas y mujeres ilustres y mujeres ilustres de el Orden de San Benito, Patriarca de los monges, con varias noticias de diversos reinos y provincias, raros milagros con mucha doctrina, en especial para monjas y personas que tratan virtud*. Granada 1686-1691 (3 volúmenes).



*Fig. 8. Rizi. Aparición de Cristo y de la Virgen a Santa Oria.
Foto: B. Arrúe.*



*Fig. 9. Rizi. Imposición de la casulla a San Ildefonso.
Foto: B. Arrúe.*



*Fig. 10. Rizi. Desposorios místicos de Santa Gertrudis.
Foto: B. Arrúe.*



*Fig. 11. Rizi. Intercesión de Santo Domingo de Silos por un cautivo.
Foto: B. Arrúe.*

abadesa cisterciense del siglo XIII Santa Gertrudis por Cristo y por la Virgen fue recompensado con la impresión de las cinco llagas sobre su cuerpo y con la imagen de Cristo sobre su propio corazón, dando pie a la iconografía de los desposorios místicos, a imagen de los de Santa Catalina de Siena o de Santa Teresa de Jesús.

Con leves variaciones, su composición es casi simétrica a la otra Aparición de Cristo y la Virgen a Santo Domingo de Silos⁷³, que en realidad debe ser la *Intercesión de santo Domingo de Silos por un preso* (fig. 11). La interpretación iconográfica que propuse hace algunos años no me parece hoy correcta, a la luz de una nueva lectura de las fuentes y ante la interpretación más ajustada del lienzo procedente de uno de los retablos colaterales, hoy en el museo del monasterio. La escena representa a Santo Domingo orando arrodillado ante un altar con la visión de la Virgen y de Cristo, que acoge con su mano al santo. Por encima de la cabeza del santo, es de suponer que colgados de la pared, se aprecian unos grilletes de hierro. La escena puede tener relación con las estrofas 366 a 368 del poema escrito por Berceo, posteriores a que los parientes de un hombre apresado por los moros acudieran a pedir la intercesión del santo. Dicen:

*“El padre cordojoso / entró a su altar,
como era usado / al criador rogar.*

*La noche escorrida, / luego a los alvares
cantó la sancta missa / elli con los señores,
tovieron por el preso / oración e clamores
que Dios lo delibrasse / de tales guardadores.*

*La oración del padre / de la grand sanctidad,
levóla a los cielos / la sancta caridad;
plegó a las orejas / del rey de majestad;
escapó el captivo / de la captividad”⁷⁴.*

Ni su composición, ni su colorido, ni sus modelos humanos aportan novedad al conjunto de las obras de Rizí en San Millán de la Cogolla. La Virgen y Cristo presentan los rostros estereotipados habituales: Ella, con la cara redonda de mejillas hinchadas y ruborosas; El con las facciones finas, en la nariz, la boca y la barbilla, y el cabello negro ondulado, con el torso semicubierto por el manto terciado al hombro. La iluminación intensa, con grandes manchas de color sobre los ropajes, se mantiene aún estando invadida la escena por los resplandores dorados del cielo.

73. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, pp. 88-89, nº 62. Lleva el siguiente letrero: “NRO. P. SANTO DOMINGO DE / SILOS PROFESO DES-/ TE MONASTERIO”.

74. RUFFINATTO, *op. cit.*, 1979, pp. 167-168.

V. Los retablos de las naves laterales

En el mismo trienio de fray Ambrosio Gómez se construirían los tres retablos de las naves laterales para los cuales fray Juan Rizi pintaría otros seis lienzos. Se dedicaron a San Benito, al Rosario y a Santo Domingo de Silos. Los dos primeros se colocaron en la nave del evangelio y el último en la capilla independiente del lado de la epístola junto al presbiterio.

Sus arquitecturas responden a dos modelos diferentes. El retablo del Rosario, con su original lienzo de *Cristo y la Virgen entregando rosarios a San Benito y a San Miguel Florentino* es monumental y sencillo, pero recoge formas de tradición tardomanierista junto a otras barrocas (fig. 12). Se eleva sobre un pedestal de fábrica y se componen de un banco decorado con dos ovalos convexos entre ménsulas, un cuerpo con un marco de pilastras planas rematadas por una ménsula vegetal previa a un capitel jónico sobre el cual carga un dado con acanaladuras a modo de triglifo, todo él delimitado por columnas de orden compuesto; su entablamento se escalona en planos de profundidad decreciente hacia los extremos y se remata con un frontón recto partido, cuyo centro acoge el ático con gruesos pilares prismáticos cajeados, sin entablamento, y un segmento de frontón curvo como cierre. A plomo con las columnas compuestas hay unos pedestales con pirámides y en los cajeados de las pilastras detalles florales como los del remate del retablo mayor. Estos detalles contrastan con las decoraciones planas de cintas con medallas ovales que decoran las pilastras jónicas del primer cuerpo, motivo que los relaciona muy directamente con el retablo de la *Piedad* de la parroquia de Ezcaray, obra del manierismo del siglo XVI, cuyo relieve se debe al taller de los Beaugrant, y con el retablo de la *Presentación de la Virgen*, en la capilla del licenciado Vicio de la parroquia de Briones, de Pedro de Arbuló que suele fecharse hacia 1570⁷⁵, en la que las pilastras se han transformado en estípites. Parece el resultado de un aprovechamiento de materiales de otro momento artístico, recompuestos hacia 1653.

Los retablos que contuvieron los lienzos de *San Benito como precursor de las órdenes militares* y de *la Muerte de Santo Domingo de Silos*, más sus respectivos áticos, son iguales, algo más estrechos que el del Rosario y más coherentes desde el punto de vista estilístico. Las ménsulas se decoran con una gran hoja de acanto y encuadran un banco liso, en cuyo centro hay una cavidad para un relicario. El cuerpo se eleva entre columnas de capitel compuesto y esbelto fuste estriado, con una retopilastra ligeramente sobresaliente; sobre sus capiteles cargan fragmentos de entablamento, que desaparece en el centro, ocupado por el borde superior del marco de gallones del lienzo. El remate superior se dispone entre dos pirámides y muestra las pilastras con colgantes frutales en sus cajas, rematadas por una franja a

75. José Manuel RAMÍREZ MARTÍNEZ. *Iglesia parroquial de Briones*. Logroño, Consejería de Educación, Cultura y Deportes, 1986, pp. 5-6. Para la localización de esta publicación, debe advertirse que fue el calendario de 1986. ID. *Briones y sus monumentos*, Logroño, 1995; pp. 46-47.

modo de capitel, decorada con semi espejos esféricos, sobre la que va el segmento curvo del frontón.

Con la llegada de las nuevas órdenes monásticas en las últimas décadas del siglo XIX estos retablos fueron despojados de sus lienzos titulares y adaptados para contener nuevas advocaciones, si bien se mantuvieron en su lugar los lienzos de los áticos. Hoy sería perfectamente posible y muy deseable la reconstrucción de los dos conjuntos.

El **retablo dedicado a Santo Domingo de Silos**, que Jovellanos describió en 1795 en la capilla del lado de la epístola adyacente al presbiterio, tenía como lienzo titular la *Visita de Cristo y de la Virgen a Santo Domingo de Silos en su lecho de muerte* (fig. 13). En el letrero del ángulo inferior derecho se lee: “Christo y sv Madre SS^{ma}. / Visitan a N. P. S^{to}. Domingo / de Silos”. El santo riojano había sido prior del monasterio emilianense y opositor al rey García IV de Nájera (1035-1054), razón por la que tuvo que refugiarse en tierras de Castilla, siendo posteriormente abad del monasterio de Silos. Gonzalo de Berceo le dedicó uno de sus poemas con su historia circunstanciada y con sus milagros, y su culto se extendió por los monasterios benedictinos. Rizi pintó un tema similar para el retablo que preside la santa capilla del monasterio de Silos, que parece cronológicamente algo anterior en el relato de Berceo. La composición está planteada como una visión sobrenatural con Cristo y la Virgen sentados sobre las masas doradas de las nubes, irrumpiendo en la celda del santo, quien con su cogulla negra yace tendido sobre la manta blanca marfileña que recubre el lecho, dispuesto en oblicuo. Además del letrero explicativo, dos elementos simbólicos nos dan las claves de esta iconografía: unos grilletes de preso en el ángulo inferior izquierdo y tres coronas de oro que se sitúan entre las cabezas de Cristo y la Virgen. La escena se encuadra dentro del anuncio del santo de su propia muerte y del premio de las tres coronas por su labor en como fraile en San Millán, en Cañas y en Silos (estrofas 229-243). Según el poema de Berceo, la acción tiene lugar el día de la fiesta de la Inmaculada del año de la muerte del santo, en el cual Santo Domingo habría hablado con Cristo y la Virgen (“el rey e la reyna” de la estrofa 505) la conversación de la estrofa 512:

*“Deque cantó el gallo / con ellos é fablado,
de ir he en pos ellos, / ca me an conbidado;
puesto lo é con ellos, / e ánme aplazado,
que a pocos de días / prenda su ospedado”*⁷⁶.

El lienzo del ático representa a *Santo Domingo de Silos liberando a un cautivo*⁷⁷, escena que en principio podría referirse al milagro en vida del santo que se

76. Aldo RUFFINATTO. *La vida de Santo Domingo de Silos de Gonzalo de Berceo. Estudio y edición crítica*. Logroño, 1978, p. 204

77. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, pp. 89-90, n° 64.



Fig. 13. Rizi. Cristo y la Virgen se aparecen a Santo Domingo de Silos para anunciarle su próxima muerte y su premio.



*Fig. 12. Retablo de San Benito y San Miguel Florentino.
Foto: B. Arrúe.*

narra en las estrofas 351-375⁷⁸, de las que, sin embargo, no se deduce el encuentro del santo y del prisionero. La escena representa a Santo Domingo levantando la losa de piedra de un arca y ayudando a salir al prisionero, mientras un soldado de grandes mostachos y mirada asombrada no pone ningún reparo. De la pared, parecen colgar unos grilletes, un perro mastín dormita tendido en el lado izquierdo y un gallo permanece tranquilo ante la acción. La composición es sencilla, de disposición en friso y de figuras monumentales, que acentúan su escala al aparecer encorvadas. Su colorido es el común a las pinturas benedictinas de Rizi, con abundantes negros, iluminados por la luz lateral.

Jovellanos quiso ver en esta composición una obra influenciada por el estilo de Navarrete el Mudo. En realidad, es una de las pinturas peor observadas y menos valoradas del conjunto de San Millán, debido a las dificultades para ser fotografiada correctamente en el ático a contraluz de una de las ventanas de la iglesia.

El **retablo de San Benito** es de estructura similar al de Santo Domingo de Silos. Ocupó una de las capillas del trascoro en la nave del evangelio, aunque hoy su lienzo titular desmembrado del conjunto se expone en el museo del monasterio. El tema del lienzo titular fue identificado por Garrán como *San Benito como precursor de las órdenes militares* (fig. 14), tema que Tormo y Lafuente Ferrari aceptaron con reservas. La iconografía es correcta desde mi punto de vista y cabría añadir además que son las órdenes militares de la monarquía española, incluida la orden portuguesa de Cristo, por formar parte el reino de Portugal en esos momentos de los estados de Felipe IV⁷⁹. La sencillez de la composición, con la imagen frontal del santo formando un gran triángulo y los angelitos portando cada uno de ellos un paño con la cruz correspondiente a las órdenes de Montesa, Calatrava, Alcántara y Cristo, quizá sea el resultado de una compleja síntesis de fuentes y tradiciones sobre San Benito y su regla. San Gregorio Magno cuenta como tuvo el santo patriarca una noche una visión en la cual pudo contemplar todo el globo terráqueo en un sólo rayo de sol⁸⁰. Así podría explicarse la esfera que aparece sobre su cabeza, surmontada por otro disco luminoso con el letrero hebreo de Yavé. Por otro lado era creencia generalizada en la orden benedictina que la Regla benedictina era el fundamento de todas las ordenes religiosas surgidas con posterioridad⁸¹. La exclusión de la orden de Santiago en la iconografía del cuadro puede deberse a

78. RUFFINATTO, *op. cit.*, 1978, p. 163 y ss.

79. El tema preocupaba especialmente a Rizi y le dedicó en 1663 una ilustración en el manuscrito 544 de la biblioteca de Monte Cassino.

80. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, pp. 90-91. Fray Diego de MECOLAETA. *Vida y milagros del glorioso patriarca de los monjes San Benito, con notas, observaciones, discursos del P. ...* Madrid, 1733, p. 55.

81. Fray Prudencio de SANDOVAL. *Primera parte de las fundaciones de los monasterios del glorioso Padre San Benito...* Madrid, 1601, fol. 21.

la idea del copatronazgo de España, compartido por San Millán con el Apóstol, y estaría representada en el lienzo titular del altar mayor.

En la composición destaca la monumental sencillez del tema, heredera de la tradición de los pintores del Escorial y de los maestros madrileños del primer tercio del siglo XVII, y la calidad técnica de la obra, especialmente en la gran cabeza del santo con su barba larga, cana y transparente, como el San Pablo del retablo mayor, y también en los angelitos, tan semejantes a los que pueblan los dibujos de la *Pintura sabia*.

El lienzo del ático está aún en su lugar originario y representa a *San Benito recibiendo a San Plácido y a San Mauro*, dos sobrinos del patriarca, de quien recibieron el hábito en el monasterio de San Clemente de Columbania. Luego contribuyeron a extender la regla por Sicilia y por Francia respectivamente, y en este sentido su significación de primeros discípulos era equivalente a la de San Millán de la Cogolla, quien, por tradición emilianense, habría sido el introductor de la regla en España. También existe una lógica relación iconográfica entre este lienzo sobre los tímidos inicios de la orden con el lienzo titular, premonición de la grandeza futura. Las figuras ocupan todo el lienzo con sus vestimentas negras: San Benito entronizado como abad, con estola y cruz pectoral, acoge con sus brazos a sus discípulos. Presenta la misma venerable expresión del lienzo grande, mientras que los rostros de los dos frailes jóvenes evocan por su expresión individualizada rostros tomados o inspirados en personas coetáneas⁸².

El **retablo del Rosario** se halla en la nave del evangelio, adosado al muro norte de la iglesia, y es el único que hoy permanece íntegro. El lienzo titular presenta una curiosa iconografía por fortuna explicada en un letrero situado al pie: “N.P.S. Benito Patriarca de las reli- / giones, inventor del Rosario de Nra. S^a.: Michael Florentino, monge benito / camaldulense, inventor de la Camaldula”, que vale por toda la explicación iconográfica⁸³. Como patriarca de las religiones la tradición benedictina hacía a San Benito inventor del rezo del Rosario, frente a los predicadores de Santo Domingo de Guzmán, y a San Miguel Florentino, hijo de la orden e inventor de la variante del rosario *Corona Domini* o Camaldula, dedicada a Cristo. La escena se representa a campo abierto, con los dos santos arrodillados en tierra y a los pies de la Virgen y de Cristo, sedentes sobre la nube en la que se aparecen y portadores de sendos rosarios que entregan a los santos mientras les besan las manos. Destacan las dos coronas de perlas a modo de rosarios y de rosas que lucen en sus cabezas, separadas por la paloma del Espíritu Santo. Se trata de una de las pinturas de colorido más variado dentro de todo el conjunto de San Millán, al introducir el

82. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, p. 91, nº 68.

83. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, p. 90, nº 65. Sobre los movimientos del retablo en la iglesia, véase Constantino GARRÁN, *San Millán de la Cogolla y sus dos insignes monasterios*. Logroño, 1929, p. 79.

manto blanco de San Miguel Florentino, que alcanza la misma textura de lana gruesa que la manta del lecho de Santo Domingo de Silos. También la atmósfera dorada de la aparición enriquece la pintura de composición simétrica y frontal, con las figuras traídas al primer plano y el espacio ocupado casi totalmente.

El monasterio guarda otro lienzo del mismo tema y composición, con leves variantes reseñadas por Tormo y Monzo-Lafuente Ferrari⁸⁴ (fig. 15).

El lienzo del ático con *La Virgen entregando rosarios a las ánimas* destaca la cualidad de la Virgen María como mediadora de las ánimas del purgatorio que, en forma de hombre y de mujer desnudos emergen de las llamas. Su presencia en los lienzos pintados por Rizi es constante, puesto que la iglesia monasterial le está dedicada. El colorido se hace más cálido por los tonos tostados de las nubes y de los desnudos, y por los rojizos del fuego.

VI. Los retratos de los benefactores del monasterio

Durante su estancia en San Millán de la Cogolla fray Juan Rizi pintó también una galería de retratos apócrifos de cuatro benefactores medievales del monasterio: el *Conde Fernán González*, *Don Sancho el Mayor de Navarra*, *Don García de Navarra* y *Don Alfonso VII de Castilla*⁸⁵ (figs. 16 y 17), única en su catálogo, excepción hecha del retrato aislado de *Rodrigo Díaz de Vivar el Cid* (fig. 18), pintada para el monasterio de San Pedro de Cardaña, que no se conserva, aunque puede rastrearse a través de estampas y dibujos.

Parece lógico poner esta serie en relación con la que en torno a 1635 se encargó en Madrid para decorar el palacio del Buen Retiro, serie de los reyes godos en la que intervinieron Vicente Carducho y Félix Castelo entre otros⁸⁶ (Madrid, Museo del Ejército, depósito del Museo del Prado). Rizi pudo conocerla en el transcurso de su breve estancia en la Corte durante los años 1639-1641, antes de ser enviado al monasterio de Silos. Aunque las dos tienen el mismo carácter conmemorativo de las glorias del pasado, el tono épico y genealógico de la serie palaciega es más fuerte, frente a una mayor moderación, elegancia y sobriedad de la serie de San Millán. Van vestidos con ropas cercanas en el tiempo, visibles en muchos retratos

84. TORMO Y MONZÓ-LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1930, II, p. 47, láms. XXVIII-XXX.

85. GUTIÉRREZ PASTOR, *op. cit.*, 1984, pp. 92-93, núms. 71, 72, 73 y 74. Llevan los siguientes letreros:

“EL CONDE FERNÁN GONZALEZ, SEÑOR DE / CASTILLA. CONCEDIÓ LOS VOTOS A N. P. S. MILLÁN”.

“EL REY DON SANCHO EL MAYOR REY DE / NAVARRA, CASTILLA Y ARAGÓN, BIENHECHOR / DESTA MONASTERIO”.

“DON GARCÍA REY DE NAVARRA / FVNDADOR DESTA MONASTERIO”; y

“EL EMPERADOR. D. ALONSO EL 7º REY / DE CASTILLA. BIENHECHOR DESTA MONASTERIO”

86. Véase ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1969, pp. 182-183 y 201-202.



Fig. 16. Rizzi. El rey Sancho el Mayor.
Foto: B. Arrúe.

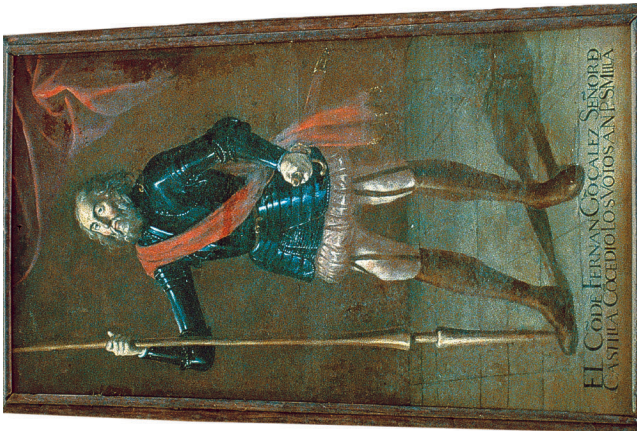


Fig. 17. Rizzi. El conde Fernán González. Foto: B. Arrúe.

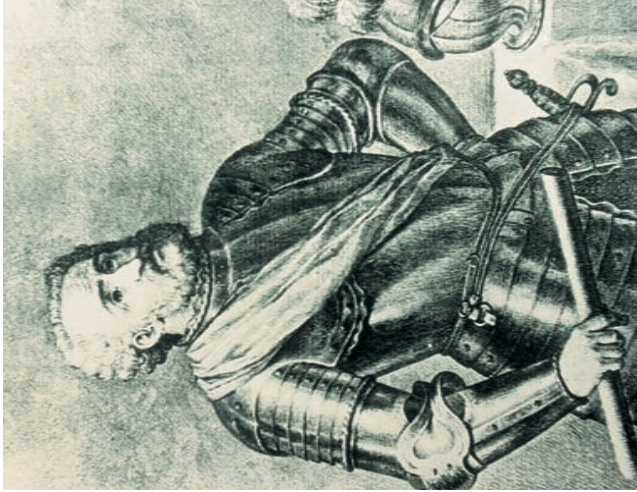


Fig. 18. López Enguidanos, ¿según Rizzi?
Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid.

de la época de Felipe III, en la que Rizi se formó como pintor. Rizi empleó en todos ellos un mismo esquema: figura de pie, con armadura pavonada en negro sobre gregüescos y camisa, y calzas, con banda de capitán general terciada sobre el pecho y espada al cinto o lanza en la mano. Sólo el rey Sancho el mayor no lleva ese atuendo y sus ropas se completan con un gran manto, portando en la mano un cetro. Están representados en el interior de una estancia de pavimento lineal, colocados junto a una mesa recubierta con un tapete de color blanco sucio, sobre la que queda la corona, y bajo los plegados de un cortinaje. Son los símbolos más sencillos de la majestad y del alto rango social.

Predominan en todos ellos los colores negros y rojos, con algunos ocres claros, casi amarillos, aplicados con una gran ligereza sobre las capas rojizas de la imprimitación; lo mismo ocurre con los blancos agrisados de la barba deshilachada del conde Fernán González. Los brillos sobre las armaduras y las luces sobre las telas resaltan el efecto de volumen. Las cabezas tienen la suficiente variedad como para individualizar a los personajes y caracterizarlos con barbas y bigotes coetáneos al pintor.

VII. Otras obras

Sobre el cuadro de la *Virgen de Monserrat* que se muestra en el museo del monasterio con atribución a fray Juan Rizi y así ha sido publicado en las últimas guías⁸⁷, el estilo no permite bajo ningún concepto considerarlo como obra suya. Tormo y Monzó, y Lafuente Ferrari lo consideraron como una copia de escasa calidad⁸⁸. Tampoco son obras de Rizi los otros ejemplares, todos distintos entre sí, que se conservan en el monasterio de Monserrat (Barcelona), al parecer procedente de San Plácido de Madrid, obra de un anónimo del siglo XVII. La versión de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid (fig. 19), de modelos infantiles que recuerdan las obras de Alonso Cano, con quien ha sido relacionada a menudo, tiene un modelado suave que recuerda más al maestro granadino⁸⁹ que a Rizi. Para afianzar esta filiación y la relación de Cano con los benedictinos hay que recordar que el lienzo de la *Visión de San Benito* (Madrid, Museo del Prado) está pintado sobre otro aprovechado y que su radiografía proporciona el contorno de una Virgen de Monserrat con los cantores al pie⁹⁰.

87. OLARTE, *op. cit.*, 1995, p. 70.

88. TORMO Y MONZÓ-LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1930, II, n° 53 c.

89. ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1984, p. 303.

90. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. "Un Alonso Cano "oculto" en el Museo del Prado", en *Boletín del Museo del Prado*, II, n° 5, 1981, pp. 117-122.



Fig. 20. ¿Pedro Riuiz de Salazar? Virgen de Monserrat. Barnard Castle, Bowes Museum.



Fig. 19. Círculo de Alonso Cano. Virgen de Monserrat. Madrid, Academia de San Fernando.

La del Bowes Museum de Barnard Castle (fig. 20) estuvo atribuída a Cano y luego a Rizi, pero fue descalificada por Tormo y por Lafuente Ferrari debido a su minucioso estilo⁹¹. Quizá sea en razón de su estilo y colorido una obra del pintor riojano Pedro Ruiz de Salazar.

91. TORMO Y MONZÓ-LAFUENTE FERRARI, *op. cit.*, 1930, II, pp. 109-110. ANGULO IÑIGUEZ-PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1983, p. 303.