

Fray Juan Andrés Ricci y el misterio de la Inmaculada Concepción: el frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*

Friar Juan Andrés Ricci and the Mystery of the Immaculate Conception: The Frontispiece of *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*

José Riello*

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 22 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2024

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 36, 2024, pp. 93-110

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.005>

RESUMEN

Redactado por el pintor benedictino fray Juan Andrés Ricci de Guevara y fechado hacia 1660-1662, el manuscrito conocido hasta ahora como *Pintura sabia* ha sido tradicionalmente interpretado como un tratado destinado a la formación pictórica de su dedicataria Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar, o como un compendio genérico sobre el arte de la pintura. Sin embargo, el análisis de su frontispicio y su relación con otros manuscritos y con pinturas y dibujos de Ricci demuestran que esencialmente fue escrito en defensa del misterio de la Inmaculada Concepción.

PALABRAS CLAVE

Apocalipsis; Emblemática; Fray Juan Andrés Ricci de Guevara; Inmaculada Concepción; Orden benedictina; Parusía; *Pintura sabia*; Trinidad.

ABSTRACT

The manuscript known until now as *Pintura sabia* was written by the Benedictine painter Fray Juan Andrés Ricci de Guevara around 1660-1662. This treatise has traditionally been regarded as a primer for the pictorial training of Teresa Sarmiento de la Cerda, 9th Duchess of Béjar, to whom it was dedicated, or as a generic compendium on the art of painting. However, an analysis of its frontispiece and its relationship with other manuscripts, paintings and drawings by Ricci suggests that it was essentially written in defense of the mystery of the Immaculate Conception.

KEY WORDS

Apocalypse; Emblems; Friar Juan Andrés Ricci de Guevara; Immaculate Conception; Benedictine Order; Parousia; *Pintura sabia*; Trinity.

* Querría expresar mi agradecimiento a Tommaso Mozzati, Fernando Marías, Claudia Lozano, Jorge Tomás, Benito Navarrete, Roberto Alonso, Elena Escuredo y Adam Jasienski por razones que tienen que ver con la redacción y primera recepción de este artículo y que ellos entenderán muy bien, y a los dos revisores que enmendaron algunos deslices que cometí en la primera versión del texto. Una mención especial merecen Valentino Berardi y su familia, las autoridades civiles de Trevi nel Lazio y la que fuera directora de la Academia de España en Roma, Ángeles Albert de León; este artículo es fruto y recuerdo de unos días estupendos de mediados de julio de 2023.

“[...] le dedico a la Virgen en su Concepción porque fue el misterio donde primero se juntaron todas las gracias”.
Fray Juan Andrés Ricci de Guevara, *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, 1660-62, fol. 40v

No son muy abundantes los datos documentales que se conocen sobre la vida de fray Juan Andrés Ricci de Guevara.¹ Nacido en 1600, apenas se sabe algo con certeza de su actividad anterior a los años 40 del siglo XVII y es muy poco también lo relativo a los años posteriores a 1662, aunque su vida se prolongara hasta el 29 de noviembre de 1681. Lo que sí se ha llegado a conocer es que pasó los 19 últimos años de su vida entre Roma y Montecassino con estancias en otras localidades italianas como L'Aquila². Uno de los pocos documentos que se conocen sobre su vida, fechado el 2 de abril de 1663, revela que fue mandado a Italia por los duques de Béjar para recibir la gracia del obispado de Salónica o para obtener el permiso para construir una abadía en el Líbano actual, donde se edificaría una iglesia consagrada a la Virgen de Montserrat; en caso de que no fuera posible, Ricci solicita que el papa lo nombrara predicador general de los benedictinos, si bien ya era predicador principal de la Orden.³ Probablemente pretendía así volver a la Corte de Madrid, pero al final se retiró a la abadía de Montecassino donde pasó los últimos años de su vida.

En otro de sus manuscritos da pistas misteriosas sobre su viaje a Italia: “1662, 1 de noviembre vine a Roma para ver si podía hacer definir el Misterio de la Inmaculada Concepción, habiendo escrito otro de este misterio cuyo argumento es Imagen de Dios y de sus obras. Y otro de Inmaculae Conceptionis conclusio”.⁴ Desde la segunda década del siglo XVII los españoles, con los monarcas Felipe III y Felipe IV a la cabeza, habían impulsado la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción de María con una serie de iniciativas que, para lo que aquí atañe, tendrían algún efecto en la Roma del papa Alejandro VII. Por ejemplo, Felipe IV envió una embajada en 1659 para promover la causa en la curia y, a instancias del rey y de su embajador Luis Crespi de Borja, obispo de Plasencia, el pontífice emitió la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* el 8 de diciembre de 1661. En ella se afirma la creencia en la Inmaculada y se amenaza con penas canónicas a quienes impugnasen en público o en privado la pía opinión, a la par que se exhorta a celebrar culto y fiestas litúrgicas vinculadas con el misterio. En diciembre de 1664 el papa Alejandro VII garantizó al monarca español el derecho a celebrar el culto a la Inmaculada y en 1665 ese derecho fue extendido al

¹ Las dos referencias biográficas más recientes y completas son *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, eds. Fernando Marías y Felipe Pereda (Toledo: Antonio Pareja Editor, 2002) y David García López, *Arte y pensamiento en el Barroco. Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010).

² A partir de A[rchivio della] A[bbazia di] M[ontecassino], Biblioteca, Cod. 590: 375, citado en Fernando Marías, “La vida errante del monje fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, 36, n. 51, se deduce que residió en Roma en la basílica de Santa Maria Maggiore al menos en 1663, pues ese manuscrito termina de este modo: “Acabose Vispera de la Inmaculada Concepción de N. S. de 1663 en Sta Maria la Mayor [de Roma]”. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Fray Juan Andrés Ricci de Guevara en Roma (1662-1666): encuentro con Alejandro VII y Cristina de Suecia”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, 124 duda de que fuera así. La estancia en Montecassino se deduce de lo que narran los cronistas locales, de las pinturas que allí realizó y de los manuscritos que se conservan en su biblioteca. Del paso por L'Aquila da fe un dibujo conservado en AAM, Biblioteca, Cod. 537: 11-12; véanse respectivamente García López, 350 y Salvador Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia”, *Archivo Español de Arte* 285 (1999), 10.

³ Archivo Segreto Vaticano, Segretaria dei Brevi, registro 1288, fol. 58; citado en Salvador Salort Pons, “El viaje de Fray Juan Rizi a Italia. Las obras y un documento nuevo”, en *El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja. VII Jornadas de arte y patrimonio regional (2000)*, ed. Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002), 95-96. Véase también Martijn van Beek, Martijn, *Artifex. Architectural Reasoning, Drawing and Rhetoric in the Oeuvre of Friar Juan Ricci de Guevara (1600-1681)* (Ede: GVO drukkers & vormgevers, 2021), 220-224.

⁴ AAM, Biblioteca, Cod. 590, pp. 370-371; citado en Marías, “La vida errante”, 34, n. 40. En todo caso, la cita fue redactada por Ricci en 1663 o, incluso, después.

reino de Nápoles. A tenor de esta cronología, y a pesar de lo que afirma sobre su viaje a Italia, es evidente que Ricci llegó tarde para influir en la situación y además es difícilmente creíble que desde su posición como mero predicador de la Orden benedictina pudiera mediar en la promulgación de un dogma que sólo sería oficializado el 8 de diciembre de 1854 por Pío IX con su carta apostólica *Innefabilis Deus*, en la que declara terminantemente que la Virgen María habría sido preservada de la mancha del pecado original en el primer instante de su concepción.⁵ En todo caso, lo que querría subrayar es que por este testimonio se sabe que Ricci escribió en torno al misterio dos textos sobre los que volveré enseguida: “Imagen de Dios y de sus obras” e “Inmaculae Conceptionis conclusio”.

A lo largo de su vida, Ricci escribió más de una decena de volúmenes formados por tratados varios y tomos misceláneos que hoy se conservan repartidos en cinco bibliotecas, y aunque en ellos se interesa en asuntos relacionados con la astronomía, las matemáticas, la anatomía, la perspectiva y otros temas científicos, lo cierto es que se muestra sobre todo como un teórico escolástico convencido de la importancia de la Teología, que considera la ciencia por antonomasia, en el siglo de la aún llamada “revolución científica”.⁶ En efecto, Ricci era un biblista y un teólogo formado en el seno de la Orden benedictina, primero en el monasterio de Irache (Navarra) y más tarde en la Universidad de Salamanca, y a esas ocupaciones añadió la de pintor que aprendería antes en el entorno artístico de su padre Antonio Ricci. En Irache coincidiría con el benedictino Diego de Silva y Pacheco (1606-1677) quien, graduado en Filosofía y Teología el 12 de enero de 1638, fuera lector de prima y vísperas entre 1637 y 1641 y regente de estudios entre 1641 y 1645. Llegó a ser abad general de la Congregación de San Benito de Valladolid entre 1657 y 1661, consultor de la Inquisición y predicador de Felipe IV, pero lo que más interesa es que entre 1665 y 1668, que son los años que aquí conciernen, fue censor real en la causa de la Inmaculada.⁷ Es probable que ese interés por el misterio ya se manifestara en sus lecciones en Irache a las que pudo asistir Ricci. De hecho, por otro manuscrito se sabe que con sólo 16 años Ricci ya había escrito un tratado sobre la Inmaculada Concepción que habría dedicado al pontífice Pablo V.⁸ Lamentablemente no conocemos ese manuscrito, pero si es cierto que Ricci lo había escrito hacia 1616, lo habría hecho cuando era muy joven y quizá debido, por una parte, a la promulgación por el papa Borghese de la constitución *Regis Pacifici* a favor de la piadosa creencia el 6 de julio de 1616; por otra, a la publicación del decreto *Santisissimus Redemptor* el 12 de septiembre de 1617 por el que se da permiso a los defensores del dogma inmaculista a sostener y exponer sus opiniones en público siempre que no se atacara a los maculistas, mientras que a estos, sin perjudicar sus contrapropuestas, se les prohíbe exponerlas en público. Todo ello había ocurrido en el contexto de vindicación inmaculista que, primero en Sevilla y después en la Corte de Madrid, había constituido la primera avanzadilla popular e institucional hispánica en favor del misterio con un fervor del que cabe suponer que participó el joven Ricci.

En cualquier caso, por lo poco que sabemos de su vida Ricci fue siempre un convencido y profundo devoto de la Virgen como teólogo que llegaría a ser, pero también desde el punto de vista de la devoción personal, incentivada sin duda por sus estudios en los monasterios benedictinos —sus miembros fueron

⁵ Rodríguez G. de Ceballos, 123-124. Entre la abundantísima bibliografía, véase ahora Pablo González Tornel, *Ver es creer: la Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021).

⁶ Concepto que ha sido puesto en entredicho a partir de Steven Shapin, *The Scientific Revolution* (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996); cfr. David Wootton, *The Invention of Science. A New History of the Scientific Revolution* (Londres, Allen Lane, 2015).

⁷ La mayor parte de los datos proceden de los frontispicios de las distintas ediciones de *Commentaria theologica in Primam Secundae Divi Thomae*, la primera publicada en Madrid, Tipografía Regia, 1663. Véase también Ernesto Zaragoza Pascual, “Diego de Silva Pacheco de las Mariñas y Sotomayor”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/22277/diego-de-silva-y-pacheco-de-las-marinasy-sotomayor>; última consulta: 18 de octubre de 2024).

⁸ AAM, Biblioteca, Cod. 590, fol. 9 y p. 46 y 370; citado en Marías, “La vida errante”, 27: “siendo de diez y séys años escribí un libro de la Ynmaculada remitido a Paulo V”, aunque no se ajusta en lo recogido en n. 12: “[En 1617], a Paulo V escribí un libro de la Limpia Concepción de la Virgen Señora Nuestra para que le definiese por de fe tal misterio siendo de 17 años y se lo remití a Roma desde Madrid”.

destacados defensores del misterio de la Inmaculada—, por las continuas oraciones a la Virgen a las que obligaban los preceptos de la Orden y por la participación en los debates teológicos que a buen seguro se producían en el colegio de San Vicente en Salamanca donde, por cierto, el ya citado Silva y Pacheco fue lector de prima de Teología entre 1653 y 1654. No puede extrañar, entonces, que Ricci se refiera al asunto “de Immaculata Conceptione” como “meum opus ab infantia mea” (el trabajo de mi vida desde mi infancia).⁹

¿Qué escritos eran, pues, “Imagen de Dios y de sus obras” e “Inmaculae Conceptionis conclusio” a los que se refirió como ya acabados para el 1 de noviembre de 1662? *Imagen de Dios y de sus obras* es el título verdadero del manuscrito que se ha citado siempre en la bibliografía con el de *Pintura sabia*.¹⁰ Escrito entre 1660 y 1662, este tratado no es sólo un tratado de pintura, sino sobre todo un tratado sobre los muy diversos elementos de la Creación y se configura, pues, como un tratado de teología escolástica aplicada al ámbito estricto de la pintura.¹¹ En efecto, la “pintura sabia” es una actividad pictórica, pero también se trata de una actividad religiosa diferente de la práctica pictórica habitual, y por esa razón el tratado, junto con otros manuscritos recopilados en más de diez volúmenes que constituyen su obra y aunque sea complejo y en cierta manera fatigoso desentrañar sus mensajes, es una herramienta fundamental para entender su concepción de la pintura y, con ello, de sus propias pinturas y sus dibujos.¹²

Los escritos de Ricci pueden concebirse como una compleja síntesis teológica que pretendía resolver las diferencias entre lo que en su tiempo se conocía como *teología escolástica* o *especulativa*, encaminada a comprender a un Dios inteligible desde la razón; y la *teología mística* o *contemplativa*, que perseguiría un encuentro con Dios en que los sentidos desempeñarían un papel esencial y para el que el proceso artístico sería, pues, fundamental. La convergencia entre ambas teologías se daría en la *imagen*: para Ricci, la belleza del cuerpo humano y la revelación de Dios en las muy diversas creaciones de la naturaleza abren la posibilidad de conocerlo a través de la razón. Sin embargo, Ricci también reconoce que hay una distancia insalvable entre el objeto, Dios mismo, y su representación, y por eso sólo cabe la posibilidad de que las imágenes sean enigmáticas o, como él dice, “jeroglíficos” en el más estricto sentido del término. Dichos jeroglíficos serían elocuentes en sí mismos, pero, a la par, enigmáticos en sentido paulino (I Cor 13). Como Ricci dice en otro de sus manuscritos, “pictura est lingua angelorum” (la pintura es la lengua de los ángeles).¹³

Los jeroglíficos ya habían sido objeto de atención de autores muy bien conocidos y citados prolijamente por Ricci como Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* (Madrid, Francisco Sánchez,

⁹ AMA, Biblioteca, Cod. 590, p. 15; citado en Martijn van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction of Wise Painting”, En: Bertram, Gitta; Büttner, Nils; Zittel, Claus (eds.), *Gateways to the Book. Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe*, eds. Gitta Bertram, Nils Büttner y Claus Zittel (Leiden: Brill, 2021), 518.

¹⁰ Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”. A la versión en latín hoy desconocida se refiere Ricci con ese título en AAM, Biblioteca, Cod. 590, p. 15; citado en Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”, 518: “Nunc [...] alterum librum de Pictura depingo, cuius argumentum est Imago Dei et Creaturarum, eiusque finis similiter ad Immaculatam Conceptionem spectat” (ahora estoy diseñando otro libro sobre pintura, titulado *Imago Dei et creaturarum*, cuya conclusión considera igualmente la Inmaculada Concepción). Este título también aparece en castellano en la parte superior del frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras* (*Pintura sabia*) de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (inv. 15649).

¹¹ Cuatro de los tratados escritos por Ricci abordan específicamente la relación entre pintura y Teología en alguna de sus partes o en su conjunto: *Imagen, o espejo de las obras de Dios, donde se conoce algo de su infinitud según nuestra finita capacidad* (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, RBME b.I.18); una versión en latín, hoy perdida, que fue escrita antes de *Imagen de Dios y de sus obras* (*Pintura sabia*), y que es la versión a la que se refiere en la cita de la nota anterior; *Imagen de Dios y de sus obras* (*Pintura sabia*), fechada hacia 1660-62 (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 15649); y *Dei Imago. De Hieroglyphico in imaginibus prologus* (AMA, Biblioteca, Cod. 469, pp. 5-71).

¹² En lo sucesivo sigo el muy sagaz análisis de Felipe Pereda, “Pictura est lingua angelorum. Fray Juan Andrés Ricci, una teoría teológica del arte”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, quien demostró la estrecha vinculación entre los escritos sobre pintura con el resto de la producción manuscrita de Ricci.

¹³ AAM, Biblioteca, Cod. 537, p. 69; citado en Pereda, 48.

1585) o Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1.^a parte: Salamanca, Antonia Ramírez, 1620). En esos libros remiten a los célebres jeroglíficos de Horapolo, Vincenzo Cartari, Andrea Alciato, Guillaume de Choul, Giacomo Ruscelli y Pietro Valeriano, quienes habían concebido el lenguaje jeroglífico como casi divino, y de algún modo esa idea fue compartida por Ricci. Para él, “principalissima omnium Picturae partium Hieroglyphicum est quia omnes scientias continet: nam (Invisibilia Dei a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur)” (el más importante de todos los elementos de la pintura es el jeroglífico porque contiene todo el conocimiento. Porque ‘las cosas invisibles de Dios desde la creación del mundo se ven claramente, siendo entendidas por las cosas hechas’).¹⁴ Ricci señala la capacidad del jeroglífico para representar cosas que no pueden ser vistas y, con ello, su vinculación con el conocimiento de las cosas divinas, o dicho de otro modo —parafraseándose a sí mismo—, “pictura non solum res creatas, corporales visibiles, sed invisibiles, atque increatas, ad similitudinem creatarum depingit: nam Invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur” (la pintura no sólo pinta las cosas físicas y visibles, sino también las cosas invisibles increadas, a semejanza de las criaturas visibles, porque las cosas invisibles de Dios se ven claramente, siendo entendidas por las cosas hechas).¹⁵ Por estas razones la pintura es “omnium scientiarum collectio vel perfectinum” (la recopilación o más bien perfección de todos los conocimientos), como dice en el primer folio de la *Imagen de Dios y de sus obras*, esto es, la *Pintura sabia*.¹⁶ En tanto que elocuentes y enigmáticas, las imágenes creadas por la pintura se vinculan con el conocimiento de las cosas divinas y con la profecía del Fin de los Tiempos, y en tanto que jeroglíficos, hacen comprensible la invisibilidad de Dios¹⁷ a través de tres principios fundamentales. En primer lugar, y siguiendo lo que san Pablo afirma en Rom 1, 20, “porque las cosas invisibles de él [Dios], su eterna potencia y divinidad, se echan de ver desde la creación del mundo, siendo entendidas por las cosas que son hechas; de modo que son inexcusables” porque la obra lleva impresa la huella de su creador, y por tanto Dios y su invisibilidad pueden comprenderse a través de la Creación y de su representación. En segundo lugar, a través de lo que se afirma en Gn 1, 26: que el hombre fue hecho “a imagen y semejanza de Dios”. Sin embargo, esa similitud debe buscarse en el interior del hombre y no en su apariencia física. La semejanza entre Dios y el hombre se ve de forma imperfecta, pero podrá apreciarse directamente en el futuro escatológico. Por ese motivo, “ergo sicut Deus ad Imaginem suam hominem creavit, ita Pictura Deum ad imaginem hominis representat. Igitur Theologia principalissima omnium Picturae partium existit” (así como Dios creó al hombre a su imagen, la pintura representa a Dios a imagen del hombre. Y en ese sentido la teología es la más importante de las partes de la pintura).¹⁸ En tercer y último lugar, por lo que se narra en Gn 18, esto es, la llamada teofanía de Mambré —cuando Abraham es visitado por tres enigmáticos personajes— dada su vinculación con el misterio de la Encarnación de Cristo y, por tanto, con la Eucaristía.

La pintura, pues, es fundamental para comprender tanto a Dios como a sus criaturas aunque sea a través de la senda enigmática de los jeroglíficos. Por esa razón para Ricci hay una unión indisoluble entre pintura y Teología: si la Teología dota de contenidos a la pintura, la pintura hace visibles los principios, muchas veces arcanos, de la Teología. Quizá en ningún lugar de su obra sea esto tan claro

¹⁴ AAM, Biblioteca, Cod. 469, p. 5; citado en Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”, 513.

¹⁵ AAM, Biblioteca, Cod. 590, p. 15; citado en Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”, 513.

¹⁶ *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 1r.

¹⁷ Como dice en AAM, Biblioteca, Cod. 545: 207; citado en Van Beek, *Artifex*, 138, n. 323, “invisibilia visibiliter possunt demonstrari”, y lo reitera en varias ocasiones en sus manuscritos; tal vez el ejemplo más citado sea AAM, Biblioteca, Cod. 590: 17: “Y aunque de Dios no se dé especie, con todo eso, porque Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza de los hombres, como hombre, como realmente lo es, para cuya imagen todas las ciencias deben concurrir. Porque la pintura no sólo pinta las cosas corporales y visibles, sino las increadas e invisibles, a semejanza de las criaturas visibles. Porque las cosas invisibles de Dios, por las criaturas se miran entendidas. Y así el ángel le pinta a semejanza de un mancebo hermoso. Que como la pintura sea poesía muda, demostrando toca todas las ciencias”.

¹⁸ AMA, Biblioteca, Cod. 545: 207; citado en Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”, 514.

como en el frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* (fig. 1). En él Ricci dibujó la personificación de la Pintura sabia propiamente dicha, desnuda como la Verdad, acompañada por los atributos propios del arte pictórico y, a su vez, sosteniendo y señalando una pintura —más bien, una *imagen*— que representa a Cristo y la Virgen María entrelazando sus manos con un gesto que acentúa su igualdad divina, pero que también recuerda lo que Ricci dice en el otro tratado que cita junto a *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, esto es en *Immaculatae Conceptionis Conclusio, evidenter etiam Septemque signaculorum solutio*, terminado a comienzos de diciembre de 1663: en él llama a María, en al menos dos ocasiones y siguiendo Ap 21, 9, “sponsam uxorem Agni” (la esposa, mujer del Cordero).¹⁹ Por eso parece que el gesto que une a Cristo y su Madre recuerda uno propiamente conyugal que, como decía, también debe interpretarse como demostración de su análogo estatus divino. Por lo demás, en el marco de la pintura hay una inscripción inspirada en Sab 7, 26: “Speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis” (espejo sin mancha del poder de Dios e imagen de su bondad). La pintura —más bien, la *imagen*— representada en el frontispicio se constituye así en una suerte de metáfora de la Inmaculada Concepción de María. En definitiva, el tratado en su conjunto no debe entenderse sólo, como hasta ahora, como uno destinado a la formación pictórica de Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar, a quien Ricci se lo dedicó y quien habría animado a que el pintor viajara a Roma a la búsqueda de sustanciosas prebendas, ni como un compendio genérico sobre el arte de la pintura, sino esencialmente como un tratado que, mostrando la estrecha relación que hay entre la pintura y la Teología y el papel esencial que la primera desempeña en el conocimiento y la transmisión de las cosas invisibles especuladas por la segunda a través de imágenes que son entendidas esencialmente como jeroglíficos, fue redactado en defensa de la Inmaculada Concepción. No en vano el misterio era uno de esos conocimientos divinos invisibles que sólo podría hacerse visible a través de las imágenes. En su propia percepción del concepto de “pintura sabia”, Ricci podía representar la Inmaculada Concepción como un jeroglífico y, en tanto que jeroglífico, como una prueba, a la par, de su legitimidad. Así concibió él mismo su tratado a tenor de lo que dice en los testimonios que citaba antes: que había escrito una apología del misterio cuyo título era *Imagen de Dios y de sus obras*, y que su conclusión consideraba también la Inmaculada Concepción.²⁰ Según la interpretación que propongo, el epítome de todo ello era y es el complejo frontispicio con que abría y abre dicha apología.

Como no podía ser de otro modo, estas ideas en torno a la Inmaculada tuvieron su reflejo en la obra artística de Ricci. Por ejemplo, entendía que, en el ámbito de la arquitectura, los órdenes clásicos, con las más adecuadas reinterpretaciones, debían aplicarse correctamente a las diferentes advocaciones cristianas. Es la razón por la que justifica el empleo del compuesto y del salomónico en construcciones dedicadas a Cristo y a la Virgen María:

El corintio [debe dedicarse] a deidades vírgenes como a la reina del universo Virgen y Madre de Dios a quien también y a Cristo Dios Nuestro el orden compósito y salomónico porque como éstos se componen de las perfecciones de todos los órdenes así propiamente se dedican a Cristo y María Santísima en quien están todas las virtudes de todos los santos.²¹

Los órdenes compuesto y salomónico debían aplicarse a las construcciones consagradas a Cristo y la Virgen puesto que eran suma de “las perfecciones de todos los órdenes”,²² y son varios los proyectos

¹⁹ Van Beek, *Artifex*, 334 y 342.

²⁰ Véanse, respectivamente, las notas 4 y 9 de este ensayo.

²¹ *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 14.

²² *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 43v “[...] donde están todos los órdenes: grutesco en la mixtión de naturalezas, rústico en la posición del fundamento, toscano en lo fuerte, del dórico en los triglifos amodellonados, jónico en las volutas,



Fig. 1. Juan Andrés Ricci de Guevara, Frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, hacia 1660-62. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 15649, fol. 1r.

arquitectónicos o urbanísticos que muestran esta convicción: en el frontispicio de *Immaculae Conceptionis Conclusio* Ricci replantea la plaza del Panteón de Roma como si se tratara de una metáfora emblemática con una columna salomónica en su centro sobre la que se erigiría una escultura de la Inmaculada;²³ pero quizá el más interesante proyecto sea otro incluido en *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* en el que Ricci idea un arco triunfal articulado por columnas salomónicas y consagrado a una Inmaculada flanqueada por sus progenitores Joaquín y Ana (fig. 2).²⁴ María ha sido representada con alas y una corona de doce estrellas y sobre ella descende la paloma del Espíritu Santo; está sobre un pedestal con la inscripción “Ecce Mulier Fortis” y, detrás de él, parece haber una suerte de dragón congruente con la descripción del Apocalipsis; de hecho, todos son elementos que asimilan a María con la “mulier amicta sole” que protagoniza Ap 12, 1-3. Por otros indicios —algunos de los cuales ya han aparecido en líneas previas—, se puede suponer que Ricci estaba fascinado con el libro del Apocalipsis, y en efecto la mujer apocalíptica había sido fundamento para la creación de una iconografía inmaculista aunque el benedictino se desviara de la habitual: la Virgen no pisa al monstruo, no va vestida con el Sol y tiene dos alas en su espalda (Ap 12, 14) a diferencia de lo que ocurre en gran mayoría de Inmaculadas realizadas en España. De ello se deduce que, para él también pero de una forma peculiar con respecto a otras figuraciones del asunto, la Inmaculada Concepción estaba estrechamente vinculada con la definitiva parusía y, como apuntaba antes, naturalmente estas ideas en torno a la Inmaculada tuvieron su reflejo en la producción pictórica de Ricci; en particular me detendré en algunos dibujos contemporáneos a la redacción de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* y en dos de los lienzos que pintó para la capilla Mari en la colegiata de Santa Maria Assunta en Trevi nel Lazio (fig. 3).²⁵

y corintio en adornos y hojas”. El fundamento, por cierto, está en el carácter originario y divino con que Ricci concibió el Templo de Salomón, de donde “se originó todo”, de modo que el resto de órdenes arquitectónicos serían “juguetes que se han añadido o mejor dicho degenerado”; véase *Imagen, o espejo de las obras de Dios, donde se conoce algo de su infinitud según nuestra finita capacidad*, fol. 344. Sobre este asunto véanse Joaquín Bérchez y Fernando Marías, “Fray Juan Andrés Ricci y su arquitectura teológica en el contexto barroco”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, 88-121; Rita M. Valenti, “Juan Andrea Ricci e il disegno dell’ordine salomonico intero fra pittura ed architettura”, *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, 2003; Martijn van Beek, “The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literary and Iconographical Artistry as Mystico-theological Argument for Mary’s Immaculate Conception in *Immaculae Conceptionis Conclusio* (1663)”, *Anuario del Departamento de Historia y teoría del arte*, 22 (2010), 209-24 y Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”.

²³ AAM, Biblioteca, Cod. 590, p. 39. Véanse Elías Tormo, Enrique Lafuente y Celestino Gusi, *La vida y la obra de fray Juan Ricci* (Madrid: Ministerio de instrucción pública y bellas artes, 1930), I, 58; Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia”, 3; David García López, “Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español: el cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, rememoración y nuevas aportaciones”, *Anales de Historia del arte*, 10 (2010), 143; Rodríguez G. de Ceballos, 129; García López, *Arte y pensamiento*, 335-336; Van Beek, “The Apocalypse”, 211; Van Beek, *Artifex*, 228-238.

²⁴ *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 39r.

²⁵ Los lienzos fueron atribuidos a Ricci en Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia”. Descripciones de los lienzos en Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia”; Salort Pons, “El viaje de Fray Juan Rizi a Italia”; Ismael Gutiérrez Pastor, “Obra y estilo de la pintura de fray Juan Andrés Ricci”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, 168 y García López, *Arte y pensamiento*, 348-349. La *Trinidad* fue restaurada en 2019 y el resto de lienzos que Ricci pintó para la capilla lo fueron entre 2022 y 2023, todos por iniciativa de Valentino Berardi y su familia con la connivencia de las autoridades civiles y eclesiásticas de Trevi nel Lazio.

Es probable que la inclusión de *San Carlos Borromeo*, *San José con el Niño*, *San Pedro*, *San Pablo*, *San Antonio de Padua* y *San Francisco* que decoran el retablo en su parte inferior estuviera motivada por los intereses del cliente, aunque no pueda confirmarse dado que no se conoce el contrato. Pedro y Pablo son santos que aparecen con mucha frecuencia en la decoración de retablos y el propio Ricci los incluyó en la decoración del arco de acceso al relicario de san Millán y san Felices del monasterio de San Millán de la Cogolla; véase Ismael Gutiérrez Pastor, “Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)”, en *El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681)*, 27-62; también flanquean a Cristo resucitado en un proyecto de arco triunfal incluido en *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 42r. Las pinturas de *San José y el Niño* y *San Carlos Borromeo* —si es que se tratara de él, pues no se ajusta a las convenciones físicas de su *vera effigie*— pudieron estar motivadas por la devoción personal del comitente, y las de *San Francisco* y *San Antonio de Padua* pueden relacionarse con su defensa del papel desempeñado por la Virgen en la creación y en la redención de los cristianos; no puede olvidarse, por lo demás, que los franciscanos fueron acérrimos apólogos de su concepción inmaculada. En cualquier caso,



Fig. 2. Juan Andrés Ricci de Guevara, Proyecto de arco triunfal dedicado a la Inmaculada Concepción, en *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, hacia 1660-62. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 15649, fol. 39r.

En *Cristo y la Virgen sujetando el cáliz con la Hostia y la paloma del Espíritu Santo* (fig. 4), Ricci emplea modelos físicos que ya había utilizado en obras anteriores, pero lo importante es que, respecto a

son pinturas en las que Ricci vuelve a emplear técnicas y modelos que ya había ensayado durante su carrera en España, como afirma Gutiérrez Pastor, “Obra y estilo”. Quizá lo más relevante es que, aunque pintadas en Italia, son obras que no revelan ninguna influencia de la pintura italiana contemporánea, como si negaran el tópico que dice que todos los artistas españoles que durante la Edad Moderna pasaban por las aduanas de Italia quedaban para siempre transformados en su quehacer artístico posterior; he tratado este asunto en José Riello, “Sin pasar por las aduanas de Italia: la ‘pintura española’ y las paradojas de una confirmación identitaria”, en *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, eds. José Riello y Fernando Marías (Madrid: Abada, 2022), 411-442.

Poco más se puede añadir hasta que no se encuentre algún documento relativo a las pinturas o, en el mejor de los casos, el contrato que Ricci firmaría con su cliente para realizarlas y que quizá podría dar alguna pista más tanto de las intenciones de uno como del otro, así como de la inclusión de esos asuntos y santos tan específicos.

ellas, elimina cualquier elemento accesorio y se concentra en el mensaje doctrinal, que no es otro que subrayar el protagonismo de la Virgen María como corredentora de la humanidad. Cabe destacar, además, la corta edad de María, lo que podría referirse tanto a la proverbial castidad de las mujeres jóvenes como al pasaje de la *Commedia* de Dante en que san Bernardo se refiere a María como “Vergine Madre, figlia del tuo figlio”,²⁶ pero también, y esto es lo importante, a la intervención divina que le permitió mantener su virginidad y su pureza a pesar de concebir a Cristo. Ricci ya había abordado este tipo de representación en una serie de dibujos datados en torno a 1663, es decir, por las fechas en que se incentivaron sus reflexiones sobre el misterio de la Inmaculada para las que dibujos, pinturas y teoría eran no sólo vehículos esenciales sino también discursos propositivos y cada cual a su modo: o figurativos, o textuales. En varios de ellos Cristo y una Virgen joven aparecen sosteniendo la Hostia y van tocados con el *tiaregnum*, la tiara papal formada por tres coronas que simbolizan el triple poder del pontífice como Padre de reyes, Gobernador del mundo y Vicario de Cristo (fig. 5). Con esas representaciones, así como con la pintura de la capilla Mari de Trevi nel Lazio, Ricci iguala la divinidad y la autoridad de Cristo y de la Virgen como denota que las tiaras tengan un tamaño y una forma similares, pero también como muestra su disposición casi simétrica en las composiciones y que ambos participen en régimen de igualdad en el ritual de la misa al sostener juntos el cáliz y la hostia. Es en ese ritual de la transubstanciación intrínsecamente vinculado con el dogma de la Encarnación cuando el vino y el pan se convierten en la sangre y la carne de Cristo; como es sabido, el misterio tiene lugar en el momento de la consagración. Lo interesante es que, en su manuscrito *Immaculatae Conceptionis Conclusio*, que como decía fue acabado el 7 de diciembre de 1663, Ricci defiende que la carne y la sangre de Cristo son la carne y la sangre de María puesto que son Madre e Hijo, luego María debería ser equivalente a su Hijo desde el punto de vista de la jerarquía devocional, pero no sólo eso: si Cristo está libre de pecado original, también debiera estarlo María.²⁷ Varios de esos dibujos poco anteriores o contemporáneos a la pintura de Trevi nel Lazio parecen explicitarlo, pues en ellos María figura en un entorno celestial que la vincula con la mujer citada en el Apocalipsis y por eso es representada con las características iconográficas propias de la visión del evangelista Juan en la isla de Patmos. Sin embargo, en los dibujos aparece acompañada por el Niño (fig. 6). Es como si, de nuevo, en ellos se diera una confluencia entre la iconografía de la mujer del Apocalipsis y la Inmaculada Concepción y, con esa confluencia, de una interpretación propia y distintiva de la doctrina que identifica a la mujer del Apocalipsis con la Virgen María inmaculada que es enriquecida y complicada por la presencia de Jesús Niño. Con todo, lo más destacado es que, en varios de esos dibujos, la representación va acompañada de frases que subrayan la vinculación genealógica de María y su Hijo: por ejemplo, uno de ellos lleva la inscripción “Liber generationis Jesu Christi. Liberque generationis Mariae. Maria de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus” (Libro de la generación de Jesucristo. Y el libro de la generación de María. María, de la que nació Jesús, llamado Cristo) (fig. 7).²⁸ Se trata de una paráfrasis de lo que se dice en Mt 1, 1 y Mt 1, 16, que vincula el árbol genealógico de Jesús con el árbol familiar de María. La consecuencia es lógica: si Cristo está libre de pecado, así debe estarlo también su Madre, y por ello no puede ser casual que otros dibujos vinculen este tipo de representaciones con inscripciones que acentúan la naturaleza inmaculada de la Virgen. En una ocasión al menos Ricci escribió “Maria virgo immunis est ab omni peccato, originali, veniali et mortali” (la Virgen María está libre de todo pecado, original, venal y mortal);²⁹ y en otro dibujo es aún más explícito si cabe:

en cuanto mis fuerzas alcanzan, espero en la intercesión del Vostra Sacrosanta Majestad, Madre de Dios Santísima, y Purísima, [...] y devoción mía, alcanzara Vuestra Sacrosanta Majestad, [...] como a todos el hacer siempre con

²⁶ Dante, *Commedia*, III, xxxiii, 1.

²⁷ AAM, Biblioteca, Cod. 590: 40: “[...] et sanguis Mariae sanguis Christi est”. Véase Van Beek, *Artifex*, 333.

²⁸ AAM, Biblioteca, Cod. 537: 5. Véase Martijn van Beek, “Ora et labora. Devotion and Scholarship in the Italian Drawings of the Madonna by Juan Ricci de Guevara”, *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 34, 1 (2019), 46-47.

²⁹ AAM, Biblioteca, Cod. 537: 7. Véase Van Beek, “Ora et labora”, 47 y 48.

gusto, paz, y quietud, y verdadera uniformidad [...]. Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar, y la Inmaculada Concepción de la Emperatriz del Universo, Virgen María, sin peccato original. Amén.³⁰

En efecto, María puede ser al mismo tiempo descendiente de la estirpe de Adán y, sin embargo, no compartir el pecado original con el resto de la humanidad. La premisa es ortodoxa porque, desde la eternidad, Dios Padre eligió a la Virgen para que fuera Madre de su Hijo; como dice Ricci en otro de sus dibujos en que, por cierto, hace a la Virgen responsable de la Creación junto a su Hijo, María “fuit posteriori in executione, fuit primum in intentione”.³¹ Sin embargo, la representación de ese misterio no es enteramente ortodoxa, como muestra la rara iconografía tanto de varios de los dibujos como del cuadro de Trevi nel Lazio. Este no es el asunto de este ensayo y, por ello, queda pendiente para otra ocasión o para otras voluntades.



Fig. 3. Capilla Mari, colegiata de Santa Maria Assunta, Trevi nel Lazio.

Encima de *Cristo y la Virgen sujetando el cáliz con la Hostia y la paloma del Espíritu Santo*, Ricci dispuso una representación de la *Trinidad* estrechamente relacionada con la teofanía de Mambré narrada en

³⁰ AAM, Biblioteca, Cod. 537: 23bis. Véase Van Beek, “Ora et labora”, 48 y 49.

³¹ AAM, Biblioteca, Cod. 469: 31; citado en Pereda, “Pictura est lingua angelorum”, 72.

Gn 18, 1-2 a la que me refería antes (fig. 8). Era un asunto que ya había abordado en la decoración perdida de la iglesia del convento de la Trinidad calzada de Madrid, aunque no se sabe cómo era su representación. En cualquier caso, en su tratado *De Hyeroglyphico* Ricci argumenta que el hombre no sólo ha sido creado a imagen y semejanza de Dios a partir de Gn 1, 26, sino que el hombre es “*imago Dei*”.³² Esta semejanza no se refiere sólo, o no se refiere fundamentalmente, al parecido físico entre Dios y los hombres, sino que, según Ricci, hay que buscar la analogía en el alma humana. En efecto, como dice en uno de sus escritos, “la imagen de la Trinidad está en el alma, porque la mente la recuerda, la entiende y la ama, porque en ella están la memoria, el entendimiento y la voluntad”, que no por casualidad son los instrumentos esenciales para llegar al conocimiento de Dios y el fundamento de la fe.³³ Por esa razón, de la misma forma en que Yahvé se encuentra con Abraham en la forma de tres varones, también “en la manera de tres personas de gran belleza conviene que sea representado, para que así veamos al Dios invisible en una forma bella”.³⁴ No es extraño que la Trinidad sea una de las imágenes más repetidas en los dibujos de Ricci, en los que figura como la representación de tres individuos de apariencia idéntica (fig. 9). Se trata de una iconografía descartada en el siglo XV y en desuso ya en el XVII, pero que Ricci recupera tanto en sus dibujos como en la pintura de Trevi nel Lazio en lo que ha de considerarse una *pura imagen* que pretende remedar el poder y la presencia de las más antiguas, legítimas y, por ello, veneradas imágenes de la cristiandad.³⁵ Lo que destaca en ella es que no se trata de los tres varones de los que habla el Génesis, sino que son tres seres andróginos con nimbos triangulares cuya indefinición ha motivado que incluso en ocasiones hayan sido identificados con tres niñas de igual edad. El del centro sostiene una pequeña cruz sobre una roca que no es sino trasunto del monte Calvario, acentuando aún más si cabe el mensaje redentor de los dos cuadros principales que Ricci pintó para el retablo; una redención, por cierto, de la que como hemos visto es copartícipe la Virgen según se explicita en el lienzo inferior, en el que no por casualidad va vestida con las mismas ropas de idénticos colores que los integrantes de la *Trinidad*. Es, por tanto, esta, una imagen teofánica, una traducción, en el lenguaje “jeroglífico” con que Ricci entendía el arte de la pintura, de una visión revelada a un “ojo interior” en una capilla que, no por azar, en origen estuvo dedicada a la Santísima Trinidad y a san Roque. Es por ese motivo que el emblema trinitario es, para Ricci, “algo así como la primera letra de un alfabeto jeroglífico para hablar de Dios”.³⁶

No puede ser casual tampoco, entonces, y aunque no haya sido indicado hasta ahora, que la inscripción principal del frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* (fig. 1) se refiera a la unión entre la Trinidad y la creación del hombre a semejanza de Dios y a su vez a su naturaleza de “*imago Dei*”, y que ambos misterios queden intrínsecamente vinculados tanto al arte de la pintura como al misterio de la Inmaculada Concepción de María que, como apunté antes, aparece implícitamente representada en el cuadro —más bien, la *imagen*— que la alegoría de la Pintura ha dejado de pintar para mirar al lector del tratado:

³² Parafraseando *De Trinitate* de Agustín de Hipona según Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 50, aunque es más probable que lo hiciera a partir de los *Libri Quatuor Sententiarum* de Pedro Lombardo, que Ricci resumió y comentó en la sección “*Theologiae epitome Tractatus*” que forma parte de la “*Theologia Scolastica*” de su *De Hyeroglyphico*, AMM, Biblioteca, Cod. 545, 207-287; véase Van Beek, *Artifex*, 59 y 90, n. 1.

³³ AAM, Biblioteca, Cod. 545: 210; citado en Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 52.

³⁴ AAM, Biblioteca, Cod. 545, p. 207; citado en Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 53.

³⁵ De una especie de “re-teofanización” ha hablado Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 54.

³⁶ Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 60.



Fig. 4. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Cristo y la Virgen sujetando el cáliz con la Hostia y la paloma del Espíritu Santo*, h. 1666. Óleo sobre lienzo. Capilla Mari, colegiata de Santa Maria Assunta, Trevi nel Lazio.



Fig. 5. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Cristo y la Virgen con el Niño celebrando la misa*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 469, p. 69.



Fig. 6. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Cristo y la Virgen con el Niño*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 469, p. 67.

DIOS TRINO
 Faciam[us] homine[m] ad imagine[m]
 & similitudine[m] nostra[m]. Gen.
 PINTURA SABIA
 Faciam[us] Deum ad imagine[m]
 & similitudine[m] hominu[m]
 Que es todas las ciencias.



Fig. 7. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Virgen de la Cruz*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 537, p. 5.

Por lo demás, y como decía antes, en el marco de la pintura —más bien, la *imagen*— hay una inscripción inspirada en Sab 7, 26: “Speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis”, de modo que esa pintura del frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* se constituye en metáfora de la Inmaculada Concepción de María y por este motivo es más bien, como he afirmado en varias ocasiones,

una *imagen*. A la par, el tratado en su conjunto se revela como un tratado en defensa de un misterio que también protagoniza, de forma indirecta, los dos lienzos principales que Ricci pintara contemporáneamente para la capilla Mari de la colegiata de Trevi nel Lazio.

* * *



Fig. 8. Juan Andrés Ricci de Guevara, *La Trinidad*, h. 1666. Óleo sobre lienzo. Capilla Mari, colegiata de Santa Maria Assunta, Trevi nel Lazio.

La producción del manuscrito *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* tanto en lo que se refiere al texto como a sus imágenes, indisolublemente ligados entre sí; de otros dibujos contemporáneos, algunos de los cuales han sido citados en las páginas previas pero a los que podrían añadirse otros; y de los cuadros que terminarían decorando la capilla Mari de Trevi nel Lazio, deben considerarse frutos de una misma compleja e intensa reflexión que embarcaría a Ricci a finales de la década de los 50 y durante la siguiente. De hecho, en uno de sus manuscritos identifica el año 1666 con el momento en que “poco falta para acabarse de llegar el reino eterno de Dios y fenecer el reino del mundo”.³⁷ No se puede saber con certeza, pero quizá su convencimiento radicaba en lo que había presenciado en Roma el 6 de enero de 1665, día de la Epifanía (fig. 10):

En el fin del año de 1664 y principio de 1665 apareció un cometa en el cielo el cual vi el día de los Reyes, que me regocijó su hermosura, porque era una estrella hermosísima y de grandeza al parecer de la *luna* con la circunferencia de luz

³⁷ AAM, Biblioteca, Cod. 590: 373; citado en Marías, “La vida errante”, 39 y 40, n. 59. También dice en *Imagen, o espejo de las obras de Dios, donde se conoce algo de su infinitud según nuestra finita capacidad*, p. 437, que “ya estamos en la última edad del mundo”; citado en García López, *Arte y pensamiento*, 205.

que echaba, con un resplandor que se iba dilatando el cual ocupaba la cuarta parte del cielo, y alabé muchas veces a Dios por ver en todo la perfección de sus obras, y aunque todos pronosticaban mal de ella yo presagié divinos efectos [...] y más viéndole en el tiempo que el *luminare maius* de la Iglesia santa es nuestro santísimo señor Alejandro VII, que dijera yo *ha de conquistar el mundo de la gentilidad convertido a nuestra santa fe católica* [...]. La gente del campo decía que les daba tanta luz como la *Luna*. Propiamente es una estrella dentro de una luna muy clara y circular y un *dragón* que recibe en la boca su luz. *Ojalá toda la morisma la reciba de la Luna de la Iglesia*.³⁸



Fig. 9. Juan Andrés Ricci de Guevara, *La Trinidad*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 537, p. 1.

A pesar de vivir en el siglo de la todavía llamada “revolución científica” promovida por los filósofos naturales a través de la observación empírica y minuciosa de la realidad visible, Ricci no explica científicamente el fenómeno del cometa y sólo lo reconoce como halagüeña manifestación divina y como signo propicio para la Iglesia bajo la égida del pontífice Alejandro VII, quien tanto protagonismo tiene en algunos de los manuscritos de Ricci y quien, desde su punto de vista, conquistaría el mundo como, seguramente, el papa angélico del que hablaban las antiguas profecías. Además, la descripción del fenómeno también podría interpretarse en términos inmaculistas por el protagonismo que la Luna tiene en el texto y, sobre todo, por

³⁸ AAM, Biblioteca, Cod. 590: 374; citado en Marías, “La vida errante”, 38. Las cursivas son mías.

la última frase: “Ojalá toda la morisma la reciba de la Luna de la Iglesia”. En este sentido, la “Luna de la Iglesia” no puede ser otra que la Virgen María, tan inmaculada como la tradición pregaleana de la que dependía la cosmovisión de Ricci había concebido la perfecta superficie de la Luna del firmamento; ni que decir tiene que lo que la “morisma” debía recibir de ella es la “santa fe católica”.

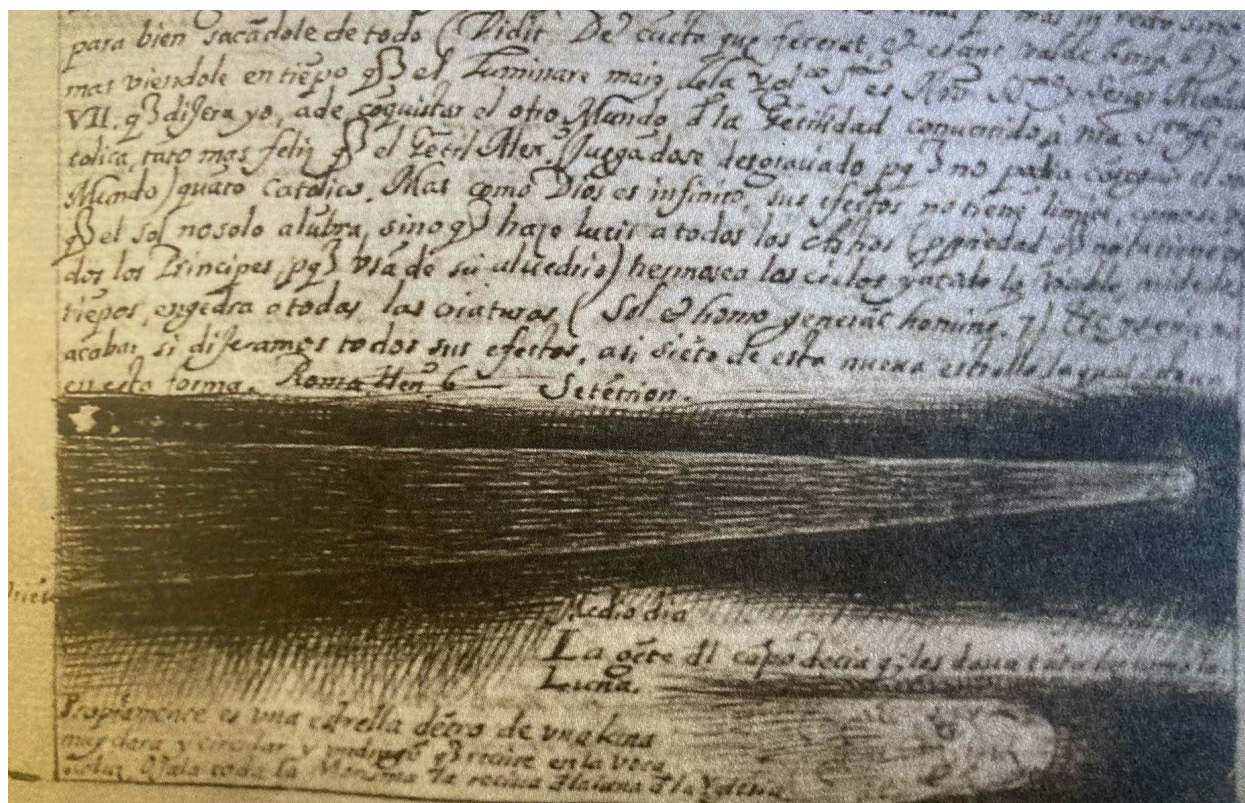


Fig. 10. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Cometa avistado el 6 de enero de 1665*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 590, p. 374.

Poquísimo se sabe de los orígenes de la madre de Ricci, Gabriela de Chaves o de Guevara, natural de Madrid y analfabeta, quien figura con ambos apellidos en la documentación. Era hija de un dorador. Menos aún se conoce de su abuela materna, pero lo cierto es que Ricci optó por el apellido paterno y el Guevara, pero no el Chaves, de su madre.³⁹ Hasta ahora no ha sido posible demostrar documentalmente los orígenes conversos de la familia; sería extraño, de hecho, que el pintor tuviera esos ascendientes ya que hubo de pasar el exhaustivo examen de limpieza de sangre para ingresar en la Orden benedictina. Sin embargo, lo que se deriva de buena parte de sus dibujos, de sus pinturas y de sus textos, sobre todo de los fechados entre finales de los 50 y durante los 60 y especialmente de este último que acabo de citar, es que, para él, si la Virgen hubiera sido concebida antes del pecado y por tanto hubiera sido creada *sine macula*, y si su Hijo también estuviera libre de todo pecado por obvias razones, entonces se abriría la posibilidad a que quedaran también sin achaques sus descendientes convertidos a la nueva Verdad Revelada; todos, cristianos viejos y nuevos, y también los musulmanes que optaran por la conversión. Quizá no esté de más pensar que, para Ricci, la conquista y la paz del mundo que lograría Alejandro VII llegaría en el momento de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, idea que, por lo demás, compartía con parte de las corrientes inmaculistas que lo habían precedido. El papel de

³⁹ García López, *Arte y pensamiento*, 28.

María como cocreadora y corredentora eran, para el benedictino, garantía de armonía universal, y eso es lo que subrepticamente queda compendiado en ese jeroglífico a la par elocuente y enigmático, en sentido paulino, que es el frontispicio de un manuscrito que hasta ahora ha sido conocido como *Pintura sabia* pero que, en realidad, debe denominarse —y con ello interpretarse— como pretendió su autor: *Imagen de Dios y de sus obras*.

JOSÉ RIELLO es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido miembro de varios proyectos de investigación relacionados con la cultura artística hispánica de los siglos XVI y XVII. Ha desarrollado su actividad profesional en el ámbito de los museos y en la Universidad; entre 2008 y 2011 colaboró con el Área de Edición del Museo del Prado y desde 2010 es profesor del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus últimos libros son *Antes y después de Antonio Palomino. Historiografía artística e identidad nacional* (con Fernando Marías; Madrid, 2022); *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías* (con M.^a Cruz de Carlos y Felipe Pereda; Madrid, 2020), la edición en italiano de los escritos sobre arte del Greco (con Fernando Marías; 2017), la de los escritos de Enrique Lafuente Ferrari sobre Velázquez (Madrid, 2013) y *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724* (Madrid, 2012). Además ha publicado una veintena de artículos científicos y varias decenas de artículos de divulgación. Ha impartido conferencias sobre Historia y teoría del arte de la Edad Moderna en varias ciudades españolas, europeas (Oxford, París, Grenoble, Münster, Düsseldorf, Leipzig, Heraclion, Florencia, Vicenza) y americanas (Baltimore, Boston, Washington D.C., Puebla de los Ángeles). Ha sido comisario de la exposición *La biblioteca del Greco* (Museo Nacional del Prado, 2014), con Javier Docampo; y de *ATLAS de las ruinas DE EUROPA* (Madrid, CentroCentro, 2016-17), con Julia Morandeira.

Email: jose.riello@gmail.com

Código ORCID: 0000-0003-2161-619X