

Fondazione
1563

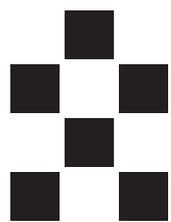
COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

BEATRIZ CALVO

La fortuna de la pintura barroca
comisionada por el VI conde
de Monterrey, durante el siglo XX

Dos espacios, dos consideraciones





Fondazione
1563

COLLANA ALTI STUDI SULL'ETÀ E LA CULTURA DEL BAROCCO

**IX – QUALE BAROCCO? FORTUNA DEL BAROCCO NELLE COLLEZIONI
E NEGLI ALLESTIMENTI DEI MUSEI EUROPEI E AMERICANI
NEL CORSO DEL NOVECENTO**

Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Sede legale: Corso Vittorio Emanuele II, 75 – 10128 Torino

Sede operativa: Piazza Bernini, 5 – 10138 Torino

Tel. +39 011 15630570 – info@fondazione1563.it

Codice fiscale: 97520600012

Consiglio di Amministrazione 2021-2023

Presidente: Dott. Piero Gastaldo

Vicepresidente: Prof.ssa Blythe Alice Raviola

Consiglieri: Dott.ssa Luisa Papotti, Dott. Stefano Benedetto, Prof. Béla Kapossy

Segretario Generale: Dott.ssa Laura Fornara

Direttore esecutivo: Dott.ssa Elisabetta Ballaira

Programma di Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Borse di Alti Studi 2021

Tema del Bando 2021: *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*

Coordinamento scientifico: Prof.ssa Maria Beatrice Failla

Assegnatari: Beatriz Calvo Bartolomé, Vincenzo Pernice, Ilaria Serati, Massimiliano Simone

Cura editoriale: 

È vietata la riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata, non autorizzata.

L'Editore si scusa per eventuali omissioni o imprecisioni nella citazione delle fonti ed è a disposizione degli aventi diritto.

ISBN 9788899808495

9.1 Beatriz Calvo, *La fortuna de la pintura barroca comisionada por el VI conde de Monterrey, durante el siglo XX Dos espacios, dos consideraciones*

© 2024 - Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo

Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco

Bando 2021 – IX EDIZIONE

Con la pubblicazione degli esiti delle borse di Alti Studi sul Barocco, anno 2021, che qui presentiamo, si inaugura, all'interno della collana digitale Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco (ASECB), la serie dedicata al progetto di ricerca *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*, sviluppato nell'ambito del Programma di studi sull'Età e la Cultura del Barocco della Fondazione 1563.

Avviato nel 2021 e operativo secondo una pianificazione pluriennale, il progetto *Quale Barocco?* si pone in ideale continuità con il suo predecessore, *Antico/Moderno*, curato da Michela di Macco e Giuseppe Dardanello, ma allo stesso tempo se ne distingue per le modalità di declinazione: se infatti *Antico/Moderno* si configurava come un'ampia cornice che vedeva le borse affrontare annualmente temi specifici e circoscritti (il ritratto, il paesaggio, l'ornato, la Storia...), *Quale Barocco?* è invece inteso come un disegno unitario che ha mantenuto nelle tre edizioni delle borse (2021, 2022, 2023) il medesimo dettato del bando per arrivare a costruire un portfolio di studi che si spaziano su cronologie e geografie differenti, ma si tengono comunque insieme per letture incrociate e continui rimandi.

Il progetto si differenzia, inoltre, per una definizione di campo più focalizzata – ossia la fortuna del Barocco indagata nel corso del XX secolo e letta attraverso il filtro dei musei, delle mostre e delle collezioni private –; per una regia singola affidata alla professoressa Maria Beatrice Failla dell'Università degli Studi di Torino, che ha coordinato le ricerche dei borsisti per ottenere risultati indipendenti, ma ben armonizzati secondo i pilastri del progetto; per un notevole sforzo di divulgazione rappresentato da *Barocca-mente*, il blog che raccoglie brevi testi e spigolature derivanti dalle ricerche in corso. È da sottolineare anche il consolidamento di una fitta rete di istituzioni museali di primaria importanza – il Museo del Prado di Madrid, le Gallerie dell'Accademia di Venezia, i Musei d'Arte Antica del Comune di Genova, i Musei Reali di Torino – con cui la Fondazione 1563 ha stretto accordi di collaborazione culturale e scientifica e costruito attività di ricerca congiunta e occasioni di riflessione quali seminari e giornate di studio.

Nell'ambito della collana ASECB, questa serie dedicata alle borse 2021 e le prossime che verranno per offrire alla comunità scientifica i risultati delle borse 2022 e 2023 ora in corso vanno quindi viste come un corpus organico che da una parte mira a rispecchiare la peculiare identità scientifica del progetto che li sostanzia, dall'altra rispetta, seppur con caratteri di autonomia, gli assi di ricerca che regolano il longevo Programma Barocco, iniziato nel 2012.

Ci auguriamo che i saggi dei borsisti della Fondazione 1563 arricchiscano il panorama degli studi sul Barocco e che siano per loro validi strumenti di costruzione e rafforzamento delle carriere di umanisti e ricercatori.

Il Presidente
Piero Gastaldo

BEATRIZ CALVO

La fortuna de la pintura barroca
comisionada por el VI conde
de Monterrey, durante el siglo **XX**

Dos espacios, dos consideraciones

Prefazione

MARIA BEATRICE FAILLA



Beatriz Calvo si è laureata in Storia dell'Arte all'Università di Saragozza. Nel 2013, ha iniziato un master in Archeologia presso l'Università Complutense di Madrid. Nel 2016 è diventata membro del Laboratorio di Digital Humanities della Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) ed è entrata a far parte del suo Centro studi e ricerche, collaborando a mostre e progetti. In particolare, nell'ambito di una ricerca sul *Museo de la Trinidad* ha avviato la stesura di un progetto di dottorato sulle collezioni del conte di Monterrey, che le è valso una borsa di studio assegnata dall'Università di Salerno nel 2018.

SOMMARIO

IX	Prefazione di Maria Beatrice Failla
1	La fortuna de la pintura barroca comisionada por el VI conde de Monterrey, durante el siglo XX. Dos espacios, dos consideraciones
3	Introducción
4	Las series para el Buen retiro
7	Las pinturas para el convento e iglesia de Salamanca
11	1. Inicio de siglo (1900-1936)
11	1.1 Museo del Prado. De camino a la coherencia entre crítica y museografía.
17	1.1.1 Museografía
21	1.1.2 El impacto de la crítica en la nueva museografía de 1933
22	1.2 Convento de agustinas recoletas de Salamanca. <i>Elías Tormo y el duque de Alba</i>
31	2. Guerra Civil y Posguerra (1936-1960)
31	2.1 Museo del Prado. El auge del nacionalismo en la fortuna artística
34	2.1.1 Museografía de los primeros años del régimen. Disposición durante la guerra
35	2.1.2 Panorama de la década de 1950
37	2.1.3 Museografía de la década de 1950
38	2.2 Convento de agustinas recoletas. García Boiza y Salamanca
45	3. Apertura al exterior (1960-1975)
45	3.1 Museo del Prado. La inevitable revalorización del <i>Seicento</i>
49	3.1.1 Museografía
54	3.1.2 Reconstrucción museográfica 3D
56	3.2 Convento de agustinas recoletas. La inevitable revalorización del <i>Seicento</i>
63	4. Final de siglo (1980-1999)
63	4.1 Museo del Prado. Una fortuna consolidada
73	4.1.1 Museografía
75	4.2 Convento de agustinas recoletas. Las tesis de Madruga y Montaner
84	4.3 Pinturas de la iglesia
93	5. Conclusiones
95	Imágenes
123	Planos
135	Apéndice documental
151	Bibliografía

Prefazione

Il volume di Beatriz Calvo si inserisce nel ciclo di monografie del Programma Barocco della Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo legate al progetto *Quale Barocco? Fortuna del Barocco nelle collezioni e negli allestimenti dei musei europei e americani nel corso del Novecento*. Il progetto intende incentrarsi sulla riscoperta di alcune delle sfaccettature della rivalutazione della cultura figurativa del Sei e Settecento nel corso del XX secolo con l'angolo prospettico dell'analisi dei confronti e degli accostamenti sulle pareti delle sale dei musei e delle esposizioni temporanee che hanno determinato il sedimentarsi di inedite assuefazioni visive sulla produzione artistica dell'età barocca. Il tentativo era quello di rincorrere una visione che tenesse conto dei percorsi della critica, della letteratura artistica, delle prospettive culturali, ma nello stesso tempo partisse dagli inneschi generati da inaspettati e vertiginosi accostamenti di opere d'arte che nel corso del Novecento conoscono una rinnovata temperie di sguardi che vi si appoggiano facendo scaturire aggiornate riflessioni sul Barocco inteso come motore di modernità.

La sfida raccolta dalla ricerca di Beatriz Calvo parte proprio dall'attenzione puntata sul museo come propulsore di assestamenti critici. Attraverso la lente della fortuna storiografica e museografica delle opere traslate in Spagna da Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI conte di Monterrey (ambasciatore spagnolo a Roma e viceré di Napoli negli anni Trenta del XVII secolo) Calvo ripercorre la parabola della ricezione del Barocco in Spagna nel suo dispiegarsi nelle sale del Museo del Prado tra processi all'insegna del nazionalismo portati ad escludere tutto ciò che non fosse pittura spagnola, fino alle aperture degli anni Settanta alla fine del Franchismo, che finalmente hanno ricongiunto una faglia negli studi.

Che la figura del conte di Monterrey fosse di grandissimo rilievo per la cultura del Barocco in Europa tra Italia e Spagna era già ben noto alla critica: nesso sostanziale per la diffusione presso la corte dei re cattolici degli esiti più aggiornati della "Scuola Romana", così come Bellori la codificherà dopo la metà del secolo, Monterrey è uno dei protagonisti indiscussi nel panorama del collezionismo del Siglo de Oro. Ciò che tuttavia ancora mancava era una ricerca che inquadrasse la fortuna museologica contemporanea delle opere di Monterrey, intese anche come insieme collezionistico, nelle loro complesse fasi di musealizzazione.

Il testo ripercorre così le vicende espositive di uno dei nuclei più sensazionali della pittura italiana del XVII secolo attraverso le sale del museo che si rivelano un fondamentale banco di prova per misurarne apprezzamenti e oblii. Tra gli strumenti di cui si avvale, la ricostruzione

museografica in 3D delle sale diviene non un virtuosismo sterile ma uno strumento potente di metodo e un aiuto alla comprensione della potenza visiva del dispositivo museale.

Dopo la guerra civile, intorno agli ideali religiosi e imperialisti di Filippo II, si coagula e si proietta infatti il processo identitario del nazionalismo spagnolo e il Siglo de Oro diventa anche nelle sale del Prado il vertice dell'esaltazione della politica contemporanea, improntato però su un'accezione autarchica che condiziona fortemente le possibilità di confronto della pittura spagnola (di Velazquez e Murillo, ad esempio) con quella europea dell'età barocca ed eludendo definitivamente i collegamenti con la cultura figurativa italiana. Mentre in Italia si è ormai messo in moto un processo (altrettanto controverso) di rivalutazione della cultura figurativa del Sei e del Settecento che conquista gradualmente gli spalti espositivi, in Spagna la fortuna di questo cruciale momento si salda con processi che ne esaltano la collocazione museale purché priva di confronti e derivazioni visive.

Un corso che si invertirà solo negli anni Settanta, con le epocali aperture di Alfonso E. Pérez Sánchez sulla pittura italiana nel rapporto con l'arte spagnola e con una nuova rivalutazione della figura di Monterrey.

MARIA BEATRICE FAILLA

La fortuna de la pintura barroca comisionada
por el VI conde de Monterrey, durante el siglo XX

Dos espacios, dos consideraciones

Introducción

Manuel de Zúñiga y Fonseca, VI conde de Monterrey, tras haber pasado casi diez años en Italia ocupando el cargo de embajador de Roma primero (1628-1631), y virrey de Nápoles después (1631-1637), regresó a España con una importante colección de pintura italiana que se repartió entre sus dos casas de Madrid, su fundación de agustinas recoletas en Salamanca y la decoración del nuevo palacio del Buen Retiro. Las colecciones que decoraban las paredes de sus residencias se dispersaron de forma temprana y desaparecieron¹. Afortunadamente, una gran parte de las obras destinadas para el Buen Retiro y para el convento salmantino se han conservado a lo largo de los siglos hasta nuestros días. La riqueza artística y cultural que trajo consigo, comienza a difundirse ya durante su virreinato con el envío de obras para Felipe IV, que ponen de relieve su sensibilidad y su gusto refinado, moldeado gracias a su experiencia diplomática en el extranjero; pero también favorecen el conocimiento de algunos pintores en la corte que, tras estos encargos, no volverán a tomarse en consideración. La fortuna heterogénea de todas estas comisiones artísticas comienza ya en este siglo XVII; durante el siglo XIX fueron blanco de más críticas que alabanzas por parte de historiadores y artistas, como Anton Raphael Mengs o Ceán Bermúdez, pero, qué sucede con ellas en un siglo tan convulso como es el siglo XX, es lo que pretendemos desentrañar en este ensayo. El nacionalismo decimonónico, la II República, la Guerra Civil española, la dictadura franquista y su posterior apertura al exterior, más la transición democrática, influyeron en la fortuna de las obras del barroco italiano conservadas en España, atrasando la revalorización del *Seicento* y *Setecento* que había comenzado a nivel internacional de forma relativamente temprana, con Roberto Longhi y Ugo Ojetti, especialmente, y se había relanzado tras la II Guerra Mundial.

Como señalamos, dos han sido, fundamentalmente, los ámbitos que han conservado la pintura barroca comisionada por el conde de Monterrey y cuya historia decorativa expondremos brevemente a continuación: el palacio del Buen Retiro y el convento de agustinas recoletas de Salamanca, conocidas popularmente como *Agustinas de Monterrey*.

¹ Ver CALVO, B. *La pintura italiana en las colecciones del VI conde de Monterrey: dispersión y fortuna del siglo XVII a siglo XX* [tesis inédita] Defendida el 27 de septiembre de 2021. Universidad de Salerno.

Las series para el Buen retiro

Il Palazzo del BuenRetiro é tutto adornato di pitture moderno

Estas fueron las palabras que escribió el cardenal Camillo Massimi a Giovanni Pietro Bellori en 1660, tras regresar de su nunciatura en la corte madrileña². Una labor titánica de construcción y decoración de un nuevo palacio que comenzaría en 1630 cuando el conde duque de Olivares ejercía la alcaldía de los cuartos reales vecinos al monasterio de San Jerónimo. Estos debían ser adecentados para la jura del Príncipe Baltasar Carlos a finales de 1631 – aunque esta se retrasó hasta marzo de 1632 –³. La alcaldía le permitía la supervisión de las obras, pero también la modificación de los planes iniciales. El crecimiento y modificación urbanística que el Paseo del Prado de San Jerónimo había sufrido desde el valimiento del duque de Lerma, junto con el hecho de que fuera una de las entradas oficiales a la Villa y lugar favorito de reunión, hicieron del enclave un lugar perfecto de representación y diversión, de modo que el simple adecentamiento de los cuartos reales se transformó en un gran proyecto para la construcción de la villa de recreo para Felipe IV, cuyo autor intelectual fue el propio conde duque de Olivares⁴. La idea final fue desvelada en 1633 cuando expresó la necesidad de transformarlo en un palacio que fuera el escenario perfecto para la representación del rey⁵. Tras ello comenzó una frenética actividad para alhajar el nuevo palacio sirviéndose de la nobleza y de aquellos diplomáticos en el extranjero que pudieran adquirir y enviar pinturas, como es el caso del conde de Monterrey, quien fue virrey de Nápoles en los años centrales de los encargos para el Buen Retiro. Al conde se le atribuyen las comisiones para la serie de la *Vida de san Juan Bautista* y su participación en el ciclo de *Historia de Roma Antigua*, principalmente, cuyo total de obras y autorías pueden consultarse en el elenco de imágenes de pinturas. Aunque la historiografía no define con seguridad todas las comisiones de Monterrey, hemos elegido nuestro elenco en base a los debates que el propio tema ha suscitado.

En 1970, Alfonso E. Pérez Sánchez estableció el radio de acción de Monterrey en la adquisición de pintura italiana del *Seicento* entre 1630 y 1640. Aunque Monterrey vuelve a territorio hispánico a finales de 1637 y trae con él una gran colección, algunos encargos realizados a artistas en Nápoles, seguramente aún no habrían sido terminados y debieron ser enviados después, quizá con su sucesor, el duque de Medina de las Torres, por lo que hay que ser cautelosos en la elección de las obras, razón por la que acogeremos aquí tanto las obras que bien por fechas o por las propias fuentes sabemos que encargó el conde, como algunas hipótesis de pintura que orbitan en torno a Monterrey. No obstante, las fechas de 1639 y 1640 parecen

² Cit. en BEAVEN, 2010, p. 144.

³ LOPEZOSA, 2008, p. 217.

⁴ LOPEZOSA, 2008, p. 218.

⁵ LOPEZOSA, 2008, p. 219.

excesivamente lejanas y no los consideraremos como comisiones de Manuel de Zúñiga. Es justo en los años en los que el conde de Monterrey es virrey de Nápoles (1631-1637), cuando se realizan las series más importantes para el Palacio del Buen Retiro, por encargos directos suyos⁶. Algunas pinturas datadas en 1638 se recogen aquí también como encargos del conde de Monterrey, pues gracias a la relación epistolar mantenida por Giovanni Lanfranco con Ferrante Carlo sabemos que no todas las pinturas encargadas por el conde pudieron viajar con él a su vuelta: como bien señaló Bernini, pudo llevarse muchas de ellas, pero los dos últimos cuadros realizados por Lanfranco debieron enviarse más tarde⁷.

10 diciembre 1637:

«e non si dice quando sia per partirsi per Spagna S. E. pure stando così, mi continua favor, avendomi di nuovo occupato di due quadri per servizio di S. Maestà, cosa che non fa a niuno pittore di tanto che ne ha sperimentati»⁸. «Questi due quadri per servizio di S. Maestà, quadri di misura lunga quasi un terzo dell'altezza, che andavano donati al Re di Spagna [...], nelli quali si dimostrano le azzioni de' trionfi, e delle vittorie de' Romani»⁹.

Para autores como Jonathan Brown quedaba claro que las comisiones de artistas residentes en Roma, es decir la serie de *Paisajes con santos y anacoretas*, pertenecían al duque de Medina de las Torres, y las de Nápoles al conde de Monterrey¹⁰, quien, según su opinión, únicamente encargó pinturas a Domenico Zampieri, Giovanni Lanfranco, Artemisa Gentileschi y Massimo Stanzione, para el Buen Retiro¹¹. Sin embargo, en 2010 Stefano Pierguidi señaló las dudas que todavía genera el ciclo de pintura italiana sobre la *Historia de Roma* para el Buen Retiro, a pesar de que la exposición celebrada en 2005 permitiera un estudio más profundo del ciclo¹². Las dudas, por un lado, son especialmente de carácter interpretativo pues no queda claro cuál es el sujeto que une todas estas comisiones. También resulta imposible reconstruir la ubicación original de los lienzos, ya que el primer inventario es de 1701¹³. Por otro, para Pierguidi parecía bastante probable que el marqués de Castel Rodrigo, embajador de Roma en aquel entonces, no participara en las comisiones por ser enemigo del conde-duque de Olivares, por lo que toda la empresa, en los años centrales de los encargos, hubiera recaído en Monterrey¹⁴, según su teoría. Sin

⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1970, p. 15.

⁷ BERNINI, 1982, p. 96.

⁸ BOTTARI-TICOZZI 1822, I, p. 306.

⁹ PASSERI (1772) 1934, p. 147.

¹⁰ BROWN, 1998, p. 166.

¹¹ *Ivi*, p. 175.

¹² ÚBEDA, 2005.

¹³ PIERGUIDI, 2010, p. 79.

¹⁴ PIERGUIDI, 2010, p. 79.

embargo, se sabe que Castel Rodrigo envió pinturas desde Roma entre 1639 y 1641¹⁵. Demostradas están sus relaciones con Claudio de Lorena, por ejemplo, a través de los aguafuertes realizados por el pintor de las maquinarias efímeras mandadas hacer por el marqués¹⁶. La serie de *Paisajes* para el Buen Retiro fue obra del marqués de Castel Rodrigo¹⁷.

La duda sobre estos paisajes fue abordada por Mercedes Simal en 2011, quien publicó nuevos documentos sobre los encargos que fechan las pinturas, los contenidos de los envíos y permiten identificar el destino de obras como la serie de *Vida de san Juan Bautista*. Basándose en la correspondencia entre el marqués de Castel Rodrigo¹⁸ y el conde duque de Olivares, que Mercedes Simal halló en el Archivo General de Simancas¹⁹, dedujo que, siguiendo las instrucciones que se le daban desde Madrid, realizó una serie de encargos para el Buen Retiro: los 24 paisajes con anacoretas con la ayuda del agente Enrique della Flut²⁰, como es el caso de *Paisaje con San Pablo ermitaño*, de Nicolas Poussin²¹. Eligió para los paisajes a los mejores activos de Roma: Claudio de Lorena, Poussin, Gaspar Dughet, Jean Lemaire, etc. Aunque queda constancia de «pinturas de unos payses ermitaños que embió de Napoles el conde de Monterrey» en 1633²², no ha sido posible identificar cuáles exactamente fueron las comisiones del conde y cuáles de Castel Rodrigo, en lo que respecta a los paisajes. Katrin Zimmermann señala que los envía probablemente en relación con la *Vida de San Juan Bautista*, para la ermita de San Juan del Buen Retiro²³. Además de este envío sólo se tenía constancia del realizado en 1638 a su regreso, en su propio equipaje en el que destacaban las pinturas de José de Ribera para la Agustinas, *La bacanal de los andrios*²⁴ y la *Ofrenda a Venus*²⁵ de Tiziano y pinturas para el Retiro que tuvieron que ser restauradas debido a los daños durante la travesía²⁶. Por todo lo expuesto anteriormente elegimos para este estudio las obras encargadas en Nápoles durante el virreinato de Manuel de Zúñiga: el ciclo de la *Vida de san Juan Bautista*, la serie de *Ritos paganos* de José de Ribera, Paolo Finoglio y Massimo Stanzione, y la serie *Historia de Roma* de Giovanni Lanfranco, fundamentalmente, Domenico Zampieri, Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo.

¹⁵ Ivi, p. 80.

¹⁶ GARCÍA CUETO, 2007, pp. 701 y 704.

¹⁷ Ivi, p. 709.

¹⁸ Embajador de Roma entre 1632 y 1642 (SIMAL, 2011, p. 246).

¹⁹ Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 7 de mayo de 1633 (AGS, E, leg. 2.997); Carta del marqués de Castel Rodrigo al conde-duque de Olivares, Roma, 7 de mayo de 1633 (AGS, E, leg. 3.843, doc. 91).

²⁰ SIMAL, 2011, pp. 247-248.

²¹ Nicolas Poussin, Paisaje con San Jerónimo, 1637-1638, 155x 234 cm., n° inv. P2304. Museo Nacional del Prado, Madrid.

²² AHN, Nobleza, Osuna, Cartas, leg. 198-33, Cfr. CHAVES, 1992, nota. 18, pp. 220-222.

²³ ZIMMERMANN, 2009, p. 285.

²⁴ 1523-1526, 175 x 193 cm. P418. Museo Nacional del Prado.

²⁵ 1518, 172 x 175 cm. P419. Museo Nacional del Prado.

²⁶ SIMAL, 2011, p. 253.

Las pinturas para el convento e iglesia de Salamanca

Respecto a Salamanca, y el efecto de la fundación de agustinas recoletas en la ciudad, debemos señalar que no había por aquel entonces una clientela refinada ni demasiado culto en cuanto a pintura se refiere. No existía una presencia fuerte de patronos eclesiásticos ni tampoco pintores de calidad en comparación con los hijos que dio la ciudad dedicados a la literatura y letras, en general. Lo cual no quiere decir que no hubiera pintores; no obstante, estos estaban más preocupados, al igual que su clientela, por el contenido de la obra que por la calidad, estilo o nuevas aportaciones. Obviamente, el género predominante se vería influenciado por su mayor demandante, las órdenes religiosas. No parece, pues, que hubiera ni comerciantes ni coleccionistas de arte, fuera del ámbito religioso, que marcasen el camino de la pintura salmantina. Habrá que conformarse con las obras que traen del exterior algunos personajes ilustres de la nobleza vinculados a la ciudad para el adorno de sus palacios y conventos, como será el caso del conde de Monterrey o el del Marqués de Cardenosa, quien atesoraba lienzos de Bassano²⁷, además de alguna otra colección de principios del siglo XVIII²⁸. Actualmente, tampoco disponemos de grandes ejemplos pictóricos fuera de las agustinas y el palacio de Monterrey, a excepción alguna obra de Fernando Gallego para la catedral²⁹. Fueron las donaciones del conde para la decoración de la iglesia las que introdujeron una rica colección de pinturas del *Seicento*, principalmente, José de Ribera, Giovanni Lanfranco, Massimo Stanzione o Guido Reni, sin dejar de lado algunos artistas españoles en clausura, como Manuel Becerra.

Parece que la principal motivación de los condes, además de mausoleo y necesidad de dar casa a la hija ilegítima de Manuel de Zúñiga, fueron los hitos políticos que el conde de Monterrey transmitió en forma de propaganda religiosa a través de su fundación salmantina: en 1622 Manuel de Zúñiga consigue la promulgación del decreto *Santissimus*, uno de los principales avances hacia la declaración de la Inmaculada Concepción como dogma³⁰. Este logro fue uno de los más importantes en la carrera política de Monterrey, quedando así reflejado en los epitafios de los condes, el cuadro de la *Inmaculada* de Ribera y la propia fundación y advocación de la iglesia. Así también, las pinturas que la acompañan deberán sostener esta idea. Este éxito, junto con la gestión de la erupción del Vesubio en 1631 – primer año de gobierno partenopeo del conde – constituyen dos acontecimientos importantes de los que Manuel de Zúñiga se ocupó de dejar constancia y homenaje, como veremos; por ello, la iglesia de las agustinas se presenta como monumento conmemorativo y defensor de la doctrina, en el que descansan sus defensores.

²⁷ AHPS, prot. 3929, fols 158 y ss, nota 23 de MONTANER, 1987, p. 19.

²⁸ MONTANER, 1987, pp. 17-19.

²⁹ MADRUGA, 1992, p. 107.

³⁰ RIVAS, 2016, p. 299.

La iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca es una entidad museística en sí misma, un edificio creado íntegramente como forma de expresión del arte italiano de su tiempo, con una clara intención del más elevado gusto cultural de la época que habría de contener los sepulcros de Manuel de Zúñiga y Fonseca y Leonor María de Guzmán. Como si de un gran aparato se tratara, es un monumento parlante, a través de los tiempos, de la personalidad del VI conde de Monterrey, de su afán coleccionista y cultural, de su riqueza económica e intelectual y, por supuesto, de su devoción. La iglesia de la Purísima del convento de agustinas recoletas es enteramente un órgano de comunicación de conceptos y valores de quién fue su patrono, pero también uno de los focos más completos de irradiación artística que recogía las nuevas formas de hacer de Italia, transmitidas a través de una obra arquitectónica, escultórica y pictórica. La intención de su patrono quedará reflejada en la diferencia estilística de los espacios: mientras que el convento es mucho más sobrio, pues es la zona no pública y de residencia, el templo será de marcado carácter italiano, casi un alarde elegante del arte que vio durante su virreinato Manuel de Zúñiga, como medio de autopromoción, acorde a un nuevo estatus que todos pudieran contemplar. Tanto es así, que las obras serán dirigidas desde Italia, en un primer momento, y la mayoría de la decoración, ejecutada en Nápoles y enviada después, en el viaje de regreso de los condes³¹.

Historia de las pinturas

El celo con el que durante siglos las monjas agustinas han guardado las obras de arte de clausura ha hecho que lleguen hasta nuestros días, aunque también imposibilita la contemplación de las pinturas debido a su férrea observancia. No obstante, no siempre fue así, y como centro de irradiación ideológica y artística, algunos pintores acudieron al complejo y se inspiraron y copiaron las obras de su interior, favoreciendo la difusión de modelos y maneras, durante el siglo XVII, como es el caso de la versión del *San José y el Niño*, del Colegio de la Compañía, del que dio noticia Emilia Montaner³², o la *Crucifixión* sin concluir de Francisco Camilo que aparece en el catálogo del Museo Provincial, como copia de la de Lanfranco del interior del convento³³.

Dentro de las aportaciones que el conde realizó a la pintura y el coleccionismo españoles, difundiendo la pintura italiana, el emplazamiento de Salamanca resultó ser un foco de aprendizaje que, hoy en día, se sigue considerando como la mejor pinacoteca de toda la ciudad, por delante del Museo Provincial de Salamanca. Como sucederá con el Buen Retiro, el convento será una vía de difusión y conservación de las obras que el conde comisionó en Italia.

³¹ AHPM, 5376: 794 Cfr. SALTILLO, 1953, p. 179; BURKE, 1984, II, p. 159, donde dice que se trajeron más de cien carretas para Madrid y Salamanca, llenas de objetos para la fundación y la casa de Madrid.

³² MONTANER, 1987, p. 214.

³³ Museo Provincial de Salamanca, 1861, p. 13.

En cuanto a la vida y obras piadosas que los condes realizaron estando en la ciudad y que quedaron reflejadas en el arte que comisionaron, debemos destacar la participación de los mismos en las procesiones de san Genaro, con motivo de la erupción del Vesubio de 1631 y gracias a las cuales, según las creencias de la época, se consigue salvar la ciudad, como quedará reflejado en un luneto de la cartuja de San Martino, pintado por Domenico Gargiulo, donde aparece retratado Manuel de Zúñiga encabezando una de ellas. Este es un hito de su carrera que el conde quiso inmortalizar, no únicamente en Nápoles a través de ciertos encargos artísticos, sino también en su residencia de Madrid y en la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca, utilizando la pintura como medio de auto propaganda. Por supuesto, la defensa que realizó en Roma del concepto de la Inmaculada Concepción de la Virgen María ante el Papa Gregorio XV, en 1622, consiguiendo el decreto *Santissimus*³⁴, supuso una hazaña de vital importancia reflejada en la iglesia salmantina, en el cuadro pintado por José de Ribera y en los epitafios de los condes, continuando una labor ya comenzada en Nápoles. Así, en 1632, mandó hacer una gran procesión en honor a la Inmaculada Concepción de María, que terminó en palacio con una gran fiesta en la que se disfrutaron de entremeses, pues el conde era un gran aficionado al teatro. En la víspera, al hacer mal tiempo, se celebró también en palacio, en el Salón Grande Real, donde se colocaron cuatro altares y se decoró el que estaba frente al conde, según Renao, con una imagen de la Concepción «muy linda»³⁵. Lamentablemente, no sabemos a qué imagen se refería.

³⁴ Uno de los principales avances antes de la declaración de la Inmaculada Concepción como dogma, que no llegó hasta 1854 con la promulgación de la bula *Ineffabilis Deus* (RIVAS, Leonor María de Guzmán... Madrid 2016, n. 38).

³⁵ RENAO, 1634, pp. 143-144.

1. Inicio de siglo (1900-1936)

1.1. Museo del Prado. De camino a la coherencia entre crítica y museografía

En lo que podemos referir sobre la literatura artística de comienzos de siglo, debemos subrayar el hecho de que la mayor parte de ella había sido generada todavía por viajeros y aficionados. Un escenario que comenzaría a cambiar paulatinamente a partir de la creación en 1903 de la primera cátedra en Historia del Arte, y que tuvo el honor de ocupar Elías Tormo en la Universidad Central de Madrid³⁶. Las primeras publicaciones realizadas por profesionales se dedicaron fundamentalmente al arte español. Tanto es así que en 1903 una de las publicaciones de mayor éxito fue, en realidad, la edición definitiva del monográfico *Velázquez y su siglo*, que Carl Justi había escrito en 1888³⁷. En esta obra, Justi manifestaba que el conde de Monterrey había empleado a los mejores artistas activos en Nápoles – que serían ignorados por la crítica española varias décadas –; una afirmación fácil de confirmar únicamente visitando la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca. No obstante, el fuerte nacionalismo que se arrastraba desde el siglo precedente y el rechazo internacional al barroco italiano llevaban a ignorar la importancia de las pinturas importadas por Manuel de Zúñiga, desde Italia, y a valorar, en cambio, otros periodos y géneros como el medievalismo o el bodegón del *Siglo de Oro*³⁸. En cuanto al nacionalismo español, Bartolomé Cossío, en 1908³⁹, expresó la relación de la historia del arte con la propia historia e identidad nacional, indicando el camino que la historiografía española estaba tomando y tenía intención de continuar, especialmente en lo que a la búsqueda o reafirmación de identidad nacional se refería. El rechazo internacional por el *Seicento*, produjo ejemplos tan llamativos y sangrantes como la visita al Museo del Prado que realizó Albert Calvert en 1907, de cuya descripción dejó fuera las principales obras del barroco italiano, a pesar de incluir a los pintores flamencos y españoles del XVII, como Rubens, Van Dyck, Ribera, Zurbarán y Velázquez⁴⁰. El panorama internacional estaba punto de cambiar y surge un tímido deseo de estudiar un periodo artístico tan denostado: en 1911 no sólo tiene lugar la defensa de la tesis doctoral de Roberto Longhi, en Turín, sobre la obra de Caravaggio⁴¹, sino que, ese mismo año, se celebra la exposición, organizada por Ugo Ojetti, *Il Ritratto italiano dal Caravaggio a Tiepolo*, en Milán, con el infortunio de que su catálogo no se publicara hasta 1927⁴². No obstante, constituyó el preámbulo de lo que Ojetti llevaría hasta sus

³⁶ PORTÚS, 2012, p. 187.

³⁷ JUSTI, 1953, revisado GAYA NUÑO, p. 799.

³⁸ Ivi, pp. 194-199.

³⁹ Publica la primera monografía sobre El Greco.

⁴⁰ CALVERT, 1907, *passim*.

⁴¹ AMICO, 2010, p. 42.

⁴² CASINI, 2012, p. 412.

últimas consecuencias en la exposición de 1922⁴³. Antes de esto, en ese mismo 1911, Ojetti da una conferencia en el Colegio Romano titulada *Elogio al Seicento*, que, aunque fue duramente criticada por la prensa, supuso la primera revalorización crítica de la pintura italiana del siglo XVII⁴⁴.

En estos primeros años del siglo, los estudios de Roberto Longhi y Hermann Voss redescubren la pintura naturalista napolitana de artistas como Battistello Caracciolo, José de Ribera y los «riberianos», la Artemisia Gentileschi napolitana o Bernardo Cavallino⁴⁵. Tanto es así, que la gran aportación literaria a nuestro estudio, la apertura al conocimiento y revalorización internacional de una de las series que nos ocupan, llega en 1916 de la mano de Roberto Longhi:

«[...] Questa *Nascita del Battista* è effettivamente il più condotto studio d'interno, come luce e determinazione ambientale, che il '600 italiano abbia prodotto, per la conoscenza che ne abbiamo a tutt'oggi; ed è implicitamente una delle risoluzioni più "attuali" che l'arte italiana di quel tempo abbia dato di un soggetto religioso»⁴⁶.

Con estas palabras, en su artículo publicado en la revista «L'Arte», titulado *Gentileschi, padre e figlia*, puso el foco de atención en el *Nacimiento de San Juan Bautista* (fig. 1), de Artemisia Gentileschi, que será el inicio de un largo y lento camino hacia la revalorización de las obras del *Seicento* en España, en general, y de las pinturas traídas por el VI conde de Monterrey y su empresa, en particular, que formarán un elenco importante dentro del propio fenómeno revalorizador.

No obstante, la crítica española y sus efectos en la fortuna de las series que nos competen tomarán un rumbo propio y distanciado de la evolución de la crítica internacional; un lento desarrollo que queda fielmente reflejado en la museografía.

En 1920, Aldo De Rinaldis había arrojado algo más de luz sobre esta serie y otras pinturas en un artículo escrito para la revista *Napoli Nobilissima*, titulado *Massimo Stanzione al Prado*. En él fue publicada por primera vez la *Predicación de San Juan Bautista en el desierto* (fig. 2) y se relacionan esta y otras dos obras de Stanzione como parte de la misma serie – *Degollación de san Juan Baustista* y *Anunciación del ángel a Zacarías*⁴⁷ (figs. 3 y 4) –. Aunque no todo fueron aciertos; De Rinaldis vio la mano de Mattia Pretti en la obra *San Juan Bautista se despide de sus padres*, de Massimo Stanzione (fig. 5)⁴⁸, y tomando en

⁴³ Exposición *Pittura del Seicento e Setecento*, Florencia.

⁴⁴ DE MARCO, 2018, p. 387.

⁴⁵ ZEZZA, 2019, p. 250.

⁴⁶ LONGHI (1916) ed. 2011, p. 71.

⁴⁷ En el siglo precedente Dalbono ya había publicado el resto (DALBONO, *Massimo, i suoi tempi e la sua scuola*. Napoli 1871).

⁴⁸ DE RINALDIS, 1920, p. 45.

consideración los pocos estudios que había sobre la serie, la pintura estuvo mal atribuida hasta la corrección de la autoría publicada en el catálogo de pinturas del Museo del Prado de 1933, gracias a que la obra se encontraba firmada⁴⁹. Rinaldis contaba entonces que las obras de Stanzione conservadas en el Museo del Prado eran únicamente cuatro, tres de la serie que nos atañe y el *Sacrificio a Baco* (fig. 6) que comparaba con el *Sileno ebrio* de José de Ribera (1626), para resaltar la mejor inspiración y recepción que de los diseños de Annibale Carracci⁵⁰ había hecho Stanzione, creando una estética mucho más refinada⁵¹.

«Eravamo tanto convinti della sua singolarità e potenza e bellezza da volerla portare alla ribalta davanti al gran pubblico [...]»⁵².

Con estas palabras pronunciadas por Ugo Ojetti se inauguró en 1922 la exposición de *Pittura Italiana del Seicento e Settecento*, de Florencia. En este hito, enmarcado y consecuencia de una cultura abiertamente nacionalista que abriría el camino en la revalorización del barroco italiano, faltó la presencia de las pinturas que solicitaron al Museo del Prado, entre cuyos autores se contaba a Massimo Stanzione⁵³ y que el museo denegó⁵⁴ (Doc. 3). En estas primeras décadas el Real Patronato del Museo del Prado abogó por una férrea política proteccionista de las pinturas, que impide el préstamo de las mismas, lo que supuso que el Prado quedara fuera de los circuitos y debates internacionales, incluyendo la revalorización del *Seicento*⁵⁵, que se materializaba en eventos tan importantes como la exposición de Florencia⁵⁶ en la que hubieran podido participar algunas de las obras encargadas para Felipe IV y el Buen Retiro. La repercusión que habría tenido en la fortuna de estas obras su proyección internacional y confrontación con otras obras del mismo y otros autores, seguramente hubiera tenido un reflejo en los siguientes catálogos, quizá en su ubicación dentro del museo y, especialmente, habría adelantado la fecha de los estudios de la serie por parte de especialistas. Puede pensarse que quizá habría adelantado varias décadas el estudio del barroco italiano, en general, en España, sin embargo, la exposición de Florencia apenas tuvo repercusión en el país y, tras ella, la reivindicación de Enrique

⁴⁹ *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, 1933, p. 760.

⁵⁰ Se refiere al diseño para la escena báquica que decora el fondo de la copa de plata encargada por Odoardo Farnese, realizada entre 1598 y 1600 por el boloñés y conservada actualmente en el Museo de Capodimonte de Nápoles.

⁵¹ DE RINALDIS, 1920, p. 45.

⁵² OJETTI, 1924, p. 162.

⁵³ GARCÍA-MONTÓN, 2014, p. 241.

⁵⁴ Se solicitaron obras de Jacopo Amiconi, Corrado Giaquinto, Daniel Crespi, Orazio Gentileschi, Luca Giordano, Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro y Giabattista Tiepolo.

⁵⁵ GARCÍA-MONTÓN, 2014, p. 239.

⁵⁶ *La Pittura Italiana del Seicento e Settecento*. Palazzo Pitti, Firenze, 1922.

Lafuente Ferrari de que se estudiara mejor el Siglo de Oro español y el barroco italiano fue ignorada⁵⁷. La exaltación nacionalista española a través del arte y la crítica negativa internacional hacia el arte barroco italiano, no ayudaron tampoco a avanzar en el conocimiento del *Seicento*. Muestra de ello fue la Exposición Nacional celebrada en mayo de 1915 que José Francés señaló como consecuencia de «un recrudescimiento de entusiasmos patrios», en un discurso en el que se eleva a la categoría de «raza» el hecho de ser español⁵⁸. Este auge españolista que afecta a la fortuna de tantas obras decide cerrarse completamente a lo que ellos valoraron como mediocridades de algunos pintores⁵⁹. A lo que hay que sumar la naturaleza nacionalista, idiosincrática, del propio museo como espacio representativo de la cultura nacional y el mejor lugar para estudiar a los pintores españoles⁶⁰.

La tónica general en la literatura artística era aquella representada por Eugenio D'Ors, quien en 1923 publica la primera edición de *Tres horas en el Museo del Prado* en la que plantea dos valores del arte complementarios y contrapuestos a los que llama, *valor espacial* y *valor expresivo*, y que luego traduce en *Clasicismo* y *Barroquismo*⁶¹. Señala en varias ocasiones el museo como un lugar incluyente de todos los estilos y se refiere al Barroquismo, como ocurre en su ensayo *Lo Barroco*⁶², como una manera «transtemporal» en la que incluye tanto al Greco como a Goya⁶³. A pesar de lo expuesto y aunque elogia la pintura barroca española, francesa y flamenca, la pintura italiana del *Seicento* y *Settecento* queda fuera de la ecuación, hay una ausencia total de la misma, a excepción de José de Ribera (quien gozará de una fortuna diversa), única representación en el itinerario por ser español de nacimiento, tanto en esta primera ocasión de 1923, como en las realizadas en 1943 y 1949 en que las que el barroco italiano podría haberse resarcido. Ni un Guercino o Guido Reni, ni un Luca Giordano, sorprendentemente, es nombrado.

Elías Tormo fue un historiador mucho más independiente de pensamiento y objetivo que otros historiadores de fuerte raigambre nacionalista. En 1924 llevó a cabo una conferencia titulada *España y el arte napolitano*, en la que reconocía sin tapujos la deuda pictórica, especialmente de España a Nápoles, a través de las obras conservadas. Tormo da noticia de la serie completa, salvo el tema principal, sobre la *Vida de San Juan Bautista*, cuya investigación apuntaba que aún estaba por hacer. Se reafirma en la

⁵⁷ GARCÍA-MONTÓN, 2014, p. 243.

⁵⁸ FRANCÉS, 1916, p. 104.

⁵⁹ Ataca directamente a la pintura de finales del XIX, elevando a autores como Zuloaga a suerte de salvadores del arte (FRANCÉS, 1916, p. 105), que tenían como referencia la pintura española desde el siglo XVI hasta comienzos del XIX. Aunque se trata de una exposición de pintura del siglo XX, muestra muy bien la corriente que se sigue en este momento, una corriente de ensalzamiento y prioridad del arte español sobre las demás nacionalidades.

⁶⁰ MATILLA; PORTÚS, 2004, p. 16.

⁶¹ D'ORS, (19-) ed. 2018, pp. 35-36.

⁶² D'ORS, *Lo barroco*. Madrid, 1935.

⁶³ D'ORS, (19-) ed. 2018, p. 40.

atribución tradicional de uno de los cuadros a Artemisia Gentileschi – cuya fama queda patente a través de la españolización de su apellido la «Gentileza» – y el resto a Massimo Stanzione⁶⁴, corrigiendo, así, el error de Rinaldis que atribuía el *San Juan Bautista se despide de sus padres* a Mattia Preti, a pesar de encontrarse firmada por el autor⁶⁵. Nombra, además, una pintura con *Dos luchadores* de que atribuye, no a Cesare, sino a Francesco Fracanzano – dato que en década de 1960 corregirá Pérez Sánchez⁶⁶ –. Dará allí noticia de varias pinturas de Viviano Codazzi como la conservada en ese momento en la Universidad de Madrid, *Coliseo romano*⁶⁷, haciendo pareja con otro que estaba en el Consejo de Ministros, *Perspectiva de un circo romano*⁶⁸. En ambos hay pequeñas figuras que supone de Domenico Gargiulo⁶⁹. Y de ambos hay en el Prado una *Perspectiva de San Pedro del Vaticano* (fig. 7), y la *Perspectiva de un Gimnasio romano*⁷⁰.

De la *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma* (fig. 8) y *Entrada triunfal de Constantino en Roma* (fig. 9), a pesar de ser dos obras que se encuentran en el Museo del Prado y que Elías Tormo señala como de Domenico Gargiulo – citadas en De Dominici –, denuncia que sigan apareciendo en los catálogos como de la Escuela de Lanfranco, atribución que parte del siglo XVIII cuando los adquiere Isabel de Farnesio⁷¹ y que no se corregirá hasta el catálogo de 1933⁷².

A pesar de sus notables aportaciones, decide no mencionar a artistas de la escuela boloñesa afincados en Nápoles, como es el caso de Lanfranco o Domenichino, por lo que la serie de *Historia de Roma*, queda sin tratar, al no considerarlos parte de la pintura napolitana⁷³. Esta laguna será suplida ese mismo año de 1924, por Hermann Voss quien relaciona por primera vez las obras de Lanfranco del museo – *Exequias a Julio César*, *Naumaquia*, *Auspicios* (figs. 10, 11, 12), más *Alocución de un emperador* (fig. 13) y *Escena de triunfo*, de las que hablaremos a su debido tiempo – con los encargos realizados por el conde de Monterrey, alrededor de 1634, y con otras pinturas como *Exequias de un emperador romano* (fig. 14), de Domenico Zampieri⁷⁴, de la que corrige el error de atribución que la suponía de Camassei substituyendo su nombre por el de Domenichino⁷⁵. Aunque *Gladiadores romanos con espadas de madera*⁷⁶, lo

⁶⁴ TORMO, 1924, p. 12.

⁶⁵ Ivi, p. 13.

⁶⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 395.

⁶⁷ V. Codazzi; D. Gargiulo, *Perspectiva de un anfiteatro romano*, ha. 1638. P2632. Museo del Prado.

⁶⁸ V. Codazzi; D. Gargiulo, *Circo Máximo de Roma*, ha. 1638. P6209. Museo del Prado.

⁶⁹ TORMO, 1924, pp. 13-14.

⁷⁰ V. Codazzi; D. Gargiulo, *Perspectiva de un gimnasio romano*, ha. 1638. P6210. Museo del Prado.

⁷¹ TORMO, 1924, p. 14.

⁷² *Catálogo*, 1933, pp. 731 y 749.

⁷³ TORMO, 1924, p. 14.

⁷⁴ VOSS, 1924, p. 527.

⁷⁵ Ivi, p. 512.

⁷⁶ G. F. Romanelli, *Gladiadores romanos con espadas de madera*, 1635-1639. P2968. Museo del Prado.

supone de Cortona⁷⁷, a partir de estos dos estudios muchos autores fueron afinando la información sobre los encargos para el Buen Retiro. No obstante, esto no se producirá hasta prácticamente la década de 1960. También Voss realizaba las mismas afirmaciones que había hecho Tormo sobre el *Nacimiento de san Juan Bautista* de Gentileschi y el resto de las pinturas de la serie⁷⁸.

A pesar del foco de atención que podrían haber generado Hermann Voss y Elías Tormo, ese mismo año de 1924, Aureliano Beruete en la introducción a su *Álbum de la galería de pinturas del Museo del Prado*, ignora decididamente la pintura del *Seicento*, a pesar de nombrar la flamenca, francesa y española del siglo XVII⁷⁹, y que, por supuesto, no está incluida en las 60 obras seleccionadas que se muestran a color de maestros como Tiziano Vecelio, Peter Paul Rubens o Frans Snyders, por nombrar unos pocos⁸⁰.

Otto Schubert hacía lo propio en 1924, cuando escribe *El barroco en España*. Para él, el arte típico nacional surge tras la expulsión de los moriscos y judíos (1609) por la necesidad de dirigirse a todo el pueblo que ahora se unía únicamente bajo signo del catolicismo, dándonos así una visión parcial de los orígenes del Barroco en España. Si en arquitectura se inicia con Herrera y en literatura con Cervantes, o Lope de Vega, después, en pintura comienza en Valencia y Sevilla, con Francisco Ribalta para la primera y Juan de Roelas, para la segunda. Nada se dice de la llegada de pintores como Orazio Borgiani. Se detiene tras ello en José de Ribera mostrándolo tópicamente como enemigo de la escuela boloñesa y alimentando todavía, como era natural en estas fechas, el mito de una pintura que se «complace en los horrores del tormento» y se destaca por un verismo horripilante⁸¹, ignorando por completo su etapa más lumínica y colorista, ejemplificada aquí especialmente con la *Inmaculada Concepción* (fig. 15) de las agustinas recoletas de Salamanca.

⁷⁷ VOSS, 1924, p. 546.

⁷⁸ Ivi, p. 463.

⁷⁹ BERUETE; MAYER, 1924, pp. III-IX.

⁸⁰ Ivi, *passim*.

⁸¹ SCHUBERT, 1924, p. 167.

1.1.1 Museografía

Durante todo el siglo XIX e inicios del XX, los directores del museo habían sido nobles, en primer lugar, y pintores, después⁸². En 1901 se hace cargo de la dirección José Villegas, quien se propuso recoger las ideas del reglamento de 1897 en el que se aboga por un museo mucho más pedagógico, preocupado por el perfeccionamiento continuo del catálogo y la creación de una biblioteca especializada⁸³, por lo que el museo iría cambiando de forma paulatina.

A comienzos de siglo, según la información topográfica del catálogo de pinturas publicado en 1900, las series, como la *Vida de San Juan Bautista*, todavía no se exponían de forma conjunta. La falta de un criterio expositivo que se alejara de la galería de pinturas que era en aquel momento el museo, llevó a que las obras de menor calidad se exhibieran junto con las obras maestras y no se siguiera una ordenación basada en criterios cronológicos, por escuelas o didácticos. Todas las pinturas aparecían expuestas, todavía no se había llevado a cabo una actuación que discriminara qué mostrar y qué no, por lo que las pinturas comisionadas por Monterrey aún se exhibían en la planta principal del museo desde el siglo precedente, en clara discrepancia con la crítica, pues no era todavía guía para acometer una museografía coherente. En el ala italiana, se agrupaba en una sala los temas religiosos, como la pintura de los Bassano, y en otra los profanos entre los que encontramos algunos cuadros de la *Historia Roma* para el Buen Retiro, compartiendo ubicación con obras de Tintoretto, Orazio Gentileschi, Guido Reni, Guercino, Carvaggio, etc⁸⁴. En general, se puede deducir de los primeros inventarios y catálogos del siglo que la pintura estaba muy dispersa, a excepción de las salas monográficas de artistas como Goya, Velázquez, Rubens y Tiziano (plano 1).

El *Nacimiento de san Juan Bautista* de Artemisa, colgaba en la rotonda de entrada, mientras que la *Degollación, Anunciación y Predicación*, de Stanzione, formaban parte de esas primeras salas, llamadas «salas italianas», compartiendo ubicación con *Naumaquia romana* y *Auspicios de un emperador romano* de Lanfranco, pero también con cuadros de Rafael Sanzio, Tintoretto, Tiziano, Andrea Sarto, los Bassano, Andrea Di Lione⁸⁵, Luca Giordano, Annibale y Agostino Carracci, Guido Reni, Corrado Giaquinto, etc. era una amalgama de pintura italiana que no distinguía periodos ni escuelas⁸⁶. Mientras, las *Exequias a un emperador romano*, se ubicaban en las salas norte de la planta baja, junto a los *Dos luchadores* de Césare Fracanzano⁸⁷, en un espacio heterogéneo donde entre una mayoría de pintura italiana que iba desde Annibale Carracci a Luca Giordano, se hallaban pinturas de Rubens, El Greco,

⁸² GAYA NUÑO, 1976, p. 13.

⁸³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977a, p. 38.

⁸⁴ MATILLA; PORTÚS, 2004, p. 104.

⁸⁵ *Elefantes en un circo*, ca. 1640, 229 x 231 cm., P00091.

⁸⁶ *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, 1900, III, *passim*.

⁸⁷ *Catálogo*, 1900, p. 41.

Peter Snyders o Cornelis de Vos⁸⁸. Finalmente, la *Despedida de San Juan Bautista de sus padres* de Stanzione, colgaba en la mitad sur del salón central, junto con *Sacrificio a Baco* del mismo autor y a otras pinturas con las que compartía únicamente la misma nacionalidad⁸⁹.

Esta organización incoherente con la crítica oficial llegaría a su fin en la década siguiente. Debemos aclarar que tanto el catálogo del año 1900, como los tres posteriores, no son sino reediciones del realizado por Pedro Madrazo en el siglo anterior⁹⁰, que muestran cómo el museo apenas había cambiado desde las décadas precedentes. No es hasta 1913, habiéndose creado el año anterior el Patronato del Museo, que se empieza a trabajar en un nuevo *Catálogo* histórico y descriptivo que no verá la luz hasta 1933⁹¹. En la sesión del 17 de abril de ese año se leyó un comunicado del marqués de la Vega Inclán en el que se sugerían una serie de actuaciones museográficas. Decía que siendo que el museo, por su carácter y por estar constituido por un conjunto de colecciones, no permite desarrollar toda la historia del arte, estas debían exhibirse con unidad, y hallar un sistema que permitiera mostrar las obras de acuerdo con su importancia⁹², porque hasta el momento se mezclaba las de gran calidad con otras consideradas menores. Subraya aquellas escuelas y autores que se consideran de importancia, entre las que se cuenta la gran colección de Tiziano, Tintoretto, Van Dyck, Rubens y, especialmente, de pintura española a la que debía darse mayor importancia en su ubicación y crear nuevas salas, si era preciso, además de colocarse cronológicamente⁹³.

Con la llegada a la dirección de Aureliano Beruete en 1918 se comienzan a tomar medidas para acabar con el abigarramiento de las obras y la mala iluminación; estas medidas serán la continuación del criterio organizativo planteado en 1913 que hiciera justicia de acuerdo a la crítica artística más aceptada y los pocos estudios que había sobre las colecciones. El mismo José Francés no entendía cómo algunas obras de buena calidad se hallaban en pasillos mal iluminados, como es el caso de *La adoración de los pastores* de Anton Raphael Mengs⁹⁴, a causa no sólo de criterios decimonónicos o el volumen de sus colecciones, sino por el espacio del que se disponía en el edificio de Villanueva. Así, en el inventario topográfico de finales de la década de 1910 hallado en el archivo del museo, se muestran ya los cambios que Beruete y de la Vega Inclán quisieron implementar (Doc. 1). Aunque las fechas de este documento son excesivamente amplias, marcadas entre 1910 y 1920, hallamos otro documento, una minuta de restauración de las pinturas realizada entre 1918 y 1919 (Doc. 2), donde,

⁸⁸ *Catálogo*, 1900, *passim*.

⁸⁹ Entre las que se hallaba *Soldados romanos en un circo*, de Aniello Falcone, ca. 1640, 92 x 183 cm., P00093.

⁹⁰ *Catálogo extenso*, 1872.

⁹¹ *Catálogo*, 1933: VII.

⁹² MATILLA; PORTÚS, 2004, p. 106.

⁹³ AHMP, Caja. 1379/leg. 19.14/nº 1. *Acta número 7 de la sesión del 17 de abril de 1913*.

⁹⁴ MATILLA, PORTÚS, 2004, p. 107.

además, nos da información de la nueva ubicación de algunas de las pinturas coincidiendo con la información dada en el inventario topográfico, por lo que parece que el nuevo director del museo mandó restaurar algunas de las pinturas antes de colgarlas en una nueva localización, de cara, probablemente, a agilizar la reestructuración que se conseguiría con la primera ampliación del museo, de la que hablaremos más adelante. Estas restauraciones de cuadros coincidían con el centenario del museo. En la minuta conservada en el archivo del Prado⁹⁵ se especifica además de las fechas y el nombre de los restauradores, el nombre del autor y número de inventario de la pintura por lo que podemos deducir que la *Entrada triunfal de Constantino en Roma*, de Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi fue restaurado en 1918 por Federico Amutio, mientras que de los *Auspicios de un emperador romano* de Lanfranco y la *Cabeza de Baco* de Ribera, se ocupó en la misma fecha Vicente Jover y Pico. Ambos restauradores entre 1919 y 1920 restauraron el *Nacimiento de San Juan Bautista*, de Artemisia Gentileschi, *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma*, de Gargiulo y Codazzi, y la *Predicación de San Juan Bautista en el Desierto*, de Massimo Stanzione⁹⁶.

En cuanto a la disposición de las obras, de la que no teníamos demasiada información en esta época, las minutas demuestran los mismos cambios que el inventario topográfico. Estos cambios en la disposición efectuados entre 1915 y 1920⁹⁷, según el inventario topográfico (Doc. 1) fueron sustanciales: parece que las pinturas comisionadas por Monterrey o, mejor dicho, las obras del *Seicento*, se retiraron de la planta principal del museo y la mayoría de ellas fueron destinadas a decorar escaleras y pasillos. De la escalera sur de subida a la planta alta colgaban la *Degollación de san Juan Bautista*, *Predicación de san Juan Bautista*, *Sacrificio a Baco*, de Massimo Stanzione, *Auspicios de un emperador romano*, de Giovanni Lanfranco y *Entrada triunfal de Vespasiano*, de Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi. El *Nacimiento de San Juan Bautista*, de Artemisia Gentileschi, *Anunciación de un ángel a Zacarias*, de Stanzione, *Naumaquia romana* de Lanfranco, y *Entrada triunfal de Constantino* de Gargiulo y Codazzi, se destinaron al pasillo sur de la planta alta, mientras que *Exequias de un emperador* de Lanfranco y *Despedida de San Juan a sus padres*, de Stanzione, pasaron al pasillo sur de la planta baja, en la que se hallaba también los *Dos luchadores* de Cesare Fracanzano⁹⁸ (plano 2). Aunque ya se daban cambios de acuerdo, al menos, al gusto y crítica predominante, la disposición definitiva no llegará hasta después de la ampliación Arbós, como se comprueba en el recorte de prensa de 1923 (Doc. 4), donde se especifica que la pintura italiana y española de los siglos XVII y XVIII ocupaba ya la tercera planta. Seguramente, no será el

⁹⁵ AMNP, Caja 79/leg. 23.05/nº exp: 52.

⁹⁶ AMNP, Caja 79/leg. 23.05/nº exp: 52.

⁹⁷ Que seguramente se dieron a partir de 1918, con Aureliano Beruete.

⁹⁸ AMNP, Caja 79/leg. 23.05/nº exp: 52.

cambio definitivo que vemos en 1933, ya que todavía no había salido a la luz los trabajos de Elías Tormo⁹⁹ y Hermann Voss¹⁰⁰ que se recogen en el catálogo.

Digamos que la situación del museo estaba evolucionando lentamente. No obstante, el conjunto de salas nuevas ayudó bastante a la modernización de museo y, especialmente, a los nuevos criterios museográficos del Plan de Sánchez Cantón que organizaba las pinturas por escuelas y cronológicamente¹⁰¹. La creación de 23 nuevas salas paralelas al salón central permitió la implementación de los nuevos criterios expositivos que se alejaban del horror vacui decimonónico y demandaban la exposición de obras más espaciadas entre sí, cuyo único entorno fuera el muro limpio¹⁰². A pesar del espacio ganado, algunas obras consideradas menores volvieron a los almacenes, ya que la nueva disposición no permitía el mismo porcentaje de obras por metro cuadrado. La ampliación, junto a la renovación de la galería central, venía a facilitar una museografía más madura, constancia de ello deja el artículo publicado en *El imparcial* en 1927, donde se celebra que el Museo del Prado haya dejado de ser un simple almacén de cuadros y se aplique un orden cronológico que relacione escuelas y épocas¹⁰³. Por supuesto, la gran beneficiada es la pintura española, en contraposición al barroco italiano del *Seicento* que, como veremos en la disposición de 1933 queda relegada a una planta a la que raras veces llegan los visitantes y a las escaleras. La inauguración de la renovada galería central y su bóveda de hormigón armado, en este año de 1927, fue un acontecimiento que quedó plasmado tanto en periódicos como en revistas especializadas: Sánchez Cantón enfatiza en *Arte Español* la superación de los modelos museográficos del siglo anterior y señala cómo la pintura española ocupa el eje central relacionada espacialmente con la pintura de la que recibió influencia; se refiere únicamente a la pintura del *Cinquecento* y, en algún punto, del pleno barroco, la pintura de la primera mitad del siglo XVII no forma parte de este discurso expositivo¹⁰⁴. Ya los recortes de prensa de 1924 indicaban cómo se había recuperado para la planta principal a los primitivos flamencos, pero se había desterrado a la planta alta la pintura italiana y española de los siglos XVII y XVIII¹⁰⁵, aún no acabadas las obras. El espacio era todavía reducido y a Velázquez, para quien se reservó la sala principal, se le ponían en relación con la pintura veneciana de Tiziano o Tintoretto, así como con Rubens, como meritaba. Sin embargo, poca cabida tenía, en esta lectura de la Historia del Arte, el *Seicento* italiano, a pesar de los dos viajes a Italia que realizó Diego de Velázquez en 1630 y en 1652.

⁹⁹ TORMO, E. *España y el arte napolitano*. Madrid, 1924.

¹⁰⁰ VOSS, H. *Die Malerei des Barock in Rom*. Berlín, 1924.

¹⁰¹ CHECA, 1999, pp. 12-13.

¹⁰² PÉREZ SÁNCHEZ, 1977a, p. 41.

¹⁰³ *El imparcial*, Domingo, 18 de diciembre de 1927. Madrid, Año LXI, N.º 21.199.

¹⁰⁴ SÁNCHEZ CANTÓN, 1927, pp. 290-291.

¹⁰⁵ *El Debate*, 13-03-1924 (AHMP, Caja 4017, exp. 8).

Esta primera ampliación del museo del Prado había sido formulada por Fernando Arbós en 1911 y 1913¹⁰⁶. Desafortunadamente, Arbós fallece en 1916 y le sustituye Salvador Carreras quien finaliza el proyecto el 5 de julio de 1921, aunque hasta 1923 no se abren las salas al público¹⁰⁷. Los nuevos espacios, un conjunto de más de 20 salas que corrían paralelas a las galerías centrales de piso principal y bajo¹⁰⁸, fueron el escenario perfecto para una nueva organización de pinturas que se reflejaría en un nuevo catálogo topográfico y que recogió ya los estudios sobre algunas pinturas que nos atañen:

1.1.2. El impacto de la crítica en la nueva museografía de 1933

En el periodo que va desde la proclamación de la II República hasta el estallido de la Guerra Civil, no hubo mucho tiempo para que se produjeran grandes cambios. El más significativo fue la publicación del *Catálogo* de 1933. Hasta llegar a él, se habían realizado la versión de 1903, la francesa en 1913 y la edición castellana de 1920, además de algunas *Adiciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado*, de Pedro Beroqui¹⁰⁹. Por ello, en todos se da exactamente la misma información: el *Nacimiento de San Juan Bautista*, de Artemisia Gentileschi, no se nombraba como parte de la serie¹¹⁰. Como pinturas de Massimo Stanzione se recogían *Anuncio del ángel a Zacarías*, *Degollación de San Juan Bautista* y *Predicación de San Juan Bautista en el desierto*¹¹¹, mientras que la *San Juan Bautista de sus padres*, ya formaba parte de las pinturas tribuidas a Mattia Preti¹¹². En 1933, sin embargo, se incluyeron los escasos estudios que se habían realizado hasta ese momento. En él se consideraron la ya señalada *San Juan Bautista se despide de sus padres*, *Anuncio del ángel a Zacarías*, *Degollación de San Juan Bautista*, la *Predicación de San Juan Bautista en el desierto* y el *Nacimiento de San Juan Bautista*, de Gentileschi. Todos ellos aparecían por primera vez como parte de la misma serie¹¹³.

«el mejor logrado estudio de un interior de la pintura italiana del siglo XVII»¹¹⁴.

Sobre la pintura de Artemisia Gentileschi, reprodujeron y resumieron las palabras que Roberto Longhi había pronunciado en 1916¹¹⁵, como garantía de calidad, y, museográficamente, las

¹⁰⁶ MOLEÓN, 2011, p. 112.

¹⁰⁷ Ivi, p. 115.

¹⁰⁸ MATILLA; PORTÚS, 2004, p. 107.

¹⁰⁹ Ibid., VIII.

¹¹⁰ *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, 1903, p. 28; 1913, p. 36; 1920, p. 32.

¹¹¹ *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, 1903, p. 43; 1913, p. 54; 1920, pp. 50-51.

¹¹² *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, 1903, p. 49; 1913, p. 61; 1920, p. 57.

¹¹³ *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, 1933, pp. 761-763.

¹¹⁴ *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, 1933, p. 759.

publicaciones tomadas en consideración ya en la década de 1930, se tradujeron en la exposición de la serie completa en la misma sala, la sala 83 del ala italiana correspondiente al siglo XVII (plano 3), que se encontraba en zona sur de la última planta¹¹⁶, a la que no solía llegar el público que visitaba el museo. En ella se expusieron también la *Naumaquia romana*, de Giovanni Lanfranco y *Atletas romanos*, de Aniello Falcone. Los *Elefantes en un circo* de Andrea Di Lione, se colocaron una pequeña sala cercana, pero el resto de las pinturas no gozaron de tanta fortuna: la *Entrada triunfal del Constantino en Roma*, se colocó en un pasillo y el resto decoraban las escaleras de acceso a la planta alta¹¹⁷, incluidos el *Sacrificio a Baco*, de Stanzone, *Exequias a un emperador romano* y *Auspicios de un emperador romano*, ambos de Lanfranco¹¹⁸.

1.2. Convento de agustinas recoletas de salamanca. *Elías tormo y el duque de Alba*

Aunque en 1900 se publica una pequeña recopilación de obras de José de Ribera entre las que aparecen la *Inmaculada Concepción* y una *Magdalena*, que debió de estar en el convento¹¹⁹, la fortuna de la pintura barroca comisionada por el conde de Monterrey para la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca durante el siglo XX inicia en 1915 gracias a la obra de Elías Tormo *La Inmaculada y el arte español*. En ella defiende que en España se le supiera dar al arte sacro la calidez que demandaba frente al frío Renacimiento¹²⁰, pero también resulta de especial interés, para la fortuna de una de nuestras obras, algunos hitos de la historia de la defensa española del concepto de la Inmaculada Concepción de la Virgen. Tormo plasmó capítulos clave sobre su desarrollo, como la negación de esta propuesta dogmática en 1613 por un padre dominico durante su sermón, que provocó el escándalo y la protesta popular. Se pidió oficialmente a Miguel Cid la composición de la letra de una canción en alabanza que se convertiría en el grito de guerra del siglo XVII:

*«Todo el mundo en general
a voces, Reina escogida,
diga que sois concebida
sin pecado original».*

¹¹⁵ LONGHI (1916) ed. 2011, p. 71.

¹¹⁶ *Catálogo de pinturas del Museo del Prado*, 1933, pp. 759-763.

¹¹⁷ *Exterior de San Pedro en Roma*, de Viviano Codazzi, *Dos luchadores*, de Cesare Fracanzano, *Entrada triunfal de Vespasiano*, de Domenico Gargiulo y Codazzi, *Soldados romanos en un circo*, de Aniello Falcone.

¹¹⁸ *Catálogo*, 1933, *passim*.

¹¹⁹ *Cuadros de Ribera...*, «Los grandes maestros de la pintura en España». Madrid 1900, pp. 60 y 64.

¹²⁰ TORMO, 1915, p. 2.

Por ello Francisco Pacheco pintó para la catedral de Sevilla una *Inmaculada* en la que aparece la efigie del poeta (1617)¹²¹. El conde consideró imitar el gesto, si atendemos al arrepentimiento del cuadro de Ribera para Salamanca (fig. 15), en el que también se había pintado el retrato de Monterrey para vincularlo y dejar constancia de su gran gesta. Será esta la primera y última vez que se explica este arrepentimiento poniéndolo en relación con el hito histórico. El lienzo fue considerado por el historiador como la composición más grandiosa dentro del género, rodeada de ángeles, como un apoteosis y glorificación de la Purísima, que eclipsaría las realizadas por Bartolomé Murillo, Guido Reni y Peter Paul Rubens¹²², en consonancia con lo que el historiador alemán Carl Justi había considerado en el siglo anterior, quien había comparado a José de Ribera con el mismo Tiziano por el colorido de este cuadro¹²³.

Como motivo del encargo señaló el logro del conde al conseguir el *Decreto Santissimus*: Paulo V había prohibido sostener en público sermones contrarios a la idea de la Inmaculada Concepción en 1616 y 1617, mientras que Gregorio XV, en 1622, concede un decreto mediante el cual se prohíbe también en privado, a petición de Felipe IV, mediante la embajada del conde de Monterey y el duque de Alburquerque¹²⁴. Elías Tormo puso también en valor la composición, por el «hermosísimo movimiento ascensional» y la suave suspensión del cuerpo de la Virgen, el tratamiento de la luz sobrenatural y las sombras tenues que imprimen a la obra lo que el historiador catalogó como «dulzura corregiesca»¹²⁵. Tormo volvió a darnos una información importantísima de la que nadie se vuelve a hacer eco en lo que queda de siglo: por la aparición de la aureola con las doce estrellas hipotetiza que el conde de Monterey estaba vinculado a una nueva orden romana, la «Milicia Cristiana» promovida por Gregorio XV y aprobada por Urbano VIII. Fue fundada por los Gonzaga y tuvo por culto la Inmaculada Concepción de la Virgen. La iconografía que aparecía en la bandera era igual a la de Salamanca: vestida de sol, calzada de luna y con las doce estrellas, por lo que Tormo pensaba que el conde pudo ser uno de los caballeros que formaban la milicia¹²⁶. Esto explicaría también el retrato que hizo de él Giuliano Finelli vestido de militar, dirigiendo su mirada y gesto a la Inmaculada. Gracias ello, tendrían estos detalles las Inmaculadas de su época y las posteriores, comúnmente, habiendo muy pocos ejemplos precedentes, como la pintada por Francisco Pacheco para la catedral de Sevilla, en la que sí aparecen y la de Juan Sánchez Cotán del Museo de Granada.

¹²¹ TORMO, 1915, p. 39.

¹²² Ivi, pp. 44-45.

¹²³ JUSTI [1888] ed. 1953, p. 308.

¹²⁴ TORMO, 1915, p. 33.

¹²⁵ Ivi, p. 45.

¹²⁶ Ivi, p. 46.

A partir de aquí, la *Inmaculada* sólo será valorada formal y estilísticamente, dejando su historia e interpretación aparte, como hará August L. Mayer en 1923, quien quedó cautivado por la explosión de luz y color que Ribera había utilizado y elogió especialmente la forma en la que se había representado a la Virgen: «pura, dichosa y profundamente feliz novia celestial»¹²⁷. Esta visión no le impidió apuntar, aunque tímidamente, que las proporciones de las piernas son más largas que el resto del cuerpo, comparándolo con las figuras de El Greco, para señalar rápidamente los efectos que producen las telas al viento, imprimiendo un carácter de barroca majestuosidad, como signo positivo¹²⁸. Mayer subrayó que la visión de los pies desnudos de la Virgen sobre la luna es una innovación del maestro, y, como lo vió Tormo, también Mayer señaló el homenaje a Correggio a través del ángel de la rosa¹²⁹. El balance final vino a priorizar a José de Ribera sobre Murillo como pintor del tema, a pesar de que este último recibió este epíteto, asegurando que las del pintor sevillano jamás alcanzaron la erudición de la *Purísima de Monterrey*¹³⁰.

El 25 de mayo de 1924 el XVII duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart Falcó, fue admitido como miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. La ceremonia de admisión fue protagonizada por el discurso pronunciado por el mismo duque en el que quiso dar a conocer las obras de arte diseminadas por España que, bien por herencia o por título, formaban parte su patrimonio. La adhesión del marquesado del Carpio, el condado de Monterrey, el conde-ducado de Olivares, el condado de Lemos y otros títulos a la Casa de Alba a lo largo de la historia, permitió recoger gran cantidad de información sobre el mecenazgo artístico de los mayores coleccionistas del siglo XVII en un sólo archivo, el Archivo de los Duques de Alba. El patrimonio que hizo constar a través de los inventarios históricos era realmente heterogéneo y basculaba desde escultura antigua y pintura gótica, hasta obras del siglo XIX, pero sin duda, el grueso de esos bienes lo constituía la pintura del Siglo de Oro, nacional e internacional, que los nobles más importantes y mayores coleccionistas adquirieron y legaron. Era la primera vez que se realizaba una relación de las obras que el conde de Monterrey había comisionado para la iglesia y convento de las agustinas de Salamanca, a excepción de algunos inventarios y compilaciones artísticas redactadas el siglo anterior:

Antonio Ponz había descrito únicamente las pinturas de la iglesia, vertiendo una crítica positiva de todas ellas¹³¹, tal y como lo hicieron otros, entre ellos Modesto Falcón¹³² o Fernando Araújo¹³³, por lo

¹²⁷ MAYER, 1923, p. 86.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ MAYER, 1923, p. 86.

¹³⁰ *Ivi*, pp. 87-88.

¹³¹ PONZ, XII, 1783, pp. 220-223.

¹³² FALCÓN, 1868, pp. 86-87.

¹³³ ARAÚJO, 1884, pp. 146-147.

que las noticias de la zona de clausura que ofrecieron las obras de Bernardo Dorado – en su edición ampliada en 1861 por Ramón Girón, quien añadió abundante información –, la de Modesto Falcón en 1867¹³⁴ o la de Villar y Macías en 1887¹³⁵, adquirieron gran valor.

Por otro lado, los inventarios realizados con motivo de la Desamortización de Mendizábal no habían sido publicados por lo que el conocimiento de algunas obras del interior no había tenido tanta difusión en Madrid, como en la propia Salamanca gracias a las guías monumentales decimonónicas.

Aunque las noticias sobre las pinturas que Monterrey comisionó para su fundación, dadas por el duque de Alba, daban la impresión de estar directamente sacadas del archivo de la Casa de Alba por aparecer en la sección de «documentos y notas»¹³⁶, podemos comprobar que, en realidad, el duque pareció seguir punto por punto lo que Villar y Macías había relatado en 1887, señalando las mismas obras y atribuciones, y transmitiendo el error de contabilizar únicamente tres apóstoles en clausura¹³⁷ que ambos aseguraron de Giovanni Lanfranco¹³⁸. Una afirmación que a su vez procedía de los documentos generados en la Desamortización y enviados a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1836¹³⁹, momento en el que la institución era el organismo encargado de coordinar las acciones en torno a la enajenación de los bienes del clero (figs. 16, 17, 18 y 19).

Del mismo modo, la *Crucifixión* de Lanfranco (fig. 20), fue descrita de igual forma: «Crucifijo, la Virgen, San Juan y la Magdalena»¹⁴⁰, y fueron enumerados los mismos cuadros en clausura: una *Magdalena en el Desierto*, el *Salvador en el balcón de Pilatos* y la *Santa Inés*, de Pacecco de Rosa. También las pinturas de la iglesia eran atribuidas exactamente igual, comenzando por la *Crucifixión* de Bassano que creyeron de Veronés¹⁴¹, el *Nacimiento*, *San Genaro* (fig. 21) y *Piedad*, de Ribera, la *Virgen del Rosario*, de Stanzione, mal atribuida a Ribera por ambos¹⁴². *Visitación*, *San José*, *San Juan* y *San Agustín*, de la pala de altar, fueron nombrados como cuadros de Massimo Stanzione (figs. 22 y 23). Mientras que, de la *Inmaculada Concepción*, de José de Ribera, cita dos¹⁴³, por lo que imaginamos que se refiere a la del altar y a la que Villar y Macías situó encima de la puerta del coro bajo, en clausura¹⁴⁴. Resulta extraño que el duque de Alba no recogiera

¹³⁴FALCÓN, 1867, p. 270.

¹³⁵ VILLAR Y MACÍAS, 1887.

¹³⁶ ALBA, 1924, pp. 65-142.

¹³⁷ Son 4 de Son 4 de Giovanni Baglione, Andrea Sacchi, Lo Spadarino y el Cavalier D'Arpino (PULINI, 2020).

¹³⁸ VILLAR Y MACÍAS, II, VI, cap. XVII, 1887, p. 364; ALBA, 1924, p. 91.

¹³⁹ ARABASF 2-8-5, *Comisión provincial de Monumentos, Salamanca* (1835-1847).

¹⁴⁰ VILLAR Y MACÍAS, II, VI, cap. XVII, 1887, p. 364; ALBA, 1924, p. 91.

¹⁴¹ Ibidem.

¹⁴² Ibidem.

¹⁴³ ALBA, 1924, p. 91.

¹⁴⁴ VILLAR Y MACÍAS, II, VI, cap. XVII, 1887, p. 364.

la *Anunciación* de Lanfranco (fig. 24)¹⁴⁵ siendo una de las pinturas más llamativas del templo y a pesar de estar recogida tanto en el inventario de bienes del convento, se describe como «El quadro de la Encarnación en lienzo» y sin autor¹⁴⁶, como en la obra de Villar y Macías¹⁴⁷.

La novedad que aportó el duque fue sacarlas del ámbito de los compendios monumentales entre los que pasaban desapercibidas y mostrarlas como parte de una colección tan importante como es la de la Casa de Alba y herencia de la casa Monterrey.

Sobre la *Magdalena en el desierto* que enumeró el duque, durante el XIX se había identificado como de Ribera y así se especificaba ya en el inventario de bienes del convento de 1676¹⁴⁸. Según la descripción realizada por Girón en 1861¹⁴⁹, podríamos estar hablando de la conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (fig. 25) o bien, de una versión desaparecida de la misma, como veremos a continuación. Ramón Girón había ampliado la obra que Bernardo Dorado había escrito en 1776, recopilando información que le habían dado diferentes viajeros, historiadores y personas facultativas que habían podido visitar el interior del convento en algún momento, por lo que desconocemos desde qué fecha recogía algunas de estas noticias. En el caso de que algunas pudieran ser anteriores a la Guerra de la Independencia hace factible que se trate de la conservada en la Academia, la cual podría encajar mucho mejor con la descripción de Girón: una Magdalena en el Desierto, «de cielo muy claro y angelitos» del que afirma que es digno de estudio¹⁵⁰. El cielo claro, tan inusual en la producción de Ribera, la postura y vestido jironado, propios de la santa en penitencia, y, especialmente, la aparición de ángeles, infrecuentes en el tema de la Magdalena Penitente, nos conducen a pensar que podría tratarse de la misma pintura o de una versión. Aunque existe un elemento disonante en la descripción en la que se afirma que está en el desierto, mientras en el cuadro de la Academia hallamos la bahía de Nápoles, debemos considerar que la vio a través de las rejas y las cortinas, en la oscuridad del coro bajo. La descripción del cuadro como una Magdalena en el desierto pudo también haber estado propiciada por la propia historia de la santa: durante el tiempo que María Magdalena permaneció en el desierto, sin alimentarse, cada día, en los Siete Tiempos de la Horas Canónicas¹⁵¹, era transportada a los Cielos por ángeles para escuchar los Oficios Divinos hasta que su alma ascendió definitivamente¹⁵². Como hemos podido ver, especialmente por los ropajes maltrechos, es exactamente este episodio el que se plasma en

¹⁴⁵ ALBA, 1924, p. 91.

¹⁴⁶ MADRUGA, 1983, p. 226.

¹⁴⁷ VILLAR Y MACÍAS, II, VI, cap. XVII, 1887, p. 364.

¹⁴⁸ MADRUGA, 1983, p. 226.

¹⁴⁹ GIRÓN, 1861, p. 375.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ Maitines, laudes, vísperas y completas, terciá, sexta y nona.

¹⁵² DEL AMO, 2001, p. 695.

el cuadro de Ribera, por lo que la descripción dada en la obra ampliada por Girón se corresponde completamente con la pintura conservada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. A pesar de todo, debemos considerar la alta probabilidad de que se trate de una versión o cuadro similar, especialmente si revisamos los documentos generados por la Comisión provincial de Monumentos entre 1835 y 1839 en los que se describe una «Santa María Magdalena en el Desierto con gloria de Ángeles en lo alto», que se hallaba en una estancia cercana al refectorio¹⁵³ y que, por fechas, no puede ser la que llegó a la academia en 1814, tras la Guerra de la Independencia. Vemos que tampoco se trata de la misma ubicación del cuadro descrito por Girón, podrían estar describiendo dos pinturas diferentes dentro del convento, por lo que la revisión de los inventarios de la Desamortización genera todavía más dudas. No sería de extrañar la aparición de varios cuadros del mismo tema si tenemos en cuenta la fundación de la condesa de Monterrey en Nápoles, el convento de la «Maddalena delle convertite spagnole», para ayudar a mujeres españolas arrepentidas de su anterior vida como prostitutas¹⁵⁴. En cualquier caso, si la de Girón no es la misma *Magdalena* conservada en la RABASF (fig. 25), debemos considerar otra *Magdalena* realizada por Ribera en la misma etapa en la que se produce una ampliación y aclaración de los colores de su paleta pictórica. Un año antes, en 1923, August L. Mayer se había pronunciado sobre el cuadro de la Real Academia y su fortuna señalando el gran impacto que debió de producir en el siglo XVII por la cantidad de copias que hay de este modelo, destacando especialmente la de Luca Giordano que estuvo en 1906 en la casa de Simonetti en Roma y luego pasó a la Hispanic Society of America en Nueva York¹⁵⁵. Mayer fue quien atribuyó aquí la copia a Luca Giordano, que tantas veces se había sostenido y presentado como de José de Ribera, viendo en ella tratamientos técnicos muy similares a los usados por el pintor valenciano, pero con variaciones que demuestran que se trata de otro artista¹⁵⁶. Habla de otra copia que pertenecía al Dr. G. Martius y que trató Justi. Cree que la versión de Martius, en Bonn, pudo haber sido realizada por el Ribera, en 1642 por el apogeo de la luz y color¹⁵⁷.

Pero la aportación más interesante de Mayer se realiza a través del ejemplo conservado en el Museo del Prado, que se trata una variante del de la Academia, más suave, bonita y alegre. Por ello creyó que una réplica original del de la RABASF debía haber existido con algunas variantes esenciales que aparecen en las copias (angelitos, tibias y cráneo...) ¹⁵⁸. Quizá encaje con esa posible versión desaparecida que pudo salir del convento. Trabajos como el de Mayer no eran muy bien vistos por

¹⁵³ ARABASF, 2- 8-5, s.f. *Comisión provincial de Monumentos, Salamanca*.

¹⁵⁴ RIVAS, 2015, p. 612.

¹⁵⁵ MAYER, 1923, p. 187.

¹⁵⁶ Ivi, pp. 187-188.

¹⁵⁷ Ivi, p. 190.

¹⁵⁸ MAYER, 1923, p. 190.

algunos historiadores españoles como José Domínguez Carrascal, quien en 1927 abogaba por que la historia del arte de cada país fuera estudiada siempre por expertos de la misma nacionalidad que la propia escuela. Según el historiador, ellos sabrían apreciar mejor algunos detalles y características que los extranjeros no pueden¹⁵⁹. Siguiendo esta teoría, las obras italianas y la de otros países no deberían estar presentes en la bibliografía española, creando una enorme laguna sobre las colecciones del país. Domínguez publicó por primera vez la imagen a color del retrato de Leonor María de Guzmán (fig. 32) – el único grabado que había sobre el retrato, conservado en la Biblioteca Nacional de España, había sido ya publicado en 1901 por Miguel Ángel Barcia – que debió haber formado parte de la decoración del convento y realizó un estudio comparativo que sustentaba la atribución a Velázquez. Sus aportaciones fueron numerosas: reconstruyó la historia de la pintura desvelando que el retrato hecho por Velázquez pasó al marqués de Leganés gracias a la publicación de una carta de la condesa al convento de Salamanca hallada en el Archivo de Simancas: «*A la Madre Inés, que el retrato grande que le pintor Velázquez yzome por consejo de mi difunto hermano el Conde duque quierele a mi muerte el Marqués de Leganés para su casa, por el grandísimo aprecio qe del acem*»¹⁶⁰. Este retrato habría pasado a los condes de Altamira según un inventario publicado por Vicente Poleró en 1898 en el Boletín de la Sociedad Española de Excursiones, y de allí, a la colección de José de Madrazo ya en 1847. Fue vendido por la viuda al marqués de Salamanca en 1863, apareciendo en el Catálogo de su Galería en 1866, con el número 430. Este vendió parte de sus bienes de modo que el retrato cayó en manos de José de la Cámara. En 1910 muere este agente de bolsa, legando a sus sobrinos el cuadro entre otros objetos, quienes se lo vendieron a José Domínguez Carrascal¹⁶¹. Sus investigaciones en el Archivo de los Duques de Alba y el Archivo Histórico Nacional demostraron que los condes estuvieron en Madrid hasta 1628, pudiendo realizar Velázquez sus retratos en 1623¹⁶².

Tuvo ocasión visitar el convento de agustinas recoletas de Salamanca, no sólo su iglesia, sino también la clausura¹⁶³, siendo el primer historiador del siglo documentado en hacerlo. Lo catalogó como un verdadero museo de arte religioso y tuvo oportunidad de consultar su archivo, de modo que señaló la existencia del inventario de bienes de 1676 donde se recogen cuadros de Tiziano, Veronés, Basano, Rubens, Stanzione y Ribera, que será el que publique luego Ángela Madruga casi 60 años más tarde, a pesar de haber dado noticia de él Domínguez Carrascal. Da noticia de que en él se relacionan: la *Concepción* de Ribera, que califica como la pintura más notable del pintor, señalando lo inusual del uso de una paleta tan clara. También el *Nacimiento*, *San Genaro*, *San Agustín* y la

¹⁵⁹ DOMINGUEZ, 1927, p. 1.

¹⁶⁰ A.G. S. Gracia y Justicia, legajo 240-546.

¹⁶¹ DOMINGUEZ, 1927, p. s. n.

¹⁶² Ibidem.

¹⁶³ Ibidem.

Magdalena. Señala también que en él aparecen 4 retratos de los condes de Monterrey y uno de su hija monja, Inés Francisca de la Visitación, y aseguró que eran copias de los originales que los condes tendrían en su casa¹⁶⁴.

Realizó una descripción del retrato en la que da las medidas 1, 97 x 1, 11 m. y transcribió la inscripción del ángulo inferior izquierdo: «La condesa de Monter Rey». Lo que le permitió realizar una analogía con el del conde duque de Olivares conservado en la Hispanic Society of America. Da noticia del grabado de la Biblioteca Nacional de España, hecho en Nápoles. En el estudio comparativo evidenciaba que se pintó del natural por la espontaneidad del dibujo, la pincelada y una serie de similitudes con otros retratos pintados por Velázquez como la disposición de la figura o el uso de un sillón o una mesa donde se apoyará el personaje que hacía posar con una naturalidad que no consiguieron otros pintores. Finalmente, termina con un juicio de valor en el que lo comparaba con los mejor pintores italianos y españoles otorgándole una superioridad en base a la calidad con la que pintó las mangas y que José Domínguez estimó que no las superaría ni Tiziano, ni Tintoretto, ni Moro. Pero también que los pintores españoles contemporáneos, como José de Ribera o Francisco Zurbarán son inferiores a Velázquez, seguramente por la influencia del colorido veneciano que Domínguez Carrascal expone como característica positiva de la obra del sevillano. En esa misma línea, guiados por el nacionalismo, se desarrollará el trabajo de Sánchez Cantón quien, en 1930, si debía admitir cierta influencia de la pintura italiana en la española y que algunos artistas como José de Ribera habían llegado allí para aprender, subrayaba el hecho de que también ellos enseñaban, poniendo al mismo nivel la influencia italiana en la pintura española y la española en la italiana¹⁶⁵.

¹⁶⁴ DOMINGUEZ, 1927, p. s. n.

¹⁶⁵ SÁNCHEZ CANTÓN, 1930, p. 817.

2. Guerra Civil y Posguerra (1936-1960)

2.1. Museo del Prado. El auge del nacionalismo en la fortuna artística

El auge del fascismo había estado llamando a la puerta de España y clamando su entrada por diferentes vías; una de ellas fue la propia crítica del arte que se usó como símbolo que exaltara ciertos valores adscritos a la ideología. Ya en 1935 Ernesto Giménez Caballero, en *Arte y estado*, había plantado las bases para la interpretación fascista de El Escorial. El monumento se convirtió, en los años posteriores, en el símbolo artístico nacional más importante del momento, pues plasmaba los ideales imperialistas y religiosos de Felipe II, que se tomaron como referencia para el nacionalismo. Planteó el tipo de arte que tenía las cualidades necesarias para representar al nuevo Estado español, que habría de ser fascista¹⁶⁶, la imagen de lo que algunos quisieron que España volviera a ser. Sólo unos pocos, como Gaya Nuño, se atrevieron a afirmar que en él convivía un lenguaje arquitectónico italiano con elementos hispanos¹⁶⁷, algo que la mayoría parecía convenientemente decidida a ignorar por el bien de un patriotismo exacerbado. Juan Antonio Gaya Nuño conservó una postura bastante crítica que rechazaba la supuesta pureza del arte español, expresada en *El arte español en sus estilos y en sus formas*¹⁶⁸.

Durante la Posguerra española, el nacionalismo, que había condicionado la historiografía desde el siglo anterior, alcanzó sus cotas más altas intentando obsesivamente definir la esencia del arte español¹⁶⁹, de utilizarlo para enlazar España con un pasado glorioso, imperialista, centrado en el Siglo de Oro en el campo de las artes y la literatura¹⁷⁰ y para ello, estaban dispuestos a modificar la realidad, a tirar por tierra las teorías que no encajaran con el régimen y a negar todo aquello que no sonara a enaltecimiento del espíritu patrio. En esta situación, la pintura del *Seicento* italiano quedaba fuera de toda consideración, a pesar de que algunas voces, como Lafuente Ferrari, clamaron hacer Historia del Arte español sin excluir lo foráneo¹⁷¹. Prueba de ello fue la publicación realizada por el pintor Francisco Pompey, en 1940, *El arte español*, donde consideraba que las influencias extranjeras eran deshonorosas para la pintura española¹⁷², a pesar de reconocer el influjo que la pintura italiana tuvo en España, especialmente durante el siglo XVII¹⁷³. Sin embargo, celebra que pintores como El Greco o Berruguete se vayan alejando en su madurez de su formación italiana y se adapten al carácter español,

¹⁶⁶ GIMÉNEZ, 1935, pp. 233-236.

¹⁶⁷ GAYA NUÑO, 1949, pp. 74.75; PORTÚS, 2012, p. 213.

¹⁶⁸ Barcelona, 1949.

¹⁶⁹ GARCÍA-MONTÓN, 2020, p. 157.

¹⁷⁰ Ivi, p. 152.

¹⁷¹ LAFUENTE, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1951, p. 146, Cfr. GARCÍA-MONTÓN, 2020, p. 158.

¹⁷² POMPEY, 1940, pp. 34, 37, 43.

¹⁷³ Ivi, p. 30.

fervoroso, espiritual y lleno de patetismo en las artes¹⁷⁴. Acepta, pues, las influencias extranjeras a nivel intelectual, más como meras herramientas que se adaptan para la optimización de la expresión española y se lamenta de cualquier artista patrio que no recodifique esos influjos¹⁷⁵, pues para él el arte español es y debe ser «la caballeresca y severa expresión de la raza»¹⁷⁶.

En esa misma fecha Enriqueta Harris publica *The Prado. Treasure house of spanish royal collection*. A pesar de lo prometedor del título, en el libro jamás aparecieron los nombres de artistas como Viviano Codazzi, Giovanni Lanfranco, Artemisa Gentileschi o Massimo Stanzione, lo que no quiere decir que no se tuviera en cuenta la pintura extranjera del siglo XVII, de hecho, pintores como Rembrandt, Jordaens o Rubens estaban presentes, al igual que la pintura italiana del siglo XVI de Rafael, Tiziano o Tintoretto y que se detiene allí. Como en la tónica general respecto al barroco italiano, únicamente José de Ribera es nombrado por su origen valenciano¹⁷⁷. Dejemos claro que la fortuna de sus obras irá por otro camino, como es sabido y podrá comprobarse a lo largo del ensayo.

Los años cuarenta se caracterizaron por la escasez de medios que la España en reconstrucción generaba, pero también por la heterogeneidad de los representantes de la Historia del Arte, lo cual llevó a un discurso histórico-artístico poco claro, como ya puede intuirse. El punto de referencia de estos primeros años de posguerra fue Eugenio D'Ors, quien usó su influencia para controlar la crítica¹⁷⁸. Reeditó en 1942 y 1949 *Tres horas en el Museo del Prado*, ediciones en las que lejos de corregir las lagunas, decidió continuar ignorando el barroco italiano. En cambio, se experimentó una fuerte preferencia por el barroco español en el que se vieron unas señas de identidad muy concretas, como son la conjunción del realismo y el misticismo. Todo ello, quedó igual de bien plasmado en obras como *El barroquismo*, de Antonio Igual Úbeda o *Temas del Barroco de poesía y pintura*, de Emilio Orozco Díaz. La frase más ilustrativa de esta situación llegó de la mano de Camón Aznar, quien aseguró, en *Cortijos y Rascacielos* de 1947, que en España para nacionalizar el arte había que barroquizarlo¹⁷⁹.

Además de D'Ors, quedaban los viejos historiadores como Elías Tormo y Manuel Gómez Moreno, cuya *Novela de España* fue calificada por Julián Gallego como «tendencia española» de la historiografía¹⁸⁰. En la nueva generación de historiadores estaban los «adscritos al régimen»: Francisco

¹⁷⁴ Ivi, p. 55.

¹⁷⁵ Será especialmente llamativa la expresión de desagrado que le producen los judíos, al argumentar que fueron expulsados de España para evitar la mezcla de razas que llevaría a la demencia, degeneración y corrupción moral y religiosa (Pompey, 1940, p. 90)

¹⁷⁶ POMPEY, 1940, p. 91.

¹⁷⁷ HARRIS, 1940, *passim*.

¹⁷⁸ PORTÚS. 2012, p. 210.

¹⁷⁹ PORTÚS. 2012, p. 220.

¹⁸⁰ Ivi, p. 210.

Javier Sánchez Cantón, José Hernández Díaz, José Camón Aznar o Diego Angulo. Y los excluidos de cargos y universidades como Juan Antonio Gaya Nuño¹⁸¹.

A pesar de que se contaba con tímidas voces como la de Antonio Pellicer, quien reconocía que la pintura de José de Ribera y la de Diego Velázquez habían surgido de la escuela de Caravaggio¹⁸², y la no tan tímida de Gaya Nuño, estas voces eran simplemente poco tenidas en consideración, de manera que como indicaba Lafuente Ferrari en 1942 en su ensayo preliminar de la traducción de *El barroco: arte de la contrarreforma*, de Weisbach, había que subrayar la importancia de los valores españoles que llevaron de forma natural al barroco y no tanto la influencia extranjera, señalando que, aunque la haya tenido, y se refiere sobre todo a la pintura veneciana, el arte español hubiera evolucionado igualmente en un país que, precisamente, destacó por defender los valores de la contrarreforma¹⁸³. Reconoce que el arte barroco surge de Roma, pero que el gran impulso de la contrarreforma sucede en España, y por tanto su arte, procede de ella misma¹⁸⁴. Como se ve en esta defensa se concibe el arte barroco como esencialmente religioso, por ello se señala España como la más auténtica y expresiva en el desarrollo de este periodo artístico.

A pesar de que Denis Mahon había publicado, en 1947, *Studies in Seicento Art and Theory*, una serie de ensayos que promueven la pintura italiana del XVII y de que un año antes Ugo Nebbia publicara *La pittura italiana del Seicento*, con carácter historicista y más 120 imágenes entre las que se incluyó *El pesebre*, de Barocci, conservado en el Prado, los temas preferidos de posguerra en España fueron, según el estudio de M. I. Álvarez Casado, El Greco, Goya y Velázquez, la imaginería religiosa XVI y XVII, el Escorial, la Edad Media, el arte ibérico, la proyección hispana en América y el arte hispanomusulmán. Se decide continuar ignorando y, en el mejor de los casos, se modifican algunos episodios de la historia del arte para que encajara con los ideales del régimen. Quizá el mejor ejemplo fue Goya, cuya pintura fue tomada también como símbolo nacional, ignorando por completo su afinidad con los valores ilustrados¹⁸⁵.

Respecto a la participación internacional, en 1935 consiguen una anhelada orden ministerial que prohibía que las obras del Museo del Prado saliesen del edificio, evitando así su participación en cualquier tipo de exposición, ya fuera nacional o extranjera, como política preventiva de conservación¹⁸⁶. En ese mismo año se celebraba en Brescia la exposición *Pittura del Seicento e Settecento*, en la que el Prado no participaría, como tampoco lo hizo, especialmente por las circunstancias de la Guerra Civil, en la de

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² PELLICER, 1943, p. 23.

¹⁸³ WEISBACH, 1942. pp. 19-21.

¹⁸⁴ Ivi, p. 22.

¹⁸⁵ PORTÚS, 2012, p. 215.

¹⁸⁶ GARCÍA-MONTÓN, 2014, p. 247.

Génova de 1938¹⁸⁷ o en *La pittura napoletana dei Tre secoli*, celebrada en Nápoles ese mismo año¹⁸⁸. Es fácil pensar que el panorama o política de préstamos hubiera sido diferente si el régimen fascista español hubiera coincidido durante más tiempo en fechas con las exaltaciones del gobierno de Mussolini a través del arte. Sin embargo, esta férrea política proteccionista se prolongó hasta la década de 1960 de manera generalizada, salvo excepciones, como la exposición de Lisboa en 1940¹⁸⁹.

2.1.1. Museografía de los primeros años del régimen. Disposición durante la guerra

La Guerra Civil española irrumpe e interrumpe la evolución que se estaba dando en la política museográfica. Entre el 14 y el 25 de noviembre la aviación fascista bombardeó el Museo del Prado, el Palacio de Liria, La Biblioteca Nacional y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, entre otros edificios¹⁹⁰.

El 5 de noviembre de 1936, el Ministerio de Instrucción pública comunica a la Dirección General de Bellas Artes que el Gobierno había decidido que las obras de arte de primer orden de los museos de Madrid deberían ser urgentemente preparadas para ser transportadas a Valencia¹⁹¹. Los criterios artísticos y técnicos para la elección de obras que debían ser trasladadas: obras de primera categoría, con prioridad las de autores nacionales¹⁹². El resto quedarían en los sótanos.

Mucho se ha escrito sobre las obras de arte que debieron salir de Madrid rumbo a Valencia y Barcelona, para terminar en Ginebra, con el objeto de la salvaguarda de los objetos artísticos más importantes o de primer nivel que realizó el gobierno de la República una vez iniciada la guerra. Y sobre la exposición de las mismas en el Museo de Historia y Arte de la ciudad suiza. Hay documentación más que suficiente: inventarios, catálogos, los itinerarios del Gobierno de la República que llevó las obras con él, monografías (como la de Jusepe Renau), etc. Sin embargo, poca atención han recibido las pinturas que quedaron en los sótanos del Museo del Prado y de otras instituciones, que soportaron los bombardeos y todo el transcurso de guerra. Quizá sea más ilustrativo, al respecto, el relato escrito por Rafael Alberti sobre su última visita al Museo del Prado, al inicio de la guerra, en la que fue conducido por los sótanos con una lámpara minera y, conforme avanzaban, pudo ver cómo iban apareciendo los lienzos apoyados unos detrás de otros contra las paredes (fig. 26). Todas las

¹⁸⁷ Ivi, p. 247.

¹⁸⁸ ZEZZA, 2019, p. 255.

¹⁸⁹ GARCÍA-MONTÓN, 2014, p. 250.

¹⁹⁰ RENAU, 1980, p. 60.

¹⁹¹ Ibidem.

¹⁹² Ivi, p. 67.

pinturas del Prado se hallaban en esta planta baja (plano 4), cuyas ventanas estaban cubiertas por planchas de metal y sacos terreros, ya que habían perdido los cristales: una bomba de 200 kilos había caído en el Paseo del Prado provocando un socavón de más de 10 metros de diámetro y rompiendo los vidrios de los edificios aledaños, 14 bombas incendiarias fueron recogidas por los milicianos dentro del museo, a las que hay que sumar las que sí estallaron. Visitó, además, las plantas altas vacías, desprovistas de cuadros, muros completamente desnudos cuyo único dibujo eran las marcas que había dejado las obras al descolgarlas. Los milicianos le explicaron que consiguieron evitar que las bombas llegaran al sótano del edificio extendiendo una gruesa capa de tierra por el suelo de la planta principal¹⁹³. Y, por suerte, funcionó. Sólo por fortuna pudieron conservarse a salvo, ya que, con los primeros bombardeos aéreos de Madrid una construcción moderna fue dividida en dos por una bomba que atravesó ocho plantas y llegó a los sótanos del edificio¹⁹⁴. Los subsuelos de los museos y edificios públicos en los que se conservaban obras eran insuficientes para la protección del patrimonio artístico, realmente. Los sótanos más seguros como el del Banco de España, no tenían el acondicionamiento adecuado para las pinturas, lo que quedó demostrado con las pinturas de Illescas del Greco que sufrieron daños por hongos a causa de la humedad¹⁹⁵. El Prado, como museo, estaba debidamente acondicionado, pero si algo queda claro es que de nada hubiera servido la tierra en el suelo, las planchas de metal o los sacos terreros si la bomba de 200 kilos hubiera caído en el edificio o si las nuevas bombas incendiarias y obuses no hubieran tenido un porcentaje tan alto de fallo (plano 5).

2.1.2. Panorama de la década de 1950

En la segunda mitad del siglo XX, tras la II Guerra Mundial, Europa vive una realidad de la que España es ajena en muchos aspectos, un proceso de integración europea que creará el escenario perfecto para la revalorización del *Seicento* a nivel internacional. La exposición celebrada en Milán en 1951, *Caravaggio e i caravaggeschi*, fue un buen ejemplo de ello, con la que se dio inicio a la carrera por el conocimiento del barroco¹⁹⁶. A diferencia de la realizada por Ojetti, 30 años antes, esta tuvo un ya inevitable impacto en España, aunque no sin resistencia. Sánchez Cantón, en 1952 escribió sobre la misma y, aunque dejó meridianamente claro el desagrado que le producía ese arte, reconoció que los gustos estaban cambiando¹⁹⁷. José Milicua, en cambio, visitó la exposición donde conoció a Roberto

¹⁹³ ALBERTI, 1937, pp. 205-298.

¹⁹⁴ RENAU, 1980, p. 60.

¹⁹⁵ Ibidem.

¹⁹⁶ GARCÍA-MONTÓN, 2016, p. 339.

¹⁹⁷ SÁNCHEZ CANTÓN, 1952, p. 57.

Longhi y con quien intercambió impresiones. A su regreso, decidió publicar la crónica en *L'Age*, una revista catalana y marcadamente europeísta que promovió romper con el aislamiento cultural del país. Aunque en la década en 1950 la historiografía todavía no se lanzaba a ir de la mano con las nuevas corrientes europeístas, el Museo del Prado se adelantó en este aspecto, devolviendo la dignidad a la denostada pintura barroca italiana y a la francesa, como veremos. Además de las modificaciones en la apariencia del museo, iluminación y accesibilidad de los visitantes, museográficamente se preocupaban cada vez más de no presentar las piezas amontonadas, una evolución que Gaya Nuño se ocupó de analizar y subrayar en 1976, en un ejercicio de reflexión sobre la organicidad del museo y su desarrollo¹⁹⁸.

En 1952 Elisabeth du Gue Trapier puso el foco de atención en el Combate de mujeres de Ribera, y el hecho de que Úbeda de los Cobos propusiera la posibilidad de que formara parte de los encargos de Monterrey hace que lo consideremos aquí. Reconstruía un duelo real que había tenido lugar en Nápoles en 1552, de acuerdo con varias crónicas, en presencia del marqués de El Vasto, pero el marqués había fallecido 1546, así que no pudo ser testigo, quizá el resto de la historia pudiera ser verídica, incluso se dan los nombres de los duelistas, Isabella de Carazi y Diambra de Petinella, que lucharon por el amor de Fabio de Zeresola¹⁹⁹. La historiadora ve modelos inspirados en la Antigüedad, tal y como Ribera había hecho ya en la *Fábula de Baco*²⁰⁰, y, de hecho, es más probable que formara parte del ciclo *Historia de Roma* encargado por Monterrey para Felipe IV²⁰¹.

En 1955 se celebra en Burdeos una exposición que reaviva las diferentes corrientes de la crítica española en el tema más polémico de la pintura durante el fuerte nacionalismo de la dictadura, la influencia del caravaggismo en el Siglo de Oro español, llamada *La Edad de Oro español. La pintura española y francesa en torno al caravaggismo*²⁰² y que abrió un debate sangrante para los más patrióticos que negaban la influencia extranjera en las características de la pintura nacional. En Cataluña se defendía la teoría italiana, de la que historiadores como Gudiol se hacía eco, sobre la participación del caravaggismo en el origen del naturalismo español del XVII, mientras que aquellos historiadores adscritos o cercanos de alguna manera al régimen, como José Camón Aznar, defendieron una evolución natural propia desde el siglo XVI²⁰³. Aunque de este último debemos señalar, además, cierto

¹⁹⁸ GAYA NUÑO, 1976, p. 45.

¹⁹⁹ TRAPIER, 1952a, p. 127.

²⁰⁰ TRAPIER, 1952a, p. 128.

²⁰¹ ÚBEDA, FINALDI, 2005, pp. 228-230.

²⁰² España participó con unas pocas obras: procedente de Patrimonio Nacional, *Salomé* de Caravaggio, del Museo del monasterio de Montserrat, el *San Jerónimo Penitente*, el *David*, de Orazio Borgiani, prestado por la Academia de San Fernando y *San Lorenzo*, de Cavallino, procedente del Museo Lázaro Galdiano. Incluso el Museo del Prado envía *Pentecostés*, de Juan Bautista Maíno, depositado en los Jerónimos.

²⁰³ GARCÍA- MONTÓN, 2016, pp. 343-344.

rechazo al naturalismo y su defensa del ideal, aún en 1965²⁰⁴, pero también su alabanza al tenebrismo dramático de José de Ribera, como antítesis del Impresionismo, en una comparativa donde la luz cumple los objetos contrapuestos de solidificar y desmaterializar²⁰⁵.

En 1957 acorde con la política europea marcada por el Tratado de Roma que garantizaba una comunidad europea, la cultura debía también expresar esa historia común a través de la exposición *Il Seicento europeo. Realismo, Clasicismo, Barroco*, inaugurada en diciembre de 1956 en el Palazzo delle Esposizioni, cuyos anhelos políticos fueron vistos con desconfianza por la España más conservadora, como el presidente del Patronato Rafael Sánchez Mazas, falangista, y quien se opuso a la participación, a pesar del abandono del primer franquismo²⁰⁶ en pos de una política más abierta a Europa²⁰⁷. Lamentablemente, el Museo del Prado tampoco participaría en la exposición *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, en Bolonia, de 1959²⁰⁸, lo que privó el estudio, por parte de especialistas, de las obras de Giovanni Lanfranco y Domenico Zampieri, así como su comparación con otras.

2.1.3. Museografía de la década de 1950

A comienzos de la década de 1950, la disposición continuará sin variaciones a excepción del traslado a almacenes de *San Juan Bautista se despide de sus padres*²⁰⁹, rompiendo la serie (planos 6 y 7). Ciertamente, comparándolo con los demás, este parece realizado en un periodo diferente, donde los colores son más apagados y encontramos un matiz algo más cercano al realismo de Ribera que al clasicismo, en la expresión de los rostros, particularmente. Sin embargo, no hay nada en la museografía que indique el motivo del traslado, toda la sala está dedicada a la pintura de temática religiosa de la primera mitad del siglo XVII²¹⁰, a excepción del *Sacrificio a Baco*, de Stanzione, que podría justificarse, quizá, por una falta de espacio o incoherencia en otras salas. La razón de apartar la *San Juan Bautista se despide de sus padres* podría tener que ver con la consideración de la calidad de la misma, ni siquiera con

²⁰⁴ CAMÓN AZNAR, 1965, p. 49.

²⁰⁵ Ivi, p. 22.

²⁰⁶ En 1955 España entra como miembro en las Naciones Unidas.

²⁰⁷ GARCÍA-MONTÓN, 2016: 349.

²⁰⁸ Ivi, p. 346.

²⁰⁹ *Catálogo*, 1952, pp. 623 y 825.

²¹⁰ *Nacimiento de san Juan Bautista*, de Andrea Sacchi, *Idolatría de Salomón*, Sebastiano Conca, *Piedad*, Daniele Crespi, *Sagrada Familia*, mal atribuida a Orazio Gentileschi, de Cavarozzi, *Moisés salvado de las aguas*, Orazio Gentileschi, *Nacimiento de San Juan Bautista*, Artemisa Gentileschi, *Susana y los viejos*, Guercino, *Idolatría de Salomón*, de Sebastiano Conca, *San Agustín meditando sobre la Trinidad*, Guercino, *Virgen de la silla*, Guido Reni, *Apóstol Santiago*, Guido Reni, *Degollación de San Juan Bautista*, *Anunciación a Zacarías*, *Predicación de San Juan Bautista en el desierto y sacrificio a Baco*, Massimo Stanzione, *Encuentro de Rebeca e Isaac* y *Tránsito de San Genaro*, Andrea Vaccaro, *resurrección del Señor*, Pietro Novelli (*Catálogo*, 1952, pp. 823-827).

la estética que compartiría con otras pinturas de la sala (nota 206), o bien, con una limpieza o restauración que no nos consta, ya que vuelve a aparecer junto a la serie en 1960.

En el acta del Patronato del museo celebrada el 3 de octubre de 1955, se aprueba el plan de Sánchez Cantón para la nueva organización de las algunas salas²¹¹. Y en el acta del 9 de mayo de 1956, las salas ya están preparadas para la inauguración y la nueva disposición terminada²¹².

Con la segunda ampliación del museo en 1956 se abrieron 15 nuevas salas que facilitaron ese primer intento de superar la visión nacionalista en la museografía, de modo que en las salas 37 y 38, en el ala sur de la planta principal, se colocó una selección de obras del barroco italiano procedente de las llamadas «salas altas», a continuación de las tres salas dedicadas a pintura francesa²¹³. Así, en este momento, el *Seicento* inicia una tímida revalorización a nivel museográfico, mucho antes que historiográfico, en España, pues Sánchez Cantón deseaba ya igualarse a la crítica internacional²¹⁴.

2.2. Convento de agustinas recoletas. García Boiza y Salamanca

Cómo vimos, en los años de posguerra se produce un incremento del intento de caracterizar el arte español. Un intento que lo llenaba de tópicos, siendo los dos principales el realismo y la religiosidad o espiritualidad del mismo²¹⁵. Sin duda una visión fragmentaria que encajaba con un régimen nacionalista y ultracatólico. De este modo, se ponía el foco en el patrimonio nacional, especialmente en el eclesiástico y conventual que, en el caso de Salamanca será especialmente estudiado y compilado por Antonio García Boiza. La historia artística nacional se estaba reconstruyendo, utilizando como pilares el arte español del Siglo de Oro, Goya, las imágenes españolas de la Virgen e imaginería católica, en general. La atención que se le prestaría al arte religioso español, iglesias, conventos y su decoración, procurará también cierta atención, como ocurre en el caso de las agustinas, a aquellas obras del barroco italiano que la crítica hegemónica de este periodo se negaba a apreciar. Sin embargo, los localismos abrirán la vía para su conocimiento, en un momento en el que se renegaba del *Seicento* y de la influencia del mismo en el arte español.

Antonio García Boiza dedicó gran parte de su carrera al estudio de la historia y patrimonio salmantino, razón por la que encontramos en varias de sus obras referencias a la iglesia y el convento de agustinas recoletas de Salamanca. En plena Guerra Civil española sale a la luz su *Inventario de los*

²¹¹ AMNP, C. 1380, leg. 19.15, exp. 4, acta 455, fols. 62-64.

²¹² AMNP, C. 1380, leg. 19.15, exp. 4, acta 458, fols. 69-70.

²¹³ GARCÍA-MONTÓN, 2018, p. 996.

²¹⁴ GARCÍA-MONTÓN, 2018, p. 997.

²¹⁵ PORTÚS, 2011, p. 218.

Castillos, Murallas, Puentes, Monasterios, Ermitas, lugares pintorescos o de recuerdo histórico, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las Corporaciones o de los particulares de que se pueda tener noticia en la provincia de Salamanca. En él aparecen ya unas pocas obras del interior de la iglesia, ya que se trata de una guía de viaje, entre ellas, la *Purísima Concepción, Adoración de los Pastores y San Genaro*, de Ribera, la *Crucifixión* de Bassano, la *Adoración de los Pastores* de Ribera, la *Crucifixión* de Lanfranco que ya atribuye a Guido Reni y un supuesto apostolado completo de Giovanni Baglione. Únicamente los enumera sin entrar en juicios de valor o descripciones²¹⁶, por el propio carácter de la publicación. Sin embargo, comprendió la importancia de la iglesia y el convento, que destacó entre todo el patrimonio inmueble salmantino dedicando, casi una década más tarde, un estudio monográfico: en 1945 publica *Una fundación de Monterrey. La iglesia y convento de MM. Agustinas de Salamanca*. Constituye el primer estudio completo realizado sobre el patrimonio artístico de la fundación del conde de Monterrey y las relaciones que Manuel de Zúñiga tuvo con algunos artistas afincados en Nápoles como fue el caso de José de Ribera. En 1635 se produjo lo que García Boiza calificó de prodigio y «la más acabada pintura barroca mariana que existe»; se refiere a la *Inmaculada Concepción* de la iglesia de las agustinas, conocida como *Purísima de Monterrey*. Describió, además, de forma casi poética, el contraste de la pintura habitual de Ribera, tenebrosa, de rostros doloridos..., con la dulzura de la *Purísima* y su iluminación otoñal²¹⁷. Sobre ella, apunta algo que quizá sea una exageración e incluso podamos clasificar como leyenda, pero que se repetirá en la historiografía hasta Ángela Madruga. En cualquier caso, se trata de un fuerte indicativo de la gran fortuna de la que gozó esta obra, no sólo en el siglo XX, sino a lo largo de su existencia. García Boiza afirmó entonces que el conde de Monterrey no únicamente pensó en legar la pintura a Salamanca, sino que la idea de realizar el templo tuvo como objetivo principal el de dar un «espacio digno a tal joya»²¹⁸. La historia de la pintura refiere además cómo el conde planificó la edificación junto con un arquitecto italiano entorno a la *Purísima*, haciendo que la luz de la linterna cayera sobre la obra²¹⁹. Son afirmaciones que se reiterarán en sus publicaciones, de modo que aparece de nuevo en 1959 cuando ve la luz su *Salamanca monumental*²²⁰. Obviamente, no es la única razón que considera García Boiza, señala también el deseo de dar un hogar a la hija que el conde de Monterrey tuvo fuera del matrimonio con Leonor María de Guzmán, además de la promesa de dar un convento a las agustinas que habían quedado desahuciadas tras la riada de San Policarpo en 1626²²¹.

²¹⁶ GARCÍA BOIZA, 1937, p. 119.

²¹⁷ GARCÍA BOIZA, 1945, p. 26; GARCÍA BOIZA, 1959, p. 110.

²¹⁸ GARCÍA BOIZA, 1945, p. 7.

²¹⁹ Ibidem.

²²⁰ GARCÍA BOIZA, 1959, p. 103.

²²¹ Ivi, pp. 7-8.

Se trata de la primera publicación del siglo que realiza una descripción pormenorizada de las pinturas de la iglesia y curiosidades que conserva el convento.

Asegura que hay en el interior un apostolado completo de Giovanni Baglione²²², una noticia muy controvertida que se repetirá hasta la década de 1970 pero que parece completamente infundada ya que, como dice Ángela Madruga en su tesis, no se encuentra en el interior más que cuatro santos o apóstoles que son los únicos que figuraban en el inventario del convento de 1676²²³. Ya vimos cómo el duque de Alba informó únicamente sobre tres de ellos en 1924²²⁴. Antonio García Boiza, además de señalar la presencia de obras de Guido Reni en clausura, pues a él atribuyó la *Crucifixión* de Lanfranco, hipotetiza la posible llegada de Velázquez a Salamanca para retratar a la hija de los condes, a diferencia de Domínguez Carrascal, quien no consideró esta posibilidad probablemente porque conocía el artículo que en 1923 había escrito el agustino Pedro Abella, para la revista *La Basílica Teresiana*, sobre la vida de la Madre Inés Francisca de la Visitación, hija de Manuel de Zúñiga. Quiso, Abella, dar cuenta de una serie de sucesos que abalaran su santidad para procurar su beatificación. Entre ellos, narró su entierro y su funeral, momento en el que las monjas llamaron a un pintor para que la retratará como si estuviera viva y tener recuerdo de ella porque la hija de los condes no había dejado que la retrataran en vida por su gran humildad²²⁵. Sin embargo, desconocemos la veracidad de este relato ya que el texto está destinado a ensalzar las virtudes de la monja. El retrato fue publicado en el mismo artículo y parece incorporar para el fondo excesivos elementos en comparación a las composiciones más asépticas de Velázquez. No obstante, García Boiza asegura que consiguió visitar el convento 15 años antes, es decir, en 1930, donde vio los retratos de los fundadores y de la hija del conde, la Madre Inés Francisca de la Visitación y señaló que son copias de lienzos perdidos de Velázquez, según la crónica del convento²²⁶, que suponemos pudo consultar en su archivo. Sin embargo, recordamos que las noticias del historiador no siempre han podido ser demostradas como es el caso de los 12 apóstoles de Giovanni Baglione.

García Boiza continuó describiendo la iglesia no únicamente como un auténtico museo, sino que la destacó como la pinacoteca más importante de la ciudad, por delante del Museo Provincial, cuyos fondos no podían competir con las obras comisionadas para las agustinas. A lo largo del siglo vamos a ir viendo diferentes atribuciones erradas para los cuatro lienzos que acompañan a la *Purísima de Monterrey: San Agustín con el Niño*, para el que Matías Díaz Padrón identificó la mano de Rubens en

²²² Ivi, p. 25.

²²³ MADRUGA, 1983, p. 226.

²²⁴ ALBA, 1924, p. 91.

²²⁵ ABELLA, 1923, p. 63.

²²⁶ GARCÍA BOIZA, 1945, pp. 30-31.

2018²²⁷, la atribuye a Giovanni Baglione, mientras que los lienzos de *San José*, de Alessandro Turchi, y *San Joaquín y Santa Ana*, de escuela napolitana, le parecieron de Giovanni Lanfranco. Vio la mano de Guido Reni para el *San Juan Bautista*, y como remate la *Piedad*, que creyó de Carlo Dolci siguiendo la atribución que hizo Gómez Moreno, aunque reportó una restauración mediante la que se demostró que se trataba de una obra de Ribera. Este error atributivo será corregido por el mismo autor en 1959, cuando publica su *Salamanca monumental*²²⁸.

Es importante señalar que no sólo se dedicó a enumerar o describir obras, sino que también dio cuenta del estado de conservación de las mismas refiriendo algunos daños o modificaciones, como los repintes que había sufrido el *Nacimiento* de Ribera, a pesar de lo cual subraya su calidad, o el mal estado de conservación de la *Crucifixión* de Bassano por estar empotrado en la pared, con arrugas y polvo, a pesar de lo cual se aprecia la maestría de la ejecución en el cuerpo de Cristo, la Magdalena y la ciudad iluminada al fondo²²⁹. De la *Anunciación* de Giovanni Lanfranco, del que nadie duda ni ha dudado nunca su autoría, destacó su iluminación «como si estuviese iluminado de luz venida de cúpulas doradas»²³⁰. Quizá una noticia importante es que en estas fechas vemos todavía que el *San Genaro* de Ribera se encuentra a los pies de la iglesia, frente a la *Crucifixión*, de Bassano. García Boiza aprovechó la ocasión para criticar y calificar de torpe la versión que de ella realizó Andrea Vaccaro²³¹, y elevar la obra de José de Ribera como una de las más portentosas del valenciano y muy apreciada por la crítica.

No nombra los cuadros que están en altura, es decir, la *Comunión de la Virgen*, la *Adoración de los Reyes* y el *Dios Padre*, de Antonio de Pereda²³² (fig. 27).

La década de 1950 inició con la publicación de *Salamanca monumental*, donde García Boiza reiteraba algunas descripciones y críticas que ya había expresado con anterioridad²³³, por lo que las nuevas aportaciones llegarían en 1952 de la mano de Elisabeth du Guè Trapier y José Milicua, principalmente, por el centenario de la muerte de José de Ribera.

Trapier presentó la *Inmaculada Concepción* para el retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción como el trabajo más importante que José de Ribera realizó para el VI conde de Monterrey, principalmente, por ser el gran ejemplo del cambio de estilo del pintor, con sombras más diluidas, más movimiento, iluminación universal y mayor colorido; un trabajo inusual en su

²²⁷ DÍAZ PADRÓN, 2018.

²²⁸ GARCÍA BOIZA, 1959, p. 108.

²²⁹ GARCÍA BOIZA, 1959, p. 30.

²³⁰ *Ivi*, p. 29.

²³¹ *Ibidem*.

²³² URREA, 2019, p. 114.

²³³ GARCÍA BOIZA, *Salamanca Monumental*. Madrid, Plus Ultra, 1951.

producción²³⁴. El pie desnudo atestigua el distanciamiento de lo que la Inquisición española consideraba correcto y púdico²³⁵ tanto por parte del pintor, como del conde. Trapier verá en los ángeles modelos cercanos a los de Guercino y la pintura del Veronese.

Añadió, además, un importante dato que ha sido, bajo nuestro punto de vista, escasamente considerado en la historiografía del convento, ya que, en opinión de la historiadora, no se conocen las pinturas originales que la acompañarían en el retablo, y las que hay no parecen haber sido elegidas por Monterrey. No parece que Trapier se basara en el inventario de 1676 para hacer tal aseveración, donde aparecía un *San Francisco* en el lugar que finalmente ocupó el *San Agustín con el Niño*, de Rubens, pero pudo quizá recoger las palabras de Antonio Ponz. Si revisamos cuidadosamente la obra de Ponz, él ya sugiere esta posibilidad en 1783, cuando describe las cuatro pinturas que acompañan a *la Inmaculada*. Según el historiador, tras adquirir pinturas de Massimo Stanzione, a quien el conde conocería bien, decidió adaptarlas al retablo²³⁶. Aunque quizá equivoque la autoría, algunos añadidos en dos de las obras, como veremos más adelante, gracias a las restauraciones llevadas a cabo en 1996²³⁷, sugieren que tampoco el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, estuvo en inicio pensado para el retablo.

Además de la *Inmaculada*, Trapier se ocupa, en general, de la empresa del conde de Monterrey en Nápoles para construir y decorar su fundación en Salamanca, para cuyo propósito ordenó pinturas a los artistas activos en la ciudad partenopea entre los que se contaba Giovanni Lanfranco quien pintó la *Anunciación* que Trapier catalogó como de estilo manierista y señaló que otros trabajos que el pintor realizó para el convento se encuentran en el inventario de Monterrey²³⁸. No sabemos si estaba haciendo referencia al inventario de bienes realizado a la muerte del conde, en 1653, y que no se publica hasta 1977, o al del convento del que Domínguez Carrascal ya había dado noticia en 1627. Seguramente se refería a este último. En cualquier caso, no parece haber un interés en la publicación de documentos inéditos en torno a estas colecciones, por no haber estudios en profundidad, como hemos podido ver hasta el momento, sino parciales o superficiales. Si la iglesia no contuviera las obras de José de Ribera, apenas habría aparecido en la historiografía del siglo XX, pues la atención recibida gira en torno a la obra del valenciano.

Sobre el *San Genaro* de la iglesia, recuerda que Mâle creyó que fue pintado el mismo año que la erupción del Vesubio, 1631, sin embargo, Trapier señala que el estilo encaja más con su segundo

²³⁴ TRAPIER, 1952a, p. 110.

²³⁵ TRAPIER, 1952a, p. 110.

²³⁶ PONZ, 1783, XII, p. 222.

²³⁷ PÉREZ DE ANDRÉS, 1996, p. 85.

²³⁸ TRAPIER, 1952a, p. 109.

periodo y los encargos del conde de Monterrey para Salamanca²³⁹, en torno a 1635. Indica la influencia que recibió tanto de Annibale Carracci y su *Ascensión de la Virgen* del museo de Dresde, como de Giovanni Lanfranco en la *Visión de Santa Margarita de Cortona* (Florencia, Galleria Palatina, Palazzo Pitti). Pone la pintura en relación con la *Asunción de la Magdalena* de la RABASF (fig. 25) por el uso de la misma solución en ascenso diagonal para ambos cuerpos flotantes. Aunque la horquilla de fechas que se manejaban en aquel entonces oscilaba entre 1626 y 1636, para la historiadora, la primera fecha es inaceptable si la comparamos con el *Sileno ebrio*²⁴⁰, cuyo estilo está aún lejos de que lo que Ribera comenzará a experimentar a partir de 1635 y la asimilación del colorido neo-veneciano y la pintura flamenca.

Como ocurría con Velázquez y García Boiza, Trapier sugirió la posibilidad de que José de Ribera viajara a España por un corto periodo de tiempo, en el que emplazaría *Inmaculada Concepción* en el altar mayor y pintaría un retrato de una monja, por lo que visitaría el convento. Da noticia de un retrato de una niña vestida de monja que dice que es Catalina de Fonseca, hermana del conde, y asegura que fue pintado por el valenciano²⁴¹, aunque es imposible por fechas. Este viaje ya había sido sugerido por Rolfs en 1910, quien situó a Ribera trabajando en las agustinas de Salamanca entre 1631 y 1636²⁴², un arco temporal excesivamente amplio e infundado, pues no existe soporte documental del mismo. Al menos en 1635 estaba trabajando en la decoración de la iglesia de la Santissima Trinità delle Monache²⁴³.

Ese intento de posguerra obsesivo de definir los caracteres nacionales del que hablábamos, «lo español» en las obras de arte, dio como resultado una serie de temas preferidos²⁴⁴ para la historia del arte española del momento, y también de artistas preferidos como El Greco, Velázquez y Goya²⁴⁵, las tres figuras más estudiadas del arte nacional anterior a Picasso. De modo que, en 1953 se reedita en castellano el *Velázquez y su siglo*, que Carl Justi había escrito en 1888 y que historiadores como Elías Tormo habían ya tomado como referencia. Se trata de una reedición revisada por Juan Antonio Gaya Nuño, en la que Justi consideró que las obras naturalistas de Ribera ensombrecían su fortuna posterior y apantallaban el estilo luminoso que adopta a partir de 1635 poniendo como ejemplo la *Inmaculada Concepción* de las agustinas de Salamanca, de la que ya señaló que superaba tanto a las de Murillo como a

²³⁹ Ivi, p. 116.

²⁴⁰ TRAPIER, 1952a, pp. 116-117.

²⁴¹ TRAPIER, *Ribera*. Nueva York 1952, p. 109.

²⁴² ROLFS, 1910, pp. 297-298.

²⁴³ SPINOSA, 1992, p. 41.

²⁴⁴ El Escorial, la Edad Media, el arte ibérico, imaginería religiosa de los siglos XVI y XVII o el arte hispanomusulmán.

²⁴⁵ PORTÚS, 2011, p. 214.

las de Guido Reni²⁴⁶. Justi superaba los tópicos que iban a difundirse en las décadas de 1940 y 1950 en torno al realismo del arte español como característica, que plasmaba historiadores como Lafuente Ferrari en «La interpretación del Barroco y sus valores españoles»²⁴⁷, o *Ensayos del museo imaginario*, que Pedro Rocamora publica en 1949. Frente a ellos, un historiador más crítico, como Gaya Nuño, era contrario a este tipo de definiciones que encorsetaban el arte²⁴⁸, por lo que las afirmaciones de Justi debieron de ser muy de su gusto.

Justi se centró en las obras de Ribera que consideró más significativas, no sólo señalando a la *Inmaculada* para reseñar ese nuevo estilo, sino también la *Asunción de la Magdalena* para presentarla como el primer tipo de mujer fligida, paralelamente a un naturalismo que alcanza, en ocasiones, cotas desagradables, como sucede en el *San Roque*, del Museo del Prado²⁴⁹, y de las cuales se alejaba aquí. Por ello, la reedición suponía un primer paso para superación de un estereotipo en torno al pintor, cuyos mejores ejemplos pertenecían o había pertenecido al convento del conde de Monterrey y su iglesia.

En 1957 Ulise Prota Giurleo publicaba una carta suya dirigida a Roberto Longhi en la que se pretendía dar conocimiento del trabajo de Cosimo Fanzago para el conde de Monterrey y su convento e iglesia de Salamanca. Sobre las pinturas que formaban parte del retablo mayor que el escultor realizó, vertió las atribuciones más acertadas que se había realizado hasta la época. Más allá de las dos pinturas de Ribera que no causaban duda alguna, atribuye el *San José con el niño*, a Alessandro Turchi y del *San Agustín* acierta a ver la escuela de Rubens en él, al igual que diferencia con claridad el diseño reniano del *San Juan Bautista*²⁵⁰. Además, dice del cuadro de Rubens, que una composición muy similar y fechada en 1637 se conserva en el Rudolphinum de Praga²⁵¹. Cuenta que Monterrey pensó primero en enterrarse en las Úrsulas de Salamanca, convento de sus antepasados, para lo que encargó un retablo que estuvo terminado en 1633 (el documento fue publicado en 1957 por U. Prota-Giurleo en *Il Fuidoro*²⁵²).

²⁴⁶ JUSTI (1888), ed. 1953, p. 308.

²⁴⁷ LAFUENTE, 1948.

²⁴⁸ GAYA NUÑO, 1949.

²⁴⁹ JUSTI (1888), ed. 1953, p. 312.

²⁵⁰ PROTA, 1957, p. 149.

²⁵¹ Ibidem.

²⁵² Ivi, pp. 146-150.

3. Apertura al exterior (1960-1975)

3.1. Museo del Prado. La inevitable revalorización del *Seicento*

Desde la creación del Museo en 1819 se suceden tres etapas en la dirección del mismo, ligadas a la naturaleza de sus directores: durante los primeros veinte años de vida, comenzando por el marqués de Santa Cruz, todos ellos habían sido nobles. A partir de 1838 la dirección del museo cayó en manos de pintores hasta el fallecimiento en 1960 de Fernando Álvarez Sotomayor, que fue finalmente sustituido por el historiador del arte Francisco Javier Sánchez Cantón, y como subdirector el catedrático Xavier Salas²⁵³. Por primera vez, dos especialistas, dos eruditos, se encuentran al frente de la institución. Coincide este equipo con el periodo de apertura al exterior de la dictadura franquista, periodo en el que se intenta atraer turismo extranjero. Algunas obras del museo tienen constante presencia en exposiciones extranjeras en este periodo propagandístico que pasa de la nada al exceso, participando con el patrimonio pictórico del Museo Nacional en ferias internacionales²⁵⁴, junto a otros productos como platos típicos, mucho folklore o quesos y embutidos nacionales, como señaló Pérez Sánchez en 1977, en un ejercicio similar de reflexión que el que había realizado Gaya Nuño un año antes sobre la evolución del museo y su dirección actual²⁵⁵. Por un lado, se produjo un incremento económico, pero al mismo, se concibe el museo como si de un negocio se tratara, alejado de consideraciones culturales o patrimoniales, descuidando la política de protección y la adecuada actuación en relación a los objetos artísticos²⁵⁶.

A pesar de los intentos del franquismo por prolongar su discurso, los historiadores de la década de 1960 estaban cada vez más abiertos a acoger y parangonarse con la crítica internacional²⁵⁷. En las décadas de 1950 y 1960 había aumentado considerablemente la atención al *Seicento* napolitano, con exposiciones como la romana de 1958²⁵⁸, la de Nueva York en 1962²⁵⁹ o la de Bernard Castel²⁶⁰, ese mismo año²⁶¹ y también Gaya Nuño defendió en 1961 la necesidad de hacer justicia al barroco italiano, en general, en territorio español. Pronto surgió la necesidad de formar a historiadores españoles en el arte extranjero, en cuya defensa tuvo particular empeño Diego Angulo, quien instó a Alfonso E. Pérez Sánchez a estudiar la pintura italiana del siglo XVII. En 1963 se había celebrado en

²⁵³ CALVO SERRALLER, *op. cit.*, pp. 37-42.

²⁵⁴ Feria Mundial de Nueva York, Feria de San Antón de Tejas o la Feria de Tokio.

²⁵⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977a, p. 56.

²⁵⁶ Ivi, p. 69.

²⁵⁷ GARCÍA-MONTÓN, 2020, p. 160.

²⁵⁸ *Dipinti napoletani del Sei e Settecento*.

²⁵⁹ *A Loan Exhibition of Neapolitan Masters of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*.

²⁶⁰ *Neapolitan Baroque and Rococo Painting*.

²⁶¹ ZEZZA, 2019, p. 259.

Nápoles *Caravaggio e i caravaggeschi* y Francis Haskell publicó su *Patrons and Painters* en el que dedicaba un amplio capítulo al virreinato español y su mecenazgo artístico. Coincidiendo con esto, en el acta 8 de mayo de 1963 del Patronato del Museo del Prado, al acabar la sesión, Diego Angulo manifestó su deseo de realizar una exposición sobre pintura italiana del siglo XVII en las colecciones españolas con el objetivo de llamar la atención sobre un sector de pintura del museo casi desconocido²⁶², en ese intento de apertura exterior que trataba de atraer la atención internacional hacia España a través del arte. Para ello sería necesario ir reclamando algunas piezas que se encontraban en depósito para su restauración o limpieza²⁶³. Dentro de esta política de recuperación vamos a ir viendo la adhesión paulatina de algunas pinturas comisionadas por el conde de Monterrey a las colecciones conservadas dentro del Museo del Prado, *Triunfo de Baco*, de Paolo Finoglia (fig. 28), depositado en el Museo de Tarragona hasta 1970²⁶⁴, *Gladiadores en un banquete* (fig. 29), de Lanfranco, en la Universidad de Granada hasta 1965²⁶⁵ o *Exequias de un emperador* (fig. 30), de Domenichino, que se trasladó al Tribunal Supremo de Justicia en 1882, salvándose del incendio de 1915²⁶⁶. Aparece por primera vez a partir del catálogo de 1963 atribuido a Camassei²⁶⁷.

En 1881, una Real Orden había aprobado la cesión de veinte pinturas que se conservaban en los almacenes del Museo del Prado²⁶⁸ para la decoración de la Universidad de Granada²⁶⁹, entre ellas, el citado *Banquete de Gladiadores* de Giovanni Lanfranco. Manuel Gómez- Moreno, en su *Guía de Granada*, 1892, calificó los cuadros que decoraban la universidad como de buena calidad y describió su distribución, por lo que sabemos que la obra del parmesano se encontraba decorando la Secretaría²⁷⁰.

El siglo XX se presenta como el curso de una lucha, un «proyecto de recuperación» y de revalorización en el que el siglo XVII aparece como «el gran siglo barroco», contexto en el que se va recuperando el interés por la pintura italiana, que combatía la terrible crítica de época neoclásica respecto al barroco, y en el que la gran exposición de Florencia de 1922 había constituido un hito en este proceso revalorizador. Pero es tras la II Guerra Mundial cuando Europa no sólo mostró una total aceptación y unión en lo que al *Seicento* se refiere, constituyendo el gran hito de este periodo la exposición celebrada en 1956, *Mostra del Seicento europeo*, sino que, en ella, se hizo evidente el debate

²⁶² GARCÍA-MONTÓN, 2018, p. 999.

²⁶³ AMNP, C. 1381, leg. 19.16, exp. 1, acta 498, fols. 61-62.

²⁶⁴ *Catálogo*, 1990, p. 436.

²⁶⁵ *Catálogo*, 1990, p. 308.

²⁶⁶ *Catálogo*, 1990, p. 315.

²⁶⁷ *Catálogo* 1963, pp. 108-109 (nº inv. 2926).

²⁶⁸ Ver *Relación de los quadros que existen en los Almacenes de este Museo y que a juicio de la Dirección del mismo pueden cederse en calidad de depósito a la Universidad de Granada* (AHMP, C. 86, carpeta 7).

²⁶⁹ LÓPEZ-FANJUL, PÉREZ PRECIADO, 2006, p. 253.

²⁷⁰ GÓMEZ-MORENO, 1892, p. 389.

interno de los especialistas que abogan por tratar toda la pintura barroca como un conjunto unitario, y aquellos que claman una fragmentación que hiciera justicia a la complejidad del Barroco. Pérez Sánchez se adscribía al último grupo y reclamó una consideración por escuelas en su tesis publicada en 1965, *Pintura italiana del siglo XVII en España*²⁷¹.

La investigación del profesor Pérez Sánchez se formuló como un gran trabajo enciclopédico con el objetivo de recoger en él la gran cantidad de pintura barroca italiana que hay en España, y estudiarla de forma conjunta para su clasificación, valoración e influencia sobre la pintura española²⁷². Expresa que esta pintura, aunque siendo ya ampliamente valorada en toda Europa, en España no es del gusto general y la bibliografía a las obras conservadas es muy escasa y, en ocasiones, nula. Muchas de las pinturas apenas aparecen en algunas guías y se les ha prestado escasa atención por permanecer en almacenes, salas oscuras o iglesias y monasterios. Señala cómo nombres como el conde de Monterrey o el marqués del Carpio aparecen en las biografías de artistas italianos y, sin embargo, en España no se ha prestado atención a la gran labor de mecenazgo que realizaron y la cantidad de arte italiano barroco enviado durante el siglo XVII. Sólo se reconoce así en el libro de Haskell²⁷³ y, antes, sólo Longhi, en 1927, se ocupó sumariamente de esta cuestión. También Ainaud de Lasarte realiza un estudio parcial en torno a Caravaggio. Denuncia, además, la escasa bibliografía italiana en las bibliotecas españolas²⁷⁴, y arrojará luz sobre los «machiettisti», con pequeñas figurillas realistas y grandes escenarios arquitectónicos, los pintores de batallas y los bamboccianti, que serán una novedad presentada en la tesis del historiador. Adscritos a estos géneros están Aniello Falcone, Andrea Di Lione, Domenico Gargiulo o Viviano Codazzi²⁷⁵, cuyas obras giran en torno a los encargos del conde.

Sobre la *Historia de Roma* de Lanfranco, advierte Pérez Sánchez en su publicación que se trata de una serie formada por dos parejas y un lienzo de tamaño mayor: La primera pareja está formada por *Auspicios de un emperador*, que señala como encargo del conde de Monterrey y fecha entre 1634 y 1637²⁷⁶, y *Naumaquia romana*, en la que advierte la participación de colaboradores que hacen que baje la calidad respecto al anterior. Lo describirá como «frenesí barroco» ya que los escorzos, anatomías en tensión y gestos muy expresivos la hacen una de las obras más significativa por su complejidad²⁷⁷. El segundo par se compone por *Alocución de un emperador* y *Banquete con gladiadores*, más tenebrista y acorde con la

²⁷¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, pp. 11-12.

²⁷² Ivi, p. 7.

²⁷³ *Patrons and painters*.

²⁷⁴ Ivi, p. 7-8.

²⁷⁵ Ivi, pp. 24-25.

²⁷⁶ Ivi, p. 157.

²⁷⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 158.

tradición napolitana, con un tratamiento ejemplar del gladiador, que califica de «casi riberesco»²⁷⁸. Como vimos, estuvo depositado en Universidad de Granada donde lo citaba Gómez Moreno²⁷⁹. Ese mismo año de 1965 el Patronato del Museo del Prado comienza a gestionar la recuperación del cuadro, con el objetivo de completar la serie: «El de Lanfranco, *Banquete de Patricios*, hermoso ejemplar de su autor, con el que se completa la serie de los que ya existen en el Museo» (Doc. 8) y que aparecerá ya en el siguiente catálogo de 1972.

Finalmente, *Exequias de un emperador romano*, de tamaño mayor a los anteriores, se encuentra en este periodo en los almacenes del museo, como sucede con el cuadro del mismo tema pintado en Roma por Domenichino²⁸⁰. Este último atribuido a Andrea Camassei en el catálogo de 1963²⁸¹, donde aparece por primera vez desde 1882²⁸². Pérez Sánchez señala cómo ambos pudieron ser encargados al mismo tiempo y en competencia y relaciona estilísticamente la versión de Lanfranco con el *Banquete con gladiadores*²⁸³.

Sobre la *Vida de San Juan Bautista*, no muestra duda alguna de que se trate una serie compuesta por una pintura de Artemisia Gentileschi, *Nacimiento de san Juan Bautista* y cuatro obras de Massimo Stanzione. Tuvo diferentes consideraciones para cada uno de ellos: si de la *Predicación de San Juan en el desierto*, dice que es el más hermoso de todos.²⁸⁴, de la *Degollación de San Juan Bautista*, lo subraya como el más tenebrista y riberesco de toda la serie, obligado por el tema y da conocimiento de la réplica de menor tamaño del Bowes Museum, de Bernanrd Castel, procedente de la colección del conde de quinto²⁸⁵.

Ya fuera de la serie, asume que el *Sacrificio a Baco* de Stanzione es un encargo real, por su tamaño, que formaría parte del grupo de pinturas dedicado a mostrar algunas costumbres romanas, para el Buen Retiro²⁸⁶, fechándolo en 1634 por la gama de colores tan cercana a *Anunciòn a Zacarías*²⁸⁷.

²⁷⁸ Ivi, p. 159.

²⁷⁹ GÓMEZ MORENO, 1892, p. 136.

²⁸⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 127.

²⁸¹ *Catálogo*, 1963, p. 108.

²⁸² MADRAZO, *Catálogo*, 1882, p. 26.

²⁸³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 160.

²⁸⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 160.

²⁸⁵ Ivi, p. 454.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ivi, pp. 452-453.

3.1.1. Museografía

En 1961 se inicia la organización de las colecciones con un carácter cronológico²⁸⁸ aprovechando la reestructuración que iba a suponer entre 1964 y 1968 la III ampliación, con la que se iban a suprimir los dos patios que habían quedado entre el edificio Villanueva y la crujía de Arbós, creando nuevas salas de exposición a ambos lados del cuerpo absidial²⁸⁹. La tercera ampliación no iba a tener un impacto sobre las comisiones de Monterrey, a excepción de un probable encargo suyo: *El triunfo de Baco*, de José de Ribera, dos de cuyos tres únicos fragmentos²⁹⁰ se conservan en el museo: *Media figura de mujer*²⁹¹ y la *Cabeza del dios Baco*²⁹². Así, la mayoría de las pinturas continuaron dispuestas en el ala sur de la tercera planta, como se deduce de los planos conservados en el archivo del museo, fechados entre 1956 y 1968 (planos 9 y 10).

En 1966 se inauguran 3 nuevas salas en cada planta el 12 de julio, con la que toda la pintura española de la Edad Media y del Renacimiento quedan en la planta baja. Para poder destinar una sala a toda la pintura de Zurbarán y otra para realismo español de Ribera y Murillo. Esto será especialmente interesante de cara a valorar la diferente fortuna que tuvieron la *Cabeza del dios Baco* y la *Media figura de mujer*, a pesar de encontrarse completamente dentro de la pintura napolitana del momento. Aunque no formaban parte de las salas dedicadas a la pintura barroca italiana, las dos obras no se ubicaron en el principal espacio dedicado a Ribera, sino en la planta baja (plano 8), separadas de aquellas del valenciano que sí se adscribían al estilo con el que el arte español se identificaba (figs. 31 y 32).

El 16 de mayo de 1967 el director del museo, en aquel momento Francisco Javier Sánchez Cantón, informa al Patronato del Museo sobre el transcurso de las obras: se trata de reformas en la iluminación del museo, calefacción y otras instalaciones, como baños y suelo de mármol. En este momento las salas altas están a punto de poder abrirse: la nº LXXXVIV iba a abrirse con pintura del siglo XVI y XVII. En las salas XC y XCI, pinturas del siglo XVII, salas XCII, XCIII, XCIV y XCV, reservadas para el legado Fernández Durán. Salas XCVI y XCVII dedicadas a la pintura flamenca del siglo XVII²⁹³ (plano 9). Además, el director planteó la posibilidad de dedicar la llamada sala anular para pintura italiana²⁹⁴. Un mes más tarde²⁹⁵, las salas del norte de la 3ª planta estaban prácticamente terminadas, sin embargo, las del ala sur, junto con un pasillo, permanecía cerradas todas a la vez; estas

²⁸⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1977a, p. 59.

²⁸⁹ MOLEÓN, 2011, p. 132.

²⁹⁰ El resto de la pintura se perdió durante el incendio del Alcázar en 1734. El tercer fragmento se encuentra en Bogotá, representando un sileno.

²⁹¹ 1636, 67 x 59 cm., nº inv. P1122, Museo Nacional del Prado.

²⁹² 1636, 55 x 46 cm., nº inv. P1123, Museo Nacional del Prado.

²⁹³ AMNP, Caja 1381, leg. 19.16, exp. 2: 74. Acta 528.

²⁹⁴ MATILLA; PORTÚS, 2004, p. 79.

²⁹⁵ El 24 de junio de 1967.

eran las de Mengs, las de pintura italiana y las de pintura española (plano 10)²⁹⁶. En cuanto a las llamadas salas altas italiana (salas LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI y LXXXVII), se comienza a cambiar el suelo, poner calefacción y a ampliar los vanos para más luz natural (Doc. 5), de modo que el 3 de abril de 1968 Sánchez Cantón plantea aprovechar que las salas de ala sur están casi terminadas para hacer la exposición *Pintura italiana del siglo XVII*, una idea que el Patronato recibió de forma positiva aunque obliga a tenerlas cerradas mucho tiempo, y por lo que propone que, mientras tanto, se podrían abrir con otras pinturas (Doc. 6).

A pesar de la ampliación persistía el problema de espacio, no únicamente porque la colección aumentaba, sino que se aplicaban otros criterios expositivos. Ello llevará a pensar en el desahogo utilizando otro edificio cercano, el Casón del Buen Retiro a partir de 1971, que iba a contener a pintura del siglo XIX y XX, lo que supondrá una redistribución de la colección permanente²⁹⁷, y un nuevo espacio para las temporales:

En España se inauguraba la década de 1970 con la celebración de la exposición de *Pintura italiana en el siglo XVII en España*, en el mismo Casón del Buen Retiro, donde se expusieron casi 100 cuadros, muchos de ellos dispersos en depósito desde finales del siglo XIX²⁹⁸. Aunque supuso un hito en cuanto a revalorización del *Seicento*, llegando al público general, Pérez Sánchez criticó duramente las deficiencias en la exhibición, especialmente la falta de una ordenación coherente con criterios histórico-artísticos, además de las carencias de personal o la mala iluminación²⁹⁹. No obstante, continuaba suponiendo un verdadero logro.

Pérez Sánchez había sido el primero en dar reconocimiento en el país a la pintura italiana del *Seicento* publicando su tesis *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Llevaba varios años proponiendo realizar una exposición que pusiera en valor esta pintura barroca que había quedado relegada a un segundo plano ya desde finales del siglo XIX³⁰⁰, en el que fue poco valorada e incluso desdeñada³⁰¹. Era consciente de que en las últimas décadas hubo un creciente interés en el estudio de este periodo en todo el mundo³⁰². Surgía la necesidad de parangonarse y formar parte de una Europa que en 1954 inauguró la Bienal de Arte Antica de Bolonia, en la que se celebra la muestra de Guido Reni y que

²⁹⁶ AMNP, Caja 1381, leg. 19.16, exp. 2: 86. Acta 531.

²⁹⁷ CALVO SERRALLER, 2019, pp. 34-35.

²⁹⁸ PEREZ SÁNCHEZ, 1977, p. 60.

²⁹⁹ Ivi, p. 67.

³⁰⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1970, p. 7.

³⁰¹ Las catalogaciones despectivas vienen inducidas por la exaltación nacionalista, pero también por el entusiasmo en la Edad Media y los Primitivos y, especialmente, por un laicismo que no comprendía una pintura nacida de la Contrarreforma.

³⁰² PÉREZ SÁNCHEZ, 1970, p. 6.

ponía una nueva atención a la pintura emiliana, continuada dos años más tarde con la exposición sobre los Carracci y *Maestri della pittura del Seicento Emiliano*, en 1959³⁰³.

La rehabilitación del clasicismo había llegado más tarde y se había establecido sólo tras la II Guerra Mundial³⁰⁴, quizá por la necesidad de deshacerse del recuerdo del romanticismo decimonónico y la tradición anterior a la guerra, como medio de renovación intelectual. Una perspectiva que será censurada por Gombrich cuando en 1961 señala la necesidad de ver el *Seicento* como una evolución del *Cinquecento* y no como proyección del siglo XX³⁰⁵. Sin embargo, en España todavía se adscribían a ese segundo motivo que deja plasmado Pérez Sánchez en el catálogo de la exposición³⁰⁶. Comienza reconociendo el desconocimiento sobre la pintura del *Seicento* italiano que se ha tenido hasta pocos años antes de la muestra y se contabiliza la luz arrojada sobre este tema como uno de los mayores logros de la investigación moderna³⁰⁷, «la novedad crítica más importante de la posguerra»³⁰⁸, según sus palabras, poniendo en valor no sólo el barroco italiano, sino la propia literatura artística y atención que había generado. Si el Renacimiento italiano tuvo siempre una amplia aceptación y reconocimiento, las exaltaciones nacionalistas de países como Francia, Holanda o España, llevaron a obviar que muchos de sus modelos procedían de Italia; en el caso de España, se quiso renegar del origen de su aclamado naturalismo, al fin y al cabo se trataba de uno de los elementos más fuertes de identidad pictórica española y no estaban dispuestos a evidenciar su origen. Esta dinámica literaria se arrastró a gran parte del siglo XX, por lo que resulta natural que la recuperación del *Seicento* italiano se haya tenido, no sólo como un gran logro del siglo, sino también como un elemento de renovación política.

En su resumen introductorio de la historia de la pintura del *Seicento* italiano, aparecen ya los nombres de Lanfranco y Stanzione entre las referencias a las diversas corrientes barrocas³⁰⁹. Prácticamente, todas las pinturas comisionadas por el conde de Monterrey fueron expuestas o, en su defecto, aparecen en el catálogo, de manera que la exposición contribuyó a la fortuna crítica de las mismas, algunas de las cuales no habían recibido ninguna atención hasta el momento. Como en su tesis, Alfonso Pérez Sánchez habla de forma conjunta de las cinco pinturas de Lanfranco como parte de una misma serie: *Alocución de un emperador romano*, *Naumaquia romana*, *Auspicios de un emperador romano*, *Gladiadores en un banquete* y *Exequias de un emperador*, y dice que los dos últimos los pinta en 1637, según el propio pintor en una carta a Ferrante Carlo.

³⁰³ GINZBURG, 2021, p. 6.

³⁰⁴ *Ivi*, p. 3.

³⁰⁵ GOMBRICH (1961) 1973.

³⁰⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1970, p. 7.

³⁰⁷ *Ibid*.

³⁰⁸ *Ivi*, p. 12.

³⁰⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1970, p. 10.

Datará, además, varias de las pinturas documentadas por Bellori: *Exequias de un emperador romano* de Domenichino, unas *Fiestas lupercales*, quizá de Camassei, *Sacrificio a Baco* de Stanzione y *Gladiadores* de Romanelli, todas en torno a 1635³¹⁰, y reivindicó al conde de Monterrey y al marques del Carpio como figuras destacadísimas del coleccionismo del *Seicento* gracias a las cuales se goza en España de ejemplos de gran calidad³¹¹.

No cabe duda de que en esta década la actividad del Prado y sus relaciones con otros museos internacionales han crecido y mejorado. España trata de ponerse al nivel de la crítica internacional participando en multitud de exposiciones sobre pintura barroca como *Tiépolo*, en Udine (1970), *Dibujos genoveses barrocos* (1972), *Il Cavalier D'Arpino*, en Venecia y Roma (1973), *Caravaggio y el naturalismo español*, en Sevilla, *Il Seicento lombardo*, Milán (1973), *Maestros flamencos del siglo XVII en el Prado y en colecciones privadas españolas*, en Bruselas (1975), *Rubens en Italia*, en Colonia (1977), *Federico Barocci*, en Bolonia (1975), *Poussin*, en Roma (1977) o *Civiltà del '700 a Napoli* (1979).

A nivel internacional un nuevo impulso en torno al coleccionismo y pintura napolitana había surgido en la década de 1970 con Renato Ruotolo³¹² y el estudio de inventarios inéditos napolitanos. Su labor fue seguida más tarde por Gerard Labrot quien profundizó en la relación entre sociedad y pintura gracias al descubrimiento de una gran cantidad de inventarios de bienes en el Archivio di Stato di Napoli cuyos resultados fueron publicados en 1992 bajo el título *Collections of Paintings in Naples*.

En 1970 Enrique Lafuente Ferrari publica *El Prado. Escuelas italiana y francesa*, compilado en una serie de cuatro volúmenes sobre la pintura del museo³¹³. Aunque en la puesta en valor que realiza de los fondos de pintura italiana del Prado, como uno de los mejores en cantidad y calidad, se evidencia la predilección general por aquella del siglo XVI, dedica un capítulo al barroco que titulará «La revalorización del XVII italiano»³¹⁴, lo que supone no sólo una declaración de intenciones, sino también un reflejo de esa evolución consciente en la fortuna, que parte con continuidad de la tesis de Pérez Sánchez.

Realiza un pequeño análisis sobre la fortuna del barroco italiano, en general, donde confiesa que, durante muchos años, él mismo lo consideró un arte borroso e impersonal. Trata de señalar el origen de una injusta decadencia y es, al mismo tiempo, un ejercicio para continuar con esa devolución de la dignidad maltrecha. A pesar de celebrar que, en ese momento, las obras italianas del XVII están bien

³¹⁰ Ivi, p. 16.

³¹¹ Ivi, p. 14.

³¹² RUOTOLO, 1973, pp. 118-119.

³¹³ *El Prado*, vol. 1 «Escuelas italiana y francesa», vol. 2 «Del románico al Greco», vol. 3 «Pintura española de los siglos XVI y XVII», vol. 4 «La pintura nórdica».

³¹⁴ LAFUENTE, 1970, pp. 209-272.

catalogadas, denuncia que el Museo tuviera dispersas en depósitos de otros lugares piezas importantes de este periodo, por lo que se inició la ya señalada política de recuperación de las obras³¹⁵.

Para nuestro estudio resulta especialmente interesante la revalorización de la obra de Giovanni Lanfranco, que señala junto con José de Ribera, como uno de los artistas más influyentes en Nápoles. Aunque las cinco pinturas, que hemos visto hasta ahora, formaban parte de la misma serie, distingue como hizo Pérez Sánchez dos parejas y una pintura mayor: *Auspicios* y *Naumaquia*, por un lado, que debieron de suponer una novedad en el palacio de Felipe IV, en palabras de Enrique Lafuente. Por otro lado, manifiesta la peor suerte que había corrido *Gladiadores en un banquete*, que estuvo durante décadas depositado en la Universidad de Granada y había sido uno de los cuadros recuperados recientemente por el Museo del Prado, y su pareja, *Reparto de coronas* o *Alocución de un emperador romano* que dejó de figurar en 1872 en los catálogos, porque se depositó en el Palacio de Justicia de Madrid, librándose del incendio de 1915³¹⁶. No duda de que los cinco, incluido *Exequias de un emperador romano*, sean encargos del conde de Monterrey. Concluye que la recuperación que se ha hecho de los cuadros dispersos de Giovanni Lanfranco constituye una buena representación de pintura italiana de ese momento, de fusión de tendencias y antesala del barroco de Cortona y sus seguidores, en el Museo del Prado³¹⁷; por lo que unas pinturas que hasta hacía cinco años habían sido prácticamente ignoradas, pasan a formar parte de los ejemplos más relevantes de pintura del *Seicento* en España.

Nápoles es reconocido como uno de los focos más activos de pintura italiana del siglo XVII por Lafuente Ferrari, y la serie de Massimo Stanzione, como ejemplo de la unión de las dos corrientes principales del barroco en una obra; destacando, además, la nota íntima que Artemisia Gentileschi supo dar en su *Nacimiento de San Juan Bautista*³¹⁸. *Sacrificio a Baco*, con su riqueza de colores supone un ejemplo de lo que aprendió en Roma. Sin embargo, no todo son elogios, *Dos luchadores*, de Cesare Fracanzano no es una obra cuya calidad pueda suscitar un cambio en su fortuna, Lafuente lo describe como un cuadro de realismo poco afortunado, y las pinturas conservadas de Aniello Falcone y Andrea Di Lione, se recogen aquí, pero no recibirán la misma atención que las obras Lanfranco, Stanzione y Gentileschi³¹⁹.

Pérez Sánchez, por su parte, repasó algunas de las aportaciones bibliográficas del siglo XX más importantes que han ayudado a poner en valor estas relaciones e influencias que los acérrimos defensores del nacionalismo español había querido negar. Entre ellas, además, de la de Ainaud de Lasarte, quien

³¹⁵ Ivi, p. 213.

³¹⁶ LAFUENTE, 1970, p. 243.

³¹⁷ Ibid.

³¹⁸ LAFUENTE, 1970, p. 260.

³¹⁹ Ivi, p. 262.

señalaba la influencia de Caravaggio en el arte español³²⁰, apunta cómo Longhi ya en 1927 ampliaba la influencia italiana en el barroco español más allá de Caravaggio con *Un San Tomasso del Velazquez e le Congiunture italo-spagnola tra il 500 e il 600*, publicado en la revista «Vita Artística» y que se había traducido en 1951 en «Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona». En él incluía el manierismo reformado, o la pintura lombarda y toscana como corrientes que usaban el naturalismo religioso y la luz como medio de expresión y que estimularían el nuevo arte español³²¹, añadiendo también Pérez Sánchez los antecedentes bassanesco³²². Trata Pérez Sánchez de encontrar así un término medio, una justicia, entre la exaltación excesiva de Caravaggio, que apantalló las demás influencias, y la absoluta negación de su influencia en el XVII español³²³; trata de explicar la naturaleza supranacional de la corriente naturalista que el arte religioso contrarreformista utilizó para acabar con el debate ya manido e insufrible que separaba en dos bloques el arte italiano y el español³²⁴. Así señala a Bartolomé Carducho y su lienzo *La muerte de San Francisco* como un precursor de un naturalismo con efectos lumínicos muy contrastados en la temprana fecha de 1593³²⁵, las estancias en Roma de pintores españoles en fechas tempranas como es el caso de Juan Bautista Maino y Pedro Núñez³²⁶, o la aparición de pinturas y copias de Luca Cambiaso y los Bassano en el inventario de bienes de Sánchez Cotán de 1603³²⁷. Como no podría ser de otro modo, utiliza a José de Ribera de como colofón final, la figura artística de la españolidad que tantos ecos de Caravaggio tuvo, así como neovenecianos y flamencos, a partir de 1635, ejemplificando estas influencias, especialmente las reminiscencias caravaggescas, con varias pinturas entre las que hallamos la *Piedad* de las agustinas de Salamanca de la que dice que todavía es muy poco conocida y que recoge en cierto modo la gravedad del *Entierro* del maestro lombardo³²⁸.

3.1.2. Reconstrucción museográfica 3D

Todos los avances en la fortuna literaria y expositiva de las obras tuvieron poca repercusión en la museografía de la década de 1970. Puede verse como, debido a la cercanía de fechas, fueron pocos los cambios que se perciben en el catálogo de 1972, las *Exequias de un emperador*, de Domenichino,

³²⁰ LASARTE, 1947, pp. 345-413.

³²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1974, p. 57.

³²² Ivi, p. 60.

³²³ Ivi, p. 58.

³²⁴ Ivi, p. 60.

³²⁵ Ivi, p. 61.

³²⁶ Ivi, pp. 64-66.

³²⁷ Publicado por CAVESTANY, *Floreros y Bodegones en la pintura española*. Madrid, 1941, p. 137, Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, 1974, p. 70.

³²⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1974, pp. 77-78.

continuaban atribuyéndose a Andrea Camassei³²⁹. De la serie de Lanfranco se siguen recogiendo únicamente *Exequias a un emperador romano*, *Naumaquia romana* y *Auspicios de un emperador romano*, con la excepción de que ahora parecen más abiertos a considerar la teoría de Hermann Voss de que formaran parte de la misma serie comisionada por el conde de Monterrey, pues ya no la rebaten³³⁰, como también había recogido Pérez Sánchez en 1965. El mayor impacto fue la inclusión de *Gladiadores en un banquete*, de Lanfranco, en la «Addenda» o apéndice del catálogo, recuperado en 1965³³¹.

Previamente al inicio de las obras de aclimatación y reformas llevadas a cabo entre 1977 y 1985, se documentó fotográficamente la disposición que los cuadros tenían en todas las salas del museo (figs. 33 y 34), de manera que podemos reconstruir de manera fehaciente la museografía. El trabajo de reconstrucción virtual 3D de las plantas del Museo del Prado se realizó basándonos en los planos históricos conservados (plano 11), a partir de los cuales se levantaron los alzados para terminar «vistiendo» únicamente las salas que en 1976 mostraban las obras comisionadas por el VI conde de Monterrey (fig. 35). Aunque la mayoría de las pinturas que nos atañen continuaban en la planta alta, algunos cambios se habían producido en la museografía, comenzando por el cambio de las mismas al ala norte³³². En la sala 90 se seguía disponiendo de forma conjunta la serie sobre la *Vida de san Juan Bautista*, de Stanzione y Gentileschi, y se les sumaba la *Alocución de un emperador* de Giovanni Lanfranco (fig. 36). A pesar de la labor realizada por Pérez Sánchez y la exposición de 1970, en las que presentó ya las cinco pinturas del parmesano como parte de una misma serie, este avance todavía no se reflejaba en la museografía; las obras de Lanfranco continuaban dispersas por el museo, aunque veamos cierta contextualización con el resto de los encargos para el Buen Retiro y la concentración de pintura del *Seicento* en las salas de esta ala norte. La recuperada *Gladiadores en un banquete*, formaba simplemente parte de la decoración de la llamada escalera Mengs, o escalera sur (fig. 37). En la sala contigua se dispuso *Exterior de San Pedro*, de Codazzi, y las salas 96 y 97 contaron con la presencia de la *Entrada triunfal de Constantino en Roma* y *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma*, *Elefantes en un circo*, *Atletas romanos*, *Lucha de mujeres* de Andrea Vaccaro, y el particular caso de los *Luchadores* de Fracanzano, una pintura que siempre había permanecido en almacenes y que la fiebre revalorizadora inexplicablemente elevó de categoría, aunque por poco tiempo, pues tras la remodelación no volvemos a verlo expuesto.

³²⁹ *Catálogo*, 1972, p. 108.

³³⁰ *Catálogo*, 1972, pp. 351-352.

³³¹ *Catálogo*, 1972: 878-879.

³³² Plano de 1976 (AMNP, caja 104, exp. 2).

3.2. Convento de agustinas recoletas. La inevitable revalorización del *Seicento*

Francis Haskell, en su *Patronos y pintores*, no sólo señaló al conde de Monterrey como el más eminente mecenas de la primera mitad del siglo XVII³³³, sino que hipotetizó que ese cambio de paleta de José de Ribera visible en la *Inmaculada* de la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca, de tonalidad mucho más clara, estaba destinado a satisfacer el gusto del conde por la pintura romana y veneciana, a raíz de su experiencia como embajador³³⁴, señalándolo así como una de las figuras promotoras de ese cambio que vive la pintura napolitana en la década de 1630, patente, especialmente, en el caso de José de Ribera y en las obras comisionadas que trae a España. Para la crítica europea abordar estas cuestiones en torno al barroco italiano y sus influencias era ya natural, sin embargo, en estas mismas fechas, Pérez Sánchez, no sólo pretende clasificar y valorar la influencia del *Seicento* en el arte español, sino que hizo hincapié en la gran laguna que el país tenía a este respecto, pues la bibliografía de las obras de las colecciones españolas por él catalogadas era prácticamente nula en estas fechas, ya que, a diferencia de lo que ocurría en Europa, en España continuaba sin ser del gusto general, por lo que muchas de las obras se encontraban olvidadas bien en almacenes o ,como es caso, en oscuras iglesias y conventos, donde habían sido someramente nombradas en las guías y compendios, pero no estudiadas³³⁵. La *Anunciación* de Lanfranco, a pesar de haber sido nombrada por Bellori, por primera vez, no pasaba de las descripciones y valoraciones críticas en épocas anteriores. Sin embargo, Pérez vio en ella una evolución de estilo respecto a la pintada para San Carlo ai Cantinari de Roma 20 años antes (1615), más clasicista, mientras que la de Salamanca mostraba un mayor dinamismo³³⁶. En definitiva, pretendió realizar un estudio en profundidad de cada una de las pinturas que decoraban la iglesia, una aproximación científica que superara las exiguas descripciones de cuadros: en el caso de *San Nicolas Tolentino*, atribuido a Lanfranco desde Ponz, dio noticia de una reciente restauración en los talleres del Prado que permitió ratificar su atribución. De la iglesia, trata de corregir la información dada por García Boiza para algunos de ellos y que no siempre había sido muy precisa, como fueron los casos de *San José con el Niño* y *Abrazo ante la Puerta Dorada* cuya atribución a Lanfranco realizada por García Boiza carece de fundamento para Pérez Sánchez³³⁷. Mientras que del *San Agustín* del retablo mayor señaló el error de García Boiza al suponerlo de Baglione, y apuntó que pertenecía a la escuela de Rubens³³⁸, como demostraría después Díaz Padrón³³⁹. Sí que supuso, en cambio, que el

³³³ HASKELL (1963) 1980, p. 177.

³³⁴ *Ivi*, p. 178.

³³⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 7.

³³⁶ *Ivi*, p. 161.

³³⁷ *Ibid*.

³³⁸ *Ivi*, p. 226.

Dios Padre podría ser de Giovanni Lanfranco, a pesar de la dificultad de verlo a gran altura, por la proximidad al modelo del Dios Padre que aparece en la *Anunciación* de la iglesia³⁴⁰. Fue una gran aportación teniendo en cuenta que el cuadro no se había nombrado hasta ese momento, aunque esté recientemente atribuido a Antonio Pereda³⁴¹.

Tuvo que clasificar las obras de clausura como perdidas o no identificadas por la imposibilidad de acceder a ellas. Estas fueron, fundamentalmente, *Los tres Apóstoles* citados por el duque de Alba³⁴², los cuales no puso en relación con los citados por García Boiza, – *Apostolado completo* de Giovanni Baglione –, pues lo trata aparte³⁴³. O el caso especial de la *Crucifixión* de Lanfranco, de la que barajó la posibilidad de que fuera la nombrada por el duque de Alba, que perteneció a la colección del conde de Monterrey³⁴⁴, y que García Boiza atribuyó a Guido Reni³⁴⁵. Un modelo en el que Lanfranco recogía por primera vez el influjo neo-veneciano que había llegado a Roma. La idea o catalogación del movimiento neoveneciano viene iniciada por Longhi en 1916 cuando publica su ensayo sobre Orazio Gentileschi, influencia que había llegado a la ciudad papal precisamente con la *Bacanal de los Andrios*³⁴⁶ y la *Ofrenda a Venus*³⁴⁷ de Tiziano, de la colección Ludovisi, que serán cedidas precisamente a Felipe IV y llevadas a España en 1638 a través del conde de Monterrey, por lo que pudieron ser admiradas también durante su virreinato napolitano³⁴⁸. La atención a estas *Bacanales* y su influencia a partir de 1630 será de nuevo tratada y puesta en valor por Giuliano Briganti en 1962 como una de las fuentes que alimentaron en Barroco en la década señalada, sin dejar de apuntar la llegada de influencias flamencas o las reminiscencias correghiescas, en el caso de Giovanni Lanfranco³⁴⁹, quien todavía no merecía demasiada atención, y mucho menos en España, ni en el convento. España quedaba todavía lejos de los debates sobre el peso del *Cinquecento* en la pintura barroca italiana que mantenían estudiosas como Elisabeth Cropper o el propio Briganti³⁵⁰ y que se materializaban en exposiciones como la boloñesa de 1962, *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*. No obstante, Pérez Sánchez daba el primer gran paso con esta tesis.

³³⁹ DÍAZ PADRÓN, *Un San Agustín de Rubens en el altar de las Agustinas de Salamanca*, en «Tendencia del mercado del arte», 2018, pp. 84-87.

³⁴⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, 226.

³⁴¹ URREA, *El cielo de los Monterrey*, en «Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo», 2019.

³⁴² Ivi, p. 163.

³⁴³ Ivi, p. 225.

³⁴⁴ ALBA, 1924, p. 91.

³⁴⁵ Ivi, p. 162.

³⁴⁶ 1523-1526, 175 cm. x 193 cm. Inv. P418. Museo Nacional del Prado.

³⁴⁷ 1523-1526, 172 cm. x 175 cm. Inv. P419. Museo Nacional del Prado.

³⁴⁸ LONGHI, (1916) 1961, pp. 243-246 *Cfr.* SPIONE, 2021, p. 34.

³⁴⁹ BRIGANTI, 1962, pp. 28-34; 68.

³⁵⁰ SPIONE, 2021, pp. 42-43.

En 1967 vio la luz, finalmente, el *Catálogo monumental de Salamanca* en el que Manuel Gómez Moreno suscribía las palabras que Carl Justi había dedicado a la obra de Ribera conservada en España: una serie obras maestras que destilaban la belleza y el colorido dignos de Tiziano, catalogando la *Inmaculada Concepción* como su creación más noble por encima de la pintura de Bartolomé Esteban Murillo, Guido Reni y Peter Paul Rubens. Para Gómez Moreno, las líneas de Justi todavía no hacían suficiente justicia y quiso ampliarlas viendo en la obra de Murillo, no sólo la inspiración de las *Inmaculadas* de Ribera, sino concretamente de la *Inmaculada* de Salamanca, que quizá hubiera podido conocer a través de alguna copia; una influencia especialmente visible en la *Inmaculada* de Loja, del sevillano³⁵¹. A pesar de que el historiador la denominó como «joya imponderable» que rivalizaba con la obra de Rubens y del propio Tiziano, halló en ella un elemento que impide que sea una obra perfecta, pues expresa que el Dios Padre del ángulo superior izquierdo, molesta visualmente, siendo quizá, una exigencia del propio conde de Monterrey³⁵², y realmente parece poco acertada la aparición de esta figura, según nuestra opinión. La comparación con el resto de su producción hace lamentar al autor que Ribera no quisiera demostrar más sus dotes coloristas³⁵³. Del *San Genaro*, al igual que la *Inmaculada*, señala que han sido restaurados, aunque no entra en valorar la pintura, más allá de señalar la imitación que Andrea Vaccaro realizó para el suyo. Denuncia estas restauraciones acometidas, especialmente para la *Adoración de los pastores*, de la que dice que tiene tantos repintes que ya no es de Ribera, sino del restaurador. La restauración de la *Piedad* vino a acreditar la atribución al pintor valenciano, a pesar de las dudas que Gómez Moreno tenía de esta autoría por la cercanía modelos de Daniele Crespi que se conserva en el Museo del Prado³⁵⁴. Tomando a Antonio Ponz como referencia, disiente de la atribución de los cuatro lienzos del retablo mayor que acompañan a la *Inmaculada* a Massimo Stanzione, en primer lugar, por la diferencia estilística entre ellos. El *San Juan Bautista* le pareció de Domenichino, el *San Agustín con el Niño* acertadamente de la escuela de Rubens, para el *Abrazo ante la Puerta Dorada*, pensó en la posibilidad de Caravaggio y erró en calificar el *San José y el Niño* de baja calidad³⁵⁵, seguramente por la dificultad de visión, siendo esta una obra de Alessandro Turchi, como veremos. Queda claro que la literatura española no se actualizaba ni se hacía eco de la extranjera, pues las atribuciones realizadas por Prota Giurleo en la década precedente no son tomadas en consideración.

El *San Agustín*, del lado de la epístola, de José de Ribera, no fue dado a conocer hasta 1967, tras su restauración en el Museo del Prado. Había sido ampliado con añadidos para adaptarlo al hueco y, al instalarlo, fue hecho de modo que se advirtiesen las dimensiones originales. Al aumentarlo fue

³⁵¹ GÓMEZ MORENO, 1967, p. 297.

³⁵² *Ivi*, p. 298.

³⁵³ GÓMEZ MORENO, 1967, p. 289

³⁵⁴ *Ivi*, p. 299.

³⁵⁵ *Ibid*.

repintado, cubriendo la mitra que había sobre la mesa y dotándolo de un modesto fondo de paisaje, sobre el que destacaba la cúpula de las agustinas. Todos los repintes fueron eliminados en 1967 (figs. 38 y 39). Es Gómez Moreno quien lo publica en esta fecha y da noticia de que existe en el interior del convento otra pintura igual³⁵⁶, que citará de nuevo Ángela Madruga como una copia de las mismas fechas que el de la iglesia, 1636, aunque por el estado de conservación resultó difícil identificar la autoría del Ribera³⁵⁷. Debemos considerar que Gómez Moreno escribe su obra en 1901, aunque no se publique hasta 1967 con alguna revisión posterior, por lo que en ocasiones puede suponer un atraso en comparación con lo que la crítica estaba valorando y que se ve bien en el caso del *San Juan Bautista* de Guido Reni, por ejemplo, pero también da información de alguna pintura del interior del convento, algo que no podrá volver a realizarse hasta 1983.

El tono del historiador cambia al hablar de la *Anunciación* de Lanfranco cuya valoración fue decididamente negativa llamándola falsa y amanerada, de entonación verdosa y carnes pálidas, dice que típicas del pintor parmesano, de cuya pintura expresa una muy mala opinión, pues también el *San Nicolas Tolentino* fue desdeñado por el historiador³⁵⁸. Estaba claro lo disonante que resultaba esta publicación en relación a lo que una parte de la crítica española del momento estaba intentando alcanzar, ejemplificando muy bien la lucha interna del país entre la tradición anterior y la modernización, que hacía de la crítica un escenario complejo heterogéneo y polarizado que, por suerte, no duraría ya demasiado. Valora que la pintura se acerque a la forma de hacer de Ribera, como sucede con la *Virgen del Rosario* de Massimo Stanzione, y reconoce también mérito al *San Juan dando la comunión a la Virgen*, pintura probablemente española, aunque califica de veneciana decadente la *Adoración de los Reyes*, estas dos últimas dispuestas a gran altura. La diferencia crítica resulta sangrante, especialmente en la obra de Lanfranco, pues a pesar de que expresa su queja de que el resto de la obra de Ribera no goce del brillo y colorido de la *Inmaculada*, no verterá una calificación tan negativa como la realizada sobre el pintor parmesano, quien sin duda se llevó la peor parte³⁵⁹, muy probablemente por el mal estado de conservación de las obras y no tanto por su nacionalidad, pues no ocurrirá lo mismo con la pintura del interior del convento. Tanto la *Crucifixión* como el *San Agustín lavando los pies a Cristo* los atribuye sin duda a Lanfranco, diciendo el primero que es «vehemente y hermoso»³⁶⁰ y hablando del segundo por primera vez en la historiografía del convento, mientras que una *Inmaculada*, firmada por Eugenio Cajés y fechada en 1628, le pareció poco notable. La diferencia estilística y de calidad de los cuatro apóstoles del

³⁵⁶ Ibid.

³⁵⁷ MADRUGA, 1983, p. 143.

³⁵⁸ MADRUGA, 1983, p. 143.

³⁵⁹ GÓMEZ MORENO, 1967, pp. 299-300.

³⁶⁰ Ivi, p. 300.

convento se hace patente en las palabras del historiador quien alaba el *San Pedro y San Pablo*, este último «el mejor de todos, aunque sucio», mientras que el primero estaba restaurado. Sin embargo, el *Santiago* le pareció de mala calidad y evita entrar a valorar el *San Andrés* del que dará la firma «1634-EQVES.IO. BAGLIONIS. RO. –PI.»³⁶¹.

Pero, como decíamos, las mayores aportaciones del trabajo de Gómez Moreno, vinieron por el hecho de haber recopilado información del interior del convento, particularmente, y de algunas restauraciones de pintura de la iglesia. Si la copia del *San Agustín* de Ribera ya resultó una novedad, publicar por primera vez la firma que aparecía en la *Crucifixión* de la iglesia «FRANCvs BASS.s. F.», corrigiendo la atribución de Antonio Ponz a Pablo Veronés³⁶², o la del *San Andrés* del coro bajo, firmado por Giovanni Baglione «1634-EQVES.IO. BAGLIONIS. RO. –PI.»³⁶³, y del que no se volverá a leer la firma, lo colocaba en la vanguardia del siglo XX respecto al conocimiento sobre estas comisiones. Tanto es así que las aportaciones que Gómez Moreno realizó en 1967 sobre las pinturas de la iglesia de las agustinas de Salamanca fueron incluidas en la revisión de la obra completa de Ribera que escribió Nicola Spinosa en 1978. Spinosa desgranó a cada lienzo y sus características principales en forma de textos cortos donde colocaba la *Inmaculada* y la *Piedad* como comisiones conjuntas para el retablo de Cosimo Fanzago. De la última corrigió la afirmación de la atribución a Daniele Crespi que se había mantenido hasta ese momento, notificando, como había ya hecho Gómez Moreno, que, gracias a una restauración llevada a cabo por el Museo del Prado, había podido leerse la firma: «Jusepe de Ribera español/ F 1634». Aunque Spinosa toma la obra de Gómez Moreno como referencia, la suya es sin duda una publicación de carácter contemporáneo y pone en relación estilística a la *Inmaculada*, con la *Sagrada Familia con San Bruno y otros santos*, del Palacio Real de Nápoles, y la califica como uno de los grandes logros de la etapa de madurez del pintor, que señala, suscribiendo de nuevo a Gómez Moreno, como influencia de la pintura ibérica posterior, como la de Murillo³⁶⁴. Relaciona también estilísticamente la *Inmaculada* con el *San Genaro*, del que dice que se encuentra expuesto en estas fechas en la sacristía de la iglesia, aunque desconocemos el motivo, quizá debido a las humedades. Este a su vez, se relacionó con la *Ascensión de la Magdalena*³⁶⁵ de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando³⁶⁶.

³⁶¹ Ivi, pp. 300-301.

³⁶² GÓMEZ MORENO, 1967, p. 301.

³⁶³ Ivi, pp. 300-301.

³⁶⁴ SPINOSA, 1978, 107.

³⁶⁵ Como ya había indicado Mayer en 1923 y Ferrari-Scavizzi en 1966, la versión de la Hispanic Society of America, pertenecía a la mano de Giordano (Spinosa, 1978, 108) y no al propio Ribera.

³⁶⁶ SPINOSA, 1978, 107.

En 1973 se celebró en Sevilla la exposición *Caravaggio y el naturalismo español*, con el pretexto de conmemorar el IV centenario de Micaelangelo Merisi de Caravaggio, en cuya introducción se expresa la falta de claridad todavía en el génesis del tenebrismo español y la supuesta influencia del milanés, barajando la posibilidad de una evolución natural del arte patrio de marcado realismo³⁶⁷. A pesar de ello, sí se nombra la temprana llegada a España de pintores que seguían la corriente como Orazio Borgianni y Bartolomeo Cavarozzi³⁶⁸.

En 1977 el profesor Pérez Sánchez publicó por primera vez los inventarios y tasaciones de bienes realizados tras el fallecimiento del conde en su trabajo *Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)*³⁶⁹. En esta importante contribución dio noticia del hallazgo y al mismo tiempo realizó el primer intento por dilucidar la ubicación contemporánea de algunas de las pinturas.

³⁶⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, *Caravaggio y el naturalismo español* (cat. exp.) Sevilla, Dirección General de Bellas Artes, septiembre-octubre 1973.

³⁶⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1973, s/n.

³⁶⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. *Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», tomo CLXXXIV, n° III. Madrid, Real Academia de la Historia, 1977.

4. Final de siglo (1980-1999)

4.1. Museo del Prado. Una fortuna consolidada

Sin duda, la década de 1980 supuso un aumento exponencial en la atención y valorización del *Seicento* en España, y también en el extranjero. Este creciente interés se materializa en exposiciones como *Dibujos italianos del siglo XVII* o *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*, en 1983 y 1985, respectivamente.

La década comienza con un hito en la historiografía referente a la construcción y decoración del palacio del Buen Retiro, *Un palacio para el rey*, de J. Brown y J. H. Elliott, en la que ya se habla de las pinturas comisionadas por el conde de Monterrey como un grupo de importancia³⁷⁰ respecto a la representación en España de la pintura napolitana de la década de 1630 y se les reconoce como parte y buenos ejemplos de un periodo de esplendor, dentro de la misma, que llegan a Madrid gracias a la actividad de Manuel de Zúñiga para la decoración del nuevo palacio de Felipe IV, repartida en dos grandes envíos de obras: el realizado en 1633, del que da noticia Monanni³⁷¹ y las que llegaron con él a su regreso a Madrid en 1638. El reconocimiento a Monterrey no termina en su labor como agente de arte para el rey, sino que reconoce que, en parte, su abundante mecenazgo, en sus años de virrey, supuso un estímulo que ayudó a que se produjera un periodo fructífero para la pintura napolitana. Volviendo a los ejemplos traídos por Monterrey, señalan la serie de *San Juan Bautista*, sus autores y número de cuadros, aunque no los temas y título de los mismos, de modo que son tratados de forma genérica, al igual que las obras de Aniello Falcone, Cesare Fracanzano, Paolo Finoglio o Andrea Di Lione. En cuanto a la serie de Lanfranco sobre la *Historia de Roma*, resulta todavía poco esclarecedor, a pesar de la luz que sobre ellas había arrojado Pérez Sánchez. Cuentan únicamente cuatro obras y no cinco, aunque no sabemos exactamente cuales, a excepción de *Auspicios de un emperador* y *Gladiadores en un banquete*, que formaban parte del elenco de ilustraciones, al igual que *Exequias de un emperador* de Domenichino y la *Degollación de San Juan Bautista*, de Stanzione³⁷².

En 2003 se publicará la última versión revisada y ampliada, en la que ya se reconoce que los pintores italianos del siglo XVII no interesaron mucho a Felipe IV³⁷³, por lo que subrayaron la importancia de los ejemplos que trajo el conde de Monterrey, así como el marqués de Castel Rodrigo, desde Roma, y el duque de Medina de las Torres, en su virreinato partenopeo. En esta reedición se sustituye en número de cuatro por seis o siete obras de Giovanni Lanfranco de la serie *Historia de*

³⁷⁰ BROWN; ELLIOTT, 1981, p. 123.

³⁷¹ ASF Mediceo, *filza* 4959, Monanni, 26 de marzo de 1633.

³⁷² BROWN; ELLIOTT, 1981, pp. 128-130.

³⁷³ BROWN; ELLIOTT, (1981) ed. 2003: 120.

Roma, aunque las trata de nuevo de una forma muy genérica. Incluye en el elenco de ilustraciones, como novedad, la *Vista del Coliseo o de un anfiteatro*, de Codazzi y Gargiulo, y señala que se conservan tres obras de ambos que forman un conjunto³⁷⁴.

Volviendo a los fructíferos años 80 para la fortuna de nuestras series, y de la pintura italiana del *Seicento*, en general, se celebra el cuarto centenario del nacimiento de Giovanni Lanfranco, que propiciará un redescubrimiento y la aparición del primer monográfico sobre el pintor, publicado en 1982 por Giovanni Pietro Bernini. La serie de *Historia de Roma* ocupa apenas media página en la que estilísticamente se señala la influencia de Nicolas Poussin y de Andrea Sacchi virando hacia un mayor clasicismo por exigencia del propio tema. Sí que distingue hasta seis pinturas *Exequias de un emperador romano*, *Naumaquia romana*, *Auspicios de un emperador romano*, *Banquete con gladiadores*, *Alocución de un emperador*, y *Lucha de gladiadores* (considerado actualmente del taller de Lanfranco)³⁷⁵.

Un año más tarde se celebra en Gallerie delle Uffizi una exposición sobre los dibujos de Lanfranco cuyo catálogo será dirigido por Erich Schleier, uno de los mayores especialistas en el pintor parmesano, en los que se recogerán algunos diseños para la serie del Buen Retiro. *Exequias de un emperador romano* es el mejor documentado en cuanto dibujos preparatorios, y también *Alocución de un general* contó con representación en la exposición³⁷⁶. Pero la mayor aportación vino de la publicación de una sexta pintura perteneciente a la serie de Lanfranco de la que da noticia, desconocida hasta el momento y conservada en el Museo de Historia de los trajes de la Corte, del Palacio de Aranjuez. Se trata de *Triunfo de un emperador romano con dos reyes prisioneros*³⁷⁷ (fig. 40), cuya imagen había sido publicada en 1977 como parte de la ambientación de la denominada Sala de los Reyes de la Casa de Austria del Museo de Historia de los Trajes de Aranjuez³⁷⁸, por Oliveras Guart, aunque sin identificar: habla sólo de cuadros de batallas³⁷⁹. Schleier, quien publica una foto en blanco y negro³⁸⁰, vio que, por su formato, parecía tener correspondencia con los pintados por Codazzi y Gargiulo, *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma* y *Entrada triunfal de Constantino en Roma* (figs. 8 y 9). Este *Triunfo de un emperador* era desconocido por ser separado de la serie de forma temprana, a finales del siglo XVIII, cuando se traslada a Aranjuez³⁸¹, por lo que se pensó que estaba perdido³⁸². No obstante, ya en 1924 Hermann Voss había relacionado los dos aguafuertes de Lanfranco, BARTSCH

³⁷⁴ BROWN; ELLIOTT, ed. 2003, pp. 126-127.

³⁷⁵ BERNINI, 1982, p. 100.

³⁷⁶ Se presentó el aguafuerte de Lanfranco BARTSCH 30 (SCHLEIER, 1983, p. 187).

³⁷⁷ Aguafuerte de Lanfranco BARTSCH 31 (SCHLEIER, 1983, p. 188).

³⁷⁸ OLIVERAS GUART, 1977, p. 98.

³⁷⁹ Ivi, p. 94.

³⁸⁰ SCHLEIER, 1983, lam. 189.

³⁸¹ SCHLEIER, 1983, p. 188.

³⁸² BROWN- ELLIOTT, 1980, p. 269, nota 62, Cfr. SCHLEIER, 1983, pp. 187-188.

30 y 31, que representaban respectivamente la *Alocución de un emperador romano* y *Triunfo de un emperador romano con dos reyes prisiones*, con la serie que el conde de Monterrey había encargado hacia 1634 a Giovanni Lanfranco³⁸³. El *Triunfo* pudo rastrearse en los inventarios reales realizados a la muerte de Carlos II³⁸⁴, los inventarios de Aranjuez desde 1794 hasta 1818 y también en Antonio Ponz³⁸⁵; en estos dos últimos, vinculado a un segundo cuadro de Lanfranco, este sí perdido, que representaría unos gladiadores a caballo y a pie frente al senado en un anfiteatro³⁸⁶.

En 1984 se celebra en Nápoles, en el Museo de Capodimonti, la exposición *Civiltà del Seicento a Napoli*, para la que el Museo del Prado prestó, entre otros cuadros: *Elefantes en un circo romano*, de Andrea Di Lione, *Gladiadores y Soldados romanos en un circo*, de Aniello Falcone³⁸⁷, el *Nacimiento de san Juan Bautista*³⁸⁸, de Artemisia Gentileschi, la *Despedida de san Juan Bautista*³⁸⁹ y *Degollación de San Juan Bautista*³⁹⁰, de Massimo Stanzione, e *Ixión*, de José de Ribera (Doc. 11).

Ya en 1980 aparecen las primeras peticiones para ampliar en el exterior el Museo del Prado, sin tocar la estructura preexistente, de modo que en 1984 se concede la adquisición del Palacio de Villahermosa³⁹¹ por el Ministerio de Cultura, concebido como sede para las exposiciones temporales del Museo del Prado³⁹². Así, un año más tarde, se estrenaba el recién concedido palacio, del que no iban a disponer por mucho tiempo³⁹³, para realizar una exposición que, junto a la celebrada en 1970, constituía un hito y un ejemplo de la revalorización de barroco italiano en España: *Pintura napolitana del siglo XVII. De Caravaggio a Giordano*. Aunque tres años más tarde, recogían el reto que supuso en 1982 la exposición celebrada en Londres *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano* y que se replicó en Washington³⁹⁴, París³⁹⁵ y Turín³⁹⁶; una carrera en la que España recortaba distancias con respecto a la crítica europea; estaba cada vez más cerca de ponerse a la par. Ya el año anterior el Prado había participado mediante el préstamo de obras para la exposición del Museo de Capodimonte, *Civiltà del Seicento a Napoli*, como hemos visto. El conocimiento de la pintura napolitana se estaba ampliando

³⁸³ VOSS, 1924, 527.

³⁸⁴ Inventarios Reales, 1700-1701; Buen Retiro, t. II, f.487v.

³⁸⁵ PONZ, 1781, ed. 1947, p. 894.

³⁸⁶ SCHLEIER, 1983, p. 188.

³⁸⁷ Todos ellos datados en 1640 y encargados, seguramente, por el duque de Medina de las Torres, sucesor del conde de Monterrey en el virreinato partenopeo.

³⁸⁸ N°. inv.: P149, 1635, 184x 258cm. Museo Nacional del Prado (sala 007).

³⁸⁹ N°. inv.: P291, 1634-1635, 181x 263cm. Museo Nacional del Prado (actualmente no expuesto).

³⁹⁰ N°. inv.: P258, 1635, 184x 258cm. Museo Nacional del Prado (actualmente no expuesto).

³⁹¹ En el Paseo del Prado. Hoy ocupado por el Museo Thyssen-Bornemisza.

³⁹² CALVO SERRALLER., pp. 35-36.

³⁹³ Hasta el 20 de diciembre de 1988 que se cede al barón Hans Heinrich von Thyssen-Bornemisza.

³⁹⁴ *Painting in Naples from Caravaggio to Giordano*, 1983.

³⁹⁵ *La peinture napolitaine de Caravage a Giordano*, 1983.

³⁹⁶ *La pittura napoletana dal Caravaggio a Luca Giordano*, 1983.

rápidamente y el Prado y sus colecciones vendrían a contribuir al estudio de su evolución y a su difusión. Esa renovación había trascendido los círculos intelectuales y estaba llegando al público general en forma de muestra que facilitaba el conocimiento de una parte importante de los fondos del museo, pues muchas de las obras no se exponían desde hacía décadas. Reconocían de nuevo la influencia de la pintura italiana del *Seicento* en el arte europeo y se lamentan de que los criterios ahistóricos herederos del romanticismo la hubieran denostado durante tanto tiempo³⁹⁷.

Dentro del catálogo que se realizó para la exposición, el profesor Pérez Sánchez dedicó un capítulo a la relación de la pintura napolitana del *Seicento* y España, en el que, los encargos realizados por el conde de Monterrey para Felipe IV, tuvieron una gran importancia y adquirieron peso dentro del discurso en torno a las colecciones españolas y la revalorización de esta pintura, poniendo un poco más el foco de atención en la labor de difusión que realizaron estos virreyes en un momento de vital importancia dentro de la pintura napolitana; momento en el que se produce una inflexión que evoluciona hacia la superación del naturalismo y la asimilación de las influencias neovénetas y flamencas³⁹⁸. Debemos considerar, en comparación, que en el catálogo de 1970 todavía no existía una reflexión tan profunda al respecto, no se había planteado estudiar la evolución de la pintura barroca italiana a través de las colecciones que llegaron a España.

Para la exposición se solicita el levantamiento del depósito de varias obras pertenecientes al Museo, pero conservadas en diferentes instituciones (Doc. 12), como fueron *Escena de batalla* de Falcone³⁹⁹, *Embarque de artillería*, del mismo autor⁴⁰⁰, y el *Baco beodo* de Cesare Fracanzano, conservado en el Museo del Sevilla por Orden Ministerial desde 1970⁴⁰¹. De la selección de pinturas que veremos a continuación, las obras mejor valoradas fueron el *Nacimiento de san Juan Bautista*, de Artemisia Gentileschi, y *Sacrificio a Baco*, de Massimo Stanzione, seguidas del resto de pinturas de la serie sobre la *Vida de san Juan Bautista*, y las cuatro pinturas de la serie de Giovanni Lanfranco⁴⁰². Las cuatro pinturas de Stanzione que formaron parte de la serie dedicada a la *Vida de San Juan Bautista* merecieron en el catálogo un trato individual.

El *Nacimiento del Bautista anunciado a Zacarías* se mostraba como ejemplo de esa reelaboración de la pintura de Stanzione mezclando naturalismo y clasicismo⁴⁰³, y *San Juan se despide de sus padres* fue

³⁹⁷ VVAA, *Pintura napolitana* (cat.): 10.

³⁹⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 53.

³⁹⁹ Se trajo desde Las Palmas de Gran Canaria (AHMP, C. 48, leg. 17.65, exp. 1).

⁴⁰⁰ Depositado desde 1940 en la Capitanía General de Cataluña (AHMP, C. 48, leg. 17.65, exp. 1).

⁴⁰¹ AHMP, C. 48, leg. 17.65, exp. 1.

⁴⁰² AHMP, C. 48, leg. 17.65, exp. 1.

⁴⁰³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 306.

restaurado para la exposición, donde se mostraban por primera vez⁴⁰⁴. Sin duda, una de las mayores ventajas de realizar la muestra con sede en Madrid, fue la posibilidad de exhibir una gran cantidad de obras napolitanas conservadas en las colecciones españolas, en contraposición con ejemplos representativos que habían tenido cabida en anteriores muestras. Es el caso de *Predicación del Bautista en el Desierto*, destacándolo como el de más compleja y bella composición de toda la serie⁴⁰⁵, y *Degollación de San Juan Bautista* que fue sin duda el de mayor fortuna expositiva participando en la muestra de 1970, la de Londres de 1982 (Doc. 9) y la de Nápoles de 1985. Presentaron el *Nacimiento de san Juan Bautista* de Artemisia Gentileschi⁴⁰⁶ como un gran eslabón en la evolución de la pintura napolitana, haciéndose, además, eco de las palabras de Longhi de 1916, quien la había catalogado como el mejor estudio de un interior de todo el *Seicento* italiano por su tratamiento lumínico y ambiental⁴⁰⁷.

La serie *Historia de Roma* de Lanfranco había disfrutado de mejor fortuna que las anteriores, no sólo participaron en la exposición de 1970, sino que Gladiadores en un banquete viajó a Londres para la exposición 1982 (Doc. 9). A diferencia de las pinturas que conformaban la serie de la *Vida de san Juan Bautista*, estas se tratan en el catálogo de forma conjunta: *Exequias*, *Auspicios*, *Naumaquia*, *Banquete* y *Alocución*, a los que añade que podrían formar también parte de la misma *Triunfo de un emperador con dos reyes prisioneros* que había publicado Schleier – y que había sido localizado en los inventarios de Aranjuez, de 1746, por P. Sánchez⁴⁰⁸, – y el perdido *Gladiadores a caballo*⁴⁰⁹. En la serie se percibe bien la evolución de la pintura de Lanfranco, desde el clasicismo romano a los acentuados contrastes lumínicos de influencia napolitana⁴¹⁰. En la serie se percibe bien la evolución de la pintura de Lanfranco, desde el clasicismo romano a los acentuados contrastes lumínicos de influencia napolitana. Aunque se lamentó y justificó que no se expusiera la serie completa por falta de espacio, sí se recogieron en el catálogo las imágenes de todas ellas y los estudios más actuales⁴¹¹.

Un buen número de pinturas de Aniello Falcone aparecen en la exposición, ya que muchas de ellas formaron parte del ciclo de *Historia de Roma* para el Buen Retiro, como *Gladiadores*, *Soldados romanos entrando en un circo* o *Batalla de romanos* – aunque no se adscriba a nuestra cronología –. En contraposición con el catálogo de 1970, aquí ya acompaña a la pintura un estudio comparativo, iconográfico, estilístico e incluso, bibliográfico. Tanto en *Gladiadores* como en *Soldados romanos entrando en*

⁴⁰⁴ Ivi, p. 308.

⁴⁰⁵ Ivi, p. 310.

⁴⁰⁶ Exposición de Madrid, 1970 y Nápoles, 1985.

⁴⁰⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 162.

⁴⁰⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 164.

⁴⁰⁹ Ivi, p. 206.

⁴¹⁰ Ivi, p. 208.

⁴¹¹ Ivi, p. 214.

un circo, Pérez Sánchez evita afirmar la participación de Viviano Codazzi para las arquitecturas, se mantiene prudente al respecto y sólo habla de esta posibilidad citando a Longhi⁴¹².

En el caso de *Dos luchadores* de Fracanzano⁴¹³ advierte la influencia en los modelos de Lanfranco quien pinta en las mismas fechas su ciclo para el nuevo palacio de Madrid, especialmente en los modelos de desnudo⁴¹⁴. Se expusieron además una serie de pinturas que no había participado en la exposición de 1970. Fueron los casos de *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma* y *Entrada triunfal de Constantino en Roma*, de Domenico Gargiulo, dos pinturas que todavía generaban bastante confusión, ya que se les da una fecha muy tardía, en torno a 1646, aunque aquí Pérez Sánchez es más claro en cuanto a la participación de Codazzi para las arquitecturas⁴¹⁵. Se expone también, por primera vez en España, *Elefantes en un circo* de Andrea Di Lione, quizá por su participación en la de Nápoles de ese mismo año⁴¹⁶. Presentaron el *Sacrificio a Baco* de Massimo Stanzione como una de las obras maestras del autor. A través de ella se ponen de manifiesto los influjos romano-boloñeses y venecianos con modelos recogidos de las famosas *Bacanales* de Tiziano que Monterrey tenía en su poder, sin perder su interés por el naturalismo⁴¹⁷. Aunque no participaron en esta, los fragmentos de *Media figura de mujer y Cabeza del dios Baco* se expusieron ese mismo año en la muestra que se celebró en Fort Worth por aniversario de la muerte de José de Ribera (Doc. 10). La participación de las pinturas traídas a España por el conde de Monterrey para Felipe IV en todas estas exposiciones favoreció la proliferación de estudios sobre estas series.

En 1984, Pérez Sánchez escribía *100 obras maestras del Museo del Prado*, una pequeña guía en la que señalaba que la pintura italiana del siglo XVII, anteriormente denostada, se encontraba en un momento de plena renovación crítica⁴¹⁸, lo que es especialmente palpable en esta década tanto en exposiciones como en publicaciones. Ese mismo año Nicola Spinosa publicaba un catálogo gráfico extenso de la pintura napolitana del *Seicento*, donde se recogía alrededor de 890 imágenes de pinturas y una breve bibliografía de los autores. Aunque carece de texto, se trataba de un compendio que daba a conocer la amplitud y riqueza de la pintura napolitana del XVII. Se recogieron él *Anuncio a Zacarías*, *Predicación*, *Degollación y Despedida de San Juan Bautista de sus padres*, y *Sacrificio a Baco*, de Stanzione. *Cabeza de Baco*, *Inmaculada Concepcion*, *San Agustín*, de Ribera. *Auspicios de un emperador*, *Gladiadores en un banquete*, Lanfranco, *Triunfo de Vespasiano*, *Triunfo de Constantino*, Domenico Gargiulo,

⁴¹² Ivi, pp. 122, 124.

⁴¹³ Participa en Madrid, 1970.

⁴¹⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 143.

⁴¹⁵ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 152.

⁴¹⁶ *Civiltà del Seicento a Napoli*.

⁴¹⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 304.

⁴¹⁸ Ivi, p. 10.

Nacimiento de San Juan Bautista de Artemisia Gentileschi, *Dos luchadores* de Cesare Fracanzano. Pero, sin duda, el gran impacto literario, como hemos visto, se produjo con la publicación del catálogo de la exposición que había tenido lugar en Londres⁴¹⁹, Turín⁴²⁰ y Washington⁴²¹, para terminar en Madrid, *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*.

El catálogo de pinturas del Museo del Prado publicado en 1985 recoge todas las novedades que se habían dado desde 1972. Se incluye por primera vez la probable autoría de Aniello Falcone para las figurillas en primer plano de *Exterior de San Pedro en Roma*, de Viviano Codazzi (fig. 7). Aunque *Atletas romanos* y *Soldados romanos* entrando en un circo no suscitaban ya ninguna duda respecto a la autoría de Falcone, a él se le atribuía en 1972 la pintura de Andrea Di Lione *Elefantes romanos en un circo*, que anteriormente se había pensado de Castiglione⁴²², corrigiendo el error en 1985, seguramente, siguiendo lo publicado por Martín S. Soria⁴²³.

La política de recuperación de obras de arte pertenecientes al palacio del Buen Retiro y diseminadas por el país finaliza en la década anterior de manera que aparecen ya completando el catálogo de 1985. *Gladiadores en un banquete*⁴²⁴ aparece por primera vez junto al resto de pinturas de Lanfranco y se pone en relación con *Alocución de un emperador*, al que llaman *Escena de Triunfo*⁴²⁵, catalogándolo ambos como pareja y encargos para el palacio del Buen Retiro. La *Alocución de un emperador* estuvo depositado en el Palacio de Justicia de Madrid, desde 1882, siendo una de las pinturas que se consiguen salvar del incendio de 1915⁴²⁶. Desde el catálogo de pinturas 1872 no vuelve a aparecer hasta el de 1985⁴²⁷, para completar la serie. También *Exequias de un emperador romano*, de Domenichino, estuvo depositado en el Tribunal Supremo de Justicia por Real Orden desde 1882, salvándose del incendio de 1915⁴²⁸. En el catálogo de 1985 aparece ya correctamente atribuido y se indica que pertenece a la serie de asuntos romanos para el palacio de Felipe IV⁴²⁹. Del

⁴¹⁹ *Paintings in Naples, 1606-1705: from Caravaggio to Giordano*. Royal Academy of Art, London. Del 2 de octubre al 12 de diciembre, 1982.

⁴²⁰ *La pittura a Napoli: da Caravaggio a Luca Giordano*. Palazzo Reale di Torino. Del 1 de septiembre al 30 noviembre de 1983.

⁴²¹ *Paintings in Naples, 1606-1705: from Caravaggio to Giordano*. National Gallery of Art. Del 13 de febrero al 1 de mayo, 1983.

⁴²² *Catálogo*, 1933.

⁴²³ *Catálogo*, 1985, p. 370.

⁴²⁴ N° cat. 3091.

⁴²⁵ N° cat. 2943.

⁴²⁶ *Catálogo*, 1985, pp. 358-359.

⁴²⁷ *Catálogo*, 1985, p. 359.

⁴²⁸ *Catálogo*, 1990, p. 335.

⁴²⁹ *Catálogo*, 1985, p. 185.

mismo modo, *Viaje de Baco*, Paolo Finoglia, estuvo depositado en el Museo de Tarragona desde 1882 hasta 1970, aunque no aparece hasta el catálogo de 1990⁴³⁰.

En 1986 Barbara von Barghahn realiza en su tesis doctoral una reconstrucción completa de la historia del palacio del Buen Retiro, su arquitectura, sus decoraciones e incluso de los procesos de adquisiciones, en los que, la labor de los virreyes, merecen un epígrafe aparte y presenta Nápoles como principal centro de adquisición con don Manuel de Zúñiga al frente como virrey y agente de arte en los años centrales de los abundantes encargos⁴³¹. La documentación que aporta no deja duda de que pinturas como las *Exequias*, de Domenichino, o las pinturas de Giovanni Lanfranco sobre la Antigua Roma fueran comisiones del conde, así como la serie sobre la *Vida de San Juan Bautista*⁴³². Afirmó además que fue el duque de Medina de las Torres durante su virreinato (1637-1644), quien comisionó el resto de obras del ciclo romano de Viviano Codazzi y Domenico Gargiulo (como *Perspectiva de un anfiteatro romano*⁴³³ o *Circo Máximo de Roma*⁴³⁴), y, probablemente, también de Falcone⁴³⁵. Aunque von Barghahn destacó el envío de cuadros que realizó el conde de Monterrey en 1633, que conocemos gracias a la carta de Monani en la que da noticia de la llegada al puerto de Cartagena de 12 cajas llenas de pinturas de gran valor⁴³⁶, centró especialmente la atención en las comisiones artísticas del conde para el palacio entre 1633 hasta su partida en noviembre de 1637.

También en 1988 Antonio Vannugli dio una conferencia⁴³⁷, dos años más tarde, sobre la serie *Vida de San Juan Bautista*, publicada en el *Boletín del Museo del Prado*⁴³⁸, en la que pretendió dilucidar la ubicación original, dentro del Buen Retiro, para la que fueron pensadas, además de la disposición y la cronología. Deshecha aquí la hipótesis de que pudiera pertenecer a un retablo, en cambio cree que se dispondría en fila y a la misma altura en diferentes paredes de una misma estancia que, por la disposición, se trataría de una sala de meditación; o bien, podría haber formado parte de la ermita de San Juan del palacio⁴³⁹.

Ese mismo año, se plantea la elaboración de una nueva guía didáctica para los visitantes del museo en la que se reflejan los resultados de la revalorización del *Seicento* que España ha estado

⁴³⁰ *Catálogo*, 1990, p. 436.

⁴³¹ VON BARGHAHN, 1986, pp. 124-127.

⁴³² Ivi, pp. 128-129.

⁴³³ Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi, 1638. 220,5 x 352,7 cm, P2632. Museo Nacional del Prado.

⁴³⁴ Domenico Gargiulo y Viviano Codazzi, 1638. 218 x 352 cm, P6209. Museo Nacional del Prado.

⁴³⁵ VON BARGHAHN, 1986, pp. 128-129.

⁴³⁶ Arch. Stato di Florencia, Mediceo, 4959.

⁴³⁷ En el Instituto de Bellas Artes de Nueva York.

⁴³⁸ VANNUGLI, A. *Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de san Juan Bautista para el Buen Retiro*, en «Boletín del Museo del Prado» t. X, n° 28 (1989).

⁴³⁹ Ivi, pp. 30-33.

llevando cabo desde la tesis de Alfonso E. Pérez Sánchez. Entre los cuadros seleccionados para que figuraran en ella estaban las *Exequias de un emperador*, de Domenichino, *Soldados romanos en el circo*, de Aniello Falcone, *Gladiadores en un banquete*, de Lanfranco y el *Sacrificio a Baco*, de Massimo Stanzione⁴⁴⁰. Una fiebre revalorizadora que se irá calmando en la década siguiente en la que se seleccionaron para la Guía de pintura italiana únicamente las *Exequias* y *Gladiadores en un banquete*, de Lanfranco y el *Sacrificio a Baco* de Stanzione, desapareciendo ya la pintura de Artemisia Gentileschi, Aniello Falcone y Domenico Zampieri⁴⁴¹.

Quizá una de las cosas más llamativas de parte de la historiografía, en unas fechas tan tardías, sea la continuidad de los discursos que perpetuaban la imagen de José de Ribera como pintor naturalista de torturas y padecimientos. Ejemplo de ello es el trabajo coordinado por Mina Gregori y Enrich Schleier para la publicación en 1989 de *La pittura in Italia. Il Seicento*, con un carácter compilatorio de todo un siglo y la evolución de sus diferentes escuelas⁴⁴². En él se contraponía la pintura verista de Ribera, sin considerar su estapa colorista, para realzar la elegancia y el refinamiento que Massimo Stanzione adquiere en Roma con la *Vida de San Juan Bautista*, y el *Sacrificio a Baco*, de colores brillantes y composición equilibradas, donde se advierte el aprendizaje romano y las influencias de Simon Vouet, Nicolas Poussin, Annibale Carracci o Guido Reni, así como el contacto con Artemisia Gentileschi⁴⁴³. Respecto a esta última, el Museo del Prado decide prestar en *Nacimiento de San Juan Bautista* para la exposición celebrada en la Casa Buonarroti del Florencia, en 1991 (Doc. 13), para entonces la cuantía póliza de seguro del cuadro se había triplicado respecto a la exposición de 1984.

Historiadores como Miguel Morán trataron de acabar definitivamente con los tópicos entorno a la pintura de José de Ribera, aunque en la mayoría de los casos el debate de su nacionalidad estaba superado, todavía quedaban historiadores que adscribían sus características pictóricas al carácter español, como fueron Rafaele Causa⁴⁴⁴ o Nicola Spinosa⁴⁴⁵ quienes lo vinculaban con un cierto fanatismo religioso o misticismo tétrico propio de España, razón por la que Morán se ve obligado a contextualizar más ampliamente la pintura de Ribera en la Contrarreforma y el ambiente pictórico en el que el valenciano se desarrolló y las similitudes con otros pintores que siguieron el estilo de Caravaggio y temas semejantes, como Francesco Fracanzano o Bartolomeo Schedoni⁴⁴⁶. A ello, podríamos añadir

⁴⁴⁰ AHMP, C. 1745, exp. 2, fols. 1-14.

⁴⁴¹ AHMP, C. 1745, exp. 2, fols. 1-14.

⁴⁴² GREGORI; SCHLEIER, *La pittura in Italia. Il Seicento*. 2 vols. Milán, Electa, 1989.

⁴⁴³ SPINOSA, 1989, p. 481.

⁴⁴⁴ CAUSA, R. «La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco», en *Storia di Napoli*, Nápoles, 1972. Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, 1979.

⁴⁴⁵ SPINOSA, 1978, pp. 88 y 95.

⁴⁴⁶ MORÁN, 1996, *passim*.

como ya autores como Jonathan Brown, señalaban la influencia romano-boloñesa en la pintura de Ribera, especialmente a partir de 1635⁴⁴⁷.

En 1992, el profesor Pérez Sánchez tratará el impacto a partir de 1634 de todas las obras llegadas desde Nápoles, Roma o Milán para la decoración de Buen Retiro, que permitirá a los artistas locales conocer lo que se estaba realizando en Italia e influiría en ellos⁴⁴⁸. Alonso Cano, por ejemplo, participaría en la restauración de los lienzos quemados durante el incendio de 1640 en palacio, proporcionándole un contacto directo con la pintura extranjera. Pero nos resulta especialmente importante la justicia hacia artistas como Giovanni Lanfranco que influyeron en el panorama napolitano y español. Señaló muchas de las obras de José de Ribera que llegaron a España, como *Jacob y su rebaño*, como pinturas que recogían algunas de las novedades que aportó la presencia del pamesano en Nápoles, quien introdujo un pleno barroco muy personal⁴⁴⁹. Esta influencia se reflejó también en las obras encargadas por Monterrey en esos años, como la *Inmaculada de las agustinas*, *San Genaro* (1635) y la *Asunción de la Magdalena* de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1636), que ese mismo año participó en la exposición celebrada en Nápoles, en cuyo catálogo se contempló la posibilidad que fuera un encargo del conde de Monterrey por la similitud estilística con las obras por él comisionadas en torno a 1635⁴⁵⁰, como es el caso del *San Genaro*.

En 1994, en el compendio de la pintura del Prado ya se señala que, aunque la pintura italiana del siglo XVII está bien representada, no siempre encuentra espacios adecuados dentro del museo⁴⁵¹, señalando especialmente a aquellos pintores cuyas obras estuvieron destinada a decorar el palacio del Buen Retiro⁴⁵². En él se expone que sólo conocemos tres fragmentos de la *Aparición de Baco*, de Ribera⁴⁵³, y se recogen el *Sacrificio a Baco* de Stanzone, *Nacimiento de San Juan Bautista* de Artemisia Gentileschi y *Gladiadores en un banquete* de Lanfranco. Sin embargo, *Triunfo de un emperador romano con dos reyes prisioneros* (fig. 40), se conservaba todavía en estas fechas en el palacio de Aranjuez⁴⁵⁴.

En el año 1996 José María Ortega publica un trabajo sin precedentes de carácter enciclopédico en el que se recogen, en imágenes a color, todos los fondos de pintura del Museo del Prado, organizados por escuelas nacionales. La introducción del capítulo dedicado a la pintura italiana reserva ya una amplia parte a la pintura del *Seicento* y en concreto a los encargos realizados por virreyes y embajadores

⁴⁴⁷ BROWN, 1998, pp. 152-153.

⁴⁴⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992b, p. 68.

⁴⁴⁹ Ivi, p. 180.

⁴⁵⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992c, p. 204.

⁴⁵¹ BUENDÍA, 1994, p. 213.

⁴⁵² Ivi, p. 214.

⁴⁵³ Ivi, p. 313.

⁴⁵⁴ BUENDÍA, 1994, p. 317.

entre los que destaca al conde de Monterrey y las series de *Historia de Roma antigua y Vida de San Juan Bautista*⁴⁵⁵. Sin embargo, no aparecen en el elenco de obras las *Exequias a un emperador romano*, de Lanfranco, como tampoco aparecen las Perspectivas de Codazzi a excepción de *Vista de San Pedro en Roma*. Desconocemos la causa de esta laguna.

Ya en todas las obras de carácter general dedican un apartado a los encargos realizados por diplomáticos españoles en Italia. En *El barroco*, de Rolf Toman, en 1997, se ponen de relieve las adquisiciones para Felipe IV de pinturas de Claudio de Lorena, Lanfranco, Ribera o Poussin, y al conde de Monterrey como uno de los grandes coleccionistas del siglo junto con el marqués del Carpio⁴⁵⁶. Pone como ejemplo del periodo «colorista» de la obra de José de Ribera el «Combate de mujeres», de 1636, donde se habla de la armonía de colores y el dominio de los tonos dorados, comparándolo con la tradición veneciana de Tiziano y Veronés⁴⁵⁷. En este monográfico sobre el barroco se reconoce que durante el siglo XVII se prefirió coleccionar obra extranjera, fundamentalmente italiana y flamenca, mientras que la pintura española era menos apreciada como bien relató el propio José de Ribera a Jusepe Martínez: «España es una madre caritativa con los extranjeros, pero una madre cruel con sus propios hijos», razón por la que el valenciano se quedó en Italia⁴⁵⁸.

4.1.1. Museografía

A nivel museográfico se reflejó el impacto de este auge revalorizador en España y la frutífera década de 1980 y la fortuna crítica quedó reflejada en la exposición permanente del museo, de modo que la pintura italiana del siglo XVII se relacionaba especialmente con la española del Siglo de Oro y con los grandes maestros del Cinquecento, como puede observarse en el plano que el museo facilitaba a los visitantes en 1987(plano 12).

En 1994 el Ministerio de Cultura convocó un concurso para ampliar exteriormente el museo, sin embargo, dos años más tarde, se declaró «desierto» ante la falta de ideas convincentes. Mientras tanto, el Real Patronato decidió encargar a la Dirección del Museo del Prado un nuevo plan museográfico que solventara los problemas de espacio a partir de un análisis profundo de la situación y las necesidades⁴⁵⁹. Se decidió una nueva organización cronológica, con subdivisión de escuelas y artistas,

⁴⁵⁵ ORTEGA, 1996, p. 327.

⁴⁵⁶ TOMAN, 1997, p. 392.

⁴⁵⁷ TOMAN, 1997, p. 395.

⁴⁵⁸ Ivi, p. 400.

⁴⁵⁹ CALVO SERRALLER, 2019, p. 36.

de modo que la planta baja queda reservada para la escultura y para la pintura de la Edad Media y el Renacimiento, la planta principal acoge la pintura del siglo XVII, la española del siglo XVIII y Goya, mientras que la última planta continúa la exposición de parte de la obra de Goya y la pintura europea del siglo XVIII. Esta organización es además fruto de la consideración de la evolución historiográfica que permitió la valoración y mejor conocimiento de algunos conjuntos como son la pintura barroca italiana y francesa⁴⁶⁰, entre otros⁴⁶¹.

Finalizamos el siglo con el proyecto de disposición de 1999 con la que, finalmente, nuestro conjunto de pinturas iba a ocupar un lugar de importancia en el discurso expositivo en las primeras salas de la planta principal, dedicada a la pintura extranjera del siglo XVII, como uno de los referentes e influencias de la pintura española posterior (planos 13 y 14). El reconocimiento que la historiografía, especialmente de los años 80 le había al fin concedido, iba a materializarse en la organización de la colección permanente del Museo del Prado, a excepción de los cuadros que se conservaron en almacenes. En ella, la pintura del *Seicento* italiano comparte ubicación con la pintura francesa de la misma época, ocupando las primeras salas desde la entrada al museo cuya organización parte de las influencias que recibe la pintura española – que ocupará la mayor parte de la planta –, por lo que inicia también el discurso con pintura flamenca y alemana del s. XVII.

El proyecto definitivo no se llegó a finalizar en su totalidad – aunque sí vemos algunas pinturas de Monterrey expuestas en esas primeras salas en la actualidad –, pues el convenio firmado con el episcopado para la cesión del claustro de los jerónimos y la adjudicación del proyecto de ampliación Rafael Moneo en 1998, suponen un nuevo planteamiento⁴⁶², aunque sí sirvió para la reflexión de lo que el museo debía ser: Fernando Checa determinó que el prestigio del Museo del Prado debe estar, por su historia y la de sus colecciones, estrechamente ligado a las series que formaron parte de la decoración del palacio del Buen Retiro, como la *Historia de Roma* o la *Vida de San Juan Bautista*⁴⁶³, por lo que deben reagruparse para una lectura historicista y casi arqueológica. Así, se proyecta la recuperación del edificio que acogió el Salón de Reinos y en el que pretendía mostrarse parte de la colección del museo con la siguiente disposición: en la planta baja se proyecta la disposición de las series de paisajes adquiridos en Roma para el Buen Retiro, de Claudio de Lorena, Nicolas Poussin, Gaspar Dughet, Jan Both, Jean Lemaire y van Swanevelt, mientras que en la planta principal queda reservada para las pinturas del Salón de Reinos como eje central y dos salas que lo flanquean: la primera dedicada a la *Historia de Roma* con las pinturas de Domenichino, Lanfranco, Codazzi, Gargiulo, Falcone, Di Lione y

⁴⁶⁰ CHECA, 1999, p. 14.

⁴⁶¹ La pintura española y europea del siglo XVIII o la propia escultura.

⁴⁶² CALVO SERRALLER, 2019, p. 36.

⁴⁶³ CHECA, 1999, p. 17.

Romanelli, coincidiendo con la importancia que también en Roma se le había dado a Giovanni Lanfranco en el catálogo de la muestra *Bernini escultore. La nascita del Barocco in casa Borghese*, en el que se dedicaron varias páginas a los frescos que el parmesano pintó en la villa⁴⁶⁴. La segunda sala quedará ocupada por la pintura de Rubens y su taller para la Torre de la Parada⁴⁶⁵. Finalmente, el discurso religioso en torno al Buen Retiro lo protagoniza la serie de la *Vida de San Juan Bautista* de Massimo Stanzione y Artemisia Gentileschi, ubicada en otra sala⁴⁶⁶.

4.2. Convento de agustinas recoletas. Las tesis de Madruga y Montaner

Como vimos, la década de 1980 dio comienzo con la publicación de una obra de referencia para el conocimiento del palacio del Buen Retiro y su empresa decorativa, escrita por Jonathan Brown y J. H. Elliott. Dentro de los mayores agentes en el exterior que ayudaron a alhajar el palacio, se presentó al conde de Monterrey como uno de los más grandes coleccionistas de la época, destacando, entre otras actividades, la empresa realizada en el convento de Salamanca, concretamente el retablo mayor realizado por Cosimo Fanzago, con esculturas de Giuliano Finelli y pinturas que atribuyen no sólo a José de Ribera, sino también a Giovanni Lanfranco y a Guido Reni. Presentaban y reconocían el convento de agustinas recoletas de Salamanca y su iglesia como el conjunto decorativo mejor conservado del barroco italiano en España⁴⁶⁷. Si en esta ocasión no se profundizaba demasiado en las obras, el foco atención volvió al convento sólo dos años más tarde con exposición celebrada con motivo del aniversario de la muerte de José de Ribera, en el Kimbell Art Museum en Fort Worth (Doc. 10) en la que participó la *Inmaculada Concepción* de 1637 que salió del convento, conservada en el Columbia Museums of Art and Science, considerándose en el catálogo como una de las más hermosas jamás pintadas y poniéndola en relación con la pintada en 1635 para el altar mayor de las agustinas de Monterrey, descrita, esta última, como una de las representaciones más teatrales del tema⁴⁶⁸. Incluyeron en su catálogo el *San Genaro* y el contrato de 1636 que lo menciona, para establecer una relación estilística, por su datación, entre este a la *Inmaculada* del Columbia, de manera que ambos se fecharían en 1637⁴⁶⁹. El estudio llevado a cabo para la comprensión de la obra y las influencias de José de Ribera puso además de manifiesto los modelos recogidos por el pintor de las múltiples *Inmaculadas* que Guido

⁴⁶⁴ BOREA, 2019, p. 235.

⁴⁶⁵ CHECA, 1999, p. 19.

⁴⁶⁶ CHECA, 1999, p. 20.

⁴⁶⁷ BROWN, ELLIOTT, 1981, p. 123.

⁴⁶⁸ FELTON; JORDAN, 1982, p. 167.

⁴⁶⁹ Ivi, p. 171.

Reni había realizado, evidenciando su conocimiento y probable admiración⁴⁷⁰, como la realizada en 1627 por el boloñés y conservado en el Metropolitan Museum of Arte, de Nueva York.

Como sucedía con el monográfico sobre Ribera, de Nicola Spinosa, se recogían ya todas las aportaciones realizadas sobre el tema: Elías Tormo en 1916⁴⁷¹ y Colin Eisler, en 1977⁴⁷², habían dejado claro el origen de la *Inmaculada* del Columbia, tal y como se catalogó para su venta en París, donde se señaló la procedencia de las agustinas recoletas de Salamanca⁴⁷³. Se recogieron también la carta a Ferrante Carlo en la que presentó a Giovanni Lanfranco como uno de los artistas que Monterrey favorece con sus comisiones artísticas y que Trapier había publicado en 1952⁴⁷⁴, además del documento publicado en 1957 por U. Prota-Giurleo en *Il Fuidoro*, sobre el encargo del retablo que Cosimo Fanzago finalizó en 1633⁴⁷⁵, validando así los estudios anteriores.

En la década de 1980 la labor de Pérez Sánchez en la revalorización del XVII italiano continuó desde un segundo plano y dirigió tesis doctorales que continuaban el camino que él mismo había abierto. Si la tesis de Ángela Madruga, *Arquitectura barroca salmantina* (1983)⁴⁷⁶, ya reflejaba la riqueza pictórica que el interior del convento del conde de Monterrey pudiera tener, *La pintura barroca en Salamanca*, de Emilia Montaner⁴⁷⁷, sale a la luz cuatro años más tarde para dar una visión completa de las obras que la ciudad recogió y que aún conservaba.

En su tesis Ángela Madruga abordó toda la historia de la construcción del convento. En ella dedicó el último capítulo a las obras complementarias, como la pala de altar, el púlpito o los alatares de Cosimo Fanzago. Es aquí donde dispone una sección dedicada a la pintura del convento que resulta una de las mayores fuentes de conocimiento por ser la primera historiadora en más de 80 años en tener acceso a clausura. Aunque señala las atribuciones de pintura ya realizadas por Pérez Sánchez, por no ser el tema principal de la tesis, continúa siendo una valiosa contribución, especialmente en el conocimiento de obras pérdidas gracias a la transcripción que realiza de un inventario conservado en el archivo del convento, al que hoy no tenemos acceso. Centró el capítulo segundo en la vida de Manuel de Zúñiga, VI conde de Monterrey, cuyos años en Italia son analizados en detalle, hablando, entre otras cosas, de la relación con artistas activos en Nápoles, siendo los más requeridos en pintura José de Ribera, Giovanni Lanfranco y Massimo Stanzione.

⁴⁷⁰ FELTON, JORDAN, 1982, pp 172-173.

⁴⁷¹ TORMO, 1916, p. 28.

⁴⁷² EISLER, 1977, p. 207.

⁴⁷³ Ivi, p. 169.

⁴⁷⁴ TRAPIER, 1952, p. 73.

⁴⁷⁵ PROTA, 1957, pp. 146-150.

⁴⁷⁶ MADRUGA, A. *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey* (tesis) PÉREZ SÁNCHEZ, A. E. (dir.). Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.

⁴⁷⁷ MONTANER, E. *La Pintura Barroca en Salamanca* (tesis). Salamanca, Centro de Estudios Salamantinos, 1987.

Ángela Madruga será la primera en realizar un elenco completo de las obras del convento y de la iglesia con las medidas exactas de las mismas. La novedad de las fuentes y documentos aportados por la autora es la aclaración de que la decoración tiene varias procedencias: por un lado están las donaciones realizadas por el conde de Monterrey simultáneamente a la construcción de la fundación, es decir, las obras pensadas y encargadas por Manuel de Zúñiga expresamente para la iglesia, a ellas hay que sumar las destinadas para la finalización del proyecto tras la muerte de los condes y los regalos de sus sucesores, como es el *San Agustín* de Rubens⁴⁷⁸ que regala Juan Domingo de Haro y que forma parte de las pinturas del retablo mayor. Además, hay que añadir la pintura y otros objetos decorativos que las monjas trajeron de su anterior convento de San Roque, así como las obras adquiridas en los siglos XVII y XVIII⁴⁷⁹. Es importante también señalar el expolio sufrido durante la Guerra de la Independencia apoyado con documentación inédita, que ha ayudado a conocer las posibles pérdidas, a pesar de lo cual continúa siendo un conjunto de gran valor artístico.

A pesar de su importancia, el inventario de los cuadros tiene como objetivo dejar constancia de las obras que existían todavía en la década de 1980 en el convento y no la realización de un estudio histórico-artístico de las mismas, algo que se suple con el trabajo de Emilia Montaner. Entre otros, establece Madruga que el periodo cronológico de las obras abarca desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la primera del XVIII, siendo, como cabe esperar el siglo XVII el mejor representado⁴⁸⁰ gracias a los encargos masivos que realizó el conde de Monterrey tanto para el Buen Retiro como para su fundación, por lo que la mayoría de la pintura pertenece a la década de 1630.

El elenco de pinturas sigue el orden de un recorrido lógico por el convento que comienza en el claustro bajo y todas sus estancias, antecoro, coro, anterrefectorio, refectorio, escaleras, hasta el claustro alto, locutorio grande y pasillos. Siguiéndolo podemos comprobar cuáles fueron las aportaciones más importantes tanto de Ángela Madruga como de Emilia Montaner:

San Pedro (1,35 x 2,25 m.)

A pesar del mal estado de conservación que reporta, sostiene que la tipología encaja con la obra de Andrea Sacchi entre 1630 y 1632, por comparación con los modelos de *San Pedro* del Palacio Barberini y del Museo de Besançon. Refuta las afirmaciones de García Boiza, repetidas por Pérez Sánchez sobre la existencia de un apostolado completo que Madruga asegura que nunca existió basándose en el inventario de 1676 donde sólo aparecen los cuatro que están en el convento⁴⁸¹, al igual que lo hará

⁴⁷⁸ E. Montaner publicó su foto y los tituló *San Agustín meditando el misterio de la trinidad*, indicando ya la posibilidad de la autoría de Rubens, como aparece en el inventario de 1676 (AHPS, prot. 4439, fol. 1771), aunque a ella no le pareció atribuible al flamenco, por la rudeza de la ejecución cree que se trataría de un copista o discípulo (MONTANER, 1987, pp. 270-271).

⁴⁷⁹ MADRUGA, 1983, p. 134.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ Ivi, p. 137.

Emilia Montaner tres años más tarde⁴⁸², quien también señaló a Sacchi como posible autor por la técnica tan parecida a algún boceto hecho para la figura de *San Pedro* en la Pinacoteca de Forlì, pintado en la década de 1630. Y también, de nuevo, cita el apostolado para Barberini, concretamente una versión acabada por Maratta del Museo de Besançon⁴⁸³.

San Pablo (1, 38 x 2, 25 m.)

Asegura que los rasgos estilísticos son similares al anterior, aunque en este caso evita realizar atribuciones. Si la gran aportación de Ángela Madruga fue publicar el inventario realizado en 1676 del convento, – del que hablaremos más adelante – la de Emilia Montaner, para nuestro estudio, fue la de hacer referencia al inventario realizado en 1839. Aunque no da muchos más detalles, entendemos que se trata del realizado con motivo de la Desamortización de Mendizábal y que, seguramente, se conservaría en el Archivo del convento o vería la copia del Archivo Histórico de Salamanca. Así, cita que en él se atribuye por primera vez esta pintura y su pareja a José de Ribera, a diferencia de lo que ocurría en 1676, donde aparece sin autor⁴⁸⁴. Matiza que el estado de conservación impide una atribución más precisa, aunque ve similitudes con los lienzos preparatorios para el *Apostolado* del cardenal Barberini, realizados por Carlo Maratta, siguiendo el proyecto de Sacchi⁴⁸⁵.

San Andrés (1, 43 x 2, 50 m.)

En comparación con las anteriores destaca un mayor interés por el realismo y por el dinamismo. El mal estado de conservación le impidió constatar la autoría dada por Gómez Moreno, quien pudo ver la firma de Giovanni Baglione y la fecha de 1634. Observa Madruga un repinte en el ángulo inferior izquierdo, donde, seguramente, habría estado la firma. También Emilia Montaner reporta la imposibilidad de verla en estas fechas⁴⁸⁶.

Santiago/ Santo Tomás:

La aportación más importante de esta obra es iconográfica ya que Ángela Madruga corrige el tema de la pintura que hasta ese momento se había sostenido como un Santiago. Sin embargo, la presencia en primer plano de una lanza, le llevan a afirmar que se trataría de Santo Tomás. Estilísticamente lo pone en relación con la obra del Cavalier D'Arpino, como respalda el último estudio realizado⁴⁸⁷ comparándolo con las figuras que aparecen en *Natividad de la Virgen* en Santa

⁴⁸² MONTANER, 1987, p. 206.

⁴⁸³ Ivi, p. 217.

⁴⁸⁴ MADRUGA, 1983, p. 226.

⁴⁸⁵ MONTANER, 1987, p. 215.

⁴⁸⁶ Ivi, p. 206.

⁴⁸⁷ PULINI, M. *Capolavori a Salamanca; novità e inediti attribuzioni per importante artista italiani del Seicento* en «About Art Online», 2020.

María de Loreto, Roma, y *San Juan conducido a la tumba por sus discípulos* en San Juan de Letrán⁴⁸⁸. Emilia Montaner lo incluye en el apartado de pintura flamenca o basada en modelos flamencos, rechazando completamente la posibilidad de que se trate de una pintura italiana, de hecho, le pareció obra de un pintor local del siglo XVII que se basara en modelos flamencos⁴⁸⁹. Dibujo rígido, dice, un tanto arcaizante y amanerado.

No tendremos aquí en cuenta las pinturas realizadas posteriormente al VI conde de Monterrey. Desarrollaremos a continuación las de mayor interés, mientras que únicamente se enumeran aquellas sin autor y que ofrecen dudas sobre si podrían ser comisiones de Monterrey o no por la datación imprecisa:

Cristo flagelado mostrado al pueblo (1, 30 x 1, 90 m.)

La pintura estaba ya prácticamente perdida por lo que el tema era difícil de identificar⁴⁹⁰. Así lo hace constar también Emilia Montaner, señalando la dificultad de realizar una atribución, a pesar de que en el inventario de 1839 se catalogó como de Ribera⁴⁹¹, como tantas otras obras que encajaran con la corriente tenebrista y no se supiera su autor, véase los ejemplos del *San Pedro* y *San Pablo*. El duque de Alba supuso que el cuadro fue traído de Roma⁴⁹².

Inmaculada (1, 10 x 1, 90 m.), José de Ribera.

Es, en realidad, una mala copia de la *Inmaculada* de Ribera que está en el Museo del Prado (fecha en 1650 por Pérez Sánchez y Spinosa en 1992), obra de la que se realizaron numerosas copias en Madrid⁴⁹³. Emilia Montaner cataloga cuatro versiones distintas conservadas en la provincia de Salamanca: Convento de Franciscas Descalzas, Salamanca, Convento de Benedictinas de Alba de Tormes, la versión de las Agustinas del antecoro, y Parroquia de Sancti-Spiritus de Salamanca. Todas reproduciendo la *Inmaculada* de Ribera del Museo del Prado, 1650⁴⁹⁴.

Santa Teresa (1, 20 x 1, 40 m.)

Composición sencilla. Obra española del XVII que toma como modelo el retrato de la santa hecho por Fray Juan de la Miseria⁴⁹⁵.

⁴⁸⁸ Ivi, p. 138.

⁴⁸⁹ Ivi, p. 247.

⁴⁹⁰ MADRUGA, 1983, p. 141.

⁴⁹¹ MONTANER, 1987, p. 243.

⁴⁹² ALBA, 1924, p. 91.

⁴⁹³ Ivi, pp. 141-142.

⁴⁹⁴ MONTANER, 1987, p. 265.

⁴⁹⁵ Ivi, p. 142.

San Agustín (1, 30 x 2, 50 m.)

Copia del de Ribera para la iglesia. Expresa la buena ejecución, pero el mal estado de conservación por lo que no se atreve a hacer conjeturas sobre si es o no del propio Ribera, pero sí dice que es una obra de las mismas fechas que la de la iglesia⁴⁹⁶.

El Salvador (2, 25 x 3 m.)

Es obra vallisoletana de mediados del XVII, que atribuye seguramente a Felipe Gil de Mena por la semejanza con el *Cristo vestido de jesuita*, de un retablo de la iglesia de Santa Ana de Valladolid, aunque la factura es algo más blanda en la de las agustinas⁴⁹⁷. Montaner dice que es copia del conservado en la iglesia de San Miguel, en Valladolid⁴⁹⁸.

La Soledad (2 x 2,80 m.)

Aporta la firma del autor ML, TE BDR, A., de mediados del siglo XVII, como dice Gómez Moreno. Apunta Madruga que representa a la Soledad de Manuel Becerra tal y como se veneraba en Madrid, sobre peana de plata labrada⁴⁹⁹, por lo que podemos hipotetizar que quizá formara parte de la colección de los condes de Monterrey.

Cristo camino del calvario (2,20 x 2,50 m.)

La califica como una de las obras más hermosas de clausura. Por el colorido en el que predominan los tonos cálidos y la luz dorada, piensa que sea un pintor flamenco que conociera bien la pintura veneciana. Aunque el estado de conservación no es bueno, aprecia la calidad de la obra⁵⁰⁰.

Calvario (1,30 x 1,80 m.)

La describe como Cristo en la Cruz con la Virgen y San Juan. Dice que a pesar de la altura del lienzo es patente la gran calidad de la obra de indudable esencia italiana.

Se refiere a la pintura de Lanfranco (fig. 20). La gran altura y probablemente, la suciedad, impidieron que contemplara con claridad los elementos. Esta dificultad queda patente en la descripción; en ella, no nombra a María Magdalena que aparece en segundo plano y describe la posición de la Virgen con los brazos cruzado sobre el pecho. Le pareció, además, que San Juan tenía los brazos abiertos, por lo que confundiría uno de los brazos de la Magdalena que se encuentra junto al santo. Sí que pudo apreciar bien, en cambio, el buen estudio anatómico de la figura de Cristo que, por la claridad de su tono, con respecto al resto del cuadro, se vería de forma más nítida, y destaca el rojo y

⁴⁹⁶ MONTANER, 1987, p. 143.

⁴⁹⁷ MADRUGA, 1983, p. 143.

⁴⁹⁸ MONTANER, 1987, p. 259.

⁴⁹⁹ Ibid.

⁵⁰⁰ Ivi, p. 144.

verde —que, en realidad, es azul— de las vestiduras de San Juan y la Virgen. Por la contención del dramatismo y la actitud de las figuras, situó la obra en la primera mitad del siglo XVII⁵⁰¹.

Inmaculada (1, 55 x 2 m.)

Obra firmada de Eugenio Cajés. «Eugenius, F. 1628». Gómez Moreno y el duque de Alba leyeron la firma. Ubicada en el coro⁵⁰². Para cuando escribe Emilia, el mal estado de conservación le impiden ver la autoría y la fecha, por lo que las noticias dadas décadas antes por Gómez Moreno y el duque de Alba adquieren gran valor. La Virgen ocupa el centro del lienzo. La parte superior del lienzo muestran mayor suavidad en la factura y un colorido de dorados y ocre, con cálida iluminación de gusto veneciano que contrasta con la oscuridad de la parte inferior⁵⁰³.

Santa Faz (0,30 x 0,40 m)

Cristo crucificado (tabla 0,35 x 0,25 m.)

Santa Mónica (1,30 x 1,80 m.)

Española del XVII. Mal estado de conservación que impide apreciar la parte inferior del lienzo⁵⁰⁴.

Milagro de la Virgen (1,40 x 1,80 m.)

Citado por Gómez Moreno con este título y como obra española de mediados del XVII. Remite desperfectos en el lienzo que, además, es muy oscuro por la suciedad. Aparecen la Virgen y una joven que trata de levantarse de un sillón, mientras un joven reza. El vestido blanco de la joven destaca con los demás tonos.

Santa Rita de Casia (1,20 x 2 m.)

Vallisoletana del XVII, describe la composición abierta y dinámica, y los tonos bien conseguidos ocre, rosas, blancos y negros, aunque excesivamente contrastados. Aparece en el inventario de 1676 del convento⁵⁰⁵.

Retratos de don Manuel de Zúñiga y doña Leonor de Guzmán (1,10 x 2,20 m. cada uno)

De cuerpo entero y tamaño natural

Siguiendo el tipo de retrato velazqueño. Compara los rasgos faciales de doña Leonor con el *Retrato de una dama* de Velázquez (1630-1632) del Museo de Berlín. Hay una inscripción en la parte inferior del conde con el nombre, títulos y la fecha de 1635 que alude a la fundación, pues hipotetiza que los retratos se realizaran más tarde. Efectivamente, hoy en día se cree que los originales han desaparecido,

⁵⁰¹ MADRUGA, 1983, pp. 144-145.

⁵⁰² MONTANER, 1987, p. 166.

⁵⁰³ Ivi, p. 145.

⁵⁰⁴ MONTANER, 1987, p. 145.

⁵⁰⁵ MADRUGA, 1983, p. 225, doc. XL.

mientras que los conservados serían copias realizadas quizá por el propio Velázquez⁵⁰⁶. Del retrato del conde sólo se conocer lo aportado por López Rey en 1963, quien afirma que en esa fecha era parte de la colección de José Graells⁵⁰⁷.

Disponemos de una fotografía conservada en el IPCE, que fechan entre 1893 y 1953⁵⁰⁸, pero que debió realizarse en torno a 1927 fecha en la que Domínguez Carrascal publica su estudio, pues se especifica que pertenecía a su colección cuando se realiza la fotografía⁵⁰⁹.

Retrato de Inés Francisca de la Visitación (1,30 x 2,20 m.)

Se representa en edad avanzada por lo que no pudo ser una comisión de los VI condes y es nombrada aquí únicamente por su importancia. Ángela Madruga publicó por primera vez la inscripción que la identificaba⁵¹⁰. Montaner dice de él que debió de realizarse después de la muerte de la religiosa y fue representada anciana, por lo que no corresponde a una comisión de los VI condes⁵¹¹.

San Nicolás de Tolentino (1,20 x 2 m.)

Inmaculada (2 x 2,30 m.)

Es deudora que las Inmaculadas que hizo Ribera para las Agustinas, tanto la del retablo mayor, como la de clausura fechada en 1637 y conservada del Columbia Museum of Art⁵¹². Emilia Montaner atribuyó esta copia al círculo de Lorenzo de Aguilar, pintor local fallecido en 1655, pero las medidas no coinciden, según Montaner era de 1, 63 x 1, 20 m. y el pintor le había añadido pequeños detalles como bordados, joyas o un velo transparente alrededor del cuello⁵¹³.

El Salvador (1,10 x 2,10 m.)

Está muy sucio y mal conservado, pero piensa que es castellano del siglo XVII. Citado ya en el inventario de 1676⁵¹⁴.

Cristo crucificado (2,20 x 3m.)⁵¹⁵

Santa Ana y San Joaquín con la Virgen (1,30 x 2m.)

Es una obra castellana del XVII y citada en el inventario de 1676⁵¹⁶.

⁵⁰⁶ RIVAS, 2015, p. 358.

⁵⁰⁷ LÓPEZ REY, 1963, p. 295, nº 505. Existe una foto en la Fundación Amatller de Barcelona.

⁵⁰⁸ Años de inicio y fin de actividad del Archivo Moreno, antes llamado Archivo de Arte Español.

⁵⁰⁹ Archivo Moreno, sig.: 04383_C.

⁵¹⁰ MADRUGA, 1983, pp. 147-148.

⁵¹¹ MONTANER, 1987, p 281.

⁵¹² MADRUGA, 1983, p. 148.

⁵¹³ MONTANER, 1987, p. 43.

⁵¹⁴ MADRUGA, 1983, p. 149.

⁵¹⁵ Ivi, p. 149.

⁵¹⁶ Ivi, p. 150.

Santa Lucía (1,70 x 1,70 m.)

Firmado Dominico Rodríguez Augustiniano. Segunda mitad del siglo XVII.

María Magdalena (0,90 x 1,10 m.)

Es copia de una composición italiana, lombarda en la que el color está muy perdido. Obra sucia y destrozada. Magdalena en el suelo, sosteniendo la cruz en la mano izquierda y apoyando el brazo derecho sobre el libro y la calavera. Dos ángeles le echan flores⁵¹⁷.

Aparición de Cristo a San Agustín (fig. 41) (1,90 x 1,50 m.)

Se trata de *San Agustín lavando los pies a Cristo*. En segundo plano dos ángeles sujetan un paño. Recogida por Gómez Moreno como obra indudable de Lanfranco. Madruga señala un mayor acercamiento al naturalismo napolitano que en la *Anunciación* y reporta que el estado de conservación de la obra es malo en estas fechas⁵¹⁸. Resulta muy curioso que las medidas dadas por Madruga, no coinciden con las de Montaner para este lienzo, que esta última titula *San Agustín lava los pies a Cristo* y da las medidas de 1,42 x 1,85 m. además de darnos su ubicación en el Locutorio⁵¹⁹.

Ecce Homo (0,50 x 0,65 m.)

Española primera mitad del XVII. Buen modelado⁵²⁰.

Ángela Madruga además recogió las obras que estaban en el convento en 1676 y ya no están en ese momento:

Ntra Sra. De la Concepción, Ribera, Columbia Museum of Art

San Francisco para el retablo mayor

Santa Inés, quizá la de Pacheco de Rosa

María Magdalena, Ribera.

San Agustín de peregrino

Cristo con la Virgen, Sto Domingo y la Magdalena

San Pedro apostol, Tiziano

Magdalena, Tiziano

Un retrato de la VII condesa y la fundación de dominicas que hizo en Flandes

San Pedro, pequeño

San Nicolás, obispo

⁵¹⁷ MADRUGA, 1983, p. 151.

⁵¹⁸ Ivi, pp. 151-152.

⁵¹⁹ MONTANER, 1987, p. 208.

⁵²⁰ MADRUGA, 1983, p. 152.

Retrato de la VII condesa

Dos retratos de medio cuerpo de los fundadores

Santa Inés de Luca Giordano (obra que Juan Domingo de Haro deja en su testamento)⁵²¹.

Montaner, además reporta una *Visión de una monja agustina*, en la sala profundis, en mal estado de conservación, a pesar de lo cual distinguió modelos italianos de tradición naturalista, según sus propias palabras⁵²², no sabiendo a qué se refería por no ser una de las obras fotografiadas en su tesis, debido a que no suscitaba gran interés.

4.3. Pinturas de la iglesia

Sobre las pinturas de la iglesia Madruga enfatizó el hecho de que fueran casi todas obras italianas, la mayoría napolitanas del siglo XVII.

Sobre la *Inmaculada*, de José de Ribera, cuadro principal del retablo mayor, reafirma la excelente fortuna de que siempre gozó, perfectamente documentada y estudiada. Del resto de pinturas de la iglesia debemos señalar que el trabajo de Emilia Montaner realiza mayores aportaciones, como es natural, por estar dedicado a la pintura y no a la arquitectura, objetivo principal de la tesis de Madruga. Pero para ello, habrá que esperar otros tres años. Entretanto, la tesis de Ángela Madruga puso el foco en obras prácticamente desconocidas hasta la fecha y favoreció el conocimiento de las mismas al público general, como sucedió al año siguiente:

En 1984 el Museo del Prado estrenaba el recién concedido Palacio de Villahermosa, para realizar la exposición *Pintura napolitana del siglo XVII. De Caravaggio a Giordano*. Será la primera y última vez en la que se expone el *San Agustín lavando los pies a Cristo* (fig. 41) de las agustinas de Salamanca⁵²³. Sin duda la tesis de Ángela Madruga favoreció su participación al publicarse una fotografía en blanco y negro de la pintura, además de la información sobre la misma, lo que supuso también un impacto en su conservación, pues se había puesto de manifiesto que se encontraba muy mal estado y que fue restaurado para esta exposición. Supuso también la publicación de la primera fotografía a color. Antes de estas muestras, las dos únicas referencias bibliográficas había sido Gómez Moreno en 1967 y la propia Madruga Real, en 1983. Dos años después de la exposición aparecería también en la tesis de Emilia Montaner. Además, el *San Genaro* y el *Asunción de la Magdalena* de José de Ribera, aparecen

⁵²¹ MADRUGA, 1983, pp. 153-154.

⁵²² MONTANER, 1987, p. 249.

⁵²³ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, pp. 202-203.

señalados como modelos para el *San Genaro* de Andrea Vaccaro que, a diferencia de estos, sí participó en la exposición⁵²⁴.

Antes de la celebrada en el palacio Villahermosa, algunas pinturas del convento ya habían sido objeto de interés para formar parte de la exposición sobre José de Ribera, celebrada en Fort Worth en 1982 (Doc. 10) como fue el caso de la *Inmaculada Concepción* de 1637, conservada en el Columbia Museum of Art y perteneciente a la colección de Samuel H. Kress, que se calificó como uno de los cuadros más bellos por él pintados, que por supuesto, compararon con la realizada para la pala de altar de las agustinas por su teatralidad⁵²⁵. En el estudio comprensivo de Colín Eisler (1977), la pintura fue asociada al convento de Salamanca, pues cuando se cataloga en París en la subasta de 1867 de la colección del marqués de Salamanca, se describía como original del convento⁵²⁶. Tormo escribió también que, de acuerdo a las monjas, estuvo en clausura hasta que fue retirado por el duque de Alba⁵²⁷.

El conocimiento en profundidad de los cuadros continúa siendo una laguna a estas alturas. Un escoyo que tratará de solventar Emilia Montaner en 1987 cuando publica su tesis *Pintura barroca en Salamanca*⁵²⁸. A pesar de aclarar más algunas cuestiones atributivas, recordemos que no deja de ser un trabajo de carácter enciclopédico que trata de recopilar en un sólo volumen toda la pintura barroca de Salamanca. Aun así, continúa siendo uno de los trabajos de mayor importancia para el conocimiento de la pintura del convento, por ser, junto con Ángela Madruga, una de las últimas seglares en tener acceso a la zona de clausura. Realiza un recorrido y numera las diversas pinturas que se encuentran en el interior, tanto españolas, como italianas. Y evidencia cómo la mayor parte de pintura extranjera de la ciudad viene del mecenazgo del conde de Monterrey y el conde de Peñaranda⁵²⁹. Sin embargo, la pintura italiana de la primera mitad del siglo XVII de Salamanca no ocupa más de cinco páginas que contienen ocho obras atribuidas con seguridad, de las cuales seis pertenecen a la iglesia y convento de las agustinas. Serán más numerosas aquellas pinturas que consideró italianas y para las que no pudo identificarse autor⁵³⁰. Algunas de las aportaciones más destacadas de Montaner son las citadas a continuación:

Anunciación, de Lanfranco. Jamás se dudó de su autoría, pues surge directamente de la cita de Bellori que se repitió en la historiografía española desde *Viaje a España* de Antonio Ponz. Montaner señala que

⁵²⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 338.

⁵²⁵ FELTON; JORDAN, 1982, p. 167.

⁵²⁶ EISLER, 1977, p. 207.

⁵²⁷ FELTON; JORDAN, 1982, p. 169.

⁵²⁸ MONTANER, E. *La Pintura Barroca en Salamanca* (tesis). Salamanca, Centro de Estudios Salamantinos, 1987.

⁵²⁹ MONTANER, 1987, p. 205.

⁵³⁰ MONTANER, 1987, pp. 205-217.

la realizada en Pozzuoli, por las fechas, sería un modelo derivado de la realizada por Lanfranco para las Agustinas de Salamanca⁵³¹, una observación que no se había hecho hasta ese momento.

La Virgen del Rosario con Santo Domingo y San Francisco, de Stanzione (2,90 x 2 m.), había sido erróneamente atribuida a Ribera desde Antonio Ponz, hasta que Pérez Sánchez realizó un análisis comparativo con la *Virgen del Rosario*, de Stanzione, conservada en la Pinacoteca de Nápoles⁵³², mientras que Emilia Montaner lo comparó con la *Virgen y dos obispos cartujos* de la Certosa de San Martino⁵³³ para consolidar la autoría.

Abrazo ante la puerta dorada, aunque expresa la dificultad de apreciar el lienzo por la altura y las condiciones de conservación, le parecería plausible atribuirlo al círculo de Massimo Stanzione, especialmente por el modelo seguido para Santa Ana⁵³⁴. Esto nos parece particularmente interesante si atendemos al inventario del convento de 1676 en el que efectivamente se asegura que se trata de una pintura de Stanzione⁵³⁵ y, aunque no podemos determinar su paternidad, la autoría de las demás obras recogidas en el documento son exactas.

El padre eterno, señala para él una atribución imprecisa y acusa la difícil visibilidad por altura y suciedad del lienzo. Aunque Pérez Sánchez se aventuró a señalar la proximidad del estilo de Lanfranco, Montaner apunta a modelos napolitanos, en general⁵³⁶. Algo que no encajaría con el último estudio realizado de Urrea Fernández, quien lo atribuye sin duda a Antonio Pereda⁵³⁷.

Adoración de los Reyes, Montaner evidencia que el cuadro pudo no estar pensado desde un inicio para la iglesia ya que no aparece en el inventario de 1676 y es visible un añadido en la parte superior del lienzo para que encaje con las medidas del marco de mármol original que lo soporta. A pesar de no entrar en atribuciones, subraya los colores venecianos y modelos cercano a Bassano como el gesto de la Virgen levantando el pañal del Niño⁵³⁸.

San José y el Niño, Montaner señaló las semejanzas del San José con el que aparece en la *Huida de Egipto* de Alessandro Turchi conservado en el Museo del Prado, contraviniendo lo dicho por Pérez Sánchez, en 1965, quien vio la cercanía a Covedone, pero subscribiendo lo expresado por Elías Tormo. Más interesante si cabe es la alusión a la fortuna de la obra durante el siglo XVII, que fue

⁵³¹ Ivi, 1987, p. 207.

⁵³² PÉREZ SÁNCHEZ, 1965, p. 454.

⁵³³ MONTANER, 1987, p. 208.

⁵³⁴ Ivi, p. 209.

⁵³⁵ MADRUGA, 1983, p. 226.

⁵³⁶ MONTANER, 1987, p. 210.

⁵³⁷ URREA, *El cielo de los Monterrey*, «Ars Magazine», 41, 2019.

⁵³⁸ URREA, 2019, p. 211.

copiada por un maestro menor, probablemente de la ciudad, ya que se conserva una copia en la sacristía mayor del Colegio de la Compañía de Jesús, de grandes dimensiones⁵³⁹.

Sobre el *San Juan Bautista* que, acertadamente, titula, *Predicación de San Juan Bautista*, aludiendo al gesto del santo levantando una mano y con la boca entreabierta, en acción de declamar, concuerda con historiadores anteriores que ven a cercanía al clasicismo boloñés de Guido Reni⁵⁴⁰, como vimos.

También Domenech, en 1991, dedicó un capítulo al conjunto de pinturas de José de Ribera para las Agustinas de Salamanca. De la *Inmaculada* dice que el objetivo del cuadro que preside la iglesia, acompañado de los epitafios de los condes, no fue otro que el de destacar su actuación en la defensa del concepto de la Inmaculada Concepción de la Virgen ante el Papa⁵⁴¹. Estilísticamente, pone de manifiesto que, por la grandiosidad escenográfica y los rompimientos de gloria, se evidencia la fascinación por la obra de Lanfranco⁵⁴². Esto es especialmente importante si consideramos que fue precisamente el conde de Monterrey quien hizo llegar a Giovanni Lanfranco a Nápoles, influyendo en la pintura napolitana del momento y posterior. Abría con ella un modelo que sería muy repetido después en otros pintores como Murillo, Rizi o Carreño.

La conmemoración centenaria de la muerte de José de Ribera (1652) se materializó en una serie de exposiciones llevadas a cabo en Madrid, Museo del Prado, Londres, Nueva York, que recogió una amplia selección de obras de modo que se convirtió en un catálogo extenso imprescindible en la bibliografía sobre el artista. Para la exposición de Madrid, que tuvo lugar entre el 2 de junio y el 16 de agosto, el Museo del Prado decide realizar algunas intervenciones y restauraciones de pinturas, como fue el caso de la *Inmaculada Concepción* del convento de agustinas recoletas de Salamanca⁵⁴³. La pintura sirvió además de ejemplo para una necesaria revisión del pintor, cuya pintura se encasilló tantas veces como cruel y sangrienta, a pesar de su ignorada faceta colorista⁵⁴⁴.

En el catálogo, Nicola Spinosa, quien tantas reticencias había tenido en la ruptura del estereotipo de Ribera, ya señalaba la fuerte influencia de Van Dyck en la *Inmaculada Concepción* para el convento de agustinas de Salamanca, que califica como casi un homenaje al mismo tema realizado por el artista flamenco durante los años que pasó en Génova y Palermo⁵⁴⁵, sólo que con una nueva intensidad y atmósfera. Mientras que Pérez Sánchez señala la deuda, aunque indirecta, es decir, a través de otras

⁵³⁹ MONTANER, 1987, p. 214.

⁵⁴⁰ Ivi, pp. 214-215.

⁵⁴¹ DOMENECH, 1991, p. 101.

⁵⁴² Ivi, p. 102.

⁵⁴³ PÉREZ SÁNCHEZ, SPINOSA (dirs.). *Ribera, 1591-1652* (cat. exp.). Madrid, Museo del Prado, 1992.

⁵⁴⁴ PÉREZ SÁNCHEZ, SPINOSA, 1992, p. 9.

⁵⁴⁵ SPINOSA, 1992, p. 18.

versiones, de la *Inmaculada* de Monterrey con las *Inmaculadas* que Murillo popularizó⁵⁴⁶. La horquilla cronológica de todas las pinturas de Ribera del convento entre 1633 y 1637⁵⁴⁷ fue lo que Pérez Sánchez denominó como «década prodigiosa» de su producción⁵⁴⁸, y pone en valor el conjunto pictórico de las agustinas en comparación a los escasos ejemplos que existen en la ciudad, como «alguna obra de Fernando Gallego y poco más»⁵⁴⁹, recogiendo el estudio de Emilia Montaner, subrayando también que, debido a los pocos ejemplos en España, resulta un privilegio poder disfrutar de las obras en el lugar para el que fueron creadas⁵⁵⁰. El conde de Monterrey aparece reflejado como un comitente destacado bajo cuya protección y encargos José de Ribera experimentó un cambio en su paleta hacia colores brillantes y amplios cielos azules y dorados⁵⁵¹. Sobre la *Inmaculada Concepción* de Ribera, pieza principal de la iglesia, desea aclarar la importancia que tuvo para Monterrey, pues el retablo encargado a Cosimo Fanzago en 1633 es creado en torno y debía adaptarse a la gran obra de Ribera encargada también ese mismo año⁵⁵². De las seis obras que Ribera realizó para el convento, cinco para la iglesia y la *Inmaculada* de 1637 que se conserva en el Columbia Museums of Art, cuatro se exhibían en esta exposición: la *Piedad*, que Madruga relaciona con el deseo de contener un tema relacionado con la muerte por ser mausoleo de los condes, *San Genaro*, que cataloga como plenamente barroco sin dejar de nombrar la influencia que tuvo en pintores posteriores como Andrea Vaccaro, *San Agustín*, del que señala los celajes claros y la misma *Inmaculada* del retablo mayor. Un conjunto que constituye una valiosa muestra de la evolución del artista recogiendo el clasicismo romano-boloñés y el neovenecianismo, por lo que fueron expuestos con la intención de ejemplificar a través de ellos esta etapa del pintor⁵⁵³.

Con motivo de este centenario de la muerte de José de Ribera, también Ángela Madruga, renovando sus estudios sobre el tema dedicará un capítulo entero, para el catálogo, a las obras del pintor valenciano para las agustinas recoletas de Salamanca, «Ribera, Monterrey y las agustinas de Salamanca»⁵⁵⁴, que constituyen, como señala, un grupo de importancia por el momento de renovación pictórica de Ribera. Las mismas cuatro pinturas fueron expuestas en Nápoles entre el 27 de febrero y el 17 de mayo, lo que supuso un hito y oportunidad única de contemplarlas en el extranjero: las elegidas fueron el gran cuadro de altar de la *Inmaculada Concepción*, la *Piedad*, *San Genaro* y *San Agustín*. Cuatro pinturas que suponían un ejemplo del tránsito hacia abandono del

⁵⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992d, p. 45.

⁵⁴⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992c, p. 107.

⁵⁴⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, 1985, p. 272.

⁵⁴⁹ MADRUGA, 1992, p. 107.

⁵⁵⁰ Ibid.

⁵⁵¹ Ibid.

⁵⁵² MADRUGA, 1992, p. 110.

⁵⁵³ Ivi, p. 113.

⁵⁵⁴ MADRUGA, 1992, pp. 107-114.

caravaggismo en favor de una pintura influida por la romano-boloñesa y la neo veneciana, aunque no únicamente. Todas ellas viajaron a Nueva York, donde Nicola Spinosa reiteró la fuerte influencia de Van Dyck en la *Inmaculada Concepción* de José de Ribera. Ángela Madruga concluye que se trata de una de las obras maestras, no únicamente de la producción del pintor, sino también de toda la historia de la pintura⁵⁵⁵.

Pérez Sánchez califica la *Inmaculada* como «una de las obras maestras absolutas, no sólo del pintor, sino de toda la pintura napolitana y española de su siglo», en la línea de lo que el propio Carl Justi había pronunciado:

eclipsa, por el esplendor de colores y luz, la nobleza de formas y de invención todo lo que Murillo, el Guido y Rubens han obtenido en sus interpretaciones de este asunto⁵⁵⁶.

Señala que seguramente se inspiró en un inicio en la *Inmaculada* que Lanfranco había pintado entre 1628 y 1630 para la iglesia romana de los Capuchinos, que fue destruida por el fuego en 1813 y que conocemos a través de una copia que la sustituye y algunos grabados⁵⁵⁷, mientras que los ángeles encuentran su inspiración en modelos renanos, como los que aparecen en la *Inmaculada* del boloñés de 1627, del Metropolitan Museum de Nueva York⁵⁵⁸. De esta composición proviene la realizada en 1637 de la colección Kress, conservada en el Art Museum de Columbia. Pero, sobre todo, Madruga subrayó la gran influencia que las *Inmaculadas* de Ribera tuvieron en la pintura devocional posterior e, incluso, de la escultura, como es el caso del relieve de la *Asunción* de la fachada de la catedral nueva de Salamanca, hecha por Juan Rodríguez en 1660.

La *Piedad* fue puesta en relación por Ángela Madruga, como era obvio, con la realizada para la cartuja de San Martino en 1637, donde repite el modelo para la Virgen que pensó para Salamanca⁵⁵⁹. La autora evidencia la influencia que el *San Genaro* plenamente barroco causó en pintores como Andrea Vaccaro, quien prácticamente había copiado la composición.

Sobre el *San Agustín*, señaló Pérez Sánchez la restauración llevada a cabo en el Museo del Prado en 1967 y que parece en la bibliografía sólo a partir de esa fecha, en Gómez Moreno, 1967, tras la restauración⁵⁶⁰, obviamente sin contar la redición en 1947 de la obra de Ponz.

⁵⁵⁵ MADRUGA, 1992, p. 282.

⁵⁵⁶ JUSTI [1888], ed. 1953, p. 308.

⁵⁵⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992c, p. 284.

⁵⁵⁸ Ivi, p. 284.

⁵⁵⁹ MADRUGA, 1992, p. 282.

⁵⁶⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992c, p. 288.

De la *Piedad* se dice que el lienzo está firmado 1634, y que fue expresamente pensada para el ático del retablo de Fanzago. Dicen que ha sido restaurada en múltiples ocasiones, ya que había sufrido graves alteraciones de color, especialmente en el manto de la Virgen, cuyo azul se perdió definitivamente. Se señala la deuda que tiene con la *Piedad* de Daniel Crespi, del Prado, pintada en 1626, sólo que Ribera elimina todo lo adicional para centrarse en las dos figuras humanas⁵⁶¹.

Pierre Rosenberg, por su lado, analizó la fortuna crítica del pintor hasta el siglo XIX, cuya obra fue ignorada, en su mayoría, por el romanticismo, pero no así la vida del propio Ribera que transformaron en ocasiones en temas de representación como es el caso de Charles Fourier des Ormes y su *Paisaje* representando un tema de la vida de El Españolito (1824)⁵⁶², Jules Laure en 1839, *Episodio de la "Vida de Ribera"* o Claudius Jacquand *Un cardenal viene a buscar a Ribera a su taller de Nápoles*. En ella señala la influencia que algunas de obras tuvieron artistas del siglo XIX, siendo el caso más llamativo para nuestro estudio la *Santa Bárbara*, de Jean Francois Miller, en 1841, deudora indudable de la *Asunción de la Magdalena* de la RABASF, aunque se trataba de casos no tan números, una menor atención que la recibida por Murillo, por ejemplo⁵⁶³.

También en el prolífico año de 1992 asistimos a la publicación de una nueva noticia. El Archivo del Banco di Napoli realiza una pequeña exposición documental con las entradas inéditas de los libros de registro bancarios donde aparece en el «giornale» del Banco de San Giacomo el pago a Giovanni Battista de Mari Francisci, procurador de Manuel de Zúñiga, de 100 escudos para José de Ribera por dos pinturas que el conde de Monterrey habría comisionado, tal y como se transcribe en el pequeño folleto de la exposición. Aunque no se especifica el destino de las obras ni el tema de las mismas⁵⁶⁴, parece bastante probable que se trate de encargos para el Buen Retiro o para la fundación de Salamanca, por su carácter de comisión artística, especificado. Del mismo modo, aparece una póliza con el pago de 154 escudos de oro a través del banco de San Giacomo, emitida por su procurador en 1630 a favor de Diego Velázquez por una «rimessa» del conde de Monterrey de Roma⁵⁶⁵, quizá relativa a los retratos de los condes.

El siglo XX terminará con la atención puesta en la adecuación de las obras del convento de agustinas recoletas de Salamanca. Es en 1993 cuando el Museo del Prado lleva a cabo un proyecto de restauración de varias pinturas conservadas en la iglesia y el convento, conservando las minutas del *San Juan Bautista*

⁵⁶¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992C, p. 282.

⁵⁶² ROSENBERG, 1992, p. 153.

⁵⁶³ Ivi, pp. 152-154.

⁵⁶⁴ *Josepe de Ribera. Mostra documentale, 1616-1652*. 23 marzo-17 maggio, 1992. Archivio Storico del Banco di Napoli, Nápoles, s. n.

⁵⁶⁵ Ibid.

del retablo mayor, que catalogan de Guido Reni, sin duda, y también se realizan acciones para la *Anunciación* de Giovanni Lanfranco para el que, entre otras cosas, se eliminan los repintes (Doc. 14)⁵⁶⁶.

Carmen Pérez de Andrés coordina el catálogo de obras restauradas de Castilla y León desde 1988 hasta 1994 en el que se recoge la restauración acometida a varios cuadros de la iglesia por el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Junta de Castilla y León⁵⁶⁷. En él se publica la firma de Luciano Borzone encontrada en el lienzo de la *Adoración de los Magos*⁵⁶⁸. A. Ponz había barajado la posibilidad de que fuera de Stanzione, Gudiol lo creyó de Lanfranco⁵⁶⁹, mientras que Gómez Moreno⁵⁷⁰ y Ángela Madruga vieron la cercanía a la sensibilidad veneciana⁵⁷¹. La noticia de la firma había visto la luz antes en el artículo publicado por la historiadora F. Azucena García, quien expuso que se trataría del único ejemplo de pintura del autor genovés en España⁵⁷².

En 1997 Fernando Marías escribe un artículo en el que esclarece la labor de Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti en el convento de agustinas recoletas de Salamanca. En él trata las relaciones de Bartolomeo con Curzio Zacarella y, especialmente, con Cosimo Fanzago para los altares que debían hacerse en la iglesia, cuyos mármoles de colores enmarcarían los lienzos destinados a la iglesia. Dos altares laterales fueron proyectados, además de otros marcos, el púlpito y el altar mayor: uno para el *San Genaro* de José de Ribera, mientras que el otro podría haberse proyectado para la Magdalena de la RABASF, según la opinión del propio historiador⁵⁷³.

⁵⁶⁶ AMNP, C. 4628, exp. 3: *Conservación y restauración. Proyecto de restauración, 1993*.

⁵⁶⁷ PÉREZ DE ANDRÉS, 1996, pp. 84-87.

⁵⁶⁸ Ivi, p. 84.

⁵⁶⁹ GUDIOL, 1956, p. 116.

⁵⁷⁰ GÓMEZ MORENO, 1967, p. 300.

⁵⁷¹ MADRUGA, 1984, p. 158.

⁵⁷² GARCÍA, 1995, pp. 391-392.

⁵⁷³ MARÍAS, 1998, p. 181.

5. Conclusiones

A pesar de que a partir de la década de 1980 se prestará atención a ambas colecciones, las obras conservadas en el museo y en el convento continuaron sufriendo fortunas desiguales a lo largo del siglo; ejemplo de ello es la total falta de estudios pormenorizados de obras de importancia de Giovanni Lanfranco como la *Crucifixión* o el *San Agustín lavando los pies a Cristo*, en menor medida. Uno de los objetivos de este ensayo ha sido el de llamar la atención sobre estas obras y sobre este hecho, señalando un patrimonio que debería ser accesible a investigadores para asegurar su conservación y que lleva vedado desde hace 40 años, a diferencia de las obras conservadas en el Museo del Prado. También señalamos aquí que la fortuna de las pinturas conservadas en el convento e iglesia de las agustinas recoletas de Salamanca bien hubiera sido menor de no atesorar ejemplos tan importantes de la obra de José de Ribera, que sirvió como elemento de atracción sin el que la pintura de Giovanni Lanfranco, Alessandro Turchi o Massimo Stanzione, apenas habría sido nombrada hasta la década de 1980; década de un auge revalorizador para ambas colecciones que no volverá a repetirse ni en el siglo XX, ni tampoco en el siglo XXI, por lo que los estudios y exposiciones en las que participan las comisiones del conde de Monterrey adquieren una mayor relevancia.

Aunque la crítica española de la primera mitad del siglo había sido algo recelosa y tomaba poco en consideración los estudios extranjeros, en general, esto es en lo que refiere a la evolución de la pintura barroca española, sí que recibe y replica, como signo de calidad, las consideraciones y palabras de historiadores extranjeros sobre muchas de las obras de las colecciones españolas. Estos serán principalmente los casos de Roberto Longhi y Carl Justi que hemos visto a lo largo de todo el ensayo, a lo que sería justo añadir la consideración que se tuvo en los catálogos del museo a otros historiadores como Hermann Voss y que son continuamente citados en relación a las atribuciones de cuadros, especialmente, y junto a otros españoles como Martín S. Soria o Elías Tormo.

Imágenes



Fig. 1. A. Gentileschi, *Nacimiento de San Juan Bautista*, 1636. Museo Nacional del Prado.



Fig. 2. M. Stanzione, *Predicación de San Juan Bautista en el desierto*, 1635. Museo Nacional del Prado.



Fig. 3. M. Stanzione, *Degollación de San Juan Bautista*, 1635. Museo Nacional del Prado.



Fig. 4. M. Stanzione, y *Anunciación del ángel a Zacarías*, 1635. Museo Nacional del Prado.



Fig. 5. M. Stanzione, *San Juan Bautista se despide de sus padres*, 1634-1635. Museo Nacional del Prado.



Fig. 6. M. Stanzione, *Sacrificio a Baco*, 1634. Museo Nacional del Prado.



Fig. 7. V. Codazzi, *Exterior de San Pedro, Roma*, 1636. Museo Nacional del Prado.



Fig.8. D. Gargiulo, V. Codazzi, *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma*, 1634-1636. Museo Nacional del Prado.



Fig. 9. D. Gargiulo, V. Codazzi. *Entrada triunfal de Constantino en Roma*, 1634-1636. Museo Nacional del Prado.



Fig. 10. G. Lanfranco, *Exequias de un emperador romano*, 1636. Museo Nacional del Prado.



Fig. 11. G. Lanfranco, *Naumaquia romana*, 1635. Museo Nacional del Prado.



Fig. 12. G. Lanfranco, *Auspicios de un emperador romano*, 1635. Museo Nacional del Prado.



Fig. 13. G. Lanfranco, *Alocución de un emperador romano*, ha. 1638. Museo Nacional del Prado.



Fig. 14. D. Zampieri, *Exequias de un emperador romano*, 1634-1635. Museo Nacional del Prado.



Fig. 15. J. de Ribera, *Inmaculada Concepción*, 1635.
Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca.



Fig. 16. G. Cesari, *San Joaquín*. Claustro bajo del convento de agustinas recoletas de Salamanca.

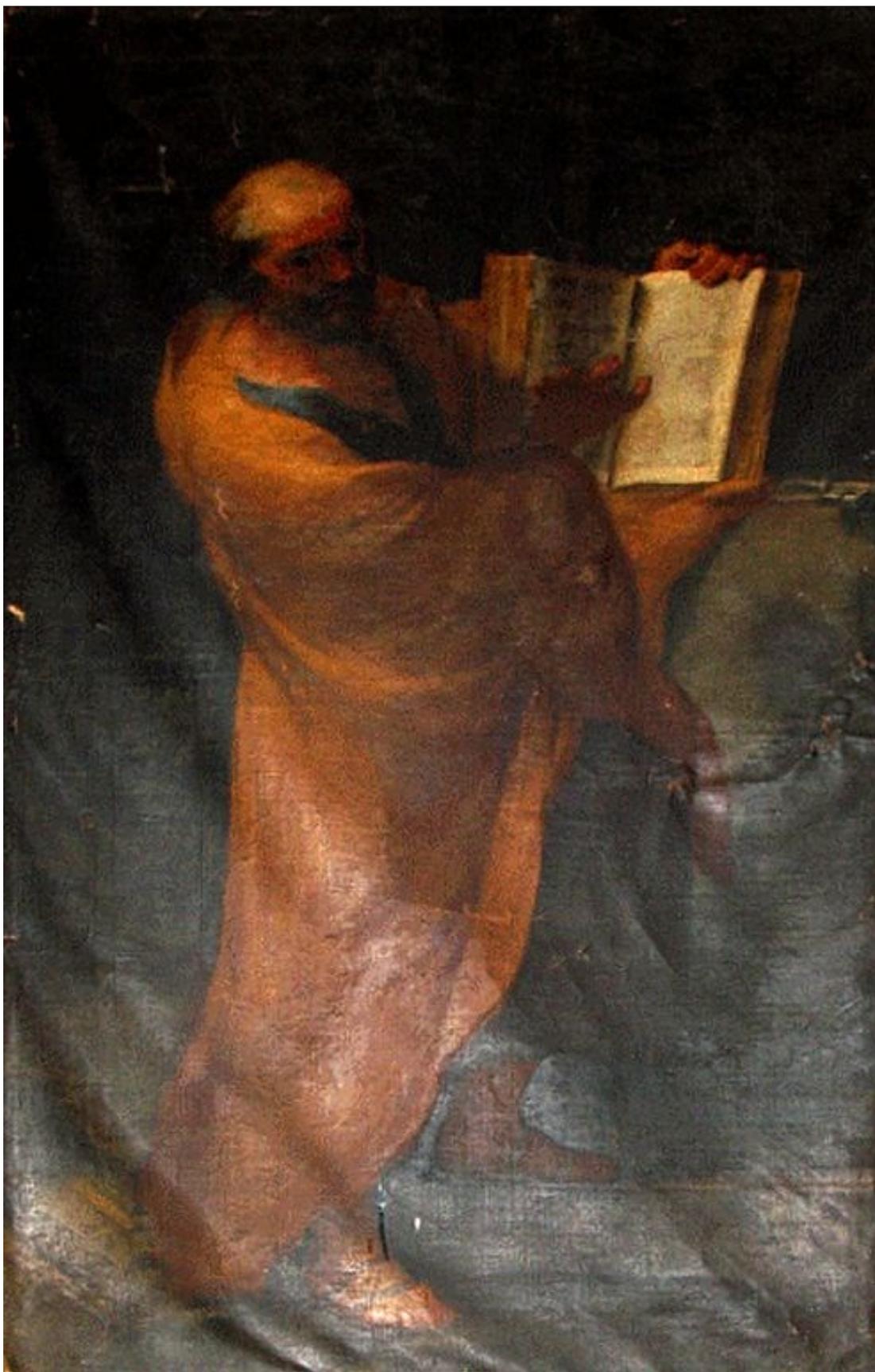


Fig. 17. Andrea Sacchi, *San Pedro*. Claustro bajo del convento de agustinas recoletas de Salamanca.



Fig. 18. Alessandro Turchi, *San Pablo*. Claustro bajo del convento de agustinas recoletas de Salamanca.



Fig. 19. G. Baglione, *San Andrés*. Claustro bajo del convento de agustinas recoletas de Salamanca.



Fig. 20. G. Lanfranco, *Crucifixión*. Coro bajo del convento de agustinas recoletas de Salamanca. V-1848, fondo Gombau.



Fig. 21. J. de Ribera, *San Genaro* Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca.



Fig. 22. A, Turchi, *San José y el Niño*; P.P. Rubens, *San Agustín a la orilla del mar*. Retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca.

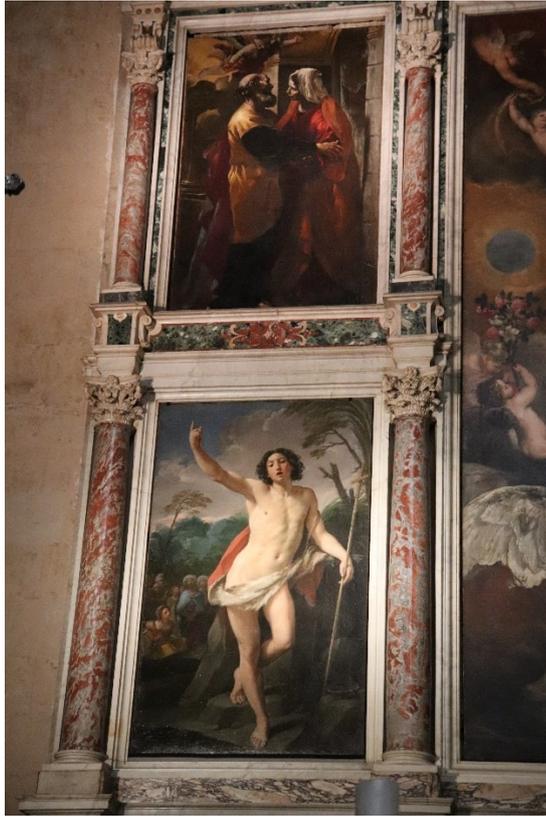


Fig. 23, Anónimo, *Abrazo ante la Puerta Dorada*; G. Reni, *San Juan Bautista*. Retablo mayor de la iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca.



Fig. 24. G. Lanfranco, *Anunciación*. Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca.

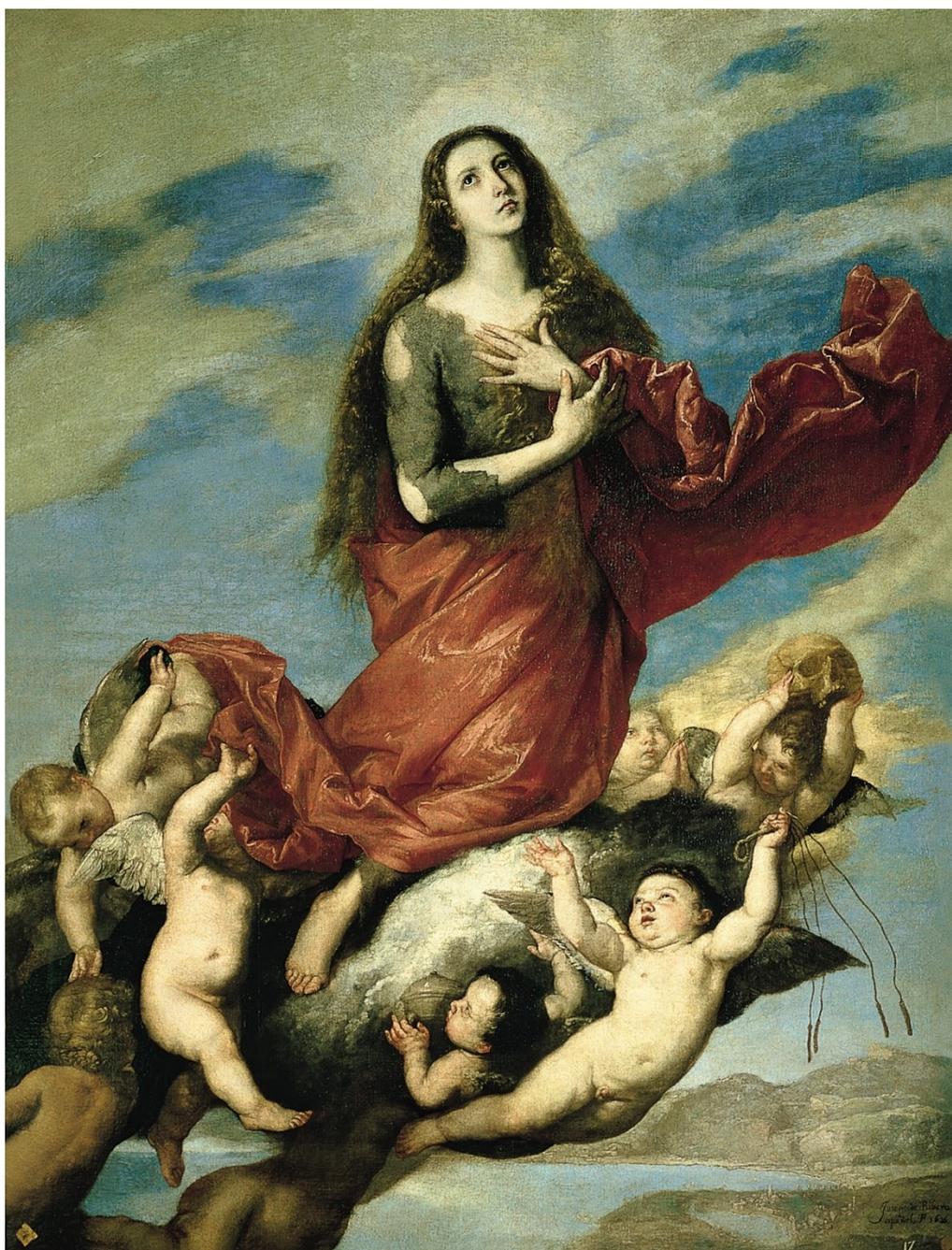


Fig. 25. J. de Ribera, *Asunción de la Magdalena*, 1636.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.



Fig 26. Cuadros amontonados durante la Guerra Civil en la planta baja del Museo del Prado.



Fig. 27. A. Pereda, *Dios Padre*.
Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca.



Fig. 28. P. Finoglio, *Triunfo de Baco*, 1636. Museo Nacional del Prado.



Fig. 29. G. Lanfranco, *Gladiadores en un banquete*, ha. 1638. Museo Nacional del Prado.



Fig. 30. D. Zampieri, *Exequias de un emperador romano*, 1634-1635. Museo Nacional del Prado.



Fig. 31. *Cabeza de Baco*. Sala 61a, 1977 (AMNP, caja 104, exp. 2, doc. 11).



Fig. 32. *Media figura de mujer*. Sala 61a, 1977 (AMNP, caja 104, exp. 2, doc. 11).



Fig. 33. Sala 90, con la serie de la *Vida de San Juan Bautista* y pinturas de Lanfranco, 1977 (AMNP, caja 104, exp. 2, doc. 11).



Fig. 34. Sala 90, G. Lanfranco, *Alocución de un emperador romano*, A. Vaccaro, *San Genaro*, M. Stanzione, *Predicación de San Juan Bautista en el desierto*, 1977 (AMNP, caja 104, exp. 2, doc. 11)

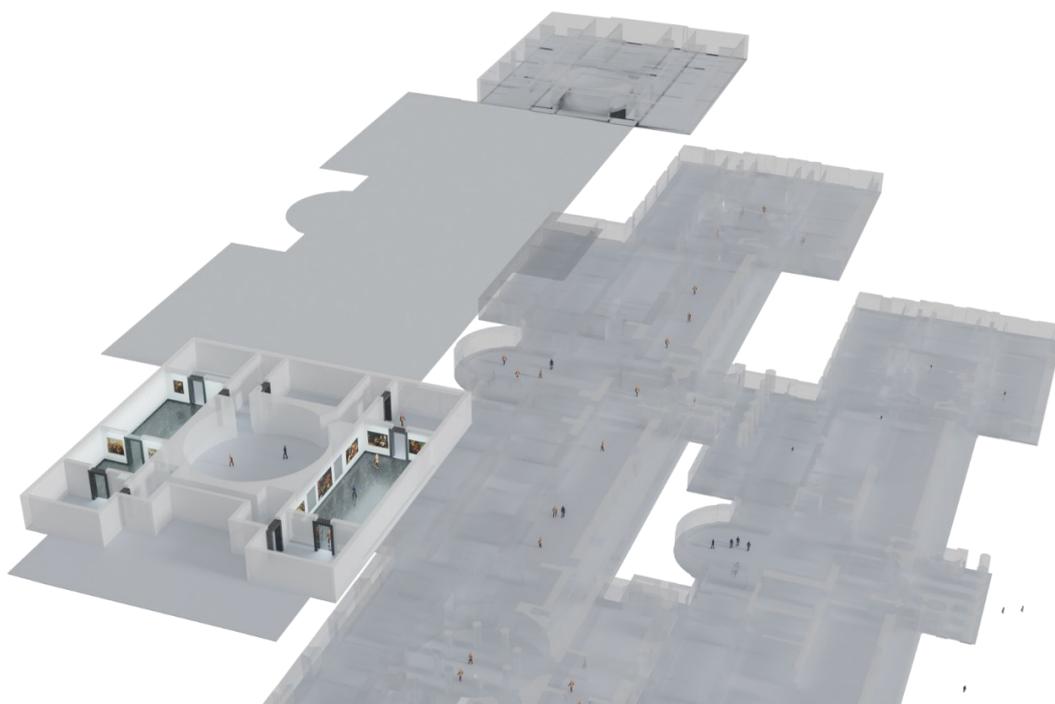


Fig. 35. Autora, *Reconstrucción virtual 3D del museo en 1977*. Consultable en <https://sketchfab.com/3d-models/museo-del-prado-1977-comisiones-monterrey-8f3f8ace4c6e4b8a94859a3876777d49>



Fig. 36. Autora, *Reconstrucción virtual 3D de la sala 90 del museo en 1977.*



Fig. 37. *Gladiadores en un banquete dispuesto en la llamada escalera Mengs de acceso a la planta alta en 1976.*



Fig. 38. J. Ribera, *San Agustín*. Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca (foto de la autora).



Fig. 39. J. Ribera. *San Agustín*. Iglesia de la Purísima Concepción de Salamanca (Imagen del IPCE, sig.: IS 22).



Fig. 40. G. Lanfranco, *Triunfo de un emperador romano con dos reyes prisioneros*. Colecciones Reales.

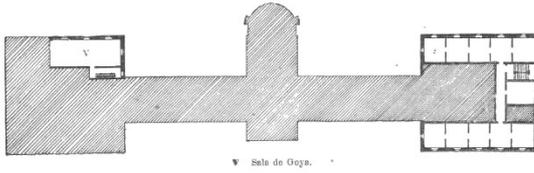


Fig. 41. G. Lanfranco, *Aparición de Cristo a San Agustín*, convento de agustinas recoletas de Salamanca (foto de Arina Shokorova).

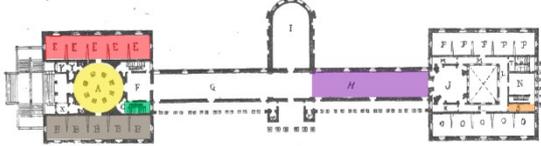
Planos

MUSEO NACIONAL DE PINTURA Y ESCULTURA

PLANTA SEGUNDA

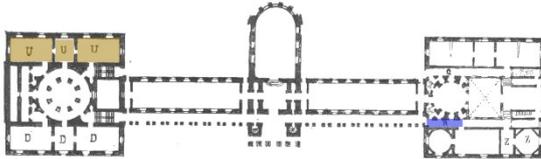


PLANTA PRINCIPAL



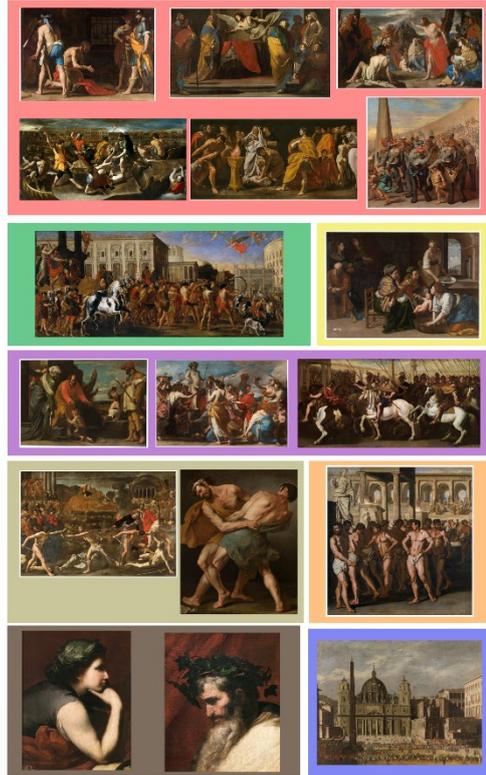
- | | |
|--|--|
| A Rotonda de entrada. | K Pasillo principal, Oeste. |
| B Sala Española. | L Pasillo principal, Mediodía. |
| C Bajada a las Salas de Alfonso XII. | M Pasillo principal, Este. |
| D Sala Italiana. | N Sala de Entradas. |
| E Sala de Contemporáneos. (Del tiempo de la fundación del Museo.) | O Escuelas Germánicas, Oeste. |
| F Salas central. Autores Españoles. | P Escuelas Germánicas, Este. |
| G Salón central. Autores Italianos. | Q Cuarto a continuación del pasillo principal, Oeste. |
| H Sala de la Buena Isabel. | R Escalera principal. |
| I Sala Francesa. | S Secretaría. |
| | T Dirección. |

PLANTA BAJA

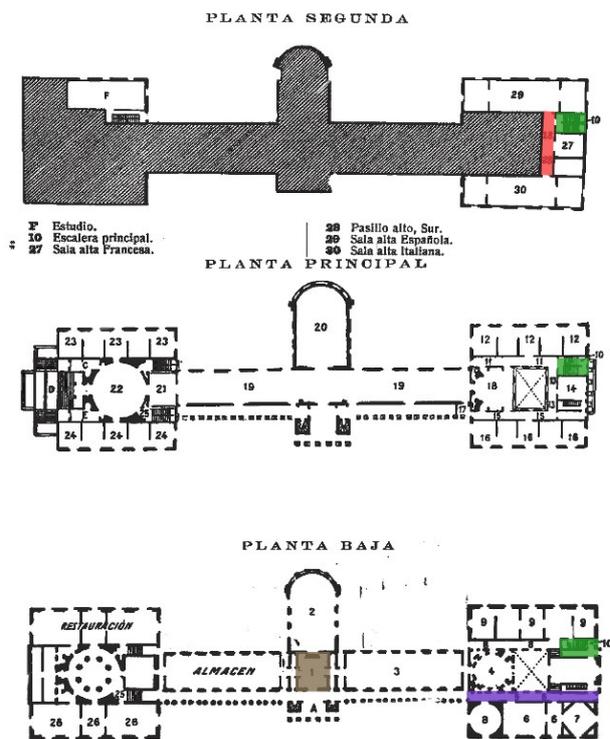


- | | |
|---|--|
| D Salas de Alfonso XII. (Tablas antiguas.) | E Restauración y Salas del pabellón Nordeste. |
| Q Pasillo bajo, Este. | Z Departamento de Dibujos originales. |
| R Pasillo bajo, Oeste. | |

DISPOSICIÓN EN 1900
de acuerdo al *Catálogo de pinturas*



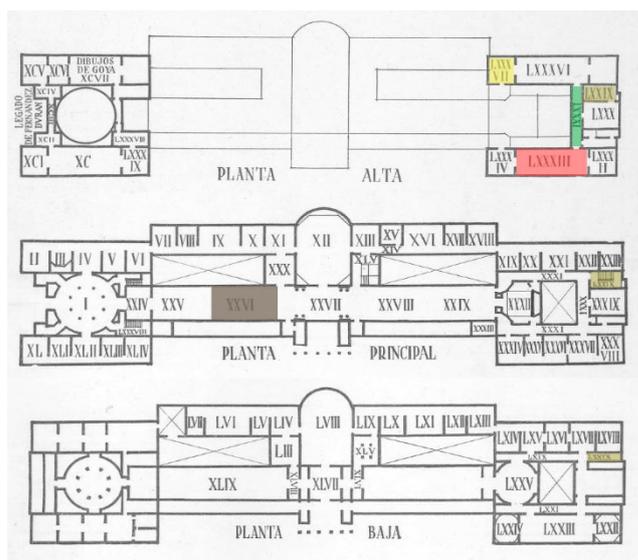
Plano 1. B. Calvo, *Disposición de las pinturas según el catálogo del museo de 1900.*



DISPOSICIÓN EN TORNO 1910-1920
según inventario topográfico



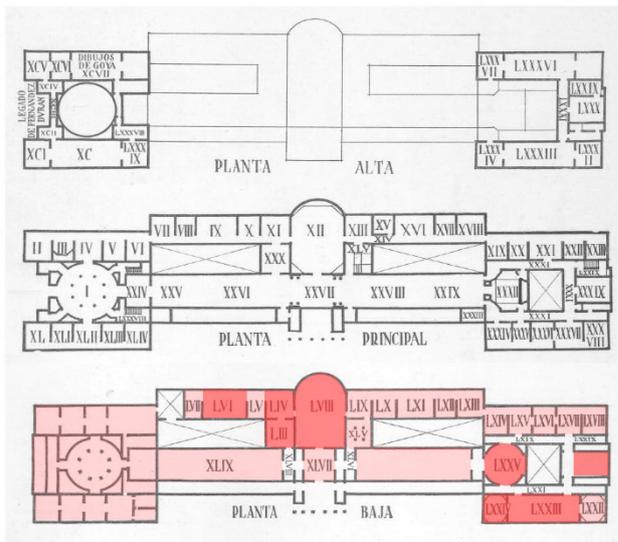
Plano 2. B. Calvo, *Disposición de las pinturas según el inventario topográfico (1910-1920)*



DISPOSICIÓN EN 1933
de acuerdo al *Catálogo de pinturas*



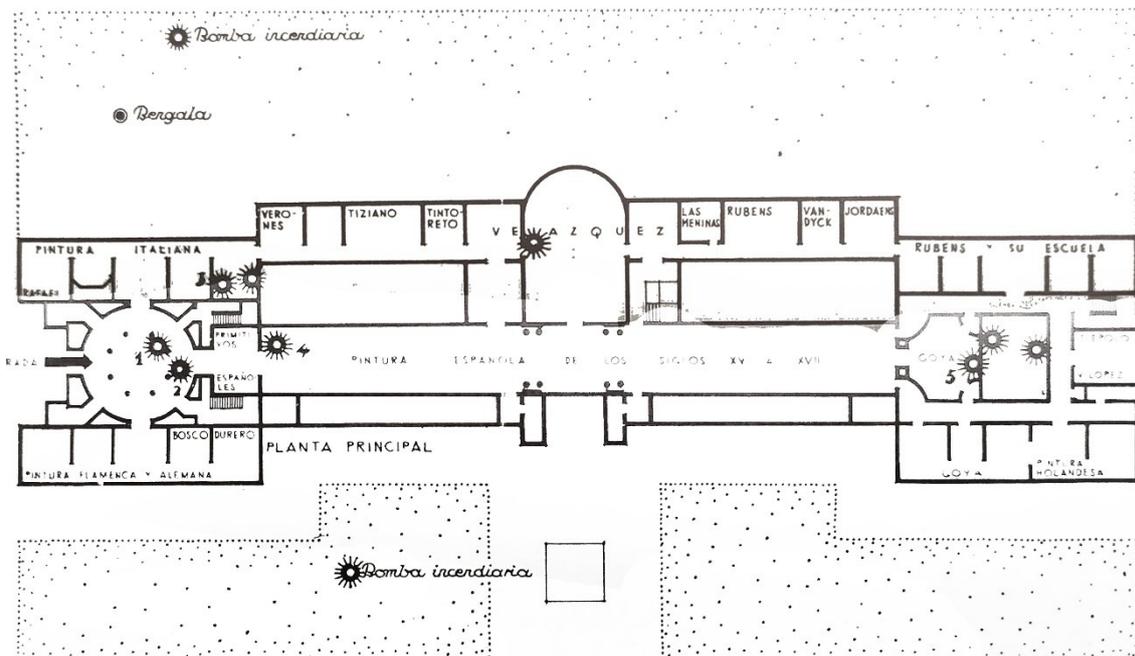
Plano 3. B. Calvo, *Disposición de pinturas según el catálogo de 1933.*



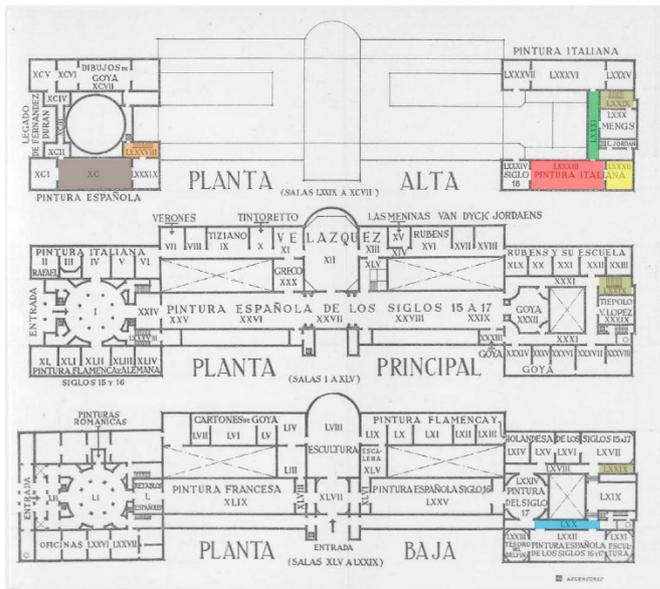
GUERRA CIVIL, 1636-1639
de acuerdo al material gráfico de la Junta Central del Tesoro Artístico



Plano 4. Disposición de los cuadros durante la Guerra Civil.



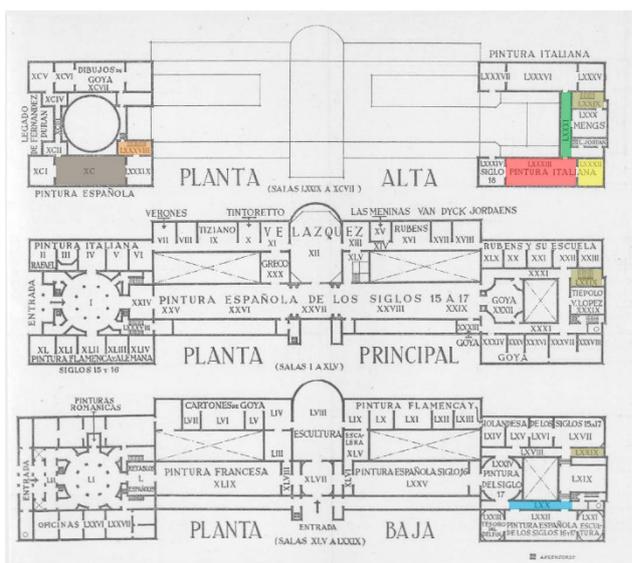
Plano 5. Plano de los bombardeos del Museo del Prado.



DISPOSICIÓN EN 1949
de acuerdo al *Catálogo de pinturas*



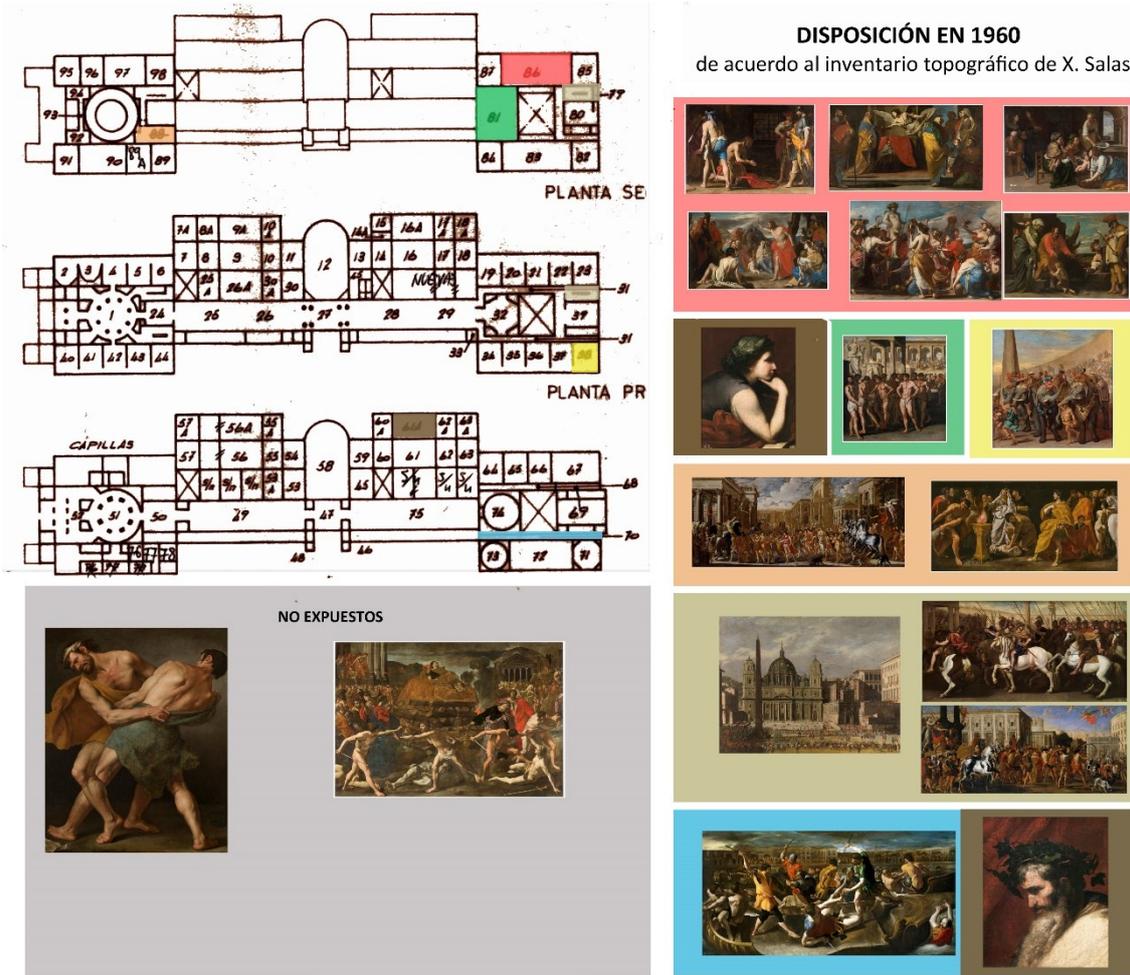
Plano 6. Disposición de los cuadros según el catálogo de 1949.



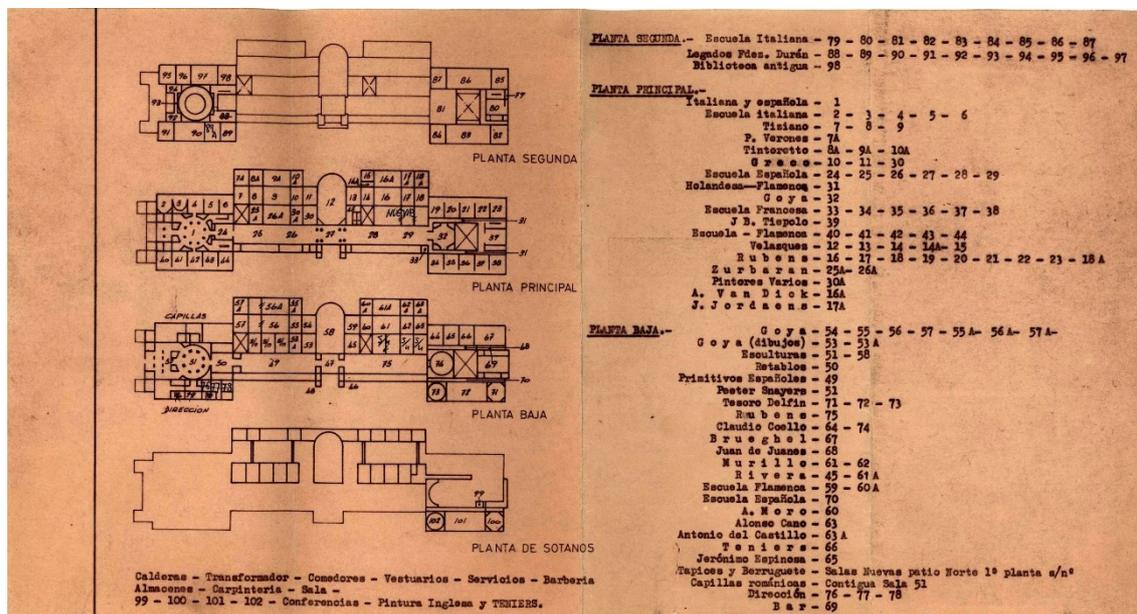
DISPOSICIÓN EN 1952
de acuerdo al *Catálogo de pinturas*



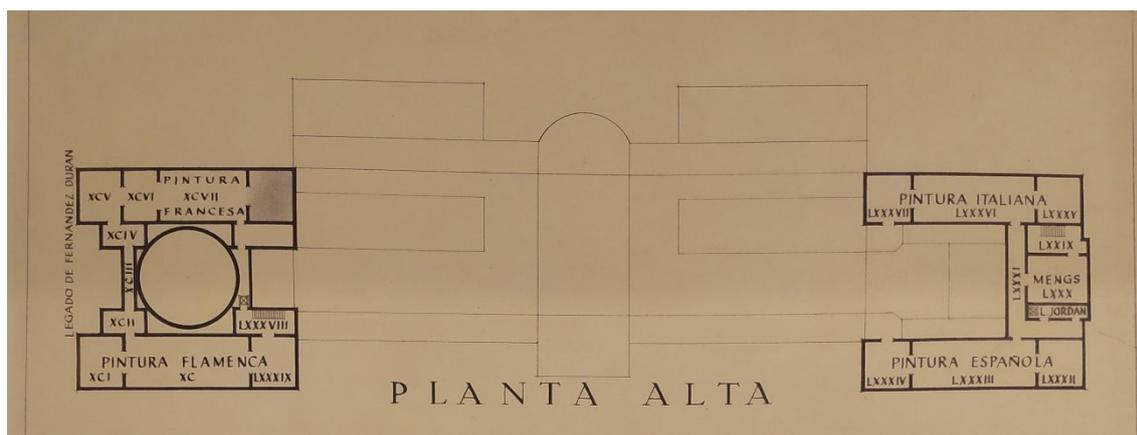
Plano 7. Disposición de los cuadros según el catálogo de 1952.



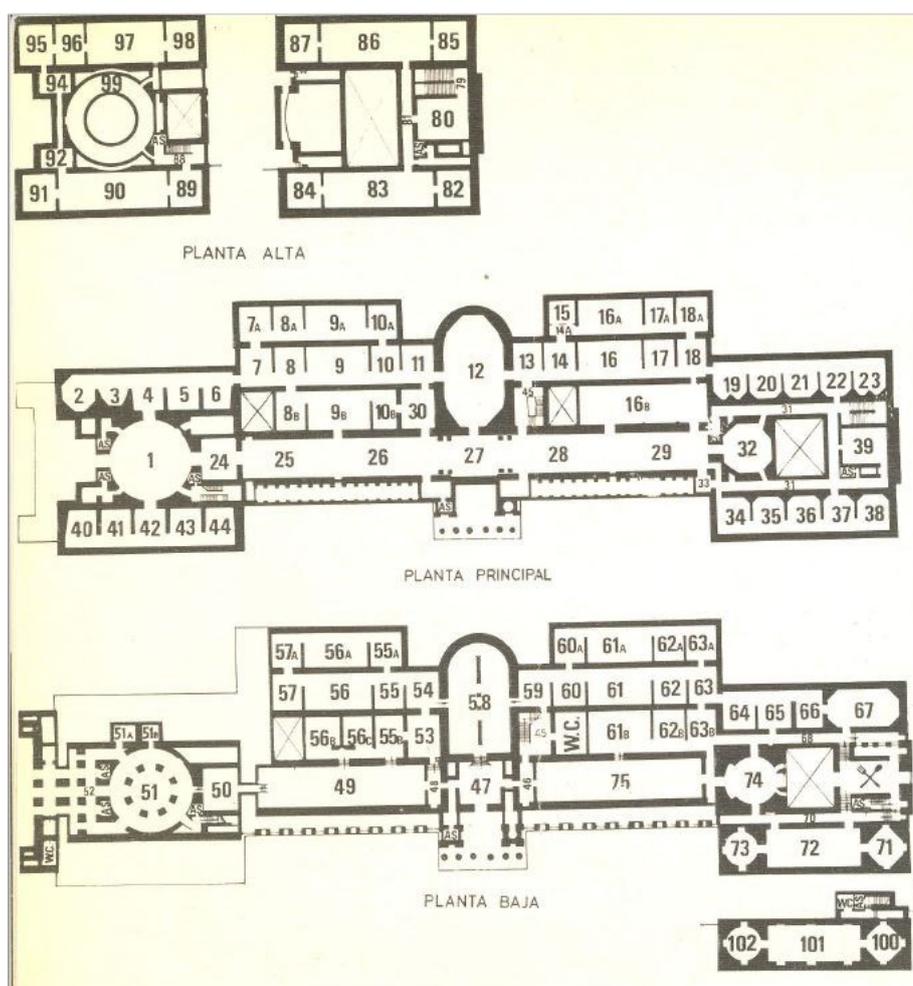
Plano 8. Disposición de los cuadros según SALAS, X.
Situación topográfica de los cuadros expuestos realizada en 1960. Madrid 1960.



Plano 9. Plano topográfico del Museo del Prado entre 1956 y 1968 (AMNP, caja 1357, exp. 4).



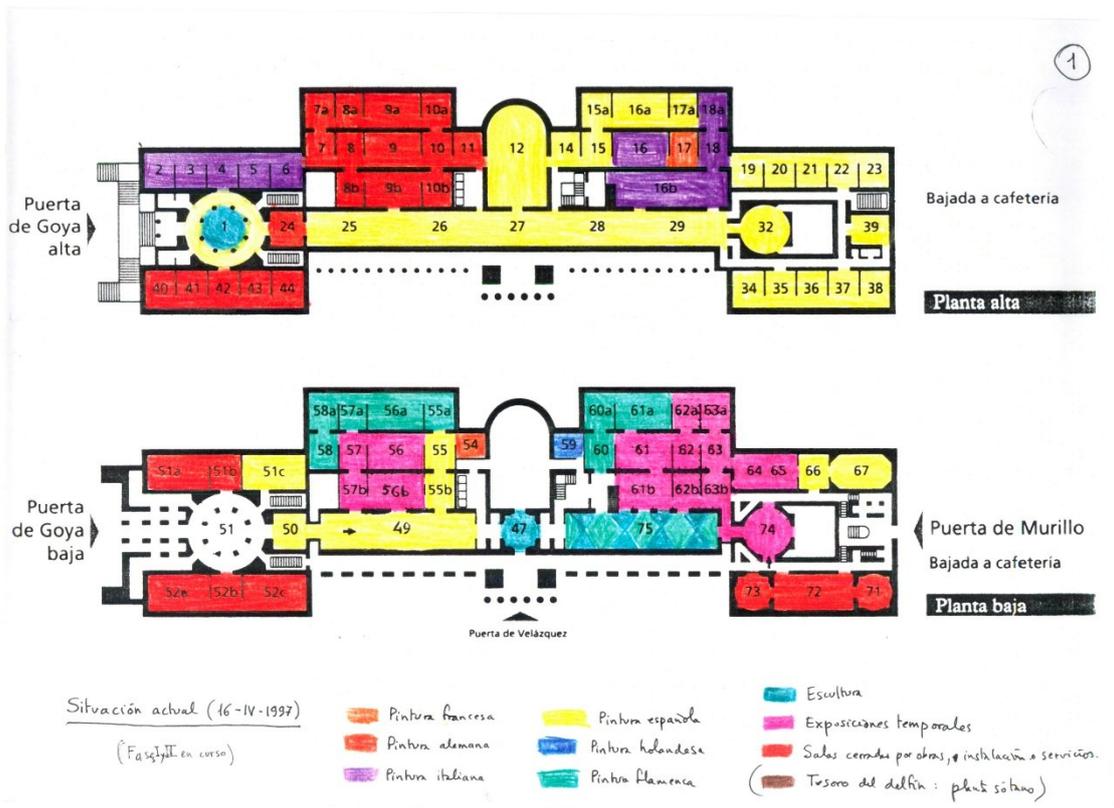
Plano 10. Situación de las pinturas en la planta alta en 1956 (AMNP, planero 1-5, exp. 4).



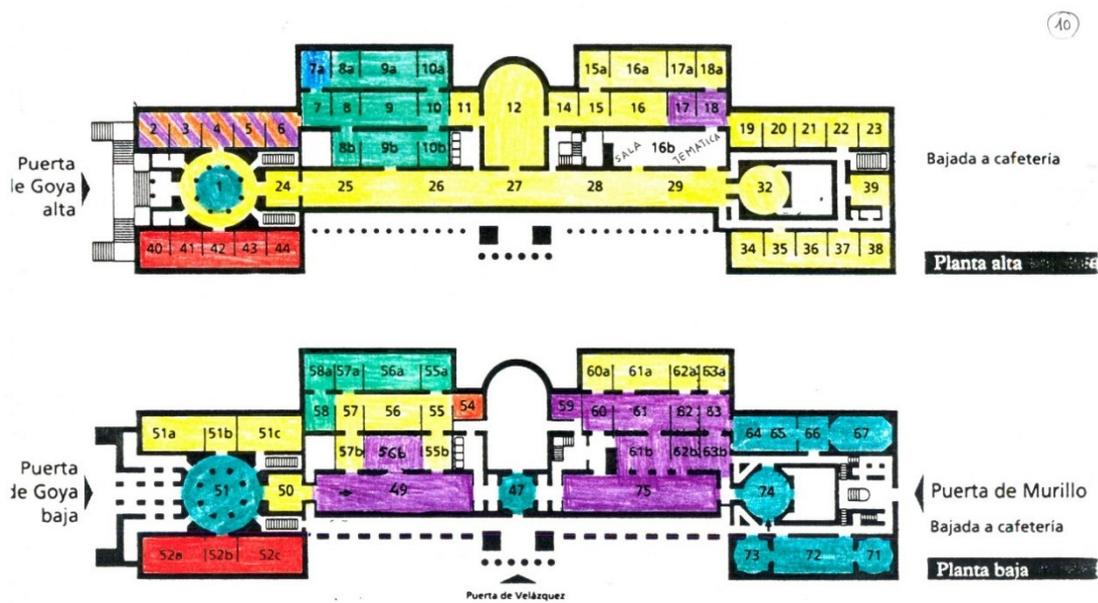
Plano 11. Plano del museo en 1976, previo a las obras de aclimatación llevadas a cabo entre 1977 y 1985 (AMNP, caja 104, exp. 2).



Plano 12. Plano para los visitantes de 1987.



Plano 13. Plan museográfico de 1997 (AMNP, caja4651, exp. 3).



1999. EXPOSICIÓN DEFINITIVA (Hasta la ampliación del Museo del Prado)

Plano 14. Plan museográfico de 1999 (AMNP, caja4651, exp. 3).

Apéndice documental

Doc. 1. Inventario topográfico de la colección de pintura del Museo Nacional de Pintura y Escultura entre 1910 y 1920

[se transcriben únicamente los cuadros comisionados por el conde de Monterrey. Solo aparecen hasta el número 579]

[...]

142, *Dos luchadores*, sala 1

[...]

149, *El nacimiento de San Juan Bautista*, Sala 28

[...]

234, *Exequias* Sala 5

235, *Naumaquia* Sala 28

236, *Auspicios* sala 10

237, *Entrada triunfal de Vespasiano en Roma*, sala 10

238, *Entrada triunfal de Constantino en Roma*, sala 28

[...]

256 *Anuncio a Zacarías*, sala 28

257, *Predicación en el desierto*, sala 10

258, *Degollación*, sala 10

259, *Sacrificio a Baco*, sala 10

[...]

291, *San Juan Bautista se despide de sus padres*, Preti, sala 5.

AMNP, caja 1342, leg. 11.239, exp. 6

Doc. 2. Relación de cuadros restaurados en el Museo del Prado entre 1918 y 1920

Entrada triunfal de Constantino en Roma (nº 238 del catálogo de 1920)

Auspicios de Lanfranco (nº 236 del catálogo de 1920)

Cabeza de Baco de Ribera (nº 1123 del catálogo de 1920)

Nacimiento SJB de Artemisa (nº 149 del catálogo de 1920)

Entrada triunfal de Vespasiano (nº 237 del catálogo de 1920)

Predicación de SJB de Stanzone (nº 257 del catálogo de 1920)

Lista de cuadros restaurado por el Sr. Amutio en 1918

Nº	Autor	Operaciones verificadas
342	Sassoferrato	Forración y restauración
1817	D. Teniers	id. id.
120	C. de Correggio	poner orillas
275	Panini	Forración y restauración
276	Panini	id id
1738	Snyders	sentar color y restaurar
1609	Van Orley	id id
1611	Patinir	Sentar color y pequeña restauración
1614	id	id id
238	Lanfranco	id y restauración
1994	Elº Flamenca	Forración y restauración
1991	id	id id

Madrid 3 de enero de 1919
El restaurador
Federico Amutio

Lista de cuadros restaurado por el Sr. Jover y Pico, 1918

Nº	Autor	Operaciones verificadas
974	Murillo	Limpieza y retoque
1299	Escla espla. Indeter.	id id
120	C. de Correggio	id id
2159	E. Holandesa	(tabla)id id
2130	Poelenburch	(cobre) id id
723	Goya	id id
884	Esteve	id id
1123	Ribera	Forración limpieza y restauración
236	Lanfranco	id id id

Madrid 3 de enero de 1919
El Restaurador
Vicente Jover y Picó

[Recibos de entreda de cuadros en restauración]

Nº1

Museo Nacional de Pintura y Escultura

En el día de hoy se recibe en este taller de restauración el cuadro núm. 149 del catálogo de este Museo que se hallaba expuesto en el Pasillo de las Salas Altas.

Y para resguardo de los celadores correspondientes expido el presente recibo que me será entregado en cuanto vuelva el cuadro a su sitio.

Madrid, 30 de enero de 1919

Autor: Gentileschi

Asunto: El nacimiento de S. Juan Bt^a

Trabajo hecho en la Restauración: Forrado y restaurado

Día en que sale del taller: 26 de Octubre (sic.)

Nº2

Museo Nacional de Pintura y Escultura

En el día de hoy se recibe en este taller de restauración el cuadro núm. 237 del catálogo de este Museo que se hallaba expuesto en Escalera de las Salas Altas.

Y para resguardo de los celadores correspondientes expido el presente recibo que me será entregado en cuanto vuelva el cuadro a su sitio.

Madrid, 5 de febrero de 1919

Autor: Lanfranco

Asunto: Triunfo de Vespasiano

Trabajo hecho en la Restauración: Limpieza y restauración

Día en que sale del taller: 1 de abril de 1919.

Nº8

Museo Nacional de Pintura y Escultura

En el día de hoy se recibe en este taller de restauración el cuadro núm. 257 del catálogo de este Museo que se hallaba expuesto en Escalera entrando a Salas Altas.

Y para resguardo de los celadores correspondientes expido el presente recibo que me será entregado en cuanto vuelva el cuadro a su sitio.

Madrid, 7 de mayo de 1919

Autor: Cavalier Maximo

Asunto: S. Juan predicando

Trabajo hecho en la Restauración: Sentar color limpieza y restauración

Día en que sale del taller: 25 de junio de 1919.

AMNP, caja 79, leg. 23.05, exp. 52

Doc. 3. Préstamo denegado exposición «Pintura Italiana» en Florencia

[En 1922 se celebra en Florencia la exposición de *Pittura italiana del Seicento e Settecento* para la que fueron requeridas obras de Amiconi, Corrado Giaquinto, Daniel Crespi, Orazio Gentileschi, Luca Giordano, Massimo Stanzione, Andrea Vaccaro y Tiepolo. La petición fue denegada por el Prado y que se transcribe a continuación].

«1922

Exposición Pintura italiana

Florencia

Excmo. Sr.: Esta Dirección general ha resuelto remitir a V. E. la adjunta Real Orden comunicada del Ministerio de Estado por la que da traslado a la solicitud del Meal de Florencia respecto a la proyectada Exposición de la Pintura italiana del siglo 16 y 17 para que ese patronato de su digna Presidencia se sirva emitir su autorizado informe»

Dios guarde a V. muchos años.

Madrid, 20 de Enero de 1922

El Director general

Javier García

Señor Presidente del Patronato del Museo Nacional del Prado

«Patronato del Museo Nacional del Prado

Presidencia

Al Director general de Instrucción pública y Bellas Artes

En 20 de febrero de 1922

Exmo. Sr. Vista la solicitud del Sr. Alcalde de Florencia, quien pretende que el Museo Nacional del Prado envíe a la Exposición de la Pintura italiana del siglo 16 y 17, que ha de celebrarse en dicha la ciudad durante la primavera próxima, varios cuadros de los que en el se guardan pintados por Amiconi, Giaquinto, D. Crespi, O. Gentileschi, Giordano, M. Stanzione, los Tiepolos y Vaccaro: el Patronato acordó por unanimidad emitir el informe que se le pide por V. E. en el sentido de que lamentándolo muy de veras, no puede darle favorable porque hace ya tiempo tiene decidido que ningún cuadro del Museo salga de él para figurar en exposiciones, por importantes que sean; y por

ello no envió ninguno, a pesar de las indicaciones que se le hicieron de la última de pintura española celebrada en Londres.

Lo que cumpliendo el esperado acuerdo tengo el honor de participar a V. E. en devolución de la Real Orden comunicada por el Ministerio de Estado.

El Presidente».

AMNP, caja 59, leg. 17.120, exp. 5

Doc. 4: Plano de las nuevas salas 1923. Italiana planta alta

[Recorte de prensa «Las nuevas instalaciones del Museo del Prado», en *El Debate*, 13-III- 1924, donde se especifica que la tercera planta se destina a pintura italiana y española de los siglos XVII y XVIII]

UN MILLÓN DE PESETAS EN REFORMAS

El plano adjunto representa la instalación definitiva, iniciada hace diez años, de la planta principal del Museo del Prado. Hasta dentro de unos días no se ultimará el traslado a la sala número 29 de los goyas expuestos en las salas provisionales de la planta baja, donde asimismo están los de la Escuela Francesa, Escultura, Legados Errazu y Bosch y Depósitos; en la tercera planta figuran las pinturas italianas y españolas de los siglos XVII y XVIII.

El coste de las obras realizadas asciende próximamente a un millón de pesetas. Además de la renovación de marcos y decorados, se ha procedido a desalojar los techos de materiales combustibles. Los nuevos son de armadura de hierro, salvo los que cubren la gran galería de las Escuelas Españolas, cuya sustitución, proyectada en el plazo de dos años, requiere una consignación de 250.000 pesetas, con cargo a los ejercicios de dos presupuestos.

El remozamiento del Museo ha aumentado extraordinariamente el número de visitantes, bien que el público madrileño comen-

Alfonso para inaugurar la nueva instalación, precisó a sus acompañantes la impresión que le produjo, siendo niño, el «Prometeo e Ictión», de Ribera, que es, en efecto, una de las composiciones más sombrías de las galerías del Prado.

Poco a poco las clases humildes van aficionando a conocer el Museo. El jueves, día en que la entrada es gratuita, muchos obreros que trabajan en las construcciones cercanas, aprovechan una hora de las dos que al mediodía tienen para comer en recorrer el edificio.

Se calcula entre 500 y 1.000 las personas que visitan los jueves el Museo. El número de visitantes en martes, viernes y sábados oscila entre 150 y 200. El lunes está prohibido el acceso al local, porque es día destinado a obras de limpieza. Pasan, por último, de 1.800 los visitantes del domingo.

3.710 VISITANTES EN UN DÍA

La entrada máxima se registró el 16 del último diciembre, domingo; pocos días antes se había inaugurado oficialmente la nueva instalación. De diez de la mañana a dos de la tarde estuvieron en el Museo 3.710 personas. A partir del mediodía fué preciso con-

fumando un espléndido habano, pero el personal lo hizo saber que, en honor y cumplimiento del reglamento de la casa, debía tirar el cigarro.

No hace mucho se prohibió la entrada al cronista don Ramón Gómez de la Serna, que iba al Museo abrigado en una capa. «Es por el frío», arguyó. «No importa, lo replicaron; no se puede pasar con capa.»

LOS COPISTAS Y SUS VALLAS

Otro aspecto pintoresco, en muchos casos más pintoresco que pictórico, del Museo es el de los copistas. Armados de caballetes y pinceles, constituyen una legión temible, que merman al contemplador la íntegra visión a que tiene derecho, levantando vallas ante los grandes modelos. Por este motivo se ha limitado su número, pero son todavía de cincuenta a cincuenta y cinco los aficionados o profesionales que adiestran su técnica, siguiendo la huella de los maestros. Sin embargo, no se les consiente trabajar los días de entrada gratuita. A la copia se le impone una limitación; la de que no ha de tener el mismo tamaño que el original.

Al aspirante a copista se le entrega una hoja, a la que debe unir una póliza de a

LOS JERONIMOS

Planta principal del Museo del Prado después de la reforma

1.—Greco.	13.—Eyckianos, Fiemalle, Bouts.	25.—Brueghel de Velours.
2.—Velázquez.	14.—Van der Weyden.	26.—Van Artois Van Dyck.
3.—Tintoretto.	15.—Gossart, Van Orley.	27.—Van Utrech, Snyders.
4.—Tiziano.	16.—Ratier, Bosch, Bruechel.	28.—Brueghel de Velours.
5.—Tiziano, Veronés, Bassano.	17.—Durer, Gernach, Baldung.	29.—Goya.
6.—Veronés.	18.—Esealera.	30.—Escuelas italianas de los siglos XVII y XVIII.
7.—Giordone, Leto, Tiziano.	19.—Velázquez, Mezo.	31.—Vos.
8.—Sarto.	20.—Rubens, Van Dyck.	32.—Snyders, Valckenborgel.
9.—Milaneses, Correggio.	21.—Rubens, Van Dyck.	33.—Teniers.
10.—Primitivos.	22.—Rubens, Jordaens.	34.—Holandeses del siglo XVII.
11.—Rafael.	23.—Rubens.	35.—Moro Marinus.
12.—Primitivos.	24.—Rubens.	

AMNP, Caja 4015, exp. 8

Doc. 5. Actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado de 1964 a 1967

[sobre la sala anular alta para pintura italiana]

Acta 529

Reunido el patronato del Museo del Prado el día 25 de abril de 1967 en la sala de la Biblioteca del propio museo, a las cuatro y cuarto de la tarde, el Sr. Presidente abre la sesión y el secretario leyó el acta de la anterior, siendo esta aprobada.

Sala anular

«Expone el Sr- Director la conveniencia de que en la sala anular, se exponga pintura italiana, pues aunque en un principio se pensó exponer en la misma los dibujos de Goya y los grabados, legados por Mr. Harris, cree que no sería cómodo para el visitante, ya que de esta forma la obra de Goya estaría distribuida en tres plantas y al instalar en esta sala pintura italiana, quedaría toda la planta tercera — cuerpo norte — dedicada a dicha pintura, quedando así ordenada».

AMNP, Caja 1381, leg, 19.16, exp. 2: 86. Acta 529, p. 79

(transcripción parcial sobre las salas altas italianas reformadas)

Acta 532

Reunido el patronato del Museo del Prado el día 4 de noviembre de 1967 en la sala de la Biblioteca del propio museo, a las cuatro y cuarto de la tarde, el Sr. Presidente abre la sesión y el secretario leyó el acta de la anterior, siendo esta aprobada.

Salas LXXXI, LXXXII, LXXXIII, LXXXIV, LXXXV, LXXXVI y LXXXVII — llamadas salas italianas altas —.

En estas siete salas ha sido necesario; levantamiento de pavimento, preparado del friso para instalación de calefacción e instalar nuevo pavimento. Desescombrar la excesiva carga que gravitaba sobre las bóvedas que sostienen los forjados. Agrandar huecos de paso de muros de gran espesor colocando cargaderas metálicas y construir lucernarios zenitales (sic.) con viguería metálica, al objeto de dar más luz natural a las salas [...].

AMNP, Caja 1381, leg, 19.16, exp. 2: 86. Acta 532, p. 90

Doc. 6. Actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado de 1968 a 1972

3 de abril de 1968 dice que el director que ahora que las salas de ala sur están casi terminadas, sería buen momento para hacer la exposición Pintura italiana del siglo XVII. El Patronato la considera buena idea, pero ello obliga a tenerlas cerradas mucho tiempo y que mientras tanto se podrían abrir con otras pinturas.

AMNP, Caja 1381, leg, 19.16, exp. 3: 10- 11. Acta 536.

321275

Doc. 7 Préstamo exposición «VII Biennale D'Arte Antica. Mostra del Guercino» en Bolonia (1 de septiembre – 18 de noviembre de 1968)

[Actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado de 1964 a 1967]

Actas 529

Reunido el patronato del Museo del Prado el día 25 de abril de 1967 en la sala de la Biblioteca del propio museo, a las cuatro y cuarto de la tarde, el Sr. Presidente abre la sesión y el secretario leyó el acta de la anterior, siendo esta aprobada.

Peticiones de cuadros:

Bolonia: Del Patronato anterior celebrado el 16 de marzo quedó pendiente la petición del cuadro del pintor llamado el Güercino (sic.), para que pueda figurar en la «VII Biennale de ella (sic.) D'Arte Antica» de Bolonia «Susana y los Viejos»; el Patronato, considerando las razones expuestas por los organizadores de esta exposición monográfica, acordó desde ahora la concesión del cuadro, aunque esta no se celebrase hasta junio de 1968.

AMNP, Caja 1381, leg, 19.16, exp. 2: 86. Acta 529, p. 80

Doc. 8. Actas de reuniones del Patronato del Museo del Prado de 1964 a 1967

(gestión de recuperación de *Banquete de gladiadores*)

Acta 512

Reunido el patronato del Museo del Prado el día 8 de mayo de 1965 en la sala de la Biblioteca del propio museo, a las cuatro y media de la tarde, el Sr. Presidente abre la sesión y el secretario leyó el acta de la anterior, siendo esta aprobada.

[...]

Depósito de cuadros en Granada

El Sr. Director da cuenta de que hace unos días han tenido entrada en el Museo, cuatro cuadros procedentes del depósito que el Prado tenía en la Universidad de Granada. Estos son de Guido Reni, Lanfranco, Collantes y de la Escuela de Rubens.

El de Guido Reni representa Hipómenes y Atalanta, obra maestra, que se encontraba en el alcazar, desde el siglo XVII.

El de Lanfranco, *Banquete de Patricios*, hermoso ejemplar de su autor, con el que se completa la serie de los que ya existen en el Museo.

El de Collantes que representa «El caballo de Troya», firmando y muy hermoso, que el de la Escuela de Rubens, representa asunto mitológico o de novela del Renacimiento.

[...]

AMNP, Caja 1381, leg, 19.16, exp. 2, p. 20

Doc. 9. Préstamos «Pintura en Nápoles. De Caravaggio a Giordano». Londres, 1982

Con el fin de que figuren en la Exposición «La Pintura en Nápoles, de Caravaggio a Luca Giordano», que se celebrará en la Royal Academy de Londres, de Octubre a Diciembre de 1982 y en la National Gallery de Washington, de Enero a Marzo de 1983,

Visto el informe del Director del Museo del Prado y el acuerdo adoptad por su Real patronato, en su reunión celebrada el 9 de Marzo,

A propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas,

ESTE MINISTERIO ha resuelto acceder al préstamo de las obras que a continuación se relacionan, propiedad del estado y que se conservan en el Museo del Prado;

Sueño de José, RIBERA.

Degollación de San Juan Bautista. STANZIONE.

Banquete romano. LANFRANCO.

Las citadas obras serán entregadas con las debidas garantías, previa firma del Acta de Préstamo y de Devolución, en su día, abono por los organizadores de la Exposición de las pólizas del seguro que cubra los riesgos de transporte y de permanencia en la Exposición, siendo beneficiario de las mismas el Estado Español, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, y bajo las condiciones técnicas que se fijen al respecto por el Director del Museo

Lo que traslado a V. S. para su conocimiento.

Madrid, 26 de marzo de 1982.

EL JEFE DE LA SECCIÓN DE REGIMEN GENERAL DE MUSEOS,

Ángeles de la Campa

AMNP, Caja 38, leg. 17.54/ exp. 3

Doc. 10. Préstamos exposición «Jusepe de Ribera: lo Spagnoletto, 1591-1652» (04/12/1982-06/02/1983), Kimbell Art Museum, Fort Worth (EEUU)

Con el fin de que figuren en la exposición «Ribera» que se celebrará en el Kimbell Art Museum de Fort Worth (Texas), del 4 de Diciembre de 1982 al 6 de Febrero de 1983; visto el informe del Director del Museo del Prado y el acuerdo de su Real patronato en sesión celebrada el 5 de Mayo, y a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas,

ESTE MINISTERIO ha resuelto que las obras que a continuación se relacionan, propiedad del estado y que se conservan en el Museo del Prado de Madrid, sean cedidas en calidad de préstamo temporal, al Kimbell Art Museum de Fort Worth (Texas), para la Exposición que sobre Ribera, se celebrará del 4 de Diciembre de 1982 al 6 de Febrero de 1983:

San Cristobal con el Niño Jesús. RIBERA, nº C. 1111.

San Andrés, Apóstol. RIBERA, nº. C. 1078

Diosisos, fragmento. RIBERA, nº. C. 1123

Sibila, fragmento. RIBERA, nº. C. 1122

Las citadas obras serán entregadas con las debidas garantías, previa firma del Acta de Préstamo y de Devolución, en su día, abono por los organizadores de la Exposición de las pólizas del seguro que cubra los riesgos de transporte y de permanencia en la Exposición, siendo beneficiario de las mismas el Estado Español, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, y bajo las condiciones técnicas que se fijen al respecto por el Director del Museo

Lo que traslado a V. S. para su conocimiento.

Madrid, 1 de junio de 1982.

EL JEFE DE LA SECCIÓN DE REGIMEN GENERAL DE MUSEOS,

Ángeles de la Campa Cano

AMNP, Caja 28, leg. 17.48, exp. 4

Doc. 11. Préstamo exposición «Civiltà del Seicento a Napoli» (Octubre 1984-Abril 1985), Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles (Italia)

Préstamo exposición «Civiltà del Seicento a Napoli» (Octubre 1984-Abril, 1985), Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles.

A petición del Director del Museo del Prado y conforme al acuerdo adoptado por su real patronato, en la sesión celebrada el 6 de Diciembre de 1983, para acceder al préstamo de varias obras del Museo para la Exposición «Civiltà del Seicento a Napoli» que se celebrará en el Museo y Galería Nacional de Caposimonti (sic.) de Nápoles, de Octubre de 1984 a Abril de 1985.

A propuesta de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos,

ESTE MINISTERIO ha resuelto:

Primero. – Acceder al préstamo de las obras que a continuación se relacionan, propiedad del Estado y que se conservan en el Museo del Prado, para la Exposición «Civiltà del Seicento a Napoli», que se celebrará en Nápoles, de Octubre de 1984 a Abril de 1985:

Ixión. Cat. 1114. 227 x 301 cms. RIBERA.

Lucha de Jacob y el ángel. Cat. 239. 99 x 125 cms. LEONE.

Nacimiento de San Juan. Cat. 149. 184 x 258 cms. GENTILESCHI.

Elefantes en un circo. Cat. 91. 229 x 231 cms. LEONE.

Expulsión de los mercaderes. Cat. 94. 101 x 135 cms. FALCONE.

Gladiadores. Cat. 92. 186 x 183 cms. FALCONE. Valoración a efectos de seguro:

Soldados entrando en el circo. Cat. 92. 92 x 183 cms. FALCONE.

Adoración de los pastores. Cat. 47. 99 x 131 cms. BASSANTE.

Degollación del Bautista. Cat. 258. 184 x 258 cms. STANZIONE.

Felipe V. Cat. 404. VACCARO. Valoración a efectos de seguro:

MESA DE PIEDRAS DURAS CON EL ESCUDO DE LOS DUQUES DE OSUNA.

Segundo.- Las obras serán entregadas con las debidas garantías, previa firma del Acta de préstamo y devueltas al Museo al finalizar la exposición, bajo las condiciones técnicas que fije al respecto el Director del Museo del Prado.

Tercero.- La entidad que solicita el préstamo suscribirá una póliza de seguro que cubra los riesgos de transporte, permanencia en la exposición y regreso al Museo, a cuyos efectos se valoran las obras en las cuantías, que se fija a cada una de ellas, siendo el beneficiario de la misma, el Estado Español, Ministerio de Cultura.

Cuarto. – El Directo del Museo del Prado, remitirá a la Sibdirección General de Museos, Sección de Régimen General de Museo, las Actas y una copia de la póliza de seguro y será responsable del cumplimiento de os requisitos señalados en la presente orden.

Lo que traslado a V. S. para su conocimiento,

Madrid, 18 de julio de 1984.

EL JEFE DE LA SECCIÓN DE REGIMEN GENERAL DE MUSEOS,
Ángeles de la Campa Cano.

AMNP, Caja 51, leg. 17.68, exp. 5

Doc. 12. Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano. Préstamo y conservación

[Para la exposición se solicita el levantamiento del depósito de varias obras pertenecientes al Museo,
pero depositadas en diferentes instituciones]

Con el fin de que figuren en la exposición «Pintura napolitana del siglo XVII» que, organizada por la Dirección General de Bellas Artes y Archivos, a través del Museo del Prado, que se celebrará de Mayo a Julio.

Vistos los informes favorables de los Directores de los Museos de santa cruz de Toledo, Bellas Artes de Sevilla y de Cádiz, y a propuesta de la Dirección General de Bellas Artes y Archivos,

ESTE MINISTERIO ha resuelto:

Primero.- Acceder al préstamo de las obras que a continuación se relacionan, propiedad del Estado, pertenecientes a los fondos de los Museo que, asimismo, se indican, para la Exposición «Pintura Napolitana del siglo XVII»:

Falcone: *Escena de batalla* (Las Palmas de G. Canaria) *Embarque de tropas de artillería* (Desde 1940 por O. Ministerial en Capitanía General de la Coruña)

F. Fracanzano: *Baco Beodo* (por O. Ministerial desde 1970 en Museo de Sevilla)

LISTADO DE OBRAS QUE PARTICIPAN EN LA EXPOSICIÓN

FALCONE:

93 *Soldados romanos a caballo.*

139 *Batalla.*

92 *Gladiadores.*

87 *Concierto.*

FRACANZANO

142 *Luchadores.*

F. FRACANZANO- *Baco Beodo.*

GARGIULO

237 *Triunfo de Vespasiano.*

238 *Triunfo de Constantino.*

ARTEMISA GENTILESCHI

149 *Nacimiento de San Juan.*

LANFRANCO

234, 235, 236, 2943, 3091 *Cinco escenas de historia de Roma.*

Triunfo romano. Palacio de Aranjuez.

San Agustín y Cristo. Convento de agustinas recoletas de Salamanca.

DI LIONE

91 *Elefantes en el circo.*

STANZIONE

256 *Anuncio a Zacarias.*

291 *El Bautista se despide de sus padres.*

257 *Predicación en el desierto del Bautista.*

258 *Degollación del Bautista.*

259 *Sacrificio a Baco.*

RELACIÓN DE OBRAS PEDIDAS HASTA LA FECHA, Madrid, 18-03-1985

Lanfranco, *Triunfo de un emperador romano*, Real Palacio de Aranjuez, Valorado en 20 millones de pesetas

Falcone, *Escena de Batalla*, Casa-Museo Colón, Las Palmas de G. C.

Rva. Madrid Piora
Convento de MM. Agustinas de Monterrey
Salamanca

LANFRANCO: *Cristo y San Agustín*

RIBERA: *San Genaro*

RELACIÓN DE OBRAS EN COLECCIONES Y ENTES NO ESTATALES:

Convento MM agustinas de Monterrey

Lanfranco: *Cristo y San Agustín*, 7 millones de pesetas.

(AHMP, caja 48, leg. 17.65, exp. 1)

Doc. 13. Préstamo cuadro Artemisa Gentileschi para Florencia 1991

Entre Casa Buonarroti, Florencia¹

MOSTRA: *Artemisia*

A cura di Roberto Contini e Gianni Papi. Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno- 4 novembre 1991

El 13 de marzo de 1991

Ilmo. Sr. Director General de Bellas Artes

Ministerio de Cultura

Madrid

El Real patronato del Museo del Prado, en su sesión celebrada en el día de ayer, acordó acceder al préstamo de la obra de Artemisia Gentileschi, *El nacimiento de San Juan Bautista*, cat. 149, para que figure en la Exposición sobre Artemisia Gentileschi que tendrá lugar en la Casa Buonarroti de Florencia del 18 de junio al 4 de noviembre de 1991.

Por ello, ruego se den las oportunas órdenes para la elaboración de la correspondiente Orden Ministerial de préstamo a efectos de seguro es de [información no permitida para su publicación]— de pesetas.

La subdirectora

Fdo: Manuela Mena

(AMNP. caja 1416, leg. 17.160, exp. 7)

¹ Roberto Contini e Gianni Papi (a cura di). *Artemisia*. Firenze, Casa Buonarroti, 18 giugno- 4 novembre 1991.

Doc. 14. Conservación y restauración. Proyecto de restauración, 1993

Proyecto de restauración

Ficha Técnica:

Tema *San Juan Bautista*

Autor Guido Reni

Dimensiones: 2, 31 x 1, 41 m.

Naturaleza: Óleo sobre lienzo (sin bastidor)

Propiedad: Convento de Madres Agustinas de Monterrey (Salamanca).

Tratamientos propuestos: 1. Protección de la capa pictórica, 2. Consolidación del color, 3. Corrección de deformaciones del soporte, 4. Sujeción y corrección de las deformaciones producidas por los numerosos desgarros, 5. Limpieza y lijado del reverso del soporte, 6. Proceso de reentelado, 7. Montaje de la obra en un bastidor, 8. Eliminación del papel de protección de la capa pictórica, 9. Colocación de injertos en las faltas de soporte original, 10. Limpieza del estrato superficial, 11. Igualado de barnices oxidados, 12. Estucado de las faltas de preparación y enrasado de los estucos, 13. Reintegración con acuarela de las lagunas pictóricas, 14. Barnizado de protección, 15. Retoque de la reintegración con Maimeris, 16. Barnizado final, 17. Informe y documentación fotográfica del proceso de restauración.

Realiza el presupuesto el 23 de abril de 1993 la empresa «Estudios de restauración y obras de arte S. C.»

FICHA TÉCNICA

Tema: *Anunciación*

Autor: Lanfranco

Dimensiones: 4, 70 x 2, 40 m.

Naturaleza de la obra: Óleo sobre lienzo

Propiedad: Convento de Madres Agustinas de Monterrey (Salamanca)

Tratamientos propuestos: 1. Corrección de deformaciones del soporte, 2. Limpieza del reverso del soporte, 3. Eliminación de parches y lijado del soporte, 4. Colocación de gasas en uniones y rajaduras, 5. Proceso de forración, 6. Consolidación del color, 7. Montaje en un bastidor nuevo biselado y provisto de cuñas, 8. Eliminación del papel de protección de la capa pictórica, 9. Colocación de injertos en las faltas de soporte original, 10. Limpieza del estrato superficial, 11. Eliminación de repintes, 12. Igualado de barnices oxidados, 13. Estucado de las faltas de preparación y enrasado de los estucos, 14. Rehacer textura original en estucos, 15. Reintegración: bases de acuarela y reintegración con acuarela, 16. Barnizado de protección, 17. Retoque de la reintegración con Maimeris, 18. Barnizado final, 19. Informe y documentación fotográfica del proceso de restauración.

(AMNP, C. 4628, exp. 3)

Bibliografía

ABELLA 1923

P. Abella, *Una hija de los condes de Monterrey*, en «La Basílica Teresiana», n°s 103-105, 1923, pp. 28-68.

ALBA 1924

duque de Alba, *Las riquezas de arte de la Casa de Alba/ Discurso de entrada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1924.

ALBERTI 1937

R. Alberti, *Mi última visita al Museo del Prado* en «Crónica General de la Guerra Civil». Tomo 1, Madrid, Alianza, 1937, pp. 209-301.

AMICO 2010

F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, en G. De Lorenzi (cura), «Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento», Roma, Gangemi, 2010, pp. 37-60.

ARAUJO 1884

F. Araujo, *La reina del Tormes. Guía Histórico-descriptiva de la ciudad de Salamanca y colección de fotografías de J. Laurent*, Salamanca, Imp. de Jacinto Hidalgo, 1884.

BERNINI 1982

G. P. Bernini, *Giovanni Lanfranco (1582-1647)*, Parma, Centro Studi della Val Baganza/Associazione «Comunità di Terenzo», 1982.

BERUETE-MAYER 1924

A. Beruete, A. Mayer, *Álbum de la Galería de Pinturas del Museo del Prado*, Barcelona, Editorial Labor, 1924.

BOTTAR-TICOZZI 1822

G. G. Bottar, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da'più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII pubblicata da Gio. Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, 2 vols., Milán, Per Giovanni Silvestri, 1822.

BOREA 2019

E. Borea, *Mostre a Roma sul 1950 al 2000*, en M. Di Macco, G. Dardanello (cura), «Fortuna del Barocco in Italia», Torino, Sagep Editori, 2019.

BRIGANTI 1962

G. Briganti, *Pietro Da Cortona*, Firenze, Sansoni, 1962.

BROWN-ELLIOTT 1981

J. Brown, J. H. Elliott, *Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981.

BROWN 1998

J. Brown, *Painting in Spain 1500-1700*, New Haven, Yale University Press, 1998.

BUENDÍA 1994

J. R. Buendía, *El Prado. Colecciones de pintura*, Madrid, Lunwerg editores, 1994.

BURKE 1984

M. B. Burke, *Private collections of Italian art in seventeenth-century in Spain*, Vols. 1-3 (tesis) Michigan, University Microfilms International, 1984.

CALVERT 1907

A. Calvert, *The Prado: A Description of the principal Pictures in the Madrid Gallery*, London, John Company, 1907.

CALVO SERRALLER 2019

F. Calvo Serraller, *Breve historia del Museo del Prado*, en «Anales de Historia del Arte», 29 (2019), pp. 29-55.

CAMÓN AZANAR 1965

J. Camón Azanar, *Filosofía del arte moderno*, Madrid, Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, 1965.

CASINI 2012

T. Casini, *Firenze 1911: la mostra del ritratto italiano e le radici iconografiche dell'identità nazionale*, en «Conosco un ottimo storico dell'arte...» a cargo de M. M. Donato, M. Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2012, pp. 407-413.

CAUSA 1972

R. Causa, *La pittura del Seicento a Napoli dal naturalismo al barocco*, en «Storia di Napoli», Nápoles, 1972.

CHAVES MONTOYA 1992

M. T. Chaves Montoya, *El Buen Retiro y el conde-duque de Olivares*, «Anuario des Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)», vol. 4, 1992.

CHECA 1999

F. Checa, *El nuevo Museo del Prado*, en «Boletín del Museo del Prado. Tomo XVII, nº 35-1», Madrid, Museo Nacional del Prado, 1999, pp. 7-19.

COLOMER 2009

J. L. Colomer (dir.), *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.

COLORADO 2008

A. Colorado, *Éxodo y exilio del arte. La odisea del Museo del Prado durante la Guerra Civil*, Madrid, Cátedra, 2008.

CONDOR ORDUÑA 1987

Condor Orduña, *Algunas fuentes compositivas para las obras de Andrea Di Lione en el Museo del Prado*, en «Boletín del Museo del Prado», 1987.

CUADROS DE RIBERA (SPAGNOLETTO) 1900

Cuadros de Ribera (Spagnoletto), en «Los grandes maestros de la pintura en España», n^o9, Madrid, Fernando de Fe, 1900.

DALBONO 1871

T. Dalbono, *Massimo, i suoi tempi e la sua scuola*, Napoli, 1871.

DEL AMO 2001

L. M. Del Amo, *María Magdalena y el San Antonio de Padua, de José de Ribera: del Escorial a la Academia*, en F.J. Campos, F. De Sevilla (coords.), «El Monasterio del Escorial y la pintura: actas del Simposium, 1/5-IX-2001», Madrid, 2001, pp. 687-708.

DÍAZ PADRÓN 2018

M. Díaz Padrón, *Un San Agustín de Rubens en el altar de las Agustinas de Salamanca*, en «Tendencia del mercado del arte», 2018, n^o 116, pp. 84-87.

DOMENECH 1991

B. Domenech, *Ribera, 1591-1652*, Madrid, Bancaja, 1991.

DOMINGUEZ CARRASCAL 1927

J. Dominguez Carrascal, *El retrato de la condesa de Monterrey pintado por Velázquez*, Madrid, Imprenta artística Sáenz y hermanos, 1927.

D'ORS 2018

E. D'Ors, *Tres horas en el Museo del Prado*, Madrid, Tecnos, (19--) ed. 2018.

D'ORS 1935

E. D'Ors, *Lo barroco*, Madrid, Aguilar, 1935.

EISLER 1977

C. Eisler, *Paintings from the Samuel H. Kress collection*, Gran Bretaña, Phaidon Press, 1977.

FALCÓN 1868

M. Falcón, *Guía de Salamanca*. Salamanca, Establecimiento tipográfico de Oliva, 1868.

FALCÓN 1867

M. Falcón, *Salamanca artística y monumental*. Salamanca, Establecimiento tipográfico de Oliva, 1867.

FELTON 1982

C. Felton, W. B. Jordan, *Jusepe de Ribera: lo Spagnoletto (1591-1652)* (cat. exp.), Seattle-London, Washington University Pres, 1982.

FRANCÉS 1916

J. Francés, *El año artístico, 1915*, Madrid, Mundo Latino, 1916.

FRANCÉS 1920

J. Francés, *El año artístico, 1919*, Madrid, Mundo Latino, 1920.

GARCÍA 1995

F. A. García, *Un lienzo de Luciano Borzone en la iglesia del Purísima Concepción de Salamanca*, en «Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología», 61 (1995).

GARCÍA BOIZA 1937

A. García Boiza, *Inventario de los Castillos, Murallas, Puentes, Monasterios, Ermitas, lugares pintorescos o de recuerdo histórico, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las Corporaciones o de los particulares de que se pueda tener noticia en la provincia de Salamanca*, Salamanca, Imprenta provincial, 1937.

GARCÍA BOIZA 1945

García Boiza, A. *Una fundación de Monterrey. La iglesia y convento de MM. Agustinas de Salamanca*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1945.

GARCÍA BOIZA 1951

A. García Boiza, *Salamanca Monumental*, Madrid, Plus Ultra, 1951.

GARCÍA BOIZA 1959

A. García Boiza, *Salamanca monumental*, Madrid, Plus Ultra, 1959.

GARCÍA CUETO 2006

D. García Cueto, *Seicento boloñés y siglo de Oro español*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2006.

GARCÍA CUETO 2007

D. García Cueto, *Mecenasazgo y representación del marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma*, en C. J. Hernando (coor), «Roma y España, un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna (actas del Congreso Internacional celebrado en la Real Academia de España en Roma del 8 al 12 de mayo de 2007)», Madrid, Sociedad Estatal para la acción cultural exterior, 2007.

GARCÍA-MONTÓN 2014

P. García-Montón, *Entre Florencia y Lisboa. El Museo del Prado, política de préstamos y revalorización del Seicento*, en «Ars Longa», nº 23, 2014, pp. 239-251.

GARCÍA-MONTÓN 2016

P. García-Montón, *Lo tenebroso está de moda. El Museo del Prado y las exposiciones de barroco italiano (1951-1968)*, en «Ars Longa», nº 52, 2016.

GARCÍA-MONTÓN 2018

P. García-Montón, *Pero Alfonso, ¿cómo estudia usted estas cosas? 50 años de Historia del Arte, Universidad y Museo del Prado*, en B. Alonso et al., «La formación artística: creadores-historiadores-espectadores (congreso del CEHA 2016)», Santander, Universidad de Cantabria, 2018, pp. 1010-1028.

GARCÍA-MONTÓN 2020

P. García-Montón, *Los escombros de Clío. Franquismo e Historia del Arte*, en «Revista de Historia Jerónimo Zurita», 96 (2020), pp.151-178.

GAYA NUÑO 1949

J. A. Gaya Nuño, *El arte español en sus estilos y en sus formas*, Barcelona 1949.

GAYA NUÑO 1961

J. A. Gaya Nuño, *La pintura italiana al Prado*, Florencia, Sansoni, 1961.

GAYA NUÑO 1976

J. A. Gaya Nuño, *Historia del Museo del Prado (1819-1976)*, 2ª ed., León, Everest, 1976.

GIMENEZ Y CABALLERO 1935

E. Gimenez Y Caballero, *Arte y Estado*, Madrid, Gráfica Universal, 1935.

GINZBURG 2021

S. Ginzburg, *L'Ideale Classico del Seicento nella storia dell'arte del Novecento*, en M. Di Macco, S. Ginzburg, «La tradizione dell' "Ideale Classico" nelle arti figurative dal Seicento al Novecento», Genova, Sagep Editori, 2021, pp. 3-16.

GIRÓN 1861

R. Girón, (ed.) *Historia de la ciudad de Salamanca que escribió Bernardo Dorado, corregida en algunos puntos, aumentada y continuada hasta nuestros días por varios escritores naturales de esta ciudad*, Salamanca, Imprenta del Adelante, 1861.

GOMBRICH 1961

E. H. Gombrich, *The Story of Art*, Londres, Phaidon, 1961.

GÓMEZ-MORENO 1892

M. Gómez-Moreno, *Guía de Granada*, Granada, Imprenta de Indalecio Ventura, 1892, p. 389.

GÓMEZ-MORENO 1967

M. Gómez-Moreno, *Catálogo monumental de Salamanca*, Valencia, Artes gráficas Soler, 1967.

GREGORI 1989

M. Gregori, E. Schleier, *La pittura in Italia. Il Seicento*, 2 vols., Milán, Electa, 1989.

GUDIOL 1964

J. Gudiol, *Las artes de España*, México-Barcelona-Buenos Aires, Editorial Herrero, 1964.

GUÉ TRAPIER 1952A

E. Gué Trapier, *Ribera*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1952a.

GUÉ TRAPIER 1952B

E. Gué Trapier, *Ribera in the collection*, Nueva York, Hispanic Society of America, 1952b.

HARRIS 1940

E. Harris, *The Prado. Treasure house of the Spanish royal collection*, Londres, Nueva York 1940.

HASKELL 1963

F. Haskell, *Patrons and painters. A study in the relations between italian art and society in the age of the baroque*, London, Chatto and Windus, 1963.

JUSTI 1953

C. Justi, *Velázquez y su siglo*, Madrid, Espasa- Calpe, (1888) ed. 1953.

LAFUENTE FERRARI 1948

E. Lafuente Ferrari, *La interpretación del Barroco...*, en W. Weisbach, «El Barroco, arte de la Contrarreforma», Madrid, Espasa-Calpe, 1948.

LAFUENTE FERRARI 1951

E. Lafuente Ferrari, *La fundamentación y los problemas de la historia del arte*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1951.

LAFUENTE FERRARI 1970

E. Lafuente Ferrari, *Prado. Escuelas italiana y francesa*, vol.1, Madrid, Aguilar, 1970.

LASARTE 1947

J. A. Lasarte, *Ribalta y Caravaggio*, en «Anales y Boletín de los Museo de Arte de Barcelona», Julio-Diciembre, 1947.

LONGHI 2011

R. Longhi, *Gentileschi, padre e figlia*, Milano, Carte de L'Arte, (1916) ed. 2011.

LÓPEZ ALONSO 1960

A. López Alonso, *Pintura italiana en el Museo del Prado*, Madrid, Offo, 1960.

LÓPEZ-FANJUL-PÉREZ PRECIADO 2006

M. López-Fanjul, J. J. Pérez Preciado, *Historia de los depósitos del Museo del Prado en la Universidad de Granada*, en «Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada», Granada, Universidad de Granada, 2006.

LÓPEZ REY 1963

J. López Rey, *Velázquez*, Londres, Faber and Faber, 1963.

LOPEZOSA 2008

C. Lopezosa, *La imagen de la ambición: el Real Gallinero en los altos del Prado*, en «Anales de Historia del Arte», 2008, pp. 213-228.

MADRUGA 1984

A. Madruga, *Arquitectura barroca salmantina: las Agustinas de Monterrey* (tesis), A. E. Pérez Sánchez (dir.), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1984.

MADRUGA 1992

A. Madruga, *Ribera, Monterrey e le Agostiniane di Salamanca*, en A. Pérez Sánchez, N. Spinosa (dirs.), «Jusepe de Ribera, 1591-1652» (cat. exp.) Napoli, Electa, 1992, pp. 277-289.

MARÍAS 1997-1998

F. Marías, *Bartolomeo y Francesco Antonio Picchiatti, dos arquitectos al servicio de los virreyes de Nápoles: las Agustinas de Salamanca y la escalera del palacio real*, en «Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte» (U. A. M.), vols. IX-X, 1997-1998, pp. 177-195.

MATILLA-PORTÚS 2004

J. M. Matilla, J. Portús, *Ni una pulgada de pared sin cubrir. La ordenación de las colecciones en el Museo del Prado, 1819-1920*, en «El grafoscopio, un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)», Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.

MAYER 1923

A. L. Mayer, *Jusepe de Ribera (Lo spagnoletto)*, Leipzig, Verlag von Karl W. Hiersemann, 1923.

MOLEÓN 2011

P. Moleón, *El Museo del Prado: biografía del edificio*, Madrid Museo Nacional del Prado, 2011.

MONTANER 1987

E. Montaner, *La Pintura Barroca en Salamanca* (tesis), Salamanca, Centro de Estudios Salamantinos, 1987.

MORÁN 1996

M. Morán, *A vuelta con Ribera y la esencia de lo español*, en «Archivo español de Arte», LXIX, 274, 1996, pp. 195-202.

MUSEO PROVINCIAL DE SALAMANCA 1861

Museo Provincial De Salamanca (ed.), *Catálogo de los cuadros y otros objetos artísticos del Museo Provincial de Salamanca/ formado por la Comisión de Monumentos artísticos*, Salamanca, Imprenta del Adelante, 1861.

OJETTI 1924

U. Ojetti, *La pittura italiana del Seicento e del Settecento* (cat. exp. Florencia 1922), Milán-Roma, Bestteti e Tumminelli, 1924.

OLIVERAS GUART 1977

A. Oliveras Guart, *Guía de Aranjuez. Historia, palacios-museos y jardines*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1977.

ORTEGA CALDERÓN 1996

J. M. Ortega Calderón, *Todo el Prado*, Madrid, ediciones Todo el Prado, 1996.

PASSERI 1772

G. B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma: morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Gregorio Settari, 1772.

PELLICER 1943

A. C. Pellicer, *El barroquismo*, Barcelona, Amaltea, 1943.

PÉREZ DE ANDRÉS 1996

C. Pérez De Andrés, *Catálogo de obras restauradas: 1988-1994*, Valladolid, Centro de conservación y restauración de Bienes Culturales de Castilla y León. Junta de Castilla y León, 1996.

PÉREZ SÁNCHEZ 1965a

A. E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Museo del Prado, 1965a.

PÉREZ SÁNCHEZ 1970

A. E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII. Exposición conmemorativa del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado. Casón del Buen Retiro, abril-mayo, 1970*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia/Dirección General de Bellas Artes, 1970.

PÉREZ SÁNCHEZ 1973

A. E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y el naturalismo español* (cat. exp.), Sevilla, Dirección General de Bellas Artes, septiembre-octubre 1973.

PÉREZ SÁNCHEZ 1974

A. E. Pérez Sánchez, *Caravaggio y los caravaggistas en la pintura española*, en «Caravaggio e i caravaggeschi» Roma, 12-14 febbraio 1973, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1974, pp. 57-85.

PÉREZ SÁNCHEZ 1977a

A. E. Pérez Sánchez, *Pasado, presente y futuro del Museo del Prado*, Madrid, Fundación Juan March, 1977a.

PÉREZ SÁNCHEZ 1977b

A. E. Pérez Sánchez, *Las colecciones de pintura del conde de Monterrey (1653)*, en «Boletín de la Real Academia de la Historia», tomo CLXXXIV, nº III, Madrid, Real Academia de la Historia, 1977b.

PÉREZ SÁNCHEZ 1984

A. E. Pérez Sánchez, *100 obras maestras del Museo del Prado*, Madrid, Alfiz, 1984.

PÉREZ SÁNCHEZ 1985

A. E. Pérez Sánchez (dir.), *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano* (cat. exp.) Octubre-diciembre, 1985, Palacio Villahermosa, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992a

A. E. Pérez Sánchez, *Ribera* (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 1992a.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992b

A. E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 1992b.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992c

A. E. Pérez Sánchez, *Jusepe de Ribera. 1591-1652* (cat. exp. Napoli), Napoli, Electa, 1992c.

PÉREZ SÁNCHEZ 1992d

Pérez Sánchez, *Ribera y España*, en A. E. Pérez Sánchez, N. Spinosa, «Ribera, 1591-1652» (cat. exp.), New York, 1992d.

PIERGUIDI 2010

S. Pierguidi, *Il ciclo dei costumi de Romani antichi del Buen Retiro di Madrid*, en «Storia dell'arte», nº 125-126. 2010, pp. 79-93.

PONZ 1783

A. Ponz, *Viaje a España*. Vol. XII, Madrid, Joaquín Ibarra, 1783.

PELLICER 1943

A. C. Pellicer, *El Barroquismo*, Barcelona, Editorial Amaltea, 1943.

POMPEY 1940

F. Pompey, *El arte español*, Madrid, Rivadeneyra, 1940.

PORTÚS 2011

J. Portús, *Ribera*, Barcelona, Ediciones Poligrafa, S. A., 2011.

PORTÚS 2012

J. Portús, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Editorial Verbum, 2012.

PROTA GIULEO 1957

U. Prota Giuleo, *Fanzago ignorato*, en «Il Fuidoro», 4, 1957.

RENAO 1634

J. Renao, *Libro donde se trata de los virreyes, lugartenientes deste Reyno y de las cosas tocantes a su grandeza* [manuscrito] 1634.

RENAU 1980

J. Renau, *El arte en peligro, 1936-1939*, Valencia, Fernando Torres, 1980.

RINALDIS 1920

A. Rinaldis, *Massimo Stanzone al Prado*, en «Napoli Nobilissima», Nápoles, 1920.

RIVAS ALBALADEJO 2015

A. Rivas Albaladejo, *Entre Madrid, Roma y Nápoles. El VI conde de Monterrey y el gobierno de la monarquía hispánica (1621-1653)* (tesis), Barcelona, Universitat de Barcelona, 2015.

RIVAS ALBALADEJO 2016

A. Rivas Albaladejo, *Leonor María de Guzmán (1590-1654), VI condesa de Monterrey, de “exbaxatritz” en Roma e “virreina” de Nápoles*, en D. Carriòinvernizzi (dir.), «Embajadores culturales. Transferencias y lealtades de la diplomacia española en la Edad Moderna», Madrid, Universidad de Educación a Distancia, 2016.

ROLFS 1910

W. Rolfs, *Geschichte Der Malerei Neaples*, Leipzig, E. A. Seeman, 1910.

ROSENBERG 1992

P. Rosenberg, *De Ribera a Ribot. Del naturalismo al academicismo: el destino de un pintor en pos de su nacionalidad y de su definición estilística*, en A. E. Pérez Sánchez, N. Spinosa (dirs.), «Ribera, 1591-1652» (cat. exp.), Madrid, Museo del Prado, 1992.

RUOTOLO 1973

R. Ruotolo, *Collezioni e mecenati napoletani del XVII secolo*, en «Napoli Nobilissima», serie III, 12, 1973.

SALAS 1960

X. Salas, *Situación topográfica de los cuadros expuestos realizada en 1960*, Madrid, 1960.

SÁNCHEZ CANTÓN 1927

F. J. Sánchez Cantón, *La reorganización del Museo del Prado*, en «Arte Español», tomo VIII, n.º 8, Madrid, cuarto trimestre, 1927, pp. 290-293.

SÁNCHEZ CANTÓN 1930

F. J. Sánchez Cantón, *Gli artisti italiani in Spagna*, en «Le vie d'Italia», n.º 11 (novembre 1930), pp. 817-830.

SÁNCHEZ CANTÓN 1952

F. J. Sánchez Cantón, *Guía del Museo del Prado*, Madrid, Museo del Prado, 1952.

SCHLEIER 1983

E. Schleier, (cura), *Disegni di Giovanni Lanfranco (1582-1647)* (cat. exp), Florencia, Leo S. Olschki, 1983.

SCHLEIER 2001

E. Schleier, (cura), *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Rome e Napoli* (cat. exp), Parma, Electa, 2001.

SCHUBERT 1924

O. Schubert, *Historia del barroco en España*, Madrid, Editorial «Saturnino Calleja», 1924.

SCHÜTZE 1996

S. Schütze, *Exemplum Romanitatis. Poussin e la pittura napoletana del Seicento*, en «Poussin et Rome (Actas del coloquio de la Academia de Francia en Roma, 16-18 de noviembre de 1994)», París, Réunion des musées nationaux, 1996, pp. 181-200.

SIMAL 2011

M. Simal, *Nuevas noticias sobre las pinturas para el Real Palacio del Buen Retiro realizadas en Italia (1633-1642)*, en «Archivo español de Arte», LXXXIV, 335, 2011, pp. 245-260.

SPINOSA 1984

N. Spinosa (cura), *La pittura napoletana del '600*, Milano, Longanesi, 1984.

SPINOSA 1989

N. Spinosa, *La pittura del Seicento nell'Italia meridionale*, en M. Gregori, E. Schleier, «La pittura in Italia. Il Seicento», 2 vols. Milán, Electa, 1989.

SPINOSA 1992

N. Spinosa, *Ribera and Neapolitan Painting*, en A. E. Pérez Sánchez, N. Spinosa, «Ribera, 1591-1652» (cat. exp.), New York 1992.

SPIONE 2021

G. Spione, *Una diversa prospettiva: gli studi seicenteschi e il movimento neoveneziano*, en M. Di Macco, S. Ginzburg, «La tradizione dell'Ideale Classico nelle arti figurative dal Seicento al Novecento», Genova, Sagep Editori, 2021.

TOMAN 1997

R. Toman, *El Barroco, arquitectura, escultura y pintura*. Colonia, Editorial Könemann, 1997.

TORMO 1915

E. Tormo, *La Inmaculada y el arte español*, Madrid, Hauser y Menet, 1915.

TORMO 1924

E. Tormo, *España y el arte napolitano. Conferencia dada en Madrid el día 23 de abril de 1924*, Madrid, Imp. de Estanislao Maestre, 1924.

ÚBEDA DE LOS COBOS 2005

A. Úbeda De Los Cobos (ed.), *El Palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, Madrid, Museo del Prado, 2005.

URREA 2019

J. Urrea, *El cielo de los Monterrey*, en «Ars Magazine: revista de arte y coleccionismo», n°41, 2019, pp. 108-118.

VANNUGLI 1989

A. Vannugli, *Stanzione, Gentileschi, Finoglia. Serie de san Juan Bautista para el Buen Retiro*, en «Boletín del Museo del Prado», t. X, n° 28 (1989).

VILLAR Y MACÍAS 1887

M. Villar y Macías, *Historia de Salamanca*, Salamanca, Imprenta de Francisco Núñez Izquierdo, 1887.

VON BARGHAHN 1986

B. Von Barghahn, *Philip IV and the "Golden House" of the Buen Retiro: in the Tradition of Caesar*, 2 vols., Nueva York-Londres, Garland Publishing, 1986.

VOSS 1924

H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*. Berlín, 1924.

PINTURA NAPOLITANA. DE CARAVAGGIO A GIORDANO, 1985

VV.AA. *Pittura napoletana. De Caravaggio a Giordano* (cat. exp), Madrid, Museo Nacional del Prado, 1985.

WEISBACH 1942

W. Weisbach, *El barroco: arte de la contrarreforma*. E. Lafuente (trad.), Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

WHITFIELD; MARTINEAU 1982

C. Whitfield, J. Martineau (eds.), *Painting in Naples, 1606-1705. From Caravaggio to Giordano* (cat. exp.), London, Weidenfeld and Nicolson, 1982.

ZEZZA 2019

A. Zezza, *Le mostré napoletane sul Sei e sul Settecento*, en M. Di Macco, G. Dardanello (cura), «Fortuna del Barocco in Italia», Genova, Sagep Editori, 2019.

ZIMMERMANN 2009

K. Zimmermann, *Il viceré VI conte di monterrey. Mecenate e committente a Napoli (1631-1637)*, en J. L. Colomer (dir.), «España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII», Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2009.