

LA PINTURA ITALIANA EN GRANADA  
ARTISTAS Y COLECCIONISTAS, ORIGINALES Y COPIAS



DAVID GARCÍA CUETO  
(director)

LA PINTURA ITALIANA EN GRANADA  
ARTISTAS Y COLECCIONISTAS, ORIGINALES Y COPIAS

GRANADA, 2019

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA  
- SECCIÓN ARTE -

Directores:

IGNACIO HENARES CUÉLLAR  
Y FERNANDO MOLINA GONZÁLEZ

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología

JAVIER ARNALDO ALCUBILLA  
Universidad Complutense de Madrid

ANTONIO CALVO CASTELLÓN  
Universidad de Granada

CATALINA CANTARELLAS CAMPS  
Universitat de les Illes Balears

STÉPHANE CASTELLUCCIO  
Institut National d'Histoire de l'Art, París

ESPERANZA GUILLÉN MARCOS  
Universidad de Granada

LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ  
Universidad de Salamanca

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN  
Universidad de Granada

JUAN MANUEL MONTERROSO MONTERO  
Universidad de Santiago de Compostela

CARMEN MORTE GARCÍA  
Universidad de Zaragoza

MARINELLA PIGOZZI  
Università di Bologna

CARLOS REYERO HERMOSILLA  
Universidad Autónoma de Madrid

FRANCA VARALLO  
Università di Torino

Este libro es uno de los resultados del Proyecto de Investigación I+D *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, HAR2014-52061-P, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España y dirigido por el profesor David García Cueto.

Créditos fotográficos:

Las fotografías reproducidas en este libro relativas al patrimonio de la Iglesia Católica en la Archidiócesis de Granada han sido realizadas con el correspondiente permiso de la Delegación Episcopal de Patrimonio Cultural, del Cabildo de la S. I. Catedral de Granada y del Cabildo de la Capilla Real de Granada, siendo los autores de las fotografías Manuel García Luque y José Carlos Madero López. Son excepción a esta norma las imágenes reproducidas en las páginas 321, 452, 517, 528 y 548 (Izq), la cuáles han sido cedidas por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, siendo su autor Francisco José Sánchez Montalbán, y Subastas Fernando Durán en la página 445. Rafael Japón es autor de las imágenes reproducidas en las páginas 80 (Izq), 82, 179 (Izq), 188, 193, 194 (Der), 198, 199, 202 (Der), 266-280, 390, 430, 477-494, 514-516 y 535. Carlo Vannini es autor de la imagen reproducida en la página 550. El Museo Nacional del Prado, el Museo de Bellas Artes de Granada, el Patronato de la Alhambra y Generalife, el Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta, el Archivo-Museo Casa de los Pisa y el Museo Casa de los Tiros han autorizado la reproducción de sus obras. Algunas aclaraciones sobre la autoría se han introducido, por diferir de estas indicaciones, en los pies de las fotografías. Las demás imágenes se encuentran en el dominio público o han sido convenientemente gestionadas con los poseedores de sus derechos. En algún caso se han realizado citas visuales, siempre de acuerdo con lo dispuesto por la Ley de Propiedad Intelectual a través del Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.



© DAVID GARCÍA CUETO

© LOS RESPECTIVOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja  
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada  
Telf. 958 243 930 – 246 220

Web: [editorial.ugr.es](http://editorial.ugr.es)

ISBN: 978-84-338-6419-2

Depósito legal: Gr./ 1098-2019

Edita: Editorial Universidad de Granada  
Campus Universitario de Cartuja, Granada

Diseño gráfico y maquetación: José Carlos Madero López

Imprime: Imprenta Comercial, Motril

Printed in Spain Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.





## PRÓLOGO

Desearía en primer lugar agradecer al amigo David García Cueto el haberme solicitado este breve prólogo al volumen *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, por él dirigido y escrito junto a un numeroso grupo de cultos y competentes especialistas.

Quiero aclarar de antemano que no soy un historiador del arte, sino simplemente un aficionado que durante su ya larga vida, no ha parado de seguir con interés las actividades del mundo artístico, las investigaciones y la vida de los museos, así como el incremento de las colecciones del Estado italiano –las cuales en más de una ocasión he contribuido a enriquecer con nuevas adquisiciones o facilitando la recuperación de obras de arte, sacadas de Italia y de su contexto histórico, civil y natural.

Hace más de cuarenta años que inicié el ejercicio de la función diplomática, y he podido observar en este tiempo, con apasionado interés, los ecos del arte italiano resonando por todo el mundo, a veces en localidades remotas, presencias a menudo ignoradas incluso por las gentes más instruidas: ¿quién espera escuchar en Perú los ecos de los diseños de mobiliario de Piranesi en los confesionarios de la catedral de Lima? ¿o la presencia en Ecuador de innumerables pequeños cuadros italianos, pintados sobre láminas de cobre, de uso devocional pero de exquisita factura en los monasterios de clausura de Quito?

Este bello libro sobre las pinturas italianas en Granada, digno continuador de los estudios iniciados hace más de cincuenta años por Alfonso E. Pérez Sánchez, viene ahora a acrecentar mi pasión de buscador de las huellas del arte italiano en el mundo; en el caso de las numerosísimas obras existentes en la ciudad de Granada y su provincia, además de la sorpresa que me causan, consuela pensar que se trata en el caso de las más relevantes de ellas de obras enviadas desde Italia o allí adquiridas por ilustres personajes españoles, algunos del ámbito de la política y de la diplomacia, que desarrollaron sus respectivas misiones en lugares como Roma, Nápoles, Milán o Génova. Se trata por tanto de obras legítimamente exportadas, no fruto de las rapiñas napoleónicas de la francesada, al tiempo que constituyen un testimonio conmovedor de lo intensas que fueron –sobre todo desde el Renacimiento hasta finales de la época barroca– las relaciones culturales entre Italia y España, entre Roma y Granada, en el contexto de aquella “latinidad” que une profundamente y para siempre las dos naciones. Ésta será a su vez difundida por España en gran parte del Nuevo Mundo, diseminando en él la herencia artística, lingüística y jurídica latina. Es esta una gran y eterna deuda de reconocimiento que la “latinidad” tiene con respecto a España.

Desde la segunda mitad del siglo XVI y hasta finales del XVIII, Roma será el mayor centro de irradiación artística tanto del Mediterráneo como de la Europa Central y Oriental. Roma, restablecida la paz en tierras italianas, contenida la amenaza turca tras la batalla de Lepanto, concluidas las guerras de religión, se transforma: surgen nuevas iglesias y nuevos palacios, la población aumenta. El Concilio de Trento, concluido en 1563, promueve un nuevo tipo de vida religiosa y civil, nacen nuevas órdenes religiosas activas y contemplativas, cada una de las cuáles quiere poseer una iglesia propia en Roma: nace así una competición entre las órdenes mismas por cuál tendrá la iglesia más bella, la mejor adornada, la más rica.

Todos los artistas, arquitectos, escultores, pintores, músicos no solo italianos, sino también franceses, flamencos, alemanes y españoles confluyen en Roma, donde consiguen encargos gracias al mecenazgo de los papas, de la corte pontificia, de las órdenes religiosas. Roma sustituye a la Florencia que tanto brilló, dando al mundo un nuevo concepto de civilización entre 1400 y 1500. Las iglesias de los jesuitas, de los agustinos, de los dominicos y de los franciscanos en Roma serán para Europa el modelo arquitectónico a seguir, como lo serán para aquellas que después serán construidas en el Nuevo Mundo.

El arte será un instrumento potente para combatir el protestantismo, que proponía iglesias desornamentadas y austeras; y para instruir a los fieles, la iconografía religiosa será un medio de gran eficacia para difundir la fe católica, sobre todo entre los sectores menos ilustrados de la población.

El arte barroco se nutrió de esta religiosidad romana y tridentina, poniéndola en circulación en toda la cuenca mediterránea, traspasando los Alpes y, gracias a España y Portugal, atravesó océanos y continentes. Es sorprendente para un profano constatar, gracias a la investigación ejemplar y minuciosa que aquí se publica, cuánta pintura italiana llegó a Granada, partiendo del Renacimiento florentino –que eclipsó la previa influencia artística de Flandes– para proseguir, en la época barroca, con un flujo constante y casi triunfal de obras originales, así como de copias de los grandes maestros que se producían –entre otros lugares– en diversos talleres de Roma, Nápoles y Génova.

Ciertamente, la presencia política de España en el vasto reino de Nápoles y los vínculos económicos de la misma con Génova facilitaron este intercambio artístico: de esta manera, algunos de ellos se transfirieron a la Granada del siglo XVI, ciudad entonces en plena efervescencia civil y artística, habiéndose con ella pocos años antes unificado la Corona de España. Otros artistas por el contrario enviaron hasta Granada sus obras, otros adquirieron y coleccionaron estampas con reproducciones de cuadros famosos que luego copiaban, y otros –tal vez los más privilegiados– fueron directamente a Italia a conocer y aprender.

Ha sido para mí un imprevisto placer el descubrir en Granada una conmovedora tabla de Sandro Botticelli, de su última *maniera*, cuando ya se había convertido al espíritu austero y reformador del gran Girolamo Savonarola, cuyas predicaciones tuvieron un vasto eco también en España, y desde aquí –gracias a los misioneros dominicos– incluso lo tuvieron en México. ¿Y qué decir del espléndido *Varón de Dolores* de Antoniazzo Romano, de los por desgracia dispersos Borgianni y de los lienzos de los hermanos florentinos Carducho?

Finalmente, pero con seguridad no lo último, ha de reconocerse la vistosa presencia e influencia en Granada de Jusepe Ribera *lo Spagnoletto*, heredero de Caravaggio en Nápoles, maestro de Luca Giordano –quien tanto pintó en la España de finales del XVII y maestro a su vez de Corrado Giaquinto, uno de los últimos grandes pintores italianos llamados y amados en la «península pentagonal».

He leído con apasionado interés todos los ensayos contenidos en este volumen, y como antiguo Secretario General de la Unión Latina –organización desaparecida por la falta de visión de los gobiernos de los países latinos– querría concluir con una genial observación de Eduard Pommier, brillante historiador del arte y mi estrecho colaborador: “El Barroco puede ser considerado como una de las más logradas expresiones emblemáticas del genio latino”.

BERNARDINO OSIO

Embajador de Italia  
Caballero de la Gran Cruz al Mérito de la República Italiana

## PRÓLOGO

En torno a 1690, en parte para atender las necesidades de mantenimiento del edificio y en parte por un claro interés hacia las decoraciones al fresco que engalanaban algunas de sus estancias, consideradas extraordinarias y por entonces amenazando ruina, comenzaron los trabajos de restauración de la villa de Agostino Chigi en Roma, conocida como *La Farnesina*, así como los de la galería pintada por Annibale Carracci en el palacio Farnese de la misma ciudad. Se trató de intervenciones importantes y de profundidad diversa, apareciendo en los escritos del abad Francesco Felini, representante del duque de Parma en la Urbe, claramente interrelacionadas. Surge en aquel momento el interés de Carlo Maratta por las restauraciones pictóricas de ambos conjuntos, un interés proactivo que traduce la consideración que se tenía de las obras de Rafael y de Annibale Carracci en un juego de simetrías y referencias, el cual hizo de ambos artistas los ejemplos imprescindibles de la excelencia en la pintura a finales del siglo XVII. En ambos edificios habían estado presentes muchos artistas, también con anterioridad, y una rica tradición de producción de grabados había acompañado el estudio y la difusión de los modelos allí representados, los cuales fueron no solo repetidos literalmente, sino también reelaborados.

Un ejemplo notable de transferencia cultural de la que se puede considerar la síntesis clasicista forjada en Roma en el siglo XVII es objeto de uno de los ensayos contenidos en este volumen, dedicado al ciclo seiscentista de frescos de la casa-palacio de Santa Inés. Se trata de un análisis extremadamente minucioso y refinado de una decoración, conservada solo de forma muy parcial, que representa, a mediados del siglo XVII, una destacada asimilación sea de los modelos rafaelescos, sea de las derivaciones de las invenciones de Annibale Carracci para la galería Farnese en un momento ciertamente precoz. La publicación completa de las escenas de la galería a través de grabados se llevó a cabo con la obra gráfica de Carlo Cesi y con la de Dorigny, contemporánea esta última a la época de las grandes restauraciones sufridas por el ciclo; ninguna de ellas existía cuando se realizaron las pinturas de la casa-palacio de Santa Inés en Granada. Dada además la distancia geográfica, la elección de qué partes de las creaciones de Rafael y Carracci fueron emuladas en el patio granadino estuvo guiada por un alto nivel de intencionalidad en cuanto a la adhesión al modelo elegido.

Los elementos originales se presentan a menudo reelaborados y las posiciones de los personajes en la invención romana son en ocasiones utilizados para ilustrar una escena diversa, de manera que el préstamo, como ocurre en el caso del gesto de Zeus y Ganímedes de la logia de Amor y Psiche, que es empleado para representar el beso de Venus y Adonis en la residencia granadina, se convierte en exclusivamente compositivo. Unos matices diversos acompañan las escenas de la historia de Polifemo en el interior del conjunto decorativo español: una difusión de grabados de partes aisladas del fresco de Annibale ha de estar, como se propone, en la base de las pinturas granadinas, conjuntamente con la influencia del *Polifemo* de Góngora, que muy probablemente inspiró parte del ciclo en tanto que ambos reflexionan sobre las consecuencias, en ocasiones peligrosas, del amor pasional. Tradición iconográfica y poesía se entrelazan en una síntesis de imágenes procedentes de otros contextos culturales a través de la producción artística local.

Este ensayo es en un cierto sentido representativo de la riqueza de aportaciones y de la orientación metodológica de todo el libro, que con sus numerosas contribuciones cubre un vasto arco temporal, desde los albores del Renacimiento hasta la contemporaneidad. En él se indaga el modo en el que la pintura italiana fue acogida en la cultura artística de la ciudad. Así, no trata por tanto de indagar únicamente la llegada de obras o los viajes de artistas, ni de catalogar materiales presentes en las colecciones de la ciudad, sino de reconstruir el tejido de relaciones intelectuales en sus diversas modalidades, así como sus variaciones a lo largo de varias centurias.

La centralidad política y simbólica de Granada a finales del siglo XV, con la conquista de 1492, explica la estrecha relación con Roma en aquel momento, así como con los cardenales españoles de la corte pontificia, en particular con los titulares de la Basílica de Santa Croce in Gerusalemme, título eclesiástico de origen constantiniano de intenso significado. Pedro de Mendoza es representado a los pies de la Cruz en el fresco del ábside de la Basílica, en el que se celebra el triunfo de la Cruz y la victoria del emperador romano, el cristiano Heraclio, contra Cosroes, la cual llevó a la posterior reconquista de Jerusalén, caída en manos de los infieles; a los pies de una Cruz gemada, en la bóveda cubierta de mosaicos de la capilla trasera, encontramos al cardenal Bernardino de Carvajal, quien encargó la decoración de aquel espacio, la cual en los albores del siglo XVI podía aparecer como una recuperación arcaica del arte paleocristiano.

Los frescos del ábside han de atribuirse, aunque con participación del taller, a la actividad de Antoniazzo Romano, uno de los artistas predilectos de la comunidad española en Roma, de cuya mano se encuentran, no por casualidad, algunas obras en Granada, siendo la presencia de las mismas analizada de forma original y profunda en este volumen. También en este caso, el estudio no se limita a indicar la existencia de pinturas de Antoniazzo en Granada, sino que se subraya el impacto conceptual de algunas de esas obras en el ámbito de la devoción. Aquello que es acogido en el contexto local no es solo un determinado modelo iconográfico, sino el valor que ya en el ámbito romano se atribuía a ciertas imágenes: acheropoieticas, taumatúrgicas o vehículo de la *vera effigies* de los santos. Copias de la *Madonna del Popolo*, creadas con gran éxito de mercado en el taller de Antoniazzo y con seguridad exportadas a otras cortes y ciudades, son también realizadas por los pintores activos en Granada, como es el caso de la atribuida a Pedro de Raxis *el Granadino* en la capilla de Santa Ana de la Catedral.

A lo largo del siglo XVI, el diálogo con Roma y con Italia se intensifica también en el terreno de la pintura profana y, además de las respectivas estancias en Granada del toscano Jacopo Torni y del genovés Antonio Semino, se realiza la decoración de la Torre de la Estufa en la Alhambra, un importante testimonio de la cultura madurada por Julio de Aquiles y Alessandro Mayner en la escuela de Giovanni da Udine. Lejos de los palacios vaticanos, de las salas venecianas y de los castillos de Friuli, la decoración de grutescos de ese espacio, aunque no del todo conservada en nuestros días, llega a un nivel de indiscutible refinamiento, suficiente para justificar –junto a la presencia de Pedro Machuca y de otros artistas españoles pasados por Italia– el tono por lo general italianizante de la pintura granadina de la segunda mitad del siglo XVI.

Un proceso de mediación cultural todavía más complejo aflora en el caso de las pinturas sobre cobre aquí estudiadas. En particular, la factura del *Camino del Calvario* conservado en la sacristía de la iglesia de los Santos Justo y Pastor, cuya escena principal es sin duda deudora del grabado del alemán Christoph Schwartz, es altamente sofisticada, mostrando a su vez el paisaje del fondo una adhesión a los modos de la pintura flamenca implantada en Roma por Matthijs y Paul Bril en tiempos de Gregorio XIII Buoncompagni. Esta obra plantea en tierra granadina, junto a otro de los cobres que lo acompañan, derivado del célebre *Descendimiento* de

Daniele da Volterra, el problema de las colaboraciones entre creadores nórdicos y mediterráneos en los talleres artísticos del manierismo.

La circulación de ideas y la contaminación de lenguajes continuaron también durante el siglo XVII, cuando la moda –tal vez la manía– de coleccionar pinturas conoció un incremento extraordinario en las cortes europeas. La pintura caravagesca y la naturaleza muerta se convierten en dos constantes en las colecciones de la aristocracia y la burguesía, algo que también ocurrió en Granada, como revelan los exámenes de los fondos documentales de la ciudad, algunos llevados a cabo expresamente para este libro. Segundas versiones, copias exactas y copias con variaciones de célebres originales de Caravaggio se encuentran citadas en varios inventarios granadinos; otras han llegado localizables a nuestros días en diversos lugares de España, como la singularísima de *La duda de Santo Tomás* del sevillano palacio de la condesa de Lebrija. En particular los modelos del *Sacrificio de Isaac* y del *San Francisco* de Caravaggio –tal vez en su versión de Cremona, según las interesantes hipótesis formuladas en esta publicación– debieron de ser conocidos en Granada, donde estuvieron presentes al parecer durante algunas décadas, junto con obras de José de Ribera y su taller. Del *San Jerónimo* de Ribera, cuya versión más conocida conserva el Museo del Prado –pero que a su vez es considerada una derivación– existen al menos cinco copias, de diverso nivel, en algunas iglesias y colecciones de la ciudad.

En su conjunto, el libro demuestra de este modo cómo una investigación articulada y audaz, que siempre reflexiona sobre la obra e intenta relacionarla con los diversos factores operativos en el contexto de la producción, consiente leer un fenómeno de forma integral, uniendo la búsqueda documental a la catalogación y a la interpretación historiográfica. Se confirma así que los intercambios avanzan por senderos diversos y no en una sola dirección; la historia nunca es sencilla, como tampoco lo es la relación entre centros y periferias de la producción artística

Un importantísimo ensayo escrito por Enrico Castelnuovo y Carlo Ginzburg en 1979, dedicado a los conceptos de *Centro y periferia en la Historia del Arte italiano*, indagaba sobre las complejas relaciones a través de las cuáles los modelos estéticos se difundían en los diversos territorios, poniendo en crisis la hipótesis de un transferencia del centro a la periferia como única vía posible, y revelando por el contrario las variadas posibilidades y trayectorias en la reutilización de los modelos. A la exploración de estas dinámicas este volumen contribuye enormemente, enriqueciendo nuestro conocimiento no solo sobre hechos artísticos específicos, sino sobre todo suscitando nuestra reflexión sobre el sentido de la Historia del Arte como disciplina.

FRANCESCA CAPPELLETTI

Catedrática de Historia del Arte  
Università degli Studi di Ferrara



## ÍNDICE

- 17 Introducción. Una aproximación a los estudios sobre pintura italiana en España: condicionantes y especificidades del caso de Granada.  
DAVID GARCÍA CUETO
- 43 La pintura italiana en Granada: una revisión historiográfica  
JOSÉ POLICARPO CRUZ CABRERA
- 55 Las pinturas italianas de la reina Isabel en Granada y el significado de lo arcaico  
SONIA CABALLERO ESCAMILLA
- 71 Copias de imágenes sagradas romanas en Granada: algunas notas sobre las Vírgenes del Popolo y los retratos de san Pedro y san Pablo.  
CLOE CAVERO DE CARONDELET
- 83 La obra pictórica de Jacopo Torni en Granada  
LILIANA CAMPOS PALLARÉS
- 95 Julio de Aquilis y Alejandro Mayner en la Alhambra y la pintura granadina de su tiempo  
PEDRO A. GALERA ANDREU
- 123 El pintor genovés Antonio Semino en Granada  
DAVID GARCÍA CUETO
- 127 Los cobres romano-flamencos con escenas de la Pasión en la sacristía de los Santos Justo y Pastor  
ALICIA RODRÍGUEZ MERELO
- 139 Pedro Raxis, singular miembro de la familia Raxis Sardo: vida, obra y descendencia artística.  
LÁZARO GILA MEDINA
- 169 Caravaggio, Ribera y la pintura naturalista italiana en Granada  
RAFAEL JAPÓN
- 213 Girolamo Lucenti da Correggio, un artista itinerante italiano en Granada  
PATRIK PERRET
- 229 *La Adoración de los Reyes Magos* de Girolamo Carminati de Brambilla para el Mexuar de la Alhambra  
MACARENA MORALES ORTEGA
- 241 Las obras de Bartolomé y Vicente Carducho en Granada  
ALICIA RODRÍGUEZ MERELO
- 255 Mitología y poesía en las pinturas murales de la casa-palacio de Santa Inés: la estela de Rafael y los Carracci en Granada.  
RAFAEL JAPÓN Y DAVID GARCÍA CUETO
- 287 «Que Italia se ha transferido a España». Aproximación al coleccionismo de pintura italiana en Granada durante los siglos XVII y XVIII  
MANUEL GARCÍA LUQUE
- 329 *La Virgen de los Husos*, copia de Leonardo  
DAVID GARCÍA CUETO
- 339 *El Anuncio a los pastores* del taller de Leandro Bassano y las copias de los Bassano en Granada  
DAVID GARCÍA CUETO

- 345 El *Apostolado* de la Catedral de Granada: entre el naturalismo y el clasicismo italianos  
RAFAEL JAPÓN
- 373 Los cuatro *Padres de la Iglesia* de la Catedral de Granada  
RAFAEL JAPÓN
- 393 La *Virgen con el Niño* del Sassoferrato y algunas copias del pintor en Granada  
DAVID GARCÍA CUETO
- 405 La pintura italiana del convento del Santo Ángel Custodio de Granada  
JOSÉ CARLOS MADERO LÓPEZ
- 433 Las copias y el copiado de pintura italiana en Granada durante los siglos del Barroco  
MANUEL GARCÍA LUQUE
- 469 La pintura italiana en los espacios granadinos de San Juan de Dios: la Basílica y el Archivo-Museo  
«Casa de los Pisa».  
RAFAEL JAPÓN
- 495 Empleo y uso de la copia italiana por los pintores granadinos del siglo XVIII y la Escuela de Dibujo  
ANA MARÍA GÓMEZ ROMÁN
- 513 Otras copias de obras italianas y algunos originales en el patrimonio artístico granadino  
DAVID GARCÍA CUETO Y RAFAEL JAPÓN
- 553 Andrea Giuliani, un retratista italiano en la Granada del siglo XIX  
MARÍA DOLORES SANTOS MORENO
- 579 Pintura italiana en el Museo de Bellas Artes de Granada: originales y copias  
EMILIO ESCORIZA ESCORIZA
- 593 La pintura italiana en la colección del Instituto Gómez-Moreno de la Fundación Rodríguez-Acosta  
JUAN MANUEL MARTÍN GARCÍA Y JAVIER MOYA MORALES
- 609 Bibliografía general
- 639 Nota sobre los autores
- 642 Índice onomástico

## INTRODUCCIÓN

### UNA APROXIMACIÓN A LOS ESTUDIOS SOBRE PINTURA ITALIANA EN ESPAÑA: CONDICIONANTES Y ESPECIFICIDADES DEL CASO DE GRANADA

David García Cueto

Cuando en 1892 el ilustre Manuel Gómez-Moreno González publicaba su *Guía de Granada*, el autor no pudo contener en el prólogo del libro sus palabras de entusiasmo hacia la ciudad que había minuciosamente descrito en las numerosas páginas que seguían. Según el juicio del pintor y erudito, Granada era por entonces “entre las ciudades españolas, aquella que goza de mayor nombradía, así por lo apacible de su clima y deleitable suelo, como por ser la Alhambra monumento el más digno de fama, admiración y estudio”<sup>1</sup>. Tal afirmación se basaba, entre otros argumentos, en el convencimiento del carácter único del conjunto alhambrense, por tratarse de una realización arquitectónica y artística de absoluta originalidad en el contexto europeo. Comprendía así él mismo que la fascinación ejercida por el legado nazarí hubiera conllevado un cierto menoscabo del acervo artístico vinculado con el cristianismo, “no obstante ceder en poco al de las más ricas ciudades españolas”<sup>2</sup>. Tomando consciencia de tal situación, el propio Gómez-Moreno González, así como también su hijo y heredero intelectual Gómez-Moreno Martínez, dedicarían no pocos esfuerzos a dar a conocer con criterios científicos el patri-

monio artístico granadino de la Edad Moderna, tarea en la que en realidad ya le habían precedido con diversa fortuna algunos autores desde tiempos de la Ilustración. Y aunque otros muchos estudiosos e investigadores han seguido esa misma senda hasta nuestros días, todavía hoy, a inicios del siglo XXI, puede advertirse una parcial pervivencia en la situación historiográfica descrita por Gómez-Moreno hace más de ciento veinte años.

El carácter extraordinario del legado nazarí por él evocado, al que seguirían en orden de interés por parte de la historiografía la imponente arquitectura renacentista en la ciudad y su territorio, y la producción pictórica y escultórica de la escuela local entre los siglos XVI y XVII –en la que despunta la genial figura de Alonso Cano (1601-1667)–, han suscitado las más cuantiosas aportaciones desde entonces hasta el presente, circunstancia que ha en cierta medida relegado a un segundo plano el estudio de otros importantes componentes del acervo cultural de Granada. Entre ellos, más difícilmente apreciable tal vez por su dispersión, se encuentra el conjunto que forman un número considerable de obras pictóricas italianas a las que se puede conceder el apelativo de “originales”, al que se suman, repartidas por todo el territorio de la provincia, una elevada cantidad de copias de pinturas célebres de esta escuela. Gracias al respaldo ofrecido por el proyecto de investigación *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*<sup>3</sup>, del que

1 Gómez-Moreno González, 1892: 5.

2 Gómez-Moreno González, 1892: 6: “Natural es, por tanto, que artistas y eruditos, así españoles como de extranjeras tierras, hayan ejercido su ingenio en cantar las maravillas que tales edificios encierran [...] Tamaña singularidad de las obras morunas redundan en menoscabo de nuestro arte cristiano, no obstante ceder en poco al de las más ricas ciudades españolas”.

3 Proyecto I+D+i HAR2014-52061-P, *La copia pictórica en la*

Willem Janszoon Blaeu. *Nova Italiae delineatio*. 1635

Colección particular



a quien escribe estas líneas le ha cabido el honor de ser director, ve ahora la luz este volumen, en el que veintisiete contribuciones de dieciocho especialistas vienen a esclarecer este relevantísimo fenómeno de presencia de obras pictóricas vinculadas en diverso modo con Italia, que lejos de constituir un episodio aislado, se imbrica en lo más profundo de la identidad de Granada como centro artístico.

Al abordar como principal objeto de estudio la pintura italiana en Granada y su provincia, resulta necesario como punto de partida dar una mínima definición de una cuestión historiográfica más compleja en su fondo de lo que puede resultar en apariencia, y es el precisar qué se ha de entender

exactamente por pintura italiana, o al menos a qué se hará alusión aquí con ese término. Cabría plantear que con esta expresión se comprendería la producida en Italia, pero la cuestión se hace más compleja al considerar que, por un lado, en la vecina península trabajaron numerosos artistas de otro origen durante la Edad Moderna –flamencos, franceses, españoles, entre otros–, y por otro, que la presencia de creadores italianos en otras naciones de Europa fue numerosa. Tales apreciaciones pueden hacerse todavía más complejas si se tiene en cuenta la disgregación política del territorio italiano desde el Medievo hasta la constitución del Reino de Italia en 1861, así como la pertenencia de los reinos de Nápoles, Sicilia y Cerdeña a la Corona de España hasta la muerte del rey Carlos II, circunstancia que se dio por igual en el Norte con el ducado de Milán. Esta serie de condicionantes para la definición, en un sentido más am-

*Monarquía Hispánica, siglos XVI-XVIII (Copimonaarch)*, Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España, vigente desde el 1 de enero de 2015 hasta el 31 de diciembre de 2018.

Cornelis Danckerts. *Nova et accurata tabula Hispaniae*. 1647

Colección particular



plio, del “arte italiano”, han suscitado un debate moderado que ya queda algo lejano en el tiempo, ya que como señala Falomir, los límites nacionales en los estudios históricos se superaron en España e Italia en la década de 1980<sup>4</sup>. Tal debate lo protagonizó principalmente Giovanni Previtali en 1979, cuando el distanciamiento de lo que había sido la retórica de la época fascista fue suficiente para volver a abordar esta cuestión en parámetros de verdadera cientificidad. Previtali, en un ensayo dedicado a la periodización del arte

4 Falomir Faus, 2015b: 178. Falomir recuerda cómo Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) pensaba, a propósito de la pintura española, que era toda aquella que llevara el sello nacional, independientemente de si su creador había nacido o no en suelo español. Sobre el debate de qué se considera o se ha considerado pintura española, véase Portús, 2012.

en Italia, afirma que el concepto de “arte nacional” ha de ligarse necesariamente a la propia consciencia de nación, entendiéndose en consecuencia por “arte italiano” aquel que se produce en los parámetros geográficos y humanos de los pueblos itálicos<sup>5</sup>. De esta manera, siguiendo la propuesta de Previtali y guiado por la necesidad de clarificar el objeto de estudio, este volumen parte de la consideración de pintura italiana como aquella realizada por los nacidos en Italia, independientemente de si las crearon en suelo italiano o en otros territorios como la península ibérica. Además, al tiempo que se atenderá a aquellas obras consideradas originales, se hará lo mismo con el fenómeno de la copia, elemento que pese a haber sido tradicionalmente marginal en los discursos de la Historia del Arte, reviste un interés fundamental

5 Previtali, 1979: 8-10.

para comprender los procesos de transmisión y asimilación del arte italiano en otros ámbitos geográficos, como claramente ocurre en el caso de Granada.

El estudio de la presencia de arte italiano en el territorio español cuenta con una trayectoria historiográfica dilatada aunque no muy intensa, si bien en los últimos años el número de investigadores a él consagrados, así como el de las aportaciones resultantes, han crecido apreciablemente. Sus orígenes se encuentran en los de la misma literatura artística española: la práctica totalidad de los autores que han escrito sobre arte en España desde el siglo XVI han dedicado algunos pasajes de sus respectivas obras a los artistas italianos, concediendo su lugar con absoluta naturalidad a los creadores extranjeros que desarrollaron parte de su carrera en España y obtuvieron reconocimiento por ello. Baste recordar el caso del pintor y teórico Antonio Palomino (1655-1726), quien incluyó en su *Parnaso Español* de 1724 sendos relatos biográficos de Tiziano (h. 1489-1576) y Luca Giordano (1624-1705), siendo el número de extranjeros que integró en su galería ideal del arte español considerablemente elevado<sup>6</sup>. De forma análoga, Juan Agustín Ceán Bermúdez redactará también para su *Diccionario* de 1800 abundantes voces dedicadas a artífices foráneos activos en España<sup>7</sup>.

Sin embargo, vendrá de mano de un francés, Frédéric Quilliet, el oscuro e intrigante comisario de Bellas Artes del gobierno intruso de José I Bonaparte, la primera publicación específica sobre el arte italiano en España (Roma, 1825)<sup>8</sup>. En ella, concebida también a modo de diccionario, trató tanto de los artistas italianos que físicamente trabajaron en España como de aquellos que desde su lugar de origen o de residencia sirvieron a la corte española y a otros mecenas de la nación. Para sustentar tal enfoque, no tuvo escrúpulos en reutilizar de forma evidente la obra de Ceán, como tampoco los tuvo en colaborar de manera activa en el saqueo del patrimonio artístico hispano<sup>9</sup>.

La historiografía española no tuvo una respuesta clara a aquella publicación hasta muchos años más tarde, cuando diversos autores comenzaron a recuperar con moderno rigor la memoria de la labor de los artífices italianos activos en España. Un papel de pionero lo jugó Elías Tormo y Monzó, titular de la primera cátedra española de Historia del Arte, quien dedicó entre su vastísima producción un breve per revelador texto a la llegada de arte napolitano a nuestro país y un artículo a la figura de un pintor romano que trabajó con amplia dedicación a la comunidad hispana presente en Roma a caballo entre los siglos XV y XVI, Antoniazio Romano (h. 1430-h. 1510)<sup>10</sup>. Centrándose específicamente en el ámbito de la pintura, cabría mencionar en este sentido el trabajo del padre Julián Zarco Cuevas, quien publicó en 1932 un espléndido estudio dedicado a los pintores italianos que sirvieron a Felipe II en la decoración de El Escorial<sup>11</sup>. Con él se inició la moderna historiografía sobre aquellos autores y sus obras escorialenses, la cual ha suscitado nuevo interés en fechas mucho más recientes<sup>12</sup>.

Desde 1910, el Centro de Estudios Históricos, perteneciente a la Junta para Ampliación de Estudios, estaba dando un impulso decisivo a los estudios histórico-artísticos en España. La Guerra Civil conllevó su disolución el 19 de mayo de 1938, aunque al año siguiente se fundó, en parte como heredero de la misma Junta, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Para atender a la Historia del Arte y a la Arqueología dentro del nuevo Consejo, fue creado en febrero de 1940 el Instituto Diego Velázquez, siendo inicialmente dotado con generosos recursos económicos<sup>13</sup>. En su seno se formaron desde entonces varias generaciones de historiadores del arte, destacando en lo referido al estudio de la pintura italiana Alfonso E. Pérez Sánchez. De su temprano quehacer en este sentido, da muestra la monografía que publicó con el

6 Palomino, [1724 (1986)].

7 Ceán, [1800 (2001)].

8 Quilliet, 1825.

9 Saltillo, 1933.

10 Tormo y Monzó, 1924 y 1943.

11 Zarco Cuevas, 1932.

12 Scholz, 1984; Di Giampaolo, 1993; Di Giampaolo, 1995; García-Frías Checa, 2002; Checa Cremades, 2004b; García-Frías Checa, 2006; García-Frías Checa, 2007; Pérez de Tudela, 2008.

13 Cabañas Bravo, 2007: 333.

mismo Instituto –antes de alcanzar los treinta años– sobre *Borgianni, Cavarozzi y Nardi en España* (1964)<sup>14</sup>.

En los años sesenta, otras aportaciones enriquecieron considerablemente el conocimiento del acervo artístico italiano en nuestro país. El gran esplendor alcanzado por el arte hispánico en los siglos XVI y XVII había fundamentalmente centrado hasta entonces el interés de la historiografía en los artífices de aquellas centurias, circunstancia que permite comprender la novedad del trabajo de la belga Andrée de Bosque *Artistes italiens en Espagne du XIVème siècle aux Rois Catholiques*<sup>15</sup> (1965), traducido poco después al italiano, con el que se compendian buena parte de las presencias de creadores itálicos en la península ibérica durante la fase final del Medievo.

Contemporáneamente, fue publicada en Madrid con el patrocinio de la Fundación Valdecilla la tesis doctoral del mencionado Alfonso E. Pérez Sánchez, quien llegó a convertirse con ella y con sus aportaciones sucesivas en el más reputado especialista en pintura italiana que ha alumbrado hasta el momento la historiografía española. La tesis de Pérez Sánchez, dedicada a la *Pintura italiana del siglo XVII en España*, había sido defendida en la Universidad Complutense de Madrid en 1963, constituyendo un trabajo monumental y ejemplar para la época en el que se conjugan con equilibrio las referencias a la literatura artística, el uso de una vasta bibliografía internacional y el examen positivista de las obras conservadas. La tesis venía a desarrollar un importante catálogo –que el mismo autor llama “provisional”– ordenado por escuelas, y dentro de cada una de ellas alfabéticamente por autores, de las pinturas italianas –existentes o desaparecidas– en el territorio español. Como el propio Pérez Sánchez declaraba en la presentación de su libro, había excluido del mismo –por distintas razones– a dos pintores de extraordinaria personalidad e influencia en España, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) y Luca Giordano. El primero quedaba fuera por existir previamente un importante trabajo dedicado al artista y a su relación con España debido a Juan Ainaud, mientras el

segundo era relegado por la enorme magnitud y complejidad de su obra española, así como por existir ya una tesis doctoral sobre ella, defendida en la Universidad de Bolonia por Salvador Ares Espada en 1954-55<sup>16</sup>.

Ambas omisiones serían sucesivamente resueltas, bien por el mismo Pérez Sánchez, bien por otros autores españoles o extranjeros. En lo relativo a la figura de Caravaggio y su influencia en el naturalismo español, Pérez Sánchez comisarió en Sevilla en 1973, siendo ya subdirector del Museo del Prado, una exposición celebrativa del centenario del nacimiento del artista (1571). En ella, este autor declaraba pretender mostrar “el panorama del caravaggismo verdadero tal como pudo ser visto desde la España del seiscientos”<sup>17</sup>. Esta línea de trabajo, especialmente fructífera entre varios autores italianos de la actualidad<sup>18</sup>, fue retomada tiempo más tarde por el mismo Pérez Sánchez –en colaboración con Benito Navarrete– en la exposición *De Herrera a Velázquez* (2005), igualmente celebrada en Sevilla<sup>19</sup>.

Por lo referido a Luca Giordano, dos autores italianos, Oreste Ferrari y Giuseppe Scavizzi, publicaron justo al año siguiente de la aparición de la tesis de Pérez Sánchez una monumental monografía sobre el artista que continúa siendo, tras las oportunas actualizaciones y reediciones, la principal obra de referencia sobre el mismo<sup>20</sup>. Sobre la obra de Giordano en España, Pérez Sánchez volvió en 2002 con una exposición celebrada en el Palacio Real de

16 Pérez Sánchez, 1965: 8: “He renunciado a incluir en mi trabajo las referencias a Caravaggio, ya que fueron objeto del trabajo de Ainaud, ampliado luego, y que me obligarían a repeticiones inútiles, y las de Luca Giordano, cuya obra ingente y abundante problemática constituyen por sí solas tema suficiente para una tesis, como en efecto, lo ha sido en la aún inédita, del doctor Ares Espada, dirigida por Pallucchini en la Universidad de Bolonia”. El trabajo referido sobre Caravaggio es Ainaud, 1947, y el de Luca Giordano, Ares Espada, 1954-1955.

17 Pérez Sánchez, 1973, sin paginar [“Introducción”].

18 Ofrece una base para los mismos Marini, 1999.

19 Pérez Sánchez y Navarrete Prieto, 2005.

20 Ferrari-Scavizzi, 1966; Ferrari-Scavizzi, 1992; Ferrari-Scavizzi, 2000; Ferrari-Scavizzi, 2003.

14 Pérez Sánchez, 1964.

15 De Bosque, 1965; De Bosque, 1968.

Madrid<sup>21</sup>, viéndose seguido su catálogo de los importantes trabajos de Andrés Úbeda de los Cobos<sup>22</sup> y Miguel Hermoso Cuesta<sup>23</sup>. El mismo Pérez Sánchez regresaría también después de la publicación de su tesis sobre la presencia e influencia en España de algunos de los artistas o escuelas locales italianas que sí había tratado en ella, así como sobre otros de cronologías diversas a la que analizó en su trabajo académico<sup>24</sup>.

En 1970, y asociada a los actos conmemorativos del ciento cincuenta aniversario de la fundación del Museo del Prado, Pérez Sánchez comisarió en el Casón del Buen Retiro la exposición *Pintura italiana del siglo XVII*<sup>25</sup>, en la que se compartían con el público algunas de las obras más relevantes estudiadas en la precedente tesis doctoral del autor. Al mismo tiempo, otras importantes novedades sobre lienzos italianos conservados en España fueron presentadas, siendo el artista con mayor número de obras expuestas en aquella ocasión el boloñés Guido Reni (1575-1642)<sup>26</sup>.

El modelo historiográfico defendido por Pérez Sánchez en su tesis fue retomado por uno de sus discípulos, Jesús Urrea Fernández, en la que presentó en la U. Complutense de Madrid en 1976, dedicada a la pintura italiana del siglo XVIII en España<sup>27</sup>. Urrea, profesor de la U. de Valladolid y antiguo jefe del Departamento de Pintura Italiana del Museo del Prado, ha continuado en los años sucesivos esa línea de trabajo, aportando entre otras contribuciones dos nuevas monografías, una dedicada a las relaciones artísticas entre España y la corte pontificia en el siglo XVIII y otra relativa a la estancia madrileña del

pintor modenés Antonio Joli (1700-1777)<sup>28</sup>. También una discípula de Pérez Sánchez, Manuela Mena, ha hecho varias aportaciones relevantes sobre la presencia de dibujos y pinturas italianos del barroco en España, comenzando con su tesis doctoral de 1976 dedicada a la obra gráfica de Carlo Maratta (1625-1713)<sup>29</sup>, sobre cuya figura y relaciones con España ha vuelto recientemente<sup>30</sup>.

En 1977 se publicó bajo los auspicios del Istituto Italiano di Cultura de Madrid un poco difundido *Dizionario degli artisti italiani in Spagna (secoli XII-XIX)*, debido al por entonces director de la institución, Luigi Ferrarino<sup>31</sup>. Como concepto, este diccionario parece inspirarse en la obra de Frédéric Quilliet, declarando el autor en su breve introducción haberlo hecho “per corrispondere alle non poche richieste di informazioni circa gli artisti italiani che hanno lavorato in Spagna, che assai spesso ci vengono formulate da specialisti e da amatori d’arte”. En tal compendio de voces biográficas, decidió incluir no solo a los artistas oriundos de Italia presentes en España, sino también a los nacidos en nuestro país en el seno de una familia italiana y a los que, sin estar nunca presentes en la península, trabajaron con asiduidad para mecenas españoles, debiendo por ello ser considerados en su opinión “autori di un contributo organico e determinante”<sup>32</sup>.

Habiendo ya sido estudiada para finales de los setenta tanto la pintura italiana del XVII como la del XVIII en relación con España por Pérez Sánchez y Urrea, fue otro discípulo del primero, José María Ruiz Manero, quien abordó en su tesis de 1991, defendida en la U. Autónoma de Madrid, el análisis de la pintura italiana del XVI en el territorio español<sup>33</sup>. Tras la publicación de ese trabajo académico, Ruiz Manero ha dado a la luz varias publicaciones más de relevancia sobre la pintura italiana de aquella

21 Pérez Sánchez, 2002a.

22 Úbeda de los Cobos 2008a, Úbeda de los Cobos 2008b, y Úbeda de los Cobos, 2017.

23 Hermoso Cuesta, 2002; Hermoso Cuesta, 2005; Hermoso Cuesta, 2008.

24 Pérez Sánchez, 1988; Pérez Sánchez, 1990; Pérez Sánchez, 2002b.

25 Pérez Sánchez, 1970.

26 Así lo considera la reseña de Milicua, 1970: 3 y 9.

27 Este importante trabajo sería publicado por la U. de Valladolid al año siguiente; véase Urrea Fernández, 1977.

28 Urrea Fernández, 2006 y Urrea Fernández, 2012.

29 Mena Marqués, 1976.

30 Mena Marqués, 2015.

31 Ferrarino, 1977.

32 Ferrarino, 1977: 7-8.

33 La tesis fue publicada sucesivamente en los *Cuadernos de Arte e Iconografía* de la Fundación Universitaria Española; véase Ruiz Manero 1992a y Ruiz Manero, 1992b.

centuria en España, destacando una monografía de 2011 dedicada a la obra de los Bassano<sup>34</sup>.

La actividad expositiva en nuestro país durante los últimos decenios ha hecho otras aportaciones más al conocimiento de la pintura italiana. La principal institución promotora, como cabe esperar, ha sido el Museo del Prado, que organizó con Pérez Sánchez como director la exposición *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano* (1985)<sup>35</sup>, a la que seguiría la realizada por este autor junto a Nicola Spinosa sobre *Ribera* (1992)<sup>36</sup>. Atendiendo a una de sus colecciones más relevantes, el Prado ha hecho notables contribuciones al conocimiento de los grandes maestros venecianos, como ha ocurrido con las muestras comisariadas desde 2001 por Miguel Falomir, su actual director: *Los Bassano en la España del Siglo de Oro* (2001), *Tiziano* (2003), *Tintoretto* (2007), *Tiziano: Dánae, Venus y Adonis. Las primeras poesías* (2015) y *Lorenzo Lotto. Retratos* (2018)<sup>37</sup>. En el ámbito académico, a partir de la fundamental monografía que Fernando Checa dedicó a Tiziano y la monarquía hispánica en 1994, varias aportaciones posteriores –además de las apenas mencionadas exposiciones– han venido a confirmar el alto aprecio que la pintura veneciana contaba entre los coleccionistas y entendidos españoles de la Edad Moderna<sup>38</sup>. Otras escuelas italianas han merecido igualmente atención expositiva en fechas más cercanas dentro del Museo del Prado, como ha sido el caso de la boloñesa con *Annibale Carracci. Venus, Adonis y Cupido* (2005), comisariada por Úbeda de los Cobos<sup>39</sup>, o de la romano-napolitana con *El joven Ribera* (2011), organizada por José Milicua y Ja-

vier Portús<sup>40</sup>. Una importante contribución será la que en fechas próximas y en el marco de las celebraciones del bicentenario del Museo va a ofrecer la exposición *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* (2019-2020), comisariada por Leticia Ruiz, con la que se vendrá a actualizar y aumentar el conocimiento sobre estas dos singulares mujeres artistas y sus vínculos con España<sup>41</sup>.

El Patrimonio Nacional ha dedicado igualmente dos exposiciones importantes a sendos artistas italianos muy bien representados en sus colecciones: la ya mencionada de Luca Giordano de 2002 y la posterior de Corrado Giaquinto (1703-1766) en 2006, ambas comisariadas por Pérez Sánchez<sup>42</sup>. El otro gran pintor italiano al servicio de la corona española durante el siglo XVIII, Giovan Battista Tiepolo (1696-1770), no ha recibido tal atención en los últimos años por parte española, aunque sí sus hijos y colaboradores gracias a dos muestras de Úbeda de los Cobos<sup>43</sup>. No obstante, el patriarca de los Tiepolo se cuenta entre los artistas italianos activos en España con más temprana atención historiográfica, tanto por autores españoles como extranjeros<sup>44</sup>. Ha de recordarse también cómo recientemente el arte del *Seicento* conservado por el mismo Patrimonio Nacional ha sido objeto de una importante exposición organizada por Gonzalo Redín Michaus<sup>45</sup>. Este mismo autor fue el responsable de la muestra que en 2009 puso en valor las obras italianas pertenecientes al madrileño Museo Cerralbo<sup>46</sup>.

No resulta posible hacer mención en estas páginas de todas las demás exposiciones celebradas en España en las

34 Ruiz Manero, 1995a; Ruiz Manero, 1995b; Ruiz Manero, 1998; Ruiz Manero, 2000; Ruiz Manero, 2001; Ruiz Manero, 2002; Ruiz Manero, 2004; Ruiz Manero, 2005; Ruiz Manero, 2006; Ruiz Manero, 2008; Ruiz Manero, 2011.

35 Pérez Sánchez, 1985.

36 Pérez Sánchez y Spinosa, 1992.

37 Véase Falomir Faus 2001; Falomir Faus 2003; Falomir Faus 2007a; Falomir Faus 2015a y Falomir Faus y Dal Pozzolo, 2018.

38 Checa Cremades, 1994a; Checa Cremades, 2004a; Pérez de Tudela, 2009; De Frutos, 2011.

39 Úbeda de los Cobos, 2005b.

40 Milicua y Portús, 2011.

41 <https://www.museodelprado.es/actualidad/exposicion/historia-de-dos-pintoras-sofonisba-anguissola-y/5f6c56c8-e81a-bf38-5f3f-9a2c2f5c60eb>, consultado el 18-11-2018.

42 Pérez Sánchez, 2002a; Pérez Sánchez, 2006.

43 Úbeda de los Cobos, 1999; Úbeda de los Cobos, 2012.

44 Entre los primeros se encuentran Lafuente Ferrari, 1935 y Sánchez Cantón, 1953. De los segundos, fue pionero en lo referido a la estancia española Urbani de Gheltof, 1881. Realizó su tesis doctoral sobre su obra en España Schwarz-Weisweber, 2002.

45 Redín Michaus, 2016.

46 Redín Michaus, 2009.

últimas décadas que hayan contribuido en diverso grado al conocimiento de la pintura italiana, a menudo patrocinadas por fundaciones o museos provinciales. Pero por tratarse de una institución de referencia internacional, al igual que lo es el Prado, puede recordarse cómo el Museo Thyssen-Bornemisza ha dedicado parte de sus esfuerzos expositivos al arte italiano del Renacimiento y del Barroco, aunque por lo general con discursos ajenos a la presencia histórica en España de las obras expuestas<sup>47</sup>. Otra exposición, fuera del ámbito madrileño, sí representó en 1996 un esfuerzo especial por contextualizar un conjunto de pinturas italianas en el lugar en el que se conservan desde antiguo, la insigne catedral de Burgos<sup>48</sup>.

El fenómeno del coleccionismo de pintura italiana en la España de la Edad Moderna ha comenzado a ser atendido historiográficamente en fechas más recientes, habiéndose cosechado hasta el momento resultados muy relevantes y en ocasiones sorprendentes. Aunque el estudio fundacional del coleccionismo pictórico español se debe a Pedro de Madrazo, autor del *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España* (1884)<sup>49</sup>, la moderna fundamentación de la investigación del fenómeno es mérito de Fernando Checa y Miguel Morán Turina<sup>50</sup>. El primero de estos autores comisarió en 1994 una importante exposición sobre el coleccionismo regio, centrándose en el desaparecido Alcázar de Madrid<sup>51</sup>. Pero la contribución más decisiva en lo referido al coleccionismo de pintura italiana en la España moderna ha sido probablemente la que hizo el historiador norteamericano Marcus B. Burke, hoy conservador de la Hispanic Society de Nueva York, quien defendió en 1984 en el Institute of Fine Arts de la New York University una importante tesis doctoral sobre el coleccionismo privado de arte italiano en la España del siglo XVII<sup>52</sup>. Años más tarde, en 1997, y en alianza con el

también hispanista Peter Cherry, publicaría con el apoyo de la fundación Getty un importantísimo repertorio de inventarios de colecciones madrileñas de los siglos XVII y XVIII, algunos ya conocidos y otros completamente inéditos, en los que la información sobre pinturas italianas presentes en las mismas resulta de extraordinaria riqueza<sup>53</sup>. Ha de mencionarse también como una aportación fundamental la reciente edición crítica de los inventarios de Carlos V y la familia imperial bajo la coordinación de Fernando Checa Cremades<sup>54</sup>, quien también se ha ocupado de algunos de los de Felipe II<sup>55</sup>, así como la de los del Alcázar de Madrid realizados en 1636, 1666 y 1686 por Gloria Martínez Leiva y Ángel Rodríguez Rebollo<sup>56</sup>. Deben de recordarse igualmente las contribuciones que a lo ya aportado por Jonathan Brown y John Elliott sobre las colecciones del palacio del Buen Retiro han hecho Andrés Úbeda de los Cobos<sup>57</sup> y Mercedes Simal López<sup>58</sup>.

El desarrollo de los estudios sobre coleccionismo ha entroncado en los últimos quince años con un nuevo interés por las relaciones entre arte y diplomacia, tendencia que vio el que puede considerarse su referente fundacional en España en el volumen coordinado por José Luis Colomer en 2003, relativo a la Monarquía Hispánica en el siglo XVII<sup>59</sup>. Con carácter previo, se contaba tan solo con algunos artículos referidos a los intercambios artísticos con Florencia<sup>60</sup> y a las pinturas de paisajes encargadas en Roma para el Buen Retiro<sup>61</sup>, así como con las actas del congreso celebrado en la Villa Spellman de Florencia por Elizabeth Cropper<sup>62</sup>. A partir de la publicación de Colomer de 2003, se han multiplicado los artículos, monogra-

47 Succi y Delneri, 2001; Van der Sman, 2010; Van der Sman, 2016; Checa Cremades, 2017.

48 Pérez Sánchez y Urrea Fernández, 1996.

49 Madrazo, 1884.

50 Checa Cremades y Morán Turina 1985.

51 Checa Cremades, 1994b.

52 Burke, 1984.

53 Burke y Cherry, 1997.

54 Checa Cremades, 2010.

55 Checa Cremades, 2018.

56 Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo, 2007; Martínez Leiva y Rodríguez Rebollo; 2015.

57 Úbeda de los Cobos, 2005a.

58 Simal López, 2015, donde se compendian otros importantes trabajos previos de la autora.

59 Colomer, 2003.

60 Goldberg, 1996.

61 Brown y Elliott, 1987.

62 Cropper, 2000.

fías, tesis doctorales y congresos relativos a la actividad cultural, el mecenazgo y el coleccionismo de los virreyes, gobernadores, embajadores, agentes y clérigos de España en Italia durante los siglos XVI y XVII. Sería demasiado prolijo detallar aquí tales contribuciones, pero pueden recordarse por su carácter referencial los congresos celebrados por Carlos Hernando<sup>63</sup> y por Alessandra Anselmi<sup>64</sup> relativos a los intercambios culturales con Roma, los volúmenes coordinados por Letizia Gaeta a propósito de las relaciones artísticas entre España e Italia en los siglos XV y XVI<sup>65</sup>, el dirigido por el mismo José Luis Colomer sobre el mecenazgo de los virreyes de Nápoles<sup>66</sup> y el editado por Marieke von Bernstorff y Susanne Kubersky-Piredda sobre el regalo artístico en las redes de la diplomacia hispano-italiana de los siglos XVI y XVII<sup>67</sup>.

El mayor conocimiento de estas vías de intercambios culturales y mecenazgo artístico ha llevado en ocasiones a comprender mejor, o directamente a descubrir, determinados conjuntos de arte italiano de carácter excepcional fuera del ámbito cortesano, como son los reaparecidos frescos de la capilla mayor de la catedral de Valencia<sup>68</sup>, las colecciones pictóricas del Colegio del Corpus Christi de esa misma ciudad<sup>69</sup>, las pinturas murales del palacio de don Álvaro de Bazán en El Viso del Marqués<sup>70</sup>, o los lienzos florentinos de las Descalzas Reales de Valladolid<sup>71</sup>. El estudio de tradición más positivista de nuevas obras pictóricas italianas conservadas en España tiene también continuidad en la actualidad con los trabajos de autores nacionales y extranjeros, ocupando un lugar importante entre los primeros Redín Michaus<sup>72</sup>

y Hermoso Cuesta<sup>73</sup>, y entre los segundos Antonio Vannugli<sup>74</sup> y Gabriele Finaldi<sup>75</sup>.

En coincidencia con las llamadas *águilas* del Renacimiento español, es decir, aquellos artistas españoles que tras una estancia más o menos prolongada en Italia trajeron consigo en su vuelta a la península ibérica las novedades del arte moderno italiano, el magistral estudio que les dedicó Manuel Gómez-Moreno Martínez<sup>76</sup> ha tenido eco y continuidad en la historiografía española e italiana hasta tiempos muy recientes<sup>77</sup>. No obstante, salvo algún caso muy concreto que se ha creído necesario para reflejar la verdadera magnitud de un proceso o de un fenómeno, en este volumen no serán consideradas tales águilas, ni para el Renacimiento ni tampoco para el Barroco, estimándose que algunas ya han sido estudiadas convenientemente y que otras merecen una atención muy específica que ahora no resulta posible prestarles. Tampoco lo serán generalmente los artistas del ámbito flamenco que, pasados por Roma, jugaron un papel transmisor de las novedades italianas en posteriores estancias en la península ibérica, por haber ya dedicado a ellos atención tanto la historiografía española como la internacional, destacando en esta última las contribuciones de la belga Nicole Dacos<sup>78</sup>. No se considerará tampoco la influencia de los pintores franceses pasados por Italia, salvo cuando se trate de autores de grabados “de traducción”, es decir, basados en la representación de alguna pintura célebre debida a las manos de un italiano.

A la hora de sustentar los estudios aquí recogidos sobre la pintura italiana en la ciudad de Granada y el territorio de su provincia, además de las investigaciones apenas

63 Hernando Sánchez, 2007.

64 Anselmi, 2015.

65 Gaeta, 2012 y Gaeta, 2017.

66 Colomer, 2009.

67 Von Bernstorff y Kubersky-Piredda, 2013.

68 Company y Tolosa, 2006.

69 Benito Domenech, 1980.

70 López Torrijos, 2009.

71 Martínez de Pisón y León, 2007.

72 Redín Michaus, 2010; Redín Michaus, 2012a; Redín Michaus, 2012b; Redín Michaus, 2013; Redín Michaus, 2014a; Redín Michaus, 2014b.

73 Hermoso Cuesta, 2001a; Hermoso Cuesta, 2001b; Hermoso Cuesta, 2011.

74 Vannugli, 1994; Vannugli, 1998; Vannugli, 2007; Vannugli, 2012.

75 Finaldi, 2007; Finaldi, 2014.

76 Gómez-Moreno Martínez, 1941.

77 Redín Michaus, 2007; Natali, 2013.

78 En su vastísima bibliografía puede destacarse sobre este tema Dacos, 1999 y Dacos, 2012a y 2012b. De sus contribuciones al arte italiano en Granada da buena cuenta Pedro Galera Andrea en su contribución a este volumen.

Willem Janszoon Blaeu. *Granata et Murcia regna*. Hacia 1635

Colección particular



referidas sobre la presencia histórica en España de obras de esa escuela, se han tenido muy presentes como modelos historiográficos varios trabajos relativos al patrimonio pictórico de otras ciudades o provincias españolas, entre los que se encuentran algunos basados en la contextualización documental del fenómeno pictórico en un sentido amplio, como los que han dedicado Miguel Falomir a Valencia<sup>79</sup>, José Carlos Agüera a Murcia<sup>80</sup>, Paula Revenga a Toledo<sup>81</sup> y Santi Torras a Cataluña<sup>82</sup>. Asimismo, se ha considerado el valor referencial de otras investigaciones que tienden a crear el catálogo del acervo pictórico de

una determinada provincia, como la de Emilia Montaner sobre Salamanca<sup>83</sup>.

En lo referido al Sur de la Península Ibérica, se cuenta con dos importantes estudios sobre la creación pictórica local y la influencia de los modelos foráneos, ocupando obviamente entre ellos un papel fundamental los italianos. Se trata de las tesis de Benito Navarrete<sup>84</sup> sobre la pintura andaluza del XVII y sus fuentes grabadas, y de Antonio Urquizar, dedicada a los modelos italianos en la pintura cordobesa del siglo XVI<sup>85</sup>. Además, otras pocas pero significativas aportaciones sirven de sustento al estudio de la

79 Falomir Faus, 1994.

80 Agüera Ros, 1994.

81 Revenga Domínguez, 2002.

82 Torras i Tilló, 2012.

83 Montaner López, 1987.

84 Navarrete Prieto, 1998. Una interesante aportación posterior del autor en este sentido es Navarrete Prieto, 2014.

85 Urquizar Herrera, 2001.

Joris Hoefnagel. *Granada*. 1563  
Colección particular



pintura italiana en Andalucía. Se trata, por una parte, de un ensayo ricamente documentado que Salvador Salort dedicó a las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla en el primer tercio del siglo XVII<sup>86</sup>. A este le continuó un novedoso texto sobre la pintura italiana en Andalucía debido a Miguel Morán<sup>87</sup>, en el que en cierto modo se sientan las bases para un importantísimo y reciente ensayo de Felipe Serrano Estrella, donde se hace un repaso exhaustivo de lo conocido hasta el momento sobre la presencia de arte italiano en la región y se analizan con claridad las principales dinámicas históricas que propiciaron la acumulación de tal acervo<sup>88</sup>. Algún estudio en curso seguirá contribu-

yendo sin duda al mejor conocimiento del coleccionismo e influencia de la pintura italiana en el Sur de España, como es el caso de la tesis doctoral de Rafael Japón –colaborador de este volumen–, ahora en curso y dedicada al análisis del impacto que esta tuvo en la escuela sevillana del siglo XVII, de la que ya ha aparecido publicado un relevante anticipo<sup>89</sup>.

<sup>86</sup> Salort Pons, 2005.

<sup>87</sup> Morán Turina, 2008.

<sup>88</sup> Serrano Estrella, 2017a.

<sup>89</sup> Japón, 2018a. La tesis doctoral de este autor, titulada *La influencia de la pintura italiana en la escuela barroca sevillana*, se encuentra en fase de realización como cotutela internacional entre las Universidades de Granada y Bolonia, siendo sus directores Daniele Benati, Gabriele Finaldi y quien firma estas líneas.