

“VENIA DOCENDI”.
ACTAS DEL IV CONGRESO INTERNACIONAL
JÓVENES INVESTIGADORES SIGLO DE ORO
(JISO 2014)

Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.)



REGLAS Y TRADICIONES DEL BUEN GUSTO.
SEICENTO Y SIGLO DE ORO EN LA HISTORIA
DE LA PINTURA ESPAÑOLA

Patricia García-Montón González
Universidad Complutense de Madrid

«El Siglo de Oro es un siglo exacto
de gran pintura, un siglo y no más»
(August L. Mayer)

La pintura del Siglo de Oro español y la del *Seicento* italiano están unidas, de algún modo, por aspectos formales, por protagonizar una revolución estética e ideológica en la pintura de su época, o por las relaciones entre sus «patrias» de origen durante el propio siglo XVII. Si damos un salto en el tiempo, podríamos añadir que ambas escuelas fueron un instrumento más en los procesos de legitimación nacionalista que se aceleraron al comenzar el siglo XX, e incluso cabe decir que ambas comparten hoy un mismo interés cultural: porque hablar de Velázquez o Caravaggio, de Ribera o Giordano, de Murillo o los Carracci, es garantía de éxito de cualquier exposición en el mundo. Si además las juntamos en una única muestra, como se hizo ya desde 1954 en *L'Age d'Or espagnol. La peinture en Espagne et en France autour du caravagisme*, celebrada en el Museo de Bellas Artes de Burdeos, hasta la más reciente de *Bodies and Shadows. Caravaggio and His Legacy*, en Los Angeles County Museum of Art, su poder de atracción se dispara.

Pues bien, a partir de 1912, cuando el recién creado Patronato del Museo del Prado decidió reordenar sus colecciones, supo que el Siglo de Oro, esa «gloria de nuestra pintura», en palabras del entonces subdirector Francisco Javier Sánchez Cantón, debería ocupar el lugar más representativo de Villanueva, la Galería central; salvo Velázquez,

Publicado en: Carlos Mata Induráin y Ana Zúñiga Lacruz (eds.), «*Venia docendi*». *Actas del IV Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2014)*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2015, pp. 73-84. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 32 / Publicaciones Digitales del GRISO. ISBN: 978-84-8081-460-7.

al que se le reservó el otro lugar de honor. Este plan museográfico, que surgió con la intención de llegar a contar una historia del arte español en la planta principal, se puso en marcha en 1918 con el nuevo director, Aureliano de Beruete. Según Sánchez Cantón, menos la escuela francesa, toda la pintura foránea estaba allí representada, intentando de este modo que su disposición explicase su influencia en la escuela nacional¹. Perplejos, reconocemos una ausencia, la del *Seicento*, que quedó relegado a las salas altas, a las escaleras y a algunos pasillos oscuros de la planta baja². Ausencia que, malinterpretada, podría llevarnos a conclusiones erróneas. Por esta razón sería relevante profundizar en los grandes debates que involucraron al Barroco italiano y al Siglo de Oro español en la historiografía de los cincuenta primeros años del siglo pasado.

DE LA DECADENCIA ITALIANA A LA CONQUISTA DE LO ESPAÑOL

Antes de ello, es necesario recordar que el siglo XIX arrastró al XX una serie de prejuicios sobre la pintura barroca italiana. Considerada la hermana menor del Renacimiento, aquella en que había degenerado el arte de los grandes maestros, fue desdeñada y juzgada como decadente por la crítica decimonónica, empezando por el propio Pedro de Madrazo. Difícilmente encontramos quien no pensase así. Una excepción curiosa fue el pintor y crítico de arte Ceferino Araujo. En 1886 defendió que el Barroco tenía tantos derechos a la estimación como cualquier otro arte. No era ni un engendro del capricho, ni un producto del mal gusto, ni el atraso o la incapacidad de una época, ni decadencia, ni otras injurias e improperios que la crítica más clásica, «gruñona y descontentadiza», le había reservado. Para Araujo, el Barroco satisfizo las aspiraciones de su tiempo y esto no podía cambiarse «por el capricho de unos cuantos señores»³. El caso es que estas ideas peyorativas, alentadas desde la crítica más clásica, hallaron gran difusión a la vez que, paradójicamente, a partir de la segunda mitad del XIX, crecía la estima de los maestros españoles del Barroco. De este modo se comprende que durante ese tiempo Zurbarán, Ribera, Velázquez o Murillo fuesen conquistando los espacios más importantes del museo, consagrados antes al arte italiano⁴.

¹ Sánchez Cantón, 1927, p. 291.

² Sánchez Cantón, 1933.

³ Araujo, 1886, pp. 364, 380-381.

⁴ Ver Portús y Matilla, 2004, pp. 21-98; Portús, 2011, pp. 83-93 y Portús, 2012, pp. 129-156.

A pesar de que una serie de historiadores —Hermann Voss, Lionello Venturi o Roberto Longhi— había comenzado a reivindicar el *Seicento* a principios del siglo pasado, la opinión decimonónica se mantuvo en buena parte de nuestra historiografía. Opinión que se leía en la mayoría de manuales de historia general del arte que se traducían al castellano, como el muy popular *Apolo* de Salomon Reinach. Título y anteportada eran toda una declaración de principios: *Apolo* era el «milagro griego», y solo la *Madonna Sixtina* de Rafael podía presidirlo. El libro gravitaba alrededor de dos polos, la Antigüedad y el Renacimiento. De ahí que no nos asombre que la lección vigésimo primera, pues formó parte del curso que este especialista había impartido en la Escuela del Louvre unos años antes, se titulase «La decadencia italiana y la escuela española», convirtiéndose de esta forma en paradigma de la pervivencia del gusto académico⁵.

Pensemos además que es en torno a los años 20 del siglo pasado cuando aparecen los primeros manuales generales de historia del arte escritos por plumas patrias. Sin embargo, nuestra historiografía pronto se centró en el estudio del arte español y los grandes maestros del Siglo de Oro —y así sería hasta los años 60—, y lo hizo desde un punto de vista nacionalista; tendencia que el 98 había consolidado y que alcanzaría sus cotas más altas durante la posguerra, cuando se multiplicarían los tópicos sobre la especificidad de lo hispánico y lo nocivo de las influencias extranjeras⁶.

Por lo tanto, hubo un vacío historiográfico: el arte foráneo. Y esto a pesar de que la confusión entre escuela italiana y española del XVII por sus similitudes formales fue algo frecuente en las galerías de toda Europa a principios de siglo; un fenómeno del que el Prado no se escapó. Gentileschi se confundía con Zurbarán, Giordano con Ribera o algunos retratistas romanos con Velázquez. En el apetito saturnino de los *redescubridores* románticos de España, casi todas las buenas pinturas del XVII italiano se habían convertido en cosa española. Un puntal más de una herencia decimonónica que acarrió más prejuicios hacia el *Seicento*, poniendo al descubierto las carencias en el estudio de nuestro Siglo de Oro, para el que comenzó a parecer urgente conocer mejor el italiano de su tiempo y, especialmente, el conservado en España⁷. Ahora sí, vamos a ver lo que ocurrió en la historiografía para dilucidar en qué medida coincidió con los criterios museográficos de la nueva ordenación del Prado.

⁵ Reinach, 1911, p. 297.

⁶ Portús, 2012, pp. 210-218.

⁷ Lafuente, 1932, p. 272; Longhi y Mayer, 1938, pp. 5-10.

EL PROBLEMA DEL CARAVAGGISMO

«Mas por muy original que haya sido el arte español del siglo XVII, no pudo mantenerse enteramente libre de influencias extranjeras», afirmaría el hispanista August L. Mayer en su *Historia del arte español* (1928). He aquí el primer debate que involucró al Barroco español e italiano, y que el propio Mayer bautizó como el «problema del caravaggismo» o de los orígenes del naturalismo en España⁸.

Efectivamente, en el contexto nacional la postura mayoritaria sería la de restar importancia al *Seicento* sobre la formación de nuestro tenebrismo. Se tenía el convencimiento de que el naturalismo italiano solo vino a despertar una tendencia innata del «genio español» hacia el realismo, contribuyendo a que se desarrollase y a que alcanzase altas cotas de originalidad en el siglo XVII. Por tanto, arrancaban los orígenes en las generaciones de pintores españoles de fines del XVI, antes de que llegase cualquier influencia caravaggista. Un ejemplo fue la *Breve historia de la pintura española* (1934) de Lafuente Ferrari⁹, a la que más tarde siguieron los volúmenes de la *Historia del arte hispánico* (1945) del marqués de Lozoya¹⁰, o bien la *Historia del arte español* (1955) de Jiménez-Placer, herederos de unas ideas ya interiorizadas por nuestra crítica¹¹.

Ribalta y Zurbarán fueron los pintores que venían a justificar sus hipótesis, aunque el tema era un arma de doble filo. En el caso de Ribalta se jugaba con el desconocimiento de muchos datos de su vida, porque si conoció en Italia pinturas tenebrosas de Caravaggio o si llegó por su propio camino a resultados semejantes, no estaba claro¹². Fue Tormo quien desmontó la leyenda de su educación italiana. Había sido educado en Castilla y en él influyeron los españoles que trabajaron en El Escorial. Consecuentemente, no era necesario el viaje a Italia, imaginado por Palomino y nunca demostrado. El otro problema era su relación con Schiedone y Caravaggio; cronológicamente era imposible¹³. No obstante, la posibilidad del viaje a Italia y la influencia caravaggiesca siguió durante largo tiempo en el imagina-

⁸ Mayer, 1928, p. 244; Mayer, 1926, p. 117.

⁹ Lafuente, 1934, pp. 60-61; Lafuente, 1935, pp. 77-79; Jiménez-Placer, 1955, p. 657. Ver Vega, 2003, pp. 85-92.

¹⁰ Contreras, 1945, pp. 115-116.

¹¹ Jiménez-Placer, 1955, p. 657.

¹² Lafuente Ferrari, 1934, p. 61.

¹³ Tormo, 1949, pp. 93-94, 117-124.

rio de algunos historiadores. Sin ir más lejos, Mayer seguía viendo en *La Visión de San Francisco* del Prado un testimonio indiscutible¹⁴.

Más complejo, aún a día de hoy, era el caso de Zurbarán, llamado entonces «el Caravaggio español»¹⁵. Libros como *El arte español* (1940), de Francisco Pompey, difundieron la tesis de que el problema de las relaciones Zurbarán-Ribera y Zurbarán-Caravaggio no eran más que invenciones fruto de la imaginación de críticos e historiadores, porque cuando Zurbarán pintó sus primeras naturalezas muertas y vírgenes no había visto obras de Ribera ni de Caravaggio, «y en aquellos días ni un solo artista pintaba de esa forma»¹⁶.

Frente a la historiografía nacional, estaba la que defendía que el Siglo de Oro español no se explicaba sin la influencia italiana y, más exactamente, sin Caravaggio. Esta tesis fue la bandera de los críticos italianos, sobre todo de aquellos que habían comenzado la revalorización historiográfica del *Seicento*. Una y otra vez repitieron que Caravaggio era «el fundador de todo el Seiscientos europeo», aventurándose a conjeturar que como tal explicaba a sus máximos genios, Velázquez, Rembrandt, Vermeer o Franz Hals. Nada había más claro para un joven Longhi, y así lo defendió en las páginas de *L'Arte*; y aún lo haría en la *mostra* milanese de 1951¹⁷. También fue el caso de Adolfo Venturi, catedrático de la Universidad de Roma, en su *Arte italiano* (1930)¹⁸. Corría el curso académico de 1948-1949 en *La Sapienza* y su hijo, Lionello, seguía aferrándose a esta tradición historiográfica no cuestionada hasta 1971 por el norteamericano Richard Spear¹⁹.

Ahora bien, entre nosotros hubo excepciones. Por ejemplo, algunos historiadores catalanes que mantuvieron una estrecha relación con el mundo italiano, como José Pijoán. En 1903 había viajado a Roma, donde asistió a clases de Venturi. Volvería como pensionado de la Junta para la Ampliación de Estudios (JAE) y más tarde para ponerse al frente de la Escuela Española de Historia y Arqueología. En su *Historia del arte* (1916) se sumó a la tesis italiana²⁰. Para Joan Ainaud de Lasarte fue crucial la lectura de un artículo de Longhi sobre Caravaggio, tras lo cual decidió defender la influencia del caravaggismo a través de los originales y copias que llegaron a España.

¹⁴ Mayer, 1928, pp. 249 y 251.

¹⁵ Contreras, 1945, p. 127.

¹⁶ Pompey, 1940, p. 147.

¹⁷ Longhi, 1916, pp. 245-248; Longhi, 1994, p. 136.

¹⁸ Venturi, 1930, p. 289.

¹⁹ Venturi, 1950, pp. 7-8.

²⁰ Pijoán, 1916, p. 3.

Eso sí, más prudente, añadiría que Caravaggio «no resumía por sí solo todo el período barroco subsiguiente»²¹. Por último, está José Milicua, quien mantuvo una interesante amistad con Longhi desde 1951. Junto a Ainaud, tradujo, prologó y publicó un artículo de Longhi para propiciar el eco y la discusión de su tesis entre nosotros²². Solo la influencia de la crítica italiana explica que Milicua escribiese que en la Roma de 1595-1630 «pulularon multitud de artistas que, cada cual a su modo, leyeron la lección de Caravaggio y portaron luego su germen a zonas tan alejadas como la Holanda de Rembrandt, la Lorena de Georges de La Tour y la Sevilla de Velázquez»²³. Y, cuando le tocó hablar de Ribera, fue el único que lo trató en su contexto italiano, en vez de resaltar su españolismo a ultranza²⁴.

Indudablemente, como escribió Mayer, determinar hasta qué punto Caravaggio fue codeterminante sería entonces uno de los problemas más importantes, a la vez que más difíciles de dilucidar, en el complejo de cuestiones que envolvía a los comienzos de la pintura española del XVII²⁵.

RIBERA, ITALIANO Y ESPAÑOL A UN MISMO TIEMPO

En 1872, Madrazo ya se había preguntado si Ribera, Poussin, Lorena o cualquier otro pintor que no siendo italiano hubiese aprendido y cultivado en Italia el arte, debían o no incluirse entre los pintores de ese país. Según dedujo, por ello el primero no dejaba de ser español, ni los otros franceses²⁶. El caso es que su opinión no fue la única y la «nacionalidad» de Ribera se convirtió en el segundo debate significativo en la historiografía sobre el Barroco español e italiano a principios del siglo XX.

«Dotado de una inteligencia varonil y portentosa», Ribera solo podía tener «un temperamento latino ciento por ciento hispánico»²⁷. Por norma general, para la historiografía nacional Ribera fue un pintor español²⁸ y, aun cuando se reconocía la influencia italiana en su formación, la última jugada era destacar cómo prevaleció el genio hispánico; que era lo que dotaba a su pintura de originalidad e indi-

²¹ Ainaud, 1947, pp. 345-410.

²² Longhi, 1951, pp. 122-127.

²³ Milicua, 1952a, p. 25.

²⁴ Milicua, 1952b, p. 24.

²⁵ Mayer, 1926, p. 118.

²⁶ Madrazo, 1872, p. 35.

²⁷ Pompey, 1945, p. 141.

²⁸ Ver Morán, 1996.

vidualidad, lo que en definitiva le diferenciaba de Caravaggio y, por tanto, del arte foráneo. A tal punto llegaba la necesidad de subrayar su carácter hispánico, que la primera formación con Ribalta adquiría un protagonismo inusitado en su biografía y se consideraba determinante para su pintura. Se escondía tras ello una argucia brillante: lograr que aquello que podía tener de español fuese la piedra angular de su arte, sin lo cual no se explicaba su éxito en Italia. Por supuesto, al final se tenía que asumir a Caravaggio como maestro. Pero el desenlace era predecible: Ribera superó tanto a Caravaggio como a sus *seguaci* italianos y extranjeros.

Esta colección de tópicos se repetiría desde Tormo²⁹, pasando por la *Breve historia* de Lafuente³⁰, hasta la *Historia* de Gaya Nuño³¹. Y, con más razón, llenó las páginas del *Ribera* de Bernardino de Pantorba³² y del de Pompey escritos durante la posguerra³³. De ahí se comprende que el segundo, creyendo que la *Magdalena* de Giordano del Prado era de Ribera, escribiese:

La comparación de esta hermosa figura con las santas acromadas que tienen en el Museo algunos de los artistas de la decadencia italiana, pone de manifiesto lo que separa a Ribera de sus amanerados compañeros³⁴.

A todas luces, para nuestra historiografía, la excelencia de Ribera se debía a sus «cualidades netamente españolas», aunque se aceptaba su intensa conexión con lo italiano. Había, pues, que decantarse por una definición que encajase con esta realidad: al final Ribera tuvo que ser un pintor «español e italiano a un mismo tiempo»³⁵. ¡Que se lo dijeren a Pompey!, quien, paradójicamente, al ver el *Combate de mujeres* en el Prado no pudo evitar exclamar que era «lo menos español posible» y que, muy a su pesar, «estéticamente era italiano». Como fuese, Ribera se había convertido en el tenebrista más grande del Barroco y para los críticos españoles evidenciaba el porqué de un florecimiento en España frente a la decadencia del arte italiano en el XVII³⁶.

²⁹ Tormo, 1927, p. 7.

³⁰ Lafuente, 1934, pp. 63 y 86.

³¹ Gaya, 1946, p. 339.

³² Pantorba, 1946, p. 19.

³³ Pompey, 1956, pp. 5, 9-10; Pompey, 1962, p. 36.

³⁴ Pantorba, 1950, p. 122.

³⁵ Jiménez-Placer, 1955, pp. 689-670.

³⁶ Pompey, 1956, pp. 17-19.

No hace falta decir que para la *otra* historiografía Ribera sería el más italiano entre los italianos y, si acaso pudo aprender algo de Ribalta, pronto traicionaría a su maestro español para darse al naturalismo que triunfaba en Italia sin llegar a más que simple imitador de Caravaggio. Aunque es cierto que parece inexplicable que Longhi juzgase a Ribera de «falsificador», que con un «realismo atroz y brutal» se convirtió en «el heredero degenerado de Caravaggio»³⁷, más lo es que Pantorba viese en sus palabras un ejemplo elocuente de cómo la patriotería aplicada al arte nublabla el entendimiento³⁸. Años más tarde, Milicua aclararía esta juvenil animadversión de Longhi hacia El Españoleto. Exactamente aquella vez en que calificó la *Inmaculada* de Salamanca de «repugnante oleografismo religioso a la española». Milicua argüiría que el crítico italiano no había visto el original. Tan solo lo conocía por una reproducción infame que gozó de amplia difusión, llegando a aparecer en el *Ribera* de Mayer o la *Historia* de Lozoya³⁹.

Es interesante constatar que el esquema a la hora de enfrentarse a las relaciones entre Ribera y la escuela napolitana fue idéntico. Para los españoles, Ribera en muy poco tiempo conquistó y dominó el ambiente artístico de Nápoles. Novelli, Stanzione, Fracanzano o Passante se encontraban entre sus más fieles «imitadores»⁴⁰. Como contraste, los italianos afirmaban que esta escuela brotó sobre las huellas de Caravaggio⁴¹. Todavía en los años 30, muchas obras de estos discípulos o seguidores de Ribera estaban mal atribuidas en prestigiosos museos y, como indicó Mayer, lo más significativo era que los napolitanos «se hubiesen españolizado de tal modo que sus cuadros pudieran pasar durante siglos como obras españolas»⁴².

BAJO EL YUGO DEL BUEN GUSTO

Llegados a este punto no pretendemos concluir quién tenía razón, aunque sí demostrar que las relaciones entre arte español e italiano del siglo XVII apasionaron a la historiografía nacional de la primera mitad del siglo pasado. Nuestros historiadores conocían bien los debates del momento y se involucraron en ellos. Ahora bien, si esto era

³⁷ Longhi, 1915, p. 132; Longhi, 1916, p. 248.

³⁸ Pantorba, 1946, p. 20.

³⁹ Milicua, 1998, pp. 21-22.

⁴⁰ Contreras, 1945, p. 135; Pompey, 1940, p. 117; Pompey, 1956, p. 17; Jiménez-Placer, 1955, p. 689.

⁴¹ Venturi, 1930, p. 302.

⁴² Mayer, 1928, p. 265.

así, y sabemos que buena parte trabajó en el Prado, ¿por qué no se colocó el Caravaggio o una selección de la pintura napolitana, tan abundante, en alguna sala cercana a Ribera en la planta principal? ¿Acaso no estaban representadas todas las influencias extranjeras que hubo en nuestro Siglo de Oro? Tiziano y la pintura veneciana, o bien Van Dyck y Rubens, corrían paralelos al desarrollo de nuestro gran siglo en los nuevos pabellones. Es más, hasta del dieciocho italiano se colocó una selección.

Si para justificar la ausencia del *Seicento* nos dejásemos llevar por la reticencia nacional a ver en Caravaggio el origen de nuestro Barroco o en considerar a Ribera italiano, nos equivocaríamos. ¿Cuántas salas tenía el Prado en los años 20? Desde luego, un número muy ajustado para un programa tan ambicioso: contar la historia de la pintura española en un único piso. Si atendemos a la distribución de los espacios expositivos, la colocación de la pintura italiana del XVII habría entorpecido visualmente la sucesión de las salas y su contenido. Si se hubiese instalado en la ampliación de Arbós habría interrumpido la continuidad venecianos-Greco-Velázquez. De haber existido más salas, podría haber ido en el lado opuesto, el del Paseo del Prado, a la altura de Ribera. Esto no lo hubiese impedido la construcción nacionalista de nuestra historia del arte. De manera que la ausencia del *Seicento* pudo deberse a lo restringido del espacio del Prado de aquel momento.

Por último, ¿por qué no aceptar que habían ganado las «reglas y tradiciones del buen gusto», como las llamó Araujo? Es decir, que el desprecio que todavía la crítica más académica fomentaba hacia esta pintura debió de ser una razón de peso para no preocuparse por colocar una mínima selección. Dicho de otra manera, que a la hora de «prescindir de» los candidatos fueron el *Seicento* y, recordemos, el arte francés. Al fin y al cabo, no habían ejercido una influencia determinante y, además, ambos estaban infravalorados historiográficamente y eran despreciados por una crítica de gusto todavía demasiado «clásico». Al menos cabe contentarse con que el Barroco italiano, aun desterrado de aquella historia de la pintura, estaba expuesto al público. Pero, ¿por qué no quedarnos mejor con este comentario del conservador Louis Gielly en una guía del Prado publicada a finales de los años 30, que nos sugiere la imagen de lo que pudo ser y no fue?:

Ribera es italiano por la concepción, la composición, la factura, el sentimiento; solo unos matices le distinguen de los pintores italianos de su entorno; podríamos decir lo mismo de sus compatriotas que no se expatriaron. Herrera, Murillo y Cano no sorprenderían en una galería roma-

na donde reinasen los Carracci, Domenichino, Guido y Caravaggio. Ocuparían en ella un lugar honorable, pero no nos mostrarían nada, o casi nada, que fuera exclusivamente suyo⁴³.

BIBLIOGRAFÍA

- AINAUD DE LASARTE, Joan, «Ribalta y Caravaggio», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 3-4, 1947, pp. 345-410.
- ARAUJO, CEFERINO, «Categoría y excelencias del arte barroco», *Revista contemporánea*, 63, 1886, pp. 359-384.
- CONTRERAS, Juan de (marqués de Lozoya), *Historia del arte hispánico*, Barcelona, Salvat, 1945, vol. IV.
- GAYA NUÑO, Juan Antonio, *Historia del arte español*, Madrid, Plus Ultra, 1946.
- GIELLY, Louis, *Le Prado*, Paris, Editions d'Historie et d'art, 1939.
- JIMÉNEZ-PLACER, Fernando, *Historia del arte español*, Barcelona, Labor, 1955, vol. II.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, «En torno a Velázquez. Un artículo de Hermann Voss», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 24, 1932, pp. 265-274.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, Madrid, Unión Poligráfica, 1934.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique, «La pintura del siglo XVII en España», en *El realismo en la pintura del siglo XVII. Países Bajos y España*, Barcelona, Labor, 1935, pp. 55-156.
- LONGHI, Roberto, «Battistello», *L'Arte*, 18, 1915, pp. 120-137.
- LONGHI, Roberto, «Gentileschi padre e figlia», *L'Arte*, 19, 1916, pp. 254-314.
- LONGHI, Roberto, «Un "Santo Tomás" de Velázquez y las conexiones italo-españolas entre los siglos XVI y XVII», *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, 9, 1951, pp. 105-129.
- LONGHI, Roberto, *Breve pero auténtica historia de la pintura italiana*, Madrid, Visor, 1994.
- LONGHI, Roberto, y MAYER, August L., *Los antiguos pintores españoles de la colección Contini-Bonacossi. Catálogo crítico*, cat. exp., Roma, Arte Bestetti e Tummunelli, 1938.
- MADRAZO, Pedro de, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, M. Rivadeneyra, 1872.
- MAYER, August L., *La pintura española*, Barcelona / Buenos Aires, Labor, 1926.
- MAYER, August L., *Historia del arte español*, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.

⁴³ Gielly, 1939, p. 6.

- MILICUA, José, «La Mostra del Caravaggio de Milán», *Laye*, 19, 1952a, pp. 23-36.
- MILICUA, José, «En el centenario de Ribera. Ribera en Roma. El manuscrito de Mancini», *Archivo Español de Arte*, 100, 1952b, pp. 309-322.
- MILICUA, José, «Acercamiento a Roberto Longhi», en *Pasión por la pintura. La colección Longhi*, cat. exp., Madrid, Fundación La Caixa, 1998, pp. 13-26.
- MORÁN TURINA, Miguel, «A vueltas con Ribera y la esencia de lo español», *Archivo Español de Arte*, 274, 1996, pp. 195-201.
- PANTORBA, Bernardino de, *José de Ribera*, Barcelona, Iberia / Joaquín Gil, 1946.
- PANTORBA, Bernardino de, *Guía del Museo del Prado. Estudio histórico y crítico*, Madrid, Gran Capitán, 1950.
- PIJOÁN, José, *Historia del arte o El arte al través de la historia*, Barcelona, Salvat, 1916, vol. III.
- POMPEY, Francisco, *El arte español*, Madrid, Rivadeneyra, 1940.
- POMPEY, Francisco, *Ribera*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1956.
- POMPEY, Francisco, *El Prado. Guía gráfica y espiritual con sus 200 mejores cuadros*, Madrid, Afrodiseo Aguado, 1945.
- POMPEY, Francisco, *Zurbarán*, Madrid, Offo, 1962.
- PORTÚS, Javier, «El Siglo de Oro en el Prado del siglo XX», en Hanno Ehrlicher y Stefan Schreckenberg (eds.), *El Siglo de Oro en la España contemporánea*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2011, pp. 83-101.
- PORTÚS, Javier, *El concepto de Pintura española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012.
- PORTÚS, Javier, y MATILLA, José Manuel (eds.), *El grafoscopio. Un siglo de miradas al Museo del Prado (1819-1920)*, cat. exp., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2004.
- REINACH, Salomon, *Apolo. Historia General de las Artes Plásticas*, Madrid, Gutenberg, 1911.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, «La reorganización del Museo del Prado», *Arte Español*, 8, 1927, pp. 290-293.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier, *Museo del Prado. Catálogo*, Madrid, Blass, 1933.
- TORMO Y MONZÓ, Elías, *Ribera en el Museo del Prado*, Barcelona, Hijos de J. Thomas, 1927.
- TORMO Y MONZÓ, Elías, «La educación artística de Ribalta, padre, fue en Castilla y no en Italia», en *Pintura, escultura y arquitectura en España. Estudios dispersos de Elías Tormo y Monzó*, Madrid, CSIC, 1949, pp. 89-127.
- VEGA, Jesusa, «Aproximación al estudio de la pintura antigua española. Estado de la cuestión», en *Actas del Seminario de Expertos sobre Pintura Virrei-*

nal, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2003,
pp. 73-104.

VENTURI, Adolfo, *Arte italiano*, Barcelona, Labor, 1930.