

UN CICLO PICTÓRICO TERESIANO PARA EL CARDENAL-DUQUE DE MONTALTO

RUBÉN LÓPEZ CONDE¹
Universidad de Jaén

Se da a conocer un largo ciclo pictórico consagrado a la figura de santa Teresa y comisionado por Luis Guillén de Moncada, VII duque de Montalto y cardenal coprotector de España, a artistas españoles, italianos y flamencos.

Palabras Clave: Moncada; Montalto; Teresa de Ávila; Giordano; Vaccaro; Brandi; Ferri; Gimignani; Garzi; García Salmerón.

A PICTORIAL CYCLE OF ST. TERESA OF ÁVILA FOR THE CARDINAL-DUKE OF MONTALTO

The author examines a large pictorial cycle of Saint Teresa of Ávila; a cycle that was commissioned by Luis Guillén de Moncada, VII Duke of Montalto and Cardinal Co-protector of Spain, and in which Spanish, Italian and Flemish painters participated.

Key words: Moncada; Montalto; Teresa of Ávila; Giordano; Vaccaro; Brandi; Ferri; Gimignani; Garzi; García Salmerón.

Cómo citar este artículo / Citation: López Conde, Rubén (2018): “Un ciclo pictórico teresiano para el Cardenal-Duque de Montalto”. En: *Archivo Español de Arte*, vol. 91, núm. 363, Madrid, pp. 221-236. <https://doi.org/10.3989/aearte.2018.14>.

Quiso el cardenal-duque don Luis Guillén de Moncada (1614-1672)² componer, hacia el final de sus días, un fastuoso ciclo pictórico consagrado a la vida y milagros de santa Teresa; un ciclo del que tomaron parte artistas españoles, italianos y flamencos (y que puso en funcionamiento una eficaz red de agentes en Nápoles, Roma y Amberes), y que solo la temprana muerte del

¹ rubenlconde@yahoo.es / ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0001-9325-1244>.

² Luis Guillén de Moncada, Aragón, Luna, Cardona y La Cerda (Palermo, 1614-Madrid, 1672), príncipe de Paternò, duque de Montalto y Bivona y consorte de Alcalá (entre 1637 y 1639), titular de inúmeros condados, baronías y señoríos en los reinos de Nápoles y Sicilia, tres veces Grande de España, caballero del Toisón de Oro (1651), general de la caballería del reino de Nápoles (desde 1644), capitán general y virrey *ad interim* del de Sicilia (1635-1639), virrey de Cerdeña (1645-1648) y Valencia (1652-1658), gentilhombre de cámara de Felipe IV, caballero y mayordomo mayor de la reina Mariana (1659-1663; 1663-1667), miembro de los consejos de Estado y de Guerra, y finalmente cardenal coprotector de España (1667-1672). La corteidad de estas páginas nos impide penetrar con la hondura que deseáramos en la figura de Luis Guillén; en todo caso, son fundamentales: Abbate, 2006; Scalisi, 2006, 2007 y 2008; Pilo, 2008. Por razón misma de la extensión, limitaremos nuestras referencias —salvedades ya hechas— a aquellos trabajos que nos incumben de manera específica. Sea como fuere, remitimos al lector a otros dos artículos concebidos en el curso de nuestras investigaciones (y que han de entenderse como partes de una misma serie consagrada al estudio de la personalidad e iniciativas artísticas de Montalto), que ofrecen un retrato mucho más completo y extensivo del protagonista de este episodio (y dan cumplida cuenta de su creciente bibliografía): López Conde, 2017a y 2017b.

aristócrata siciliano consiguió trincar. La dispersión sobrevino con la subsiguiente almoneda, que borró toda huella de su propósito original (desdibujando incluso su iconografía) y negó al conjunto la excelencia que, de seguro, habría de corresponderle. Solo hoy, casi 350 años después, podemos reconstruir buena parte de aquella magnificente y efímera empresa³.

El Carmelo y la familia Moncada

Estrecha fue la relación que la rama siciliana de los Moncada mantuvo con la orden reformada del Carmelo, a la que no solo brindó su apoyo y protección (promoviendo incluso la fundación de un convento en Palermo), sino también entregó varias de sus esforzadas hijas.

El camino lo abrió Luisa de Moncada, tía del cardenal-duque y en el siglo condesa de Santa Gadea, que en 1625 profesó en el convento de Palencia con el nombre de Luisa del Santísimo Sacramento. Un año después, era la propia madre de Luis Guillén, doña Juana de la Cerda⁴, quien ingresaba en el renovado Carmelo. Lo hacía en el convento napolitano de San Giuseppe a Pontecorvo, con el nombre de Teresa del Espíritu Santo, y en compañía de una de sus hijas, Ana María de Moncada, futura marquesa de Castel Rodrigo y por entonces al cargo de las religiosas. Entretanto, el que había sido su marido, don Antonio de Moncada, VI duque de Montalto, se afanaba en la construcción y dotación de un cenobio carmelitano en Palermo; convento que en 1628 quedó consagrado a la Asunción de la Virgen y al que de inmediato se trasladó doña Juana en calidad de priora. En lo sucesivo, uno y otro recinto darían acogida a distintos miembros de la familia Moncada. Y así ocurrió en 1651 con las hermanas Antonia y Juana de Moncada, sobrinas de Luis Guillén y nietas por tanto de los munificentes fundadores de la Assunta; la primera fue admitida *ad educationem* en Palermo; la segunda entró por novicia en el convento de Nápoles⁵.

Fue esta entregada devoción la que heredó y llevó consigo a España el VII duque de Montalto. Una devoción de la que, sin embargo, no dio pública muestra sino hasta su arribo a la capital en 1659⁶, coincidiendo con el fallecimiento de la madre y el de su segunda mujer, Catalina de Moncada, acaecidos ambos aquel mismo año. Las exequias de la Moncada española se celebraron en el convento carmelitano de Santa Ana de Madrid, donde quedó depositado su cuerpo —efigiado póstumamente por el velazqueño Francisco de Burgos⁷—, en espera de su futuro traslado al panteón ducal, instalado en la iglesia napolitana de San Domenico (lo que solo acontecería a la muerte de Montalto). Fue desde entonces que el duque se prodigó en atenciones y limosnas para las monjas; y así lo registran sus libros de contabilidad, que recogen al detalle su deferencia y prodigalidad para con las religiosas: asignaciones económicas anuales, aportaciones puntuales, provisiones para fiestas, suministros de alimentos e incluso suntuosas donaciones de bienes⁸.

³ A partir de los documentos conservados en el Archivo de la Fundación Medina Sidonia (en adelante, AFMS). Aprovecho la ocasión para agradecer a la Fundación y, en especial, a la persona de Caridad López, su archivera, la deferente atención prestada.

⁴ Hija del duque de Medinaceli, esto es, miembro de una familia que en vida de la santa sostuvo con ahínco sus fundaciones. En 1626, de resultas de la muerte de uno de sus hijos, Juana y su marido, don Antonio de Moncada y Aragón, VI duque de Montalto, abandonaron el siglo y tomaron respectivamente el hábito carmelitano y jesuita.

⁵ Cabibbo/Marchetti, 2015: 484-488.

⁶ Anteriormente, durante su etapa al frente del virreinato valenciano, Luis Guillén mostró predilección por otra de las devociones arraigadas en la familia Moncada, la de san Francisco y los padres capuchinos: López Conde, 2017b.

⁷ AFMS, leg. 227, *Cuentas de Montalto cuando fue virrey de Valencia [en realidad, desde 1656 hasta finales de 1661]*, fol. 298v.

⁸ Cfr. AFMS, leg. 227, *doc. cit.*; leg. 4522, *Libranzas despachadas desde comienzos de 1662 hasta finales de 1666*; leg. 4509, *Libranzas despachadas desde comienzos de 1667 hasta finales de 1669*; y leg. 4512, *Libranzas despachadas desde comienzos de 1670 hasta el 4 de mayo de 1672*. Fue precisamente en una de estas generosas aportaciones que hizo entrega al cenobio madrileño de un espectacular presente: las dos *glorias* de Pietro Novelli, las de las santas Teresa y Rosalía, que hoy se exponen en la Academia de San Fernando: López Conde, 2017a.

Y fue en este ambiente de reconocida devoción y liberalidad que no tardaron en buscarle los escritores carmelitanos, que, bajo su protección y amparo, publicaron algunas de las *Vidas* y *Panegíricos* de sus ilustres hermanas, sean los casos de Ana de San Agustín, María Magdalena de Pazzi o la propia Teresa del Espíritu Santo⁹.

Fue pues con este abultado bagaje que en 1668¹⁰ el cardenal-duque de Montalto alumbró la idea de conformar un ciclo pictórico centrado en la figura de Teresa de Jesús y sus visiones y acciones milagrosas. Un ciclo para el que primeramente fijó su atención en España y los artistas que por entonces laboraban en Madrid.

Primeras tentativas. Los artistas españoles

La primera noticia que poseemos de esta larga empresa la proporciona una entrada en los registros contables de Luis Guillén, que en octubre de 1668 despachaba libranza en favor de Cristóbal García Salmerón —esto es, dos años después de la fecha consignada por Palomino para la muerte del conque y que la historiografía del arte, sin más documentación, había terminado por aceptar¹¹— por valor de 1.320 reales, “precio de dos quadros de dos milagros de Santa Theresa, es a saber uno de un Niño resucitado, y otro que despues de comulgada la Santa le salio sangre de los labios”¹².

La fortuna ha querido que el primero de los lienzos referidos, el que alude a la resurrección del pequeño Gonzalo de Ovalle, sobrino de Teresa (prodigio ocurrido durante la fundación del monasterio abulense de San José)¹³, haya aparecido recientemente en el mercado artístico nacional [fig. 1]: un lienzo autógrafo de discreta factura y mediano-gran tamaño (160 × 200 cm), subastado el 25 de mayo de 2016 por la casa madrileña Alcalá (subasta 81, lote 373). Nada sin embargo se conoce de la segunda de las pinturas, que parece seguir el tenor de un episodio transmitido por uno de los biógrafos de la santa, el padre Ribera: “el día de Ramos, acabando de comulgar, quedé con gran suspensión, de manera que aún no podía pasar la Forma, y teniéndola en la boca verdaderamente me pareció [...] que toda la boca se me había henchido de sangre; y parecíame estar también el rostro y toda yo cubierta de ella...”¹⁴. Aunque no del todo infrecuentes las representaciones de la santa comulgando, ya sea por mano de Cristo o, por lo común, del franciscano san Pedro de Alcántara, no debió tener el citado episodio demasiada fortuna iconográfica, a juzgar por las escasísimas obras que del particular se conservan¹⁵, en ningún caso conducibles al pincel de Salmerón.

Sea como fuere, las pinturas no debieron ser del gusto del cardenal-duque, que ni tan siquiera procedió a su enmarcado¹⁶ (como haría, y lujosamente, con las restantes pinturas) y que, de inmediato, desvió su mirada e intereses hacia Italia y los Países Bajos.

⁹ Alonso de San Gerónimo, *Vida, virtudes y milagros de [...] Ana de San Agustín, carmelita descalza...*, Madrid, 1668; Eugenio di San Giuseppe, *Relazione della vita e morte della venerabile madre [...] Teresa dello Spirito Santo...* Nápoles, 1669; y Diego de Lozano, *Gloriosos trivnfos, solemnes fiestas, y panegyricos sagrados en la canonizacion de [...] Maria Madalena de Pazzi...*, Madrid, 1671.

¹⁰ Y llevado quizá por el clima de exultante fervor que a la sazón disfrutaba la orden, que en 1669 vería canonizar a otra de sus místicas religiosas, la antedicha María Magdalena de Pazzi.

¹¹ Palomino, 1724: 358-359.

¹² AFMS, leg. 4509, *doc. cit.*, p. 435.

¹³ Gutiérrez Rueda, 2012: 70-72; Pinilla Martín, 2013: 699-701.

¹⁴ Citado en Gutiérrez Rueda, 2012: 43.

¹⁵ De la que no conocemos más que un ejemplar conservado en el monasterio de la Encarnación de Ávila. Gutiérrez Rueda, 2012: 40-44.

¹⁶ Y así, sin enmarcar, aparecían en la tasación de los bienes que quedaron a la muerte del cardenal-duque en 1672; valoración realizada por Carreño de Miranda: “[N.º 65] Dos quadros grandes de milagros de Santta Theresa sin marcos el uno que la essta comulgando un sacerdote y el otro que esta rezusitando [sic] un niño ttassado cada uno en seis-cientos Reales”: AFMS, leg. 185, *Testamento, inventario y tasación de los bienes que quedaron a la muerte del duque de Montalto*, fol. 339r. Serían adquiridos en la almoneda por Pedro Fernández de Miñano, “del Consejo de Su Mage-



Fig. 1. Cristóbal García Salmerón, *Santa Teresa resucita a Gonzalo de Ovalle*, 1668, óleo sobre lienzo, 160 × 200 cm, colección privada.

Con todo, no fue el único artista español que trabajó en pro de esta devoción para Montalto, quien a finales de 1669 hacía instalar en el flamante oratorio de su residencia madrileña varias pinturas de Juan de Arellano: “un quadro de S.n Luis Rey de Francia, otro de Santa Theresa, otro de una Gilnalda, y otro de dos angelitos en una gloria, [...] dos frisos en dos gradas, todos para el nicho del oratorio, y otras dos gradas p.a las credencias”¹⁷. Resulta desde luego significativo que para esta pieza de recogimiento e íntima devoción escogiera por principal imagen la de santa Teresa. Y no solo la de la abulense, sino también la del virtuoso monarca galo, que como es sabido favoreció la difusión del Carmelo en la segunda mitad del siglo XIII.

tad y su fiscal en el Real de hacienda”, testamentario, junto con el duque de Medinaceli, del propio Luis Guillén: AFMS, leg. 5095, *Venta de alhajas de la testamentaria del cardenal Moncada*, 1672, p. 166.

¹⁷ Conjunto por el que pagaba 558 reales (AFMS, leg. 4509, *doc. cit.*, p. 616-617). No son estas las únicas pinturas que Arellano pintó para el duque: en diciembre de 1666 recibía 400 reales por “un frontal con las armas de S.E. en medio y todo lo demas del campo de flores” (AFMS, leg. 4522, *doc. cit.*, p. 684); y en marzo de 1671, 120 reales “por un escudo de armas de S. Em.a” (AFMS, leg. 4512, *doc. cit.*, s/n).

La serie de los lienzos. Adquisiciones y comisiones

En junio de 1670, el cardenal-duque pagaba 540 reales al ensamblador Juan de Perales por “seis marcos grandes negros, con su perfil de oro, q. se han hecho p.a otros tantos quadros de Milagros de S.ta Theresa”¹⁸. Esta anotación supone la culminación de la primera fase de las operaciones emprendidas por Luis Guillén para la conformación de un ciclo teresiano; más tarde, como veremos, habrían de sucederse otras (originando, al menos, una segunda serie de pinturas, si bien sobre lámina de cobre).

El primer testimonio sobre el particular proviene del pago realizado a Luca Giordano por un agente de Montalto en Nápoles, el asentista Michele o Miguel de Miranda¹⁹, que el día 12 de diciembre de 1668 (esto es, apenas dos meses después del pago de las pinturas a Salmerón) entregaba al pintor 30 ducados “in conto della valuta de uno quadro di Santa Teresa che ha de fare per l’eminentissimo Cardinale Aragona y Moncada, duca di Montalto”²⁰.

Las siguientes informaciones, especialmente ricas en contenido, las proporciona el procurador del cardenal-duque en Roma, el también agente de Su Majestad, canónigo de la Metropolitana de Zaragoza y futuro rector de la Universidad de la ciudad del Ebro, Antonio Pérez de Rúa²¹. Según consta en la cuenta de los gastos que hizo en servicio de Luis Guillén²², el 18 de noviembre de 1669 hacía entrega de 200 escudos, moneda romana, “a Jacinto Brandi Pintor por un quadro que hizo de Sta. Teresa padeciendo borrasca en un Rio”; meses más tarde, el 24 de marzo de 1670, pagaba otros 200 escudos “a Ciro Ferro Pintor, por otro quadro de S.ta Teresa a la qual aparece la Virgen Nuestra Señora y la da un ramillete de flores la Santa a su Divina Mag.d”. No obstante la fecha de este segundo pago, realizado a posteriori²³, las pinturas fueron confiadas “al Marques de Centellas en Feb.o de 1670”, que las remitió a España “en un Bagel en que el S.r Don Pedro de Aragon Virrey de Nap.es embiaba parte de su ropa”²⁴.

Por otro lado, y casi simultáneamente, llegaban a Madrid procedentes de Flandes dos nuevos cuadros de “Milagros de Santa Theresa”²⁵; lo hacían junto con dos ricos sellos y seis docenas de vendas; artículos, todos, por los que el cardenal-duque abonaba 3.542 reales a Agustín Espínola, antiguo maestro de cámara del rey²⁶, miembro del Consejo de Hacienda y desde 1667 veedor de los ejércitos hispanos en tierras flamencas²⁷. Son estas las pinturas de las que menos datos poseemos y que más sombras parecen proyectar, ya sea a propósito de su autoría, ya en relación al papel desempeñado por Espínola en la transacción. Y aunque lógico parece pensar que fuesen de

¹⁸ AFMS, leg. 4512, *doc. cit.*, s/n.

¹⁹ Que no puede ser otro que el Miguel de Miranda, *provveditore dell’armata e dei castelli di Napoli*, que durante los tumultos napolitanos de 1647-48 escribía al duque para informar sobre algunos particulares: Capasso, 1919: 13 y nota 196; y a quien ya a comienzos de los 50 encontramos actuando como procurador del duque en un largo litigio con la Università di Montalto: Nardi, 1954: 231 y ss.

²⁰ Nappi, 1991: 174, *doc.* 134. Si bien Nappi transcribe *Manetida* en lugar de *Moncada*.

²¹ Autor a su vez de una conocida relación de las exequias celebradas en Roma a la muerte de Felipe IV: *Fvneral hecho en Roma en la Yglesia de Santiago de los Españoles [...] a la Gloriosa memoria del rei [...] D. Felipe Quarto...*, Roma, 1666.

²² AFMS, leg. 6043, *Cuentas de gastos que por servizio del Card.l Moncada mi señor he hecho yo Don Antonio Pérez de Rúa en Roma de orden de su Em.a desde el 3 de mayo de 1668*, s/f.

²³ Cual era la costumbre (que no la práctica invariable, como se verá más adelante) de este aventajado discípulo del genial Pietro da Cortona; y como hacía saber en una carta remitida en 1672 a otros de sus distinguidos patrones, Antonio Ruffo, en la que no olvida citar el ejemplo de Moncada: “Con quanti sino hora hò trattato, è stato mio costume non pigliare danaro anticipato [...] che il simile io praticai [...] con il Sig.r Cardinale di Moncada”: Ruffo, 1916: 298-299.

²⁴ AFMS, leg. 6043, *doc. cit.*, s/f.

²⁵ El 3 de febrero de 1670: AFMS, leg. 4512, *doc. cit.*, s/n.

²⁶ En el tiempo en que Montalto fue caballero y mayordomo mayor de la reina. A ambos los encontramos implicados en el pago de las deudas contraídas por la Corona con los herederos del pintor Velázquez: Aterido, 2000: 524-525.

²⁷ Álvarez y Baena, 1789: 8-9.

filiación flamenca y que Espínola mediase, de uno u otro modo, en su *comisión*, nada excluye, sin embargo, que fueran adquiridas (multiplicando así las alternativas)²⁸.

No volvemos a saber de los lienzos —al margen de su ya referido enmarcado— hasta después de la muerte del duque, acaecida en mayo de 1672. Los hallamos registrados en la subsiguiente tasación realizada por Carreño de Miranda en dos diversas entradas: “[60] Dos quadros grandes de milagros de Santa Theresa con marcos negros y perfil dorado en el uno esta la santta durmiendo y los anjeles canttando ttassado en mil R.s y el otro una ttormentta que apazigua la santta en mil ducienttos que ambos a dos monttan dos mil y ducientos R.s” y “[66] ottros quattro quadros grandes de milagros de Santta Theresa con marcos negros y perfil dorado de diferentes attributtos de la santta ttassados en siete mil y cient R.s”²⁹. El precio sensiblemente inferior de los primeros y el hecho de que se presenten disociados de los demás de la serie nos lleva a pensar que sean los venidos de Flandes. No obstante, la duda recae sobre el segundo de los temas aludidos, que refiere un elemento iconográfico común a la pintura ejecutada por Brandi: la tormenta³⁰.

Es en la subsiguiente almoneda, iniciada a finales de 1672 y que se extiende por espacio de varios años, que averiguamos el autor del último de los lienzos italianos. El 3 de diciembre de 1672, el almirante de Castilla se hacía con dos de las telas de esta serie: “un quadro grande de Santa Theresa del Vacaro con moldura grande n.º 66 en 2000 Rs. de vellón” y “un quadro de Santa Theresa n.º 66 sacando a una mujer de un pozo [en realidad, un río] con marco negro y perfilado en 1800 Rs. de vellón”³¹. Aunque no demasiado precisas, el examen cruzado de las informaciones nos permite conocer la autoría y avanzar en la iconografía de sendas pinturas.

La primera, que no es otra que la que hoy se expone en la Academia de San Fernando con el título *Visión del collar de santa Teresa* (198 × 253 cm) [fig. 2], aparece registrada al detalle en la tasación de los bienes realizada a la muerte de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X almirante de Castilla, en 1691: “[342] Otras dos pinturas en lienzo Yguales que ttiene cada una tres varas de alto y tres v.s y media de ancho, que la una es del nazimiento [...] y la otra es de santa Theresa que esta yncada una Rodilla sobre una nube y al lado derecho de nuestra S.ra senttada sobre otra nube, cercada de Anxeles que va su Magestad, a hecharla al cuello un zintillo de piedras, y al otro lado esta san Joseph en quatrocientos ducados cada una”³². De su siguiente paso nos informa el abate Ponz, que la relaciona (pese al evidente error en la identificación de uno de los personajes) entre las conservadas en la iglesia madrileña de San Pascual, fundación del almirante: “cuyo gusto por las artes, se conoce por las excelentes pinturas que dexó [...] para adorno de esta Iglesia [...] El tercer altar está dedicado a la Concepción [...]. A un lado hay una pintura, y representa a Jesu-Christo, y a su Madre, que ponen un collar a Santa Teresa, y es de escuela Napolitana”³³. Vuelve a aparecer durante los convulsos días de la *francesada* en la abultada pinacoteca del canónigo y académico Pablo Recio y Tello (procedente del ávido mercado subterráneo surgido de las incautaciones napoleónicas o directamente tomada de los almacenes en que se custodiaban las obras con destino al museo Josefino)³⁴. Una pinacoteca que heredó el conde de Altamira, que en 1818 hizo donación del cuadro a la Academia de San Fernando en satisfac-

²⁸ En tanto que así procede —como veremos— con el último de los lienzos adscritos a esta serie. Por lo demás, no sería la primera vez que Montalto recurría a pintores flamencos. Apenas unos años atrás encargaba a Teniers, Cousin, van Herp, van der Meulen y van Kessel la ejecución de 20 láminas sobre cobre que en el futuro habrían de servir a la elaboración de una tapicería con la *Historia de la casa de Moncada*: Delmarcel/García Calvo/Brosens, 2010.

²⁹ AFMS, leg. 185, *doc. cit.*, fols. 338v y 339r. Entre corchetes, hemos incluido el número que habría de corresponderles en la tasación, no registrado en el documento, pero obtenido de las distintas referencias contenidas en la almoneda.

³⁰ No así sobre el primero, venido con toda seguridad en la partida de Flandes. Tampoco coincide el número otorgado a la entrada, el 60, con el que habría de corresponder, según se colige de posteriores informaciones, a la pintura de Brandi.

³¹ AFMS, leg. 5095, *doc. cit.*, pp. 7 y 9.

³² Burke/Cherry, 1997: 925. Respecto a la iconografía: Gutiérrez Rueda, 2012: 109-110.

³³ Ponz, 1776: 38.

³⁴ Bassegoda, 2005-2006: 248.



Fig. 2. Andrea Vaccaro, *Visión del collar de santa Teresa*, 1642, óleo sobre lienzo, 198 × 253 cm, Academia de San Fernando, Madrid.

ción por la devolución de dos obras de su propiedad sustraídas por los franceses y *reparadas* por la institución académica³⁵. Y es aquí donde ha permanecido hasta el presente.

La restauración a que se procedió hacia mediados del pasado siglo hizo visibles la firma y la fecha de su ejecución: Andrea Vaccarius F. 1642; circunstancia esta que en el contexto de la conformación del ciclo hemos de considerar. Por la tardía tasación de los bienes que quedaron en las casas de Luis Guillén a la muerte de su segunda esposa, estimación realizada por el pintor Andrés Smidt (o Dismit) en 1662 (y que no solo recoge las pinturas reunidas en Madrid, sino también las habidas en Valencia, Palermo y Caltanissetta), sabemos que la pieza no formaba parte de las colecciones del duque (la única pintura de santa Teresa referida en el documento en absoluto se corresponde con la de Vaccaro: “Un quadro de santa Theresa de vara y esta sin marco en Veinte y dos reales”)³⁶. Debió ser adquirida pues en un momento posterior —quizá a través del mismo agente que contactó con Giordano— y obviamente no comisionada ex profeso. Desafortunadamente no tenemos más datos al respecto.

En cuanto a la segunda de las pinturas adquiridas por el almirante, la de Brandi, la información que nos brinda la tasación de sus bienes (1691) nos permite fijar con mayor precisión la

³⁵ Pérez Sánchez, 1985: 318-319.

³⁶ AFMS, leg. 182, *Inventario y tasación de los bienes que quedaron en las casas del duque de Montalto a la muerte de Catalina...*, 1659-1662, pp. 395-396. La de Novelli, a la que nos referimos anteriormente en nota a pie, fue entregada al convento de Santa Ana en febrero de 1660: López Conde, 2017a.

extraña iconografía de la obra (que no parece ajustarse a ninguno de los prodigios conocidos de la santa y que quizá deba leerse en clave alegórica): “[20] Otra Pintura en lienzo que tiene de alto dos Varas y dos tterzias menos un dedo y de largo quatro varas y media y quatro dedos [aproximadamente 220 × 380 cm] en que se Ve en medio de un pais un Rio y santta Theressa en el sacando una mujer del y en el ayre unas nubes resplandezientes y diferentes angeles y dos de ellos sobre un Arbol entre las nubes en mill Reales”³⁷.

Ninguna pintura del catálogo conocido del artista parece ajustarse al tenor de la información recogida. No obstante, creemos redescubirla a comienzos del siglo XX en Montilla, Córdoba, tras una descripción que recupera el elemento tempestuoso. El académico Ramírez de Arellano, al referir en su *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba* las bellezas artísticas de aquella localidad, señalaba, entre sus *objetos dispersos*, una “alegoría representando a Santa Teresa defendiendo a sus monjas de tempestades y demonios; cuadro grande, figuras de tamaño natural, hermoso, firmado: ‘Brandi’, en 1660”; una obra que a la sazón se hallaba en posesión, como apuntaba el erudito cordobés, del marqués de Cardeñosa³⁸; y que en 1982, al decir del cronista de Montilla, exornaba la nave derecha de la iglesia del convento concepcionista de Santa Ana³⁹. Sorprendentemente, nada se dice de la misma en posteriores catálogos de la localidad⁴⁰, y desconocemos su actual paradero, lo que impide cualquier cotejo iconográfico o valoración histórico-artística (partiendo por lo demás —como lo habríamos de hacer— de una mala lectura de su fecha de ejecución por parte de Ramírez de Arellano)⁴¹.

Volviendo a la venta de los bienes del difunto Luis Guillén, poco añaden a nuestro conocimiento las entradas relativas a la adquisición de las restantes cuatro pinturas, salvo el nombre de su desconocido comprador y el hecho de que los lienzos de menor coste, con toda probabilidad los flamencos, sean, como parece, de menor tamaño que los italianos: “En 14 dho. [de marzo de 1674] se cobraron de Jul.o Olca [u Olea] 1.300 R.s precio de dos quadros grandes de Milagros de Santa Theresa con marcos negros perfilados de oro [...] En dho. día se cobraron del mesmo 2.000 R.s de V.n, precio de dos quadros mas grandes de Milagros de Santa Theresa con marcos negros...”⁴².

Con todo, sí podemos trazar, a partir de las informaciones referidas, buena parte de la historia del cuadro ejecutado por Ferri [fig. 3], con el que nos reencontramos en 1776 en el convento de carmelitas descalzos de San Hermenegildo de Madrid. Es allí donde lo vio Ponz, que sin embargo lo tomó por obra de Pietro da Cortona⁴³. Diez años después, y con ocasión de querer comprar un órgano y algunos libros de coro, el prior de San Hermenegildo ofreció al rey para su adquisición la fabulosa colección atesorada en el convento, entre la que se incluía lógicamente la pintura de Ferri, todavía atribuida a su maestro: “DE CORTONA: Un Cuadro grande, apaisado, casi de 3 varas de ancho y 2 de alto, de Santa Teresa ofreciendo a Nuestra Señora y al Niño un ramillete de flores y la corresponden con otro... 6.000 [Reales]”⁴⁴. De aquí pasó a manos de Godoy⁴⁵; y en su palacio la inventarió Frédéric Quilliet en 1808, con correcta atribución a Ciro

³⁷ Burke/Cherry, 1997: 895. Esta y la anterior son las únicas pinturas consagradas a santa Teresa en la pinacoteca del almirante de Castilla.

³⁸ Ramírez de Arellano, 1904: 1087-1088.

³⁹ Garramiola Prieto, 1982: 109. Sospechamos que la referencia no procede de la observación directa de la pintura, sino de las notas compiladas por el cronista a partir de Ramírez de Arellano.

⁴⁰ Los editados por el Convenio de Colaboración Cultural (2002) y la Fundación Lara (2006).

⁴¹ Ya cuando habíamos presentado este trabajo para su evaluación, el CEEH publicó las actas selectas del congreso que con motivo del V centenario del nacimiento de santa Teresa se celebró en El Escorial en 2015. Uno de los estudios seleccionados reporta el *redescubrimiento*, en colección privada madrileña, de este esquivo lienzo cordobés, que no se ajusta en tamaño (185 × 230 cm), a la pieza adquirida por el almirante de Castilla: Rodríguez-Ponga, 2017. Sirvan en cualquier caso los datos aquí proporcionados, y no recogidos por el autor, para completar la historia de aquella pintura (en la que acaso hemos de observar un precedente formal e iconográfico de la comisionada por el duque).

⁴² AFMS, leg. 5095, *doc. cit.*, pp. 166-167.

⁴³ Ponz, 1776: 251-252.

⁴⁴ Conde de Polentinos, 1933: 47.

⁴⁵ A quien le sería regalada, según los académicos Castro y Herrero (y pese a no aportar evidencia que lo refrende), por la comunidad carmelita: Rose de Viejo, 1983: 144.



Fig. 3. Ciro Ferri, *Visión de Santa Teresa*, 1669, óleo sobre lienzo, 190 × 240 cm, Academia de San Fernando, Madrid.

Ferri. En 1816 entró a formar parte, con el resto de los cuadros incautados al príncipe de la Paz, de la colección de la Academia de San Fernando⁴⁶. Y fue precisamente en la Academia donde su iconografía vino a trocar, identificada la santa abulense con María Magdalena de Pazzi (iconografía que mantiene al presente). Conservó, por lo demás, la tradicional atribución a Pietro Berrettini, hasta que en 1964 Pérez Sánchez la restituyó al catálogo de Ferri⁴⁷.

En cuanto a la ya lejanamente referida pintura de Giordano, con la que se abrió esta serie, su pista se desvanece tras la almoneda de Montalto. No obstante, hemos dado con un lienzo, antaño vinculado al extenso catálogo del pintor, que bien podría ajustarse al tenor de este ciclo; un lienzo apenas conocido, que fue propiedad de un industrial de origen catalán establecido en Cuba y que poco antes de la Revolución lo cedió al naciente Museo de La Habana; una pintura de la que no hemos obtenido más información —pese a nuestras repetidas tentativas por comunicar con la responsable de pintura europea del museo habanero— que la que aquí se proporciona, extraída de una noticia periodística: “La última donación recibida por el Museo es la de un gran cuadro, regalo del señor Ramón Crusellas. [...] representa a una monja, carmelita descalza, posando las manos sobre una bella figura dorada de mujer. En lo alto unos ángeles y el fondo un paisaje

⁴⁶ Rose de Viejo, 1983: 143-144.

⁴⁷ Pérez Sánchez, 1965: 277. Aun cuando por un trasteo de informaciones con la pintura de Vaccaro, confundió su primitiva ubicación.

italiano con unos azules de mar muy típicos del pintor a quien se atribuye el cuadro [...] Lucas Giordano⁴⁸.

Y hasta aquí, la información a propósito de esta primera parte del ciclo.

Las láminas de cobre

Como ya adelantábamos, la de los lienzos no fue la única serie consagrada a la figura de santa Teresa que promovió el cardenal-duque. Culminada la serie mayor, Luis Guillén, muy aficionado a las luminosas pinturas sobre lámina de cobre —de acabado más preciso y uniforme, una menor degradación y sin duda más económicas y de fácil transporte—, encargó, por intermediación de su agente en Roma, una nueva serie de *milagros* sobre dicho soporte a varios de los pintores a la sazón mejor considerados en la Ciudad Eterna. La información procede nuevamente de las cuentas del canónigo Pérez de Rúa, que encomendó los trabajos en tres momentos diferenciados⁴⁹.

Los primeros pintores escogidos para llevar a cabo la serie fueron el cortonesco Giacinto Gimignani⁵⁰ y su hijo Ludovico. Al padre le fue confiada la ejecución de “una destas laminas cuia historia fue quando S.ta Teresa sanó una Monja furiosa”, una obra por la que recibió 35 escudos y que al presente se conserva (con errada iconografía; confundida nuevamente con una representación de la Pazzi)⁵¹ en la colección Apolloni de Roma [fig. 4]. Así lo confirma la española inscripción que la pintura muestra al reverso, que da cuenta de la autoría, datación y coste de la misma: “Iacinto Gimignano 35 escudos 1670”⁵². Idéntica consideración cabe de la ejecutada por Ludovico, al que se entregaron 45 escudos por “otra lamina cuia historia fue quando S.ta Teresa vio a un Sacerdote diciendo Missa asido de dos demonios”⁵³. Una lámina que el coleccionista Fabrizio Lemme adquirió en 1980 en el mercado anticuario⁵⁴ [fig. 5], y que carga una vez más con el pesado lastre de la lectura *maddaleniana*. Al reverso, según palabras del propio Lemme, “an ancient inscription [...] attributes the work to Gimignani and indicates the (remarkably modest) price”⁵⁵; una inscripción sin duda similar a la anterior, pero que a juzgar por la información suministrada en una última catalogación (que tan solo refiere *sul verso* la

⁴⁸ Fernando de la Presa, “El Museo se hace mayor de edad”. En: *Mañana*, La Habana, 23 de marzo de 1956. Noticia citada en Rippe/Núñez, 1997: 42; también recogida por Laguna Enrique (2013: 199), que identifica la pintura con un *milagro de santa Teresa*.

⁴⁹ Cada nuevo encargo se inicia con la adquisición por parte de Pérez de Rúa de las planchas de cobre que habrían de emplear los pintores, que en todos los casos poseen un peso y un coste similares. Confunde no obstante el canónigo el material del que están hechas las láminas, registrando *bronce* en lugar de *cobre*. AFMS, leg. 6043, *doc. cit.*, *s/f*. Salvo advertencia en contrario, todas las referencias a esta larga serie proceden del antecitado documento.

⁵⁰ El canónigo confunde el nombre del artista, al que se refiere como *Francisco Chimignano*. En cualquier caso, no hay duda de su autoría.

⁵¹ Circunstancia que tampoco debe extrañar, habida cuenta de las similitudes biográficas que presentan sendas carmelitas (especialmente, en lo que respecta a su carácter místico y virtudes y acciones taumatúrgicas) y el hecho de que las pinturas fueran ejecutadas casi de manera simultánea a la santificación de la florentina (y muchos de los artistas implicados en este ciclo trabajaran igualmente en las empresas decorativas que promovió aquella canonización). Por otro lado, no parece que el tema referido se ajuste a un capítulo concreto de la vida de la abulense (con ser numerosos los demonios que en vida hubo de conjurar); y quizá la pintura haya de leerse en clave alegórica (vencedora del pecado y de cuanto supone un obstáculo a la reforma carmelitana). No ocurre así con la mayoría de los cobres de la serie, cuya temática es fácilmente rastreable en el *corpus* iconográfico de nuestra santa, ampliamente divulgado por sendas *vidas gráficas*: la estampada en Amberes en 1613 e ilustrada con grabados de Adriaen Collaert y Cornelis Galle, y la publicada en Roma en 1653 e ilustrada con grabados que parten del propio Ferri y Lazzaro Baldi. Para todo lo concerniente a la iconografía de santa Teresa: Gutiérrez Rueda, 2012 y Pinilla Martín, 2013.

⁵² Pacini, 2007: 104-105.

⁵³ Gutiérrez Rueda, 2012: 119-120. Pinilla Martín, 2013: 758-759.

⁵⁴ Y que en fecha reciente cedió a la Fondazione Roma. Bruno, 2015: 404.

⁵⁵ Lemme, 2007: 159.



Fig. 4. Giacinto Gimignani, *Santa Teresa sana a una monja endemoniada*, 1670, óleo sobre cobre, 53 × 68 cm, colección F. Apolloni, Roma.

fecha de su ejecución: 1670), ha debido desaparecer en los últimos años⁵⁶. Por lo demás, el hecho de que ambas pinturas presenten análogas dimensiones (53 × 68 cm) ya había llevado a algunos avisados historiadores a pensar en la posibilidad de que formaran *pendant* o fuesen parte de una misma serie⁵⁷.

Según Pérez de Rúa, ambas pinturas fueron remitidas a España con el nuncio Galeazzo Marescotti, arribado a España en noviembre de 1670.

Ya en posesión de los cobres, Luis Guillén procedió a su enmarcado, para el que no excusó lujo ni gasto. El 18 febrero de 1671 despachaba un *passense* en cuenta de 1.320 reales por “el precio de dos marcos de peral con sus perfiles de oro [... y] por quatro mascarones de bronce dorado, q. sirven de colgaderas; los quales ha mandado hazer [...] para dos laminas de unos milagros de Santa Theresa”⁵⁸.

Tan del gusto del cardenal-duque debieron ser que casi de inmediato encargó a Pérez de Rúa la comisión de seis nuevos cobres. En esta ocasión, los elegidos fueron: Giacinto Gimignani, que recibió 25 escudos “por la lamina que pinto de quando S.ta Teresa se metio Monja”, más otros 25 por una segunda “de quando S.ta Teresa se le aparezio Christo Señor nuestro asido a la

⁵⁶ Bruno, 2015: 404. Según Fisher Pace, la pintura estaba firmada al reverso: Fisher Pace, 1998: 180.

⁵⁷ Si bien consagrada a la Pazzi: Fisher Pace, 1998: 180.

⁵⁸ AFMS, leg. 4512, *doc. cit.*, s/f.

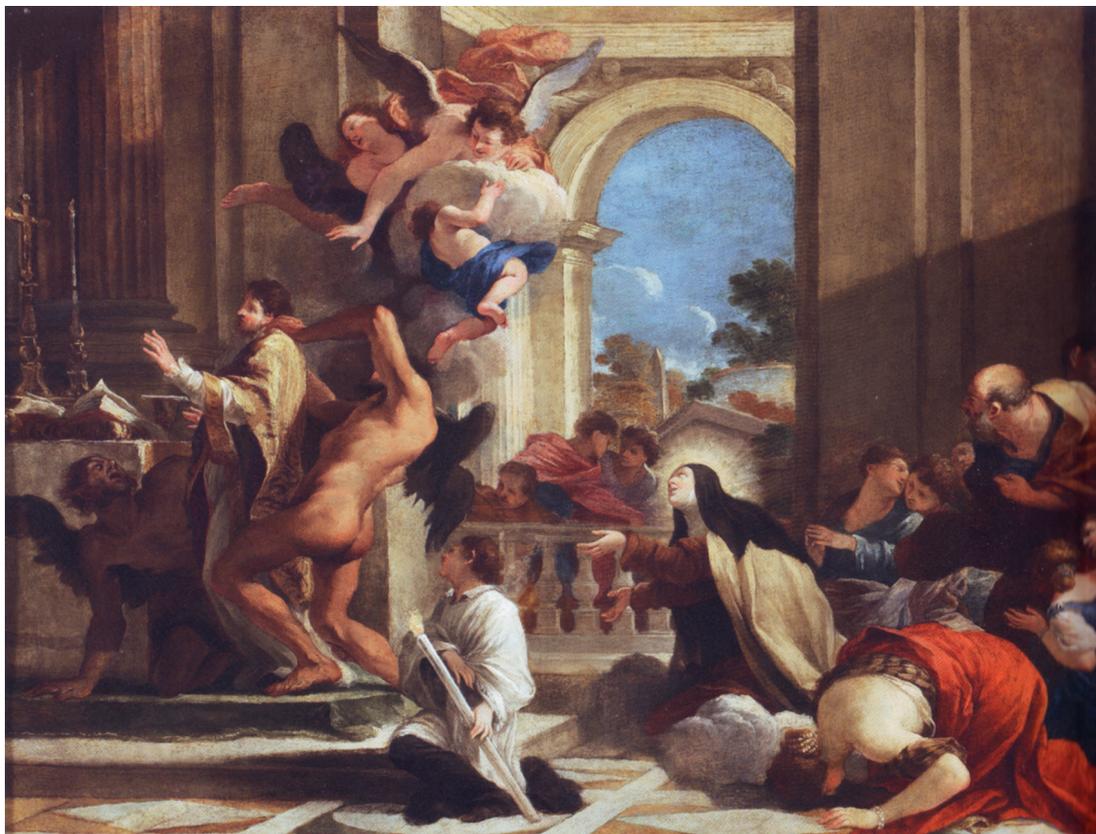


Fig. 5. Ludovico Gimignani, *Visión de santa Teresa*, 1670, óleo sobre cobre, 53 × 68 cm, Fondazione Roma, Roma.

Coluna”⁵⁹; el prácticamente desconocido pintor romano Carlo Ronchi⁶⁰, al que se entregaron 20 escudos por otra “de quando Santa Teresa niña de siete años huió de cassa de sus Padres para padecer martirio”⁶¹; el marattesco Luigi Garzi, futuro príncipe de la *Accademia*, que por 30 escudos realizó otra “de quando Christo Señor Nuestro presenta a su Eterno Padre [a] Santa Teresa despues de aver salido maltratada de la penitencia que hizo desnuda sobre abrojos, y espinas”⁶²; el *ferraresino* Giovanni Bonati, alumno de Pier Francesco Mola, protegido del cardenal Carlo Francesco Pío de Saboya y mejor retribuido de la tanda con 45 escudos, que pintó a “S.ta Teresa haciendo penitencia sobre las espinas”⁶³; y el palermitano Pietro del Po, estrechamente rela-

⁵⁹ Gutiérrez Rueda, 2012: 32-33, 36 y 96-97; Pinilla Martín, 2013: 673-674 y 680-682.

⁶⁰ Probable miembro del taller de Brandi, con quien colabora en varias de las pinturas de la *quadreria* de don Manuel de Portugal: Getty Provenance Index Database. Al presente, solo conocemos una obra de su mano, la *Incredulidad de santo Tomás*, ejecutada para la iglesia romana de San Tommaso in Formis.

⁶¹ Gutiérrez Rueda, 2012: 27-28; Pinilla Martín, 2013: 666-667.

⁶² No hallamos un episodio biográfico particular que recoja al pormenor este tema. La abulense recurría con tanta frecuencia a las mortificaciones “y tuvo tantas y tan diferentes visiones —como insiste el padre Yepes, uno de sus biógrafos, y como evidencia la vastísima iconografía a que dieron lugar—, que nos faltaría el tiempo, primero que la historia”. Remitimos al lector a los estudios de Gutiérrez Rueda y Pinilla Martín.

⁶³ Gutiérrez Rueda, 2012: 120-121; Pinilla Martín, 2013: 764.

cionado con los círculos españoles en Roma, y al que apenas se pagaron 30 escudos por la sexta lámina, “cuya historia es quando Santa Teresa de Jesus resucito a un niño”⁶⁴.

Las cinco primeras láminas fueron entregadas al marqués de Centellas en mayo de 1671, que desde Nápoles las remitió a España con las galeras que habían de traer al marqués de Villafranca. Apenas tres meses después, a comienzos de agosto, y en espera de la pintura que había de ejecutar Pietro del Po, Luis Guillén procedía asimismo al pago de seis marcos de peral y sus correspondientes mascarones de bronce dorado⁶⁵.

Las siete láminas hasta ahora remitidas serían las únicas que en vida recibiría el cardenal-duque; y como tales, las únicas presentes en el inventario *post mortem* de sus bienes y en la sucesiva almoneda. Con todo, las operaciones no se interrumpieron sino hasta su propia defunción. Una vez más, es el cuaderno contable de Pérez de Rúa el que nos informa de la comisión de seis nuevas láminas. Repitieron encargos Giacinto Gimignani, Giovanni Bonati y Luigi Garzi: al primero se le encomendó la lámina “de quando Santa Teresa se esta dando fuertes golpes con cadenas”⁶⁶, un trabajo por el que recibió 20 escudos; al segundo, “la lamina de la misma Santa que caminando en las tinieblas de la noche se le aparecen dos Angeles con antorchas sirviendola de Pages”⁶⁷, por la que se le pagaron otros 45 escudos; y al tercero, la inexcusable “lamina de S.ta Teresa en el deliquio que un Serafin la iere en el coraçon”, concertada en 30 escudos y para la que se hizo previa entrega al pintor de un modelo “de la estatua de Santa Teresa que esta en nuestra señora de la Vitoria del Cavallero Bernino”. Por su parte, dos desconocidos, “Fran.co Bonevile” y “Nicolas Fenice”, fueron los encargados de pintar, por 18 y 25 escudos respectivamente, la *Coronación de Santa Teresa* y sus *Desposorios místicos*⁶⁸. Estas cinco láminas, junto con la obra por Pietro del Po, fueron entregadas en febrero de 1672 a don Pedro Valero, regente de Nápoles, que desde la ciudad partenopea las remitió a España con las galeras que habían de traer a don Pedro Antonio de Aragón⁶⁹, que alcanzó territorio peninsular a comienzos de abril, a poco menos de un mes de expirar el cardenal-duque⁷⁰.

Según advierte Pérez de Rúa, la última lámina de la serie, aquella que debía representar a “Santa Teresa quando Christo Señor Nuestro se le aparecio resucitado con Santo Domingo”⁷¹, obra comisionada al Luqués⁷², quedó inacabada y por enviar, lo que no sabemos si alguna vez llegó a producirse.

Tampoco siguió adelante un postrer encargo realizado a Ciro Ferri, que había “de entallar dos diseños [...] el uno de los Señores y Señoras de la cassa de su Em.a que siguieron el estado eclesiastico, y el otro de los Capitanes, y Generales, y estos diez y ocho escudos se dieron a buena cuenta de la obra [...] ni se puede recuperar este dinero por que el oficial pretende se le

⁶⁴ Que no es otro que el ya referido Gonzalo de Ovalle.

⁶⁵ AFMS, leg. 4512, *doc. cit.*, s/f.

⁶⁶ Gutiérrez Rueda, 2012: 120-121; Pinilla Martín, 2013: 764.

⁶⁷ Gutiérrez Rueda, 2012: 61-62; Pinilla Martín, 2013: 702-703.

⁶⁸ Gutiérrez Rueda, 2012: 98-101; Pinilla Martín, 2013: 710-712 y 717-179.

⁶⁹ Y es aquí que cabría, al menos, preguntarse por la participación de algunos familiares y allegados del cardenal-duque en la conformación de este ciclo o en la selección de sus artistas: es el caso del propio duque de Cardona, unido por lazos de sangre con Luis Guillén y para el que trabajaron en Italia Brandi, Vaccaro, Giordano o Del Po; el del marqués de Castel Rodrigo, cuñado de Montalto, gobernador de Flandes entre 1664-1668 (esto es, poco antes de la llegada de las pinturas remitidas por Espínola) y emparentado a su vez con los Pío de Saboya (recuérdese la protección del cardenal Carlo Francesco sobre Bonati); el del conde de Peñaranda, aliado de Montalto en la causa contra Nithard y del que se conoce su patronazgo sobre Vaccaro y Giordano (amén de su inclinación teresiana); el de la familia Espínola... Por no hablar de la compleja red de relaciones que el cardenal-duque estableció en Roma (que qué puertas no le abrirían): de la ya lejana simpatía de los Barberini, a la afectuosa correspondencia que al presente mantenía con los Rospigliosi (Scalisi, 2007). Entretanto, y sin más información, solo nos queda conjeturar.

⁷⁰ Según se desprende de la cédula de paso expedida por la reina el 5 de abril de 1672. AHN, Consejos, Libro 637, *Libro de passo*, 1669-1687, fol. 56r-57r.

⁷¹ Gutiérrez Rueda, 2012: 115; Pinilla Martín, 2013: 793-794.

⁷² Sobrenombre dado a dos pintores a la sazón activos en Italia: el *cortonesco ma senza abuso* Antonio Franchi y el sexagenario Pietro Ricchi, que por entonces laboraba en Udine.



Fig. 6. Luigi Garzi, *Éxtasis de santa Teresa*, 1670, óleo sobre lienzo, 55,5 × 70,5 cm, Staatsgalerie, Stuttgart.

debe dar mucho mas por lo trabajado”. Y hasta aquí, la información suministrada por el agente romano de Montalto.

Sabemos que las siete primeras pinturas, juntos con sus marcos de peral y sus costosos apliques de bronce, fueron tasadas por Carreño de Miranda en 12.600 reales⁷³; y también, que fueron adquiridas el 7 de junio de 1675 por un enigmático “obispo de Anillo”⁷⁴ a un precio sensiblemente inferior: 9.100 reales⁷⁵.

Y desafortunadamente no es mucho más lo que hemos podido averiguar a propósito de la ulterior fortuna de las piezas. Salvo los cobres solicitados en un primer momento (hoy conserva-

⁷³ AFMS, leg. 185, *doc. cit.*, fol. 339v.

⁷⁴ Esto es, un obispo auxiliar. Nada se nos dice sin embargo de su diócesis; y con tan corta información, nada hemos podido averiguar sobre su identidad. Por su parte, Lina Scalisi, que trabajó el documento de la almoneda que a su vez se conserva en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (t. 10885), afirma que las láminas fueron adquiridas por el obispo de Córdoba (Scalisi, 2008: 163); dato que no parece que sea correcto (quizá un error en la traslación de la información entre copias de un mismo documento; y son varios los detectados entre las diversas copias que se conservan del testamento: López Conde, 2017b). A la sazón, la silla cordobesa se hallaba vacante tras la muerte de su anterior ocupante, Francisco de Alarcón y Covarrubias, acaecida en mayo de 1675. La real cédula de presentación de su sustituto, Alonso de Salizanes y Medina, obispo entonces de Oviedo, no se expidió sino hasta agosto de aquel mismo año. La ratificación pontificia llegó a finales de noviembre y Salizanes tomó posesión del cargo ya en enero de 1676 (Pazos, 1945).

⁷⁵ AFMS, leg. 5095, *doc. cit.*, p. 201.

dos en sendas colecciones romanas), solo podemos especular a propósito del *Éxtasis* de Garzi, reconducible a dos lienzos de inequívoco ascendente berniniano conservados en el Musée des Beaux-Arts de Nantes⁷⁶ y la Staatsgalerie de Stuttgart [fig. 6], que repiten las dimensiones de las láminas de la serie Moncada. Imaginamos que Garzi debió quedar bien satisfecho del resultado obtenido y recurrir a estas réplicas para satisfacer nuevas demandas privadas. Nada más sabemos, sin embargo, de las restantes.

Sea como fuere, las informaciones aquí presentadas no solo dan cuenta de un extraordinario episodio del coleccionismo en la corte española del XVII (sea por el número y calidad de los artistas implicados, sea por la penetración de modelos del *triumfante* Barroco romano en el Madrid postvelazqueño), sino que ayudan a profundizar en el conocimiento de uno de los grandes patronos y promotores artísticos de su época, Luis Guillén de Moncada, VII duque de Montalto.

BIBLIOGRAFÍA

- Abbate, V. (2006): "Due opere, un contesto". En: Abbate, V. (ed.) (2006): *Pittura e mito. Due acquisizioni per Palazzo Abatellis*. Palermo: Regione Siciliana, pp. 13-52.
- Álvarez y Baena, J. A. (1789): *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes...* Madrid: Benito Cano.
- Aterido, A. (ed.) (2000): *Corpus Velazqueño. Documentos y textos. Vol. II*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Bassegoda, B. (2005-2006): "La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello". En: *Locus Amoenus*, 8, Barcelona, pp. 233-264.
- Burke, M. B. /Cherry P. (1997): *Collections of painting in Madrid, 1601-1755. Part 1*. Los Ángeles: Getty Provenance Index.
- Bruno, S. (2015): "135. Ludovico Gimignani, *Santa Maria Maddalena de' Pazzi che libera dal demonio un sacerdote*, 1670". En: Bernardini, M. G. /Bussagli, M. (eds.): (2015): *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*. Roma: Skira, p. 404.
- Cabibbo, S. /Marchetti E. (2015): "Le teresiane in Italia: istituzioni, vite vissute, autorappresentazioni". En: *Hispania Sacra*, 136, Madrid, pp. 467-503.
- Capasso, B. (1919): *La casa e la famiglia di Masaniello*. Nápoles: G. Giannini.
- Conde de Polentinos (1933): "El Convento de San Hermenegildo (II)". En: *BSEE*, XLI, Madrid, pp. 36-61.
- Delmarcel, G. /García Calvo, M. /Brosens, K. (2010): "Spanish Family Pride in Flemish Wood and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection". En: Campbell, T. P. /Cleland, E. A. H. (eds.): (2010): *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*. New York: Met Museum, pp. 284-315.
- Fisher Pace, U. V. (1998): "66. Ludovico Gimignani, *Le Miracle de sainte Marie-Madeleine de Pazzi*". En: Loire, S. (1998): *La collection Lemme. Tableaux romains du XVII et XVIII siècles*. París: Réunion des Musées Nationaux.
- Garramiola Prieto, E. (1982): *Montilla. Guía Histórica, Artística y Cultural*. Córdoba: El Almendro.
- Gutiérrez Rueda, L. (2012): *Gloria y hermosura. Ensayo de iconografía teresiana*. Madrid: Espiritualidad.
- Laguna Enrique, M. E. (2013): *El Museo Nacional de Bellas Artes de La Habana y la colección de retratos de la pintura española del siglo XIX*. Salamanca: USAL.
- Lemme, F. (2007): "Ludovico Gimignani, *Il miracolo di Santa Maria Maddalena dei Pazzi*". En: Buranelli, F. (2007): *Between God and Man: Angels in Italian Art*. Mississippi: Museum of Art.
- López Conde, R. (2017a): "Pinturas de Ribera y Novelli que fueron propiedad de Luis Guillén de Moncada, VII duque de Montalto". (En vías de publicación).
- López Conde, R. (2017b): "Retratos de una obsesión. Las genealogías del duque de Montalto y la llegada de Morelli a España". (Próxima publicación en la revista Goya).
- Nappi, E. (1991): "Momenti della vita di Luca Giordano, nei documenti dell'Archivio Storico del Banco di Napoli". En: *Ricerche sul '600 napoletano*, Milán, pp. 157-181.
- Nardi, C. (1954): "Il período feudale di Montalto in Calabria". En: *Archivio Storico per la Calabria e la Lucania*, XXIII, fasc. III-IV, Roma, pp. 203-238.
- Pacini, P. (2007): "33. Giacinto Gimignani, *Santa Maria Maddalena guarisce un'ossesa*, 1670". En: Pacini, P. (ed.): (2007): *Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato*. Florencia: Polistampa, pp. 104-105.
- Palomino, A. (1724): *El Parnaso español pintoresco laureado. Tomo III*. Madrid.
- Pazos, M. (1945): "Ensayo biográfico del P. Alonso Salizanes". En: *Archivo Ibero-Americano*, V, Madrid, pp. 562-589.
- Pérez Sánchez, A. (1965): *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: UCM.

⁷⁶ Inv. 750. Anónimo romano de la segunda mitad del XVII, *La transverberación de santa Teresa*. Óleo sobre lienzo, 57 × 72 cm.

- Pérez Sánchez, A. (1985): *Pintura napolitana. De Caravaggio a Giordano*. Madrid: Museo del Prado.
- Pilo, R. (2008): *Luigi Guglielmo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639)*. Caltanissetta-Roma: Salvatore Sciascia.
- Pinilla Martín, M. J. (2013): *Iconografía de santa Teresa de Jesús* [Tesis doctoral]. Valladolid: UV.
- Ponz, A. (1776): *Viage de España... Tomo Quinto. Trata de Madrid*. Madrid: Joaquín Ibarra.
- Ramírez de Arellano, R. (1904): *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. Edición digitalizada por IPCE e IH.
- Rippe, M. C./Núñez, M. L. (1997): “Acerca de la historia del Museo Nacional y su colección de pintura europea”. En: Calvo Serraller, F. (ed.): (1997): *Pintura europea y cubana en las colecciones del Museo Nacional de La Habana*. Madrid: Fundación MAPFRE, pp. 33-48.
- Rodríguez-Ponga, P. (2017): “Una pintura inédita de Giacinto Brandi: *Santa Teresa cruzando el Guadalquivir*”. En: Borrego, E. /Olmedo, J (eds.): (2017): *Santa Teresa o la llama permanente*. CEEH: Madrid.
- Rose de Viejo, I. (1983): *Manuel Godoy, patrón de las artes y coleccionista. Vol. II*. Madrid: UCM.
- Ruffo, V. (1916): “Galleria Ruffo nel secolo XVII in Messina (V)”. En: *Bollettino d'Arte*, IX-X, Roma, pp. 284-320.
- Scalisi, L. (ed.) (2006): *La Sicilia dei Moncada*. Catania: Domenico Sanfilippo.
- Scalisi, L. (2007): “In omnibus ego. Luigi Guglielmo di Moncada (1614-1672)”. En: *Rivista Storica Italiana*, CXIX, Roma, pp. 503-568.
- Scalisi, L. (2008): *La Sicilia degli Heroi*. Catania: Domenico Sanfilippo.

Fecha de recepción: 9-V-2017

Fecha de aceptación: 30-X-2017