

Reni y España: a propósito de dos exposiciones recientes

Benito Navarrete Prieto

Universidad Complutense de Madrid
benitona@ucm.es / ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7966-9166>

Resumen: Las exposiciones dedicadas a Guido Reni en el Städel Museum de Frankfurt y el Museo del Prado han brindado la ocasión de revisar la producción del pintor boloñés con aproximaciones diferenciadas y complementarias. Este artículo analiza críticamente la segunda y presenta la versión del *Santiago el Mayor* conservada en el museo del Prado como una copia debida a Francisco de Zurbarán estudiando el original de Reni hoy en el Museo de Houston cuando se encontraba en la Cartuja de las Cuevas de Sevilla integrando el apostolado del panteón familiar que el III duque de Alcalá había encargado a diferentes pintores italianos.

Palabras clave: Reni, España; Barroco; exposiciones; Museo del Prado; Städel Museum; Murillo; Zurbarán; copias; siglo XVII.

Reni and Spain: about Two Recent Exhibitions

Abstract: The exhibitions devoted to Guido Reni at the Städel Museum in Frankfurt and the Museo del Prado have provided an opportunity to review the work of the Bolognese painter through different and complementary approaches. This article critically analyses the latter and presents here the version of *Saint James the Greater* in the Prado Museum as a copy by Francisco de Zurbarán studying the original by Reni now in the Houston Museum when it was in the Cartuja de las Cuevas in Seville as part of the apostolate of the family pantheon that the 3rd Duke of Alcalá had commissioned from various Italian painters.

Key words: Reni; Spain; Baroque; exhibitions; Museo del Prado; Städel Museum; Murillo; Zurbarán; copies; 17th century.

Cómo citar este artículo / Citation: Navarrete Prieto, Benito. 2024. "Reni y España: a propósito de dos exposiciones recientes". *Archivo Español de Arte*, 97 (386), 1253. <https://doi.org/10.3989/aearte.2024.1253>

Fecha de recepción: 13-05-2023. Fecha de aceptación: 29-06-2023. Publicado en línea: 01-10-2024

Guido Reni (1575-1642) es uno de los pintores boloñeses más conocidos del siglo XVII. Su obra ha sido objeto de múltiples lecturas, publicaciones y sobre todo exposiciones desde la que en 1954 se celebrara en el Palazzo dell'Archiginnasio de Bolonia bajo la dirección científica de Gian Carlo Cavalli y Cesare Gnudi, muestra que tuvo el mérito de desterrar una serie de tópicos y prejuicios de la crítica pendular sobre el artista para valorar su obra en el contexto de su "realidad histórica" como ha señalado Elizabeth Cropper en su análisis historiográfico que hace para la edición crítica de la Felsina Pitrice de Malvasia.¹

En 1988 —como ocurre ahora—, sendas exposiciones reivindicaron al artista desde una óptica científica y revisionista, la primera bajo la dirección de Andrea Emiliani titulada *Guido Reni. 1575-1642*, celebrada en la pinacoteca y en la academia de bellas artes de Bolo-

nia, el County Museum de los Ángeles y el Kimbell Art Museum de Forth Worth y la segunda, *Guido Reni e L'Europa*, comisariada por Sybille Ebert-Schifferer, Andrea Emiliani y Erich Schleier y organizada en la Schirm kunsthalle de Frankfurt. Ese mismo año también se publicó la monografía de Stephen Pepper que completaba notablemente con nuevas obras, versiones y copias la que había publicado en 1984.²

Después de esa fecha hay que citar la controvertida monografía de Richard E. Spear de 1998³ que, alejado de la cronología y del estilo, abordaba la personalidad del artista desde un discutible análisis psicoanalítico heredero de una historia social postfoucaultiana. Con enfoques presentistas para su época, nacidos al albur de los movimientos feministas, el propio Spear confesaba que su enfoque podría fracasar por centrarse más en el

¹ Un análisis historiográfico y crítico de la bibliografía de Reni en Cropper 2019, 13-21.

² Pepper 1984 y 1988.

³ Spear 1998.

artista que en su obra, al intentar escudriñar el complejo mundo de la sexualidad de Reni.⁴

Tras este trabajo, sin duda la aportación más relevante es la edición crítica, anotada y comentada de la vida de Guido Reni en la Felsina Pitrice de Malvasia llevada a cabo por Lorenzo Pericolo en 2019.⁵ Sobre estas bases precedentes, el pasado año la Galería Borghese de Roma organizó la interesante exposición *Guido Reni and Rome: Nature and Devotion* que analizaba los años romanos de Guido comisariada por Francesca Cappelletti, y el presente año han visto la luz dos exposiciones, que si bien partían de un acuerdo común de colaboración entre el Städel Museum de Frankfurt⁶ y el Museo del Prado, y han compartido algunos préstamos, por diferentes razones se han convertido en exposiciones muy diferentes en su planteamiento.

Quién esto escribe ha visitado las dos exposiciones de Frankfurt y Madrid y ha estudiado a conciencia ambos catálogos, pero nos proponemos ahora recensionar las novedades y el enfoque de la muestra madrileña comisariada por David García Cueto.⁷ Si bien la muestra comisariada por Bastian Eclercy en Frankfurt tenía el propósito de realizar una exposición antológica con pretensiones de revisar toda la obra de Guido desde una óptica evolutiva y esteticista que marcara los hitos fundamentales de su obra, la madrileña optaba por un enfoque mucho más conceptual y renovado, centrado en un discurso de un calado mucho más teórico e intelectual gracias al nuevo análisis de la reciente edición crítica citada de la vida del artista boloñés por Malvasia. Y es que como recordaba Pepper en su monografía “el estudio adecuado de Guido Reni debe comenzar con la obra de su principal biógrafo, el conde Carlo Cesare Malvasia. Todo lo demás procedente de otras fuentes del siglo XVII es accesorio para el gran conjunto de información y comentario crítico de la vida de Malvasia”.⁸

Siguiendo la citada premisa, la exposición y el catálogo editado por García Cueto se dividen en las siguientes secciones: “Yo Guido Reni, Bolonia”, “El camino de la perfección”, “En Roma: entre Rafael y Caravaggio”, “La belleza del cuerpo divino”, “El poder de los santos y la hermosa vejez”, “Héroes y Dioses de sobrenatural anatomía”, “María o la Divinidad humanizada”, “Cuerpos y deseo: la sensualidad del desnudo”, “En el Reino de Cupido: juego, amor y ternura”, “Piel y ropajes” y finalmente “Dinero, materia y espíritu: Los últimos años y el *non finito*”. Al catálogo han contribuido con ensayos un nutrido grupo de especialistas, empezando por el comisario de la muestra que hizo su tesis doctoral sobre *Seicento boloñés y Siglo de Oro español*, sin duda un trabajo referencial en los estudios sobre las relaciones artísticas y culturales entre Bolonia y España y que con esta exposición inauguraba su

estatus de Jefe de departamento de pintura italiana y francesa hasta 1800 en el Museo del Prado.

El ensayo que abre el catálogo “Guido Reni, un genio boloñés para la España del Siglo de Oro” es un estado de la cuestión para entender la recepción del artista y su valoración crítica en Europa y nuestro país, así como una justificación sobre el coleccionismo histórico y fortuna de su obra en España. Le sigue el texto de Lorenzo Pericolo titulado “Novità: Guido Reni y la modernidad” que puede considerarse como el eje nodal por donde transita una parte del discurso intelectual de la exposición, un análisis repleto de conocimiento al estudiar la innovación de la obra de Guido en el contexto de su tiempo, gracias a la recepción de su producción en sus contemporáneos y con una desbordante erudición que lo conecta con la historia de la literatura, de la ciencia y del gusto, analizando el verdadero sentido de las palabras en las fuentes de su tiempo. No hay más que advertir la explicación sobre la “segunda manera” de Guido, el poder de seducción de sus obras por la denominada por Malvasia “manera blanca” justificándola Pericolo gracias a los avances ópticos de la época desde Galileo y la valoración de la naturaleza icástica de su pintura.⁹ A este respecto, la comparación entre las argumentaciones por parte de Spear y Pericolo sobre esta circunstancia dan cuenta del océano de visión entre uno y otro autor, al justificarla Spear en su subjetivo análisis por un problema para regular el pintor su autoestima como una consecuencia del duro trabajo.

A estos ensayos del catálogo siguen el de Rachel McGarry “Como una abeja entre las flores”. El joven Guido Reni entre Bolonia y Roma”, que transita sobre las novedades que vieron la luz en su tesis doctoral defendida en 2007 en el Institute of Fine Arts de New York, el de Raffella Morselli que en “El ‘Sò insign cumpatriott Guido Reni’, Gloria de Bolonia” testimonia el apurado trabajo que ha realizado la autora en el campo de la clientela del artista, así como de sus agentes e intermediarios,¹⁰ seguido del de Stefano Pierguidi sobre “Virreyes, Embajadores, intendentes, teólogos. Treinta años de (borrascosas) relaciones entre Guido Reni y España” analizando el coleccionismo de la obra de Reni en España a partir de sus trabajos anteriores sobre la pintura del *Rapto de Helena*¹¹ o sobre la *Inmaculada* pintada para la infanta María Ana de Austria, hoy en el Metropolitan de Nueva York¹² y una de las joyas presentes en la exposición.

Las contribuciones al catálogo continúan con el artículo de Viviana Farina, “‘Un Homme qui consulte perpétuellement la nature’: Guido Reni y el dibujo” que es muy necesario en su enfoque ya que la pintura de Reni no se entiende sin la práctica del dibujo, incluyendo además inteligentes comparaciones con la obra

⁴ Véase la review de Merling, 2000, <http://www.caareviews.org/reviews/252#.ZE9txXZBxD9>

⁵ Pericolo 2019, Part I y Part II.

⁶ Eclercy 2022. Véase la review de Spear 2023, 308-312.

⁷ García Cueto 2023.

⁸ Pepper 1984, 10.

⁹ Pericolo 2023, 41 y Pericolo 2019, II, 36-45. Sobre este particular véase Hyman 2006, 191, y sobre todo Swan 1995, 353-372.

¹⁰ Morselli 2022, 63-82.

¹¹ Pierguidi 2012.

¹² Pierguidi 2019, 79-85.

de Bernini. Precisamente la profesora Farina¹³ en un artículo complementario a la exposición, ha atribuido de forma convincente tres cartones de las colecciones del Prado al artista boloñés que hubieran enriquecido ampliamente las novedades de la muestra madrileña. El texto de Aoife Brady “Pintar para la posteridad: Los materiales y la técnica de Guido” es también fundamental y adapta el publicado en el catálogo de Frankfurt, dando claves para entender su técnica a la luz de las recientes restauraciones llevadas a cabo con la obra del artista. Completan el catálogo el texto de Daniele Benati, “Guido Reni: ¿Un maestro sin scuola?” que aborda el impacto del universo reniano en sus seguidores y, finalmente, el de Javier Portús sobre “Guido Reni y la pintura española del siglo XVII” con un apurado estudio historiográfico sobre los especialistas que han tratado el tema y la valoración de su incidencia en los pintores españoles.

El estudio de las obras de catálogo ha sido realizado por diferentes especialistas, concentrándose en particular en Lorenzo Pericolo y Rafael Japón, seguidos de otros reconocidos investigadores noveles y emergentes. Destaca por su profundidad y rigor, el completo estudio realizado por García Cueto sobre las dos versiones de *Hipómenes y Atalanta*, con convincentes argumentaciones para sostener que la obra del Prado es la versión príncipe de la que deriva la de Capodimonte, manteniendo esta última el estatus de autografía pero posterior. Es precisamente este ejercicio de historia del arte y autoexigencia de la que hace gala aquí el comisario en su más amplio sentido: fuentes, análisis crítico y técnico, antecedentes, consecuentes el que hubiera sido deseable igualmente para alguna de las obras de Reni del Prado u otras presentes en la exposición, algunas de las cuales ciertamente desconcertaban por evidenciar claramente el estatus de copias como la *Erigone* (cat. 75) o la *Susana y los viejos* ambas de diferentes colecciones privadas (cat. 90).¹⁴

Uno de los indudables aciertos de la muestra es el de contextualizar la producción de Reni con la escultura clásica, una lección que aprende el pintor boloñés durante su formación. Aquí es donde resalta la grandeza de la exposición madrileña respecto a la alemana, porque las colecciones del Prado tienen una colección de escultura antigua que ha sabido ser enhebrada perfectamente en el discurso gracias a la contribución de Manuel Arias, con unos estudios científicos que evidencian el conocimiento del conservador de escultura del museo. Esto contrastaba claramente en la de Frankfurt que eligió calcos modernos, algo que desentonaba a la vista del que se acercaba a ver las relaciones entre pintura y escultura. Si, por el contrario, la citada muestra alemana ha sabido profundizar más en los aspectos formativos de Guido y su relación con Calvaert, Giuseppe Cesari o Domenichino o en la importancia del grabado

y la dependencia de los modelos de Parmigianino como ejercicio, la madrileña tiene el mérito de haber sabido crear un discurso más novedoso desde el punto de vista de la innovación de Reni y lo que su obra supone de revolución y diálogo frente a las aportaciones caravaggescas que asimila y afloran como un *leitmotive* a lo largo de toda la exposición. Es precisamente el grabado uno de los vehículos esenciales para demostrar el conocimiento, uso y apropiación de las composiciones de Reni por los pintores españoles como se ha demostrado en reiteradas ocasiones.¹⁵ Es por ello que es más discutible la relación de la *Inmaculada de Aranjuez* de Murillo con respecto a la de Reni del MET que estuvo en la catedral de Sevilla pues esa comparación no era de las más afortunadas, toda vez que, como he demostrado, realmente el referente que está viendo Murillo para configurar la iconografía de sus Inmaculadas, sobre todo la de los Venerables, es la de Ribera que fue del marqués de Alcántara fechada hacia 1635 y hoy conservada en el Museo del Prado.¹⁶ Sin embargo, el maestro sevillano sí usa las estampas de Reni como evidencian *Los niños de la concha*, no solo como elemento formal sino algo mucho más importante, como referente de la comunicación empática y afectiva entre sus personajes, otorgando a sus imágenes ese poder de conexión con el espectador que portan las de Reni. Este aspecto es igualmente evidente en la *Virgen con el Niño* de la colección del Gartenpalais Liechtenstein de Viena [fig. 1] que depende directamente de la estampa de Guido Reni de la *Virgen con el Niño* abierta por el boloñés antes de 1613 [fig. 2] y que tanta fortuna tuvo en la pintura italiana como he señalado recientemente.¹⁷

Uno de los aspectos más sobresalientes de la exposición madrileña es la excelente oportunidad del estudio de las versiones del artista de un mismo tema. La sala dedicada a la belleza del cuerpo divino, por ejemplo, era memorable por la reunión de las diferentes versiones de *San Juan Bautista en el desierto* y el redescubrimiento y atribución a Reni de la pintura de las madres agustinas de Monterrey en Salamanca gracias a su restauración en el Prado. También el estudio comparado de las versiones de un mismo tema ha servido para redefinir el estatus de algunas de las obras, ya que la oportunidad de ver juntas las dos versiones del *Santiago el Mayor* del Museo de Houston y del Prado,¹⁸ definitivamente me inclinan a pensar que la versión del Prado [fig. 3] no es un original de Reni sino, muy probablemente, una copia extraordinaria de Francisco de Zurbarán pintada hacia 1650-55 gracias al estímulo que causó la contemplación en la cartuja de las Cuevas del apostolado que encargó en Roma hacia 1625 el III duque de Alcalá y del que era integrante el *Santiago*

¹⁵ Pérez Sánchez 1988, 690-708 y Japón 2018, 55-117.

¹⁶ Inventario Museo Nacional del Prado: P001070. Navarrete Prieto 2017, 131-132.

¹⁷ Navarrete Prieto 2021, 70-73.

¹⁸ Es muy probable que esta obra, al proceder de la colección de Isabel de Farnesio, hubiera sido adquirida en Sevilla por ésta durante el lustro real (1729-1733), al igual que las pinturas de Murillo. La pintura aparece en los inventarios de 1746 del Palacio Real de la Granja como “de mano de Guidorene”. Cfr: Aterido, Martínez Cuesta y Pérez Prieto 2004, vol. 2, 54, nº 318.

¹³ Farina 2023, 357-376. Se trata de los inv. D006420: *Amorcillo volando con los atributos de Hércules*, D006422: *La Mansedumbre sosteniendo un cordero* y D007757: *Cupido lanzando una flecha (Amor sagrado)* claramente del periodo romano del artista boloñés en torno a 1610, constituyendo una aportación notable y que esperamos sean restaurados en breve para reafirmar la atribución.

¹⁴ Véanse las observaciones de Spear 2023, 492-493.



Fig. 1 Bartolomé Murillo, *Virgen con el Niño*, Viena, colección del Gartenpalais de Viena. The Princely Collections.



Fig. 2 Guido Reni, *Virgen con el Niño*, grabado calcográfico, antes de 1613, Amsterdam Rijksmuseum.

de Reni hoy en el Museo de Houston.¹⁹ La falta de arrepenimientos o cambios sustanciales propios de un artista que copia y que se advierten en la radiografía,²⁰ la forma de concebir la cabeza más ancha y manos del santo, así como la aplicación de las pinceladas en zigzag de los plegados quebrados en el pico del manto de la derecha, los pelos de las barbas, su boca, las carnaciones, el aura y color terroso del fondo para la obra del Prado, me hacen estar plenamente convencido de que se trata de una obra del pintor de Fuente de Cantos, gran admirador de Reni como ya adelantó Jeannine Baticle²¹ y tuve ocasión de demostrar en 1998. Esta hipótesis cobra fuerza cuando estudiamos la semejanza entre la ejecución de las pinceladas en la parte inferior derecha del manto del Santiago del Prado y las que se advierten en las radiografías de los *ángeles turife-*

rarios de la Cartuja de Jerez y conservados hoy en el Museo de Cádiz.²² La conexión de Zurbarán con Reni se advierte igualmente en el *Triunfo de Job* prestado de forma excepcional por la catedral de Notre Dame de París y que no estuvo en Frankfurt donde aparece un acueducto muy similar al de la *Circuncisión* de Zurbarán que perteneció al retablo de la Cartuja de Jerez y hoy en el museo de Grenoble.²³

En definitiva, la exposición madrileña es una novedosa relectura del artista, hecha bajo el prisma de lo que Malvasia nos dice de Guido en su biografía, pero sobre todo teniendo en cuenta lo que su pintura significó en el público contemporáneo. Hemos tenido la oportunidad excepcional de ver una cantidad importante de obras cumbre como la *Matanza de los inocen-*

¹⁹ Sobre la identificación del apostolado del duque de Alcalá y los encargos a diferentes pintores italianos, véase: Forgione-Saracino 2019, 5-19, y Japón 2019, 345-72. En su reciente crítica, Spear igualmente ha calificado la pintura del Prado como una copia a partir de la de Houston, diciendo que le recuerda a Ribera. *Cfr.* Spear 2023, 491-492, fig. 3.

²⁰ Véase Japón 2023, 249, fig. 80.

²¹ Baticle 1988, 92.

²² Renard 1998, 137-139, figs. 1 y 4.

²³ El impacto de los modelos de Reni en Zurbarán fue señalado primeramente por Angulo 1983, 161-163, al publicar la *Inmaculada* que estuvo en la colección de Piasecka Jonhson, firmada por Zurbarán por el reverso del lienzo y que se inspira directamente en la famosa de Reni del MET, expuesta ahora en Madrid y pintada para la infanta María Ana de Austria y luego en la catedral de Sevilla. Para la relación de Zurbarán con esta obra y el *Triunfo de Job* de Reni, véase Navarrete Prieto 1998, 210-212 y 241 Il. C1.



Fig. 3 Aquí atribuido a Zurbarán, *Santiago el Mayor*, copia de Guido Reni, Madrid, Museo del Prado Inv. P-212.

tes de la pinacoteca de Bolonia que haría las delicias de Warburg por su *pathosformel* y que, como bien señaló Gombrich, su biografiado ignoró en su ideario como fuente en el manuscrito de principios del siglo XIII del *Llanto de las madres de Belén* por la matanza de los inocentes de Wernher von Tegernsee.²⁴ Una exposición que permite agudizar, estimular y educar la mirada y que, complementando la versión de Frankfurt, ha supuesto un esfuerzo de relectura de la obra del artista, no sólo en su aportación a la pintura española y en su valoración del clasicismo (no como estilo), sino como constante en la pintura europea de su tiempo con capacidad propia de generar sus propias dinámicas en el viaje de las imágenes.

Declaración de conflicto de intereses: El autor de este artículo declara no tener conflictos de intereses financieros, profesionales o personales que pudieran haber influido de manera inapropiada en este trabajo.

Declaración de contribución de autoría: Benito Navarrete Prieto: conceptualización, metodología, validación, investigación, redacción (borrador original), redacción (revisión y edición), visualización, administración del proyecto.

²⁴ Gombrich 1992, Lám. 63a.

Bibliografía

- Angulo Íñiguez, Diego. 1983. "Varias pinturas sevillanas: Asunción de Tristán". *Archivo Español de Arte*, nº 222: 161-165.
- Aterido, Angel; Juan Martínez Cuesta y Juan José Pérez Preciado. 2004. *Inventarios Reales. Colecciones de Pinturas de Felipe V e Isabel Farnesio*, vol 2. Madrid: Fundación Arte Hispánico.
- Cropper, Elizabeth. 2019. "Preface". En *Carlo Cesare Malvasia. Felsina Pittrice. Lives of Bolognese Painters*, edición crítica, anotaciones, traducción y ensayo (vol. 1: *Life of Guido Reni*) de Lorenzo Pericolo, 13-21. Turnhout: Harvey Miller Publishers-Brepols.
- Eclercy, Bastian, ed. 2022. *Guido Reni. The Divine*. Frankfurt: Stadel Museum (23 de noviembre a 5 de marzo de 2022).
- Farina, Viviana. 2023. "A proposal for Guido Reni: Three new cartoons". *Master Drawings*, vol. 61, nº 3, 357-376.
- Forgione, Gianluca y Francesco Saracino. 2019. "Per una ricostruzione dell'Apostolado del Duca D'Alcalá". *Napoli Nobilissima*, 7, V, 3: 5-19.
- García Cueto, David, ed. 2023. *Guido Reni*. Madrid: Museo Nacional del Prado (28 de marzo a 9 de julio de 2023).
- Gombrich, Ernst Hans. 1992. *Aby Warburg. Una biografía intelectual*. Madrid: Alianza Forma.
- Hyman, John. 2006. *The Objective Eye. Color, Form, and Reality in the Theory of Art*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press.
- Japón, Rafael. 2018. "Murillo copista de copias italianas en la Sevilla del s. XVII: la colección del arzobispo fray Domingo Pimentel". En *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, edición de Rafael Japón, 55-117. Granada: Universidad de Granada.
- Japón, Rafael. 2019. "El Apostolado de la catedral de Granada: entre el naturalismo y el clasicismo italianos". En *La pintura italiana en Granada: artistas y coleccionistas, originales y copias*, dirección de David García Cueto, 345-372. Granada: Universidad de Granada.
- Japón, Rafael. 2023. "Guido Reni, Santiago el Mayor". En *Guido Reni*, edición de David García Cueto, 248-249. Madrid: Museo del Prado.
- Merling, Michell. 2000. "Reivew" (al libro de Richard E Spear, 1998. *The Divine Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. Yale: Yale University Press). *College Art Association Reviews*, 01-02-2000. <http://www.caareviews.org/reviews/252#.ZE9txXZBxD9>.
- Morselli, Raffaella. 2022. "«Torcimanni e barattieri»: agenti, intermediari, periti, mallevadori e mercanti nella Bologna di primo Seicento". En *Nuove scenografie del collezionismo europeo tra Seicento e Ottocento: attori, pratiche, riflessioni di metodo*, 63-82. Berlín: De Gruyter.
- Navarrete Prieto, Benito. 1998. "Zurbarán y sus fuentes". En *Francisco de Zurbarán (1598-1998). Su tiempo, su obra, su tierra*, coordinado por Felipe Lorenzana de la Puente, 203-221. Fuente de Cantos: Ayuntamiento de Fuente de Cantos.
- Navarrete Prieto, Benito. 2017. *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Navarrete Prieto, Benito. 2021. *Murillo: Persuasion and Aura*. Turnhout: Hervey Miller-Brepols.
- Pepper, D. Stephen. 1984. *Guido Reni: A Complete Catalogue of His Works with an Introductory Text*. Nueva York: New York University Press, Oxford: Phaidon. (Reedición 1988. *Guido Reni: l'opera completa*. Novara: De Agostini).
- Pérez Sánchez, Alfonso E. 1988. "Reni e la Spagna". En *Guido Reni e L'Europa: Fama e Fortuna*, dirección de Andrea Emiliani Sybille Ebert-Schifferer y Erich Schleier, 690-708. Frankfurt: Schirn Kinsthalle Frankfurt/Nuova Alfa Editorale.
- Pericolo, Lorenzo. 2019. *Carlo Cesare Malvasia. Felsina Pittrice. Lives of Bolognese Painters*, edición crítica, anotaciones, traducción y ensayo (vol. 1: *Life of Guido Reni*) de Lorenzo Pericolo, Part I y Pat II. Turnhout: Harvey Miller Publishers-Brepols.
- Pericolo, Lorenzo. 2023. "Novità: Guido Reni y la modernidad". En *Guido Reni*, edición de David García Cueto, 31-45. Madrid: Museo Nacional del Prado.

- Pierguidi, Stefano, 2012. *Il capolavoro e il suo doppio: il "Ratto di Elena" di Guido Reni e la sua replica tra Madrid, Roma y París*: Artemide.
- Pierguidi, Stefano. 2019. "Sull'Immacolata Concezione di Guido Reni per l'Infanta di Spagna: una committenza del conestabile di Navarra, viceré di Napoli". *Strenna Storica Bolognese*, 69: 79-85.
- Renard, Paloma. 1998. "Ejecución y pinceladas". En *Zurbarán: Estudio y Conservación de los Monjes de la Cartuja de Jerez*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- Spear, Richard E. 1998. *The Divine Guido: Religion, Sex, Money and Art in the World of Guido Reni*. Yale: Yale University Press.
- Spear, Richard E. 2023a. "Review" (a Bastian Eclercy, ed., *Guido Reni. The Divine*. Frankfurt: Stadel Museum, 23 de noviembre al 5 de marzo de 2022). *The Burlington Magazine*, 165 (marzo): 308-312.
- Spear, Richard E. 2023b. "Guido Reni: A tale of two cities". En *Kunstchronik* (Monatsschrift für Kunstwissenschaft, Museumswesen und Denkmalpflege Herausgegeben vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München), vol. 76, 9/10 (Septiembre-octubre).
- Swan, Claudia. 1995. "Ad vivum, near het leven, from the life: defining a mode of representation". *Word and Image*, 11, 4: 353-372.