

Lamentación sobre Cristo muerto (“Las tres Marías”)
de Annibale Carracci: análisis de la obra original y de la
copia de Villafrechós (Valladolid) *

The Dead Christ Mourned (“The Three Maries”) by
Annibale Carracci: Analysis of the Original Work and
the Copy in Villafrechós (Valladolid)

FERNANDO LÓPEZ CHAURRI

Investigador independiente

felopez06@ucm.es

ORCID: 0000-0002-6886-6033

Recibido/Received: 07/02/2024 – Aceptado/Accepted: 17/06/2024.

Cómo citar/How to cite: López Chaurri, Fernando: “*Lamentación sobre Cristo muerto* («*Las tres Marías*») de Annibale Carracci: análisis de la obra original y de la copia de Villafrechós (Valladolid)”, *BSAA arte*, 90 (2025): 109-140. DOI: <https://doi.org/10.24197/bsaaa.90.2024.109-140>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC BY 4.0\)](#).

Resumen: En el presente artículo se analizan las principales características de la copia de la *Lamentación sobre Cristo muerto (“Las tres Marías”)* de Annibale Carracci hallada en 2011 en Villafrechós (Valladolid), así como cuál pudo ser su devenir histórico, su posible cauce de llegada y las relaciones que la Casa de Osuna, titular de diversos virreinos y gobernaciones en territorios italianos durante el siglo XVII, tuvo con esta localidad y, en concreto, con el convento de clarisas que se encontraba bajo su patronato. Asimismo, se revisita la obra original de Annibale Carracci, actualmente en la National Gallery de Londres, tratando de aportar nuevas reflexiones, referencias y vínculos adicionales que ayuden a avanzar en el conocimiento de esta obra. También se analizan las copias más destacadas de esta pintura que han llegado hasta nosotros.

Palabras clave: Annibale Carracci; *Las tres Marías*; Villafrechós; Casa de Osuna.

Abstract: This article analyses the main characteristics of the copy of *The Dead Christ Mourned (“The Three Maries”)* by Annibale Carracci found in 2011 in Villafrechós (Valladolid), as well as what

* Mi agradecimiento a las siguientes personas por su ayuda durante la elaboración del presente estudio: José Colinas, Anselm Cramer, José Cubero, Juan Pablo Hervada, Francisco Ledesma, Richard Maguire, Zara Moran y el resto del equipo del Research Centre de la National Gallery de Londres, y un reconocimiento especial por su ayuda y por las facilidades que me han dado para llevar a cabo la investigación a Ana Carmen Pascual, Pilar Vidal y todo el equipo del Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León.

could have been its historical development, its possible channel of arrival, and the relations that the *Casa de Osuna*, holder of various viceroalties and governorships in Italian territories during the 17th century, had with this town and, specifically, with the convent of Poor Clares that was under its patronage. Likewise, the original work of Annibale Carracci, currently in the National Gallery in London, is revisited, trying to provide new reflections, references, and additional links that help to advance our knowledge of this work. The most outstanding copies of this painting that have come down to us are also analysed.

Keywords: Annibale Carracci; *The three Maries*; Villafrechós; *Casa de Osuna*.

En el transcurso de unas obras de rehabilitación de la ermita de Nuestra Señora de Cabo de Villafrechós (Valladolid), realizadas en 2011, apareció, en un pésimo estado de conservación, una copia de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (“*Las tres Marías*”) de Annibale Carracci (Bologna, 1560 – Roma, 1609). Tras ser restaurada en el Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León,¹ la pintura regresó en 2018 a la mencionada localidad vallisoletana, siendo expuesta en uno de los altares laterales de la parroquia de San Cristóbal, donde se encuentra en la actualidad (fig. 1). Las incógnitas sobre el origen y el devenir histórico que pudo tener esta copia vinieron a unirse a los numerosos misterios que aún acompañan a la pintura original. Tras la localización y restauración de la copia de Villafrechós, se planteó el reto de intentar reconstruir cuál pudo ser su historia y qué relación tiene con el original. Inmersos en esa labor, decidimos abordar también, por un lado, la identificación de otras copias con las que poder compararla y referenciarla y, por otro, visitar el cuadro de Annibale Carracci, tratando de elaborar nuevas reflexiones y aportar referencias y vínculos adicionales que puedan ayudarnos a seguir avanzando en el conocimiento de la historia que hay detrás de una de sus pinturas más sobresalientes.

1. LA PINTURA ORIGINAL

Aunque la *Lamentación sobre Cristo muerto* (“*Las tres Marías*”) (óleo sobre lienzo, ca. 1603, Londres, National Gallery, NG2923) (fig. 2)² está considerada como una de las obras maestras de Annibale Carracci, hasta la fecha no se ha localizado ninguna referencia precisa, ni en fuentes contemporáneas al pintor boloñés, ni en fuentes secundarias, que permita identificar a su comitente y saber dónde estuvo colocada originariamente. Esta falta de visibilidad, el tamaño del lienzo, relativamente reducido, y su temática invitan a suponer que se trató de una obra destinada a devoción privada.

¹ Institución de la Junta de Castilla y León creada en el año 1988 y adscrita a la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte.

² La obra original de Annibale Carracci ha sido denominada de múltiples maneras (*Pietà, Tres Marías, Lamentación sobre Cristo muerto, Cristo lamentado por las tres Marías, Pietà con las tres Marías, etc...*), pero entendemos que este es el título más apropiado. En el presente estudio, a efectos prácticos, de aquí en adelante nos referiremos a ella como *Las tres Marías*.



Fig. 1. Altar de la iglesia de San Cristóbal de Villafrechós en el que se encuentra expuesta actualmente la copia anónima del siglo XVII de la *Lamentación sobre Cristo muerto* (“*Las tres Marias*”) de Annibale Carracci. Foto: José Colinas



Fig. 2. *Lamentación sobre Cristo muerto (“Las tres Marías”)*. Annibale Carracci. Ca. 1603. The National Gallery. Londres. Foto: The National Gallery, CC BY-NC-ND 4.0

1. 1. El original en Italia

Annibale Carracci desarrolló una intensa actividad en los años posteriores a su establecimiento definitivo en Roma, a finales de 1595, adonde se había trasladado desde su Bolonia natal para decorar algunas estancias del Palazzo Farnese. Además de atender las numerosas demandas de su principal patrono en la Ciudad Eterna, el cardenal Odoardo Farnese (1573-1626), y de su círculo familiar –Gabrielle Bombasi, Fulvio Orsini, Sforza degli Oddi, Corradino Orsini–, también recibió gran cantidad de encargos de diferentes comitentes que le solicitaron, fundamentalmente, obras de carácter devocional. Entre ellos hubo numerosos cardenales, como fueron Pietro Aldobrandini, Scipione Borghese, Girolamo Agucchi, Antonio Maria Salviati, Alessandro Peretti di Montalto, Antonio Facchinetti, Giacomo Sannesio o Carlo Gaudenzio Madruzzo, pero también otros

destacados personajes del mundo eclesiástico, nobiliario, cultural y mercantil que le encargaron obras para sus residencias o para las capillas familiares en iglesias, tal y como fueron los casos de Cesare d'Este, duque de Módena y Reggio Emilia, del jurista y tesorero papal Tiberio Cerasi para la capilla de Santa Maria del Popolo, del diplomático pontificio y arzobispo Giovanni Battista Agucchi, del canónigo de Santa Maria Maggiore y afamado anticuario boloñés Lelio Pasqualini, del banquero español Juan Enríquez de Herrera para la capilla de San Giacomo degli Spagnoli o del comerciante Fabio Mattei, con la mediación de Odoardo Farnese, para la capilla familiar en San Francesco a Ripa. El comitente de *Las tres Marías* debió de pertenecer a estos círculos, siendo probable que pudiera tratarse de alguna de las personas o familias anteriormente mencionadas.

En una de las entradas del inventario Borghese de 1693, la correspondiente a la obra con el número 356, se puede leer lo siguiente: “Sotto al detto, un quadro grande in tela la Pietà la Madonna, la Maddalena e 4 altre figure, del N° [sic] cornice con riporti intagliata di Anibal Caracci”.³ Donald Posner ya advirtió en su día de que, incluso admitiendo la posible confusión en cuanto al número de figuras, esta obra no podía ser *Las tres Marías* de Annibale Carracci, ya que antes de 1690 la obra ya se encontraba en Francia.⁴ A pesar de ello, en diferentes estudios sobre el tema se ha seguido haciendo referencia a que este cuadro, en base a este inventario, provenía de la colección Borghese.⁵ No podemos descartar que la pintura de Annibale Carracci fuera propiedad de la familia Borghese en algún momento durante el siglo XVII, pero no es, desde luego, la obra que figura en el inventario de 1693.

Silvia Ginzburg apuntó la posibilidad de que el comitente hubiese sido el cardenal Pietro Aldobrandini (1571-1621), quizás para colocar la obra en la capilla del palacio del Corso, cuyas paredes estaban siendo decoradas en aquellos años por Annibale Carracci y sus ayudantes con una serie de lunetos en los que se representaban diversos episodios de la vida de la Virgen María.⁶ Una relación entre *Las tres Marías* y los Aldobrandini se reafirma por la presencia en el inventario de la colección del cardenal de 1603 de “un quadretto con un Christo morto con le quattro Marie dipinto à fresco sopra una tegola con cristallo sopra, e cornice dorata, di mano dell'istesso Caracci”,⁷ obra desaparecida que pudo ser una especie de ensayo para abordar la pintura definitiva sobre lienzo. En el inventario Aldobrandini de 1626 sigue figurando esta pintura y, además, se especifica que es de Annibale Carracci.⁸ A nuestro juicio, la vinculación propuesta de *Las tres*

³ Della Pergola (1964): 460.

⁴ Posner (1971): vol. 2, 73, núm. 177.

⁵ Borea (1986): 255, núm. LXV.

⁶ Ginzburg (2011): 169.

⁷ D'Onofrio (1964): 210, núm. 318.

⁸ “Un quadretto con un Christo morto con le quattro Marie dipinte a fresco sopra una teccola con Cristallo sopra di mano di Annibale Carraccioli del n° 318”. Della Pergola (1960): 434; Posner (1971): vol. 2, 74, núm. 177.

Mariás con los Aldobrandini resulta bastante fiable y creemos que no se debe apartar mucho de lo que pudo suceder en realidad. Más cuestionable nos parece la hipótesis de que pudiera haber estado colocada en la capilla familiar del palacio del Corso por dos motivos: la obra habría sido mencionada en alguna fuente contemporánea y, además, su colocación supondría una duplicidad con la escena representada en uno de los lunetos, precisamente el único de los seis que, junto con el aclamado de la *Huida a Egipto*, se atribuye a Annibale Carracci. No obstante, se trata de una hipótesis a tener muy en cuenta, formulada por una de las personas que con más dedicación, rigor y buen criterio han analizado la obra de Annibale Carracci y que se ve reforzada por la fuerte relación existente entre el cardenal Aldobrandini y el pintor boloñés, así como la presencia de una obra con una representación similar en la colección familiar. Desafortunadamente, no se ha localizado ninguna referencia descriptiva, ni ningún documento de pago relacionado con el cuadro de altar de la capilla Aldobrandini del palacio del Corso que nos permita contrastar fehacientemente esta teoría.⁹ Pietro Aldobrandini, *nipote* del papa Clemente VIII, fue uno de los comitentes más destacados en la Roma de principios del siglo XVII, con una especial predilección por las obras de Annibale Carracci y sus ayudantes, y, además de promocionar importantes desarrollos seculares –palacio del Corso, villa en Monte Magnanapoli, villa en Frascati–, también desempeñó una amplia labor como patrono de proyectos eclesiásticos, incluyendo la capilla familiar en Santa Maria sopra Minerva.¹⁰ *Las tres Mariás* pudo formar parte de alguno de dichos proyectos.

Antes de su llegada a Roma, Annibale Carracci había abordado la temática de la *Piedad* y de la *Lamentación sobre Cristo muerto* en contadas ocasiones: *Piedad con santos* (1585, Parma, Galleria Nazionale), *Lamentación* (ca. 1586, destruida en la II Guerra Mundial, anteriormente en Londres, Bridgewater House) y *Entierro de Cristo*, una pequeña pintura sobre cobre (ca. 1594-1595, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art). Sin embargo, una vez instalado en Roma realizó la *Pietà*, una estampa conocida como *Cristo de Caprarola* (1597, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; Londres, National Gallery; Roma, Istituto Centrale per la Grafica), un tabernáculo portátil con la *Pietà*, *santa Cecilia*, *san Hermenegildo* y *escenas de sus martirios* (óleo sobre cobre, ébano y oro, ca. 1600, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini) y *Las tres Mariás en la tumba* (ca. 1600, San Petersburgo, Hermitage), antes de abordar una serie de obras sobre esta temática concentrada en un reducido arco temporal: *Las tres Mariás* (ca. 1603, Londres, National Gallery), una *Pietà* que regaló a Giulio Mancini (ca. 1603, Viena, Kunsthistorisches Museum), la *Pietà* de San Francesco a Ripa para los Mattei (ca. 1603-1604, París, Musée du Louvre) y otra *Pietà* pintada para Odoardo Farnese (ca. 1604, Nápoles, Museo di Capodimonte). A esta serie habría que añadir el “luneto Aldobrandini”

⁹ Salomon (2011): 198.

¹⁰ Robertson (2015): 98-121.

anteriormente mencionado, conocido como *Paisaje con el entierro de Cristo* (ca. 1603, Roma, Galleria Doria Pamphilj).

La muerte de su hermano Agostino y de su madre, Isabella Zenzanini, ocurridas, respectivamente, en febrero y en mayo de 1602, fueron dos acontecimientos trágicos muy próximos en el tiempo que pudieron impulsar a Annibale a tratar la temática de la *Pietà* y la *Lamentación* de forma recurrente. Esta reiteración, con independencia de que también recibiera encargos específicos sobre dichos temas, “responde, sin duda, a una profunda crisis que hemos de vincular a lo más profundo de su sensibilidad”.¹¹ Se podrá argumentar que en aquellos tiempos las obras se realizaban por encargo, no siguiendo los deseos del pintor, pero también es cierto que en esos mismos años Annibale pintó varios autorretratos por su propia voluntad,¹² sin que obedecieran a encargos concretos y, además, su reputación tras concluir la decoración de la bóveda de la Galleria Farnese probablemente le permitió orientar las peticiones de los comitentes hacia temas en los que él tuviera un especial interés en trabajar. También hay que tener en cuenta que al menos una *Piedad* –la que pintó sobre cobre y que actualmente se encuentra en Viena– fue un regalo personal para el médico Giulio Mancini como agradecimiento por los servicios prestados,¹³ una obra que podría haber sido realizada específicamente para ser regalada, o bien entresacada de entre las pinturas que tenía para su uso privado o en su taller sin un destino específico.¹⁴

Annibale Carracci combina dos escenas diferentes en *Las tres Marías: la Piedad y la Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto*, ambas comprendidas entre la *Deposición de la Cruz* y el *Santo Entierro*, y que específicamente no aparecen en los evangelios en los términos en los que han sido representadas en numerosas ocasiones a lo largo de la Historia del Arte.¹⁵ En la obra de Annibale, el cuerpo sin vida de Cristo, depositado sobre un sudario, reposa sobre el regazo de una desvanecida Virgen María, mientras tres mujeres rodean la escena. En el *Descendimiento* o *Deposición* habitualmente solían aparecer, junto a la figura de Cristo y su Madre, san Juan Evangelista y María Magdalena, mientras que en el *Planctus* o *Llanto sobre el cuerpo de Cristo muerto* se podían disponer entorno a Él la Virgen, san Juan Evangelista, las santas mujeres, José de Arimatea y Nicodemo.¹⁶ Aunque la identidad de las mujeres que acompañan a Cristo y a la Virgen en la obra de Annibale ha sido objeto de diferentes interpretaciones, la versión que consideramos más fiable es que se trata de María Salomé –la mujer joven que aparece a la izquierda,

¹¹ Pérez Sánchez (1993): 103.

¹² Benati (2006): 72-74.

¹³ Maccherini (1997): 89, n. 38.

¹⁴ Ginzburg (2006): 384, núm. VIII.9.

¹⁵ Réau (1996): 538-547.

¹⁶ Rodríguez Peinado (2015): 1.

arrodillada y de perfil–, María de Cleofás –la mujer de más edad que aparece al fondo y de pie– y María Magdalena –a la derecha, arrodillándose a los pies de Cristo, con túnica roja y manto dorado, pelo rubio y brazos extendidos–.

La composición de Annibale Carracci, de una pincelada suelta y vibrante, pero respetando las formas clásicas, se basa en fuertes diagonales por las que discurre nuestra mirada, yendo de un punto a otro de la escena, guiados por el colorido y por los dramáticos gestos de los protagonistas. El cuerpo sin vida de Cristo, de una palidez mortal, que se muestra en primer plano, se funde con la figura desvanecida de su Madre, mientras María Magdalena aparece resplandeciente con su cabellera rubia y sus radiantes prendas, arrodillándose angustiosamente a los pies del Redentor. En el fondo de la escena se alza una oscura entrada a la tumba en la roca en la que será enterrado Cristo, tras la cual aparece un pequeño fragmento paisajístico que aporta algo de luz a la escena. En la esquina inferior izquierda están representados los *arma Christi*, en este caso, la corona de espinas y tan solo uno de los clavos de la Cruz. La obra en su conjunto es un reflejo de la evolución estilística de Annibale, después de que se viera notablemente influido por Rafael y Miguel Ángel, pero sin olvidar a Correggio y a los venecianos, demostrando una vez más su extraordinario dominio del dibujo y de los *affetti*, y añadiendo una magistral utilización de colores, tonos y claroscuros que diluyen las cuestiones accesorias mientras ayudan a dirigir y concentrar la atención del espectador en los aspectos más importantes, reforzando el alcance del mensaje que se quiere transmitir.¹⁷

Las radiografías realizadas a la obra revelaron diversos *pentimenti*, como la colocación del pie de la Virgen, la de ambos pies de Cristo, o la posición de María Magdalena, quien originalmente pudo encontrarse algo más arriba, aunque también podría tratarse de una figura adicional, femenina (otra santa mujer) o masculina (¿san Juan Evangelista?). También se pudo apreciar la presencia de varias figuras de una o más composiciones previas en las que el lienzo se empleaba en sentido vertical. En el *curatorial dossier* de la National Gallery hay un par de fotografías en las que se muestran los resultados de los análisis radiográficos. Las figuras recuerdan el estilo de Correggio, destacando entre ellas un personaje femenino que podría ser un ángel o una figura clásica o alegórica¹⁸ y que, en nuestra opinión, resulta muy próxima a la santa Catalina de la *Madonna di San Luca* (1592, París, Musée du Louvre), reproducida años después por el propio Annibale, con ayuda de algún asistente, como *Santa Margarita* (1599, Roma, Santa Caterina dei Funari).

La datación de *Las tres Marías*, al carecer de una prueba fehaciente al respecto, también ha sido objeto de numerosas interpretaciones. Denis Mahon afirmó que podría haber sido pintada alrededor de 1604.¹⁹ Donald Posner se

¹⁷ Boschloo (1998): 57-58; Dempsey (2000): 34.

¹⁸ Cavalli (1962): 58, núm. 4; Levey (1971): 70-72; Posner (1971): vol. 2, 74, núm. 177.

¹⁹ Mahon (1957): 290.

inclinó por una fecha tardía, en torno a 1606, argumentando para ello similitudes estilísticas con otras obras, como el cuadro de altar de la capilla Herrera o diversas estampas realizadas en dicho año.²⁰ La cronología estimada por Posner ha sido cuestionada reiteradamente,²¹ entre otras razones, porque es altamente improbable que un Annibale Carracci sumido en su fatal enfermedad, cuyos efectos se dejaron sentir con toda su crudeza a partir de 1605, fuera capaz de realizar una obra maestra como la que ahora estamos analizando. Siguiendo esta línea argumental, Levey consideró razonable datar la obra en el entorno de 1604,²² mientras que Silvia Ginzburg fijó la fecha no más tarde de 1603, año en el que Domenico Zampieri, conocido como Domenichino (1581-1641), pintó la *Muerte de Adonis* en uno de los frescos de la Loggia del Giardino del Palazzo Farnese tomando como referencia para la figura del difunto amante de Venus el Cristo del cuadro de Annibale Carracci que ahora se encuentra en la National Gallery.²³ La posibilidad de datar la obra en 1603 se vio reforzada con motivo de la restitución a Domenichino por parte de Spear de un dibujo que se conserva en el Rijksprentenkabinet de Ámsterdam, en el que se reproduce el Cristo de *Las tres Marías* de Londres y que debería estar fechado, en base a consideraciones estilísticas, en el entorno de 1604, lo que significaría que la obra de Annibale existía antes de dicha fecha.²⁴

Las tres Marías se habría pintado poco después de que Annibale hubiera regresado a Parma en la primavera de 1602, donde pudo volver a contemplar la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Correggio (ca. 1524, Parma, Galleria Nazionale) en la capilla Del Bono de la iglesia de San Giovanni Evangelista que tanto le influyó en su juventud, tal y como puede apreciarse en la *Pietà* que pintó para los *capuccini* de dicha ciudad en 1585. De allí pudo tomar la idea del desfallecimiento de la Virgen, la posición del cuerpo de Cristo, su vinculación con la María de la izquierda o la forma de desplegar el sudario por el suelo.²⁵ Al margen del *Compianto* de Parma de Correggio, a lo largo de las últimas décadas se han sugerido otras muchas obras que pudieron influir en el diseño y ejecución de *Las tres Marías* de Carracci: *Deposición* de Tintoretto (1593-1594, Venecia, San Giorgio Maggiore), *Deposición* de Tintoretto (1550-1560, Venecia, Gallerie dell'Accademia), originariamente en la iglesia veneciana dell'Umiltà, *Deposición* de Caravaggio (ca. 1602-1603, Ciudad del Vaticano, Musei Vaticani), originalmente en Santa Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) de Roma,²⁶ *Pietà* de Luca Signorelli (ca.1488-1490, Glasgow, Pollok House) que

²⁰ Posner (1960): 406; (1971): vol. 1, 148, y vol. 2, 73-74, núm. 177.

²¹ Cavalli (1962): 58, núm. 4; Ottani Cavina (1986): 293-294, núm. 99.

²² Levey (1971): 71.

²³ Ginzburg (2011): 168-169.

²⁴ Spear (1982): vol. 1, 175, núm. 40, y vol. 2, núm. 135; Van Tuyl Van Serooskerken (2006): 422; Ginzburg (2011): 167-169.

²⁵ Levey (1971): 71; Van Tuyl Van Serooskerken (2006): 422; Ginzburg (2011): 167.

²⁶ Levey (1971): 71.

originalmente estuvo en Sant'Agostino en Siena, donde pudo ser vista por Annibale,²⁷ y posteriormente en la colección de la familia Stirling-Maxwell, quienes la cedieron a la ciudad de Glasgow a mediados de los años sesenta del pasado siglo, y el *Compianto sul Cristo morto* de la iglesia de Santa Maria della Vita de Bolonia, conjunto escultórico en terracota modelado por Niccolò dell'Arca en la segunda mitad del siglo XV.²⁸

En nuestra opinión, también hay otras dos obras más a considerar como posibles influencias, directas o indirectas, y muy específicamente para la figura de María Magdalena: *Lamentación sobre Cristo muerto* (1485, Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina) (fig. 3), de Pietro Vanucci, conocido como Perugino (ca. 1448-1523), obra que en su día estuvo en la iglesia del convento de Santa Chiara de Florencia,²⁹ y *Deposición de Cristo*, conocida como *Pala Baglioni* (1507, Roma, Galleria Borghese) (fig. 4), de Rafael (1483-1520), pintura que originariamente estuvo en San Francesco al Prato en Perugia. Annibale Carracci ya había representado a María Magdalena con los brazos ligeramente levantados y mostrando las palmas de las manos en *Cristo en majestad con santos* (ca. 1600, Florencia, Palazzo Pitti, Galleria Palatina). Sin duda se trata de un gesto iconográfico clásico, pero en *Las tres Marías* su figura aparece con otra actitud, adecuada a la terrible escena de sufrimiento y dolor que se nos muestra y para cuya representación el pintor boloñés parece haber combinado la figura de María de Cleofás en la *Lamentación* de Perugino y la de María Magdalena en la *Pala Baglioni* de Rafael. Una obra deriva de la otra y ambas gozaron de gran admiración y popularidad en su época.³⁰ Su influencia en el arte italiano del Cinquecento es notable y su difusión a través de copias, dibujos o estampas pudo haber llegado a conocimiento de Annibale, e incluso es posible que pudiera haber visto ambas obras en directo poco antes de pintar *Las tres Marías*, ya que entre marzo y mayo de 1602 Annibale regresó a su ciudad natal³¹ y, a comienzos del siglo XVII, cualquiera que viajara de Roma a Bolonia, con mucha probabilidad pasaría por Florencia, máxime si, como es el caso, tenía intereses e inquietudes artísticas.³² Aunque no está documentado, parece razonable pensar que Annibale estuviera en Florencia en 1602, bien en su viaje de ida hacia Bolonia, bien en su viaje de vuelta a Roma, o en ambas ocasiones.

²⁷ Posner (1971): vol. 2, 74, núm. 177.

²⁸ Pérez Sánchez (1993): 102 y 144, núm. 12.

²⁹ Garibaldi (1997): 40.

³⁰ Vasari (1568): vol. 1, 509, y vol. 2, 68-69; Scarpellini (1984): 89, núm. 63; Ettliger (1986): 86-87. Fumi Cambi Gado (2005): 75.

³¹ Stanzani (2006): 475.

³² Un ejemplo que nos parece relevante lo encontramos en el viaje que realizó ese mismo año Ludovico Carracci (1555-1619), primo de Annibale, desde Roma a Bolonia, en el que, según informa en una carta dirigida a Francesco Brizio, fechada el 8 de junio de 1602, pasaría por Florencia. Ver Perini (1990): 110-111.

Fig. 3. *Lamentación sobre Cristo muerto*.
Pietro Perugino. 1495.
Le Gallerie degli Uffizi,
Palazzo Pitti,
Galleria Palatina.
Florenca.
Foto: Catalogo generale
dei Beni Culturali,
CC BY 4.0



Fig. 4. *Deposición de Cristo*
("Pala Baglioni").
Rafael. 1507.
Galleria Borghese.
Roma.
Foto: WikimediaCommons



Aunque Perugino no sale muy bien parado en la única referencia que tenemos sobre la opinión que el pintor de Città della Pieve le merecía al menor de los Carracci —en palabras de Bernini recogidas por Paul Fréart de Chantelou—,³³ es de suponer que Annibale no desaprovecharía la oportunidad de contemplar una de las obras más destacadas de quien fuera “maestro” de su adorado Rafael. Más improbable es el viaje a Perugia, aunque, en un momento en el que Annibale Carracci estaba fuertemente influenciado por el genio de Urbino, no es descartable que quisiera disfrutar de la contemplación de sus afamadas pinturas en la capital de Umbría. Casualmente, tanto la obra de Perugino como la de Rafael se encontraban en iglesias pertenecientes a la orden franciscana, con la que el pintor boloñés mantuvo estrechos vínculos.³⁴ De hecho, el propio san Francisco aparece en la *Pietà* de Parma y en la del Louvre. Evidentemente, Annibale le proporcionó al rostro y a la gestualidad corporal de María Magdalena una intensidad, un movimiento y un dramatismo incluso mayor que el que ya le había otorgado Rafael, lejos de la inmovilidad escultórica que se aprecia en la María Cleofás de Perugino, pero la coincidencia en otros detalles nos parece, cuando menos, digna de mención, tanto por lo que supone como referente figurativo, como refuerzo de las teorías que aproximan la datación de la obra a 1602.

1. 2. El original en Francia e Inglaterra

La información más antigua que se ha localizado hasta la fecha sobre *Las tres Marías* es de 1684³⁵ y hace referencia a su presencia, ya no en Italia, sino en Francia, en manos de Jean-Baptiste Antoine Colbert (1651-1690), marqués de Seignelay, hijo del gran estadista francés Jean-Baptiste Colbert y propietario de una notable colección de pintura. No está claro si el marqués de Seignelay compró el cuadro de Annibale Carracci directamente en Italia, donde estuvo realizando su *Grand Tour* entre febrero y junio de 1671, o si lo adquirió en el mercado francés.³⁶

En 1712 *Las tres Marías* pasó a formar parte de las colecciones de Felipe II de Orleans (1674-1723),³⁷ regente de Francia entre 1715 y 1723, durante la minoría de edad de Luis XV. La pintura de Annibale Carracci permaneció en el Palais-Royal

³³ “J’oubliais à dire qu’il nous avait rapporté qu’Annibal Carrache, voyant quelque chose de petit manière, disait en bolonais: Bello pare di Pietro Perugino, et quand il voyait d’autres choses en grandes manières, mais disproportionnées: pare che siano di Giorgione”. [Fréart de Chantelou] (1885): 163.

³⁴ Robertson (2008): 89.

³⁵ Le Maire (1685): 263; Schnapper (2005): 369; Aunque la descripción de la colección del Hôtel Colbert en la rue des Petits Champs de París, obra de Le Maire, se publicó en 1685, fue redactada en 1684.

³⁶ Schnapper (2005): 367; Van Tuyll Van Serooskerken (2006): 422.

³⁷ El duque de Orleans compró *Las tres Marías* junto a otras ocho pinturas que habían pertenecido al marqués de Seignelay con motivo de la venta de diversos objetos que habían formado parte de su gabinete. Dubois de Saint-Gelais (1727): 35; Mardrus (2018): 60.

de París hasta finales del siglo XVIII, cuando el biznieto de Felipe II de Orleans, Luis Felipe José, conocido como *Philippe Égalité* (1747-1793), vendió la preciada colección familiar para financiar sus campañas políticas contra Luis XVI. Las pinturas de las escuelas italiana, francesa y española fueron adquiridas por el banquero galo François-Louis-Jean-Joseph de Laborde-Méréville (1761-1802), quien a su vez las revendió al comerciante de arte Michael Bryan (1757-1821), que actuó como mero intermediario, vendiendo las pinturas en varias subastas celebradas en Londres en 1798-1799, 1800 y 1802.³⁸

En la venta de 1798-1799, a *Las Tres Marías* se le asignó el valor más elevado de toda la colección —4.000 guineas (4.200 £)—,³⁹ si bien su comprador, Frederick Howard (1748-1825), quinto conde de Carlisle, pagó un precio más reducido —probablemente 3.000 guineas—, dado su carácter de “propietario”, al ser miembro del sindicato organizado por Michael Bryan para intermediar en la compraventa de la colección.⁴⁰ *Las tres Marías* pasaron a formar parte de la decoración de la que desde entonces se conoce como *Sala Orleans* —anteriormente conocida como *Green Drawing Room*— de Castle Howard, la impresionante mansión en North Yorkshire que fuera residencia de la familia Carlisle durante más de tres siglos. *Las tres Marías* estuvo allí durante 115 años, hasta que en 1913 fue regalada a la National Gallery de Londres por Rosalind Frances Howard (1845-1921),⁴¹ esposa de George James Howard (1843-1911), noveno conde de Carlisle y último miembro de la dinastía en poseer la mansión familiar.

La popularidad y alta estima de la obra se consolidó tras su llegada a Inglaterra, donde, como hemos visto, fue tasada con el más alto valor en las subastas de venta de la colección del duque regente. Durante su exposición pública en la muestra *Art Treasures Exhibition*, celebrada en Manchester en 1857, la pintura se llevó los mayores elogios por parte del público asistente y de la crítica especializada,⁴² al igual que sucedió con numerosos visitantes de Castle Howard a lo largo del siglo XIX.

³⁸ Armstrong-Totten (2018): 191-196; Mardrus (2018): 73.

³⁹ *Catalogue of the Orleans' Italian Pictures...* (1798): 8, núm. 23; McGarry (2018): 168, nn. 1-2. Se publicaron dos catálogos de venta, uno para los cuadros de la Bryan Gallery, en el Pall Mall, y el otro para los expuestos en el Lyceum, en el Strand, local que podía contener cuadros más grandes. Las ventas y exposiciones se realizaron en ambos lugares desde el 26 de diciembre de 1798 hasta finales de agosto de 1799. *Las tres Marías* se expuso en la galería del Pall Mall y aparecía en el catálogo con el título *Death Christ with the Maries*.

⁴⁰ Frederick Howard, quinto conde de Carlisle, fue miembro —junto con Francis Egerton, tercer duque de Bridgewater, y George Granville Leveson-Gower, conde Gower y más tarde marqués de Stafford y duque de Sutherland— del sindicato que compró las pinturas italianas y francesas de Orleans en 1798 a través de Michael Bryan por 43.500 libras. Estos tres nobles se reservaron una serie de cuadros, que posteriormente adquirieron con descuento, y vendieron el resto. McGarry (2018): 159 y 168, n. 3; Armstrong-Totten (2018): 195 y 201, n. 26.

⁴¹ Levey (1971): 72; Van Tuyl Van Serooskerken (2006): 422; The National Gallery, *curatorial dossier* (en lo sucesivo, NG, *curatorial dossier*), *Minutes of Board Meetings*.

⁴² Stryiński (1913): 80-81; Pergam (2011): 159-161.

Desde su llegada a la National Gallery, *Las tres Marías* ha formado parte de exposiciones temporales públicas en varias ocasiones. Aunque estuvo ausente de la gran exposición *I Carracci* (Bologna, 1956), sí estuvo presente en *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (Bologna, 1962), *Art Detection: Painting and the X-Ray* (Londres, 1969), *Nell'età del Correggio e dei Carracci* (Bologna, Washington, Nueva York, 1986-1987), *Domenichino (1581-1641)* (Roma, 1996-1997) y *Annibale Carracci* (Bologna y Roma, 2006-2007).

2. COPIAS

El prestigio de *Las tres Marías* se ha mantenido a lo largo de los últimos cuatro siglos, lo que ha motivado que haya sido objeto de numerosas copias. Relacionamos en anexo aquellas que, a nuestro juicio, resultan más relevantes, tanto por su importancia desde un punto de vista histórico-artístico, como por su interés para realizar un análisis comparativo con la copia de Villafrechós.

Del estudio de todas estas obras, y antes de abordar el análisis de la pintura de Villafrechós, podemos concluir que las copias pictóricas de *Las tres Marías* que han llegado hasta nosotros se realizaron mayoritariamente durante el siglo XIX. Del siglo XVII tan solo nos han llegado algunas variantes, entre las que destaca una pintura –que puede ser obra de Domenichino o ser a su vez una copia de un original suyo ahora perdido– en la que María de Cleofás fue sustituida por dos figuras masculinas –supuestamente, José de Arimatea y Nicodemo–.⁴³ También resulta de interés la *Lamentación sobre Cristo muerto* de Nicolas Mignard (1606-1668) (fig. 5), variante realizada en 1655 y que se expone en el Musée Calvet de Aviñón. Durante su estancia en Roma, entre 1635 y 1636, Mignard estuvo residiendo en el Palazzo Farnese, donde copió varias obras de Annibale Carracci.⁴⁴

En el siglo XVIII, cuando la pintura estuvo en Francia, se realizaron, fundamentalmente, copias mediante grabado, destacando entre todas ellas *Les trois Marie* de Jean-Louis Roullet (1645-1699) (fig. 6), quien representó con minuciosidad la obra original, respetando todos sus detalles con dos excepciones: añadió dos clavos más al que aparecía en el original y los trasladó, así como la corona de espinas, al centro de la composición, en lugar de situarlos en la esquina inferior izquierda, donde se encuentra en la obra de Annibale Carracci.⁴⁵

⁴³ Hay una serie de siete dibujos en Windsor que ilustran cómo trabajó Domenichino sobre el modelo original y sus variaciones. Sobre la obra y sus dibujos preparatorios, consultar Pope-Hennessy (1948): 43; Cavalli (1962): 60; Posner (1971): vol. 2, 74, núm. 177; Levey (1971): 72; Brigstocke (1973): 526; Spear (1982): vol. 1, 175, núm. 40, y vol. 2, núm. 135; NG, *curatorial dossier*.

⁴⁴ Blunt (1979): 603; Schnapper (com.) (1979): 17-18 y 86, núm. 55; Brunel (ed.) (2015): 107 y 112, núm. 88.

⁴⁵ Mariette (1966): 44; Borea (1986): 255, núm. LXV; Schnapper (2005): 372; Raimbault (2009): 33-41.

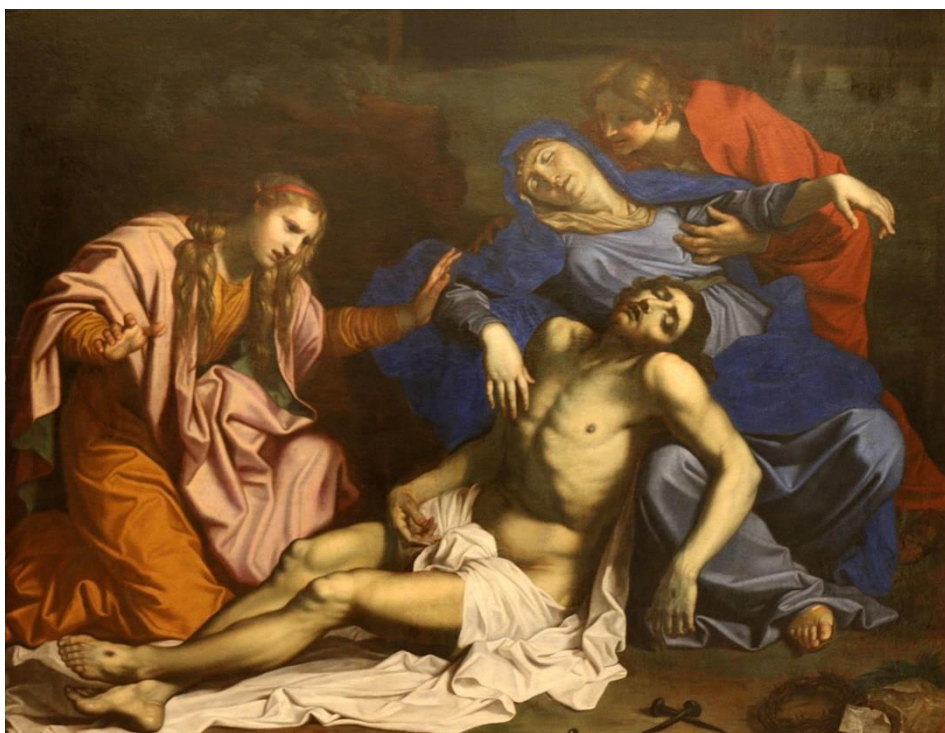


Fig. 5. *Lamentación sobre Cristo muerto*. Nicolas Mignard, 1655.
Musée Calvet. Aviñón. Foto: Wikimedia Commons



Fig. 6. *Les trois Marie*.
Jean-Louis Rouillet,
a partir de la obra
de Annibale Carracci.
Ca. 1686.
Victoria & Albert
Museum.
Londres.

Foto:
[Victoria & Albert Museum](https://www.vam.ac.uk)

De las copias correspondientes al siglo XIX, época en la que el cuadro original estuvo en suelo inglés, nos parecen especialmente destacables las que se encuentran en la Ampleforth Abbey (North Yorkshire), a pocas millas de Castle Howard,⁴⁶ la que se encuentra en la sacristía de St John's Cathedral, Norwich –prolongada hacia abajo y, especialmente, en su parte superior–⁴⁷ y la copia de Stourhead (Wiltshire) (fig. 7), realizada poco después de que la obra original llegara a Inglaterra.⁴⁸

Finalmente, creemos interesante señalar que en los archivos de la National Gallery hay una pequeña fotografía, en muy mal estado, de una versión vertical de *Las tres Marías* registrada en posesión de Vovi Voinoff (Helsingborg, Suecia) en junio de 1949, bastante similar en cuanto a formato a la copia de Villafrechós, más alta que ancha y con un espacio superior añadido en el que se prolonga la montaña que se encuentra en el fondo de la composición.⁴⁹



Fig. 7.
Pietà
("Las tres Marías").
Anónimo,
copia de la
obra
de Annibale
Carracci.
Ca. 1798-
1799.
The Hoare
Collection.
Stourhead
(Wiltshire).
Foto: ©
[National
Trust](https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/732147)

⁴⁶ La familia Carlisle permitió que Francis Gainsford, maestro de arte del Ampleforth College, hiciera copias de *Las tres Marías* de Carracci a comienzos del siglo XIX. Probablemente se realizaron tres copias, una de las cuales se encuentra en la abadía. Información facilitada por Ampleforth Abbey.

⁴⁷ NG, *curatorial dossier*, e información facilitada por St John's Cathedral, Norwich.

⁴⁸ <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/732147> (consultado el 7 de febrero de 2024).

⁴⁹ NG, *curatorial dossier*.

3. LA COPIA DE VILLAFRECHÓS (VALLADOLID)

Villafrechós es una localidad de la provincia de Valladolid, en la comarca de Tierra de Campos, con una población cercana a los 500 habitantes. En 2011, durante unas obras de rehabilitación de la ermita dedicada a su patrona, la Virgen de Cabo (fig. 8), en un pequeño habitáculo sin ventilación que quedó al descubierto al derribar el muro que separaba la sacristía del camarín, apareció arrumbado, en un lamentable estado de conservación, un lienzo que resultó ser una copia de *Las tres Marías* de Annibale Carracci. Afortunadamente, quien entonces era párroco de la localidad, Juan Pablo Hervada, poseía los conocimientos y la sensibilidad necesarios como para darse cuenta de que aquella maltrecha “tela pintada”, que a primera vista podría haberse considerado un trasto más de los que allí se encontraban olvidados, se trataba en realidad de una obra con cierto valor histórico-artístico.



Fig. 8. Ermita de Nuestra Señora de Cabo. Villafrechós (Valladolid). Foto del autor

El Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León procedió a una intervención de urgencia protegiendo la obra por medio de un empapelado con gelatinas animales como medio de conservación preventiva. El pésimo estado en el que se encontraba la pintura, que, entre otros deterioros,

presentaba importantes pérdidas longitudinales en el borde derecho (fig. 9), unido a su interés histórico-artístico y a la posibilidad de realizar posteriores análisis comparativos con la obra original, hicieron que el Centro abordara en 2017 su estudio e intervención, gracias a las gestiones realizadas ante la Consejería de Cultura por Vicente Cuadrillero y José Cubero, dos personas empeñadas en preservar el patrimonio y la historia de Villafrechós.



Fig. 9. La copia de *Las tres Marías* de Annibale Carracci de Villafrechós antes de la restauración.
Foto: © CCRBBCCCyL (autor: Alberto Plaza Ebrero)

Tras diversos análisis previos de laboratorio, organolépticos y multispectrales, se procedió a la corrección de deformaciones estructurales, reentelado, colocación de un bastidor, asentado de policromía, estucado, reintegración pictórica, limpieza, barnizado y enmarcado.⁵⁰ La obra, una vez restaurada (fig. 10), regresó a Villafrechós en junio de 2018, colocándose en uno de los altares laterales de la iglesia parroquial de San Cristóbal, en el lado del Evangelio, donde se encuentra expuesta en la actualidad.



Fig. 10.
La copia
de *Las tres
Marias*
de
Annibale
Carracci
de
Villafrechós
después
de la
restauración.
Foto:
© CCR
BBCCyL
(autor:
Alberto
Plaza
Ebrero)

⁵⁰ Centro de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de Castilla y León, *Informe: Estudios y restauración “La Piedad. Llanto sobre Cristo muerto. Parroquia de San Cristóbal, Villafrechós (Valladolid)”*, coordinado por Pilar Vidal Meler (en lo sucesivo, CCRBBCCyL, *Informe...*), 4 y 20-22.

La copia de Villafrechós es un óleo sobre lienzo de una sola pieza de fibra de cáñamo con una preparación de gelatina orgánica y carbonato cálcico. Los pigmentos utilizados en su día fueron albayalde, azurita, azul esmalte, bermellón, laca orgánica roja, azul índigo y negro de humo.⁵¹ Se trata de una copia de autor, procedencia y datación desconocidos, aunque se considera que fue pintada en el siglo XVII.⁵² Lo más significativo para la determinación de la época de realización de la copia es la presencia de azul esmalte, ya que es un pigmento que se utilizó principalmente en el siglo XVII y comienzos del XVIII.⁵³ Sus dimensiones son 121 x 98,5 cm frente a los 92,8 x 103,2 cm del original de la National Gallery. Aun teniendo en cuenta que no son descartables recortes laterales tanto en el original⁵⁴ como en la copia,⁵⁵ se puede considerar que el ancho de ambas obras es básicamente el mismo, como lo son sus figuras, disposición, cromatismo y escena que en ellas se representa. La principal diferencia reside en la altura de la copia de Villafrechós, 28,2 cm más alta que el original. No obstante, el copista no añadió ningún detalle significativo en el área adicional, limitándose a alargar la sombría roca que ya aparecía al fondo de la escena en la obra de Annibale Carracci. Parece evidente que la copia estaba destinada a un espacio concreto y hubo que adaptar la pintura a las dimensiones requeridas.

Tanto la preparación como la policromía de la copia están aplicadas en capa fina, marcándose la trama de la tela a través de ellas. Cuando fue encontrada, la pintura carecía de bastidor y cubría completamente la tela, salvo tres pequeños fragmentos, dos en los extremos de la parte de arriba y otro en el extremo izquierdo de la parte inferior. El lienzo se encontró muy debilitado, con grandes pérdidas de soporte y lagunas cromáticas, por lo que no resulta sencillo pronunciarse sobre su valía artística, pero tanto por el dibujo como por el cromatismo, se puede considerar que se trata de una obra de cierta calidad (exceptuando la reproducción del rostro de María de Cleofás y la ausencia de minuciosidad en algunos detalles), mostrándose muy acertada con respecto al original en aspectos como el rostro de la Virgen desvanecida, en la figura del Cristo yacente o en las dramáticas actitudes de María Magdalena (fig. 11) y María Salomé. De la imagen obtenida en el espectro infrarrojo no se marcó dibujo subyacente ni se reveló ningún otro dato destacable,⁵⁶ ratificando la firmeza, quizás una cierta rigidez, en la aplicación de la pincelada que aún se puede apreciar, horizontal en el cielo y oblicua o vertical en los mantos.

⁵¹ CCRBBCCCyL, *Informe...*, 41.

⁵² CCRBBCCCyL, *Informe...*, 3.

⁵³ La utilización del azul esmalte cayó en desuso después del descubrimiento del azul de Prusia a principios del siglo XVIII y, especialmente, desde el descubrimiento del azul sintético ultramarino y de aluminato de cobalto (“azul de Thenard”) a principios del siglo XIX. Mühlethaler / Thissen (1993): 122.

⁵⁴ Levey (1971): 70.

⁵⁵ CCRBBCCCyL, *Informe...*, 11.

⁵⁶ CCRBBCCCyL, *Informe...*, anexo 2, 11.



Fig. 11. María Magdalena (detalle de la copia de *Las tres Marías* de Annibale Carracci de Villafrechós). Foto: © CCRBBCCCyL (autor: Alberto Plaza Ebrero)

Resulta sorprendente, a la par que frustrante, que no haya quedado rastro conocido de cómo pudo llegar a España esta copia, ni noticias de su presencia en Villafrechós hasta su reciente descubrimiento. Sí hay, sin embargo, informaciones de diversas copias llegadas a nuestro país de la *Piedad* de Annibale Carracci que en su día estuvo en el Palazzo Farnese de Roma y que ahora se encuentra en el Museo de Capodimonte en Nápoles.⁵⁷ ¿Cómo pudo llegar la copia a Villafrechós? Como hemos comentado, la pintura fue encontrada en Nuestra Señora de Cabo, templo que en origen fue una ermita templaria que ya no tenía culto en el siglo XIII y que fue reedificada entre 1630 y 1650. Tenía dos altares: uno dedicado a Santa Ana (la antigua patrona) y otro a la Virgen de Cabo (la nueva patrona de la villa desde la segunda mitad del siglo XVIII). La reconstrucción de la ermita en el siglo XVII dio al templo una estructura de una sola nave con armadura de madera, con presbiterio poco profundo y un camarín adosado a la cabecera, a la que se entraba por la sacristía, situada en el lado derecho, espacio en el que se encontró la copia. La ermita fue profanada por los franceses durante la Guerra de la Independencia, restableciéndose el culto en 1814.⁵⁸

⁵⁷ Pérez Sánchez (1965): 107-108.

⁵⁸ Cubero Garrote (2012): 136-137; Cubero Garrote / Cuadrillero Martín (2016): 22-41.

El historiador José Cubero⁵⁹ ha apuntado la posibilidad de que la copia fuera un exvoto del regidor de Olvera (Cádiz), antes corregidor de Villafrechós (1645-1648), Diego López Galindo, al casarse en 1648 en la ermita de Nuestra Señora de Cabo, que acababa de reconstruirse, con Ana de Cárdenas.⁶⁰ Se trata de una posibilidad a tener muy en cuenta, máxime considerando que tanto Villafrechós como Olvera fueron dos localidades pertenecientes a los dominios de la Casa de Osuna, un aspecto que nos parece de especial relevancia para tratar de reconstruir el devenir histórico de la obra; no obstante, teniendo en cuenta que la temática en ella representada no parece estar en sintonía con la celebración de un enlace nupcial, así como las consideraciones que exponemos a continuación, y a falta de un documento que nos permita certificarlo con absoluta seguridad, entendemos que la pintura pudo llegar desde Italia, a través de la Casa de Osuna, con destino al convento de Santa Clara de dicha localidad vallisoletana, centro eclesiástico que entonces se encontraba bajo su patronato.

Villafrechós perteneció al señorío de los duques de Osuna desde mediados del siglo XV hasta mediados del siglo XIX. La Casa de Osuna tenía su origen en el condado de Ureña, un título concedido por Enrique IV en 1464, si bien los Téllez-Girón, o Girón a secas, hacían remontar el origen de su casa a finales del siglo XI o comienzos del XII.⁶¹ En 1562, Felipe II concedió a Pedro Girón de la Cueva, V conde de Ureña, el título del ducado, cuya denominación se tomó de Osuna, la villa cabecera de sus estados en Andalucía.⁶² Desde finales del siglo XVI, y de forma intermitente a lo largo de todo el XVII, la casa ducal de Osuna tuvo una fuerte presencia en Italia gracias a que varios miembros de la saga familiar fueron virreyes y gobernadores en diferentes territorios de la península transalpina. Haciendo un sucinto repaso, hay que recordar que Pedro Girón de la Cueva, I duque de Osuna, fue virrey de Nápoles (1582-1586), Pedro Téllez-Girón y Velasco, III duque de Osuna, fue virrey de Sicilia (1611-1616) y de Nápoles (1616-1620), Juan Téllez-Girón y Enríquez de Ribera, IV duque de Osuna, fue virrey de Sicilia (1655-1656) y Gaspar Téllez-Girón y Sandoval, V duque de Osuna, fue gobernador de Milán (1670-1674).⁶³

Al margen de las numerosas obras que los Girón aportaron durante el siglo XVII a las colecciones de la Casa Real española, entre las que destaca el tabernáculo de plata, bronce dorado y piedras duras realizado por Domenico Montini (1619, Madrid, Galería de las Colecciones Reales) y que el III duque se

⁵⁹ José Cubero, a quien agradezco especialmente su colaboración para llevar a cabo el presente estudio, es un profundo conocedor de la historia de Villafrechós, su localidad natal, a la que ha dedicado diversas obras magníficamente documentadas y que han sido de gran ayuda en el transcurso de esta investigación.

⁶⁰ Cubero Garrote (2019); Cubero Garrote / Cuadrillero Martín (2016): 38.

⁶¹ Martínez del Barrio (1990): 23-24; Linde (2005): 24

⁶² Atienza (1987): 73, n. 7; Moreno de Soto (2018): 99.

⁶³ Atienza (1987): 100-105; Moreno de Soto (2018): 98.

llevó del altar mayor de la iglesia de la Annunziata de Nápoles,⁶⁴ los Osuna realizaron durante todo este tiempo importantes dotaciones para la construcción y renovación de iglesias, conventos, colegios y seminarios, tanto en Italia, como en sus dominios españoles de Andalucía (Osuna, Morón, El Arrabal, Olvera, Archidona, Villanueva de Algaidas, La Puebla de Cazalla...) y Castilla (Medinaceli, Medina de Pomar, Urueña, Mediavilla, Villafrechós, Aranda de Duero, Valladolid, Alcalá de Henares, Uceda...).⁶⁵

En aquella época, en la que las obras italianas gozaban de gran estima y prestigio, resultaron especialmente significativas las donaciones y fundaciones del III duque de Osuna, Pedro Téllez-Girón y Velasco “El Grande” (1574-1624), reconocido, entre otras muchas facetas, por la calidad de su patronazgo artístico y, en particular, por su protección hacia determinados pintores, habiendo sido relacionado, por diferentes circunstancias, con un nutrido número de destacados artistas, entre los que se encuentran Guido Reni (1575-1642) –quien pudo realizar un retrato del duque no localizado–,⁶⁶ José de Ribera (1591-1652), Fabrizio Santafede (ca. 1555-d. de 1626), Giuseppe Cesari, conocido como *il Cavaliere d’Arpino* (1568-1640), Giovanni Bernardino Azzolino, conocido como *il Siciliano* (ca. 1572-1645), Bartolomé González (1564-1627), Iacomo Hercome o Francesco Tanga.⁶⁷ La copia de *Las tres Marías*, sin embargo, no debió de realizarse en Nápoles, sino en Roma, donde debía de encontrarse el original. Pudo llegar a Nápoles por muy diferentes vías, ya que los abundantes flujos bidireccionales –políticos, comerciales y artísticos– entre Roma y Nápoles así lo habrían hecho posible. Recordemos, por ejemplo, cómo en enero de 1617 Pedro Girón, hijo natural del III duque de Osuna, tras el viaje que realizó a Roma junto al cardenal Antonio Zapata para recabar del papa Paulo V Borghese la legitimación pontificia, regresó a Nápoles con cerca de sesenta carruajes portando numerosos regalos, no ya solo del papa, sino también, entre otros, de los cardenales Odoardo Farnese, quien fuera “patrono” de Annibale Carracci, y Scipione Borghese, comitente de obras suyas.⁶⁸

El patronazgo artístico del III duque de Osuna se debió, en buena medida, a la piedad de su mujer, doña Catalina Enríquez de Ribera († 1635), quien favoreció especialmente a la villa ducal de Osuna con la fundación en 1608 del colegio-seminario del *Corpus Christi* y con las numerosas donaciones a la colegiata, entre las que destaca el conjunto de pinturas de Ribera traídas de Italia.⁶⁹ Otras mujeres

⁶⁴ García Cueto (2009): 295-296; Bouza (2012): 217-219.

⁶⁵ Martínez del Barrio (1990): 632-660.

⁶⁶ Farina (2018): 54; Pierguidi (2023): 79 y 89, n. 3.

⁶⁷ Farina (2018): 46-47.

⁶⁸ Zazzera (1846): 500.

⁶⁹ Martínez del Barrio (1990): 638; Pérez Sánchez (2006): 10; Finaldi (2011a): 162; (2011b): 167; Moreno de Soto (2018): 101. Doña Catalina Enríquez de Ribera mandó colocar en la colegiata de Osuna “diez cuadros de excelente pintura que trajo de Italia”, de los que aún queda uno pendiente de identificación.

de la Casa de Osuna también realizaron importantes fundaciones y donaciones a sus dominios españoles, como fueron los casos de doña Isabel de Sandoval y Padilla († 1658), mujer del IV duque de Osuna, quien fundó y dotó en 1626 el convento de mercedarias descalzas de Osuna bajo la advocación de la Encarnación de Santa María de Trápana,⁷⁰ o las donaciones de María Girón, hija de Pedro Girón de la Cueva, I duque de Osuna, al convento de Santa Clara de Medina de Pomar (Burgos) y de Isabel de la Cueva († 1618), segunda esposa del I duque de Osuna, a la colegiata de su villa ducal, además de fundar el monasterio de la Encarnación de Peñafiel.⁷¹

Villafrechós, como localidad del señorío de los Osuna, pudo beneficiarse del envío de obras de procedencia italiana que los duques realizaron de forma continuada a lo largo del siglo XVII. Uno de los centros de destino pudo ser el convento de Santa Clara de dicha localidad, fundado en 1406 por doña Urraca de Guzmán, señora de la villa,⁷² pero cuyo patronato fue adquirido a mediados del siglo XVI por los condes de Ureña, también señores de Villafrechós después de que su dominio les fuera restituido por los Reyes Católicos en 1475. A mediados del siglo XVI, doña Ana Girón Velasco, hija del II conde de Ureña, don Juan Téllez Girón, fue abadesa del convento durante muchos años.⁷³ El fuerte vínculo de los Osuna con este monasterio de Villafrechós queda refrendado por el hecho de que tanto doña Beatriz Girón, hija del I duque de Osuna, como doña Leonor Girón, hija del II duque, eran monjas de dicho convento en 1606,⁷⁴ poco tiempo después de que Annibale Carracci pintara *Las tres Marías*. El patronato de los Girón también se muestra en los escudos de armas que hay en la iglesia del convento, en las capillas del primitivo claustro y en otras dependencias.⁷⁵

La iglesia del monasterio de Santa Clara se construyó a mediados del siglo XVI y actualmente cuenta con un conjunto de retablos que fueron colocados en el siglo XVIII (fig. 12) tras el incendio que sufrió en 1704, si bien coro, iglesia y sacristía pudieron salvarse del pasto de las llamas. De aquí se puede deducir que, o bien la decoración con la que contaba el convento inicialmente era escasa, o bien se aprovechó aquella circunstancia para renovarla. Sí hay constancia de la desaparición, tanto como consecuencia de este incendio como de otro que se produjo en 1515, de elementos de mobiliario litúrgico y objetos de devoción. Desafortunadamente, mucha de la documentación relacionada con este convento

⁷⁰ Martínez del Barrio (1990): 648-649.

⁷¹ Martínez del Barrio (1990): 597 y 633; Moreno de Soto (2018): 98.

⁷² Alberro (1993): 203-204.

⁷³ Alberro (1993): 207; Cubero Garrote (2012): 119 y 151-152.

⁷⁴ Doña Isabel de la Cueva, esposa del I duque de Osuna, fundó en 1606 en Peñafiel el monasterio de la Encarnación, perteneciente a la orden de san Francisco y sometido a la regla de santa Clara. Entre las primeras monjas que fundaron el convento, venidas del monasterio de Santa Clara de Villafrechós, estaban doña Beatriz Girón, hija del I duque, y doña Leonor Girón, hija del II duque. Martínez del Barrio (1990): 597.

⁷⁵ Arias Martínez / Hernández Redondo (2004): 53; Cubero Garrote (2012): 158.

se ha perdido, lo que impide realizar un seguimiento preciso de las obras que hubo en el mismo.⁷⁶ Adicionalmente, durante la Guerra de la Independencia estuvieron alojadas en Villafrechós tres guarniciones francesas que dejaron un rastro de destrucción y saqueo tanto en el convento como en las otras iglesias de la localidad.⁷⁷ La deriva del monasterio continuó durante el siglo XIX con la desamortización de 1836 y la exclaustación de 1852.⁷⁸ En alguno de aquellos múltiples episodios de infortunio, abandono y deterioro, la copia de la obra de Annibale Carracci pudo ser trasladada a la ermita de Nuestra Señora de Cabo, donde apareció arrumbada y en un lamentable estado de conservación a comienzos del siglo XXI.



Fig. 12. Retablo mayor.
Anónimo. 1723-1733.
Iglesia del convento
de Santa Clara.
Villafrechós (Valladolid).
Foto: Javier Baladrón Alonso

⁷⁶ Alberro (1993): 206-298; Arias Martínez / Hernández Redondo (2004): 51; Cubero Garrote (2012): 151-161.

⁷⁷ Cubero Garrote (2012): 262-263.

⁷⁸ Cubero Garrote (2012): 161.

Teniendo en cuenta su probable datación en el siglo XVII, los vínculos existentes entre Italia y Villafrechós a través de la Casa de Osuna, las importantes dotaciones para la construcción y renovación de iglesias, conventos, colegios y seminarios que llevaron a cabo, y a falta de un documento que pueda certificar su procedencia, consideramos que el cauce de llegada a España de la copia de *Las tres Marías* de Annibale Carracci que actualmente se encuentra en la parroquia de San Cristóbal pudo ser el envío por parte de los Osuna desde tierras italianas al convento de Santa Clara, uno de los centros religiosos que se encontraban bajo su patronato y ubicado en una localidad perteneciente a sus dominios castellanos. Sus características y su probable datación sugieren que la copia pudo hacerse directamente del original en Italia, lo que la convertiría en la copia de *Las tres Marías* de Annibale Carracci más antigua que ha llegado hasta nosotros y la única realizada en Italia de cuantas se conocen.⁷⁹

ANEXO

COPIAS DE *LAMENTACIÓN SOBRE CRISTO MUERTO* (“*LAS TRES MARÍAS*”) DE ANNIBALE CARRACCI

- *Lamentación sobre el cuerpo de Cristo muerto* (114 x 148 cm), ca. 1611-1612. Variante, obra de Domenichino o copia de un original suyo ahora perdido.⁸⁰ Anteriormente en la colección de Lord Kinnaird, vendida en Christie’s en 1946, siendo adquirida por C. P. Backman. Subastada en Stockholms Auktionsverk en 2005.
- *Lamentación sobre Cristo muerto* (124,8 x 151,5 cm), 1655. Variante, obra de Nicolas Mignard. Musée Calvet, Aviñón.⁸¹
- *Les trois Marie* (estampa), ca. 1686. Jean-Louis Rouillet. Bibliothèque nationale de France (Bd, 24, 3); The British Museum (1842,0806.176 y 1842,0806.175); Victoria & Albert Museum (DYCE.2412); Scottish National Gallery of Modern Art (P 5585); y Armagh Robinson Library, The Rokeby Collection (P001868264).⁸²
- *Descente de Croix*, 1761. Variante, obra de Jean-Baptiste-Marie Pierre. Catedral de Saint-Louis, Versalles.⁸³
- Copia en el catálogo del Palazzo Colonna de 1783.⁸⁴

⁷⁹ Las obras realizadas por Nicolas Mignard y, posiblemente, Domenichino, no pueden ser consideradas copias, sino variantes sobre el mismo tema.

⁸⁰ Pope-Hennessy (1948): 43; Cavalli (1962): 60; Posner (1971): vol. 2, 74, núm. 177; Levey (1971): 72; Brigstocke (1973): 526; Spear (1982): vol. 1, 175, núm. 40, y vol. 2, núm. 135; NG, *curatorial dossier*.

⁸¹ Blunt (1979): 603; Schnapper (com.) (1979): 17-18 y 86, núm. 55; Brunel (ed.) (2015): 112, núm. 88.

⁸² Mariette (1966): 44; Borea (1986): 255, núm. LXV; Schnapper (2005): 372; Raimbault (2009): 33-41.

⁸³ Criticada por Diderot en el *Salon* de 1761, considerándola una imitación de *Las tres Marías* de Carracci que entonces se encontraba en el Palais-Royal. Diderot (1821): 11-12; Levey (1971): 72-73.

⁸⁴ “Un quadro di misura d’imperatore per traverso, Una Pietà colle Marie, copia dei Caracci [sic]”. *Catalogo... Casa Colonna* (1783): 3, núm. 6.

- *Pietà* (estampa), 1786. Dominique-Vivant Denon.⁸⁵
- *Descente de Croix* (estampa incluida en la obra *Galerie du Palais Royal*), ca. 1786. Jean-Louis Delignon. The British Museum (1855,0609.343).⁸⁶
- *Pietà* (“*Las tres Marías*”), ca. 1798-1799. Anónimo. Stourhead (Wiltshire), The Hoare Collection.⁸⁷
- *Las tres Marías*, ca. 1800. John Jackson.⁸⁸
- *Las tres Marías*, principios del siglo XIX. Francis Gainsford. Ampleforth Abbey (North Yorkshire).⁸⁹
- *Las tres Marías* (305 x 213 cm), siglo XIX. Anónimo. Sacristía de St John’s Cathedral, Norwich.⁹⁰
- *Évanouissement de la Sainte Vierge* (estampa), 1818. Henriette Baquoy.⁹¹
- *The Three Maries and the Dead Christ* (estampa), 1822-1850. William Sharp, finalizada por F. Bacon. The British Museum (1853,0112.117).⁹²
- *The Deposition* (89,5 x 111 cm), 1850. J. R. Millner. Vendida en Sotheby’s de Londres en 2008.⁹³
- Copia registrada en posesión de René Bascon (Nîmes) en 1949.⁹⁴
- Copia registrada en posesión de Vovi Voinoff (Helsingborg) en 1949.⁹⁵
- *Las tres Marías* (61 x 72 cm). Anónimo. Anteriormente en la colección de los marqueses de Lansdowne, vendida en Christie’s en 1952, siendo adquirida por W. Sabin & Sons.⁹⁶
- *Las tres Marías* (96,5 x 119,3 cm). Anónimo. Vendida en Christie’s en 1958.⁹⁷
- *Las tres Marías* (94 x 106 cm). Anónimo. Vendida en Christie’s en 1967. Aparentemente la misma pintura había sido vendida en Christie’s en 1960.⁹⁸
- *Las tres Marías* (90 x 106,7 cm). Anónimo. Subastada en Phillips, Son & Neale en 1994.⁹⁹

⁸⁵ NG, curatorial dossier.

⁸⁶ Fontenai (1786): 159; Borea (1986): 255, núm. LXV.

⁸⁷ Llevada desde Wavendon por Sir Henry Hugh Arthur Hoare y Alda Weston en 1897 y entregada al National Trust por Sir Henry Hugh Arthur Hoare en 1946, <https://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/732147> (consultado el 7 de febrero de 2024).

⁸⁸ Honour, Hugh (1954): 19.

⁸⁹ Levey (1971): 72, e información facilitada por Ampleforth Abbey.

⁹⁰ Cedida a la catedral por Henry S. Jenningham a cambio de 150 misas. NG, curatorial dossier, e información facilitada por St John’s Cathedral, Norwich.

⁹¹ Borea (1986): 256, núm. LXV; Raimbault (2009): 36.

⁹² Buchanan (1824): 80; Baker (1875): 43 y 45-46, núm. 11.

⁹³ NG, curatorial dossier.

⁹⁴ NG, curatorial dossier; Levey (1971): 72-73.

⁹⁵ NG, curatorial dossier; Levey (1971): 72-73.

⁹⁶ Ambrose (1897): 15, núm. 289; Levey (1971): 72. Información sobre el comprador facilitada por Christie’s.

⁹⁷ NG, curatorial dossier.

⁹⁸ Levey (1971): 72-73.

⁹⁹ NG, curatorial dossier.

BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, Carmen (1993): “Monasterio de Santa Clara, Villafrechós (Valladolid)”, en Sor Blanca Mateo (dir.): *El ayer y el hoy de nuestros monasterios. Síntesis histórica*. Zamora, Federación de Hermanas Clarisas Nuestra Señora de Aránzazu, pp. 203-211.
- Ambrose, George E. (1897): *Catalogue of the Collection of Pictures Belonging to the Marquess of Lansdowne, K.G., at Lansdowne House, London, and Bowood, Wilts*. Londres, Woodfall and Kinder.
- Arias Martínez, Manuel / Hernández Redondo, José Ignacio (2004): “Patrimonio mueble de los conventos de Medina de Rioseco, Mayorga de Campos, carmelitas de Tordesillas, Fuensaldaña y Villafrechós”, en Manuel Arias Martínez *et alii* (dirs.): *Clausuras. El patrimonio de los conventos de la provincia de Valladolid*, vol. 3. Valladolid, Diputación de Valladolid y Arzobispado de Valladolid, pp. 30-57.
- Armstrong-Totten, Julia (2018): “The Orléans Phenomenon in Great Britain”, en Vanessa I. Schmid (com.): *The Orléans Collection* (catálogo de exposición). Nueva Orleans y Lewes, New Orleans Museum of Art y Giles, pp. 191-201.
- Atienza, Ignacio (1987): *Aristocracia, poder y riqueza en la España moderna. La Casa de Osuna, siglos XV-XIX*. Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Baker, W[illiam] S[pohn] (1875): *William Sharp, Engraver. With a Descriptive Catalogue of His Works*. Filadelfia, Gebbie & Barrie Publishers.
- Benati, Daniele (2006): “Una vita negli autoritratti”, en Daniele Benati / Eugenio Riccòmini (eds.): *Annibale Carracci* (catálogo de exposición). Milán, Mondadori Electa, pp. 71-85.
- Blunt, Anthony (1979): “Nicolas Mignard at Avignon”, *The Burlington Magazine*, 918, 603-605.
- Borea, Evelina (1986): “Annibale Carracci e i suoi incisori”, en Evelina Borea / Ginevra Mariani (coms.): *Annibale Carracci e i suoi incisori* (catálogo exposición). Roma, École Française de Rome, pp. 15-29; 255-256.
- Boschloo, Anton (1998): “Annibale Carracci: Rappresentazioni della Pietà”, en Sible de Blaauw *et alii* (eds.): *Docere / Delectare / Movere. Affetti, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano*. Roma, Edizioni De Luca, pp. 43-60.
- Bouza, Fernando (2012): “Osuna a Napoli: feste, dipinti, sortilegi e buffoni”, en Encarnación Sánchez García (dir.): *Cultura della guerra e arti della pace. Il III Duca di Osuna in Sicilia e a Napoli (1611-1620)*. Nápoles, Tullio Pironti Editore, pp. 209-230.
- Brigstocke, Hugh (1973): “Domenichino Copies after Annibale Carracci”, *The Burlington Magazine*, 845, 525-526.
- Brunel, Georges (ed.) (2015): *French Painting from the Sixteenth to the Eighteenth Century. Catalogue raisonné of the Calvet Museum in Avignon*. Milán, Silvana Editoriale.
- Buchanan, W[illiam] (1824): *Memoirs of Painting, with a Chronological History of the Importation of Pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*, vol. 1. Londres, R. Ackermann. DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.52800>

- Catalogo... Casa Colonna* (1783): *Catalogo dei quadri, e pitture esistenti nel Palazzo dell' Eccellentissima Casa Colonna in Roma*. Roma, Arcangelo Casaletti. Disponible en: <https://catalog.hathitrust.org/Record/100237124> (consultado el 12 de diciembre de 2023).
- Catalogue of the Orleans' Italian Pictures...* (1798): *A Catalogue of the Orleans' Italian Pictures, which will be exhibited for sale by private contract, on Wednesday, the 26th of December, 1798, and following days, at Mr. Bryan's Gallery, no. 88, Pall Mall*. Londres, Sampson Low.
- Cavalli, Gian Carlo (1962): "Annibale Carracci (1560-1609)", en Cesare Gnudi (com.): *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio* (catálogo de exposición). Bolonia, Edizioni Alfa, pp. 43-68.
- Cubero Garrote, José (2012): *Atar cabos en Villafrechós*. Pinto (Madrid), Quinto Color, Producción Gráfica.
- Cubero Garrote, José (2019): *Villafrechós: los nudos de atar cabos*. Disponible en: <https://es.scribd.com/document/401233747/Villafrechos-Los-nudos-de-atar-cabos> (consultado el 24 de enero de 2024).
- Cubero Garrote, José / Cuadrillero Martín, Vicente (2016): *Las fiestas de Villafrechós*. Pinto (Madrid), Quinto Color, Producción Gráfica.
- D'Onofrio, Cesare (1964): "Inventario dei dipinti del cardinal Pietro Aldobrandini compilato da G. B. Agucchi nel 1603", *Palatino*, 8, 202-211.
- Della Pergola, Paola (1960): "Gli inventari Aldobrandini", *Arte Antica e Moderna*, 12, 425-444.
- Della Pergola, Paola (1964): "L'inventario Borghese del 1693 (II)", *Arte Antica e Moderna*, 28, 451-467.
- Dempsey, Charles (2000): *Annibale Carracci and the Beginnings of Baroque Style*. Fiésole, Edizioni Cadmo.
- Diderot, Denis (1821): *Salons*, t. 1. París, J. L. J. Brière.
- Dubois de Saint-Gelais, Louis-François (1727): *Description des tableaux du Palais Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*. París, D'Houry. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85899x/f8.item.r=du+bois+tableaux+du+Palais-Royal.langFR> (consultado el 20 de enero de 2024).
- Ettlinger, Leopold David (1986): "Raphael's Early Patrons", *Studies in the History of Art*, 17, 85-90.
- Farina, Viviana (2018): "El arte en Nápoles en la época del gobierno del III duque de Osuna (1616-1621)", en Pedro Jaime Moreno de Soto (ed.): *Italia en Osuna* (catálogo de exposición). Osuna, Patronato de Arte / Amigos de los Museos de Osuna, pp. 45-91.
- Finaldi, Gabriele (2011a): "El conjunto de Osuna", en José Milicua / Javier Portús (coms.): *El joven Ribera* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 162-166.
- Finaldi, Gabriele (2011b): "El Calvario", en José Milicua / Javier Portús (coms.): *El joven Ribera* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 167-168.
- Fontenai, abbé de [Louis de Bonafous] (1786): *Galerie du Palais Royal gravée d'après les tableaux des différentes écoles qui la composent*, t. 1. París, J. Couché y J. Bouilliard. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5699138h.r=Couche%20Tableau%20Orleans> (consultado el 18 de enero de 2024).

- [Fréart de Chantelou, Paul] (1885): *Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou. Manuscrit inédit publié et annoté par Ludovic Lalanne*. París, Gazette des Beaux-Arts. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k35006v.texteImage> (consultado el 10 de enero de 2024).
- Fumi Cambi Gado, Francesca (2005): “Bartolomeo di Bernardo Fancelli e il *Compianto su Cristo morto*”, en Rossana Caterina Proto Pisani (com.): *Perugino a Firenze. Qualità e fortuna d’uno stile* (catálogo de exposición). Florencia, Pagliai Polistampa, pp. 75-79.
- García Cueto, David (2009): “Presentes de Nápoles”, en José Luis Colomer (dir.): *España y Nápoles. Coleccionismo y mecenazgo virreinales en el siglo XVII*. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 293-322.
- Garibaldi, Vittoria (1997): *Perugino*. Antella (Florencia), Scala.
- Ginzburg, Silvia (2006): “La Pietà con due angeli”, en Daniele Benati / Eugenio Riccòmini (eds.): *Annibale Carracci* (catálogo de exposición). Milán, Mondadori Electa, pp. 384-385.
- Ginzburg, Silvia (2011): “Per la cronologia di Annibale Carracci (1602-1604)”, en Sybille Ebert-Schifferer / Silvia Ginzburg (eds.): *Nuova luce su Annibale Carracci*. Roma, De Luca Editori d’Arte, pp. 152-187.
- Honour, Hugh (1954): “John Jackson”, *Leeds Arts Calendar*, 24, 19-24.
- Le Maire, [Charles] (1685): *Paris ancien et nouveau*, t. 3. París, Michel Vaugon. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65838699> (consultado el 15 de enero de 2024).
- Levey, Michael (1971): *National Gallery Catalogues. The 17th and 18th Century Italian Schools*. Londres, The National Gallery.
- Linde, Luis M. (2005): *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII*. Madrid, Ediciones Encuentro.
- Maccherini, Michele (1997): “Caravaggio nel carteggio familiare di Giulio Mancini”, *Prospettiva*, 86, 71-92.
- Mahon, Denis (1957): “Afterthoughts on the Carracci Exhibition (II)”, *Gazette des Beaux-Arts*, 49, 267-298.
- Mardrus, Françoise (2018): “Philippe II d’Orléans’s Collecting”, en Vanessa I. Schmid (com.): *The Orléans Collection* (catálogo de exposición). Nueva Orleans y Lewes, New Orleans Museum of Art y Giles, pp. 52-76.
- Mariette, Pierre Jean (1966): *Abecedario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artists*, t. 5. París, F. de Nobelet.
- Martínez del Barrio, Javier Ignacio (1990): *Mecenazgo y política cultural de la Casa de Osuna en Italia (1558-1694)* (Tesis Doctoral). Universidad Complutense de Madrid.
- McGarry, Rachel (2018): “The Emergence of Bolognese School: The Collection of the Duc d’Orléans”, en Vanessa I. Schmid (com.): *The Orléans Collection* (catálogo de exposición). Nueva Orleans y Lewes, New Orleans Museum of Art y Giles, pp. 159-170.
- Moreno de Soto, Pedro Jaime (2018): “Italia en Osuna”, *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 20, 97-103.
- Mühlethaler, Bruno / Thissen, Jean (1993): “Smalt”, en Ashok Roy (ed.): *Artists’ Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*, vol. 2. Washington y Londres, National Gallery of Art y Archetype Publications, pp. 113-130.

- Ottani Cavina, Anna (1986): "Pietà", en Andrea Emiliani (com.): *Nell'età di Correggio e dei Carracci: pittura in Emilia dei secoli XVI e XVII* (catálogo de exposición). Bologna, Pinacoteca Nazionale y Nuova Alfa Editoriale, pp. 293-295.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1965): *Pittura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, Universidad de Madrid, Fundación Valdecilla.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1993): *Annibale Carracci*. Madrid, Historia 16.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (2006): *Los Ribera de Osuna*. Sevilla, Amigos de los Museos de Osuna.
- Pergam, Elizabeth A. (2011): *The Manchester Art Treasures Exhibition of 1857. Entrepreneurs, Connoisseurs and the Public*. Aldershot y Burlington, Ashgate Publishing.
- Perini, Giovanna (1990): *Gli scritti dei Carracci. Ludovico, Annibale, Agostino, Antonio, Giovanni Antonio*. Bologna, Nuova Alfa Editoriale.
- Pierguidi, Stefano (2023): "Virreyes, embajadores, intendentes, teólogos. Treinta años de (borrascosas) relaciones entre Guido Reni y España", en David García Cueto (com.): *Guido Reni* (catálogo de exposición). Madrid, Museo Nacional del Prado, pp. 79-91.
- Pope-Hennessy, John (1948): *The Drawings of Domenichino in the Collection of His Majesty the King at Windsor Castle*. Londres, The Phaidon Press.
- Posner, Donald (1960): "Annibale Carracci and His School: The Paintings of the Herrera Chapel", *Arte Antica e Moderna*, 12, 397-412.
- Posner, Donald (1971): *Annibale Carracci: A Study in the Reform of Italian Painting around 1590*, 2 vols. Londres, Phaidon Press.
- Raimbault, Christine (2009): "Jean-Louis Rouillet interprète d'Annibal Carrache: le contrat de 1686 avec Pierre Le Tessier de Montarsy", *Nouvelles de l'estampe*, 220, 33-41.
- Réau, Louis (1996): *Iconografía del arte cristiano*, t. 1/2: *Iconografía de la Biblia – Nuevo Testamento*. Barcelona, Ediciones del Serbal.
- Robertson, Clare (2008): *The Invention of Annibale Carracci*. Milán, Silvana Editoriale.
- Robertson, Clare (2015): *Rome 1600: The City and the Visual Arts under Clement VIII*. New Haven, Yale University Press.
- Rodríguez Peinado, Laura (2015): "Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el *planctus*", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 13, 1-17. Disponible en: https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2015-06-03-Dolor_y_lamento_muerte_de_Cristo.pdf (consultado el 14 de diciembre de 2023).
- Salomon, Xavier F. (2011): "Annibale Carracci e il cardinal Pietro Aldobrandini", en Sybille Ebert-Schiffner / Silvia Ginzburg (eds.): *Nuova luce su Annibale Carracci*. Roma, De Luca Editori d'Arte, pp. 188-201.
- Scarpellini, Pietro (1984): *Perugino*. Milán, Electa Editrice.
- Schnapper, Antoine (com.) (1979): *Mignard d'Avignon (1606-1668)* (catálogo de exposición). Aviñón, Palais des Papes.
- Schnapper, Antoine (2005): *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle II. Œuvres d'art*. París, Flammarion.
- Spear, Richard E. (1982): *Domenichino*, 2 vols. New Haven, Yale University Press.

- Stanzani, Daniele (2006): “Regesto documentario”, en Daniele Benati / Eugenio Riccòmini (eds.): *Annibale Carracci* (catálogo de exposición). Milán, Mondadori Electa, pp. 465-479.
- Stryenski, Casimir (1913): *La Galerie du Régent Philippe, Duc d’Orléans*. París, Goupil.
- Van Tuyll Van Serooskerken, Carel (2006): “Pietà”, en Daniele Benati / Eugenio Riccòmini (eds.): *Annibale Carracci* (catálogo de exposición). Milán, Mondadori Electa, pp. 422-423.
- Vasari, Giorgio (1568): *Delle vite de’ più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 2ª ed., 3 vols. Florencia, Giunti.
- Zazzera, Francesco (1846): “Narrazioni trate dai Giornali del governo di Don Pietro Girone, Duca d’Ossuna, Vicerè di Napoli”, *Archivio Storico Italiano*, 9, 417-617. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/i40187385> (consultado el 20 de diciembre de 2023).