



© JEANNEY WALKER PINPOINT
NATIONAL PHOTOGRAPHY

BENITO NAVARRETE PRIETO

ES CATEDRÁTICO DE HISTORIA DEL ARTE Y PRESIDENTE DE LA COMISIÓN DE BIENES MUEBLES DE LA JUNTA DE ANDALUCÍA. SUS INVESTIGACIONES SE CENTRAN EN EL DIBUJO ESPAÑOL Y LA PINTURA BARROCA ANDALUZA Y MADRILEÑA. HA SIDO ASESOR CIENTÍFICO DEL CENTRO VELÁZQUEZ DE LA FUNDACIÓN FOCUS.

PÁGINA 63

JUAN BAUTISTA MAÍNO

La Virgen de Atocha

(detalle). 1633-1634. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. Colección particular, Perugia.

La Virgen de Atocha, Maíno y el Cardenal Monti

OUR LADY OF ATOCHA, MAÍNO AND CARDINAL MONTI **PAGE 152**

Durante el siglo XVII, la advocación de la Virgen de Atocha cosechó un gran éxito entre altos dignatarios como Cesar Monti —nuncio en Madrid entre 1630 y 1634—, quien mandó hacer una copia de la imagen para llevársela a Italia. Ahora ha reaparecido en Perugia y el profesor Navarrete se la atribuye a Juan Bautista Maíno.

TEXTO BENITO NAVARRETE PRIETO

LA VIRGEN DE ATOCHA¹ fue una de las devociones que encontraron un mayor apoyo institucional por parte de los Austrias, hasta el punto de convertirla en garante sucesorio y en auténtico *palladion* de la Monarquía hispánica. Venía avalada por una sucesión de milagros que apuntalaban la devoción de la Corte española y convertían su imagen en símbolo del culto áulico y perfecto exponente del poder de su santidad². Esta circunstancia hizo que fuera precisamente el ámbito nobiliario, altos funcionarios y príncipes de la Iglesia los que patrocinaran su culto. La imagen, que se mostraba en una capilla real en el convento de la Orden de predicadores de Madrid, fue puesta el 10 de noviembre de 1602 bajo patronato real, aprovechando una visita regia para la consagración de la capilla como parte de

las estrategias de los dominicos para conseguir nuevamente el estatus de Madrid como capital de la Corte³. No es casualidad que dos años después el dominico Francisco de Pereda escribiera su *Historia de la santísima y devotísima imagen de Nuestra Señora de Atocha, patrona de Madrid*, y que las procesiones de la imagen comenzaran a ser importantes por los diferentes conventos.

Uno de sus grandes devotos fue Felipe IV, quien intensificó su culto entre 1640 y 1650 por las acciones de gracias debidas a las victorias militares en Cataluña. Aun manteniendo cierta rivalidad con la Virgen de la Almudena, el apoyo real a la imagen venerada por los dominicos facilitó la institucionalización de su devoción. Precisamente el intento de vincular la memoria histórica de Madrid identificándola con la Virgen de Atocha

¹ Agradezco a Fernando Marías, Javier Portús, José Riello, Leticia Ruiz y Jesús Urrea la lectura y revisión de este artículo. ² SCHRADER, Jeffrey. *La Virgen de Atocha. Los Austrias y las imágenes milagrosas*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2006. ³ Para las sucesivas donaciones reales y el proceso constructivo véase la tesis de GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl. *Atocha, quinientos años de historia de Madrid*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2019, vol. I, pp. 152 y ss. Archivo digital UPM: <http://oa.upm.es/55834/>. Consulta 19/02/2021.





JUAN BAUTISTA MAÍNO
La Virgen de Atocha.
1633-1634. Óleo sobre
lienzo. 100 x 80 cm.
Colección particular,
Perugia.

se explica en la *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de N. S. de Atocha* que Jerónimo de la Quintana publicó en 1637⁴. En esta obra se da una información que considero de interés para el tema que nos ocupa: «El Eminentísimo señor D. Cesar Monti Cardenal de la Santa Iglesia de Roma, del titulo de Santa Maria de Monte, Arçobispo de Milan, siendo Nuncio en los Reynos de España de la Santidad de nuestro SS. Padre Vrbano Octavo, deuotísimo desta Santa Imagen, hizo hazer una copia de pincel muy al vivo de su original, y tocarla a ella para llevarla consigo»⁵.

El arzobispo Monti desempeñó su nunciatura apostólica en España entre 1630-1634, siendo recibido por Felipe IV en enero de 1630, en una ceremonia que tuvo lugar en la capilla del Palacio del Buen Retiro. Durante ese periodo tuvo que hacer frente a las injerencias del poder civil, actuando con tanta firmeza que terminó enfrentándose al conde-duque de Olivares, quien llegó a amenazar a Monti con instar al monarca a su expulsión del reino⁶ por defender las prerrogativas eclesiásticas de los canónigos de la catedral de Sevilla (se negaban a pagar determinados tributos, protegiendo la exención del clero que se oponía a la subida del precio de la sal⁷).

Su devoción a la Virgen de Atocha es un testimonio bastante elocuente que indica el poder de esta imagen, ya señalado por Quintana, por el «piadoso afecto que la divina Grandeza infunde en los animos de los fieles que les roba los coraçones, y por medio de sus Retratos se consuelan de tenerla presente en partes remotas y distantes». La explicación de dicha devoción la ofrece Gabriel de Cepeda en su *Historia de la milagrosa y venerable imagen de N.S. de Atocha*, publicada en 1670: «Y suplica del señor D. Cesar Monti, singularísimo deuoto desta Santa Imagen, que recibió el capelo por su medio; era en su capilla indefesso asistente a su Tribuna, o coro pequeño, allí dezia missa en un altar portátil hecho solo por su deuocion»⁸.

Una vez obtenida la púrpura cardenalicia, Monti regresó a Roma y, posteriormente, a su Milán natal en 1635. Por tanto el encargo de una copia de la imagen tal y como se veneraba en su altar, al modo de ‘trampantojo a lo divino’, indica



JUAN CARREÑO DE MIRANDA

La Virgen de Atocha.

Hacia 1680. Óleo sobre lienzo. 218 x 148 cm. Museo Nacional del Prado, Madrid (en depósito en otra institución).

la búsqueda de una efectiva sustitución a través del poder de la imagen⁹ pues, como señalaba Quintana, el prelado incluso hizo tocar la copia con su original antes de llevársela consigo, indudablemente por agradecimiento. Es por tanto una prueba de la devoción que el nuncio tenía por la imagen que siempre ha estado vinculada con hechos y sucesos milagrosos relacionados con el poder civil o eclesiástico. De esta forma, la copia actuaba como su original, convirtiéndose el contacto entre imagen e imagen en una manifestación de la creencia en el carácter milagroso de la escultura, transmitiendo así sus poderes a la réplica pintada¹⁰. Esta circunstancia es de interés, pues contamos con otros ejemplos de copias de pintores y escultoras de la Virgen de Atocha. De entre todos ellos, el más conocido era el de Juan Carreño de Miranda, firmado como pintor

⁴ PORTUS, Javier. *El culto a la Virgen en Madrid durante la Edad Moderna*. Madrid: Comunidad de Madrid, 2000, p. 27. ⁵ QUINTANA, Jerónimo de la. *Historia del origen y antigüedad de la venerable y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Atocha*. Madrid: imprenta del Reyno, 1637, p. 48 vuelto. ⁶ BORROMEO, Agostino. «Cesare Monti prima dell'episcopato milanese». En: *Le stanze del Cardinale Monti 1635-1650: La collezione ricomposta*. Cat. exp. Milán: Palazzo Reale, 1994, pp. 17-22. ⁷ GIANNINI, Massimo Carlo. «Monti, Cesare». En: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 76, 2012. Versión online. Consulta 14/02/2021. ⁸ CEPEDA, Gabriel de. *Historia de la milagrosa y venerable imagen de N.S. de Atocha*. Madrid: Imprenta Real, 1670, p. 461. ⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Trampantojos a lo divino». En: *Lecturas de Historia del Arte*, III, Vitoria: Ephialte, 1992, pp. 139-155. ¹⁰ BELTING, Hans. *Imagen y Culto*. Madrid: Akal, 2009, p. 75.

de cámara en 1671, quizá realizado para la capilla del Alcázar y hoy conservado en el Prado. Pero no era el único, también destacan el de Miguel Jacinto Meléndez de 1721 para el convento de San Plácido de Madrid, el relieve de barro de Luisa Roldán adquirido por el Museo Nacional de Escultura de Valladolid hace unos años¹¹, la pintura anónima conservada en el convento de las Comendadoras de Santiago¹², el lienzo anónimo subastado en Abalarte en 2014¹³ o la pintura firmada en 1663 por Andrés Smidt en la que aparecen venerando a la imagen de santo Domingo y san Francisco –entre otros santos–, hoy en el Museo Lázaro Galdiano. Podemos añadir también otra dada a conocer recientemente tras su restauración y firmada por Alonso del Arco, donada al Museo Casa Natal de Jovellanos de Gijón.

Schrader¹⁴ señaló que la pequeña proporción de copias de la Virgen de Atocha en comparación con otras advocaciones podía ser un indicio de su limitado culto, por eso la cita referida al cardenal Monti tiene tanta importancia para localizar tanto la imagen como el pintor que la hizo. Los ‘trampantojos a lo divino’ de la Virgen de Atocha que se han localizado suelen estar relacionados

JUAN DE COURBES

Portada del libro de

Jerónimo de Quintana

Historia del origen y antigüedad de la Imagen

de Nuestra Señora de

Atocha. 1637, Madrid,

imprenta del Reino,

Biblioteca Nacional de

España.

LOS ‘TRAMPANTOJOS A LO DIVINO’ DE LA VIRGEN DE ATOCHA QUE SE HAN LOCALIZADO SUELEN ESTAR RELACIONADOS CON UN CULTO PATROCINADO POR ALTOS DIGNATARIOS

con un culto patrocinado por altos dignatarios. En este sentido, es interesante señalar que en los estudios que se han hecho de las devociones presentes en los inventarios de bienes madrileños¹⁵, mayoritariamente se localiza la advocación de la Virgen de la Soledad siguiendo el prototipo de la Soledad que veneraban los mínimos de la Victoria (mucho más cercana por su patetismo y expresividad al sentir popular)¹⁶. La explicación del éxito de esta devoción entre este estrato social se ha querido justificar por causas sociales y económicas, pues su repetición en lienzos y estampas se constata en copias de ínfima calidad que aparecen incluso en las declaraciones de pobres y enfermos de hospitales¹⁷. A ello también contribuyó la proliferación de altares callejeros y las fiestas que impulsaban los propios vecinos, que contrastaban con el culto a Atocha, mucho más elitista y no tan espontáneo¹⁸.

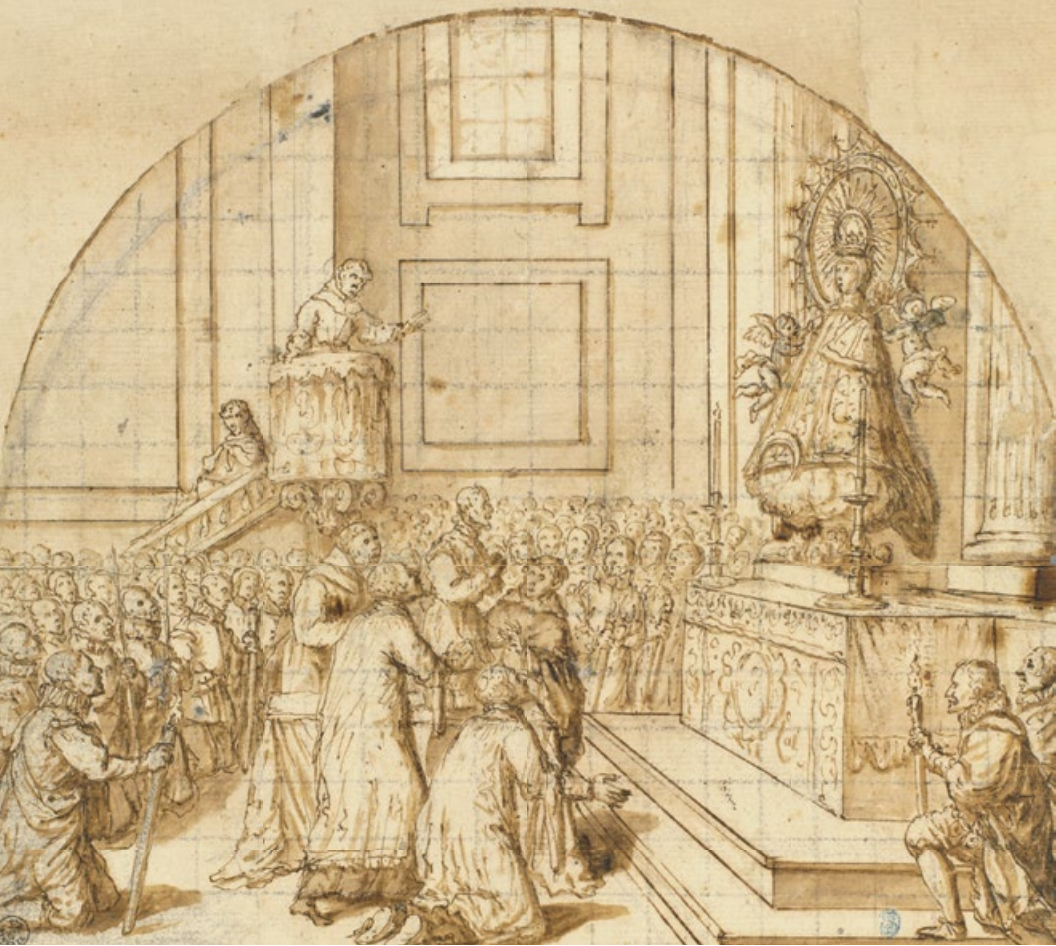
Lo cierto es que no solo el cardenal Monti encargó una copia de la imagen de Atocha; Gabriel de Cepeda señala que «otro retrato llevó también consigo N. Santísimo Padre Clemente Nono (y como lo testifica escrito suyo) la tiene con suma veneración en su Oratorio, con general aplauso de la ciudad de Roma, otra de talla se llevó a Genova, donde está venerada en una «sumptossissima» capilla; otras se llevaron a Milan, Malta y Mexico, y en España a las montañas vna, y otra a la Coruña, y lo que es mas, otra se llevó a Manila en las Islas Filipinas, que a tan distante clima se entiende su influencia, para que a vista de sus retratos se consuelen los fieles en partes tan remotas»¹⁹.

La constatación de la veracidad de las palabras de Quintana y Cepeda la encontramos

en el inventario de los cuadros donados por el cardenal Monti –y arzobispo de Milán– a sus sucesores el 19 de febrero de 1650 y conservado en el archivo capitular metropolitano de Milán. Es ahí donde aparece, en la entrada número 203, la copia de la Virgen de Atocha descrita como «Nell'altra Camera à man dritta. Una Madonna che dà un pomo al Bambino»²⁰. Esta pintura sigue señalándose en el inventario del Palacio Arzobispal de Gropello en 1703²¹ y en el de 1802 (número 23). Sin embargo, en el de 1868 con el número 205 se indica que «no se ha encontrado y no se rastrea en el inventario de 1818».

En 2019 apareció en el mercado del arte milanés, identificado como *Madonna col Bambino e putti* y atribuida a la escuela del Cuzco del siglo XVII²², lo que realmente es un trampantojo de la Virgen de Atocha, tal y como se veneraba en su altar en la primitiva capilla real del convento de los dominicos de Atocha. Creemos que es bastante probable que esta pintura se pueda relacionar con la citada copia encargada por el cardenal Monti que se llevó consigo a Milán al terminar su nunciatura en España. La importancia de la aparición de esta nueva réplica reside en que presenta a la imagen tal y como se veneraba en el primer tercio del siglo XVII: en su primitivo camarín con la indumentaria, rostrillo, corona y joyas que describe Quintana en su libro de 1637, publicado justo dos años después de que Monti regresara a Milán (por lo que la pintura se convierte en un documento de excepción hasta ahora desconocido).

La austeridad y el clasicismo que mostraría la estructura del retablo y su camarín primitivo pueden además adivinarse en el dibujo que localizamos en el gabinete de los dibujos y estampas de la Galería de los Uffizi²³ en el que se muestra una ceremonia delante de la Virgen de Atocha en fechas anteriores a 1662. Esta copia que ahora damos a conocer es, por tanto, anterior a la transformación del altar y la capilla, así como



ANÓNIMO MADRILEÑO

Ceremonia delante de la

Virgen de Atocha. Hacia

1660. Lápiz negro, pluma de tinta parda y gris sobre papel verjurado. 240 x 272 mm. Galería de los Uffizi, Florencia [101635].

del tabernáculo unido a las andas que le fueron encargadas a Sebastián de Herrera Barnuevo, según el dibujo conservado en el Museo del Prado –identificado en su correcta advocación a la Virgen de Atocha por Cruz Yábar²⁴– que sería consecuencia del nombramiento de este artista como maestro mayor el 15 de enero de 1662. Todo el proceso constructivo y decorativo de la capilla de la Virgen de Atocha ha sido recientemente desentrañado de forma convincente por Raúl Escribano²⁵. De modo que, cuando se realiza esta copia, la Virgen se encontraba todavía en el primitivo retablo que había realizado Pompeo Leoni en 1603 y que se había rehabilitado tras unas reformas²⁶.

La pintura que aquí presentamos muestra la indumentaria de la Virgen tal y como Quintana la describía en su tratado: «El vestido entallado en la misma madera, labrado con mucho artificio, tiene en la orilla de una pulgada de ancho alrededor,

^[1] MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel. «Nueva obra de Luisa Roldán: un relieve en terracota de la Virgen de Atocha en el Museo Nacional de Escultura». En: Boletín de la Real Academia de la Purísima Concepción. Valladolid, 52, 2017, pp. 71-76.
^[2] QUESADA, José María. «Virgen de Atocha. Anónimo español». En: Clausuras. Tesoros artísticos en los conventos y monasterios madrileños. Cat exp. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-Comunidad de Madrid, 2007, pp. 159-161.
^[3] Abalarte, subasta del 15-16 de diciembre de 2014, lote 105. Véase GÓMEZ ESCRIBANO, op. cit.
^[4] SCHRADER, op. cit., p. 59.
^[5] Como ha señalado Schrader, las pinturas mayoritariamente presentes en los inventarios madrileños corresponden a la Soledad, Montserrat y Guadalupe. Véase BURKE, Marcus B. y CHERRY, Peter. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755, II. Los Ángeles: The Provenance Index of The Getty Information Institute, 1997, pp. 1208-35.
^[6] PORTÚS, op. cit. p. 139.
^[7] BRAVO LOZANO, Jesús. «Pintura y mentalidades en Madrid a finales del XVII». En: Anales del Instituto de Estudios Madrileños, 18, 1981, pp. 193-220.
^[8] RÍO BARREDO, María José del. «Imágenes callejeras y rituales públicos». En: La imagen religiosa en la Monarquía hispánica. Madrid: Casa de Velázquez, 2008, p. 209.
^[9] CEPEDA, op. cit., p. 469.
^[20] BASSO, Laura. «L'Inventario del 1638 e l'Instumentum donationis del 1650: documenti per una collezione». En: Le stanze del Cardinale Monti. Cat exp. Op. cit., p. 127, nota 44.
^[21] Archivo del Capítulo Metropolitano de Milán (fasc. 4), citado por BASSO [p. 129, nota 44].
^[22] Il Ponte Casa d'Aste (Milán), subasta 444 del 13 de febrero de 2019, lote 636.
^[23] Véase la ficha de CARLOS, María Cruz de. En: NAVARRETE PRIETO, Benito (dir.). I Segni nel tempo. Dibujos españoles de los Uffizi. Cat exp. Florencia-Madrid: Gallerie degli Uffizi-Fundación Mapfre, 2016, nº 112, pp. 224-225.
^[24] CRUZ YÁBAR, Juan María. «Juan Ortiz de la Rivilla y otros plateros en la capilla de Nuestra Señora de Atocha de Madrid». En: RIVAS CARMONA, Jesús (coord.). Estudios de platería San Eloy 2010. Murcia: Universidad de Murcia, 2010, pp. 235-250.
^[25] GÓMEZ ESCRIBANO, Raúl. «Herrera Barnuevo en Atocha: entre los Uffizi, la Academia y la Biblioteca Nacional». Goya, 373, 2020, pp. 290-309.
^[26] Ibidem, p. 291 y GÓMEZ ESCRIBANO, op. cit., 2019, pp. 148-153, fig. 146 con una reconstrucción del primitivo retablo.



como guarnecida con piedras; el color del vestido parece colorado, el manto de oro sembrado de unas flores al modo de açuenas, el forro del de un color oscuro, pero los matices muy vivos»²⁷. Presenta corona y rostrillo, descrito en este caso por Cepeda: «Un cerco o rostrillo de oro y diamantes, obra de inestimable valor y tan singular que de el genero dudo se halle otra de mas arte, hermosura o precio, pues se valora en veinte mil pesos; brilla con las luces de tal forma que sobresalen los fondos a considerable distancia. Hizose esta joya a quantiosas limosnas de los Catolicos Reyes, a contribuciones de sus devotos, a diligencia de un grande capellan de esta Señora»²⁸.

Me interesa especialmente destacar la estola blanca guarnecida de pedrería que no advertimos

JUAN BAUTISTA MAÍNO

La Virgen de Atocha (detalle). 1633-1634. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. Colección particular, Perugia.

PÁGINA 69

JUAN BAUTISTA MAÍNO

La Gloria (detalle de los ángeles leyendo una partitura musical). 1620-1624. Fresco. Sotocoro del convento de San Pedro Mártir, Toledo. Fotografía: Imagen M.A.S.

en las sucesivas representaciones de la imagen –por ejemplo las de Carreño o Meléndez– y sobre todo el broche con el anagrama de María, que es bastante similar a otros retratos de corte del periodo de Felipe III y Felipe IV. Se trata de una característica ‘cifra’ que constituyen anagramas o nombres –en este caso el de María–, muy similar al conservado en la iglesia de San Marcos de Tegueste en Tenerife (del primer tercio del siglo XVII)²⁹. Este joyel, muy probablemente objeto de donación real por la corona que lo remata, está incrustado con piedras de gran valor para cifrar las iniciales IMR que cuelgan de un collar también con pedrería, similar al que rodea al Niño Jesús. Sí que aparece, en cambio, el rosario de cuentas de cristal de roca que se puede ver en el grabado de Juan de Courbes que abría el tratado de Quintana; aquí luce con unas calidades especialmente delicadas propias de un artista que sabe interpretar los detalles en clave naturalista.

Esta representación cuenta además con un recurso nada baladí y decisivo para identificar a su autor. Se trata de los dos ángeles que, a ambos lados de la Virgen, sostienen el cortinaje que descubre la imagen en su capilla. Estos niños son el sello inconfundible para identificar al dominico Fray Juan Bautista Maíno como autor de la pintura, pues son muy similares a los que aparecen en la decoración mural del sotocoro de San Pedro Mártir de Toledo 1620-1624 y que apuntan al débito con Guido Reni en su factura, como ocurre en su *Virgen con el Niño* de Fuentes de Andalucía³⁰.

El efecto de los angelitos que sostienen ese cortinaje verdoso bordado de hilos de oro que flota al viento, y haciendo que quiebren sus dobleces para engañar al ojo, es un recurso que contribuye a realzar la ficción de lo que se contempla, al tiempo que aumentan la sensación de profundidad de la imagen sagrada. En este sentido, hay algo en la pintura que llama la atención y es el respeto del artista por el icono en clave anacrónica y de sustitución simbólica³¹. En ningún momento quiere interferir en la percepción de la imagen copiada al vivo de la original en clave arcaizante, sino simplemente dejar su impronta en ese cortinaje y en los ángeles que son los que nos han permitido atribuir la obra. En última instancia son los responsables de que



²⁷ QUINTANA, *op.cit.*, p. 19. ²⁸ CEPEDA, *op.cit.*, p. 135. ²⁹ ARBETETA MIRA, Leticia. «La Joyería en España y Europa en la época de Cervantes». En: GARCÍA SERRANO, Rafael (dir.). *La Moda española en el Siglo de Oro*. Cat exp. Toledo: Museo de Santa Cruz, 2015, p. 143-144 [Agradezco a Rafael García Serrano el ejemplar de este catálogo]. ³⁰ PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Fray Juan Bautista Maíno, pintor dominico». *Arte Cristiana*, 764-765, 1994, p. 438. ³¹ NAGEL, Alexander y Wood, Christopher S. *Renacimiento anacronista*. Madrid: Akal, 2017, pp. 125-141.



cuanto mayor sea la calidad de la imitación, mayor lo es el engaño³², contraponiendo la verdad del icono (*vera effigies*) a la ficción naturalista de las criaturas angélicas.

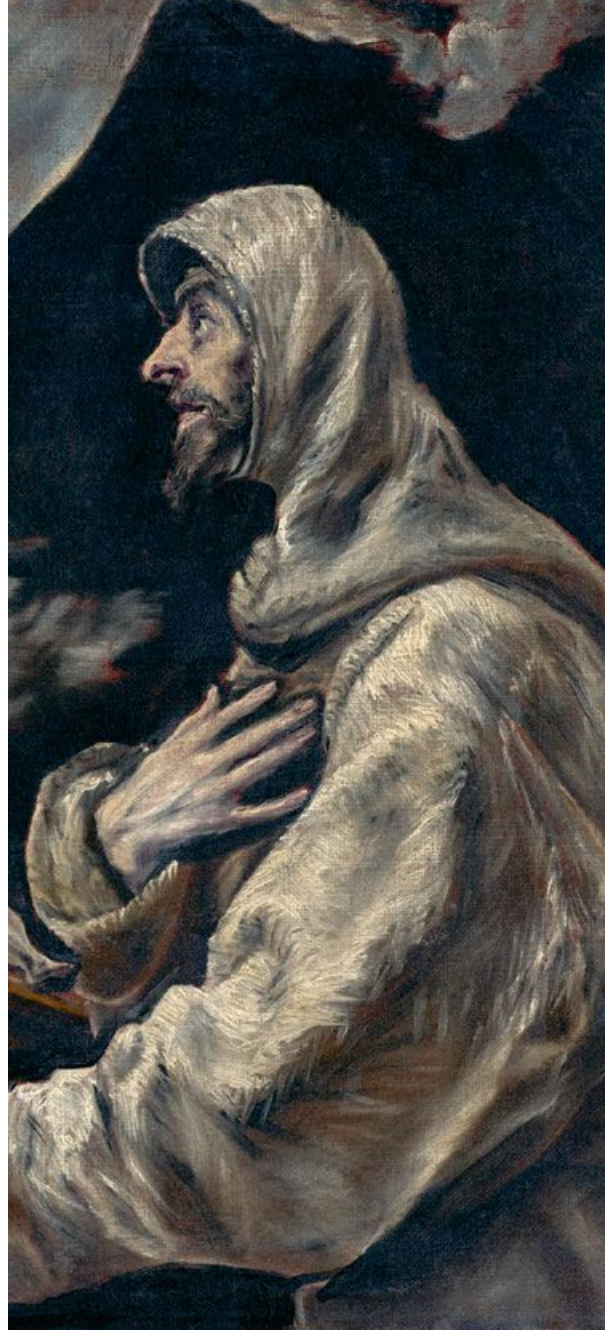
Sobre la copia de imágenes sagradas es conocido el *topos* acerca de lo difícil que era, por ejemplo en el caso de la Virgen de la Almudena, obtener una copia fiel, precisamente porque, como señalan los tratados, la imagen no permitía que las réplicas fueran exactas (sobre todo en su rostro)³³. También en los tratados de la Virgen de Atocha aparecen este tipo de consideraciones a la hora de hablar del color de su cara y de cómo cambiaba según las circunstancias, practicando así una estrategia que impedía la copia exacta, a pesar de que fuera ejecutada por artistas de consumadas cualidades como es el caso de Maíno. Quintana ya advierte en su tratado que: «el color de los Rostros de la Virgen, y del Niño, está con la antigüedad del tiempo muy gastado, y amortiguado, y assi bien oscuro, y moreno; si bien es verdad que no se puede percibir su color, porque le muda muchas y diversas vezes, haciendo diferentes visos, como se ha experimentado»³⁴.

JUAN BAUTISTA MAÍNO

La Virgen de Atocha
(detalle). 1633-1634. Óleo sobre lienzo. 100 x 80 cm. Colección particular, Perugia.

Maíno vivía en la casa colegio de Santo Tomás de Atocha en 1620 cuando declara como testigo en el pleito³⁵ promovido por las ordenanzas de estofadores y doradores discutidas por los pintores y era un candidato natural para que el nuncio le encargara esta copia de la Virgen de Atocha, venerada en la real capilla del convento dominico. Su familiaridad con la representación de imágenes de culto queda atestiguada por la pintura presente en el inventario del canónigo de Granada Juan Matute que murió en 1629 y que menciona entre sus bienes un retrato de la Virgen –probablemente pintado por el artista– que se clasifica de soberana pintura de nuestra señora Santa María la Mayor, con su cornisa dorada en partes, así como un verdadero retrato de Nuestra Señora del Popolo de Roma. Esto hace bastante probable, como mencionó Barrio Moya³⁶ cuando publicó el inventario, que dichas pinturas fueran obra del autor de Pastrana durante su estancia romana y sirvieran de prototipo para otras. Su relación con Atocha queda apuntalada además por el altar de Santo Domingo en Soriano inaugurado el 13 de mayo de 1629 en la sala capitular del convento de Atocha y para el que se inspiró en una estampa traída de Italia, como dio a conocer Pérez Sánchez³⁷.

En estas circunstancias y dados los antecedentes que avalaban la contribución de Maíno en difundir la imagen ‘oficial y milagrosa’ de determinadas devociones como lo fue la de santo Domingo, el nuncio Cesare Monti no encontró mejor candidato que el fraile dominico, quien gozaba de gran predicamento y prestigio. Además, se encontraba perfectamente introducido en la Corte y sus obras acreditaban no solo la maestría de su arte sino el carácter milagroso de sus representaciones. Esto debió de ser crucial para que Monti le encargase la copia de la pintura de la Virgen de Atocha que más tarde llevó consigo a Milán, después de tocar con ella el original, en evidente acto de contacto o *brandea*, asegurando así las cualidades milagrosas de la nueva pintura.



La Obra Invitada 13.05 – 05.09.2021

Cuadros de la colección
Carmen Marañón-
Fernández de Araoz

El Greco Velázquez Goya

³² PEREDA, Felipe. *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons Historia, 2017, p. 203. ³³ PORTÚS, Javier. «Verdadero retrato y copia fallida. Leyendas en torno a la reproducción de imágenes sagradas». En: *La imagen religiosa, op. cit.*, pp. 241-251. ³⁴ QUINTANA, *op. cit.*, pp. 18 v-19. Sobre este punto es interesante mencionar el racionalismo ilustrado de Antonio Ponz que explica el porqué del color del rostro tanto en la Almudena como en la Virgen de Atocha: «Ambas tienen el color muy obscuro, porque en la antigüedad el albayalde de que se hizo la encarnación, que no es otra cosa que plomo, se ha convertido en su natural color, a que habrá ayudado no poco el humo continuo de las luces. Por la misma causa y no por otra tienen el mismo color todas las imágenes antiguas hechas de madera». Cfr. PONZ, Antonio. *Viaje de España*. Madrid: Aguilar, ed. 1947, p. 453. ³⁵ RUIZ GÓMEZ, Leticia (ed.). *Juan Bautista Maíno 1581-1649*. Cat exp. Madrid: Museo Nacional del Prado, 2009, pp. 231-233, doc. 45. ³⁶ BARRIO MOYA, José Luis. «La colección pictórica de Don Juan de Matute, canónigo de la Catedral de Granada (1628)». *Revista del Centro de Estudios Históricos de Granada y su Reino*, 5, segunda época, 1991; y también PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Sobre Juan Bautista Maíno». *Archivo Español de Arte*, 278, 1997, pp. 113-125. ³⁷ *Ibidem*, p. 116, fig. 1 y PÉREZ SÁNCHEZ, *op. cit.*, 1994, p. 436. Asociados a este altar y a la pintura de Maíno de la presentación de Santo Domingo en Soriano también hubo sucesos milagrosos el día de su instalación, como fue la curación de la familia del calcetero Josepe del Castillo. Véase MARIAS, Fernando y CARLOS, María Cruz de. «El arte de las ‘acciones que las figuras mueven’: Maíno, un pintor dominico entre Toledo y Madrid». En: RUIZ GÓMEZ, *op. cit.*, pp. 71-75.