

Novedades de pintura madrileña del siglo XVII: Obras de José Antolínez y de Francisco Solís

Ismael Gutiérrez Pastor
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.), vol. XII, 2000

RESUMEN

Se dan a conocer y se estudian una serie de obras de dos importantes pintores del Barroco madrileño: José Antolínez y Francisco Solís. Es un conjunto de pinturas en gran parte inéditas; aunque otras, ya publicadas, se recogen con el fin de difundirlas mejor, en razón de su calidad y representación dentro de la obra de los dos pintores, o para rectificar viejas atribuciones y proponer otras nuevas ajustadas al estado de nuestro conocimiento presente de la pintura madrileña del siglo XVII.

En la permanente tarea de conocer mejor la pintura madrileña del siglo XVII, el transcurso del tiempo permite ir acumulando información sobre obras de pintores de distinta relevancia, sobre las cuales suele ser difícil trazar otro argumento diferente que el de la mera presentación. Sin embargo, se puede suponer que muchas de esas obras ahora desmembradas del contexto en el que surgieron pueden servir a otros investigadores en sus trabajos y, en espera de que eso ocurra, simplemente sirven para conocer más obras y más profundamente la personalidad de sus autores. En las páginas que siguen he reunido un conjunto variado de obras de dos significativos pintores del barroco madrileño, como son José Antolínez y Francisco Solís, bien sean como obras firmadas, bien documentadas, o bien simplemente como atribuciones en base a sus respectivos estilos, en ambos casos dotados de una gran personalidad y fácilmente identificables tanto desde el

punto de vista de los tipos humanos, como desde el de la técnica.

1. OBRAS DE JOSÉ ANTOLÍNEZ (MADRID, 1635-1675)

Se deduce de sus más antiguas biografías, y ha sido destacado por todos los historiadores que han tratado sobre su obra, que Antolínez fue uno de los más originales pintores de Madrid en la segunda mitad del siglo XVII. El tiempo ha permitido que llegaran hasta nuestros días abundantes pinturas suyas y de temática tanto religiosa, como profana. Dentro de la pintura religiosa, además de composiciones inspiradas en el Nuevo Testamento, el pintor fue uno de los más destacados intérpretes del tema de la Inmaculada Concepción en la escuela madrileña, así



Fig. 1. Antolínez, *Bacanal con niños*; Madrid, colección privada.

como de la Magdalena penitente, además de otros temas devocionales. *El retrato del embajador Lerche con sus amigos* (Copenhague, Museo) incluye el autorretrato del propio pintor y es uno de los más excepcionales de la pintura española del siglo XVII. El punto de vista personal, delicioso en el tratamiento cromático y en la expresión, lo dan los dos *Retratos de niñas* del Museo del Prado de Madrid. Dentro de los otros géneros cultivados en el siglo XVII Antolínez practicó todos, salvo quizá la pintura de flores y naturalezas muertas. *El vendedor de cuadros* (Munich, Altepinakothek) es una excepcional interpretación de la estampa de Agostino Carracci, incluida en los oficios de Bolonia. Sus ejemplares de pintura mitológica le destacan igualmente frente a sus contemporáneos, tanto en la elección de los temas, como en el modo de abordarlos. Y lo mismo puede decirse de su condición de pintor de animales, como *la Perrira con lazo rojo* (Londres, colección Stirlin-Maxwell), todo un retrato.

Todo esto ha hecho que Antolínez haya sido uno de los pintores más frecuentados por los historiadores de la pin-

tura española y que la bibliografía sea abundante, a pesar de no habersele dedicado aún la monografía que se merece, pues su catálogo supera con creces las aportaciones de Angulo Iníguez, Martín S. Soria y J. Rogelio Buendía¹.

Las nuevas aportaciones al catálogo de Antolínez son una *Bacanal con niños* (Madrid, colección particular), una *Visión de San Francisco de Paula* (Venta de EL Queixigal, en paradero desconocido) y dos lienzos de *Santos obispos con niños* (Vitoria, Caja de Ahorros Municipal, Casa del Cordón).

La *Bacanal con niños*² (Fig. 1) se incorpora al grupo de temas mitológicos tratados por el pintor. Representa a un grupo de cinco niños desnudos enzarzados en una pelea, mientras que dos de ellos llevan en las manos sendos racimos de uvas. Están representados a cielo abierto en medio de un paisaje delimitado por dos grandes troncos, el de la izquierda a contraluz y el de la derecha iluminado. Uno de los niños se halla caído de espaldas en el suelo; dos en ademán de golpear y de tirar de los cabellos a otro sentado en el suelo; y uno último que muestra con claridad el racimo



Fig. 2. Antolínez, "Visión de San Francisco de Paula", Colección privada.

en su mano, mientras parece menos implicado en la acción. Las dos figuras situadas al lado izquierdo responden a las fisonomías más característica de Antolínez, con sus rostros redondos, carrillos hinchados, narices pequeñas como bolas y bocas pequeñas y prietas. Los tres restantes, quizá por el deseo de mostrar los sentimientos de dolor y llanto, y la actitud de esfuerzo aparecen muestran rostros algo diferentes, pero igualmente anchos. Las proporciones de las figuras recuerdan a las de la *Alegoría del Alma entre el amor divino y el amor profano* (Murcia, Museo de Bellas Artes)³. El dibujo de las figuras es ligero y se perfila con la pasta pictórica muy diluida en medio de una luz intensa con sombras tenues. La técnica muestra la sutil fusión de influencias flamencas y venecianas a que llegaron tantos pintores madrileños de la segunda mitad del siglo XVII.

Como es sabido, Antolínez trató el tema mitológico en otras ocasiones, como en la *Educación de Baco niño* de la colección de la Duquesa de Andría y en la *Bacanal* de la colección López Robert de Madrid⁴. Respecto a nuestra mitología, su carácter es muy diferente, pues muestran figuras de proporciones menores en medio de amplios paisajes, que adquieren un desarrollo protagonista.

En otro orden de cosas, pero en relación con Antolínez como pintor de mitologías, el destino ha querido que hayan pasado a integrar la misma colección los dos cuadros de la *Muerte de Lucrecia* y del *Suicidio de Cleopatra*, publicados y analizados por Buendía cuando pertenecían a la colección Comyn de Madrid⁵.

La *Visión de San Francisco de Paula* (Fig. 2) es obra indudable de José Antolínez⁶. El santo franciscano aparece representado en el interior de una iglesia de amplios espacios umbrosos que se abren hacia la perspectiva luminosa de la galería de arcos de un claustro. Los pilares de la iglesia están decorados con hornacinas con imágenes de las virtudes teologales, perfectamente identificadas por sus atributos más comunes; Esperanza, Fe y Caridad. San Francisco de Paula, semiarrodillado, está junto de un altar con solería ejedrezada en rombos, contemplando la visión de su mote "Charitas", presentado resplandeciente por dos angelitos. Otros dos juegan en el ángulo inferior derecho con el báculo del santo. Estos angelitos niños son de nuevo el elemento que delata el innegable estilo de Antolínez. Nada se puede saber a través de la fotografía sobre el color de la pintura, pero se entrevé en ella una técnica suelta muy característica.

En la Casa del Cordón de Vitoria, perteneciente a la Caja de Ahorros de Vitoria y Alava, se encuentran dos lienzos de *Santos Obispos* (Figs. 3 y 4) que fueron reproducidos hace más de veinticinco años como obras sevillanas del siglo XVII, en las que se apreciaba "cierto tono murillesco, tanto en las figuras de los prelados, como en las de los personajes que los acompañan"⁷. En realidad son dos obras evidentes de José Antolínez que destacan por la monumentalidad de los dos santos obispos vestidos con capa pluvial, mitra y báculo, acompañados en ambos casos por niños que ponen el contrapunto tierno a las severas composiciones. No son fáciles de identificar iconográficamente y tampoco se ha podido saber cual es su procedencia. Uno está presentado ligeramente vuelto hacia su derecha en actitud de ungir a una niña arrodillada, cuyo cuerpo se funde con las sombras de la estancia; otra niña arrodillada y orante, situada a la derecha de la composición, parece por su viveza un verdadero retrato. En el colorido cálido predominan los ocre dorados, los rojos y los blancos. El otro *Santo Obispo* representado mirando de frente, con un niño a su lado al que unge la cabeza. Su expresión es más dulce y amable que la del obispo compañero, quizá por la iluminación frontal de la figura que también ayuda a aclarar los tonos cromáticos.

A colección particular pertenece una cabeza de una figura femenina que parece la *Virgen María* (Fig. 5). Se trata de un fragmento de un cuadro mayor⁸ en el que la actitud de la cabeza de la Virgen recuerda el gesto sumiso de una Anunciación, pero también el de otras composiciones en las que la Virgen puede estar mostrando al Niño Jesús



Fig. 3. Antolínez, Santo obispo, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava



Fig. 4. Antolínez, Santo obispo, Vitoria, Caja de Ahorros de Vitoria y Álava.

(adoraciones de los reyes magos, adoraciones de algún santo) o bien en el acto de imposición de la casulla a San Ildefonso⁹, o cualquier otro atributo y santo¹⁰. La cabeza muestra una belleza madura y serena, con la hechura más característica de José Antolínez. En la pareja de lienzos del Museo Cerralbo Antolínez representó por separado a la *Virgen Anunciada* y al *Arcángel San Gabriel*, pero la *Virgen* muestra una mano sobre el pecho y la otra en el libro¹¹. En el caso que nos ocupa estos detalles no existen, quizá debido al recorte del lienzo original.

Una pintura de *Tobías con el arcángel San Rafael* (Madrid, colección particular)¹² (Fig. 6) muestra rasgos formales que permiten atribuirle a José Antolínez. Dentro de un colorido claro en el que predominan los blancos y azules de las ropas del arcángel y de los celajes, sorprende la pintura por mostrar fragmentos realizados con una gran soltura de pincel, como son las vestiduras del joven Tobías o las masas de nubes del lado izquierdo, junto a otros más tersos, dominados por una pincelada larga y estirada que viene a sustituir las líneas del dibujo, especialmente en las vestimentas del arcángel. La expresión de este rostro podría compararse con la del ángel del *Tránsito de la*

Magdalena de la Fundación Santa Marca de Madrid¹³, sin alcanzar su técnica de mancha deshecha.

En el capítulo de las creaciones inmaculadistas de Antolínez podemos aportar alguna novedad y llamar la atención sobre otras publicadas en catálogos de exposiciones poco conocidos, por lo que conviene traerlas a este artículo. Firmada y fechada en 1663 está la *Inmaculada Concepción*, puesta a la venta en Madrid en 1991, sin indicación de ningún tipo a cerca de su procedencia (Fig. 7). Se trata de una *Virgen* de belleza madura y gesto recatado dentro de su dinamismo, con los más característicos colores azules y blancos plateados de la paleta de Antolínez, erguida sobre el pleno globo terráqueo recubierto de deliciosos ángeles niños. Quizá su más sobresaliente característica sea el grupo equilibrado que corona a María en presencia del Espíritu Santo¹⁴, un detalle que falta en las restantes versiones conocidas de Antolínez.

Una de las más hermosas y apasionadas es sin duda la *Inmaculada Concepción* de la capilla de los Arana en la iglesia parroquial de Luxaondo (Álava) (Fig. 8). Según Tabar Anitua, esta *Inmaculada* presenta similitudes compositivas con la de San Julián de Salamanca en cuanto a la



Fig. 5. Antonínz, *Virgen María*, Madrid, colección privada.



Fig. 6. Antonínz, *Tobías con el arcángel San Rafael*, Madrid, colección privada.

silueta tensa en arco y al ímpetu ascendente de la figura, cuya fuerza arrebatadora queda también impresa en el rostro¹⁵. Sin embargo, los ángeles niños ofrecen el alegre revoltijo de cuerpecillos desnudos con que adorna frecuentemente las peanas de la Virgen. Su disposición semeja una guirnalda de anatomías entrelazadas, que es paralela a la de los plegados predominantes del manto azul. La masa densa de las figuras queda aligerada por la claridad de los celajes azules y dorados que resplandecen tras la Virgen.

Espléndida en todos los sentidos es la *Inmaculada Concepción* que se conserva en las dependencias de la Santa Pontificia Real Hermandad del Refugio y Piedad de Madrid, donde no ha tenido la fortuna crítica que se merece (Fig. 9). No la veo citada por Tormo¹⁶, por lo que posteriormente no hay constancia de ella en las obras de Angulo, ni de Soria, por citar sólo a los más historiadores más significativos. En fecha relativamente reciente ha sido citada en el vestíbulo de la Hermandad como obra "atribuíble a Palomino"¹⁷, a pesar de que ya había sido dada a conocer en todas sus circunstancias (firma y fecha, similitudes) por Pajarón Sotomayor¹⁸. El lienzo se encuentra firmado y fechado en el ángulo inferior izquierdo, en tres líneas que pueden ser interpretadas como sigue: "JOSEP / ANTOLINEZ / 1667 F"¹⁹, aunque la efe de *faciebat* parece estar escrita por encima del nombre. La composi-

ción se asemeja a la de la *Inmaculada* del Museo Nacional de Arte de Cataluña²⁰. Toda la silueta general, la composición, la peana de niños con los símbolos marianos, la disposición del Espíritu Santo, son semejantes. Solo se aprecian diferencias notables en el rostro y expresión de la Virgen, más juvenil en la versión del Refugio y más maduro en la de Barcelona. También en las coronas, con halo de estrellas en el modelo madrileño, frente al nimbo de resplandores concéntricos de la obra de Barcelona. Otras pequeñas diferencias en el grupo de querubines del ángulo superior derecho son menos significativas. La gama cromática de la versión del refugio es espectacular por su conjugación de colores y brillos, de tonos azules y platas con los carnes de los cuerpos de los niños. El sentido dinámico invade toda la composición, tanto por la estructura formal, como por los efectos de profundidad que crean las masas luminosas y oscuras.

II. OBRAS DE FRANCISCO SOLÍS (1620-1684)

Por lo que hace a Francisco de Solís, este pintor apenas ha merecido atención desde hace décadas²¹, a pesar de lo personalísimo de su estilo. La vinculación de la familia de Solís con las monjas Carmelitas de Boadilla del Monte (Madrid), primero a través de la profesión de su hija Pe-



Fig. 7. Antolínez, *Inmaculada Concepción*, Colección privada.



Fig. 8. Antolínez, "Inmaculada Concepción", Luxaondo (Alava), Iglesia parroquial.

tronila y luego a través de la de su mujer doña Lucía Barragán, tras quedar viuda, dio como consecuencia que en el citado convento se concentrara uno de los conjuntos pictóricos más importantes del artista²². El convento había sido fundado y dotado por Don Juan José González de Uzqueta y por su mujer doña María de Vera y Gasca. El traslado de la comunidad de religiosas a un convento nuevo en la década de 1970 resultó nefasto para la conservación del gran lienzo del altar mayor, una compleja alegoría de la *Anunciación*, que estaba firmada y fechada en 1675, que fue troceada y esparcida por varias tiendas de antigüedades de Madrid²³. Por fortuna, fue fotografiado antes de que ocurriera el desastre, lo mismo que su boceto encuadrado por pilastras arquitectónicas con volutas y ángeles niños sentados sobre las cornisas²⁴.

Recientemente ha comparecido en varias subastas y ferias de arte otro boceto de la *Anunciación* (Fig. 10), relacionado con el del retablo de la iglesia parroquial de La Roda (Albacete), no con el de Boadilla del Monte²⁵. Entre ellos existen diferencias de planteamiento general, como es la mayor altura del lienzo de Boadilla, lo que hace que la composición se alargue hasta cubrir la superficie del



Fig. 9. Antolínez, "Inmaculada Concepción", Madrid, S.P.R. Hermandad del Refugio.

lienzo. Así, entre los ángeles niños que juegan en las escaleras con las flores virginales y el arcángel San Gabriel existe mayor distancia que entre las mismas figuras en el lienzo de La Roda, donde los niños adoptan posturas diferentes, denotando la facilidad de Solís para la composición. Aún se podrían señalar otras leves diferencias entre uno y otro boceto, especialmente la posición del Padre Eterno, más frontal en el lienzo de Boadilla del Monte.

No son los únicos lienzos que Solís pintó para Boadilla del Monte. A través de las fuentes literarias del siglo XVIII hay constancia de que pintó también un *Sansón* que estaba en la puerta del sagrario, del que nada se sabe, y un fondo de Calvario en el remate del retablo mayor, aún visible en la fotografía general del conjunto²⁶. Además de algunas reproducciones de lienzos que permiten hacer precisiones compositivas e iconográficas a lienzos ya catalogados por Miró, podemos ahora añadir algunas obras que dicha autora quizá no llegó a ver en el momento de recoger el material para su investigación.

El lienzo "cuyo asunto es difícil de precisar, a causa de la altura a la que se encuentra y la oscuridad reinante en ese lugar", identificado como el *Martirio de San Mateo*²⁷,

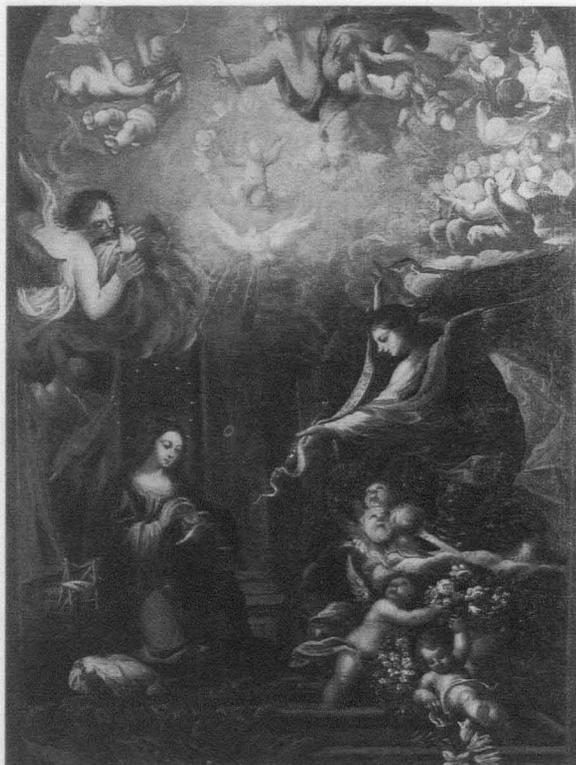


Fig. 10. Solís, *Anunciación*, Colección privada.

probablemente representa el *Martirio de San Babil o San Babilas de Antioquía*²⁸ (Fig. 11), el obispo que prohibió la entrada en la iglesia al emperador, siendo decapitado en el año 250 según la versión menos autorizada de San Juan Crisóstomo²⁹. En parte, de ella se deducen algunos de sus atributos más comunes, como las cadenas de la prisión con las que pidió ser decapitado y también tres jóvenes mártires: Urbano, Prilidiano y Epolonio, discípulos suyos que suelen aparecer arrodillados a sus pies³⁰, aunque aquí padezcan el mismo martirio que su maestro. El santo, vestido de pontifical está arrodillado en el suelo, donde yace el báculo y los cuerpos degollados de tres niños, para quienes tres angelitos traen palmas y coronas de triunfo. A la espalda del santo, un verdugo se dispone a degollar también a San Babil. La composición y las figuras están resueltas con el estilo habitual de Solís: un fuerte sentido del dinamismo, acentuado por la composición diagonal; un colorido claro en el que juegan los contrastes oscuros y los resplandores luminosos entre las nubes; y el dibujo quebrado, de pliegues menudos y rectos de las vestiduras. La razón de tal iconografía en un convento de monjas carmelitas sólo puede explicarse teniendo en cuenta a los patronos de la fundación D. Juan José González de Uzqueta y D^o María de Vera y Gasca, poseedores del señorío temporal de Boadilla del Monte, cuya iglesia parroquial está dedicada al Santo obispo de Antioquía³¹.

A propósito de los lienzos del retablo de la *Inmaculada Concepción*, Miró atribuye a Solís los del *Martirio de San Lorenzo* y del *Buen Pastor*, sugiriendo que la *Inmaculada*, copia de Ribera, fuera “probablemente hecha por Solís”³². Analizando este lienzo, que aún se conserva en la clausura del convento nuevo, no encuentro ningún rasgo estilístico que denote la mano de Solís, ni siquiera del estilo madrileño del último tercio del siglo XVII. Por el contrario es una excelente copia del original del Ribera del convento de San Pascual de Madrid (hoy en el Prado), hecha con la técnica prieta y empastada del original³³. El *Martirio de San Lorenzo*³⁴ (Fig. 12) muestra de nuevo la habilidad de Solís para los efectos luminosos, mediante el empleo de varios focos de luz, como en la composición de Tiziano en la iglesia vieja de San Lorenzo del Escorial, y la disposición de cuerpos y figuras a contraluz visibles por los brillos perimetrales que contornean con una línea blanca sus volúmenes. El colorido es predominantemente ocre y rojo.

El lienzo de la *Visitación* fue el titular de su capilla en la iglesia del convento del siglo XVII y hoy se encuentra en la escalera del claustro del nuevo convento. Es uno de los lienzos más importantes del conjunto de Boadilla del Monte, pues está firmado y fechado en 1676, lo que indirectamente ayuda a datar los demás lienzos³⁵. Las proporciones casi cuadradas permitieron al pintor desarrollar la arquitectura y espaciar las figuras, dando cabida en las gradas a la representación de un perrillo y de varias aves, detalle muy vivaz de pintura de animales.

Un lienzo inédito es el del *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús*³⁶ (Fig. 13), procedente de uno de los nichos angulares del claustro del convento antiguo. Se trata de una composición monumental, ambientada ante el altar de una capilla que se abre a una arquitectura clasicista con arcos y jardines. A los pies del altar está arrodillada Santa Teresa con un rosario en la mano izquierda y con la derecha sobre el corazón. El ángel, recibiendo la luz del Espíritu Santo, la conforta y porta en su diestra la flecha de oro. En el cielo la paloma del Espíritu Santo se ve encuadrada por grupos de querubines. Las dos figuras expresan a la perfección las emociones del trance narrado por Santa Teresa en el libro de su vida: son figuras sólidas y elegantes a la vez, especialmente el ángel con su gesto de elevar el rostro doliente y explayar las alas, mientras que la santa se entrega a la unión mística con un gesto sobrio. El colorido limitado por el tono pardo del hábito carmelitano se ilumina con el manto blanco y los resplandores azules y platas del cielo, en una característica sinfonía de tonalidades frías.

Fuera del conjunto de Boadilla del Monte, pero relacionado con él por su iconografía carmelitana, existe una *Virgen del Carmen* (La Rioja, colección particular) (Fig. 14). Su estado de conservación era muy deficiente cuando la estudié, pues la capa pictórica era muy ligera y había

Fig. 11. Solís, *Martirio de San Babil*, Boadilla del Monte (Madrid), Carmelitas Descalzas.



Fig. 12. Solís, *Martirio de San Lorenzo*, Boadilla del Monte (Madrid), Carmelitas Descalzas.



Fig. 12. Solís, *Martirio de San Lorenzo*, Boadilla del Monte (Madrid), Carmelitas Descalzas.



Fig. 13. Solís, *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús*, Boadilla del Monte (Madrid), Carmelitas Descalzas.

desaparecido prácticamente de todas las superficies ocres oscuras del hábito de la Virgen, que sólo se reconocía por el vacío delimitado por las masas de color blanco del manto. Por el contrario las carnaciones de los rostros de la Virgen y del Niño Jesús se conservaban mucho mejor y permitían una atribución indubitable a Francisco Solís gracias a los rostros ovalados, con párpados abultados y ojos rasgados.

El *Ángel de la Guarda* (Madrid, colección particular)³⁷ (Fig. 15) no muestra firma aparente a simple vista, pero la claridad de sus rasgos estilísticos nos conduce inexorablemente hacia una firme atribución a favor de Francisco de Solís. Además, se trata sin duda de una de sus obras más bellas, que entronca sin dificultad con las series de ángeles del barroco madrileño de la primera mitad del siglo XVII, en especial con las de Bartolomé Román. La composición de Solís ofrece un dinamismo notable, una delicadeza exquisita en la figura del ángel y detalles populares de fácil comprensión por los fieles. El arcángel aparta con serenidad al diablo y acoge con dulzura al niño despavorido; su figura está resuelta con una composición arqueada y de figura alargada: las alas se



Fig. 14. Solís, *Virgen del Carmen*, Torrecilla de Cameros (La Rioja), colección privada.

explayan, las telas revolotean ligeras formando plegados largos y finos de quebrados muy minuciosos. El niño, vestido con las transparencias de una ligera camisa que deja ver su silueta desnuda, busca el cobijo de su protector. Es la misma silueta que la de uno de los ángeles del *Éxtasis de Santa Teresa de Jesús* de las monjas Carmelitas de Boadilla del Monte. El modo como sus ropas se ciñen al cuerpo, en pliegues finos y paralelos es similar a los que presenta la Virgen en la *Presentación* del Museo de Bellas Artes de Cádiz. El diablo rojizo tienta al inocente y lo amenaza con un garfio. También su figura responde a un arquetipo que Solís introdujo en dos de sus *Inmaculadas*, la de 1673 (Madrid, colección particular) y otra igualmente de colección particular madrileña: en ambas aparece vencido por San Miguel³⁸. La escena se representa en un paisaje de luces oscuras y frías. El colorido predominante juega con esas tonalidades y con las gamas blancas y malvas rosáceas de la túnica del arcángel, cuyas ropas se enriquecen con algunos detalles de color ocre amarillo.

En el capítulo de las *Inmaculadas* es preciso traer aquí obras de nueva atribución y obras dispersas que requieren un encuadre especializado para evitar su olvido. Entre las primeras, está una *Inmaculada Concepción* (Madrid, co-



Fig. 15. Solís, *Ángel de la Guarda*, Madrid, colección privada.



Fig. 16. Solís, *Inmaculada Concepción*, Madrid, colección privada.

lección particular) (Fig. 16) ejecutada al temple y con un excelente estado de conservación³⁹. La técnica del temple hace que los contornos de la figura resulten más nítidos que en una obra al óleo y que los trazos angulosos del dibujo de Solís resalten las masas de color claras sobre las oscuras. Por lo demás, tanto en el colorido claros de predominantes frías y plateadas, como en los modelos humanos de las figuras de los angelitos y del rostro de la Virgen, responden al estilo de Solís. La Virgen adopta una mirada hacia abajo, con una larga cabellera, semiarrodillada sobre el globo terráqueo y con el cuerpo marcando una línea helicoidal que queda resaltada por la orientación de la rodilla hacia el lado izquierdo y la de las manos hacia el lado derecho.

La elegante *Inmaculada Concepción* del Santuario de la Virgen de la Antigua en Orduña (Vizcaya) fue atribuida a Solís por Tabar Anitua⁴⁰ (Fig. 17). De entre las muchas representaciones concepcionistas pintadas por Solís esta es sin duda la que aparenta en su modelo femenino una frágil delicadeza y un movimiento acaracolado que ha facilitado que en ocasiones haya sido considerada como obra del siglo XVIII, atribuyéndola a Luis Paret⁴¹. No es de extrañar. Solís situó en el eje de la composición una Virgen de cuerpo delgado, con el cabello recogido tras la

nuca y on los picos del manto azul al vuelo. Literalmente hinca sus rodillas sobre una agrupación piramidal de nubes y ángeles niños, entre los que destacan por infrecuentes en el tema de la Concepción los que portan el símbolo eucarístico de las espigas y los racimos de uvas en el lado inferior izquierdo. Los ángeles de los ángulos superiores están menos definidos y más fundidos con las nubes lo que acentúa una cierta idea de pie de custodia en toda la composición. Por contraste con la *Inmaculada Concepción*, comentada anteriormente, en ésta el óleo permite al pintor deleitarse en las veladuras, en los matices y hacer las figuras más ligeras y transparentes.

A un tipo iconográfico muy similar corresponden tres *Inmaculadas* conservadas en la parroquia de San Pedro de Enciso (La Rioja), en la parroquia de la Santa Cruz de Nájera, también en La Rioja, y en la colección Hernando Navas. La de San Pedro de Enciso (Fig. 18) es una de las más monumentales, recordando en su tipología a las *Inmaculadas* amplias de Carreño de Miranda. En esta versión Solís aporta la colocación del demonio y del pecado a los pies de la Virgen; aparece bajo la forma de dragón alado, ocupando todo el ancho del lado inferior, en vez de rodear la tierra. El trazo de las formas vuelve a mostrarse más anguloso, en pliegues largos y finos, con zonas de



Fig. 17. Solís, *Inmaculada Concepción*, Orduña (Vizcaya), Santuario de la Virgen de la Antigua.



Fig. 18. Solís, *Inmaculada Concepción*, Enciso (La Rioja), iglesia de San Pedro.

sombra más contrastada, especialmente apreciables sobre los rostros de los querubines que rodean la peana de nubes. El colorido azul y blanco en superficies mates resulta algo más sordo que de costumbre⁴². Las otras dos versiones responden al mismo modelo. La de la colección Hernando Navas es conocida a través de una fotografía antigua de Moreno⁴³(Fig. 19) y refleja todas las características del estilo de Solís, con su peculiar trazado de pliegues largos, finos y líneas quebradas, así como en los modelos humanos de las figuras. El modelo es idéntico al empleado por Mateo Cerezo en la *Inmaculada* conservada en la Hispanic Society de Nueva York⁴⁴, sin que se pueda asegurar la precedencia de uno o de otro pintor, aunque Solís era de mayor edad. La de la parroquia de la Santa Cruz de Nájera (La Rioja) está situada en el ático de cascarón de un retablo barroco de finales del siglo XVII, en el que también hay algunos cobres flamencos y urnas relicario. El lienzo se adapta al segmento central y se nos muestra con forma trapezoidal y numerosas ondulaciones en la tela, por lo que su apreciación y estudio es más difícil (Fig. 20). Al parecer procede de la donación de don Francisco Marín de Rodezno, caballero de Calatrava, ca-

nónigo de Toldedo, fiscal y consejero de la Inquisición, presidente de la Chancillería de Toledo y prior de la colegiata de Roncesvalles, donde falleció en 1680. La *Inmaculada* de Juan de Solís se registra ya en los inventarios de este personaje, fechados en 1675⁴⁵, año en el que realizó el legado a la parroquia.

Entre las obras firmadas y fechadas que interpretan el tema de la *Inmaculada* está una firmada y fechada en 1676, que pasó en por el mercado de arte de Madrid⁴⁶ (Fig. 21). Su modelo nos es conocido dentro del catálogo de Solís, pues es el mismo que el de la *Inmaculada* de la colección Piñerúa, algo más pequeña de tamaño y fechada un año más tarde⁴⁷. Entre ambas apenas existen variantes. La de 1676 destaca por la entonación cálida, a base de ocre, de toda la composición y por una factura más fluida, de formas menos angulosas. Las fisonomías tanto de la Virgen como de los angelitos son características de la producción de Solís.

Un modelo de gran éxito en la producción de Francisco Solís es el que, desde mi punto de vista, quedó reflejado en una serie de lienzos de estilo y cronología diversa, cuyo punto de partida quizá haya sido algún original del



Fig. 19. Solís, *Inmaculada Concepción*, Madrid, antes colección Hernando Navas.

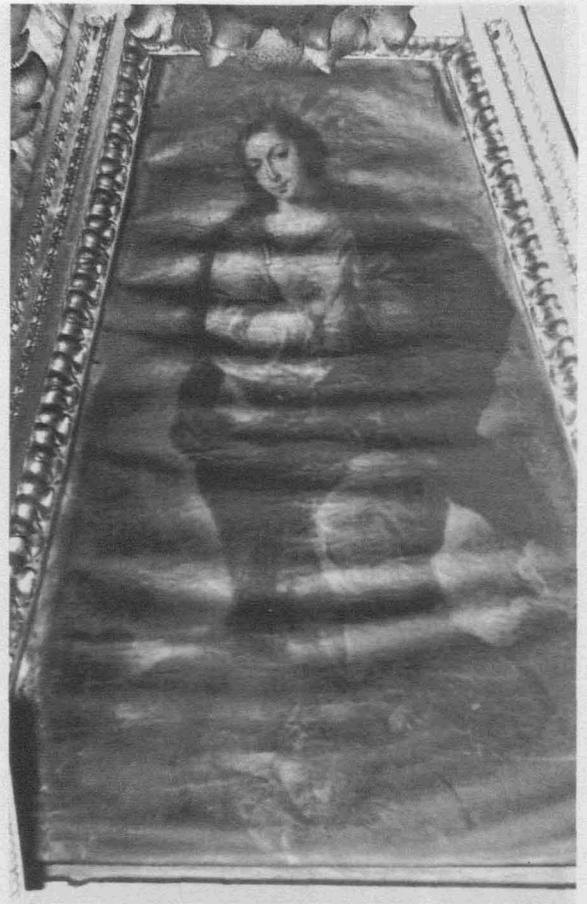


Fig. 20. Solís, *Inmaculada Concepción*, Nájera (La Rioja), iglesia de la Santa Cruz.

pintor, aún hoy no identificado, pero que originariamente estaría situado en algún lugar representativo de la devoción popular, visible y bien iluminado para facilitar su copia. A él responde el lienzo que se encuentra situado sobre la clave del arco del presbiterio de la iglesia de Monserrat de Madrid, demasiado alto como para apreciar sus cualidades artísticas. Es el mismo que reproducía una pintura de “escuela madrileña, de finales del XVII”, puesta a la venta hace algunos años⁴⁸. Todos sus rasgos estilísticos responden a los modelos conocidos de Solís, en especial los modelos de los angelitos y los plegados angulosos de los ropajes de la Virgen. Algunos rasgos como el ángel que lleva un racimo de uvas aparece en pinturas firmadas del pintor. Este modelo es el mismo de la iglesia de Monserrat. Es también el que reproduce con pocas variantes la copia de la parroquia de Zuhatza (Alava), en opinión de Tabar Anitua de “técnica más lisa y tonalidad clara”, que apunta hacia “una cronología posterior”⁴⁹. El extenso comentario que Tabar dedica a esta pintura desvela su procedencia: fue donada a la parroquia en 1802 por

D. Francisco Policarpo de Urquijo. El autor señala su similitud compositiva con la de Monserrat, así como con otras versiones que circularon por las subastas madrileñas con marcos neoclásicos de finales del siglo XVIII⁵⁰. La explicación a esta multiplicación de las copias podría estar en la obra del pintor Manuel Fernández Acevedo, que en el último tercio del siglo XVIII se dedicó a reproducir algunas de las Inmaculadas más conocidas de los maestros del siglo anterior, como Carreño, Cerezo, Solís o Murillo, y de su tiempo como Maella, dejando en todas su personal impronta en la técnica, en el colorido claro y en el modo de hacer de algunos angelitos y querubines, que son como una firma del pintor⁵¹.

Las obras anteriormente comentadas son ejemplo de la difusión de las obras de Solís fuera de la Corte. Palomino dejó constancia de otros encargos, entre ellos el de los lienzos para el claustro del convento de San Francisco de Viana (Navarra), un edificio que se concluyó aproximadamente en 1677. Así como la iglesia conserva una espectacular decoración mural del estilo de Francisco del Plano,



Fig. 21. Solís, *Anunciación*, Madrid, colección privada.

en colaboración probable con su hijo Félix, de la decoración del claustro prácticamente no ha quedado nada. Sólo el lienzo de *San Francisco en la visión de la redoma* puede ser atribuido con seguridad a Solís⁵² (Fig. 21). Se trata de un lienzo rectangular con las esquinas pintadas en medio punto, en el que San Francisco de Asís aparece arrodillado ante un altar, en cuya grada se ven libros y cilicios; el santo gira el cuerpo ante la visión del ángel con la redoma sacerdotal; debajo de la nube luminosa de la aparición reposa un bello cordero, que revela de nuevo las cualidades de Solís para la pintura de animales y de objetos de naturaleza muerta. La figura del ángel, con su manto sobre el hombro y recogido sobre el brazo recuerda extraordinariamente a las figuras de las dos anunciaciones de Boadilla del Monte, fechada en 1675, y de la Roda (Albacete), lo que unido a la fecha en la que se ter-

mina el edificio de Viana nos ofrece una fecha aproximada para este lienzo.

Otras dos obras de Francisco Solís han aparecido recientemente en subastas. La *Anunciación* (Fig. 21) es obra firmada que combina cierto tradicionalismo en la disposición de los dos personajes principales con una arquitectura grandilocuente de columnas y cortinajes recogidos⁵³. Los ropajes del ángel lucen un rico brocado. El estilo pictórico muestra una superficie tratada a base de manchas de color más que de líneas de dibujo, por lo que todo resulta más pigmentario y más fluido, quizá como muestra de un estilo temprano en el pintor, lo que también es visible en la clara dependencia formal que muestran las cabezas de querubines respecto a los modelos de Carreño de Miranda. El colorido es igualmente denso y sólo el rostro de la Virgen ofrece los rasgos y la fisonomía más ca-



Fig. 22. Solís, San Nicolás de Bari con seis escenas de sus milagros, Oviedo, Museo de Bellas Artes de Asturias.

racterística del pintor. De no estar firmada habría resultado algo dudosa y un tanto arriesgada una identificación con el estilo de Solís.

Mucho más importante es el gran lienzo de *San Nicolás de Bari con seis escenas de sus milagros* una de las obras más importantes de Solís, adquirida recientemente por el Museo de Bellas Artes de Asturias, en la cual su estilo se manifiesta de modo indubitable⁵⁴ (Fig. 22). La compleja estructura del lienzo, con la escena central de San Nicolás rescatando al niño Adeodato se completa con la escena del banquete en la que servía como cope-ro y por alusiones a otros milagros más populares, como los niños descuartizados y puestos en salazón, junto con angelotes que llevan sus atributos más conocidos: el libro con las esferas de oro, las ampollas o la mitra. En las dos pilastras laterales de la composición aparecen otras escenas alusivas a milagros del santo, no siempre fáci-

les de descifrar: son reconocibles con más o menos dudas, en la pilastra del lado izquierdo, el santo atravesando un río por encima de un tronco, talando un árbol consagrado a Artemisia, junto a un asno en otra escena milagrosa; en la pilastra derecha, San Nicolás resucitando a un niño fallecido en un incendio, intercediendo para salvar a tres generales inocentes: Nepociano, Urso y Apilión condenados a muerte y, finalmente, su intervención calmando una tormenta. Solís demuestra la plenitud de sus facultades tanto en lo relativo a la composición, como al dinamismo vertiginoso de las figuras y de las telas, como a la teatralidad de la escena con las pilastras a modo de bambalinas en los laterales, como en los efectos luminosos de los planos de fondo o en el control del colorido reducido a los bermellones, ocre y blancos. Todo parece indicar una obra madura y tardía en su producción.

NOTAS

¹ La bibliografía sobre Antolínez parte de la obra de Antonio ACISLO PALOMINO Y VELASCO, *El Museo pictórico y la Escala óptica*, Madrid, Edición Aguilar, 1947, pp. 981-983, que incluyó datos de primera mano en la tercera parte de su obra *El Parnaso español pintoresco y laureado* (1724).

Los artículos de Juan ALLENDE SALAZAR, "José Antolínez, pintor madrileño (1635-1675)", en *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXIII, 1915, pp. 22-32 y pp. 178-186, renovaron los datos históricos sobre el pintor.

Todo lo conocido hasta 1954, con muchísimas novedades, fue sintetizado e interpretado por Diego ANGULO IÑIGUEZ, "José Antolínez. Obras inéditas o poco conocidas", en *A.E.A.*, 1954, pp. 213 y ss. y más tarde en el libro *José Antolínez*. Madrid, 1957. El año anterior Juan Antonio GAYA NUÑO publicó "Una importante pintura inédita de José Antolínez", en *A.E.A.*, XXIX, 1956, pp. 71-72 y lám V. Y Martín S. SORIA, "José Antolínez. Retratos y otras obras", en *A.E.A.*, XXIX, 1956, pp. 1-8.

Con posterioridad a esta fecha, puede verse: D.A.I., "Nuevas obras de José Antolínez", en *A.E.A.*, XXXI, 1958, pp. 341-343. Teodoro IONESCU, "Un cuadro desconocido de José Antolínez en el Museo de Buckental", en *A.E.A.*, XXXII, 1959, pp. 330-331. D.A.I. "Herrera Barnuevo y Antolínez", en *A.E.A.*, XXXII, 1959, pp. 331-332. Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Dos breves novedades en torno a José Antolínez", en *A.E.A.*, XXXIV, 1961, pp. 276-277. D.A.I. "Las historias de Baco de Antolínez", en *A.E.A.*, XLVI, 1973, p. 436. J. Rogelio BUENDÍA MUÑOZ, "José Antolínez, pintor de 'mitologías'", en *Boletín del Instituto y Museo Camón Aznar I*, 1980, pp. 45-57. Ignacio CENDOYA ECHANIZ, "Un lienzo inédito de José Antolínez en el convento de Bidaurreta en Oñate", en *Goya. Revista de Arte*, n.º 235-236 (1993), pp. 11-12.

² Madrid, colección privada. Óleo sobre lienzo, 46 x 58,7 cm. Forrado a finales del siglo XIX. Según el vendedor procede de la colección de los Duques del Infantado

³ BUENDÍA, *art. cit.*, p. 53 y fig. 6

⁴ Ambas fueron dadas a conocer por Angulo Iñiguez: la primera en 1954, *art. cit.*, p. 231 y lám XII, y la segunda, aunque fue mencionada en el mismo año, no pudo ser reproducida hasta 1973 (*art. cit.*, p. 436, lám. I, fig. 3), proponiendo la identificación de su tema como *El castigo de Panteo*. Buendía pudo localizarla en la colección López Robert, de Madrid (*art. cit.*, 1980, p. 53) y la identificó como un pasaje de la *Educación de Baco en el amor*, a juzgar por los símbolos que los niños portan en las manos. Esta segunda Bacanal está firmada y fechada en 1667.

⁵ BUENDÍA, *art. cit.*, 1980, pp. 46 y ss.

⁶ *El Quexigal. La casa y su contenido propiedad de la familia Hohenlohe. Sotheby's, 25 al 27 de mayo 1979*. Lote número 4, como *Visión de San Benito*, óleo sobre lienzo, 92 x 64 cm, de escuela madrileña del siglo XVII.

⁷ Miden 108 x 50 cm. *Cfr.* Micaela Josefa PORTILLA. *El arte en la Caja de Ahorros Municipal de Vitoria*. Madrid, 1975, p. 29, fig. 15. Es tirada a parte de la *Revista de la Confederación española de Cajas de Ahorros*, números 78, 79 y 80, de marzo, mayo y julio de 1975. Mas recientemente Fernando Tabar Anitua recoge estas mismas opiniones, señalando parentescos estilísticos de las obras con el arte de Herrera el Viejo y Zurbarán, en el libro colectivo *El arte en la Caja de Ahorros de Vitoria y Alava*. Vitoria, 1996, p. 45.

⁸ Óleo sobre lienzo. Mide 52 x 44 cm. Fue subastado en Madrid por Sotheby's el 20 de junio de 1986, lote 16, identificándolo como una Santa y dando unas medidas de 57,5 x 46 cms.

⁹ Aunque no conozco ninguna pintura de este tema que pueda ser considerada como obra autógrafa de Antolínez, por el mercado anticuario de Madrid pasó una versión que se atribuyó al pintor (óleo sobre lienzo, 167 x 121,5 cm. Subasta de Edmund Peerl & asociados. Madrid, 27 de junio de 1991, lote 15). Los modelos generales de la Virgen y de las santas que la acompañan eran los de Antolínez, pero los angelitos pertenecían a otra estética diferente, afín a la de Miguel Jacinto Meléndez, por lo que quizá toda la obra fuera del siglo XVIII.

- ¹⁰ Por ejemplo, el tema de la *Aparición de la Virgen a San Francisco de Asís*, de 1668, del convento de Bidaurreta en Oñate (Guipuzcoa), publicado por CENDOYA ECHANIZ (art. cit., pp. 11-12) muestra una Virgen María con las manos desocupadas, una vez que ha entregado el Niño Jesús a San Francisco. Sin embargo, la Virgen aparece representada en sentido inverso al de nuestra cabeza.
- ¹¹ ANGULO IÑIGUEZ, *op. cit.*, 1957, lám. 19.
- ¹² Óleo sobre lienzo. Mide 58 x 47 cm. Figuró en Feriarte XXII, 1998, con medidas algo diferentes: 60 x 48 cm., presentada por Antigüedades Alcora
- ¹³ ANGULO IÑIGUEZ, *op. cit.*, 1957, láms. 28 y 29.
- ¹⁴ Óleo sobre lienzo. Mide 202 x 116 cm. Firmado "Joseph. Antolinez ft./ 1663". Tan sobresaliente como la pintura es su marco rococó de mediados del siglo XVIII.
- ¹⁵ Véase el catálogo de la exposición *Barroco importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz. Pintura y escultura*. Comisaría Fernando Tabar Anitúa. 7 de abril al 9 de junio de 1995, pp. 106, 107 y 236-239.
- ¹⁶ Elías TORMO, *Las iglesias del antiguo Madrid*. Madrid, 1927. Se cita por la edición del Instituto de España (Madrid, 1979): *Las iglesias de Madrid*. Prólogo del Marqués de Lozoya. Notas de María Elena Gómez Moreno. Probablemente se deba el no citra una obra tan clara a que Tormo no refleja el contenido de las dependencias y a que Gómez Moreno siguió la revisión al pie de la letra del texto de Tormo.
- ¹⁷ *Inventario artístico de edificios religiosos madrileños de los siglos XVII y XVIII. Tomo I*. Dirigido por Virginia Tovar Martín. Con la colaboración de Ana María Arias de Cossío, Fernando de Olaguer-Feliu y Alonso y Ángel Urrutia Núñez. Madrid, Centro de Información Artística... Ministerio de Cultura, 1983, p. 143. Da como medidas 1,70 x 2,15 (ancho por alto?) m. Lo reproduce en la figura 113.
- ¹⁸ María PAJARÓN SOTOMAYOR, *San Antonio de los Alemanes*, Madrid, 1977, p. 52.
- ¹⁹ Mide 209 x 144 cm.
- ²⁰ ÁNGULO IÑIGUEZ, *op. cit.*, 1957, lámina 11.
- ²¹ El artículo de referencia para la obra de Francisco Solís es el de Aurora MIRÓ, "Francisco de Solís", en *Archivo Español de Arte*, XLIV, 1973, pp. 401-422, con XII láminas. Con posterioridad no han sido muchas las contribuciones literarias al estudio y catalogación de la obra de Solís. Una de ellas, nada afortunada en sus atribuciones, posteriormente rectificadas, fue la de Fernando TABAR DE ANITUA, "Obras inéditas de Francisco de Solís", en *Kultura. Cuadernos de Cultura*, n.º 2, Vitoria, 1982, pp. 41-49, donde catalogaba a nombre de Solís un grupo de Inmaculadas (Maetz, Alava; Madrid, Museo del Prado, depositada en el Consejo de Estado; y Madrid, Museo Lázaro Galdiano), derivadas de modelos de Carreño y de Cerezo, pero quizá obras del siglo XVIII, todas cercanas al estilo de Miguel Jacinto Meléndez.
- Otra es la Fernando COLLAR DE CÁCERES, "Una serie de la Pasión de Cristo firmada por Francisco de Solís", en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, III, 1991, pp. 93-100, en donde se estudia una serie de cobres, alguno firmado "Solís f" inspirados por lo general en estampas flamencas.
- Algo después la paternidad de Francisco de Solís fue cuestionada por José Manuel CRUZ VALDOVINOS, sugiriendo como autor a Juan de Solís, pintor paisajista y padre de Francisco (Cfr. "Noticias, observaciones y algo más que otro país de Juan de Solís", en *Archivo Español de Arte*, vol. LXIX, n.º 276 (1996), pp. 423-433. También sobre Juan de Solís puede verse el artículo de Ana M. SÁNCHEZ SALCEDO, "Nuevos datos sobre el pintor Juan de Solís, pintor escenógrafo y decorador en la corte de Felipe IV", en *Anales de Historia del Arte*, n.º 5, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 1955, pp. 243-258.
- ²² Véase MIRÓ, *art. cit.*, pp. 403-404.
- ²³ He llegado a ver fragmentos de angelitos enmarcados como lienzos independientes y dos fragmentos unidos arbitrariamente: uno con el Padre Eterno y otro con la firma del pintor y la fecha de 1675.
- ²⁴ MIRÓ, *art. cit.*, p. 410 y lám. IV.
- ²⁵ Así se presenta, en un breve texto con inexactitudes, en el catálogo de *Castellana. Subastas*, del 20 de diciembre de 1999, lote 120. Es síntesis mala del texto más extenso y mejor analizado del catálogo de la sala de subastas *Fernando Durán*, noviembre de 1998, lote 24, donde se señala la similitud con el lienzo de La Roda (Albacete). El óleo sobre lienzo mide 119 x 91,5 cm, según el catálogo de Fernando Durán.
- ²⁶ Véase el artículo de *Miró*, p. 410 y lám. IV.
- ²⁷ MIRÓ, *art. cit.*, p. 410.
- ²⁸ Óleo sobre lienzo. Mide 117 x 132 cm. Sin firma aparente.
- ²⁹ Filippo CARAFFA (director). *Biblioteca sanctorum*. Roma, Istituto Giovanni XXIII, nelle Pontificia Università Lateranense, 1962, vol. 2, p. 681.
- ³⁰ Louis REAU, *Iconografía del Arte cristiano. Iconografía de los Santos, A-F. Tomo 2/ vol. 3*. Barcelona, 1997, p. 167.
- ³¹ Anexo a la Casa de Campo, el Señorío de Boadilla del Monte fue adquirido por D. José González, hombre de confianza del Conde Duque de Olivares, y transmitido en herencia a su hijo D. Juan José González de Uzqueta, quien junto con su esposa fundaron el convento de MM. Carmelitas y construyeron una importante casa. A principios del siglo XVIII el señorío pasó al Marqués de Miraval, perteneciente a la familia de D^o María de Vera y Gasca, y sus descendientes lo venderían al Infante D. Luis de Borbón.
- ³² MIRÓ, *art. cit.*, p. 410. La atribución hizo fortuna en la monografía *La obra pictórica completa de Ribera*. Introducción de Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ. Biografía y estudios críticos de Nicola SPINOSA. Barcelona, editorial Noguer, S.A., 1979, p. 124, n.º 202.
- ³³ Óleo sobre lienzo. Mide 260 x 180 cm., frente a 258 x 178 cm. del lienzo del Museo del Prado.
- ³⁴ Óleo sobre lienzo. Mide 117 x 132 cm. Sin firma aparente.
- ³⁵ No se dan sus medidas en el artículo de Miró. Son 303 x 245 aproximadamente.
- ³⁶ Óleo sobre lienzo. Mide 240 x 148. Sin firma aparente.
- ³⁷ Óleo sobre lienzo. Mide 192 x 138 cm.

- ³⁸ Véase MIRÓ, *art. cit.*, 1973, p. 413 y lám. II y lám. XI (considerada como “copia de algún discípulo de su academia”).
- ³⁹ Mide 159 x114 cm. Sin firma aparente.
- ⁴⁰ Véase el catálogo de la exposición *Barroco Importado en Álava y Diócesis de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria, 1995, n.º 17, pp. 228-231, cuya organización y textos corrieron a cargo de Fernando Tabar Anitua.
- ⁴¹ Por ejemplo José María Azcárate en el *Catálogo Monumental de la Diócesis de Vitoria-Gasteiz*. Vitoria, 1988, vol. VI, p. 171.
- ⁴² Quizá temple sobre lienzo. Mide. (Cfr. José Gabriel MOYA VALGAÑÓN (director) y otros, *Inventario Artístico de Logroño y su Provincia. Tomo II. Cenicero - Montalvo de Cameros*), Madrid, 1976, p. 98. Catalogado como obra de escuela madrileña de fines del siglo XVII.
- ⁴³ Fototeca del Instituto Español de Patrimonio Histórico Artístico. Archivo Moreno, n.º 17.413.
- ⁴⁴ Véase José R. BUENDÍA - Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, *Vida y Obra de Mateo Cerezo (1637-1666)*. Burgos, 1986, pp. 137-138, cat. n.º 39.
- ⁴⁵ Pedro ECHEVARRÍA GOÑI y Ricardo FERNÁNDEZ GRACIA, “Un importante legado artístico realizado en 1675 a favor de la ciudad de Nájera”, en *Cuadernos de Investigación. Historia X, 2: I Coloquio sobre Historia de la Rioja*, Logroño, 1, 2 y 3 de noviembre de 1982 (Logroño, 1984), pp. 149 -155, p. 151 y p. 153.
- ⁴⁶ Fue presentada en la XIX edición de Feriarte en 1995 por Hijos de A. Rodríguez. Se trata de un óleo sobre lienzo que mide 225 x 180 cm.
- ⁴⁷ MIRÓ, *art. cit.*, 1973, p. 414, lámina III.
- ⁴⁸ TABAR ANITUA, *Barroco importado...*, 1996, pp. 106-107, fig. 41.
- ⁴⁹ Señala las versiones de subastas Ansorena del 26 de mayo de 1993, lote n.º 120A; de Durán del 22 de diciembre de 1992, lote 731; y de Fernando Durán del 15 de diciembre de 1993, lote n.º 50.
- ⁵⁰ Véase mi artículo sobre “Manuel Fernández Acevedo (Madrid, 1744-1800). Un pintor desconocido al servicio de Carlos IV”, en *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (U.A.M.)*, vols. IX-X, 1997-1998, pp. 313-338.
- ⁵¹ Véase el artículo de José Carlos AGÜERA ROS, “La pintura española foránea del siglo XVII en Navarra: notas para un balance y estado de la cuestión”, en *Príncipe de Viana*, enero-abril 1993, núm. 198, pp. 29-50, p. 35.
- ⁵² Fue puesta a la venta en Subastas Castellana durante el año 1999. Mide 209 x 138 cm y es la misma que se puso de nuevo a la venta en Alcalá Subastas de Madrid, el 4 y 5 de octubre del 2000, con el lote número 60.
- ⁵³ Véase mi texto de presentación en el catálogo de *Finarte. España. Subastas*, subasta del 21 de octubre de 1999, lote 18. Óleo sobre lienzo. Mide 204 x 165 cm.