

Una serie de la Pasión de Cristo firmado por Francisco de Solís

Fernando Collar de Cáceres
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
(U.A.M.) Vol. III, 1991.

RESUMEN

El polifacético y fecundo Francisco de Solís es el autor de una serie de ocho pinturas de la Pasión de Cristo, sobre mármol, existente en la catedral de Segovia. En ella se aprecia la interpretación más o menos personalizada de fuentes gráficas y compositivas dispares, muy especialmente de la órbita flamenca, por parte del artista madrileño.

SUMMARY

The versatile and productive Francisco de Solís is the author of a series of eight painting on marble about the Passion. On these paintings existing in the cathedral of Segovia one can observe the more or less peculiar interpretation by this madrilanian artist of several graphic and composing sources, very specially of the flemish school.

Autor de un desaparecido libro de biografías de pintores, escultores y arquitectos españoles, para el que se nos dice que llegó incluso a abrir varias láminas de retratos —faceta de grabador, la suya, de la que no se tienen mayores referencias—; creador de una también perdida cartilla de dibujo, a la que se cree hubieron de pertenecer un par de estampas grabadas por Diego de Obregón; poseedor de una envidiable biblioteca y estudio de pintura —todo ello conjuntamente valorado a su muerte en más de 6.000 ducados—, y ávido coleccionista de estampas y dibujos, algunos de los cuales nos han llegado con su firma¹, Francisco de Solís (1620-1684), a quien Palomino presenta como hombre dotado en todo del talante de un gran príncipe —su sola armería era digna a su juicio de alguien de tan señalada condición—, es por muchas razones uno de los artistas de personalidad más singularizada entre los llamados pintores menores madrileños de la segunda mitad del s. XVII.

Como es bien sabido, Solís poseía antes que nada una sólida e inusual formación cultural, fruto de una inicial

dedicación a los estudios eclesiásticos a instancias de su progenitor, el también pintor Juan de Solís, artista éste de limitadas dotes, dedicado al ejercicio de una pintura de connotaciones paisajistas y que fue «pintor de la reina», como lo fuera luego su propio hijo. Es notorio que esta preparación intelectual, de la que a decir del tratadista cordobés salió el joven Solís especialmente aprovechado en Gramática y Filosofía², y de la quizá deriva su amistad con hombres como Calderón, dejó profunda huella en la personalidad del artista y, en consecuencia, en su concepto mismo del ejercicio de la pintura, algo que en cierto modo entendió también desde el distanciamiento de su condición hidalga. Todo ello, de una u otra forma, impregna, su arte, cuestión ésta que resulta interesante calibrar pero que escapa aquí a nuestro propósito.

Del estilo pictórico de Francisco de Solís y del catálogo de su obra poseemos hoy un conocimiento bastante amplio, gracias sobre todo a la labor recopiladora de Aurora Miró³. En realidad su manera de pintar dista de

¹ J. CEÁN BERMÚDEZ (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. IV, p. 385), destaca ya la abundancia de estampas y dibujos firmadas por el pintor con señal de dominio.

² A. PALOMINO: *El museo Pictórico y Escala Optica*, ed. Madrid, 1947, p. 1010.

³ AURORA MIRÓ: «Francisco Solís», en *Archivo Español de Arte*, XLVI, núm. 184 (1973), pp. 391-422.

ser tan homogénea como se pretende, y subsisten importantes lagunas en su dilatada trayectoria. Poco tiene que ver desde luego la *Anunciación* de los Redentoristas de Madrid con la *Visitación* del Museo Balaguer, en Villanueva y Geltrú, o las pinturas de Boadilla del Monte, y lo mismo lo uno que lo otro con la *Anunciación* (1663) del Museo de Arte de Cataluña, de su segunda época, tan próxima al hacer del joven Ruiz de la Iglesia. Se han perdido, por otro lado, obras tan importantes como el retablo de Santa Teresa de la iglesia madrileña de San Miguel, las valientes pinturas que hizo para el convento de las Lauras⁴ o, entre otras muchas, las de que con temas herácleos realizó para el recibimiento en 1680 de María Luisa de Orleans, inevitablemente efímeras y excepcionalmente mitológicas.

Si nos atenemos a la práctica profesional hemos de pensar que Solís desarrollaría su irregular actividad pictórica al menos entre 1644 y 1684, por espacio de unos cuarenta años, siempre y cuando tengamos por una hecho único la realización de una pintura para los Capuchinos de Villarrubia de los Ojos cuando contaba sólo los dieciocho de edad, esto es, hacia 1638. Pero nada de lo que conocemos suyo puede situarse antes de la citada *Anunciación* de los Redentoristas, de 1656, aún con resonancias de la pintura madrileña de principios de siglo, y casi nada ha de ser anterior a la década de los setenta. Desconocemos en suma una gran parte de su producción, y la que tenemos por inconfundible manera de pintar, próxima al hacer de Van de Pere, Alonso de Arco y Pedro Ruiz González⁵, o Diego González de la Vega, y entroncada en el estilo Francisco Rizi⁶, responde a la fase más avanzada de su actividad, aquella que sin duda tiene que ver con esa «*manera muy fresca, hermosa y grata al vulgo*» que refiere Palomino. Pero acaso ni siquiera de ésta poseemos una noción completa. Por otro lado, cabe observar valoraciones de difícil conciliación en el testimonio de tratadista, cuyo apretado perfil biográfico de Solís constituye un excelente soporte para la estimación de su obra artística, más allá de mostrarnos las diversas facetas que conforman su particular personalidad.

En las vitrinas del museo catedralicio de Segovia se exhibe una interesante serie de ocho pinturas sobre mármol con temas de la Pasión de Cristo (44 × 62,2 cm.) que constituye un ejemplo desconocido, avanzado y por muchas razones singular de la obra de Francisco de Solís⁷; una serie dotada de delicados marcos deciochescos que parecen denotar lo tardío de la incorporación de estas pinturas a las colecciones del templo mayor, quizá por donación de algún prelado —no hemos tenido la fortuna de localizar el registro de un hecho tal—, y cuya selección de pasajes evangélicos, con ausencias como la

Oración en el Huerto, la Coronación de Espinas o la Subida al Calvario, mueve a pensar que posiblemente nos ha llegado incompleta.

Lo singular del soporte hace que las calidades pictóricas difieran sensiblemente de las habrían resultado de ser lienzos, por lo que en buena medida se diluye parte de lo que de característico hay de las creaciones de la escuela madrileña de la segunda mitad del s. XVII; no es de extrañar que en algunas ocasiones hayan sido tenidas incluso por italianas⁸, quizá sobre todo en la proximidad del pequeño altar portátil con pinturas sobre alabastro conservado en la capilla de Santa Catalina. Su tono general, no obstante, posee fundamentalmente resonancias flamencas, si bien hay ante todo en ellas un nutrirse de fuentes dispares, sean nórdicas o italianas, que se resuelve en una síntesis más o menos personalizada.

La serie se abre con el episodio de *Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación*, escena al uso de los textos devotos tendentes a subrayar la humildad de Cristo —lejos sin embargo de las extremas «complacencias» que alcanzan en esto las *Meditaciones* de Alvarez de Paz— que Solís interpreta con amplitud figurativa algo mayor de lo habitual. La composición está planteada con cierto criterio clásico, pero las figuras poseen un decidido aire flamenco, al margen de su exagerada estilización y de una factura nerviosa y algo sumaria. La filiación nórdica de las fuentes resulta especialmente obvia en el sayón que aparece sentado en primer término increpando a Cristo; es figura de robusta anatomía rubeniana, aquí forzada hasta la dislocación, y de un tanto deficiente inserción espacial que parece entresacada de la *Resurrección de Cristo* de Rubens (Amberes, Catedral) a través del la divulgadísima estampa de Schelte Adam Bolswert. Desconocemos cuál sea sin embargo la referente a la figura de Cristo, aunque no puede dejar de advertirse una notoria similitud con la versión de Jerónimo Jacinto Espinosa en lo que toca a la disposición corporal, por más que exita una inversión compositiva en términos de lateralidad. Por otra parte, al igual que Espinosa, Zurbarán o Cano, entre otros, Solís opta por introducir la columna de Santa Práxedes, dentro de las dos opciones iconográficas posibles, y no renuncia del todo a la dimensión intimista y pietista del tema, despejando el espacio central en torno a la figura de Cristo, que virtualmente se recorta sobre el fondo neutro del desnudo muro de la estancia. Probablemente el resto de los personajes, dispuestos en un juego equilibrado de verticales a derecha e izquierda, proceden igualmente de composiciones ajenas, pero sus actitudes resultan excesivamente convencionales para establecer relaciones que vayan más allá de lo genérico, si bien parece obligado subrayar la proximidad de Solís aquí a pintores como Ca-

⁴ PALOMINO: *op. cit.*, p. 1011, que subraya la calidad de las primeras, refiere que estas otras hicieron mucho ruido, lo que permite pensar que eran pinturas de gran efectismo.

⁵ A. MIRÓ: *art. cit.*, p. 418.

⁶ A. PÉREZ SÁNCHEZ: en Catálogo de la exposición, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura de su tiempo*, Madrid, 1986, p. 344. Señala también la proximidad estilística con Francisco Camilo.

⁷ La serie completa fue exhibida en la exposición *Crucis Mysterium*, Segovia, 1990, núms. 31-38; catalogadas como anónimas, s. XVIII.

⁸ SANTAMARÍA, *Segovia, Museos y Colecciones de Arte*, Segovia, 1981, p. 41.



Fig. 1. Francisco de Solís. Cristo recogiendo sus vestiduras tras la flagelación. Segovia, Catedral.



Fig. 2. Schelte A. Bolswert. Resurrección de Cristo, según Rubens.

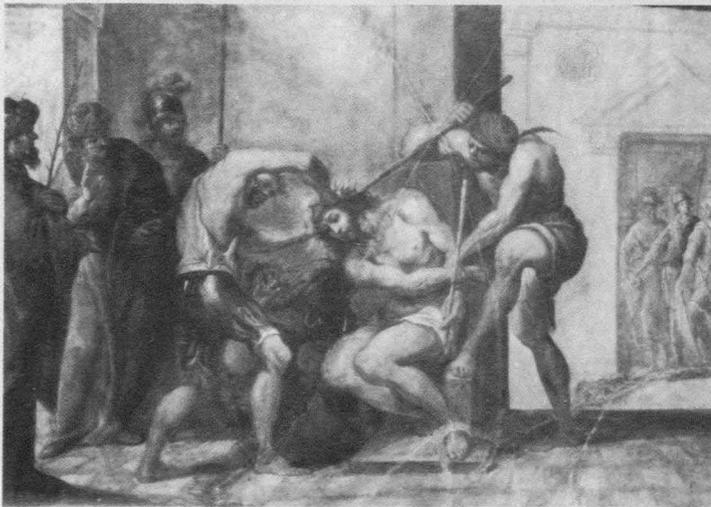


Fig. 3. F. de Solís. Coronación de Espinas. Segovia, Catedral.

milo, Van de Pere y el mismo Herrera el Mozo en lo que atañe a la estilizadísima proporciones de los modelos humanos.

La *Coronación de Espinas* viene a ser la pintura de carácter más decididamente nórdico de cuantas componen el ciclo, tanto por los ecos rubenianos como por la desproporcionada violencia de los sayones y su malcarada y casi grotesca condición, digna de estampas de inspiración medieval o del mismo H. Goltzius. En el afán por subrayar el intenso dramatismo del episodio, la escena central adolece de excesivo alambicamiento debido a que su enfática teatralidad, cimentada en lo rotundo de las anatomías y en la crispación de los gestos, no tiene el refrendo de un realismo crudo, directo y convincente, debido sin duda a una absoluta renuncia del artista a los

elementos que hace más explícito lo cruento, algo muy habitual entre los pintores madrileños del momento. La ensañada actitud de los sayones se traduce incluso en torsiones, escorzos y gesticulaciones sin cuento. Algo no muy distinto ocurre con la figura de Cristo, en su inestable posición sedente, el acusado zigzag corporal y la forzada torsión anatómica, próxima a la dislocación. La conciliación de estos rotundos caracteres con la paciente, serena y dulce expresión del rostro evoca de inmediato los modos de Van Dyck, cuya versión berlinesa del tema fue divulgada por el grabador Schelte A. Bolswert, si bien es de notar en realidad una mayor proximidad figurativa con los dibujos del maestro preparatorios para la pintura⁹. El grupo de los tres soldados enmarcados al fondo bajo el dintel de una puerta de formas clásicas

⁹ Cfr. Horst VEY, *Die Zeichnungen Anton van Dycks*, Bruselas, 1962, núm. 74; dibujo en el Petit Palais, Paris, inv. 1033.



Fig. 4. F. de Solís. «Ecce Homo». Segovia, Catedral.

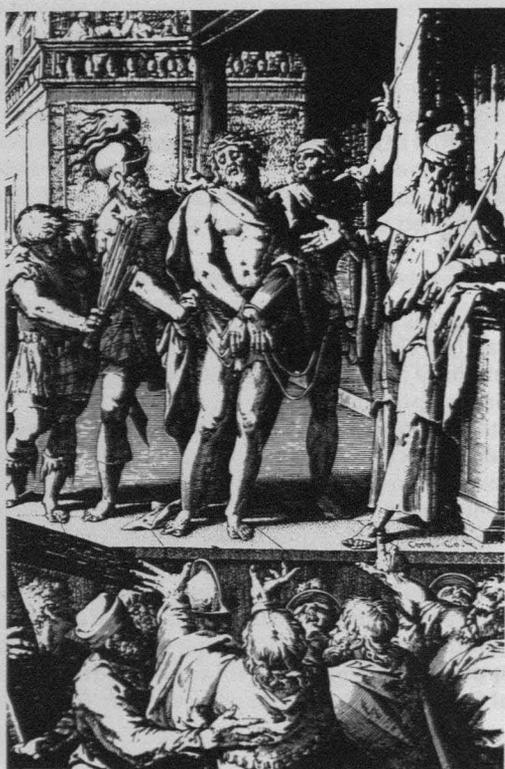
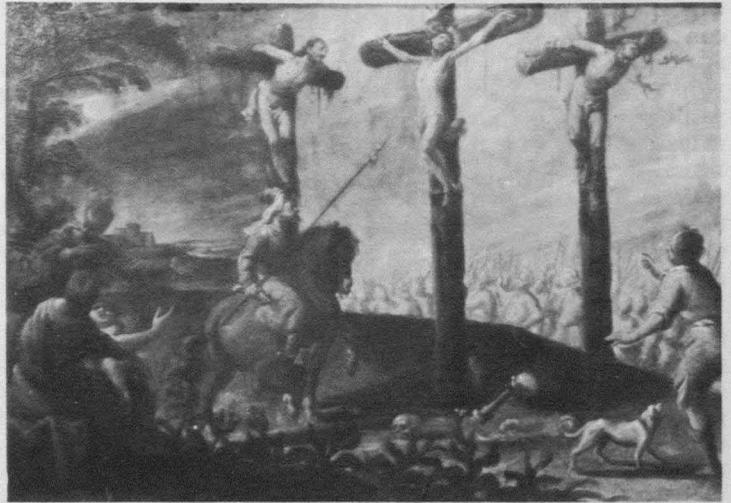


Fig. 5. Cornelis Cort, «Ecce Homo» (detalle).



Fig. 6. Christopher Jegher, «Ecce Homo».

*Fig. 7. F. de Solís. Crucifixión.
Segovia, Catedral.*



*Fig. 8. F. de Solís. Entierro de Cristo.
Segovia, Catedral.*



*Fig. 9. Christopher Jegher.
Entierro de Cristo.*



*Fig. 10. F. de Solís. Resurrección de Cristo.
Segovia, Catedral.*

tiene por otra parte algo de rubeniano, en su conexión con el que en análoga disposición, aunque con distintas actitudes y muy otra complexión, aparece en el *Sansón* y *Dalila* de Londres (National Gallery, núm. 6461), cuya difusión se debe a la stampa de Jacob Batham; y para los sayones podrían señalarse quizá semejanzas con figuras de Goltzius. Pero en todo caso está claro que Solís se sirvió de una composición nórdica muy divulgada de la que deriva también otra pintura existente en las Salesas Reales de Valladolid¹⁰, con variaciones que afectan al fondo y a los grupos secundarios.

La maltratada pintura del *Ecce Homo* —asunto del que se conoce otra versión del propio artista¹¹— es una de las mejor logradas de la serie, y así quizá lo entendió el pintor al estampar su firma, «Solís f.», en el borde superior del frente de la terraza desde la que Cristo es mostrado al pueblo. El planteamiento compositivo y figurativo trae de inmediato a la memoria la extraordinaria versión del mismo tema realizada por Cabezalero para la capilla hospitalaria de la V.O.T., a pesar de las enormes diferencias existentes entre una y otra pintura. Las fuentes compositivas son sin embargo un par de estampas de muy distinta época. De un lado una espléndida interpretación del pasaje evangélico debida a Cornelis Cort, de la que proceden las figuras del sayón y el soldado, y en parte Cristo, con modificaciones que afectan sobre a la cabeza del primero y al manto del último, y de otro una viñeta correspondiente a una serie xilográfica de la vida de Cristo realizada por Christophe de Jegher, de la que Solís extrae la figura del magistrado y en cierto modo también en este caso la de Cristo, en perfecta fusión con la de C. Cort, así como la idea general del grupo de los judíos que reclaman la crucifixión y las labradas formas de la terraza. Coleccionista de estampas como era, Solís estaba especialmente capacitado para captar la novedosa belleza de las creaciones de este grabador del círculo de Rubens, alemán, aunque residente en Amberes, y dado a composiciones de valientes encuadres, con vehementes y comprimidas escenas y una renovada técnica; sorprende por ello en parte que no hiciera un mayor uso de esta serie, tan escasamente aprovechada por los artistas madrileños, y que no sacara mayor partido de ello. Pero de otro lado está claro que no quiso renunciar a otros modelos más usuales. En este caso quizá no debe desdeñarse el posible conocimiento por su parte de otras fuentes, tales como un grabado de Peter de Jode o de pinturas próximas a las versiones de Franck Francken II. El grupo de Cristo, con Pilato, el sayón y el soldado, destila además cierto sabor vandyckiano, aunque la conexión con el maestro flamenco, especialmente aparente en la figura de Cristo, parece tamizada por las versiones del tema debidas a algunos de los muchos pintores de la escuela madrileña que se dejaron seducir por

la sensibilidad de antuerpiense. Al mismo tiempo algunos de los más característicos modelos humanos del repertorio de Solís emergen en el apretado grupo que se agolpa gesticulante junto al pretorio; son figuras que nos remiten a obras como el retablo de San Marcos de la catedral Vieja de Vitoria, poniendo de manifiesto la incuestionable identidad del Solís que firma, con la fórmula de siempre, esta olvidada serie segoviana.

En la *Crucifixión* se evidencia el Solís de las figuras estilizadas, de las incurvaciones y de los detalles acaracolados, de las formas resueltas a base de toques de color y de los personajes secundarios a contraluz, aunque se echa en falta el aparato compositivo de sus grandes versiones de la Visitación o la Purificación. El momento elegido es el de la lanzada de Longinos, como lo hace Cabezalero en la versión de la V.O.T.; sin embargo las similitudes no van más allá de lo iconográfico, al igual que ocurre en relación con las interpretaciones del tema debidas a Rubens o Van Dyck, si bien hay que pensar que Solís conocía de algún modo lo uno y lo otro¹². En muchos aspectos la pintura parece enraizar en fuentes y modelos imbuidos aún del espíritu finisecular del s. XVI, bien que de forma algo genérica. Así, lo mismo que ocurre en las pinturas de batallas de fines del quinientos, un salto espacial y sesgado en el paisaje permite introducir un apretado grupo de soldados, en una zona diferenciada, más distante y bañada de luz, que inevitablemente es observado desde un plano algo realzado, figuras aparecen allí de poco más de medio cuerpo; la incurvación corporal de Cristo, de Gestas y de Dimás tiene poco de dramática y parece retrotraernos al s. XVI veneciano; y los personajes situados a contraluz en primer término participan de una estilización que nada envidia la de los más reiterados modelos figurativos de divulgación manierista. Lo más característico de la visión de Solís está precisamente en la presencia retórica de estas figuras que enmarcan la escena y hacen de introductoras, en el contrastado efecto de áreas de luminosidad intensa y de penumbra —aquí a todas luces algo excesivo, con un celaje en el que se concilian los tornasoles del anochecer con las frías brumas del amanecer, en rotunda y anómala partición lumínica—, en los contraluces, en motivos anecdóticos como el perrillo juguetero de cola acaracolada, presente en otras pinturas suyas y aquí menos vivaz, o en el gusto por las diagonales (lanza, brazos, paisaje, muchacho) y el modo de pintar a base de borrones circulares, al claroscuro, el rostro de perfil del muchacho que figura a la derecha, al igual que se advierte en los angelitos y zagalillos de varias de sus más conocidas composiciones. Aflora, como en las otras pinturas, el Solís de pintar amanerado que Palomino cuestiona, frente al maestro estudioso del natural, con aquella academia en su propio domicilio que tanto le adelantaba y facilitaba

¹⁰ Véase J. J. MARTÍN GONZÁLEZ y F. J. PLAZA SANTIAGO: *Catálogo Monumental de Valladolid. Monumentos religiosos de Valladolid*; Segunda parte. Valladolid, 1987, XIV, p. 204.

¹¹ En el Museo Cerralbo. Véase C. SANZ PASTOR: *Museo Cerralbo*, Madrid, 1979, p. 48; también J. CAMÓN AZNAR: «Summa Artis», XXV, 1978, p. 452.

¹² Especialmente similar es la representación del centurión romano en un cobre flamento del convento de Santa Teresa de Valladolid. Estuvo en la *Exposición conmemorativa del IV centenario del nacimiento de Rubens*. Valladolid, Museo de Escultura, 1977.

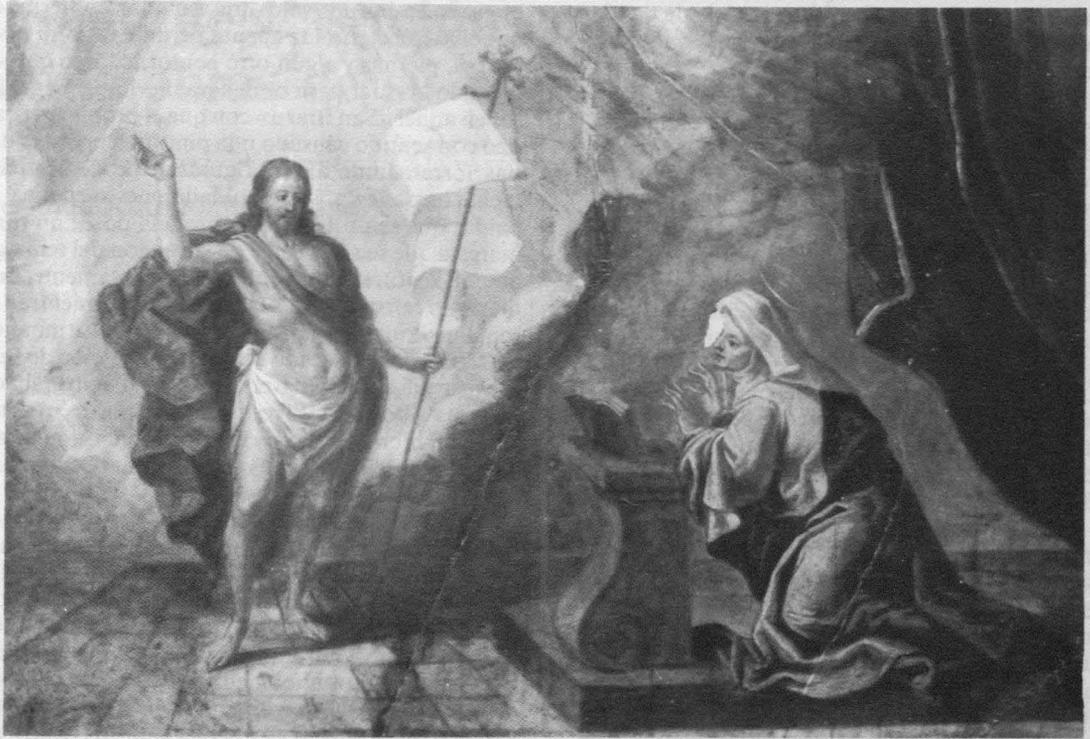


Fig. 11. F. de Solís. *Aparición de Cristo a su Madre*. Segovia, Catedral.



Fig. 12. F. de Solís. «*Noli me tangere*». Segovia, Catedral.

la invención, que el mismo tratadista no deja de ponderar y que precisamente es el Solís que menos conocemos en la actualidad.

En el *Entierro de Cristo* las resonancias son esencialmente venecianas, y en particular tizianescas, aunque nada queda de la intensidad y la grandiosidad del maestro de Pieve di Cadore y el punto de partida sea al mismo tiempo otra de las viñetas de las xilografías *Vida de Cristo* de Christophe de Jegher. Se observan notables deficiencias en los escorzos y en el plano de asentamiento de las figuras, sobre todo en lo que se refiere a los tres personajes que cierran la composición, evidente adición al grupo original y principal, así como una excesiva homogeneidad en los tipos humanos y una ejecución demasiado sumaria y descuidada. Aparte del planteamiento general de la escena, de Tiziano procede de manera especial la figura de la Virgen, aunque no tanto de las versiones del Entierro perteneciente al Museo del Padro como de la conocida *Dolorosa de las manos unidas* de la misma pinacoteca. Se trata, por otra parte, de otra de las pinturas firmadas de la serie segoviana, en el frente del basamento en que se asienta el sepulcro de Cristo, aunque en este caso se trata de una de las composiciones menos felizmente resueltas; la fórmula usada es idéntica que en la tercera composición del ciclo: «*Solís, f.*», junto al pie de Nicodemo.

La de la *Resurrección* es pintura en la que se concilian influencias venecianas y flamencas, en realidad una de las constantes más evidentes de esta serie. La composición se ordena en dos planos espaciales y lumínicos bien diferenciados, el ocupado por los soldados, en primer término, envuelto en la densa oscuridad de la noche, y el que corresponde a la triunfante aparición de Cristo, definido por una intensísima luz, en un nivel algo más lejano y elevado y delimitado por un arco de nubes. La figura grácil y revoloteante de Cristo, algo empequeñida en relación al lugar que ocupa en el espacio respecto del sepulcro y de los soldados, está resuelta con facilidad y acierto en su dinamismo, torsión y complexión anatómica, a base de breves y emborronados toques de color; una vez más parece presente el recuerdo de Rubens y de los venecianos. En las figuras de los soldados las formas se hacen inevitablemente más táctiles, merced a fuerte claroscuro que deriva de la incidencia la luz que envuelve a Cristo sobre sus cuerpos inmersos en las tinieblas nocturnas. El tono naturalista se deja sentir so-

bre todo en los dos soldados sentados en tierra, de los que el fuerte contraluz apenas permite ver otra cosa que brazos, piernas y algún otro contorno, algo que sin ser del todo inusual en su obra lleva inevitablemente a pensar en aquél «San Brazo» con que el propio artista bautizó con sentido cáustico una pintura tenebrista de Matías Torres. Junto a estas figuras de progenie aparentemente bassanesca, la del soldado puesto en pie y de espaldas que se protege con su rodela posee un tono romanista que se sitúa cerca de la versión del tema grabada por Ventura Salimbeni o, más difusamente, del manierismo reformado de Tadeo Zuccaro, mientras que el romano de manto acaracolado que se vuelve mirando hacia Cristo parece sacado de una composición de Rubens, acaso incluso de la *Conversión de San Pablo* grabada por Schelte A. Bolswert. El resultado, a la postre, es una composición híbrida más cuya mejor explicación está en la conocida afición de Solís a coleccionar estampas y dibujos ajenos.

Para la *Aparición de Cristo resucitado a la Virgen* hubo de servirse así mismo el madrileño de fuentes ajenas, posiblemente también muy tempranas, que en este caso puede tratarse de un único grabado. Desconocemos cuál sea la estampa exacta, acaso de un libro devoto, pero está claro que gozó de gran difusión y que debemos retrotraernos al menos unos cien años¹³. Al madrileño puede corresponder el mayor énfasis en el gesto y en el movimiento de la Virgen y en el plegar de los paños, así como la inclusión del cortinaje. La figura de Cristo, heroica en su complexión y en su actitud, con estandarse en la mano y un manto acaracolado, y sólidamente plantada en la estancia, tiene una vez más cierto aire nórdico.

La serie se cierra, al menos en su desarrollo actual, con el «*Noli me tangere*», iconográficamente resuelto conforme al uso especialmente arraigado en Francia según el cual Cristo tocó sus dedos la frente de María Magdalena, dejando una huella indeleble que persistiría en la reliquia del cráneo de la santa. Es obra de carácter decididamente nórdico, tanto por lo que afecta al amplio y sesgado tratamiento del paisaje, en el que se descubre a la derecha, al fondo, el grupo del santo entierro, como en lo que toca a la figura de María Magdalena, en cuya actitud y atuendo se pone de manifiesto la dependencia de modelos nórdicos cercanos al 1600 que alcanzaron notable divulgación.

¹³ En el mismo Museo Provincial de Segovia hay un tríptico datado en 1570 que reproduce la misma escena, con particular afinidad en la disposición de la Virgen. Todavía en el S. XVIII. Antonio Salvador Carmona hubo de servirse de la misma fuente para un grabado de la Anunciación.