

“Este libro ha sido financiado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Granada”

© LOS AUTORES
© UNIVERSIDAD DE GRANADA
Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Tlfs.: 958 24 39 30 - 958 24 62 20
www: editorial.ugr.es
ISBN: 978-84-338-6782-7 • Depósito legal: GR/1665-2020
Edita: Editorial Universidad de Granada
Campus Universitario de Cartuja. Granada
Preimpresión: TADIGRA, S.L. Granada
Diseño de cubierta: José María Medina Alvea. Granada
Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada

Printed in Spain

impreso en España



Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Reflejo de lo que fue la visión de esta montaña es el bello soneto de Góngora «Al monte Santo de Granada» 1598) que comienza así:

Este monte de cruces coronado
 Cuya siempre dichosa excelsa cumbre
 Espira luz y vomita lumbre,
 Etna glorioso, Mongibel sagrado.....

Y finaliza:

Sus miembros cubre y sus reliquias sella
 La bien pisada tierra. Veneradlas
 Con tiernos ojos, con devota planta

En la actualidad los libros han sido devueltos al Museo de la Abadía del Sacromonte, donde pueden ser consultados por los investigadores de este tema, que conmocionó la vida de la ciudad de Granada y que ha tenido especial protagonismo en la historia actual de la ciudad.

UNA SERIE INÉDITA DE FRANCISCO ANTOLÍNEZ EN LA COLECCIÓN DUQUE DE PASTRANA

MIGUEL ÁNGEL LEÓN COLOMA
Universidad de Jaén

LA COLECCIÓN DUQUE DE PASTRANA conserva cinco óleos sobre lienzo que componen una serie sobre la vida de la Virgen: los *Desposorios*, la *Anunciación*, la *Visitación*, la *Natividad* y el *Descenso en la huida a Egipto*. Presentan todos idénticas medidas (47 x 62 cm.), ejecución y estilo; recrean una misma figuración en similares ambientaciones arquitectónicas o paisajistas, al tiempo que rentabilizan parejos recursos compositivos¹.

La existencia de otras series² con las mismas características nos permite adscribir esta al pintor sevillano Francisco Antolínez y

1. Mi agradecimiento a don José Finat y Bustos, duque de Pastrana, por su hospitalidad para la realización de este estudio. Asimismo, al profesor don José Antonio García Luján por su colaboración inestimable.

2. AGÜERA ROS, José Carlos. «Cuadros del pintor sevillano Francisco Antolínez Sarabia (c. 1645-1700), en el monasterio de Santa Cruz de Sahagún (León)». *BSAA*, 61 (1995), págs. 405-412. PALLARÉS FERRER, M^o José. *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*. Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2001, pág. 43. LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos. «Una serie inédita del pintor Francisco Antolínez en la iglesia parroquial de Brea de Aragón (Zaragoza)». *Artigrama*, 17 (2002), págs. 329-339. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. «Una serie inédita del pintor Francisco Antolínez en la iglesia de Nuestra Señora de los Remedios de Zamora». *BSAA Arte*, 71 (2005), págs. 357-366.

Sarabia (Sevilla, h. 1645 - h. 1700)³. Con una actividad desarrollada en torno a Sevilla y Madrid, es Francisco un pintor del que apenas contamos con la información suministrada por Antonio Palomino y Ceán Bermúdez⁴. La razón de esta escasa documentación está seguramente en el propio deseo del artista que, ejerciendo la profesión de abogado, prefirió mantenerse en el anonimato «por no perjudicar a su empleo, de que solo tenía el nombre», ya que, según relata Palomino, su carácter intempestivo y extravagante daba continuamente al traste con el normal desempeño del oficio de alcalde mayor que ejerció en distintos lugares de la corte. Consecuentemente, son escasas las obras firmadas por el artista: una *Adoración de los pastores* (Sevilla, 1678) conservada en la catedral hispalense⁵; la *Visitación* (Madrid, 1699) del Museo Diocesano de Zamora⁶ y otros dos lienzos, de formato mayor al acostumbrado, el *Triunfo de David* y *David ungido por Samuel* (Madrid, 1685) en colección particular⁷.

Es también Palomino quien nos informa de su afición a pintar series, en pequeño o mediano formato, de la vida de Cristo, de la Virgen o de patriarcas del Antiguo Testamento, en paisajes «de muy buen gusto», añadiendo que «en la que se quería detener, era superior cosa»; comentario que confirma lo que evidencia su producción pictórica conocida: un desigual tratamiento de los mismos temas, unas veces con composiciones más elementales y abocetadas y

3. Sobre Francisco Antolínez, vid. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Pintura del siglo XVII*. Madrid: Plus Ultra, 1958, pág. 384. ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo y su escuela en colecciones particulares*. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial de San Fernando, 1975, págs. 29-32. CALVO CASTELLÓN, Antonio. *Los fondos arquitectónicos y el paisaje en la pintura barroca andaluza*. Granada: Diputación Provincial / Dpto. de Hª del Arte, 1982, págs. 274-275. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura barroca en España 1600-1750*. Madrid: Cátedra, 1992, pág. 382. VALDIVIESO, Enrique. *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*. Sevilla: Guadalquivir, 2002, págs. 236-237.

4. PALOMINO, Antonio. *Vidas*. Madrid: Alianza, 1986, pág. 339. CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid: Istmo, 2001, págs. 37-38.

5. VALDIVIESO, Enrique y SERRERA, Juan Miguel. «La época de Murillo». *Antecedentes y consecuentes de su pintura*. Sevilla: Diputación Provincial / Caja de Ahorros San Fernando de Sevilla, 1982, n.º 59, pág. 152.

6. RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel. «Una serie mariana del pintor sevillano Francisco Antolínez». Zamora: Museo diocesano, 2012, s. p.

7. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 2003, nota 244, pág. 608.

otras de mayor complejidad y precisión objetiva, llegando a incorporar, mediante la narración continua, pasajes complementarios y cronológicamente contiguos del asunto principal. Obras todas, en cualquier caso, con un indudable atractivo y una exitosa demanda que permitió al excéntrico jurista vivir de la pintura. No deja de ser significativo al respecto que, en los inventarios de bienes de la nobleza sevillana, tras los grandes pintores, figure Francisco Antolínez entre los más reseñados⁸. Aparte de encargos oportunos, las series salían al mercado exponiéndose, como nos cuenta Palomino, «en Palacio y otros sitios públicos». De hecho, uno de los cuadros de la serie que damos a conocer, la *Anunciación*, conserva adherido al bastidor un grabado que representa un obrador de pintura, con la siguiente inscripción manuscrita en grafía de la época: «Trillo Obrador de pintura de S. M. calle de Silva, número 20 cuarto principabs. Con destino a estos obradores, Francisco pintaba «varios juegos de a seis, de a ocho, o doce historietas de a vara, o tres cuartas y al instante los despachaba»⁹.

Su estilo orbita en la estela de Murillo, situando Ceán su aprendizaje en la *Academia del arte de la pintura*, instituida en 1660 y presidida por gran maestro sevillano. El propio Palomino, valorando bien la destreza de Antolínez con los pinceles, no tuvo reparos en reconocer haber tasado en Madrid una obra suya en cien pesos, creyéndola de Bartolomé Esteban. Era este cuadro «de Nuestra Señora con su Hijo, como cuando estuvo Su Majestad en Egipto. Asistiendo algunas piadosas mujeres a lavar, y tender la ropa del Niño Dios». Tema de carácter extrabíblico, por los que Francisco se mostró con frecuencia interesado (*Adoración de los ángeles*, *Despedida de la Sagrada Familia al partir para Egipto*, *Milagro del Trigo*, el *Taller de Nazaret*...), quizá desde el conocimiento personal de sus fuentes textuales, los *Evangelios apócrifos* y la literatura mística, lo que corroboraría la información de Palomino de ser hombre «muy noticioso y erudito».

Con unos intereses artísticos cifrados en el estudio de los efectos de la luz y la sombra, en sus composiciones de interiores la arquitectura se disuelve en una densa penumbra, rota por la irrupción de glorias de nubes y ángeles que proyectan su dorado resplandor

8. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Sevilla: Universidad, 2002, pág. 122.

9. PALOMINO, Antonio. *Vidas*. Op. cit., pág. 339.

sobre el espacio y los personajes, intensificando el color de su indumentaria y creando efectistas contrastes de clarooscuro. Un recurso frecuente en estos temas (*Desposorios*, *Jesús entre los doctores*, *Anunciación*) son los cortinajes que, recogidos en los ángulos, solemnizan los ambientes, al tiempo que estremecen la oscuridad con el intenso rojo de sus caprichosos e inorgánicos pliegues, resueltos con nerviosas pinceladas. En ocasiones, el espacio interior se asoma al cielo a través de la monumental arquitectura de un patio, o bien, mediante un paisaje de una imprecisa definición, disuelto en la luz de un libérrimo trazo. Por lo demás, la proyección perspectiva de estas arquitecturas resulta tan precipitada como inhábil. Otras veces las figuras se sitúan a cielo abierto, ante vaporosos paisajes crepusculares con dilatadas perspectivas montañosas, poblados por frondosos y movidos árboles, a la manera de Ignacio Iriarte y Murillo.

De murillesca evocación *sui generis*, la ágil y estilizada figuración de Antolínez se desenvuelve por el espacio mediante gráciles posturas y una elegante gestualidad. Un expediente habitual en composiciones donde se concentran varios personajes es la colocación de uno de ellos de espaldas, en el primer plano figurativo que, otras veces, lo ocupa un árbol, como vemos en cuadros de Iriarte, pero también en estampas flamencas de Egidius y Johan Sadeler I o Frederik Bloemaert. Las fisonomías de sus personajes están bien codificadas en su pintura, lo que facilita enormemente, junto a otros rasgos estilísticos, el reconocimiento de la autoría del pintor. Por ello mismo, la presunción de Diego Angulo en contra de la atribución a Francisco Antolínez de los cuadros que se le atribuyen en el Museo del Prado, sigue resultando del todo oportuna¹⁰.

Antolínez repite con frecuencia sus composiciones lo que, por otra parte, resulta lógico en un tipo de pintura seriada y comercializada en muchos casos a través de obradores. La *Adoración de los pastores* de la catedral de Sevilla y la de la iglesia de Santa Ana en Brea de Aragón suscriben idéntica solución compositiva; asimismo la *Huida a Egipto* del monasterio de Santa Cruz en Sahagún y una versión actualmente en subasta (Setdart. com). Igual sucede con los

Desposorios de la colección Pastrana. Su simétrica composición, con un esquema figurativo recurrente en fuentes grabadas y representaciones pictóricas, se repite casi idéntica en la versión de Sahagún, y con ligeras variantes en otras tres salidas a subasta (Durán e Isbilya). Los densos cortinajes que enmarcan la escena, como el suntuoso vestuario de época que lucen las acompañantes de la Virgen, prestan un aire teatral, si no cortesano a la escena.



Fig. 1. Francisco Antolínez. Desposorios de la Virgen. Óleo sobre lienzo. Colección duque de Pastrana.

La aquilatada composición de la *Anunciación*, presidida por la elegante figura de la Virgen volviéndose sobre sí misma ante la presencia del arcángel que, posado sobre una nube, la saluda con el gesto de la *adlocutio*, está seguramente deducida del grabado de Hendrick Goltzius que, asimismo, sitúa la escena en un interior abierto a un patio. Esta composición la repite Francisco Antolínez en las versiones de Zamora, Brea de Aragón y colección particular. La monumental arquitectura, el gran cortinaje angular, como la suntuosa alfombra sobre la que se sitúa la Virgen desacreditan la pretendida humildad de su morada, rara vez satisfecha por los pintores a pesar de las oportunas censuras iconográficas de los teólogos contrarreformistas.

10. *Presentación de la Virgen*, *Desposorios*, *Anunciación*, *Natividad*, *Adoración de los Magos*, *Huida a Egipto*. <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/antolinez-y-sarabia-francisco/c0ccae33-5f24-4150-bb1c-38e36272f2a4> [Fecha de acceso: 29-10-2020].



Fig. 2. Francisco Antolínez. Anunciación. Óleo sobre lienzo. Colección duque de Pastrana.

El propio Paleotti se manifestaría en tal sentido, esgrimiendo como argumentos la sencillez natural de la Virgen y el testimonio de la santa Casa de Loreto¹¹.

La vibrante composición tonal de la *Visitación* Pastrana supera con mucho la articulación espacial de los personajes, dispuestos junto a una elemental arquitectura. Los intensos colores de sus vestidos reafirman el protagonismo figurativo de María e Isabel ante un dilatado paisaje montañoso que se desdibuja en verdes y azules desvaídos que llegan a transparentar, deliberadamente, la rojiza preparación del lienzo. La misma composición se reitera en una versión subastada por Arcadja.

La escena de la *Natividad* está planteada iconográficamente como una *Adoración de los ángeles*, tema reflejado por los evangelios apócrifos y, especialmente, por la literatura mística:



Fig. 3. Francisco Antolínez. Visitación. Óleo sobre lienzo. Colección duque de Pastrana.



Fig. 4. Francisco Antolínez. Natividad. Óleo sobre lienzo. Colección duque de Pastrana.

11. PALEOTTI, Gabriele. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*. Bologna, 1582. Ciudad del Vaticano: S. Della Torre, 2002, pág. 178.

Nacido pues el Señor, gran multitud de ángeles que allí estaban le adoraron... Vinieron todos cuantos allí estaban... a ver la cara de Dios su Señor, y adorándole con toda reverencia, como asimismo a su Madre.¹²

La composición se impone por su audaz uso de la luz, en consonancia con el texto del *Pseudo Mateo*¹³. El foco que proyecta la gloria de nubes y querubines ilumina, tan violenta como arbitrariamente, las figuras de la Virgen, el Niño y los dos ángeles orantes, encendiendo intensamente los colores de sus vestiduras. Agrupados por una forzada yuxtaposición, sus manos exhiben un elegante catálogo de posturas devocionales. Al margen de este grupo protagonista, una densa penumbra se extiende por el establo, permitiendo la deshecha pincelada entrever su frágil estructura leñosa y las siluetas evanescentes del asno y el buey. También la marginada figura de José, de espaldas y en el primer plano figurativo, emerge de la sombra apenas abocetada. Amplias pinceladas insinúan el paisaje de cielo y tierra al que se abre el establo.

También cuenta con un fundamento apócrifo el *Descanso en la Huida a Egipto*, concebido como el frugal almuerzo de la sagrada familia ante una improvisada mesa, servida por un ángel que aproxima un cesto con frutas, mientras otros dos revolotean por las elevadas ramas de la palmera recolectando racimos de dátiles. El tema remite al llamado *Milagro de la palmera*, según el relato del mismo *Pseudo Mateo*¹⁴. El árbol, obedeciendo el mandato del Niño Jesús, doblega su tronco poniendo sus frutos al alcance de la mano, haciendo brotar después el agua de sus raíces, saciando así el hambre y la sed de la sagrada familia. La asistencia de los ángeles no la refleja el texto del apócrifo, pero su incorporación a la iconografía del tema,

12. PSEUDO BUENAVENTURA. *Contemplación de la vida de Nuestro Señor Jesucristo, desde su concepción hasta la venida del Espíritu Santo*. Madrid: Imprenta de don Ramón Verges, 1824, págs. 44-45.

13. «En el momento mismo en el que entro María, el recinto se inundó de resplandores y quedó todo resplendente como si el sol estuviera allí dentro. Aquella luz divina dejó la cueva como si fuera el mediodía. Y, mientras estuvo allí María, el resplandor no faltó ni de día ni de noche. Finalmente, dio a luz un niño, a quien en el momento de nacer rodearon los ángeles y luego adoraron». *Evangelio del Pseudo Mateo*, 23, 2. En: *Los Evangelios Apócrifos*. Madrid: BAC, 1984, pág. 208.

14. *Ibidem*, 20, págs. 218-219.



Fig. 5. Francisco Antolínez. Descanso en la huida a Egipto. Óleo sobre lienzo. Colección duque de Pastrana.

explicitando la sobrenatural provisión de alimentos, se generaliza a partir del siglo xv. La espesa y oscura arboleda ante la que el pintor encaja las figuras, con el contrapunto al otro lado del solitario árbol tras el que pace el asno, se abre ante el atardecer de un abocetado paisaje de agua y montañas con un celaje teñido de rojo. La versión del Museo Carmen Thyssen Andorra es, con mínimas variaciones, idéntica a esta de la colección duque de Pastrana.

Al margen de esta serie, la colección de la casa ducal de Pastrana conserva otra *Anunciación*, de similar formato (45 x 59 cm.), que atribuimos al mismo Francisco Antolínez. Seguramente formaría parte de otra serie sobre la vida de la Virgen. La composición, que se repite también en otras versiones del pintor, es muy similar a la anterior, si bien el patio al que se abre la alcoba de María es sustituido por un paisaje crepuscular. Difiere también la postura de la Virgen, arrodillada ahora frente al arcángel, posado también sobre una nube. Este esquema figurativo evoca poderosamente la estampa de Cornéjis Galle II y, asimismo, las versiones de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla y en la Wallace Collection.