

# Notas sobre Sebastián de Herrera Barnuevo, pintor

Fernando Collar de Cáceres  
Universidad Autónoma de Madrid

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte  
(U.A.M.). Vol. XV, 2003

## RESUMEN

*En este artículo se analizan algunos aspectos de la obra pictórica de Sebastián de Herrera Barnuevo y se establece que una riberesca Inmaculada Concepción del Museo del Louvre es en realidad obra suya. Igualmente ha de serlo una problemática pintura de la Asunción de la Virgen, en la iglesia de San Nicolás de Toledo; y hay rasgos de su estilo en un lienzo de altar de la Crucifixión del Museo de Segovia. Son pinturas asociadas hasta hoy con otros tantos maestros, y corresponden sin duda a tres momentos distintos de su obra.*

## ABSTRACT

*In this article are analyzed some aspects in the Sebastian de Herrera Barnuevo's painting, and is established that the Immaculate Conception in the Louvre painted according to the model of Ribera is certainly a work of him; the Assumption of Mary, in St Nicholas parish church in Toledo, is probably also painted by Herrera Barnuevo, though signed by Antolínez, and an altar painting of the Crucifixion, in Segovia (Provincial Museum) has also features of his style. That paintings are of three different moments in the pictorial evolution of the artist.*

Quizá uno de los aspectos menos atendidos en las exposiciones, congresos y publicaciones habidas con motivo del Centenario de Alonso Cano es el relativo a sus discípulos y seguidores, tanto en lo que concierne a quienes le secundaron en el ámbito andaluz como en lo referido a quienes se formaron bajo su magisterio en los años madrileños. Entre los últimos sobresale por polifacético y aventajado Sebastián de Herrera Barnuevo, quien como él desplegó su actividad en el ejercicio de las tres artes mayores, que se entiende cosa propia de la tradición italiana<sup>1</sup>.

En su condición de escultor, Herrera hubo de aprender el oficio con su padre, Antonio de Herrera Barnuevo, antes de entrar en el taller de Cano, lo que a lo sumo pudo ocurrir a partir de 1638. Pero más allá de su prolí-

fica actividad en el diseño de obras retabísticas y de carácter efímero, conectadas en lo esencial con su dimensión de arquitecto, es ésta la actividad artística en que alcanzó menor nombradía. Palomino destaca en este capítulo un pequeño *Cristo a la columna* en cera –“que no hizo más Miguel Ángel”– del que tenía el vaciado en plata<sup>2</sup>, a lo que hay que añadir las imágenes del desaparecido retablo de la Virgen de los Dolores en la iglesia de Santo Tomás de Madrid y el *San Antonio* de la capilla de los Agonizantes<sup>3</sup>, amén de la sustituida talla de la *Virgen con el Niño* que presidió la capilla de la Virgen de Guadalupe, en las Descalzas Reales, y las imágenes y figuras decorativas de diversos retablos, tabernáculos, monumentos, tronos y estructuras perecederas, como las de poetas y dioses que adornaban la representación del

Monte Parnaso levantada en 1649 en el paseo del Prado para el Recibimiento de Mariana de Austria, donde pudo plasmar ya sus conocimientos en distintas disciplinas<sup>4</sup>. Sea como fuere, esta faceta escultórica es la única que no obtuvo el refrendo de un nombramiento oficial, y sería su amigo G. B. Morelli quien sucediera a su progenitor como Escultor de la Casa Real<sup>5</sup>.

Como arquitecto obtuvo Herrera sin embargo máximo reconocimiento cuando en 1662 fue nombrado Maestro Mayor de las Obras Reales<sup>6</sup>, el mismo año que Juan de Torija acometiera sobre sus trazas el ochavo de la Basílica de Atocha, para la que proyectó además el retablo. La inacabada iglesia de Montserrat, en la calle de San Bernardo, luego transformada por Pedro Ribera, fue en esto su creación de mayor empeño<sup>7</sup>. En 1660 intervino en la reforma del Jardín de la Isla, en el palacio de Aranjuez<sup>8</sup>, y en 1664 en las obras del Real Pósito<sup>9</sup>; y su firma aparece por entonces con la del Hermano Bautista en los planos para la capilla del Cristo de la Venerable Orden Tercera de Madrid, y casi final de sus días, en enero de 1671, en las primeras para el Puente de Toledo, aunque no como autor. Pero su mayor aportación y valentía en el diseño estuvo en la traza de retablos y estructuras afines, varias de ellas plasmadas en plata, que no sólo terminarían por traer el juicio negativo de Ceán o Llaguno<sup>10</sup>, sino que en algún caso determinaron ya entonces la preferencia de algunas propuestas más convencionales, si bien tal bravura creativa no fue óbice para su nombramiento oficial. En este capítulo inventivo entran las trazas del trono de la Virgen del Sagrario de la catedral de Toledo, frente a las de Pedro de la Torre y el Hermano Bautista, hacia 1655<sup>11</sup>; el retablo-camarín de San Ginés, en Madrid, de 1657; el proyecto del tabernáculo de plata de Nuestra Señora de Gracia, en 1662; el catafalco de Felipe IV, en 1665<sup>12</sup>; el monumento de Semana Santa de la capilla Real, encargo por la reina viuda Mariana de Austria en 1667, y muy especialmente el retablo-baldaquino para la urna de plata de San Isidro en la iglesia de San Andrés (B. N., B. 403), por 1657, cuya barroca traza con columnas salomónicas y espectacular remate desbordado de ángeles heráldicos fue relegada en favor del proyecto más discreto debido a Juan de Lobera, en 1660<sup>13</sup>. A ello hay que sumar el imaginativo diseño de un *Retablo-marco de un lienzo de altar de la Virgen con el Niño* (B.N., B.404), supuestamente para una capilla de palacio; las trazas para el *Relicario del corazón de Santa Teresa* de las Descalzas de Alba de Tormes, en un par dibujos complementarios<sup>14</sup>, y otros proyectos de relicarios en los Uffizi o en la National Gallery of Canada (Ottawa), así como un dibujo para una *Custodia con Santos Padres*<sup>15</sup> y un escenográfico *Monumento Pascual, con el Arca de la Alianza* vendido en 1998<sup>16</sup>, además de diversos pormenores canescos de molduras con decoración vegetal y

ángeles, como las que fueran del Instituto Jovellanos de Gijón, entre otros.

Pero la faceta que aquí nos incumbe es la pictórica, en la que obtuvo también oficial reconocimiento, siendo nombrado Pintor de Cámara en 1667 por muerte de Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>17</sup>. Palomino refiere que hizo como tal varios retratos<sup>18</sup>, aunque el único que se tiene hasta ahora sin reservas como suyo es el *Carlos II* de la colección Gil Nebot de Barcelona, realizado por entonces<sup>19</sup>. Menos característico pero quizá también de su mano es el de *Carlos II con Mariana de Austria*, un par de años posterior<sup>20</sup>, mientras el de *Baltasar Carlos como general* de la Galleria Anna y Luigi Pameggiani (Reggio Emilia), que se le atribuye no sin cautelas, ha de ser en buena lógica de hacia 1646 -fecha temprana en exceso para Barnuevo, si se hizo en vida del príncipe-, y la soltura de la pincelada, breve y rápida, poco tiene que ver con su habitual manera de trabajar<sup>21</sup>. De otro lado, fuera de lo estrictamente cortesano y de consideraciones estilísticas, parece que hubiera mayor fundamento en entender como suya una copia del retrato de *Inocencio X* de Velázquez que menciona Wethey en el Museo de Tours<sup>22</sup>.

Dadas sus múltiples ocupaciones y la brevedad de su labor como pintor de cámara, apenas dos años, debido a la enfermedad que ya en 1669 le tenía apartado del trabajo -conocida es la pretensión de Carreño en hacerse con la plaza aprovechando esta circunstancia-, no es extraña tal exigüidad retratística. Pero en realidad es el conjunto mismo de su creación pictórica lo verdaderamente escaso para más de veinticinco años de actividad, iniciados en la colaboración aún con Alonso Cano en el retablo de Nuestra Señora de la Paz de la Magdalena de Getafe, con su *Adoración de los pastores* (1645), y cerrados en cierto modo con la barroca y no muy feliz *Apoteosis de San Agustín* de San Francisco el Grande, pintada para el altar mayor de los Agustinos Recoletos de Madrid en fecha imprecisa<sup>23</sup>. Lugar de excepción merecen en este capítulo las pinturas sobre espejo del retablo de Nuestra Señora de Guadalupe en las Descalzas Reales, encargo en 1653 de Ana Dorotea de Austria, y el retablo de la *Trinidad de la Tierra*, o de Jesús, María y José, en el Colegio Imperial, hoy colegiata de San Isidro, de 1660, de cuya composición principal hay minucioso boceto en la colección Apelles, de Londres<sup>24</sup>.

Semejante escasez se justifica en parte en su diversificación profesional, aparte de obras destruidas o desaparecidas, desde la decoración de la capilla del Buen Consejo, del mismo Colegio Imperial -cúpula y retablo-, a las pinturas del retablo de San Antonio de los Agonizantes de Madrid, así como un *Martirio de San Lorenzo* que menciona Palomino sin localización precisa, el *Nacimiento de la Virgen* de San Jerónimo el Real, que aún llegara a ver Ponz, o una *Natividad* en El Escorial, citada por Ceán. Hay además noticia de pinturas suyas a

mediados del siglo XVIII entre los bienes de Miguel Antonio Zuaznabar, Consejero de Hacienda de S.M.<sup>25</sup>; y parece que pintó alguna versión de la *Virgen de la Almudena*<sup>26</sup>, aunque no se conoce ninguna de su mano. Mas todo viene a indicar que no fue prolífico pintor, si bien algunos de sus muchos dibujos han de ser diseños preparatorios para composiciones pintadas de las que hoy no hay noticia, a juzgar por los que se conocen de sus creaciones para las Descalzas Reales o el Colegio Imperial.

La muy conocida y característica *Coronación de la Virgen* del Museo del Prado, boceto evidente de una composición mayor, el *San Jerónimo penitente* de El Escorial, el *San Juan Bautista* y el *San Juan Evangelista* del mismo monasterio<sup>27</sup>, y unas más problemáticas pinturas de *San José* y *San Juan Bautista en el desierto*, del Hospital de Antezana de Alcalá de Henares<sup>28</sup>, se cuentan entre las escasas obras hoy tenidas por suyas. Y hay sobrados motivos para reatribuirle el interesante del *Cristo de la Victoria* de las Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes que en su día le asignara Wethey<sup>29</sup>, virtual trampantojo a lo divino de la popular imagen del Cristo de la Victoria creada por Domingo de la Rioja a raíz de la Visión de la beata Francisca de Oviedo, llamada a alcanzar gran devoción en el ámbito madrileño y llevada luego a Serradilla (Cáceres), de la que derivan algunas interpretaciones pintadas<sup>30</sup>. Como Camilo o Pereda, Herrera Barnuevo opta por mostrar a Cristo vivo, no como expresión de la talla, aunque sobre peana y con el adorno de un dosel y un par de floreros, en clara alusión a la imagen devota. El carácter canesco de la figura, su sentido del dibujo y del color y su particular barroquismo no ofrecen dudas, y no hay lugar a pensar en ninguno de los otros seguidores de Cano ni en el propio maestro.

Palomino afirma que siguió al artista andaluz “*más por imitación que por disciplina*”<sup>31</sup>. Sin embargo, Wethey ha valorado que esta influencia de Cano es relativamente escasa<sup>32</sup> y pone el énfasis en su indudable conexión con los maestros quinientistas venecianos, de la que ya habla el tratadista cordobés, quien dice que un *Martirio de San Lorenzo* suyo parecía de Tiziano, de Veronés y de Tintoretto porque tenía lo mejor de todos ellos<sup>33</sup>. Y es cierto sin duda que “los delicados querubines que jueguan en el cielo en muchas pinturas de Herrera Barnuevo se distinguen por su atlético vigor y sólidos cuerpos de los que se ven en los trabajos de Cano con idéntico tema.”<sup>34</sup>. Pero ello comporta que proceden del granadino, como los de Escalante o Francisco Caro; y tal observancia tipológica, verificable también en otras figuras, es sólo el rasgo más patente de una deuda mayor.

El carácter canesco de la obra de Herrera Barnuevo es desde luego más general y conceptual, y está en el sentido plástico, en la precisión del dibujo, en la limpieza de las formas, en el tratamiento de paños y el sentido del

color, de lo que quizá sea el mejor ejemplo la *Trinidad de la Tierra*, en la colegiata madrileña (1660), aunque el discípulo terminaría por inclinarse hacia un barroquismo compositivo ajeno al maestro. De otro lado, el componente veneciano es notorio en su pintura, como bien lo denotan en lo figurativo las mujeres bíblicas de la capilla de Guadalupe en las Descalzas Reales, caso de las espléndidas Judith y Sara, o en lo compositivo escenas como las de Abigail con David y Rebeca con Jacob ante Isaac<sup>35</sup>; de parecido tenor hubieron de ser las de la Capilla del Buen Consejo en San Isidro<sup>36</sup>. En la *Adoración de los pastores* de Getafe, comúnmente entendida bajo la inspiración de Correggio, hay desde luego componentes bassanescos; y la recurrente influencia de Tintoretto ha sido resaltada con frecuencia en el lienzo de los *Mártires de Japón* que ocupa el ático del retablo de la *Trinidad de la Tierra*, donde lleva a lo extremo su afición por las figuras y elementos diagonales, muy en el gusto del veneciano.

Pero es claro que la indagación pictórica de Herrera Barnuevo pasa por la utilización de fuentes compositivas y figurativas muy dispares, lo que sólo excepcionalmente y en obras previsiblemente tempranas entraña plena sujeción al modelo de referencia. Tal es el caso del *San Juan Bautista* del Monasterio de El Escorial, préstamo indudable de la estampa quinientista del mismo asunto debida a Orazio de Santis, con una elegancia figurativa de estirpe canesca y la sola naturalista adición de un cordero. El jupiterino *San Jerónimo penitente* responde aún a planteamientos manieristas, y se relaciona con modelos de inspiración miguelangelesca o del mismísimo Rosso Fiorentino<sup>37</sup>. De la *Trinidad de la Tierra* del Colegio Imperial (1660) se ha destacado su entronque en una composición de Rubens llevada a la estampa por Schelte Adam Bolswut, pero aquí el grado de elaboración es tal que se entiende por el contrario como enteramente nueva, amén de su mejor trabajo conocido con permiso de la *Inmaculada* que adorna el frontal de altar de la capilla de Guadalupe. Tiziano, Veronés y Tintoretto, además de Cano, pero también Rubens, y como veremos Ribera, son así inmejorables referentes estilísticos y figurativos de Herrera Barnuevo pintor.

Desde 1941 figura en los fondos del Museo del Louvre una *Inmaculada* (cat. num. 20.735), de medianas dimensiones (lienzo; 1,45 x 1,01 m.), que se viene catalogando como obra de inspiración riberesca, y simplemente asociada como tal al valenciano, que es en realidad creación indudable de Sebastián Herrera Barnuevo (fig. 4)<sup>38</sup>. Ingresó en el museo en 1866 como depósito de M. Bourgade, según puede leerse en la etiqueta con que figura en la reproducción fotográfica hoy disponible<sup>39</sup>. Al margen de la tipología mariana, entroncada desde luego en Ribera, la presencia junto a la Virgen de diversos ángeles inspirados en modelos de Cano y resueltos



Fig. 1. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Trinidad en la Tierra, detalle*. Madrid, Concatedral de San Isidro



Fig. 2. Alonso Cano. *Inmaculada Concepción*. 1638 (destruida). Madrid, Concatedral de San Isidro



Fig. 3. Jusepe Ribera. *Inmaculada Concepción*. Madrid, Museo del Prado



Fig. 4. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Inmaculada Concepción*. París. Museo del Louvre

en el estilo de Herrera Barnuevo, casi exactos a algunos de otras composiciones propias, permite establecer sin reservas la autoría del lienzo. Su representación coincide en esencia con los bien conocidos de la *Trinidad de la Tierra* del Colegio Imperial (fig. 1). Así, en la parte alta, figura a la izquierda un pequeño ángel desnudo, con los dos brazos levantados y una pierna en fuerte escorzo, que es análogo al que allí sostiene sobre sus hombros la esfera orbital del Padre Eterno, a la vez que tiene que ver con el que levanta el cortinaje en el dibujo del *Arca de la Alianza* -firmado- vendido en Madrid en diciembre de 1998; en el lienzo del Louvre su gesto deviene en gratuito, lo que es consecuencia indudable de

la utilización indiscriminada de un modelo que estimó afortunado. El ángel que ocupa en el vértice opuesto y mira hacia María, canesco donde los haya, es transposición del que está junto a José en la *Colegiata*, salvo en lo que toca a la disposición de los brazos y las azucenas; pero en realidad aparece ya en la temprana y bassanesca *Natividad* de Getafe, tenida por su primer trabajo. El dispuesto a la izquierda, en lo alto de la peana angélica de María, con las piernas separadas y un brazo levantado, guarda estrecha relación con el más destacado de los de la *Asunción de la Virgen* del Museo de Prado y con el que, en disposición contraria, lleva sobre su cabeza un extremo de la túnica del Padre Eterno en la referida pin-



Fig. 5. Pedro de Villafranca. *Inmaculada Concepción*. 1662

tura del Colegio Imperial, mientras el que allí surge junto al extremo flameante del manto del Eterno se asemeja al representado en análoga disposición junto a la Virgen, con el brazo cruzado y el rostro girado. El primero de ellos está a su vez emparentado con el que destaca en la parte central del trono angélico de la Virgen del Louvre, y el fuertemente escorzado aquí en la parte inferior de la peana es transposición del que flota sobre María portando flores en el tantas veces citado gran lienzo de altar de los jesuitas: todo un entrecruzamiento figurativo que dice mucho sobre la manera de trabajar de Herrera Barnuevo.

La Virgen responde también claramente su estilo, aunque en lo tipológico difiere bastante de sus más conocidas representaciones marianas, ya que es interpretación de un modelo de Ribera. Veronique Gerard la relaciona así con la desaparecida *Inmaculada* del convento de Santa Isabel, realizada en 1646 para la capilla Real de Nápoles y llegada en Madrid en 1672<sup>40</sup>, que según refiere Palomino fue transformada por Claudio Coello antes de ponerse en el retablo mayor del convento madrileño,

y considera que ha de verse como réplica libre de tan notable creación riberesca; pero las diferencias son grandes, y las posibilidades de que Herrera Barnuevo conociera este gran lienzo, nulas. En realidad está bastante más cerca del modelo salmantino de las agustinas de Monterrey, obra de 1635, aunque el referente directo no hubo de ser seguramente esta notabilísima creación sino la mucho más modesta versión que llegó a ser del marqués de Alcántara y que en 1833 adquiriera Fernando VII, hoy en el Museo del Prado (cat. 1.070)<sup>41</sup>, identificada con la mencionada en Madrid en agosto de 1647 en el inventario de los bienes del difunto D. Juan Alfonso Enríquez de Cabrera, Almirante de Castilla (fig. 3)<sup>42</sup>. Así lo prueban el gesto de las manos, el rostro levantado, con la mirada hacia arriba, y la disposición de las ropas, sobre todo el extremo superior del manto, aunque la parte inferior flotante está más cerca de la versión salmantina. Y hasta el angelillo que cruza el brazo bajo el rostro, a la derecha, pudo inspirarse en parte en el aquí pintado en análoga disposición.

Como en la pintura riberesca del marqués de Alcántara, la Virgen es de formas menos esbeltas y de rostro más redondo; la del Louvre más frontal, con la cabeza menos inclinada y con gesto vehemente, no edulcorado ni lánguido. Por otro lado, como en la corregida versión de Santa Isabel, Herrera evita la representación del creciente lunar con los cuernos hacia arriba, prefiriendo la luna de forma esférica, a la vez que oculta los pies de María, todo ello sin duda por decoro iconográfico, e incorpora al fondo un disco luminoso como expresión de la luz envolvente referida en el texto del Apocalipsis (*mulier amicta solis*), aunque evitando la fórmula medieval, lo mismo que Cano en su destruida *Inmaculada* del Colegio Imperial de Madrid (1638), que sin duda conocía y de la que procede uno de los angelillos del lado derecho (fig. 2). La belleza de rasgos de la Virgen, versión añeja de la *Asunción* en el dibujo del British Museum, y la dibujada y táctil resolución de los paños son característicos del hacer de Herrera Barnuevo, que se separa en esto de su modelo, en modo alguno asignable por entero a Ribera, y lo mejora. Y, frente al empobrecimiento compositivo que esta versión del Prado supone respecto de la *Inmaculada de Monterrey*, dinamiza la suya con un juego radial de diagonales, en el trono angélico, y remata la representación en lo alto con otros dos ángeles que se inclinan en sentido opuesto, mirando hacia abajo y cerrando las esquinas.

Dentro de los modelos inmaculistas establecidos años antes de que la *Pia Sententia* de 1661 terminara por autorizar el culto de manera concluyente y diera lugar a la explosión definitiva de un tema ya sólidamente afirmado, Herrera Barnuevo se decanta por una tipología italiana, la de la Virgen con las manos cruzadas sobre el



Fig. 6. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Asunción de la Virgen*. Toledo. San Nicolás



Fig. 7. José Antolínez. *Inmaculada Concepción*. 1658. Madrid. colección March



Fig. 8. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Asunción de la Virgen*. Madrid. Museo Lázaro Galdiano



Fig. 9. Sebastián de Herrera Barnuevo. *Asunción de la Virgen*. Londres. British Museum

pecho, con el rostro mirando a lo alto y rodeada de ángeles, ya en Reni (Metropolitan Museum, N. Y.) y en Ribera<sup>43</sup> y asumida luego por Murillo, en vez de por la aquí habitual en las primeras décadas del s. XVII, estática y con las manos unidas (Pacheco, Velázquez, Zurbarán; y en tallas de su progenitor), casi siempre con símbolos letánicos -como *Virgo tota pulchra*-, o por las dinámicas y elegantes de origen rubeniano, más agitadas y con una mano sobre el corazón y otra extendida, aparte de fórmulas menos comunes, entre ellas otra del mismo Reni, con las manos separadas y la mirada en lo alto, reconvertida más adelante en clave asuncionista; pero esta opción italiana se ve sin duda atemperada por la proximidad a Cano. Completamente distinta y muy personal sería la vivaz versión pintada en 1653 en el frontal del altar de la capilla de Nuestra Señora de Guadalupe, en las Descalzas.

A pesar de todo, la dependencia figurativa respecto del modelo riberesco permite entender que se trata de un trabajo relativamente temprano de Herrera, quizá de los primeros conocidos, en una fase formativa y exploratoria alejada todavía de toda indagación sobre propuestas más imaginativas y personales, si bien resulta notorio, a tenor de las modificaciones introducidas, que no pretendió hacer una copia de Ribera, ya fuera por encargo o por propia iniciativa, aunque su interpretación conlleva a la postre un "homenaje" consciente al gran maestro valenciano.

Consecuencia indirecta pero probable de esta pintura es el grabado realizado en 1662 por Pedro de Villafranca (fig. 5) para las *Definiciones de la Orden de Caballería de Alcántara*<sup>44</sup>, obra estilísticamente más evolucionada que responde, como tantas imágenes y pinturas, a la inmaculista *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*, dictada en 1661. Composición, ropas y celaje ganan en complejidad, a la par que la apostura figurativa y el drapeado de las telas, con calidad de tafetanes, están en el modo de trabajar de Herrera Barnuevo por 1660. Sin embargo el recuerdo de la versión salmantina de Ribera se hace notar ahora en aspectos como la agitada cabellera de María, la corona de estrellas, la presencia del Espíritu Santo y la de dos ángeles que muestran flores. Pero la exacta disposición de la práctica totalidad de estos ángeles -fuera de algunas supresiones-, la representación de la luna como esfera y la ocultación de los pies de María son como en el lienzo del Louvre; en lo demás hay casi triple concurrencia. El hecho de que la estampa no suponga una inversión de términos respecto a la pintura, tampoco con relación a las de Ribera, no es desde luego concluyente; y hay que desestimar que fuera Herrera Barnuevo quien se sirviera de ella, habida cuenta de la afinidad figurativa con su estilo y de la temprana datación que a nuestro juicio merece la pintura, que entendemos conectada con la que al parecer fuera del

Condestable de Castilla<sup>45</sup>, por lo que habrá que entender partió de una versión más tardía y evolucionada en la que, repitiendo esquema de la del Louvre se hubieran tenido presentes algunos aspectos del gran lienzo de las agustinas de Monterrey y no tanto, esta vez, los del cuadro del Museo del Prado.

Obra más problemática pero claramente relacionada con nuestro artista es una *Asunción de la Virgen* (lienzo; 2,18 x 1,80 m., aprox.) existente en la iglesia de San Nicolás de Toledo (fig. 6) que ostenta en su parte inferior una firma tan rotunda como sospechosa, *Antolínez fa<sup>t</sup>*, y supuestamente la fecha 1658 (?). Desde luego es pintura alejada del inconfundible estilo de José Antolínez, con quien se asocia, de sus elegantes modelos marianos, de su sentido del color y de su valiente factura, así como de la manera de Francisco Antolínez Ochoa, siempre ceñido a composiciones narrativas con pequeñas figuras de particular inspiración murillesca, y es obra de un cromatismo saturado, de formas muy dibujadas y de sólidas texturas, que adolece de una sequedad y dureza quizá intensificada en una restauración a todas luces excesiva, evidente sobre todo la planitud cromática de las luces radiales y de las nubes. Sólo la firma, que juzgamos apócrifa<sup>46</sup>, la dureza y la sequedad casi metálica de las formas se oponen a su atribución a Herrera Barnuevo, de quien son claramente los tipos humanos, el tratamiento de los paños, la dinamicidad compositiva y el uso de un colorido en el que aún se deja ver no obstante el modo de Cano.

El lienzo repite de manera escrupulosa el dibujo de la *Asunción de la Virgen* de Herrera Barnuevo existente en el British Museum (fig. 9), como ya hizo notar Angulo Íñiguez<sup>47</sup> con la sola supresión de una figura -el ángel que levanta el brazo apoyando la mano en un ala del que descende junto a la Virgen- y la inclusión de unos querubines más destacados en lo alto; el resto son modificaciones poco menos que imperceptibles que obedecen al decoro<sup>48</sup>, además del desarrollo de una luz radial en la que se diluye la corona de querubines, ahora sensiblemente más alejados. En todo lo demás la dependencia es tan estricta -paños, manos, cabellos, escorzos o expresiones- que se diría excesiva si no fuera lo habitual en él, como bien se conoce por bocetos o dibujos llevados casi milimétricamente a la pintura, caso de varias de las mujeres bíblicas del retablo de las Descalzas o de los realizados para las dos composiciones del único conservado de sus retablos del Colegio Imperial. A juicio de Angulo se trataría no obstante de una pintura realizada por el joven José Antolínez con sólo veintitrés años en el taller de Herrera Barnuevo, si bien aventura algunas hipótesis alternativas, incluida la posibilidad de que el maestro lo pintara firmándolo el discípulo, o que el mismo dibujo fuera obra de Antolínez, lo que juzga menos probable<sup>49</sup>. Pero según refiere Palomino, José Antolínez se vino a



Fig. 10. *Sebastián de Herrera Barnuevo* (?). *Calvario*. Segovia, Museo Provincial

formar con Francisco Rizí, y nada hay en su arte que recuerde lejanamente a Herrera Barnuevo. La clave que permite deshacer este embrollo la facilita a nuestro juicio la tempranísima *Inmaculada* de la colección March, de Madrid (fig. 7), firmada en el mismo 1658, con trazos bien distintos<sup>50</sup>, en la que, más allá de una supuesta inspiración en Cano —en realidad más cerca de algún modelo inmaculista de Ribera—, se reconoce ya plenamente la manera de Antolínez, su sentido pictórico y sus inconfundibles modelos angélicos, conectados aún con Rizí y del todo distintos a los del lienzo toledano, pues resulta impensable suponer una evolución tan radical en menos de un año. Es obra pues a incorporar al catálogo de Herrera Barnuevo, aunque seguramente muy retocada y correspondiente a la época de la creación del *Triunfo de San Agustín*, con la que concuerda en complejidad compositiva, firmeza de las formas, saturación cromática y en el uso con variantes de determinados modelos angélicos (perfiles, escorzos, etc.). Es difícil saber si un estudio reflectográfico y radiográfico podrá arrojar mayor luz sobre la naturaleza de esta pintura<sup>51</sup>, testimonio incontestable cuanto menos de que otro más de los numerosos



Fig. 11. *Sebastián de Herrera Barnuevo*. *San Juan Evangelista en Patmos*. San Lorenzo del Escorial, monasterio

diseños figurativos de Herrera Barnuevo alcanzó real plasmación pictórica.

Versión dibujada del mismo asunto aunque estrechamente conectada con ella y sobre todo con el dibujo londinense, es la perteneciente al Museo Lázaro (fig. 8) —de ninguna manera asignable a Antolínez<sup>52</sup>, según es de resaltar—, en la que todas las figuras se mueven en sentido ascendente y diagonal, de izquierda a derecha y en fuerte escorzo, con la Virgen en disposición sedente, abriendo los brazos y mirando hacia lo alto, y los angelillos desnudos entre los pliegues del manto flotante que termina arriba en giro contrario. Es composición más ordenada, pero apaisada y de encuadre más forzado, que parece pensada para la pintura de un ático, como de otra forma el boceto de la *Coronación de la Virgen* del Museo del Prado<sup>53</sup>.

Obra también problemática y de muy diferente factura y cromatismo es un gran lienzo de la *Crucifixión* del Museo Provincial de Segovia (3,21 x 1,96 m.), de procedencia dudosa (fig. 10)<sup>54</sup>. Se trata de un cuadro de altar

de tonos fríos y factura suelta tradicionalmente tenido en el museo por obra de Francisco Rizi<sup>55</sup>, aunque poco o nada tiene que ver con su estilo. Es desde luego pintura madrileña y en la que parece difícil en principio reconocer el estilo de Herrera Barnuevo. Lo más sorprendente en ella es quizá la mórbida figura de Cristo, pequeña y frágil, entre las más rotundas de la Virgen y el evangelista, que muestra una extraña distorsión agónica del rostro y cuya tipología difiere de casi todo lo visto en nuestro artista, aunque guarda algún parentesco con el de la *Apoteosis de San Agustín*. Pero la característica concepción figurativa de Herrera Barnuevo se hace patente sin reservas en la expresiva figura de San Juan, cuya torsión evoca modelos veronesianos, siempre de su gusto, y en cuya tipología facial se reconoce sin reservas el *San Juan en Patmos* de El Escorial (fig. 11), aparte del tratamiento de paños, algo más blandos aunque de análoga plasticidad y amplitud, así como las manos, con los dedos muy

separados, y el dibujo del nimbo. Menos representativa de su estilo viene a ser no obstante la figura de María, que remite e cierto modo al modelo escurialense de Leoni, visto acaso a través de versiones madrileñas de principios del s. XVII, no tan vehementes, sin que falte cierto sentido plástico de filiación canesca. Los lejos brumosos, tenidos de una luminosidad rojizas, traducen una la lejana silueta de Jerusalén, resuelta con una ligereza y soltura poco usuales en el madrileño. Es por todo ello obra problemática, ajena en todo caso a Rizi y sobre la que existe escasísima información, que parece oportuno tomar en consideración como creación asociable a Herrera Barnuevo, o de su taller, aunque sorprende en la ligereza de su factura y en su frialdad tonal. Su tenue colorido se ha visto algo reforzado a raíz de la restauración de realizada por la mutilación de que fue objeto en su antigua ubicación, que supuso la pérdida de la calavera dispuesta al pie de la cruz<sup>56</sup>.

## NOTAS

- <sup>1</sup> A. A. PALOMINO Y VELASCO (*Museo pictórico y escala óptica, III; El parnaso Español pintoresco laureado* n.136; ed. Madrid, 1947, p. 968) indica: "siguió sus pisadas; pues no solamente salió excelente pintor, sino escultor, y arquitecto consumado". Beatriz BLASCO ESQUIVIAS ("Sobre el debate entre arquitectos y profesionales y arquitectos artistas en el Barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, t. 4, 1991, p. 169) estima que Cano y Herrera Barnuevo abrieron así el camino a otros artistas de su misma dedicación (Herrera el Mozo, Ardemans), en lo que antes se entendía como intromisión en disciplinas ajenas.
- <sup>2</sup> Nina AYALA (en ed. PALOMINO, *Vidas*. Madrid, 1986, p. 231) cree que puede ser el ejemplar en plata conservado en La Coruña. El mismo Palomino refiere que fue maestro de José de Mora, indicando que se llegaban a confundir las obras de uno y otro (*ibid.*, p. 390).
- <sup>3</sup> Citados por CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, II, p. 288 –cita también las figuras de Virtudes en la Cárcel de Corte- y Antonio PONZ, *Viage de España.*, V, 5ª división, ep. 34 y V, 2ª división, ep. 16.
- <sup>4</sup> Su descripción, en *Historia del recibimiento i entrada de la reyna nuestra señora Doña Maria-Ana de Austria en la muy notable i leal coronada villa de Madrid* (s.l., s.a. -1650-). Hay dibujo de la figura de Venus con cupido en el Courtauld Institute of Art. Véase además J. M. CRUZ VALDOVINOS, "Observaciones generales sobre Entradas de cuatro reinas y una princesa en Madrid (1560-1649)" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 1998, vol. 38, pp-17-36; y C. SÁENZ DE MIERA SANTOS, "Entrada triunfal de la Reina Mariana de Austria en Madrid el día 15 de noviembre de 1649", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 1986, vol. 23, pp. 167-174
- <sup>5</sup> M. AGULLÓ y A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Juan Bautista Moreli", *AEA*, XLIX, . 1976, pp. 110 y 112
- <sup>6</sup> Sucedió a José de Villarreal; LLAGUNO (*Noticia de Arquitectos y arquitectura en España* IV, pp. 53-54 y 60) establece que este lo era desde el 26 de septiembre de 1660. En 1664 completó su reconocimiento como funcionario con el nombramiento de Ayuda de Furriera, de la que antes disfrutaran Velázquez y Mazo. Sobre Herrera Barnuevo arquitecto y retablista, sobre todo V. TOVAR, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975, pp. 101-119
- <sup>7</sup> Dio trazas el 16 de julio de 1668. V. TOVAR, *lo. cit.*; M. de C. CAYETANO MARTÍN; P. FLORES GUERRERO y C. GALLEGU RUBIO, " Sebastian Herrera Barnuevo, Maestro Mayor de las obras de Madrid (1665-1671)" *Villa de Madrid* : 1989, 27 (99): 49-56, y M. de C. UTANDE RAMIRO, "La iglesia de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid y la Real Academia de San Fernando": *Academia* (Madrid) 1997, no. 84, p. 183-221.
- <sup>8</sup> Véase J. L. SANCHO, "S.M. ha estado estos días en Aranjuez a ver una fuente que allí se hace...; Felipe IV y las fuentes del jardín de la Isla" *Reales Sitios* 2000, v. 37, no. 146, p. 26-39; Margarita ESTELLA ("Las cuentas del tesorero Roger Patié y otros documentos. Esculturas y antigüedades de María de Hungría y los Jardines de Aranjuez.", *AEA*, LXXIV, 2001, p. 254)– dice que la reforma del Jardín de la Isla es obra de José de Villarreal, y no de Herrera Barnuevo.
- <sup>9</sup> Véase V. TOVAR MARTÍN: *El Real Pósito de la Villa de Madrid. Historia de su construcción durante los siglos XVII -y Y XVIII*. Madrid, 1982
- <sup>10</sup> E. LLAGUNO Y AMIROLA (*Noticias de arquitectos y arquitectura en España.*, Madrid, 1829, ed. de 1977., t. IV, pp. 58-59) le tilda de licenciado siguiendo a Ceán. Para la labor de Herrera en este campo se remite a Palomino.
- <sup>11</sup> Entre otros trabajos, véase A. de ABEL VILELA, "Pedro de la Torre y los retablos baldaquino de la Virgen del sagrario de Toledo y de los Ojos Grandes de Lugo", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie 7. Historia del Arte, 1995, v. 8, pp. 145-165.
- <sup>12</sup> Complementariamente, el diseño del frontispicio e ilustraciones grabadas por Pedro de Villafranca para Pedro RODRÍGUEZ DE MONFORTE, *Descripcion de las honras que se hicieron a la catholica Mg. de D. Phelippe quarto Rey de las Españas y del nuevo Mundo en el Real Conuento*

- de la Encarnacion. Madrid : por Francisco Nieto (1666): El dibujo del frontispicio en el Metropolitan Museum of Art, de Nueva York. J. BROWN, "Spanish Baroque Drawings in the Sperling Bequest", *Master Drawings*, 1973, 11, núm. 4, pp.376 y 379, nota 16, y lámina 33. Sobre el catalafo, principalmente A. BONET CORREA, "El túmulo de Felipe IV y los retablos-baldaquino del Barroco español", *A.E.A.*, 1961 pp. 285-296
- 13 Las reservas de Virginia Tovar sobre la autoría (en VV.AA. *Dibujos de arquitectura y ornamentación en la Biblioteca Nacional*. Madrid, 1991, p. 65) carecen de fundamento, como lo prueban los elementos figurativos y su desarrollo, más allá de Cano.
- 14 Véase entre otros H. E. WETHEY, "Sebastián de Herrera Barnuevo", *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, 2, 1958, pp. 13-41; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, "Dibujos españoles en los Uffizi florentinos", *Goya*, núm. 111, 1972, p. 156; H. E. WETHEY, "Decorative Projects of Sebastian Herrera Barnuevo", *Burlington Magazine*, 96 (1956), pp. 41-46 ; G. MCKIM SMITH, *Spanish Baroque Drawings in North American Collections*, Catálogo de la Exposición, The University Kansas Museum of Art, 1974, p. 45; J. L. BARRIO MOYA y F. L. MARTÍN, "Un monumento de Semana Santa para la Real Capilla de Palacio": *Reales Sitios* Madrid, 1981, no.70, p. 11-16, J. L. BARRIO MOYA, " Sobre un dibujo de Herrera Barnuevo para un trono de plata" *Archivo Español de Arte*, 1983, 56 (224): 409-410, A. E. PÉREZ SÁNCHEZ y L. BOUBLI *Dessins espagnols. Maîtres des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles*. Paris, 1991; VV.AA. *Dibujos de arquitectura y ornamentación ...*; núms. 84 a 89.
- 15 Vendido en Londres, Subasta Sotheby's, 5-VII-1976
- 16 Madrid, Sala Retiro, XII, 1998, núm. 23- firmado *Sebastiano Herrera 20 Rs.*
- 17 Según C. DE LA VIÑAZA (*Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España.*, Madrid, 1894 II, 281) en 1658.
- 18 PALOMINO, *op. cit.*, p. 969.
- 19 Hay otra versión en Hampton Court, atribuida desde 1962 a Herrera. Sobre ésta y las aportaciones de iconográficas de Herrera Barnuevo, E. YOUNG, "Portraits of Charles II of Spain in British Collections", *The Burlington Magazine*, 1988, p.490. Ludmila KAGANÉ, cree suyo el ejemplar del Ermitage de San Petersburgo (*The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Spanish Painting Fifteenth to Nineteenth Centuries*. Florencia, Giunti, 1997) adquirido de D. P. Tatishchev, en 1846; a lo sumo será de taller. Se le ha atribuido en algún caso el interesante ejemplar del Museo Lázaro Galdiano, que en realidad responde al estilo de García Hidalgo, como ya adelantó el profesor Pérez Sánchez. Sobre esta pintura, últimamente A. DESCALZO, en *El Mundo de Carlos V. De la España medieval al Siglo de Oro.*, México, 2000, pp. 72-75) J. CAMÓN AZNAR, (*Pintura española del siglo XVII (Summa Artis XXV)*, Madrid, 1977, p. 451) consideró que era original de Herrera Barnuevo; opinión que sustenta YOUNG (*loc cit*, nota 16)
- 20 Vendido en Fernando Durán, en 1997.
- 21 A. E. PÉREZ SÁNCHEZ, *I Dipinti Spagnoli (Las pinturas españolas de la Galería de Anna y Luigi Parmeggiani*, en "Dipinti della Civica Galleria 'Anna e Luigi Parmeggiani', I. Reggio Emilia, 1988, p. 60, núm. 15, inv. 274) recusa una poco fundamentada y extendida atribución a Velázquez o Carreño y no ve motivos para pensar en Martínez del Mazo, a la vez que detecta rasgos canescos –Palomino refiere que Cano fue nombrado profesor de pintura del príncipe, recalca- y propone, no sin reservas, su atribución a Sebastián de Herrera Barnuevo, valorando sobre todo los elementos emblemáticos que se repite en el retrato de Carlos II de la colección Gil, referidos a su dignidad y estirpe.
- 22 Dado el escaso renombre de Herrera Barnuevo como pintor fuera de España es impensable entender que la inscripción del reverso que indicaba su autoría, tapada con el forrado al restaurarse, fuera fraudulenta. (H. WETHEY. y A. SUNDERLAND WETHEY " Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales." *Reales Sitios*: 1967, 4 (13): p. 15; anteriormente *The Burlington Magazine* 1965, con fotografía
- 23 Citado ya por PALOMINO (*loc. cit.*), como obra célebre, y CEÁN BERMÚDEZ (*op. cit.* II, 288), quien, además de mencionar otra del *Tránsito de San Agustín*, en la escalera, refiere que existe un grabado de Carlos Casanova de 1759; con atribución errónea de la composición a Herrera el Mozo, en *Arte y devoción. Estampas, imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias de Madrid*, Madrid, 1990. Catálogo de la Exposición. núm. 13, p. 35. Es pintura que inspiraría la de *San Francisco de Paula con los ángeles* del Museo Nacional de Escultura, atribuida a Matías de Torres, discípulo del segundo.
- 24 Sobre éste, VV.AA. *En torno a Velázquez. Pintura española del Siglo de Oro. The Apelles Collection*. Oviedo, 1999, pp. 148-153
- 25 Inventario de sus bienes, 30 de abril de 1750 : una Anunciación, un San Antonio y una Imposición de la casulla a San Ildefonso, según Marcus B. BURKE, y Peter CHERRY, *Spanish Inventories , I. Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles, 1997, The Paul Getty Trust, vol. I, p. 1043
- 26 Es mencionado, por Juan VERA (*Historia de la Virgen de la Almudena. Libro III, cap. XX, 1692*, entre los pintores que realizaron cuadros de la Virgen de la Almudena, con Dionisio Mantuano, Alonso Cano, Francisco de Herrera Francisco Rizi y Juan Carreño. Recogido en *Corpus Alonso Cano*, (A. Aterido, coord.) Madrid , 2002, p. 495.
- 27 CEÁN (*loc cit.*) cita un *San Bernabé* hoy tenido por obra italiana.
- 28 H. CASTRO (*Guía ilustrada histórico descriptiva de Alcalá de Henares*, Alcalá de Henares, 1929, p. 101, siguiendo a Elías Tormo.
- 29 H. WETHEY, en *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas* 1958 II, 25-26; E. MONTANER (*Pintura barroca en Salamanca*, Salamanca, 1987 p.188) la incluye entre las obras de: Atribución Imprecisa.
- 30 A partir de la imagen habló a la beata diciéndole "¿qué más puedo hacer Yo por los hombres". La talla de Domingo de la Rioja alcanzó fama de milagrosa, y fue a San Ginés, luego a la capilla de Palacio y por último a Serradilla, donde incrementó su fama en relación con las experiencias místicas de la hermana agustina Beatriz de León. En lo escultórico de inmediato lugar a las versiones de la VOT, también de este artista, y de San Jerónimo el Real, en Madrid, así como al en su momento controvertido Cristo de Tacoronte, en Tenerife. Cf. M. HERNÁNDEZ PERERA, "Domingo de la Rioja y el Cristo de Felipe IV en Serradilla", *A.E.A.*, XXV, ,1952, pp. 267-286.
- 31 A.PALOMINO , *Museo pictórico y escala óptica...* p. 968.
- 32 H. WETHEY y A. SUNDERLAND WETHEY, "Herrera Barnuevo y su capilla de las Descalzas Reales", *Reales Sitios*, 1967, p. 13
- 33 A. PALOMINO, *loc. cit.*
- 34 "Cano –concluyen- prefería pinturas más delicadamente modeladas y de modo más suave, pudiendo distinguirse, por tanto, el estilo de los dos maestros, aunque por sus dibujos de paneles decorativos con ángeles y querubines han sido confundidos a menudo"

- <sup>35</sup> Sobre este conjunto, los dibujos preparatorios y el complejo simbolismo mariano y evangélico de la serie: H. WETHEY y A. SUNDERLAND WETHEY, *Reales Sitios*, 1967 pp. 12-21 ; J. BROWN, "Spanish Baroque Drawings in the Speling Bequest", *Master Drawings*, 1973, 11, n. 4, p. 249; J. BROWN "Selected Drawings by Spanish Baroque Master": *Master Drawings* New York, N.Y., 1983, v.21, no.4, p. 401-407 Lizzie BOUBLI, *Musée du Louvre. Inventaire Général des dessins. École espagnole, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*. París, 2002, n. 76, pp. 88-89. Wethey establece que la fuente esencial está en el libro Martín CARRILLO, *Elogios de Mujeres insignes* (Huesca, 1627), dedicado a sor Margarita de la Cruz, quien apenas un año después lograría del emperador la autorización para el ingreso de su sobrina Ana Dorotea, fundadora de esta capilla, en las Descalzas Reales.
- <sup>36</sup> Sobre esto, principalmente, H. E. WETHEY "Herrera Barnuevo's Work for the Jesuits of Madrid", *The Art Quarterly*, 1954, pp. 335-344
- <sup>37</sup> Como en su Júpiter de la serie grabada por Caraglio, el manto flota en un remolino a sus espaldas, y las piernas, ahora separadas, aparecen una extendida y la otra doblada. .
- <sup>38</sup> Arnauld BREJON de LAVERGNÉE y Dominique THIÉBAUT (coord.), *Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre. II. Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers*. París, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1981, p. 122.
- <sup>39</sup> (*Mr Bourgade /Rue du Geore. / a Paris. à 1866*) Con letra de principios de siglo que la identifica como Asunción de la Virgen , *d'après Murillo*. Agradezco a Olivier Meslay la gentileza en facilitarme la fotografía aquí reproducida.
- <sup>40</sup> GERARD POWELL, V. y RESSORT, Cl. *Écoles espagnole et portugaise. Musée du Louvre. Département des peintures. Catalogue*. París, 2002, p. 235.
- <sup>41</sup> La idea está ya sugerida en *Catalogue sommaire* (1981) , p. 122, aunque en el moderno catálogo V. Gerard (2002) adopta la noción de su dependencia respecto de la pintura de Salamanca
- <sup>42</sup> M. B BURKE y P. CHERRY, *op. cit.*, I, p. 425 y p. 434 nota 11. Inventario realizado en Madrid el 7 de agosto de 1647 -A.H.P.M., pprot. 6227; fol. 350). , núm 535: "-Nra. S<sup>ra</sup> De la Concepcion con marco dorado de Mano de Jusepe Rivera".
- <sup>43</sup> Modelo de referencia de Ribera fue así mismo el de Lanfranco, en la iglesia romana de los Capuchinos
- <sup>44</sup> Firmada "*Petrus Villafranca scultor Regis sculpsit Matriti Anno 1662*". E. PÁEZ RIOS (*Repertorio de grabados españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1983, III, p. 257, núm. 34.) indica que es estampa intercalada en pág. 219, y subraya que es versión muy superior a la interpretación del tema en el libro de la Orden de Santiago, realizada en 1655. Villafranca no indica la autoría de la composición reproducida
- <sup>45</sup> Algunas modificaciones iconográficas (nimbo, paloma, ...), también en la versión del Prado, no son significativas; pero parece que lo sea la común planitud en los pliegues del manto, muy diferentes que en la estampa..
- <sup>46</sup> Difiere de la usada tanto por José como por Francisco Antolínez, y sus trazos caligrafiados parecen imitar los de las pinturas de Alonso del Arco existentes en el presbiterio.
- <sup>47</sup> D. ANGULO ÍÑIGUEZ, " Herrera Barnuevo y Antolínez", *A. E. A.*, XXXII, 1959, pp. 331-332. Es pintura que fue dada a conocer previamente por él (D.A.I., "Nuevas obras de José Antolínez", *A.E.A.*, XXXI -1958- p.341), quien transcribe la firma que recogemos; la fecha 1658 es hoy prácticamente imperceptible, como si hubiera sido borrada. Nada indica J. Gómez-Mener, *Una asunción de Antolínez y un San José de Solís en la parroquia de San Nicolás de Bari*, Toledo, 1965. Es de señalar que no hay en el archivo parroquial libros de cuentas ni otra documentación esclarecedora.
- <sup>48</sup> El ángel descendente pasa ahora la mano por detrás de la Virgen; dos de los ángeles desnudos tienen ahora paños, y la misma María lleva camisa bajo la túnica.
- <sup>49</sup> Es claro que de entenderse al margen de Herrera Barnuevo, José Antolínez nunca hubiera planteado en lo figurativo el dibujo así. Éste, creído antes de Cano, fue ya atribuido a Herrera Barnuevo por WETHEY (*Anales del Instituto Iberoamericano e Investigaciones Estéticas*, núm. 11, 1958). Versión inversa y menos característica en la catalogada por Sánchez Cantón en la colección Boix.
- <sup>50</sup> Firma en letras capitales latinas, habitual en él. Sobre ella, D. ANGULO ÍÑIGUEZ, *José Antolínez*, 1957, p. 17.
- <sup>51</sup> No existe el informe de la restauración, realizada posiblemente antes de 1958.
- <sup>52</sup> Inv. n° 551, 190 x 245 mm. Inscripción en tinta: *Errera*; pluma y tinta sobre papel. Estuvo con atribución a Sebastián de Herrera Barnuevo en la exposición celebrada en la Academia de Bellas Artes de san Fernando (*Fundación Lázaro Galdiano. Exposición de Dibujos*. Madrid, 1959, p. 19). En el fichero de la fundación aparece con atribución de Camps Cazorla a Herrera el Mozo.
- <sup>53</sup> Es de considerar que la hipótesis de la atribución del dibujo del British Museum a Antolínez apuntada por Angulo arrastraría la de este dibujo del M. Lázaro, en el que ninguna validez tendría en suma la inscripción *Errera*, y con ella otros muchos diseños asignados hoy a Herrera Barnuevo. Completamente distinto es el dibujo de la *Asunción* vendido en Madrid; Subastas Alcalá, febrero de 2002, lote 32.
- <sup>54</sup> Conservaba hasta hace poco la vieja etiqueta del primer inventario (núm. 6), que se no corresponde sorprendentemente con ninguna de las pinturas de este tema incluidas en el realizado por Ramón Depret (*Almanaque religioso, astronómico, histórico y estadístico de Segovia y su provincia para el año de 1868*, Segovia, 1867, pp. 268-273. ) como debiera. Nada dicen de ella Tormo, Lozoya ni Gaya Nuño en sus sintéticas descripciones del Museo. .
- <sup>55</sup> Quizá por identificación con el núm. 121 de Depret: "Cristo en la Cruz; lienzo, original de Ricci", procedente de Párraces.
- <sup>56</sup> Vv, 1995-1998. *Catálogo de obras restauradas.* (Junta de Castilla y León) Valladolid, 1999, pp. 135-137; con atribución a Francisco Rizi