

estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

N.º 4-5 ~ 2019-2020



Imagen y maquetación de cubierta y contracubierta

Detalle del Salón Rojo. Museo Cerralbo

Demian Ramos San Pedro

estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

N.º 4-5 ~ 2019-2010



Catálogo de publicaciones del Ministerio: www.culturaydeporte.gob.es
Catálogo general de publicaciones oficiales: <https://cpage.mpr.gob.es>

Edición 2020



MINISTERIO DE CULTURA
Y DEPORTE

Edita:
© SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA
Subdirección General de Atención al Ciudadano,
Documentación y Publicaciones

ISSN: 2445-2599
NIPO: 822-19-004-6

estuco

REVISTA DE ESTUDIOS Y COMUNICACIONES DEL MUSEO CERRALBO

Dirección

Lourdes Vaquero Argüelles

Coordinación

Caroline Montero de Espinosa Helly

Consejo de redacción

Cecilia Casas Desantes

M.^a Cristina Giménez Raurell

Caroline Montero de Espinosa Helly

Rebeca C. Recio Martín

Comité científico

Germán Rueda Hernanz ~ Universidad San Pablo CEU

José Luis Sancho Gaspar ~ Patrimonio Nacional

M.^a Ángeles Granados Ortega ~ Museo Arqueológico Nacional

Cinta Krahe Noblett ~ Universidad Autónoma de Madrid

Gloria Mora Rodríguez ~ Universidad Autónoma de Madrid

Ángel Aterido Fernández ~ Universidad Complutense

Soledad Pérez Mateo ~ Museo Nacional de Arqueología Subacuática

Asesor n.º 4-5

Stéphan Perreau

Doctorant en histoire de l'art moderne ~ Montpellier,
Université Paul Valéry

ESTUCO

Museo Cerralbo

c/ Ventura Rodríguez 17

28008 Madrid, España

Teléfono: +34 915 47 36 46

Fax: +34 915 59 11 71

estuco.cerralbo@cultura.gob.es

Diseño

Javier Martínez Milán

Maquetación

Sandra Rey Gelado ~ la otra creativa

Con la colaboración de la **Fundación Museo Cerralbo**.

El Museo Cerralbo no se responsabiliza de las opiniones vertidas por los autores.



9

Editorial

Lourdes Vaquero Argüelles ~ Directora del Museo Cerralbo

estudios

13

Case museo di Contadini in Toscana

Claudio Rosati

50

Museo del Vidrio y Cristal de Málaga. El reto del coleccionismo privado al servicio de la ciudadanía

Gonzalo Fernández-Prieto

81

El armario del Rastro o el rastro del armario

Alejandra Gómez Martín

132

La Guerra de Cuba en la correspondencia de Agustín de Aguilera y Gamboa

Irene Galvañ Martínez

173

Procesos artesanales para la elaboración de la talavera de Puebla y Tlaxcala (México) y de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo (España). Una reflexión desde el derecho

Ana Yáñez Vega

203

Micromosaicos multicolores de Venecia en el palacio Cerralbo

M.^a Cristina Giménez Raurell

comunicaciones

294

La Fédération Nationale des maisons d'écrivain & des patrimoines littéraires

Alain Tourneux

307

El proyecto educativo-museístico de Pusol. Un patrimonio de la humanidad que estudia la memoria del municipio de Elche y su entorno

José Aniorte Pérez, Borja Guilló Soler, Rafael Martínez García, Isabel Picó Ledesma, Marian Tristán Richarte

329

Un conjunto de placas de jaez procedentes del Castell de Santueri (Felanitx, Mallorca), del Museu de Mallorca

Rosa María Aguiló Fiol, Joana María Palou Sampol

393

El retrato de François Girardon por Hyacinthe Rigaud: el escultor en la encrucijada

David Ruiz Eguía

404

Construcción y deconstrucción de una Anunciación de José Antolínez

Álvaro Fernández Mercado

419

Cuaderno-diario de restauración: la conservación de motivos decorativos en el Museo Cerralbo

Natalia Villota García

443

Publicaciones de Modesto Lafuente en el fondo de matrices de impresión del Museo Cerralbo

*Cecilia Casas Desantes, Paula Colom Ortega,
Lorena Morales Giménez*

455

Pero... ¿quién dijo miedo? Apostando por la creación contemporánea en el museo Cerralbo

Lourdes Vaquero Argüelles

468

Normas para la presentación y aceptación de originales

475

Submission and edition guidelines

CONSTRUCCIÓN Y DECONSTRUCCIÓN DE UNA ANUNCIACIÓN DE JOSÉ ANTOLÍNEZ

CONSTRUCTION AND DECONSTRUCTION OF AN ANNUNCIATION BY JOSÉ ANTOLÍNEZ

Álvaro Fernández Mercado ~ Museo Cerralbo

Resumen:

Análisis del proceso creativo de José Antolínez (1635-1675) y su taller, mediante una obra con el tema de la Anunciación de las colecciones del Museo Cerralbo, así como la suerte particular de este lienzo, actualmente fragmentado.

Palabras clave:

Pintura barroca; escuela madrileña; siglo XVII; dibujo; trabajo del taller; redimensionamiento de lienzos.

Abstract:

Analysis of the creative process of José Antolínez (1635-1675) and his workshop, by mean of an artwork with an Annunciation in the Cerralbo Museum collection and the provenance of this painting, that is fragmented nowadays.

Key words:

Baroque painting; Madrid school; 17th century; drawing/sketching; workshop's functioning; resizing of oil paintings on canvas.

Introducción

El funcionamiento del taller de José Antolínez tiene su mejor expresión en la abundancia de ejemplares de su producto más exitoso: las *Inmaculadas*. Esta fecundidad ha permitido desarrollar una actividad historiográfica considerable para saber cuál ejemplar ocupa qué lugar en el proceso de creación y reproducción del tema. Sobre todo Soria (1956) y Angulo (1957)¹ han tratado de ordenar esta jerarquía. Menos claro ha quedado el asunto con la otra parte de su producción religiosa, con temas menos recurrentes que *las Concepciones*. Y aún menos con los de carácter costumbrista o los retratos que, aunque precisamente por su contenido quedarían al margen de la producción masificada, nos aportan, en cambio, gran información sobre la vida del taller.

Fig. 1.- Izquierda: *El Arcángel san Gabriel*, José Antolínez, ca. 1665-1666; óleo sobre lienzo, 80 x 61 cm; Museo Cerralbo N.º inv.: 04625. Derecha: *La Virgen*, José Antolínez, ca. 1665-1666; óleo sobre lienzo, 80 x 61 cm; Museo Cerralbo, N.º inv.: 04624. En la Sala de las Columnitas se exponen estos dos óleos sobre lienzo a un mismo nivel, con esta maquetación se sugiere, aunque sin poder precisar con más exactitud, la relación compositiva original de las figuras (Fotos: Ángel Martínez Levas. Museo Cerralbo, Madrid).



«La relación que se establece compositiva y expositivamente entre ambas figuras está hoy trastocada al haberse recortado su soporte».

Los dos lienzos que nos ocupan, conservados en el Museo Cerralbo (N.ºs inv.: 04624 y 04625. Fig. 1), son en realidad dos fragmentos de una pintura mayor. Representan, respectivamente, en medias figuras, la Virgen y el arcángel Gabriel en la escena de la Anunciación.

La relación que se establece compositiva y expositivamente entre ambas figuras está hoy trastocada al haberse recortado su soporte,² además se exponen a un mismo nivel, cuando la actitud de los personajes y las composiciones al uso de la escena nos hacen pensar en dos niveles diferenciados: el celestial del ángel, en un plano algo más elevado, y el terrenal de la Virgen. En las otras *Anunciaciones* de Antolínez, de las que se conocen cuatro versiones, incluida la del Cerralbo, se han dado dos variantes: con disposición de lienzo apaisada, como en el ejemplar de la catedral de Zaragoza, y la vertical de los ejemplares del Hermitage (N.º inv.: ГЭ-6830. Fig. 2) y de una colección particular.³ De ellas solo la de Zaragoza está fechada con seguridad en 1667. Común a ellas es el marco arquitectónico, que queda muy pegado a la espalda de María. Lo ajustado del recorte a las figuras en los lienzos del Cerralbo no permite vislumbrar más que el inicio del apoyo del libro que lee la Virgen. Es en estos elementos arquitectónicos donde solía firmar el autor, por lo que nuestro ejemplar, si es que estuvo firmado, debió haber sido también en esos elementos, hoy perdidos.

Lo que distingue a nuestra *Anunciación* de esas otras tres es la composición: más cerrada y estática en nuestro caso y más abierta y dinámica en aquellas tres. Por lo demás, sería imposible adivinar cuál de estas dos disposiciones de lienzo seguiría la *Anunciación* del Cerralbo. Por el contrario, el estatismo que se presume en esta composición debería hacernos pensar en una fecha de creación anterior a 1667, como se verá más adelante, pues podría pensarse en que el pintor está aún buscando una fórmula de composición que le satisfaga más, como luego demuestran los cambios de los otros tres ejemplares.



Fig. 2.- *La Anunciación*, José Antolínez, entre 1665 y 1675; óleo sobre lienzo, 202,5 x 152,5 cm; Museo Estatal Hermitage, San Petersburgo, N.º inv.: ГЭ-6830 (Foto: © Vladimir Terebenin, The State Hermitage Museum).

La construcción de las figuras

La Virgen en la *Anunciación* del Cerralbo tiene varios de sus elementos relacionados, a su vez, con diferentes obras de Antolínez. La composición general de la figura es muy semejante a la de otra Virgen en una *Sagrada Familia* conservada en la colección privada MHNA.⁴ Se diferencian fundamentalmente en las facciones del rostro, la postura del brazo izquierdo y la

«Resulta excepcional que podamos relacionar una fuente gráfica con esta obra si pensamos en cómo se usaban los dibujos en los talleres de la España del siglo XVII».

Fig. 3.- *Mano femenina con sombra*, José Antolínez; lápiz negro y sanguina, papel agarbanzado claro, 98x152 mm; Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, N.º inv.: D-2107. Véase nota 5. (Foto: © Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

riqueza del atuendo, más lujoso en la obra particular y más austero en la del Cerralbo. El elemento que aúna estas dos obras, además de la composición y actitud generales de las dos figuras, es sobre todo la mano derecha de la Virgen, apoyada sobre su pecho. Esta mano se basa en un dibujo conservado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (N.º inv.: D-2107. Fig. 3).⁵ Resulta excepcional que podamos relacionar una fuente gráfica con esta obra si pensamos en cómo se usaban los dibujos en los talleres de la España del siglo XVII (Pérez Sánchez, 1999: 115) y su relativa escasez (Stratton-Puitt, 2016: 117).



Las facciones del rostro de la Virgen del Cerralbo son muy semejantes a algunas Inmaculadas de Antolínez. Esta particularidad revela que su ejecución formaba parte de la producción en serie en el taller, seguramente basada en algún otro dibujo que, como el de la mano, tuvieran el maestro y sus colaboradores como recurso para dar solución a estas zonas. Si se observan esas Inmaculadas así como la Virgen del Cerralbo, se advierten diferencias de calidad en la composición de las facciones y es que, aunque normalmente se reservaba al maestro la intervención en los elementos corporales más

expresivos (manos y cara), debido a la intensa actividad productiva de Antolínez, concentrada en sus últimos años de vida, entre 1665 y 1675, podría pensarse que tuvo que delegar también la ejecución de los rostros en otros pintores para poder atender a toda la demanda. Encontramos el rostro de la Virgen del Cerralbo muy semejante a la de las Inmaculadas del Museo Nacional del Prado (N.º inv.: P004015) o la del Museo Nacional de Arte de Cataluña (N.º inv.: 024234-000. Fig. 4) por lo que



Fig. 4.- *Inmaculada Concepción*, José Antolínez, 1666; óleo sobre lienzo, 196 x 145 cm; Museo Nacional de Arte de Cataluña, depósito de la colección Gil, 1922; adquisición, 1944 (Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. 2020).

en las fechas de estas pinturas, 1665 y 1666, respectivamente, podría datarse el ejemplar del Cerralbo.

Para nuestro arcángel no hemos encontrado paralelos que se le asemejen tanto en otras obras del pintor, aunque la combinación de un ángel asistiendo a otra figura es frecuente en su obra de tema religioso.⁶ Quizás sea el «mensajero» que acompaña al apóstol en el cuadro *San Pedro liberado por el ángel* (colección Santamarca, N.º inv.: 192. Fig. 5), el que tenga más parecidos tanto en su postura como en algunos rasgos de su ejecución, pues las pinceladas en el cabello son muy parecidas a las del arcángel del Cerralbo.



Fig. 5.- *San Pedro liberado por el ángel*, José Antolínez, h. 1665-1675; óleo sobre lienzo, 130 x 162 cm; Colección Santamarca, Madrid, N.º inv.: 192 (Foto: © Fusara. Fundación de Santamarca y de San Ramón y San Antonio).

No hemos localizado dibujos del pintor que se puedan relacionar sin dudas con nuestro arcángel. Podría compararse, aunque con reservas, con el *Ángel con los brazos cruzados sobre el pecho* (Kunsthalle de Hamburgo, N.º inv.: 38478. Fig. 6). Su composición general, en posición elevada y dirigido hacia la zona inferior izquierda, podría recordar a la de una escena de Anunciación clásica como la que nos ocupa, aunque el ángel

parece estar apoyado en algo que le hace flexionar una pierna y la postura de sus brazos recuerda más a la de una adoración en la Natividad que a una Anunciación. Tampoco los ropajes, ni el peinado o el rostro coinciden con nuestro ángel, aunque sí se pueden ver ciertas relaciones, como la desnudez del hombro derecho, con el de Santamarca, por lo que podría ser un modelo, empleado solo de forma parcial en el taller, para dar solución a varias composiciones distintas. La función de este dibujo quedaría corroborada por las representaciones de la oreja y otros elementos que hay en su cara opuesta (Hoffmann-Samland, 2014).



Fig. 6.- *Ángel con los brazos cruzados sobre el pecho*, José Antolínez, 1660-1675; lápiz, papel verjurado blanco grisáceo, 173 x 107 mm; Kunsthalle, Hamburgo, N.º inv.: 38478 (Foto: © Christoph Irrgang. bpk / Hamburger Kunsthalle).

«[...] lo más probable es que el recorte fuera en un momento histórico más próximo al nuestro que al de su creación».

Volviendo a las otras tres Anunciaciones conocidas de Antolínez vemos que un elemento iconográfico que nunca elude, como era tradicional, es el de la presencia del Espíritu Santo en forma de paloma. Teniendo en cuenta la estructura cerrada y más o menos estática que suponen los dos lienzos del Cerralbo, seguramente la paloma estaría en algún lugar más elevado y centrado entre los dos personajes. Creemos posible que sería en algún lugar próximo a la esquina superior derecha del lienzo con el arcángel Gabriel, ya que ahí se atisba una zona algo más clara del fondo, correspondiente a las nubes que la acompañarían. Esta composición se apartaría de los otros tres ejemplares, contruidos con estos tres personajes, María, ángel y Espíritu Santo, en diagonal.

Deconstrucción de la obra

Aunque no son muchas las piezas de la colección del Cerralbo cuya procedencia pueda rastrearse más allá de su adquisición por parte del XVII Marqués, esta es una excepción. Soria (1956: 5) ya recogía la procedencia de estas dos pinturas desde la colección del marqués de Salamanca y, antes, de la de José Madrazo, datos precisados con más información por Zapata y Buendía (1992) y Granados (2007: 102). Es de destacar que los lienzos se transmitieron en estas tres colecciones de forma conjunta. Con esta información es difícil determinar cuándo se separaron estos dos fragmentos del soporte común.

Resulta tentador y cinematográfico pensar que Antolínez, preso de uno de sus arrebatos de genio artístico o insatisfecho con el resultado,⁷ despedazó el lienzo, salvándose luego, por él u otra persona, aquello que se pudiera aprovechar. Sin embargo lo más probable es que el recorte fuera en un momento histórico más próximo al nuestro que al de su creación, puesto que el paso de demasiado tiempo habría reducido las posibilidades de su conservación conjunta.

Hay conocidos ejemplos de redimensionamiento de pinturas durante los siglos XIX y XX que, por motivos de deterioro, como

seguramente fue el caso que nos ocupa, por el cambio de gusto o adecuación al espacio vieron cambiadas sus dimensiones y, con ello, desmantelado el concepto original de su creador.⁸

Conclusión

La corta trayectoria artística de José Antolínez, como la de sus coetáneos de la «generación truncada» de la pintura barroca madrileña, nos ha impedido en ocasiones tener una idea precisa sobre su actividad más allá de los tópicos de «pintor de inmaculadas», ser un «colorista» de estirpe tizianesca o poseer un carácter altivo, como ya avanzaba Palomino. Sin embargo, incluso a partir de una obra fragmentada, como la que conserva el Cerralbo, es posible, mediante el análisis de sus conexiones, indagar en un proceso creativo de contexto más trascendente que el meramente iconográfico o cromático.

Las pinturas del Cerralbo son, como se ha visto, un producto altamente estandarizado del taller de José Antolínez en las que tanto la mano del maestro como las de sus colaboradores se pueden rastrear. No deberíamos considerar esta circunstancia de lo que hoy podríamos llamar «autoría colaborativa» una merma en su valía, al contrario, es un ejemplo de una forma de trabajar en una época en las que las nociones de «autor», «originalidad» o «copia» eran muy distintas a las de hoy pero que, gracias a la perspectiva social en la historiografía del arte, se han revalorizado. Además su calidad estilística es elevada, pese a ser un ejemplar de lo que podríamos llamar «transicional» a la madurez, y constituyen, hasta esta fecha, un ejemplar único dentro de la obra de Antolínez, tanto por su composición, como sus fuentes y su historia.

NOTAS

1/ Además de Soria (1956) y Angulo (1957), también Allende Salazar (1915*a*, 1915*b* y 1918) reunió informaciones sobre la vida, profusamente documentada, y obra de José Antolínez con ánimo de formar un estudio monográfico, aunque en entregas, sobre su obra. Sin embargo nos resulta menos útil ya que omite las obras que nos ocupan y sus relacionadas. También nos apoyamos en otros autores que se han limitado más a aportar novedades al catálogo del pintor madrileño, entre los que destacamos al propio Angulo (1954), Gaya (1956) o Cruz (1980) u otros, como Buendía (1980), que han destacado facetas del autor más allá de la de pintor de temática religiosa.

2/ Aunque de forma muy somera esta realidad ha sido ya comentada por Angulo (1954: 227; 1957: 22). No podemos compartir la opinión de González Pastor (2000: 78), para el que las dos pinturas serían independientes, pues Antolínez las pintaría «por separado»; González Pastor no justifica tal afirmación. En los registros documentales del Museo Cerralbo quedaba ya patente esta condición fragmentaria desde 1924, lo que se ha mantenido hasta su última catalogación de la mano de Reuter (2011). En la más reciente inspección del cuadro se han constatado daños en ambos lienzos en forma de marcas diagonales producidos cuando ambos fragmentos formaban parte aún del mismo soporte y que nos han servido de pauta para la composición de la Fig. 1.

3/ Además de en la Fig. 2, otras variantes de este tema se encuentran reproducidas en Morte García (2013: 85) así como en Angulo (1957: lám. 18). Esta última, Soria (1956) la localiza en la casa de subastas Ehrich de Nueva York (lám. V) en la década de 1930. Angulo (1957) la sitúa en una colección particular de Rosario (Argentina), dato que Buendía (1980: 50) precisa mencionando que se trata de la «colección Mayor».

4/ Esta pintura se encuentra reproducida en Angulo (1957, lámina 23). Así como en la publicación en línea de Gómez y Jennings (2018: 117-118) disponible en: <<https://www.paperturn-view.com/?pid=MjM23760&p=117>>

5/ La atribución de este dibujo a Antolínez fue confirmada por Angulo (1966: 6). No sabemos si por recordarla de su conocimiento de la pintura del Cerralbo, pues no lo indica, ni tampoco se dice nada en el catálogo realizado por la Academia (Pérez Sánchez, 1967: 18). La Academia ha mantenido esta atribución en sus catálogos, incluido el catálogo en línea, hasta 2020, si bien en la actualidad asume la atribución al pintor Juan Carreño de Miranda (1614-1685) que, en nuestra opinión, no es una atribución definitiva.

6/ Véanse los ejemplos de la *Liberación de san Pedro* de la Galería Nacional de Irlanda en Dublín (N.º inv.: NGL. 31) accesible en su catálogo *online* en: <<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/7205/the-liberation-of-saint-peter>>, así como el ejemplar de este tema en la colección Santamarca que reproducimos. Véase también *La asunción de la Magdalena* del Prado (N.º inv.: P000591) reproducida en su catálogo *online* en:

<<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-asuncion-de-la-magdalena/e98b41da-dcb2-4ece-832d-6480c3710410>>, así como el *Tobías con el arcángel san Rafael*, en una colección privada, reproducido en González Pastor (2000: 79).

7/ La altiveza del carácter de José Antolínez es un tópico en la historiografía sobre el autor, desde sus comienzos con *El Parnaso* de Palomino (1724) hasta la actualidad. Solo Allende Salazar (1915a), más próximo a la escuela iconológica en su trabajo y analítico con los documentos, se ha mostrado escéptico respecto a las anécdotas de bravuconerías que cuajarían su vida y trabajo. Más recientemente se han publicado otros análisis sobre el carácter del pintor que incluyen las propias pinturas de Antolínez como fuente, *cfr.* Falomir (2006) y Portús (2016).

8/ Mencionaremos tan solo algunos ejemplos como el *Martirio de san Sebastián*, del Greco, en el Museo Nacional del Prado (N.º inv.: P003002), cortado seguramente a finales del s. XIX, cuyos fragmentos se han recompuesto en este museo (Ruiz, 2007); el *Desembarco de Fernando VII en el Puerto de Santa María*, de José Aparicio, cuyo original resultó dañado por el incendio del Tribunal Supremo en 1915 y se dividió en fragmentos (Tébar, 2014), también del Museo Nacional del Prado (N.º inv.: P008204) y depositado en el Museo Cerralbo; el *Sátiro tocando la Flauta (La infancia de Júpiter)*, de Jacob Jordaens, en el Museo de Bellas Artes de Bilbao (N.º inv.: 89/48), fue recortado después de 1956 (Díaz Padrón, 2012). Por último mencionaremos otra obra del Cerralbo (N.º inv.: VH 0436) cuyo recorte ha quedado documentado

recientemente: la *Virgen con el Niño*, de Anthony van Dyck, aunque en este caso habría sido cortado en época indeterminada (Barnabé, 2017).

BIBLIOGRAFÍA

ALLENDE SALAZAR, Juan (1915a): «José Antolínez. Pintor madrileño (1635-1675)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 23, 1.º trimestre, pp. 21-32.

ALLENDE SALAZAR, Juan (1915b): «José Antolínez. Pintor madrileño (1635-1675)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 23, 3.º trimestre, pp. 178-186.

ALLENDE SALAZAR, Juan (1918): «José Antolínez. Pintor madrileño (1635-1675)», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 26, 1.º trimestre, pp. 31-36.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1954): «José Antolínez. Obras inéditas o poco conocidas», *Archivo Español de Arte*, n.º 107, pp. 213-232.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1957): *José Antolínez*, Madrid: Instituto Diego Velázquez. CSIC.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1966): *Cuarenta dibujos españoles. Dibujos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid: [s.n.] (Gráficas Yagües).

BARNABÉ, Philippe (2017): "The Virgin and Child by Anthony van Dyck: Versions Painted from 1621 to 1632", *Estuco. Revista de Estudios y Comunicaciones del Museo Cerralbo* [Internet], n.º 2, pp. 23-62. Disponible en: <<https://sede.educacion.gob.es/publivena/estuco-revista-de-estudios-y-comunicaciones-del-museo-cerralbo-n2017/arqueologia-arte-museos/21179C>> [Acceso el 14 de octubre de 2020].

bo-n2017/arqueologia-arte-museos/21179C> [Acceso el 14 de octubre de 2020].

BUENDÍA MUÑOZ, Rogelio (1980): «José Antolínez, pintor de "mitologías"», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, t. I, pp. 45-57.

CENDOYA ECHÁNIZ, Ignacio (1993): «Un lienzo inédito de José Antolínez en el convento de Bidaurreta en Oñate», *Goya. Revista de arte*, n.ºs 235-236, pp. 11-12.

CRUZ VALDOVINOS, José Manuel (1980): «Nueva "Concepción" de Antolínez», *Archivo Español de Arte*, t. 53, n.º 209, pp. 112-115.

DÍAZ PADRÓN, Matías (2012): «Jordaens: Sátiro tocando la flauta (La infancia de Júpiter)», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n.º 6, pp. 151-174.

FALOMIR FAUS, Miguel (2006): «Artist's Responses to the Emergence of Markets for Paintings in Spain, c. 1600» en VV.AA.: *Mapping Markets for Paintings in Europe, 1450-1750*, Turnhout (Bélgica): Brepols, pp. 135-164.

GAYA NUÑO, Juan Antonio (1956): «Una importante pintura inédita de José Antolínez», *Archivo Español de Arte*, t. 29, n.º 113, pp. 71-72.

GÓMEZ FRECHINA, José (ed.) y JENNINGS, Nicola (dir.) (2018): *Madrid Baroque* [internet], [s.l.]: Colnaghi. Disponible en: <<https://www.paperturn-view.com/?pid=MjM23760>> [Catálogo de exposición y venta] [Acceso el 24 de junio de 2020].

GONZÁLEZ PASTOR, Ismael (2000): «Novedades de pintura madrileña del siglo XVII: obras de José Antolínez y de Francisco Solís», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XII, pp. 75-92.

GONZÁLEZ PASTOR, Ismael (2017): «San Pedro liberado por el ángel» en VV.AA.: *Colección Santamarca. Esplendor barroco. De Luca Giordano a Goya y la pintura romántica*. Zaragoza: Diputación provincial de Zaragoza, pp. 76-77. [Catálogo de exposición].

GRANADOS ORTEGA, María de los Ángeles (2007): «Mecenazgo en una casa-museo de coleccionista: el Museo Cerralbo» en VV.AA.: *Nuevas aportaciones. Museos y mecenazgo*. Madrid: Fundación Museo Sorolla – Universidad Rey Juan Carlos, pp. 91-114. [Jornadas celebradas en el Museo Sorolla del 17 al 19 de octubre].

HOFFMANN-SAMLAND, Jens (2014): «Ángel con los brazos cruzados sobre el pecho, 1660-75» en VV.AA.: *Dibujos españoles en la Kunsthalle de Hamburgo*. Madrid: Meadows Museum, Southern Methodist University. Museo Nacional del Prado. Hamburger Kunsthalle, pp. 134-135. [Catálogo de exposición].

MARTÍNEZ ROMERO, M.^a José (1990): «José Antolínez: “El alma cristiana entre el vicio y la virtud”», *Verdolay. Revista del Museo de Murcia*, n.º 2, pp. 267-269.

MORTE GARCÍA, Carmen (2013): «Anunciación», en VV.AA.: *Speculum. María espejo de la fe*,

Zaragoza: Museo diocesano de Zaragoza, pp. 84-85. [Catálogo de exposición].

MUSEO NACIONAL DEL PRADO (2020): *La asunción de la Magdalena*. [Internet]. Disponible en: <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-asuncion-de-la-magdalena/e98b41dadcb2-4ece-832d-6480c3710410>> [Acceso el 28 de febrero de 2020].

NATIONAL GALLERY OF IRELAND (2020): *The Liberation of Saint Peter*. [Internet], Disponible en: <<http://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/7205/the-liberation-of-saint-peter>> [Acceso el 28 de febrero de 2020].

PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, Acisclo Antonio (1724): *El museo pictórico y escala óptica. Tomo III. El Parnaso español pintoresco y laureado*, (ed. 1988). Madrid: Aguilar S. A. de Ediciones.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1967): *Catálogo de los dibujos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid: [s. n.] (Sucesores de Rivadeneyra).

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso Emilio (1999): «La práctica del dibujo en la España barroca» en VV.AA.: *Figuras e imágenes del Barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid: Fundación Argentaria, Visor, pp. 113-142.

PORTÚS PÉREZ, Javier (2016): *Metapintura. Un viaje a la idea de arte en España*, Madrid: Museo Nacional del Prado. [Catálogo de exposición].

REUTER, Anna (2011): «La Anunciación» en VV.AA.: *CER.es Colecciones en red*, Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte [Internet], Disponible en: <<http://ceres.mcu.es/pages/Main?id=4723&inventory=04624&table=FMUS&museum=MCM#.X1zV0DG>> [Acceso el 28 de febrero de 2020].

RUIZ GÓMEZ, Leticia (2007): *El Greco en el Museo Nacional del Prado. Catálogo razonado*, Madrid: Museo Nacional del Prado.

SORIA, Martín S. (1956): «José Antolínez. Retratos y otras obras», *Archivo Español de Arte*, t. 29, n.º 113, pp. 1-8.

STRATTON-PRUITT, Suzanne (2016): «Obras maestras del arte barroco que representan a la Inmaculada Concepción y su Asunción en el Museo de Bellas Artes de Bilbao», *Boletín del Museo de Bellas Artes de Bilbao*, n.º 10, pp. 99-120.

TÉBAR MARTÍNEZ, Pilar (2014): «José Aparicio Inglada: de Alicante a la corte de Fernando VII», *Canelobre. Revista del Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert*, n.º 64, pp. 63-83.

ZAPATA VAQUERIZO, Juan José y BUENDÍA BUENDÍA, José Rogelio (dir.)(1992): *Coleccionismo pictórico madrileño en época isabelina: el marqués de Salamanca*, Tesis doctoral inédita. Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras. Departamento de Historia y Teoría del Arte.