

MURILLO

(1617 - 1682)

MUSEO DEL PRADO
24 000115

BIBLIOTECA

MUSEO
DEL PRADO





Murillo

[1617-1682]



20.312

24.115

BARTOLOME MURILLO [1617-1682]

Ilustración de la cubierta:

Murillo. EL REGRESO DEL HIJO PRODIGO. Detalle. (National Gallery of Art Washington)

Cat. número 46

*Bajo el Patrocinio de SS.MM. los Reyes de España,
Don Juan Carlos I y Doña Sofía*



Bart. Murillo seipsum depin-
gens pro filiorum votis ac preci-
bus explendis

Murillo. *Autorretrato*. Londres. National Gallery, Cat. n.º 61.

BARTOLOME ESTEBAN

Murillo

[1617-1682]

MUSEO DEL PRADO

Madrid, 8 de Octubre - 12 de Diciembre 1982

ROYAL ACADEMY OF ARTS

Londres, 15 de Enero - 27 de Marzo 1983

MINISTERIO DE CULTURA

DIRECCION GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

FUNDACION JUAN MARCH

DIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES, ARCHIVOS Y BIBLIOTECAS

Alfredo Pérez de Armiñán

COMISARIO DE LA EXPOSICION EN ESPAÑA

Manuela Mena Marqués,
Subdirectora del Museo del Prado

COMISARIO DE LA EXPOSICION EN GRAN BRETAÑA

Norman Rosenthal,
Director de Exposiciones de la Royal Academy of Arts, Londres

SERVICIO DE EXPOSICIONES

Isabel Cajide, Jefe del Servicio
Rosa García Brage

COORDINACION DE LA EXPOSICION

Isabel de Alzaga
Marta Medina

MONTAJE

Jaime Lafuente,
Arquitecto Conservador del Museo del Prado
José María García de Paredes
Gustavo Torner

REALIZACION Y TRANSPORTE:

Macarrón, S. A.

DIRECCION Y COORDINACION DEL CATALOGO:

Manuela Mena e Isabel de Alzaga

DIRECCION TECNICA:

Santiago Saavedra

PRODUCCION:

Rufino Díaz y Gerardo Kurtz

SECRETARIA DE PRODUCCION:

Felicitas Martínez

DISEÑO DEL CATALOGO:

Diego Lara

DOCUMENTACION:

Ornoz

TRADUCCION

de los textos de Sir Ellis Waterhouse y John H. Elliott:
Fernando Villaverde

IMPRESION: *Julio Soto, S. A.*

Ctra. Vieja de Barcelona, Km. 22,600. Torrejón de Ardoz (Madrid)

ENCUADERNACION: *Encuadernación Ramos S. A. Madrid*

FOTOMECANICA: *Cromoarte. Barcelona*

© FUNDACION JUAN MARCH, 1982

ISBN: 84-7075-249-9 - Dep. Legal: M-29855-1982

Relación de propietarios

- AMSTERDAM
Rijksmuseum,
154.
- BERLIN
Staatliche Preussischer
Kulturbesitz Gemäldegalerie,
150.
- BIRMINGHAM
The Barber Institute,
212.
- BLESSINGTON
Colección Sir Alfred Beit,
202, 204, 206.
- BOSTON
Museum of Fine Arts,
256.
- CAMBRIDGE
Fitzwilliam Museum,
108, 152.
- CASTRES
Musée Goya,
122.
- CINCINNATI
Cincinnati Art Museum,
226.
- CLEVELAND
The Cleveland Museum of Art,
171, 292.
- COLECCION
Yvette Baer,
272.
- CHATSWORTH
The Trustees of the
Chatsworth Settlement,
214.
- CHICAGO
The Art Institute of Chicago,
148.
- DALLAS (TEXAS)
Meadows Museum,
Southern Methodist University,
162, 164, 170.
- DETROIT
The Detroit Institute of Arts,
118.
- DRESDE
Staatliche Kunstsammlungen,
Gemäldegalerie,
134.
- DUBLIN
National Gallery of Ireland,
128, 222.
- ESPAÑA
Colección particular,
174.
- ESTOCOLMO
Nationalmuseum,
110.
- FARINGDON
Colección Faringdon Trust,
186.
- FLORENCIA
Galleria Palatina di Palazzo Pitti,
126.
- KETTERING
Colección Duque de Buccleuch
y Queensberry, K. T.,
216.
- HAMBURGO
Kunsthalle,
268, 294.
- LA HAYA
Mauritshuis,
154.
- LONDRES
British Museum,
258, 262, 264, 282, 296, 298.
- LONDRES
Courtauld Institute Galleries,
266.
- LONDRES
The Governors of Dulwich
Picture Gallery,
232, 234, 236.
- LONDRES
Colección Brinsley Ford,
280, 288.
- LONDRES
The Trustees of the
National Gallery,
176, 198, 220, 240, 242.
- LUGANO
Colección Barón
Thyssen-Bornemisza,
242.
- MADRID
Real Academia de Bellas Artes
de San Fernando,
112, 114, 146.
- MADRID
Colección de los Excmos. Sres.
Duques de Alba,
252.
- MADRID
Biblioteca Nacional,
270.
- MADRID
Museo Lázaro Galdiano,
238.
- MADRID
Museo del Prado,
120, 124, 140, 142, 144, 158, 166,
180, 181, 210, 224, 244, 248.
- MUNICH
Bayerische
Staatsgemäldesammlungen,
228, 230.
- NUEVA YORK
Metropolitan Museum of Art,
300.
- PARIS
Museo del Louvre,
116, 184, 260, 274,
276, 278, 284, 286.
- ROTTERDAM
Museo Boymans-van Beuningen,
290.
- SAARBRUECKEN
Colección Margot y Albert Ernst,
156.
- SALTWOOD CASTLE
Colección de The Hon.
Alan Clark, M. P.,
302.
- SEVILLA
Catedral,
136, 138.
- SEVILLA
Museo de Bellas Artes,
130, 136, 138, 188,
190, 192, 194, 196.
- SEVILLA
Palacio Arzobispal,
106, 132.
- SHEFFIELD
Sheffield City Art Galleries,
218.
- SUIZA
Colección privada,
250.
- TOLEDO (OHIO)
The Toledo Museum of Art,
160.
- WASHINGTON
The National Gallery of Art,
200.
- WOBURN ABBEY
The Trustees of the Bedford
Estates,
246.

Palabras preliminares

El mejor homenaje que podemos rendir a un artista es acercar su obra a los ciudadanos. Se trata de procurar una presencia viva y real, que cree inmediatamente la comunicación, e incluso la comprensión, hacia aquello que el artista quiso transmitir. Exposiciones como la que el Prado alberga hoy sobre Murillo, hacen que el Museo se convierta en fuente de cultura viva, al tiempo que cumple su triple misión de ser una institución para la investigación, la educación y el deleite, pues es de la conservación, defensa y divulgación de nuestro Patrimonio de donde fluye la cultura.

Me parece importante destacar una doble colaboración sin la que esta Exposición no hubiese sido posible: la colaboración internacional y la colaboración con la iniciativa privada.

Pienso que la defensa de la especificidad cultural debe ir necesariamente acompañada de una labor encaminada a dotarla de proyección universal y que el intercambio cultural ha jugado, desde los comienzos de la civilización, un papel enriquecedor, frente al progresivo empobrecimiento que ha supuesto siempre cualquier aislamiento.

Y creo, también, que no es al Estado, sino a la sociedad, a quien corresponde establecer cuáles son sus gustos, sus creencias y su modo de entender la vida. Que no es el Estado sino la sociedad quien, desde su diversidad y multiplicidad, está capacitada para hacer cultura.

La colaboración múltiple, internacional en este caso, en las grandes empresas culturales es, además de una garantía de éxito, una forma de dotarlas de una dimensión universal.

Quiero señalar también, y de modo muy especial, que la pintura de Murillo no podrá entenderse, más allá de las discusiones estéticas del momento, sin entender al tiempo el clima político, religioso, social y cultural de aquella Sevilla que la hizo posible. Desearía que la contemplación de este glorioso pasado sirviera también para poner de manifiesto la capacidad de aquella ciudad para crear, a partir de su particular visión de la existencia, unos valores como los que hoy vemos aquí reflejados.

Agradezco, en fin, el esfuerzo de cuantas personas e instituciones han hecho posible una Exposición que nos permitirá conocer y valorar mejor uno de los momentos más brillantes de nuestra historia del arte.

Estoy segura que con ello no hacemos sino colaborar a crear ese clima favorable a la convivencia, que tanto buscamos todos y que el interés por la cultura trae consigo.

SOLEDAD BECERRIL
Ministra de Cultura

El año 1982, como es sabido, se conmemora el III Centenario de la muerte de Bartolomé Esteban Murillo. Con este motivo, bajo el patrocinio de S.S.M.M. los Reyes D. Juan Carlos I y Doña Sofía, que se han dignado otorgarlo, y siguiendo las instrucciones de la Ministra de Cultura, Doña Soledad Becerril, la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, ha reunido y presentado en el Museo del Prado, con la colaboración de la Royal Academy of Arts de Londres, una Exposición internacional de las obras más representativas del gran pintor.

Esta Exposición tendrá lugar en Madrid desde el día 8 de octubre al 12 de diciembre de 1982 y se trasladará luego a Londres, donde permanecerá desde el día 15 de enero al 27 de marzo de 1983.

No me corresponde, claro está, hacer ningún juicio sobre el valor de la obra de Murillo ni sobre su significación histórica o estética. Esa es la misión de quienes han aportado su contribución a este catálogo. Sí debo explicar, en cambio, el origen y desarrollo de esta Exposición y agradecer la participación de quienes la han hecho posible.

La idea de celebrar una gran muestra internacional de la obra de Murillo partió en 1978 del Comisario de Exposiciones de la Royal Academy of Arts, Mr. Norman Rosenthal, quien la transmitió al Profesor Pita Andrade, entonces Director del Museo del Prado. Desde ese momento las conversaciones entre la Royal Academy of Arts, el Museo del Prado y la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas dieron lugar a la preparación de parte del trabajo científico necesario para celebrar la Exposición, con la participación destacada en esta fase del Profesor Pérez Sánchez, a la sazón Subdirector de nuestra primera pinacoteca. Sin embargo, el verdadero impulso para la celebración de la muestra es muy reciente. Data de mayo de este año y se debe de manera especial al trabajo y apoyo de tres personas. En primer lugar, el Profesor D. Diego Angulo Iñiguez, Director honorario del Museo del Prado, quien, siendo como es el gran conocedor de la obra de Murillo, ya había participado antes en los trabajos preparatorios de la Exposición, y en segundo término, el actual Director del Museo, D. Federico Sopena y la Subdirectora del centro, Doña Manuela Mena, que ha actuado como Comisario de la propia Exposición. Sin la contribución de estas personas y el apoyo del Real Patronato del Museo del Prado, la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas no hubiera podido organizar y presentar la muestra en tan corto período de tiempo.

Además de las ya mencionadas, muchas otras personas han participado en la organización de esta Exposición internacional. La Jefe del Servicio de Exposiciones, Isabel Cajide, se ha hecho cargo de la difícil tarea de organizarla materialmente, asistida muy eficazmente por Rosa García Brage y por los servicios del propio Museo del Prado. La coordinación de los trabajos preparatorios ha sido llevada a cabo por Isabel de Alzaga, con la ayuda de Marta Medina. Ambas han contribuido con su esfuerzo, de manera muy especial, a la celebración de la muestra.

La Fundación Juan March, continuando su brillante tradición de servicio a la cultura española, ha ayudado también a la celebración del Centenario de Murillo, mediante su generosa aportación económica para la edición de este catálogo. Quiero agradecer muy particularmente al Presidente de la Fundación, Don Juan March, al Director de la misma, D. José Luis Yuste y a D. Andrés González su colaboración.

Son autores del catálogo los profesores Elliott, Domínguez Ortiz, Angulo Iñiguez y Valdivieso, además de Sir Ellis Waterhouse y de la Comisario de la Exposición, Manuela Mena. A todos ellos agradezco muy sinceramente su esfuerzo para la mejor comprensión del significado de la obra de Murillo y, por consiguiente, del de la propia Exposición. Santiago Saavedra y Diego Lara han dirigido técnicamente la edición del Catálogo. Deseo agradecerles su valiosa ayuda en esta importante cuestión.

Asimismo, he de dar las gracias en nombre de la Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas y del Patronato Nacional de Museos, a las siguientes personas e instituciones que han contribuido también de manera destacada a llevar a cabo la Exposición, cediendo en préstamo obras de Murillo de su propiedad:

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid;
Excmos. Sres. Duques de Alba, Madrid; The Art Institute of Chicago, Chicago; Mrs. Yvette Baer; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich; Sir Alfred Beit, K. T., Blessington; Museo de Bellas Artes, Sevilla; Biblioteca Nacional, Madrid; Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam; British Museum, Londres; Duque de Buccleuch y Queensberry, K. T., Kettering; S. I. Catedral, Sevilla; The Cincinnati Art Museum, Cincinnati; Hon. Alan Clark, M. P., Londres; The Cleveland Museum of Art, Cleveland; Courtauld Institute Galleries, Londres; The Trustees of the Chatsworth Settlement, Chatsworth; The Detroit Institute of Art, Detroit; The Governors of Dulwich Picture Galleries, Londres; Colección Margot y Albert Ernst, Saarbrücken; The Faringdon Trust, Faringdon, Buscott Park; Museum of Fine Arts, Boston; Fitzwilliam Museum, Cambridge; Mr. Brinsley Ford, Londres; Galleria Palatina di Palazzo Pitti, Florencia; Musée Goya, Castres; Kunsthalle, Hamburgo; Fundación Lázaro Galdiano, Madrid; Musée du Louvre, París; Mauritshuis, La Haya; Meadows Museum, Forth Worth, Dallas; Metropolitan Museum of Art, Nueva York; National Gallery of

Ireland, Dublín; The Trustees of the National Gallery, Londres; National Gallery of Art, Washington; Nationalmuseum, Estocolmo; Palacio Arzobispal, Sevilla; Museo del Prado, Madrid; Rijksmuseum, Amsterdam; Sheffield City Art Gallery, Sheffield; Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie, Dresde; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín (Oeste); Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio); Baron Thyssen-Bornemisza, Lugano; y a varios expositores más que han preferido dejar sus nombres en el anonimato.

Tengo que agradecer también al Embajador de España en el Reino Unido, D. Fernando Arias-Salgado y al Consejero Cultural de la Embajada española en Londres, D. José Antonio Varela, sus continuas gestiones para la celebración de la Exposición.

Debo, además, dar las gracias al Embajador de España en Canadá, D. Antonio Elías, por su labor para lograr algún préstamo difícil. Y por el mismo motivo, a D. José María Benjumea.

En representación de la Royal Academy of Arts de Londres ha intervenido también para organizar la muestra, además de su Comisario de Exposiciones, Mr. Rosenthal, antes mencionado, el Secretario de la Institución, Mr. Pierce Rodgers. A ambos, al igual que al Presidente de la Royal Academy of Arts, Sir Hugh Casson, KCVO, deseo expresarles mi gratitud por su apoyo y colaboración en todo momento.

No quiero dejar tampoco de mencionar y agradecer la eficaz labor del taller de restauración del Museo del Prado, que ha limpiado muchas de las pinturas que se presentan en la Exposición, en colaboración con el Instituto Central de Restauración y la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y el trabajo de D. Jaime Lafuente, Arquitecto-Conservador del Museo del Prado, D. José María García de Paredes y D. Gustavo Torner, que han intervenido decisivamente en la elaboración del montaje de la Exposición en las salas del Museo.

Deseo explicar, por último, el significado de la presentación de esta Exposición en el Museo del Prado. Nuestra Pinacoteca nacional es y debe seguir siendo ante todo la gran institución que conserva, estudia, difunde y valora la pintura en España. Esta misión la cumple perfectamente el Prado en este caso y ello sin perjuicio de la celebración del Centenario de Murillo en su ciudad natal, Sevilla, donde se organizarán por el Ministerio de Cultura en el curso de este año y del que viene una serie de exposiciones y de actividades que giran alrededor del pintor. Pero la conmemoración de este III Centenario en el Museo del Prado era además necesaria para situar la figura de Murillo en el contexto de la gran pintura europea —y no solamente española— de su tiempo. La instalación de esta Exposición en las salas del Museo, entre sus colecciones del siglo XVII, espero que permita conseguirlo con claridad.

ALFREDO PEREZ DE ARMIÑAN

Director General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas



Murillo. *Asunción de la Virgen*. Hamburgo. Kunsthalle, Cat. n.º D7.

INDICE

<i>Introducción</i>	[15]
FEDERICO SOPEÑA, Director del Museo del Prado	
<i>Arte y decadencia en la España del siglo XVII</i>	[21]
JOHN H. ELLIOTT, The Institute of Advanced Study, Princeton	
<i>La Sevilla de Murillo</i>	[41]
ANTONIO DOMINGUEZ ORTIZ, de la Real Academia de la Historia	
<i>Murillo: Su vida y su obra</i>	[55]
DIEGO ANGUILO IÑIGUEZ, Director de la Real Academia de la Historia	
<i>Murillo dibujante</i>	[77]
MANUELA MENA MARQUES, Subdirectora del Museo del Prado	
<i>La influencia de Murillo en la pintura sevillana</i>	[91]
ENRIQUE VALDIVIESO, Profesor Agregado de la Universidad de Sevilla	
<i>Murillo y la pintura europea del siglo XVIII</i>	[101]
SIR ELLIS WATERHOUSE	
<i>Catálogo de las pinturas</i>	[105]
MANUELA MENA MARQUES Y ENRIQUE VALDIVIESO	
<i>Catálogo de los dibujos</i>	[255]
MANUELA MENA MARQUES	
<i>Nota del editor</i>	[304]
<i>Bibliografía</i>	[305]
<i>Índice analítico</i>	[311]
<i>Índice de figuras</i>	[315]

LOS Matices DE LA «DECADENCIA»

Una historia «cortesana» de la España del siglo XVII ha sido influida por los grandes pintores: el *Felipe IV* de Velázquez, el *Carlos II* de Carreño —uno de los cuadros más comentados en la reciente exposición de las colecciones centroeuropeas— daban una imagen terrible de decadencia, bellamente melancólica en el primer caso, casi espantosa en el segundo y cuando Cánovas del Castillo recorría el Prado preparando su libro sobre esa época, la palabra «decadencia» simbolizaba todo y de una manera especial el reinado de Carlos II. El posible anticipo sociológico se centraba en la ruina de Castilla y en el horror de las pestes. El recuerdo del primer don Juan de Austria, nimbado por todas las glorias y hasta por la muerte temprana, agudizaba el contraste con el segundo. Debajo del retrato de Carreño, de esos «andrajos de la púrpura» que señalaba Pérez Sánchez había la tentación de leer la prosa genialmente bufonesca de Ramón J. Sender.

En los últimos tiempos y especialmente en lo que se refiere a la segunda mitad del siglo se ha abierto paso una consideración más positiva sin que se varíen los retratos, se nieguen las pestes o el «ocaso» de Sevilla según la terminología de Domínguez Ortiz. Primero ensayos en la «Revista de Occidente» y luego los libros de López Piñero¹ revelaban un cierto renacer en el mundo de la ciencia. Estudios como los de Elliot² y Kamen cambiando «decadencia» por «dependencia», «reajuste», etc., han contribuido a través incluso de revistas de divulgación histórica a rectificar ciertas imágenes. La reciente traducción del libro de Kamen³ viene a resumir esos esfuerzos y el lector queda hasta un poco suspenso ante ciertos matices en el juicio sobre el segundo don Juan de Austria. Estudios bien hondos sobre el P. Feijoo señalan herencias muy claras, pues ya en su juventud empieza una real tolerancia por la entrada de libros extranjeros, especialmente en los puertos: la aparición de los «Colloquia» y del «Enchiridion» de Erasmo es bien significativa. Y, como siempre, la música, cenicienta, para los historiadores de la cultura. Dos grandes compositores pertenecen plenamente a la época de Murillo: Juan Bautista Cabanilles (1644-1712) se le ve y con fortuna como «músico valenciano universal⁴»; Gaspar Sanz (1640-1710) recrea en la guitarra la gran tradición de los vihuelistas⁵. ¿Cómo no señalar que Sebastián Durón, el de la Zarzuela, se le llama desde Sevilla viviendo todavía Murillo⁶? ¿Cómo no señalar los ecos del órgano de Correa de Araujo, sevillano cien por cien? No se trata en este caso de los músicos de una simple coincidencia cronológica sino de su contribución a lo que voy a defender: el ambiente de una singular reviviscencia de un cierto humanismo.

1.—López Piñero, José María: *Materiales para la historia de la ciencia en España*. Valencia, 1976.

2.—Elliot, J. H.: *La España Imperial*. Barcelona, 1965.

3.—Kamen, Henry: *La España de Carlos II*. Barcelona, 1981.

4.—*Joan Baptista Cabanilles, músico valenciano universal*, estudio colectivo. Valencia, 1981.

5.—Gaspar Sanz: *Introducción de música sobre la guitarra*. Zaragoza, 1974.

Dedicada a D. Juan de Austria. Edición moderna, Zaragoza, 1952.

Roda, Cecilio de: *Ilustraciones del Quijote*. Madrid, 1905.

6.—Sebastián Durón - José de Cañizares: *Salir al amor del mundo*, zarzuela en dos jornadas. Transcripción y estudio de Antonio Martín Moreno, pág. 15. Málaga, 1979.

Lo que más nos interesa ante Murillo, cuya revaloración ha ido por otros caminos, es la realidad religiosa. Estamos, es verdad, en plena Contrarreforma, pero con una actitud de cierto desengaño ante la imposibilidad de esa victoria guerrera que todavía soñara el Conde-Duque de Olivares. Ahora bien: en lo religioso pasa como con los retratos de los Reyes y la fuerza de la visualidad es tan grande que asoma lo primero el gran cuadro de Rizi con el importante Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid. La influencia de la Inquisición, su poder, el miedo ante ella, es una realidad y es en lo que primero «quieren» fijarse viajeros como madame d'Aulnoy, viajeros con la pluma dispuesta a señalar todo lo «diferente». Sin embargo, la influencia es, hasta cierto punto, menor y va unida a una cierta crítica a la que se une la gran polémica entre dominicos, ligadísimos con la Inquisición y los jesuitas, y que un jesuita, el famoso y denostado P. Nithard, presidiera el tribunal no dice nada en contra de lo anterior. La enorme influencia de los jesuitas, cuyo barroco en la arquitectura está tan bien estudiado, es inseparable de un cierto humanismo que va desde un recortado, pero real cultivo de los clásicos de la Antigüedad, especialmente de los romanos, hasta su doctrina del probabilismo, tan tenido de laxo por los jansenistas, por el irri-tado Pascal. Asombra hoy todavía leer lo que en las «Instituciones predicables» de Gavarci se dice sobre el aborto, testimonio que Kamen recoge no sin pasmo y que empieza así: «Procurar el aborto, antes de estar la criatura animada, se puede hacer quando de otra manera no se pueda evitar el peligro de la vida o de grande infancia, especialmente en una doncella honrada»⁷. De ninguna manera es doctrina general, pero no deja de ser sintomático si tenemos en cuenta, como ha demostrado Julio Caro Baroja, la cantidad y la influencia de los sermones. Que la doctrina de Miguel de Molinos, nacido en un pueblo de Teruel, Muniesa, tan casi insignificante como el Calanda de Gaspar Sanz, haya tenido más influencia fuera de España, no es óbice para que un arzobispo de Sevilla, Jaime de Palafox, mandara editar la discutida «Guía»: nos interesa, para lo que luego veremos, un cierto renacer del molinismo de la España del siglo siguiente. Aunque pueda parecer paradoja hay en el «quietismo» de Molinos ciertas herencias de extremo humanismo.

EL «COMPROMISO» DE MURILLO

Murillo no fue hombre de discursos, de teorías ni de manifestaciones de «compromisos». Salvo la ventolera de adolescente de querer marchar a América y el pequeño lío del desaire o de la confusión de su novia, la vida detallada hasta el primor por Angulo, es, aparte de tanto cambio de residencia, un ejemplo de decoro, de serenidad, de tenaz empeño. Nada romántico en la siempre romántica Sevilla: parecido a Velázquez, pero sin la aurora cortesana y, sobre todo, sin lo que todo pintor debía soñar: el viaje a Italia. Yo incluyo en ese fondo de revitalización de un cierto humanismo su empeño en la fundación de la Academia cuyo mando dejará sin alboroto. Angulo relata muy bien la desgracia final.

Murillo es, en la pintura religiosa, artista «comprometido» sin decirlo, porque debemos creer que su religiosidad fervorosa e íntima coincidía con buena parte de los encargos: en una época española que ponía su empeño religioso y lúdico a la vez en las canonizaciones de los santos, Murillo debió vivir gozosísimamente la canonización de San Fernando, San Isidoro y San Leandro, tema de encargo obligado. Esa España recordaba con orgullo y con cierta pena a Felipe II y de él viene el permanente cariño por San Diego de Alcalá. Como símbolo de la santidad, como «encanto», Santa Rosa de Lima, canonizada en 1671. Hay en esas imágenes un logrado equilibrio entre retrato e idealización. La pasión por las canonizaciones era como devoción y fiesta⁸ que se remataba en la imagen como un gran capítulo humanista de la «Biblia pauperum»: ese suspiro hacia el cielo, siempre visto como «lugar de arriba», inseparable de las «Glorias» maestras de Murillo.

7.-Kamen, *op. cit.*, pág. 475.

8.-Gállego, Julián: *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, pág. 171. Madrid, 1972.

La historia de las polémicas sobre este misterio que no es dogma hasta 1852, bien estudiado ya, se centra en el siglo XVII a través de acerada polémica entre jesuitas y dominicos, apoyados aquéllos por los franciscanos, defensores tradicionales. Julio Caro nos enseña que los sermones escritos sobre el tema superan en cantidad a todo lo escrito sobre ciencias. La fiesta se hace precepto en España a partir de 1644: tal fue el jolgorio popular y el triunfalismo de los jesuitas que éstos organizan una fiesta taurina en Salamanca, sede fundamental de la polémica entre la clerecía y San Esteban, polémica que, ligada con el problema de la predestinación, ha llegado hasta casi hoy y que en un ayer no lejano todavía pudimos vivir al graduarnos en Teología. Sevilla, ciudad mariana, centro de la «tierra de María Santísima» tiene su símbolo en las *Inmaculadas* de Murillo. Después la iconografía de Murillo monopolizará la imagen y la devoción. El misterio de la Inmaculada Concepción no puede ser pintado como «hecho» ni como «situación», a diferencia de los episodios evangélicos. Se suelen ver las *Inmaculadas* de Murillo, las más «vaporosas», como símbolo ascensional, como camino hacia la coronación. Lo de Murillo es más sutil: el misterio de la Inmaculada se relaciona con la vuelta al Paraíso, como un símbolo de la pareja antes del pecado original. Es una juventud especial, es una como niñez grande, inocencia grandiosa: se va de un ayer transcendental —el paraíso antes del pecado— al triunfo que presenta el Apocalipsis.

En Murillo, en sus *Inmaculadas*, culminan muchas líneas de inconsciente colectivo. Que sus imágenes puedan ser vistas, tantas veces, como símbolo de la máxima belleza femenina, hasta del goethiano «eterno femenino», no debe extrañarnos en el ambiente español y menos en el sevillano, inventor de los grandes, ingeniosos y atrevidos piropos a Nuestra Señora. Hay toda una corriente subálvea que hace el tránsito de belleza a belleza, de amor a amor divino. Recordemos que en Sevilla se compusieron las «Cantigas» de Alfonso el Sabio: una música trovadoresca hace de «la dama», Nuestra Señora. Recordemos, aparte de la pintura, las músicas de los villancicos. Los sevillanos que van a América expresaron su devoción y su nostalgia en un saludo especial para el día 8 de diciembre: «¿Cuál es la causa de nuestra alegría? La Inmaculada Virgen María».

Es interesante la pequeña antología de este tema que se presenta en el Prado y cuya evolución se puede seguir muy bien a través del trabajo de Angulo y del catálogo. Creo que la más reproducida es la nuestra aunque la preferencia puede ser discutida. Esto no es óbice, ni mucho menos, para dejar al margen toda una combinación de representaciones de Nuestra Señora: es indudable que, dentro del desengaño de la imposible victoria militar sobre los protestantes, la afirmación pictórica de todos los misterios de fe en torno a Nuestra Señora, es lucha contra lo negado por la Reforma y que en el triunfo de la Iglesia e incluso de la Eucaristía esté presente o aludida Nuestra Señora —incluso hasta con excesos reprimidos— es afirmación dogmática de lucha.

En el capítulo que Angulo tituló «Historia de la fama» se recorren los hechos esenciales. En lo que respecta al tema de la Inmaculada, después de la definición, del dogma, el éxito de las de Murillo es en verdad impresionante, de manera especial en España: contra la invasión de la imaginería a la francesa, las *Inmaculadas* de Murillo, junto a la imagen del Pilar, pueden vencer incluso a lo venido de Lourdes. Si en el culto a la Virgen del Pilar hay una clara connotación nacionalista —«La Virgen del Pilar no quiere ser francesa»— en torno a los Murillos hay toda una corriente de sociología religiosa adherida al éxito y que se prolonga hasta mínimos detalles: del privilegio de la casulla azul se pasa a la corbata del mismo color que se ponían los congregantes, «los luises», el día 8 de diciembre. Hay, incluso, una cierta desviación: frente a Dios que juzga, que perdona, está la Virgen que disculpa, con la que es mucho más fácil el diálogo. En el proceso de conversión de Angel Guerra, el protagonista de la gran novela de Galdós, se expresa esto muy bellamente: «Otro fenómeno que en sí notaba era que la adoración a la Virgen érale más grata que cualquier otra adoración y que los rezos dirigidos a la Madre de Dios le salían más fáciles y espontáneos. En cambio, la plegaria expedida directamente y sin intervención alguna hacia el centro de toda divinidad, no le resultaba y cuando más pinitos hacía, utilizando el pensamiento para que subiera, encontrábase abajo, sin haber podido remontarse ni en el espacio de un dedo»⁹. Combinándose el dogma con el misterio de la virginidad se llegaba hasta el exceso, exceso que señala indirectamente Schmaus y que se dirige hacia ciertas predicaciones. Conviene recordarlo porque liga con lo

escrito anteriormente: «El dogma de la Inmaculada nada tiene que ver con la cuestión de la situación moral o religiosa en que se encontraban sus padres en el momento de su concepción... La expresión «concebida sin mancha» o «concepción inmaculada» da ocasión, según parece, a entender falsamente que el acto generador ni es puro o que debe caer una mancha sobre todos los demás padres. El dogma nada tiene que ver con esas interpretaciones. ¿Cómo iba a llamar Dios en la revelación manchado o sucio al acto, para el cual creó al hombre, con el fin de que se sucediera continuamente la fluencia de la vida, al que incluso introdujo en el sagrado espacio de los sacramentos?»¹⁰. No creo ociosa esta aclaración: los actuales estudios que derivan de Panofsky y entre nosotros de Gállego deben apoyarse en estos datos que son transfondo de ese inconsciente colectivo que se mete estructuralmente en la inspiración del artista. Ecos hay hasta en Rilke al que luego nos referiremos.

EL HUMANISMO POPULAR

El monopolio de lo religioso implica dolorosamente que el Murillo profano, aun siendo tan inseparable de la realidad española, esté en colecciones extranjeras. Para mí este gran capítulo del arte de Murillo supone una originalísima contribución a esa relativa reviviscencia del humanismo. Es humanismo por el tema de los rapaces, porque esos rapaces pobres sonríen casi siempre con una sonrisa que es afirmación de la vida. En la vida de las órdenes religiosas de este siglo hay la humanista preocupación de la niñez: si los jesuitas se preocupaban sobre todo de las clases altas con ciertas concesiones que pueden ser como expresión de remordimiento, las otras órdenes como los escolapios de San José de Calasanz, que influirán muchísimo en el siglo siguiente, tienen como punto de partida no sólo la lástima sino también el atractivo de la inocencia. En los humanistas de la gran época la preocupación se divide entre los niños y los pobres —recordemos a Luis Vives— y en ese segundo capítulo los cuadros murillescos de la caridad, de los santos consolando a través de la palabra, la limosna y de la misma curación —San Diego, Santo Tomás de Villanueva, Santa Isabel— tienen una muy especial ternura. El asombroso refinamiento de este Murillo es actitud de academicismo liberado por el humanismo, pero no elitista, no cerrado, capaz de ser comprendido por todos, de llevar la masa, la multitud, a un refinamiento del espíritu.

En lo que se refiere a los pobres quisiera hacer una referencia a Rilke, al más grande poeta de nuestro siglo. De muy joven, de casi adolescente, escribe una especie de psicodrama en el que se fantasea sobre la muerte de Murillo¹¹. Es más interesante lo del Rilke con más de treinta años cuando viene a España, bien fortalecido por estudios como el de Adolf Friedrich von Schack. Es clara su pasión inmediatamente posterior por Velázquez y no digamos su experiencia como «revelación» ante El Greco de Toledo, pero el Rilke cantor de la pobreza pasa por Sevilla, que no le gusta, se detiene en el Hospital de la Caridad, copia para su «diario» el soneto de Mañara y de una carta posterior a la princesa Thurn und Taxi surge este párrafo delicadamente murillesco: «También en Sevilla, donde por lo demás nada armonizaba conmigo¹² fui a parar, Dios sabe porqué, al hospicio de los ancianos de la caridad. Fui por la mañana: los ancianos estaban sentados alrededor del brasero o permanecían sencillamente de pie dispuestos como cosas de juguete: dos yacían en la cama y descansaban de la vida, como si el esfuerzo ostentoso de morir fuera para ellos una cosa ya superflua. Pero sobre cada una de las camas restantes, muy bien aderezadas y cubiertas con floreadas colchas, aparecían colocados, en el mismo sitio, dos de esos panes españoles, de trigo de color pálido, pacíficamente en su aparente abundancia como si estuvieran destinados a simbolizar la distribución equitativa y no el alimento obtenido con el sudor de la frente»¹³.

9.—Pérez Galdós, Benito: *Angel Guerra*, O.C.T. II, pág. 1393.

10.—Schaus Schmans, Miguel: *Teología dogmática*, T. II, pág. 368.

11.—Ossana, Cliz: *Rainer María Rilke*, Zurich-Leipzig 1941. En su libro sobre El Greco, Gregorio Marañón, inducido por Unamuno, hace una cumplida referencia a todo esto.

12.—Frente a lo dicho a veces, *Marien Leben* no está influido por Murillo, sino por Henry Vogler.

A este capítulo del humanismo popular corresponden, sin duda alguna, las deliciosas escenas de la Sagrada Familia. Si en estos cuadros de la vida de María y no digamos en los de la pasión y muerte de Jesús, el naturalismo va trascendiendo dulcemente, en cuadros como el de la *Sagrada Familia del pajarito*, el humanismo, muy atado a la realidad evangélica, muy distinto de los evangelios apócrifos, aborrecidos por Erasmo, se hace cercano, popular y devoto. Unión de las dos cosas, originalidad máxima en el tema y en la portentosa técnica de la luz, amasada con el mismo símbolo, la tenemos en el asombroso *Las dos Trinidades*.

No hay un solo cuadro de tema mitológico en Murillo, lo cual supone, es verdad, distancia del humanismo histórico y tópico, pero cercana al humanismo popular, pues si el trasfondo de la Mitología se eleva hacia el amor humano ¡qué preciosa, qué humana la visión del matrimonio en el sueño y en la visita al Papa Liberio! ¡Qué gran escena de amor «preparado» con Rebeca como protagonista! Esa desmitologización, tan diferente a la de Velázquez va unida a algo que yo creo inseparable del pudor: no hay ese erotismo reprimido que acaba de señalarse hasta el exceso con motivo de la exposición de El Greco. No hay San Sebastián en Murillo, son especiales sus Magdalenas y, sobre todo, el gran tema de la penitencia, del perdón, Murillo lo encarna admirablemente en la *Historia del hijo pródigo*, donde la necesaria escena de la «orgía» no llama la atención desde un desmedido descoco. Hasta el famosísimo cuadro «celestinesco» de las *Gallegas en la ventana* pertenece a lo que Julián Gállego llama «picaresca bondadosa». Y con gusto me detendría en un tema al que Angulo alude: los perros. Los hay vagabundos cariñosos, los hay de caza, los hay pícaros como el que come el hueso bajo la mesa del hijo pródigo, pero el de la Sagrada Familia y, sobre todo el del *Retrato de D. Justino de Neve*, con su collar y su lazo rojo son, en verdad, cima de la delicia.

EL ROCOCO Y LA ILUSTRACION

Con niños, ángeles, rosas y atmósferas, Angulo, con singular fortuna, señala precedentes y profecías hacia los encantos del Rococó. Lo que hay en esos fondos del humanismo popular sería esencialmente querido. Tenemos, entre tantos, el testimonio de Jovellanos. Cuando los ilustrados vascos aconsejan y no poco imponen un estilo nuevo en la casa, en las habitaciones, en el mismo jardín, un estilo humanista y no sólo para los grandes, pues hay una cercanía de la «modestia dorada», Jovellanos, contento, lo imita para su casa: «...al cuarto de la torre nueva donde trabajo en verano. Es un cuarto lindísimo, con bellas vistas al mar y al mediodía y trato de adornarlo a mi gusto». Allí tiene un Murillo¹⁴. Sarraíl notó esto y lo señala refiriéndose a La Rioja, cuyo buen gusto en su élite señalará más tarde Galdós, y esa línea parte desde Vitoria: «El marqués de Legarda, en Vitoria, ha logrado reunir una buena colección de cuadros, una Virgen a la manera de Andrea del Sarto, unas pequeñas pinturas de Teniers, unos retratos de familia de Bartolomé Murillo; la habitación en que se encuentra la chimenea tiene frisos de caoba embutida; el comedor es de buen gusto, así como la cajonería del archivo»¹⁵. El cuadro al que se refiere Jovellanos es, sin duda alguna, el de *Don Antonio Hurtado de Salcedo* que en 1664 recibe el título: bellísimo cuadro de caza.

Las «Glorias» de Murillo, los ángeles, han aventado a los músicos. En una obra temprana, la *Virgen del Rosario*, que figura en la Exposición, vemos como, a la manera de los rompimientos de Gloria de Roelas, los ángeles tañen laúd, vihuela de arco y arpa. Hermosa es la vihuela de arco del *San Francisco confortado por un ángel* aunque el tema tiene mucha menos fuerza que el anterior de Ribalta. Esta influencia de Roelas ha sido muy justamente señalada por Angulo. Vihuelistas con cortesanías no podían faltar en la «orgía» del hijo pródigo, pero siempre dentro de la constante de pudor antes

13.-Rainer, M. Rilke: *Epistolario español*, prólogo y traducción de Jaime Ferrero, pág. 187. Madrid, 1976.

14.-Jovellanos, Gaspar Melchor: *Diarios*, Oviedo, 1953-56. T. I, pág. 545.

15.-*Ibid* pág. 192.

señalada¹⁶. Otra cosa bien distinta y bien positiva es la de la «musicalidad». Ya el tradicional señalamiento de lo «vaporoso» nos indica el camino que se aclara muy bien con las oportunas puntualizaciones de Angulo. Que en la «historia de la fama» esa musicalidad es capítulo importante no hay duda y me basta un testimonio que hasta puede parecer paradójico: el de Bela Bartok: «Puedo decir que jamás hasta ahora un cuadro ha hecho tanta impresión en mí como las obras de Murillo en el Louvre. Prescindiendo de su variada perfección, de la cual podemos hacernos una idea a través de las reproducciones, estos cuadros tienen, más que ningún otro, una encantadora armonía cromática. Me ha hecho el efecto de otros tantos toques de batuta mágica y los coloco entre los «influidos» que yo he sufrido, por ejemplo, escuchando «Tristán», «Zarathustra», el primer concierto de Weingartner en Berlín y la primera visita, hace tres o cuatro años, a la catedral de San Esteban en Viena»¹⁷.

Debo señalar también el carácter humanista de los compositores citados. Cabanilles hace gran música barroca, pero sobre las formas, los «tientos» de los organistas del humanismo; Gaspar Sanz, es, sí, gran técnico de la guitarra, pero muy heredero en el talante de los vihuelistas y «cervantino» en sus fuentes de inspiración; Sebastián Dürón, en la catedral de Sevilla viviendo todavía Murillo, es músico de zarzuela «amorosa».

HOMENAJES

Con esta Exposición culmina el homenaje a Murillo en su centenario y la exposición es inseparable de los tres grandes volúmenes de Angulo y del homenaje a don Diego que con mucho gusto ofrezco en nombre de este Museo del Prado donde tanto se le respeta y se le quiere por los que han sido y son sus discípulos. Me apoyo, buen apoyo, en don José Ortega y Gasset cuando en 1943 escribía: «Necesitamos un nuevo libro sobre Murillo que se proponga una nueva interpretación de su arte y persona». Pues ahí está, aunque Angulo, con una encantadora modestia, recoja también la cita. Su presencia en este catálogo es presidencia, conmovedora presidencia y digo conmovedora refiriéndome a su obra, porque Angulo, metódico, obseso por la exactitud, incapaz de lo que el ve como camino por las ramas, encuentra tonos de muy sensible lirismo.

En la línea no interrumpida de su magisterio está el Comisario de esta Exposición, Manuela Mena: propuesta por mí para la Subdirección del Museo, trabaja al máximo con ilusión y eficacia en su preparación y catálogo. Agradezco profundamente la aportación sevillana de Valdivieso, que certifica científicamente la larga permanencia de la fama de Murillo. Waterhouse y Elliott vuelven a sus temas preferidos. La historia de Sevilla, dentro de la España de su tiempo tiene una hondísima deuda de gratitud con el Prof. Antonio Domínguez Ortiz: recibió la invitación para colaborar cuando el jurado del premio «Principado de Asturias» le otorgaba el máximo galardón comentado con entusiasmo por el mundo de la cultura española. Tenerle en este catálogo, y con trabajo tan bello, es motivo de buen orgullo.

Como final, una explicación personal. Mi contribución a este catálogo quizás debió limitarse a las anteriores palabras de gratitud y al debido homenaje a Diego Angulo. He querido, sin embargo, con modesta dignidad aportar un trabajo que esté en la línea de toda mi vida de escritor y no menos en la línea de lo que quiero como uno de los capítulos de la política cultural del Museo.

16.-Federico Sopena, Antonio Gallego: *La música en el Museo del Prado*, pág. 138. Madrid, 1971.

17.-Federico Sopena: *Bela Bartok*, pág. 75. F. March. Madrid, 1982

En el invierno de 1683-1684, Samuel Pepys aprovechó la oportunidad que le brindaba un viaje oficial a Tánger para cruzar a España y visitar algo de Andalucía. O al menos tal era su propósito, pues durante las seis semanas que permaneció en Sevilla no cesó de llover intensamente. Ni las plegarias que se hicieron en las iglesias de la ciudad ni las solemnes procesiones que recorrieron sus calles lograron detener el torrencial diluvio, que puso un triste freno a los ánimos turísticos de Pepys y le impidió —no sin gran contrariedad de su parte— hacer un viaje a Málaga. Pero nada —ni siquiera *the rain in Spain*— podía mitigar su acostumbrada curiosidad. Aunque no llevó un diario de aquellas semanas en España, sí que fue anotando pequeñas observaciones sobre cosas que llamaron su atención, sobre las cosas —como él las llamaba— «contrarias» y «extraordinarias»: «no hay chimeneas en España»; «es raro ver a un español bebido»; «las pulgas son una terrible plaga en las casas», o «no hay orinales en todo el país»¹.

Pese a esta perspicacia en la observación, hay que lamentar que no poseamos otras reflexiones más profundas de tan cualificado turista británico sobre la nación que, cuando él vino al mundo en 1633, era todavía la más poderosa de Europa. ¡Qué no habríamos dado por escuchar las opiniones de aquel vigoroso representante de una Inglaterra en alza sobre una España en decadencia! Mas en su único juicio sumario hallamos una previsible severidad: «Los hombres de toga que nunca han estado en el mundo gobiernan todo en España, mientras que los hombres de espada reciben empleos en el mar sin saber nada acerca de ellos, y de esa suerte se gobierna el estado, que se arruinará. En una palabra, nunca hubo un pueblo tan invadido por necios en todos sus estados como aquél lo está»².

Aunque en tales palabras nos parezca ver la arrogancia característica de un extranjero desdenoso, es interesante citar el comentario de un español que se quejaba a Pepys de «cómo su país se halla bajo fatalidad en todos los asuntos de su gobierno». Esta desesperanzada observación refleja un sentir fatalista que se había extendido de manera considerable en la España del siglo XVII. Ya en el año 1600, es decir, doce después de la derrota de la Armada Invencible, un agudo observador de los problemas económicos y sociales de su Castilla natal había empleado la palabra «declinación» para referirse al estado de la región³. Esta noción de «declinación» o decadencia —una decadencia de poder, de prosperidad, de grandeza nacional— aparece frecuentemente, durante los decenios siguientes, en boca de ministros y funcionarios oficiales, así como en los comentarios y análisis de los muchos que, no sin inquietud, diagnosticaron el estado del organismo político español y le prescribieron, para sanarlo, una amplia variedad de distintos y a menudo opuestos remedios⁴. Tal imagen parecía entonces particularmente apropiada dado que se la asociaba al destino de otro gran imperio, el de la Roma antigua.

1.—*The Tangier Papers of Samuel Pepys*, edición de Edwin Chappell, págs. 254-263, Londres, 1935.

2.—*Ibid.*, pág. 168.

3.—Martín González de Cellerigo: *Memorial de la política necesaria y útil restauración de la república de España*, fol. 1, Valladolid, 1600.

4.—Véase J. H. Elliott, *Self-perception and decline in early seventeenth-century Spain*, «Past and Present», núm. 74, págs. 41-61, (1977).



Fig. 1. Velázquez. *Retrato del Conde Duque de Olivares*.
Madrid. Museo del Prado.

Siempre se había considerado que entre la experiencia romana y la española existía un notable paralelismo, pero entonces, en el siglo XVII, tan doloroso convencimiento se hizo aún mayor. La España del siglo XVI, bajo el gobierno sucesivo de Fernando e Isabel, del emperador Carlos V y de Felipe II, había conquistado y colonizado un imperio universal, más extenso aún que el de Roma. La lengua de Castilla, sus leyes y sus armas dominaban en amplias áreas del globo. Era un imperio en el que, como había dicho Ariosto, nunca se ponía el sol.

O, al menos, así se pensaba. Pero después, tras una serie de conmociones y reveses, ese sentir empezó a cambiar. Ya en los últimos años del siglo XVI pueden hallarse indicios de una crisis de confianza. La derrota de la Armada supuso una grave conmoción psicológica para una Castilla que había llegado a considerarse la nación elegida de Dios. En 1598, la muerte del anciano Felipe II significó el cambio tras decenios de un gobierno firme y seguro, y el paso a un rey joven y claramente ineficaz, Felipe III, el cual abandonando la costumbre de su padre de quedarse hasta altas horas de la noche entregado al estudio de los asuntos de estado, puso la tarea del gobierno en manos de favoritos. Luego, en 1599-1600, Castilla y Andalucía se vieron azotadas por el hambre y la peste, que probablemente se cobraron medio millón de víctimas entre una población total de unos seis millones de habitantes. Por si ello fuera poco, graves problemas financieros que culminaron en varias quiebras estatales arrastraron a España a buscar la paz —con los franceses en 1598 y con los ingleses seis años después— y a una humillante tregua de doce años con los levantiscos holandeses en 1609. La España de aquellos años es la España de *Don Quijote* —cuya primera parte apareció en 1605; la segunda lo hizo en 1615—, una España que, como si de un perplejo caballero andante se tratara, daba muestras de haber perdido el norte en un mundo en transformación. «Parece», escribía un comentarista castellano al contemplar aquella sociedad rentista y parasitaria que, con sus sueños extravagantes, se entregaba al consumo más caprichoso y daba la espalda a las realidades económicas, «parece como si se hubieran querido reducir estos reinos a una república de criaturas encantadas, que vivieran fuera del orden natural de las cosas»⁵.

Muchos moralistas hubo en la España de Felipe III que sintieron que algo le había sucedido a la fibra moral de Castilla y que sacaron de nuevo a relucir la analogía con Roma. Uno de ellos citaba a Salustio en el sentido de que «cuando un reino alcanza tal extremo de corrupción moral que los hombres visten como las mujeres, ...que se importan para sus mesas las más refinadas exquisiteces y los hombres van a dormir antes de hallarse cansados..., entonces podemos considerarlo perdido, y su imperio próximo a su fin»⁶. No debe extrañar por consiguiente que, a la muerte de Felipe III en 1621, subiera al poder entre las oleadas de la aclamación popular un nuevo régimen que se comprometía a llevar a efecto un austero programa de reforma económica y moral. El nuevo rey, Felipe IV, que contaba dieciséis años de edad, escogió como ministro principal a un hombre de cuño muy diferente al de sus predecesores: Don Gaspar de Guzmán, conocido para la Historia como el Conde Duque de Olivares [Fig. 1]. Figura de una energía y un autoritarismo implacables, Olivares estaba decidido a salvar a su país del desastre y a provocar un nuevo despertar nacional. Durante dos décadas, la de 1620 y la de 1630, España gustó el sabor del gobierno severo e intencionado.

Olivares trató, de una parte, de restaurar la antigua grandeza imperial de la nación, resucitando sus virtudes militares y llevándola de nuevo a la guerra; de otra, emprendió un programa de recuperación nacional, enfrentándose al problema de la inflación y proyectando toda una serie de medidas tendentes a aumentar la productividad. Mas las dos décadas de gobierno del Conde Duque acabaron en catástrofe. Hubo que sacrificar la reforma a la guerra, y la carga paralizadora de los impuestos para sufragarla provocó en la estructura política y

5.—González de Cellorigo, *Memorial*, fol. 25v.

6.—Fray Juan de Santa María: *República y política christiana*, pág. 200, Lisboa, 1621.

social del edificio español unas tensiones que no podía soportar. En 1640 Cataluña y Portugal se sublevaron contra el gobierno de Felipe IV, y, aunque la primera regresaría después a la lealtad, Portugal se perdió para siempre.

Sir Arthur Hopton [Fig. 2], que era el embajador inglés en Madrid en los años del desastre, escribía a Londres en 1641: «Me siento inclinado a pensar que la grandeza de esta monarquía se acerca a su fin»⁷. Dos años después, en 1643, se produjo la caída de Olivares.

La apreciación de Hopton era correcta. Bajo Olivares, la España de la Casa de Austria había quemado su último cartucho. La segunda mitad del reinado de Felipe IV fue, como mucho, una operación de sostenimiento, mientras un monarca desilusionado y cansado de la vida se esforzaba por mantener lo que era posible del poderío y la hegemonía que había tenido España. A su muerte, acaecida en 1665, sólo la frágil existencia de su patético hijo Carlos II separaba de la extinción a la línea masculina de la dinastía.

La historia de España durante los últimos treinta y cinco años del siglo XVII se equipara a menudo con la letárgica existencia del último de los Habsburgo españoles. Pero ello no es totalmente acertado, pues, de hecho, a partir de más o menos 1680 empiezan a observarse signos, si bien vacilantes, de renovación, y ello ocurre incluso en la deprimida región castellana, que es la que había soportado una mayor presión fiscal. Sin embargo, la tan esperada —y demorada— muerte de Carlos II en el año 1700, marca realmente el fin de una época.

Al contemplar la centuria que transcurre desde la muerte de Felipe II en 1598 hasta la de su biznieto en 1700, no parece haber razones suficientes para impugnar la opinión generalmente aceptada de que éste fue el siglo de la decadencia española, una decadencia parcialmente oculta a los ojos del mundo durante las primeras décadas del siglo por la lánguida supervivencia de marchitas glorias imperiales y por el efímero estallido de energía que se produjo durante el régimen de Olivares. Pero los desastres de la década de 1640 quitaron ese disfraz y pusieron al descubierto la vaciedad que bajo él se ocultaba. La España de Murillo —la España que visitó Samuel Pepys en 1683, un año después de la muerte del pintor— era una potencia imperial de pasada grandeza que se hallaba reducida a una condición de segundo orden, a objeto de la mofa de Europa.

Con todo, ¿qué es lo que realmente se quiere decir cuando se habla de una nación en decadencia? Los indicadores de decadencia cambian en cierta medida con la perspectiva que se adopta en cada época, si bien algunas de las características del estado de España en aquel momento pueden identificarse inmediatamente como tales: una notable reducción de su eficacia militar y diplomática; la incapacidad para generar nuevas fuentes de riqueza y para hacer frente a las causas y consecuencias de la inflación; la ausencia de verdaderos dirigentes y la paralización de la voluntad política; la fosilización de las instituciones tradicionales, y una actitud mental de estrechas miras y muy limitados horizontes, dada en exceso al autoanálisis y propensa en todo momento a caer en el fatalismo. Todas estas características las hallamos en la Castilla del siglo XVII —una sociedad que contaba con una burocracia enorme y lastrada por el exceso de altos cargos, y que tenía en la iglesia y en el aparato del estado a una élite atrincherada y privilegiada, una sociedad de rentistas y parásitos, que se aferraba a sus antiguos modos y que daba un valor exageradamente alto a las apariencias externas⁸.

Pero la cuestión puede asimismo verse desde otro ángulo. El siglo de la decadencia española, el siglo XVII, recibe también la denominación de Siglo de Oro de las artes. Es el siglo de Cervantes, Góngora y Quevedo en la literatura; de Lope de Vega, Calderón y Tirso de Moli-

7.—Public Record Office, SP.94.42, fol. 192, Hopton a Vane, 26 de julio/4 de agosto de 1641.

8.—Para la historia de España en el siglo XVII, véanse Antonio Domínguez Ortiz, *The Golden Age of Spain, 1516-1659*, Londres, 1971; J. H.

Elliott, *Imperial Spain, 1469-1716*, Londres, 1963; Henry Kamen, *Spain in the later Seventeenth Century, 1665-1700*, Londres, 1980, y John Lynch, *Spain under the Habsburgs*, vol. 2, segunda edición, Oxford, 1981.



Fig. 2. Fray Juan Rizi (?).
Retrato de Sir Arthur Hopton.
Dallas (Texas). Meadows Museum.

na en el teatro, y del Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo en la pintura. Es cierto que el gran impulso creador parece pertenecer más a la primera mitad de la centuria que a la segunda: así a Calderón y Murillo, que murieron en 1681 y 1682 respectivamente, se les suele describir como los últimos gigantes, supervivientes en un mundo cada vez más habitado por pigmeos. Sin embargo, al menos en lo que se refiere a la pintura, puede que se trate de una sentencia dictada con precipitación. En España y, más aún, fuera de ella, es demasiado poco lo que se sabe de los artistas que trabajaron en la segunda mitad del siglo, y bien puede ser que los historiadores y los estudiosos del arte, deseosos de bajar el telón, hayan puesto fin al Siglo de Oro de la pintura española de una manera excesivamente abrupta.

Pero se prolongue o no ese Siglo de Oro más allá de la muerte de Velázquez en 1660, lo que es indudable es que un período de destacada creatividad literaria y artística coincide en el tiempo con un proceso de decadencia política y económica. Esta aparente paradoja suscita algunas preguntas de no fácil respuesta. ¿Acaso hay, o tiene que haber, alguna correlación entre la vitalidad cultural de una nación y su rendimiento económico? ¿Es posible que la desgracia nacional funcione realmente como estímulo de los logros culturales, bien porque fomente una búsqueda escapista de otros campos en que empeñarse aún no tocados por el fracaso, bien porque proporcione a los artistas y a los hombres de letras esa dimensión adicional de la conciencia que les permite ver la realidad que se esconde bajo la reluciente superficie?

Es más fácil hallar en la esfera de la literatura que en la de la pintura elementos que apoyen esta última hipótesis. *El Quijote* es, al fin y al cabo, una brillante disquisición acerca

de la compleja relación que existe entre la ilusión y la realidad. Mas, aun en el caso de esta obra, ¿hasta dónde podemos llegar sin dejar de ser convincentes en relacionarlo con la crisis de confianza de una sociedad que había empezado a verse aquejada de los síntomas de la decadencia?

En el caso de la pintura el problema es todavía más difícil, y las razones de ello se apuntan al considerar el notable retrato velazqueño de Felipe IV que se acercaba a la vejez [Fig. 4]. De la primera impresión podría seguirse la idea de que Velázquez hubiera despojado al rey de toda la majestad de su condición para dejar al descubierto la patética figura que se esconde bajo la máscara, la figura de un hombre débil, derrotado y desencantado. Pero eso es ignorar la tradición española de retratos reales a la que fielmente se adhirió Velázquez. Solía representarse a los reyes de España con gran sencillez y desprovistos de los accesorios tradicionales de la realeza [Fig. 3]. Esta tradición iconográfica, que persiste hasta finales del siglo XVII, refleja ciertos presupuestos acerca de la monarquía española que se tiende a pasar por alto. Los reyes de España eran los monarcas más poderosos de la tierra, y su grandeza era algo que se daba por sentado. No había por consiguiente necesidad alguna de insistir en los atavíos del poder, tendencia que por el contrario sí revelaban los pintores de otros monarcas europeos de menor importancia. En la pintura española, la propia austeridad y sencillez de la imagen del rey era por sí misma un signo de su abrumadora majestad. Es probable que, como artista supremo que era, Velázquez no pudiera evitar el revelar las flaquezas humanas del rey a cuyo servicio trabajaba. Pero no parece que haya motivos para dudar de que su intención al menos era producir una imagen real oficial, y no dejaría de sorprendernos que algún contemporáneo suyo hubiera interpretado este retrato como un símbolo, ora de la debilidad del monarca español, ora del ocaso del poder.

Tal como sugiere el ejemplo velazqueño que acabamos de considerar, el tratar de hallar correspondencias ocultas entre el estado de la salud psicológica y económica de una sociedad y sus creaciones culturales es una empresa arriesgada. En algunos casos al menos, pueden sin duda darse tales correspondencias, aunque quizás a un nivel tan profundo y sutil que ni el propio escritor o artista es consciente de ellas. En otros casos, por el contrario, no es posible hallar rastro alguno de correlación. No resultaría sencillo deducir de las obras de Murillo que su vida de actividad transcurrió en un país que a la sazón pasaba por las traumáticas experiencias de la crisis económica y la derrota militar, y en una ciudad que sufría una catastrófica pérdida de población a resultas de una peste devastadora y que veía cómo poco a poco se le iba escapando su anterior prosperidad.

El ejemplo de Murillo apunta la necesidad de abandonar los aspectos más especulativos de la relación entre creatividad y decadencia, para examinar el tipo de circunstancias que, a pesar de los graves problemas económicos de Castilla, pudieron favorecer las tareas artísticas del siglo XVII. Del examen de las tres ciudades principales de la época podemos espigar algunas claves para comprender el carácter de aquella sociedad y la forma en que su organización, sus intereses y sus aspiraciones contribuyeron a configurar la obra de los artistas creativos. Esas tres ciudades son: Toledo, la capital espiritual de la España de los Habsburgo; Sevilla, la verdadera capital económica, y Madrid, la capital política. Ciertos temas que aparecen repetidamente en la historia social de la sociedad urbana española sugieren la existencia de un modelo común que subyace en todas ellas y que hace más comprensible el logro de Murillo y de sus colegas.

Fue en Toledo donde se estableció El Greco en 1577, y en ella vivió y trabajó hasta su muerte en 1614⁹. Gustaba Toledo de considerarse una segunda Roma, y su archidiócesis,

9.—El tratamiento de Toledo y de El Greco que figura a continuación se deriva de los ensayos introductorios al catálogo de la exposición de El Greco celebrada en 1982 y titulada *El Greco de Toledo*, y en especial de los de Richard Kagan

y Jonathan Brown. Especialmente me hallo en deuda con el segundo por su ayuda y asesoramiento en muchos de los aspectos de la historia del arte en la España del siglo XVII que se consideran en la páginas siguientes.



Fig. 3. A. Sánchez Coello. *Retrato de Felipe II*.
Madrid. Museo del Prado.

Fig. 4. Velázquez. *Retrato de Felipe IV*.
Madrid. Museo del Prado.





Fig. 5. El Greco. *Vista de Toledo*.
Toledo. Museo de la Casa de El Greco.



Fig. 6. El Greco. *El Expolio*.
Toledo. Catedral.

cuyo titular era primado de España, percibía muy elevadas rentas y gozaba de enorme influencia. Periódicamente la ciudad había sido también sede de la Corte hasta que en 1561 Felipe II decidió hacer de Madrid su capital.

Las diversas suertes que corriera Toledo casi podrían tomarse como sintomáticas de las de España en general. A mediados del siglo XVI era una ciudad floreciente que contaba con unos sesenta mil habitantes. Tenía una buena catedral, un clero de imponente aparato, una nobleza local de residencia permanente y una universidad pequeña, pero respetable. Contaba asimismo con un importante sector de comerciantes, que derivaban su prosperidad de la venta y exportación de las manufacturas locales: productos textiles, especialmente sedas finas, y las célebres hojas de acero toledanas.

Pero durante los casi cuarenta años de permanencia de El Greco en Toledo las cosas empeoraron. Las malas cosechas hicieron su aparición en la ciudad en los años 1577 y 1578, dos de los de más hambre de toda la historia toledana. Aunque las malas cosechas eran un riesgo normal de la época, la última parte del siglo XVI y las dos primeras décadas del XVII presenciaron una progresiva debilitación de la economía de la ciudad, debida a causas que aún no están del todo claras. El traslado de la Corte a Madrid produjo la marcha de parte de la nobleza local y con ella de su poder adquisitivo. Pero por encima de todo, estaban las crecientes dificultades por las que pasó la industria textil, de la que dependía la prosperidad de Toledo, dificultades motivadas en parte por la competencia de productos extranjeros más baratos y en parte por el alto nivel de imposición fiscal y la falta de incentivos para realizar inversiones. La resultante ausencia de puestos de trabajo y de oportunidades aceleró la emigración a Madrid, de suerte que en 1646 la población de la ciudad había descendido a veinticinco mil personas, menos de mitad de la que poseía cuando El Greco llegó a ella.

El Toledo de El Greco [Fig. 5] era por consiguiente una ciudad que acababa de entrar en la pendiente de la decadencia, si bien no parece que la situación se tornara grave con anterioridad a los años que siguieron a la muerte del pintor en 1614. Por entonces ya las autoridades locales expresaron su seria preocupación al respecto, aunque el funcionario real que en 1619 fue enviado a examinar la situación y que esperaba encontrarse con un yermo, quedó aún gratamente sorprendido: «Aunque gozara en el pasado de una mayor prosperidad» —escribió—, «Toledo se halla menos afectada que cualquier otro lugar por la general declinación de que sufren estos reinos». Las calles, aclaraba, estaban atestadas de gente, ocupadas las casas y bien conservados los edificios»¹⁰.

En consecuencia, y al menos durante el reinado de Felipe IV, Toledo representa un caso de relativa decadencia en comparación con muchas de las demás ciudades castellanas. En la época de El Greco aún se vanagloriaba de tener una Iglesia sumamente próspera y una élite ciudadana de familias acaudaladas que debían sus fortunas al comercio. Fue entre los miembros de esa élite donde El Greco encontró a sus clientes. La vida municipal y el cabildo catedralicio estaban dominados por miembros de las grandes familias toledanas, muchos de los cuales se habían educado en la universidad de la ciudad. Eran hombres de un intenso orgullo ciudadano, auténticamente interesados en el estudio y la cultura y muy preocupados por las cuestiones religiosas.

Nada tiene de extraño que El Greco, al que le gustaba considerarse como un artista intelectual, se sintiera muy a gusto en esa ciudad tardorrenacentista. Puede que en primera instancia le atrajera a ésta Luis de Castilla, clérigo toledano que era estudioso de la Antigüedad clásica, al que había conocido en la residencia romana del cardenal Farnesio. Luis de Castilla era hijo ilegítimo de Diego de Castilla, deán del cabildo catedralicio toledano, y probablemente se debiera a él el que El Greco obtuviera el encargo del *Expolio de Cristo* [Fig. 6] para la Sacristía de la Catedral.

10.—Citado en Elliott, *Self-perception and decline*, pág. 54.

No fue El Greco, en lo que se refiere a sus clientes, el más fácil de los artistas ni el más agradecido. Llegó procedente de Italia con un elevado concepto de la posición del artista, y en España se encontró con que no pasaba más allá de ser considerado un artesano y pagado como tal. Pero su amistad y sus relaciones con destacados miembros de los círculos del poder civil y eclesiástico de Toledo acabaron siendo su salvación. En los momentos de conflicto, sus amigos solían cerrar filas en torno a él, ya porque disfrutaran de su compañía, ya porque reconocieran su genio, que destacaba aún con mayor fuerza sobre el fondo de la mediocridad que dominaba en la pintura toledana en la época de su llegada a la ciudad. El taller de El Greco pudo sobrevivir gracias a que los canónigos de Toledo, sus eruditos y sus comerciantes siguieron pidiéndole que les hiciera retratos, encargándole cuadros de altar para sus capillas familiares o convenciendo a abades y párrocos de que jugaran esa misma carta.

Toledo era todavía, por lo tanto, una ciudad relativamente próspera, con una élite ciudadana acaudalada e ilustrada, una ciudad que, aunque orgullosa de sus grandes tradiciones, estaba —al menos en la época de El Greco— en contacto con el mundo exterior. Se ha exagerado, tratando de explicar la idiosincrasia de su obra, el carácter cerrado y místico de la religiosidad de la Toledo que vivió El Greco. La ciudad se hallaba plenamente inmersa en la corriente principal de la espiritualidad contrarreformista ortodoxa, con su insistencia en los sacramentos, en los santos y en las obras de misericordia y caridad. Mas esas décadas presenciaron un movimiento particularmente fuerte a favor de la reforma espiritual y eclesiástica, movimiento que comandaron sucesivamente varios de los arzobispos de la ciudad. Y así la vida intelectual de la élite toledana se combinó con una atmósfera religiosa sumamente cargada para crear un entorno que era ideal para El Greco, un entorno en el que pudo desarrollar al máximo su manierismo de virtuoso, que tan bien se adaptaba a la aprehensión del tipo de espiritualidad contrarreformista que se practicaba en la ciudad de la que había hecho su casa.

En Sevilla, la segunda ciudad importante, donde naciera Velázquez en 1599, vemos surgir un modelo similar¹¹. La Sevilla del siglo XVI era la gran metrópoli del mundo occidental, una ciudad cuyas calles se hallaban —al menos en la imaginación popular— pavimentadas con el oro y la plata de las Indias. Hacia el año 1600 era una de las mayores ciudades de Europa, con una población que rondaba los ciento cincuenta mil habitantes. La vida de esta opulenta ciudad portuaria se hallaba ligada, como la de España en general e incluso la de toda Europa, a la periódica llegada anual de la flota que traía las riquezas del Nuevo Mundo. Cuando nació Velázquez, el comercio ultramarino estaba acercándose a su momento de máximo esplendor, aunque durante las dos primeras décadas del siglo XVII siguieron llegando a Sevilla enormes cargamentos de plata procedentes de las minas de Méjico y Perú. Si bien parte de esa plata pertenecía al rey, otra parte considerable volvía a América a cuenta de particulares. En efecto, las colonias establecidas en las Indias españolas ofrecían un mercado cargado de posibilidades para los productos europeos, en especial para los artículos de lujo, que se adquirían con la plata americana. Había asimismo demanda de obras de arte, y durante todo el siglo XVII los talleres sevillanos estuvieron produciendo obras para el mercado de exportación americano: convencionales cuadros de asunto religioso para apartados conventos de Méjico o de los Andes y bodegones para las casas de la pequeña nobleza y de los comerciantes de Cartagena, Lima o Ciudad de Méjico.

Pero hacia 1640, bajo el efecto de la guerra y de las dificultades financieras, los barcos llegaban ya de forma cada vez más irregular y el comercio americano de Sevilla pasaba por una manifiesta situación de graves apuros. Después, hacia el final del fatídico decenio de 1640, la ciudad sufrió una peste aniquiladora, que acabó con la mitad de su población. La recupera-

11.—Para la historia de Sevilla en el siglo XVII, los mejores estudios son los de Antonio Domínguez Ortiz: *Orto y Ocaso de Sevilla*, segun-

da edición, Madrid, 1974, y *Historia de Sevilla*, vol. IV, Sevilla, 1976.

ción fue lenta y penosa, y la Sevilla que Pepys visitó en 1683 era una ciudad muy debilitada, que vivía iluminada por las últimas luces crepusculares de su riqueza ultramarina mientras que Cádiz se hacía con la hegemonía.

Pero la Sevilla de Velázquez y de Zurbarán, e incluso la de Murillo, avanzado ya el siglo XVII, seguía siendo a pesar de tales vicisitudes una ciudad inmensamente rica. La riqueza estaba por otra parte inevitablemente distribuida con gran desigualdad y no había otro lugar en España donde los contrastes sociales se hallasen más acentuados. Una élite opulenta, reforzada por los indianos que habían regresado tras hacer fortuna en la Indias, se entregaba con espectacularidad al consumo de rarezas, pero existía también un vasto inframundo, sumido en la más absoluta pobreza, de hombres sin trabajo o subempleados: vagabundos, pícaros, bribonzuelos callejeros, jornaleros de temporada, braceros de los muelles, buhoneros, revendedores, aguadores..., todos tratando afanosamente de ver dónde y de qué manera podían procurarse una comida copiosa. Como decía la abuela de Sancho Panza: «Dos linajes solos hay en el mundo, (...) que son el tener y el no tener»¹², y el criterio de diferenciación era la comida. La sociedad española del siglo XVII se hallaba obsesionada por la comida, y ninguna obra señala con más claridad esos contrastes que dos cuadros de Murillo: *Los placeres del hijo pródigo*, que puede considerarse como una versión de la época del consumo de cosas extravagantes, y *Los tres muchachos*, con su pintura de la vida del lado de la pobreza.

Cat. n.º 49

Cat. n.º 68

Al igual que Toledo, Sevilla estaba dominada por un entramado de familias, muchas de las cuales habían hecho su fortuna originalmente en el comercio para después invertir en propiedades urbanas o rurales, en bonos del Estado, en plata u otros objetos preciosos. También al igual que Toledo, poseía sus familias aristocráticas, como eran los Duques de Alcalá o los Condes de Olivares, que jugaban su papel en la vida municipal y vivían en relación bastante cordial con la élite de la ciudad. Era asimismo una población muy orgullosa de sí misma, si bien, debido a su carácter de emporio comercial, estaba mucho más abierta a las influencias de fuera que la interior Toledo. Mantenía fuertes vínculos comerciales no solamente con el Nuevo Mundo, sino también con Italia y los Países Bajos. No debe ser por eso motivo de sorpresa que el joven Velázquez, aprendiz primero y luego yerno del pintor sevillano Francisco Pacheco, tuviera acceso a grabados nortños, como por ejemplo el de Peter Aertsen titulado *Mujer limpiando pescado, con la cena de Emaús*, en el que pudo inspirarse el artista para su escena de cocina de la National Gallery de Londres, con *Cristo en la casa de Marta y María* [Fig. 7].

La élite sevillana era, como la de Toledo, una élite cultivada, que combinaba unos marcados intereses humanistas con las inquietudes doctrinales y prácticas del catolicismo contrarreformista. Al igual que en Toledo una vez más, los canónigos de la catedral, que pertenecían a las grandes familias de la ciudad, jugaban en la vida cultural de ésta un importante papel. Destacaban sobre todo en las academias literarias informales que habían surgido en el siglo XVI, como la del canónigo Pacheco, en la que al morir le sucedió su sobrino Francisco Pacheco¹³. Allí habría podido escuchar Velázquez, que en 1611 había entrado como aprendiz en casa de Pacheco, discusiones sobre temas literarios y teoría artística, así como sobre las grandes cuestiones doctrinales del momento [Fig. 8]. Una de las que entre éstas provocaba más intensos debates era la de la Inmaculada Concepción, que se convirtió en asunto favorito de los artistas españoles del siglo XVII, en especial de los sevillanos.

Era Sevilla la más teatral de las ciudades españolas. Su vida ciudadana y religiosa se desarrollaba en medio de un magnífico esplendor de carácter dramático, y la ciudad entera participaba en las procesiones que conmemoraban las grandes festividades religiosas y que eran organizadas por la Iglesia y las cofradías. En una ciudad entregada al lucimiento, se esperaba

12.—*Don Quijote de la Mancha*, parte segunda, capítulo XX.

13.—De las academias sevillanas se trata en Jonathan Brown: *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, 1981.



Fig. 7. Velázquez. *Cristo en casa de Marta y María*.
Londres. National Gallery.

ARTE
DE LA PINTURA.
SU ANTIGVEDAD.
Y GRANDEZAS.

DESCRIVENSE LOS HOMBRES EMINENTES
que ha auido en ella, así antiguos como modernos; del dibujo,
y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación,
y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de poli-
mento, y de mate; del dorado, bruñido, y mate. Y enseña
el modo de pintar todas las pinturas
sagradas.

POR FRANCISCO PACHECO
Dexino de Sevilla.

Año



1649.

CON PRIVILEGIO.

En Sevilla, por Simon Faxardo, impressor de libros,
a la Cerrajería.

Fig. 8. Francisco de Pacheco.
Frontispicio del Tratado del Arte de la Pintura. 1649.



Fig. 9. Murillo. *Retrato de D. Justino de Neve*.
Londres. National Gallery.

Cat. n.º 46

de los que tenían dinero que lo gastaran con prodigalidad para disfrute de la comunidad entera. El resultado era un alto nivel de mecenazgo privado y corporativo, que lógicamente se volcaba en encargos a los artistas locales. Una buena parte de esta actitud de protección a las artes estaba dirigida, especialmente en la segunda mitad del siglo, tras la peste de 1649, hacia fundaciones religiosas y de caridad. Es por esa razón lógico que muchas de las obras de Murillo y de sus contemporáneos sevillanos fueran encargos de iglesias, cofradías y conventos, como es el caso de su *Vuelta del hijo pródigo* (National Gallery de Washington), que le encargó la Hermandad de la Caridad —que se dedicaba a las obras de caridad para los necesitados— para la iglesia de su hospital.

El propio Murillo era cofrade de esa Hermandad y estaba en contacto con muchas de las figuras más destacadas de la vida religiosa de la ciudad. Una de ellas, y también uno de los mejores amigos del pintor, era don Justino de Neve, canónigo de la catedral de Sevilla al que Murillo retrató con gran brillantez [Fig. 9]. Neve fue un característico mecenas sevillano. Procedente de una acaudalada familia de mercaderes flamencos establecida en Sevilla, accedió al canonicato en 1658 y dedicó su fortuna y sus energías a la fundación de un hospital para sacerdotes ancianos, el Hospital de los Venerables, al que legó su retrato al morir en 1685. Por el inventario de sus propiedades sabemos que poseía cuatro relojes grandes y otros tantos pequeños, uno de los cuales figura en la mesa al lado del retratado¹⁴.

14.—Diego Angulo Iñiguez: *Murillo*, vol. I, págs. 463-465, y vol II, págs. 325-326. Madrid, 1981.

Fig. 10. Madrid. *Plano de Texeira*. 1656.



Es significativo que el Conde Duque de Olivares, favorito y primer ministro de Felipe IV, fuera natural de Sevilla —si bien de una generación anterior a la de Neve— y viviera en la ciudad durante sus años de formación, entre 1607 y 1615. Estuvo así el Conde Duque en contacto con los principales eruditos y escritores de la ciudad. Era también una figura muy conocida en las reuniones de las academias, la de Pacheco incluida, y empleaba cuantiosos fondos en el patrocinio de empresas culturales. Aunque sus gustos personales tendían más a los libros que a las pinturas —reunió una de las grandes bibliotecas del siglo XVII—, sus años sevillanos le imbuyeron de un marcado sentido de la profunda importancia que tenía proteger y cultivar las artes y las letras.

Tal actitud resultaría luego de enorme trascendencia cuando en 1621 adquiriera poder en la corte madrileña. Madrid, la última en llegar de este trío de ciudades, era una población de rápida y espectacular explosión [Fig. 10]. En 1561, cuando Felipe II la eligió para ser su capital, era poco más que una aldea excesivamente crecida. Hacia 1621 tenía una población que se aproximaba a los ciento cincuenta mil habitantes, casi tan grande como la de Sevilla. Era una ciudad de parásitos, una capital artificial que vivía para y de la Corte, y que succionaba la riqueza no solamente de la región circundante, Toledo incluida, sino también de las posesiones españolas en Europa. Era Madrid, en fin, la capital de un imperio universal.

Como Toledo y Sevilla, por consiguiente, se jactaba Madrid de poseer una élite adinerada y ociosa —la élite, en este caso, de la alta aristocracia que alquilaba o construía casas en Madrid para estar cerca del rey y de los funcionarios de la administración, que sacaban provecho de las ganancias legales e ilegales de sus cargos. Ya durante el reinado de Felipe III (1598-1621) fueron llegando a Madrid, en busca de mecenazgo, escritores y artistas, y empezaron a formarse pequeños círculos en torno a los nobles que tenían intereses culturales. Pero la corte de Felipe III, cuyas inquietudes no iban más allá de las de cazar, jugar a los naipes y acudir a la iglesia, no dejó ninguna huella propia en la vida cultural madrileña. Pero con el advenimiento de Felipe IV en 1621 y la llegada de Olivares, la situación cambió.

El Conde Duque llegó al poder con una clara conciencia de cuál era su misión: no solamente resucitar los destinos de una España en decadencia, sino también hacer de su real señor el primero en las artes de la guerra y de la paz. Deseaba convertir la Corte en un brillante centro de mecenazgo y para ello se llevó consigo desde Sevilla las tradiciones de esplendor, dirección de escena y prodigalidad de su ciudad natal. Pero también se llevó a algunos sevillanos. Era lógico, en efecto, que recibiera con agrado a escritores y artistas sevillanos, y no era el me-

nor entre ellos el joven Velázquez, que se trasladó a Madrid en 1623 para convertirse después en pintor del monarca. Bajo la inspirada dirección del Conde Duque, la corte de Felipe IV fundió los no pocos aparatosos gustos y estilos de Andalucía con las tradiciones, más sobrias, de los Habsburgo españoles, cuya arquitectura oficial continuaba siguiendo las austeras líneas de El Escorial.

Olivares se dispuso a educar al rey Felipe, que contaba a la sazón dieciséis años, para el papel que le estaba destinado, el de «Rey Planeta», el de primera luminaria en la jerarquía del poder y primer protector de las artes. Felipe emprendió un curso intensivo de lecturas que complementaron la educación, escasamente adecuada, que había recibido. Era el rey aficionado entusiasta al teatro, y pronto demostró poseer, como tantos miembros de su familia, una excelente capacidad de discernimiento para la pintura. En la década de 1620 hubo dos acontecimientos que al parecer fueron críticos para su educación de mecenas y entendido. El primero de ellos fue la singular visita que en 1623 hizo a Madrid Carlos, Príncipe de Gales [Figs. 11 y 12]. Por vez primera se halló Felipe cara a cara con un príncipe de su misma generación y se encontró con un hombre mucho más refinado que él y poseedor de una insaciable sed de obras pictóricas. No tardó Felipe en aprender la lección. El otro gran acontecimiento del decenio fue, en 1628-1629, la visita de Rubens, en cuya compañía pasó el monarca —como así hiciera Velázquez— un gran número de horas, considerando con él las obras de la colección real de pintura y viéndole trabajar. La visita de Rubens fue decisiva tanto para el rey como para Velázquez, pues les abrió nuevas perspectivas y les proporcionó una visión genuinamente europea de las corrientes artísticas contemporáneas. En 1629 Felipe autorizó a Velázquez



Fig. 11. Juan de la Corte.
Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid.
Madrid. Museo Municipal.



Fig. 12. Juan de la Corte.
Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid.
Madrid. Museo Municipal.



Fig. 13. Jusepe Leonardo.
Vista del Palacio del Buen Retiro.
 Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real.

para que visitara Italia con el fin de ampliar su conocimiento de los grandes maestros y ponerse al día de los avances artísticos más recientes. Así tuvo la pintura española la oportunidad de liberarse de un cierto provincianismo arcaico que había sido hasta aquellos momentos uno de sus rasgos distintivos.

A comienzos de la década de 1630, pues, Felipe era ya exactamente lo que el Conde Duque había planeado: un modelo de regio refinamiento, un entendido capaz de discernir y proteger las artes y las letras. Todo lo que necesitaba era un escenario adecuado en el que cultivar sus intereses teatrales y artísticos. Pero eso también se lo proporcionó Olivares al construir para él, en las afueras de Madrid por el este, el palacio de recreo del Buen Retiro [Fig. 13]. El palacio se erigió a enormes velocidades —la mayor parte en los tres años que van de 1630 a 1633, bajo la frenética y personal dirección del Conde Duque—, y eso se notaba. Los contemporáneos lo criticaron en el sentido de que era indigno de tan magnífico monarca, aunque, al mismo tiempo, Olivares empezaba a ser atacado por gastar dinero en un palacio de recreo en plena época de guerra, de elevada tributación y recesión económica. Al cabo de diez años, los costes alcanzaron probablemente la cifra aproximada de tres millones de ducados, que venía a equivaler a lo que costaba el mantenimiento por un año del ejército español en los Países Bajos¹⁵.

Si bien es cierto que el exterior del Buen Retiro era vulgar, el interior lo compensaba. «La casa» —informó Hopton— «está suntuosamente alhajada y casi todo a través de regalos, pues el Conde ha hecho de la obra cosa suya y así no le han faltado amigos»¹⁶. En la práctica, Olivares acosó a sus infortunados parientes, además de a toda la clase política del reino, para que aportaran muebles, tapices y pinturas, e hizo que los virreyes recorrieran el planeta en busca de cuadros con los que cubrir sus paredes.

Algunas pinturas se encargaron especialmente para el Retiro, sobre todo las que iban a decorar el gran salón de ceremonias, el llamado Salón de Reinos, que se inauguró en 1635. El Retiro, pues, brindó una excelente oportunidad para ejercer la protección de artistas españoles como Velázquez y Zurbarán, si bien, como no se creía posible cubrir todas sus paredes sólo con obras suyas dado el escaso tiempo de que se disponía, el palacio se convirtió también en un gran depósito de pinturas procedentes de todos los rincones de Europa.

Entre unas y otras, se adquirieron para el Buen Retiro unas ochocientas obras pictóricas, la mayor parte de ellas durante la espectacular década de 1630. Ello supuso un enorme incremento de la colección real española, tanto en número de obras como en los estilos y autores

15.—Para el Buen Retiro y la corte de Felipe IV, véase Jonathan Brown y J. H. Elliott: *Un palacio para el rey*, Madrid, 1981.

16.—*Ibid.*, pág. 92.

representados. Cuando Felipe IV accedió al trono en 1621, la colección tenía, repartidas entre los diversos palacios reales, unas mil doscientas pinturas. En los cuarenta y cuatro años que duró su reinado le añadió al menos otras dos mil. Mas no era sólo cuestión de cantidad. Felipe tenía un juicio excelente, y sus gustos tendían de manera especial hacia Rubens y hacia los grandes maestros venecianos. Hacía todo lo que estuviera a su alcance para añadir a su colección una obra maestra; sus embajadores estaban preparados para la vigilancia del mercado, atentos a la aparición en él de cualquier obra de importancia y cuando la colección de Carlos I se dispersó el embajador español en Londres, atendiendo a las estrictas instrucciones del monarca, se hizo con todo lo que pudo.

Esta obsesión del rey por el coleccionismo de cuadros tuvo una importancia trascendental para el desarrollo del arte y del gusto en la España del siglo XVII, pues tuvo una influencia muy notable en los gustos e intereses de la clase gobernante y en los propios artistas.

La repercusión social de las actividades del monarca se halla eficazmente resumida en una carta que en 1638 escribió sir Arthur Hopton a Lord Cottington: «Se han vuelto ahora más entendidos y más aficionados al Arte de Pintura que antes, en grado inimaginable. Y el rey en estos doce meses ha conseguido un número increíble de obras de los mejores autores tanto antiguos como modernos, y el conde de Monterrey se trajo consigo de Italia lo mejor, en especial la *Bacanal* de Tiziano; y en esta ciudad en cuanto que hay algo que valga la pena se lo apropia el rey pagándolo muy bien; y, siguiendo su ejemplo, el Almirante de Castilla, Don Luis de Haro y muchos otros también se han lanzado a coleccionar»¹⁷.

Coleccionar pintura se convirtió, de hecho, en la moda del Madrid del decenio de 1630, en especial en el círculo de los parientes, amigos y subordinados de Olivares, deseosos todos de imitar a su real señor. El cuñado del Conde Duque, Conde de Monterrey, que era poseedor de una inmensa fortuna, regresó de Nápoles en 1638, donde había servido a la Corona en el cargo de virrey, trayéndose consigo una colección sumamente escogida que incluía siete obras atribuidas a Tiziano y trece a Ribera, y se construyó para albergarla una galería en el jardín de su palacio madrileño¹⁸. Su primo el Marqués de Leganés, que había servido como general en los Países Bajos y en Italia, tenía cuando murió en 1655 una colección de unas mil trescientas obras, colección que era particularmente fuerte en pintura flamenca¹⁹. Su sobrino y sucesor como ministro principal de Felipe IV, Don Luis de Haro, poseía asimismo una espléndida colección, parte de la cual procedía de su esposa. Y el hijo de Haro, Marqués del Carpio, que murió en 1687 siendo virrey de Nápoles, fue también uno de los grandes coleccionistas de su época²⁰.

Entre la alta nobleza, el clan de los Olivares, que dominó la vida política española entre el decenio de 1620 y el de 1680, dominaba también su vida cultural a través del mecenazgo y el coleccionismo. El hábito de coleccionar pintura se extendió, además, a los ministros y funcionarios del gobierno. El abogado del Conde Duque, José González, que terminó su carrera como uno de los principales ministros de la corona española, tenía cuando murió en 1668 una

17.—*Ibid.*, pág. 120.

18.—Alfonso E. Pérez Sánchez: «Las colecciones de pintura del Conde de Monterrey» (1653), «Boletín de la Real Academia de la Historia», 174, págs. 417-459. (1977).

19.—José López Navío: «La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés», *Analecta Calasanciana*, núm. 8 págs. 259-330 (1962), y Mary Crawford Volk: «New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés», *The Art Bulletin*, vol. 72 págs. 256-268 (1980).

20.—Gregorio de Andrés: *El Marqués de Liche, bibliófilo y coleccionista de arte*, Madrid, 1975. Véanse también José M. Pita Andrade: «Los cuadros de Velázquez y Mazo que poseyó el séptimo Marqués del Carpio», «Archivo Español de Arte», vol. 25, págs. 223-236 (1952), y Enriqueta Harris: «El Marqués del Carpio y sus cuadros de Velázquez», «Archivo Español de Arte», vol. 30, págs. 136-139 (1957).

colección de alrededor de setecientos cincuenta cuadros. El inventario que realizó su viuda nos revela que el salón principal de su casa madrileña estaba decorado por una serie de diez tapices de Bruselas que narraban la vida de Jacob, además de por cincuenta cuadros entre los que se hallaban varios retratos. En el comedor colgaban veinte pinturas más, incluidos algunos retratos del propietario de la casa y de su esposa. A ello había que añadir otros treinta cuadros en el salón principal del primer piso —dos de ellos retratos de Olivares— y un centenar más, incluyendo dos originales de Teniers, en su residencia de verano²¹. Mas puede ser que el enmarcado echara ligeramente a perder el efecto general, según señalaba Pepys en una de sus notas sobre España: «Cursis marcos en los mejores cuadros de grandes maestros y solemnes asuntos».

Cuando murió Felipe IV en 1665, la afición al coleccionismo de pintura estaba ya bien arraigada en los círculos cortesanos madrileños, y el hecho mismo de que estuviera tan de moda tuvo que producir su efecto en el gusto y en el mecenazgo de todo el país en general y especialmente de Sevilla. En esa ciudad el cardenal Ambrosio Spínola, que era arzobispo desde 1669, sentó un magnífico precedente al encargar para su palacio obras a Valdés Leal y a Murillo, incluida entre las del segundo la famosa *Vierge Coupée*. Como hijo que era del Marqués de Leganés, aquel gran coleccionista del reinado de Felipe IV, Spínola había pasado probablemente los primeros años de su vida en casas llenas de cuadros.

A pesar de los problemas económicos de la última parte del siglo XVII, no parece que descendiera la demanda de pintura, demandada que era especialmente de cuadros religiosos para decorar capillas familiares, conventos y fundaciones de caridad, pero también de naturalezas muertas o bodegones; del nuevo género creado por Murillo de alegres escenas protagonizadas por golfillos de la calle, presumiblemente realizadas en primera instancia para una clientela sevillana, y de retratos, aunque puede que muchos de ellos desaparecieran con la dispersión o extinción de tantas grandes familias españolas.

Aunque parte de esta actividad tenía lugar en capitales de provincia y particularmente en Sevilla, la Corte conservó su preponderancia como centro y punto focal de la actividad artística a pesar de la muerte en 1665 de Felipe IV, uno de los más grandes monarcas coleccionistas y protectores de las artes de la Europa del siglo XVII. Aunque al parecer su hijo Carlos II no añadió sino un puñado de obras a la colección real, el hábito del mecenazgo ya había prendido. Y Felipe, además de contribuir a formarle el gusto a toda una generación de la nobleza, dejó otro legado de gran importancia en la colección real misma.

Cuando Murillo, siguiendo los pasos de su colega y paisano Francisco de Herrera el Mozo, visitó Madrid en 1658, las colecciones —la real y las privadas— de la capital, contenían una excelente muestra de las obras no sólo de Tiziano y de los otros pintores italianos, sino también de los grandes maestros norteños del XVII, en especial de Rubens y Van Dyck. El barroco pleno que en esos años introdujeran en Sevilla Murillo y sus colegas, y que fuera adoptado en Madrid por los principales pintores de la generación posvelazqueña —Carreño de Miranda y Claudio Coello entre otros—, refleja directamente la influencia de esos maestros italianos y norteños. Al dar acceso a las obras de éstos a los artistas españoles, los grandes coleccionistas del siglo XVII, empezando por el propio Rey, habían contribuido a configurar la visión de toda una generación de pintores.

De este modo, obteniendo una nueva inspiración de esas obras maestras extranjeras, se mantuvo la actividad artística, tanto en Sevilla como en Madrid, hasta los últimos años del siglo. Y no es sino con posterioridad a esos momentos cuando se inicia el período de esterili-

21.—Véase Janine Fayard: «José González (1583-1668), «créature» du comte-duc d'Olivares et conseiller de Philippe IV», en *Hommage a Roland Mousnier*, págs. 351-368. París, 1980. Sobre otro funcionario dedicado a coleccio-

nista, véase José Luis Barrio Moya: «La colección de pinturas de don Francisco de Oviedo, secretario del rey Felipe IV», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, págs. (1979) 163-171.

dad de la pintura española, que se extenderá durante casi un centenar de años hasta la aparición de Goya. Pero el siglo XVII —el siglo del descenso de la productividad económica y del dramático declive de la influencia política y del poder militar de España— había sido, desde todos los puntos de vista, un siglo refulgente para la pintura española.

Podemos ya aproximarnos un poco más al meollo de esa aparente paradoja de una edad de oro de las artes coincidente con una edad de hierro, marcada por el desastre, de la política y la economía. No hay interpretación social o económica alguna que sea capaz de explicar el genio —el de un Velázquez o un Murillo—. Pero hasta el genio precisa de un clima propicio para alcanzar su cumplida realización, y es evidente que la España del siglo XVII, a pesar de todos sus problemas, supo crear un clima razonablemente favorable, al menos para los escritores y los pintores, aunque no, al parecer, para los arquitectos.

La relativa pobreza de la arquitectura española del siglo XVII puede darnos una indicación útil para comprender esa protección a los pintores. La arquitectura requiere un considerable y, sobre todo, continuado desembolso de dinero, y en todos los niveles de la sociedad española del XVII, desde el rey para abajo, los mecenas potenciales se veían refrenados por graves problemas de afluencia de tesorería. No es de extrañar, por consiguiente, que fueran pocas las grandes empresas constructivas y aun ellas poco destacables, como tampoco que incluso adineradas órdenes religiosas tardaran decenios en terminar sus iglesias y conventos²².

El mecenazgo de escritores y artistas, en cambio, pudo hacerse con menos dinero y de manera más esporádica sin que ello causara daño irreparable a la empresa artística o literaria, si bien es cierto que se dieron lamentables ejemplos de víctimas individuales, de hombres cuya carrera artística se vio truncada por la ruina o muerte de sus protectores —como así ocurrió en el caso de Antonio de Pereda²³—. Y es ahí, en el ejercicio del mecenazgo, donde se halla una de las claves del problema de la actividad artística en época de decadencia.

Para que haya un auténtico mecenazgo debe existir en la sociedad un grupo que desee apoyar las empresas artísticas y que a la vez posea los medios necesarios para hacerlo. Tal y como nos lo ha sugerido esta historia de tres ciudades, la estructura de la sociedad española del siglo XVII era tal que efectivamente existía, en la Iglesia y el Estado, una élite acaudalada con las suficientes reservas económicas para evitar las peores vicisitudes del momento. De hecho, esas mismas vicisitudes pudieron realmente fomentar la tendencia hacia el consumo de rarezas, precisamente debido a que, en un período de rapidísima inflación y no menos rápida deflación, no había alicientes para ahorrar y eran muy escasas las salidas económicamente productivas que se le ofrecían al empleo de capital.

Pero junto con los medios debe existir la voluntad. En una sociedad jerarquizada como la de España, el mecenazgo real y aristocrático era un ejemplo eminente, y en ese sentido el gusto natural de Felipe IV y el impulso que Olivares dio, al comienzo del reinado, a la protección real de las artes tuvieron una importancia decisiva. En un pasaje autobiográfico, Felipe IV escribió que no sólo era importante honrar la profesión de las armas, sino también «a los que saben y han sabido trabajar, y adelantarse en las buenas letras, estudios y artes; que estos dos polos» —continúa, refiriéndose a las armas y a las letras— «son los que gobiernan todo el movimiento de las monarquías y los fundamentos en que estriban, pues juntas entre sí hacen una muy importante consonancia, ayudándose y dándose la mano en cuanto se ofrece»²⁴.

22.—Véase Virginia Tovar Martín: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, 1975.

23.—De la carrera de Pereda se trata, por Alfonso E. Pérez Sánchez, en el catálogo de la exposición *D. Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, 1978.

24.—Citado por Brown y Elliott: *Un palacio para el rey*, pág. 44.

25.—*Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza*, Madrid, 1886, pág. 53.

He ahí una exposición tan buena como cualquier otra de la filosofía subyacente a su política de mecenazgo.

En 1621, al principio del reinado de Felipe, un comentarista escribió con entusiasmo que en España estaba despuntando el alba de un «siglo de oro»²⁵. En lo que se refiere al poder de la nación y a su economía, tal profecía resultó descabelladamente errónea. La clase gobernante, y con ella España misma, fracasó radicalmente en la tarea de adaptarse a las exigencias de un mundo en cambio y hubo que pagar las consecuencias. Mas otra cosa eran las artes. En lo que a ellas respecta, una clase gobernante que estaba perdiendo a gran velocidad la capacidad política y militar que le había dado a España un imperio se volvió, casi como a modo de compensación, hacia el mecenazgo ilustrado. Y así pudo ocurrir, acaso no por última vez en la historia de la civilización europea, que la decadencia económica y el éxito cultural anduvieran de la mano.

Hay artistas cosmopolitas, viajeros, con pocas raíces en el lugar donde vieron la luz. Hay otros tan identificados con su ciudad natal que sin ella no puede llegarse a una plena comprensión de su arte. Sin duda alguna, en este segundo grupo hay que incluir a Murillo, tan identificado con Sevilla [Fig. 14], de la que sólo hizo pocas y breves ausencias. Sevilla, en cierto grado (yo diría que en alto grado), modeló al artista, y a la vez se dejó modelar por él. Generaciones enteras de críticos, de literatos, de viajeros han imaginado a Sevilla de acuerdo con las impresiones que han recibido de sus lienzos; se han formado una idea de su fervor mariano a través de sus Inmaculadas, de sus miserias contemplando la chiquillería callejera, y han hecho un esfuerzo de imaginación para colocar en sus lugares originarios, palacios señoriales o recoletas iglesias conventuales, las pinturas que el viento de la historia ha dispersado por colecciones y museos del vasto mundo.

Atendiendo a esta recíproca influencia, a esta mutua identificación de la ciudad y el artista, no será superfluo esbozar aquí una visión sintética de la Sevilla que vivió el pintor egregio cuya obra se resume en este catálogo. Bartolomé Esteban Murillo vivió entre 1618 y 1682, una época homogénea bajo un signo adverso para la metrópoli hispalense y para todo el conjunto hispánico, porque los destinos de Sevilla y de España entera son paralelos; quizás sería mejor decir que son idénticos. Decayó España y decayó Sevilla, que era su porción más noble, su joyel más brillante, su punto de apoyo más firme gracias a las riquezas inmensas que en ella se acumulaban. No eran dos destinos idénticos sino uno solo, visto desde ángulos diversos. Estudiar la Sevilla de Murillo exigiría nada menos que estudiar todo el proceso de la decadencia española, pero dejemos esta tarea, porque doctores tiene la Historia... aunque muchas veces no se pongan de acuerdo. Por el momento, limitémonos a esta primera afirmación: Roelas o Pacheco vivieron las horas de esplendor de Sevilla; Martínez Montañés, gracias a su longevidad, conoció la cara y la cruz de la ciudad del Betis; Velázquez, cuando se ausentó de ella, dejaba una urbe en la que los síntomas de giro fatal eran todavía incipientes, pero Murillo vivió su carrera al abismo, la vio descender uno a uno los escalones de su *via crucis*, rodar por la rampa fatal que la condujo desde aquellos aires melancólicos de un atardecer todavía lleno de encanto, en los años finales del reinado de Felipe III, a las negruras de 1682, uno de los años más fatales de Sevilla y de Andalucía entera.

Pero es privilegio del genio sublimar el dolor, y si un Beethoven, por ejemplo, transformó una decepción amorosa en una joya musical, los artistas sevillanos del XVII idealizaron su hambre, el dolor y la muerte confiriéndoles a la vez serenidad humana, resignación cristiana, dignidad y calidad artística extraordinarias, y aún supieron intercalar en sus obras notas de optimismo y de alegría, como si reflejasen la voluntad de sus compatriotas de superar las dificultades y asegurar la transición hacia tiempos más venturosos.

No es difícil señalar qué vivencias impresionaron los primeros años de Murillo; las crónicas son muchas y tienen la sencilla elocuencia de lo vivido¹. Señalan, por ejemplo, la nevada del 3 de enero de 1622, espectáculo rarísimo en Sevilla. «Duró un palmo en alto la nieve dos días».

En 1624 la ciudad se vistió de gala porque llegaba Felipe IV, recién proclamado rey, con gran cortejo de ministros y servidores; entre los primeros, D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares y más tarde Duque de Sanlúcar la Mayor, favorito omnipotente, sevillano por su progenie, aunque nacido en Roma, el hombre que proclamaba su afecto a la ciudad y a la vez trataba de estrecharla entre sus tentáculos, ponía hombres de su confianza en los puestos clave y ensanchaba sus dominios señoriales a costa de la Tierra de Sevilla. Fiestas religiosas y civiles, recepciones, mascaradas, paseos por el río en barcas floridas llenaron aquellos días y vaciaron las arcas municipales y los bolsillos de los ciudadanos. Sin duda alguna, Murillo vio o por lo menos oyó comentar estos espectáculos. Y tal vez presencié otro acontecimiento que mucho alborotó a los sevillanos en aquel año 1624: el auto inquisitorial celebrado el 30 de noviembre en el que salieron, en calidad de *alumbrados*, algunos personajes muy conocidos. No faltó mucho para que se viera mezclado en aquél escándalo el propio Martínez Montañés, conspicuo miembro de la Congregación de la Granada, a la que, por sus tendencias místicas y algo esotéricas, querían algunos complicar en el proceso de los *alumbrados*.

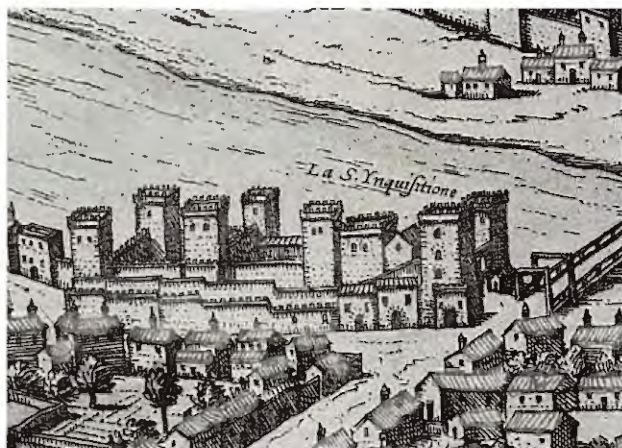
Fig. 14. A. Sánchez Coello. *Vista del puerto y la ciudad de Sevilla*. Madrid. Museo de América.



Fig. 15. Braun. *Civitas orbis terrarum*. Sevilla, vista general. Madrid. Biblioteca Nacional.



Fig. 16. Braun. *Civitas orbis terrarum*. Detalle del Castillo de Triana, junto al puente de Triana. Madrid. Biblioteca Nacional.



Este auto, al que se quiso dar extraordinaria importancia, se celebró en la plaza de San Francisco [Fig. 15], pero muchos otros tuvieron lugar en un templo muy próximo a la casa natal de Murillo (y también a la casa donde vivía Martínez Montañés), el Convento de San Pablo, hoy parroquia de la Magdalena, por varios motivos: su amplia capacidad, su proximidad al castillo de la Inquisición (castillo de Triana, junto al puente) [Fig. 16] y la antigua vinculación existente entre la Inquisición y los dominicos.

En 1625 los ingleses se presentaron frente a Cádiz; hubo una alarma general y se despacharon inmediatamente tropas que rechazaron a los invasores. Ocho años tenía Murillo en 1626, cuando se produjo la más famosa de las riadas que periódicamente sufría Sevilla. Salvo los barrios más altos, toda la ciudad quedó inundada, y por muchas calles discurrían barcas salvando a los que estaban en peligro y llevando víveres a los que permanecían en los tejados de sus casas. No conozco lo bastante a fondo la obra murillesca para saber si estas escenas, que sin duda se grabaron en su retina, dejaron luego alguna huella en sus telas. En 1630 se celebraron fiestas por la canonización de San Fernando² con la pompa extraordinaria que se usaba en estas funciones: arquitectura perecedera, arcos de triunfo, luminarias, celebraciones litúrgicas y otros actos cuyo carácter teatral es indudable, lo mismo que las festividades del Corpus Christi, estudiadas por Sentaurens como parte de la actividad escénica que tan intensa fue en Sevilla³. Interesa recordar, por el contraste que ofrece con el ambiente actual de nuestras ciudades, que las manifestaciones artísticas no estaban confinadas a unos locales y a unos actos determinados: conferencias, museos, exposiciones. La ciudad barroca vivía literalmente inmersa en una cultura accesible a todos, con amplia participación popular. Cuando se producía una celebración los particulares rivalizaban en adornar sus casas con riqueza dependiente de su nivel de vida, pero siempre con derroche de imaginación y buen gusto, y los gremios levantaban construcciones efímeras, organizaban cortejos en que se mezclaban personajes sacros, históricos y mitológicos, con escenografía variadísima, utilizando materiales inanimados y figurantes humanos. Para el pueblo estos espectáculos gratuitos tenían categoría de servicio de y a la comunidad, a la par que operaban una catarsis en aquella sociedad envarada, jerárquica, suprimiendo o atenuando momentáneamente las diferencias, uniendo a todos en la comunidad de la *fiesta*. Se comprende así la reacción airada ante el intento del arzobispo Palafox de suprimir las danzas del Corpus⁴.

Las fiestas, con su gran carga artística y su universal participación, nunca desaparecieron del ambiente de Sevilla; incluso hoy quedan pobres vestigios como las Cruces de Mayo. Pero los altibajos de la vida sevillana tenían que reflejarse en su mayor o menor brillo.

Los años infantiles de Murillo pertenecen a la época en que Sevilla era todavía, sin disputa, la primera ciudad de España. La carrera ascendente de Madrid había sido truncada por el traslado de la Corte a Valladolid, y tras su regreso, en 1606, habría que esperar algún tiempo a que todos se convencieran de que no habría más cambios. Las otras ciudades, posibles competidores, quedaban lejos. Los 130.000 habitantes que tenía Sevilla al terminar el siglo XVI estaban treinta años después algo disminuidos por la epidemia de 1599, por la expulsión de los moriscos y, sobre todo, por el estancamiento y primeros síntomas de regresión económica,

1.-Una recopilación de varias de las más expresivas ha publicado F. Morales Padron: *Memorias de Sevilla (Noticias sobre el siglo XVII)*, Córdoba, 1981.

2.-Los cronistas no siempre se expresan con claridad en este punto. Lo que se celebró en septiembre de 1630 fue «la función de traer los remissoriales para la canonización del santo rey Don Fernando». La canonización propiamente dicha se celebró, también con grandes

festejos (y participación de Murillo en la «máquina triunfal» colocada en el Sagrario de la Catedral) el año 1671.

3.-En su tesis doctoral aún inédita sobre *El Teatro en Sevilla*. (Universidad de Bordeaux-Talence).

4.-Estos incidentes, harto conocidos (Ver, por ejemplo, *Los Seises de la catedral de Sevilla* de D. Simón de la Rosa) tuvieron lugar en el último decenio de aquel siglo.

muy perceptibles desde 1627: tasas de salarios y precios, medidas antiinflacionarias, disminución del tráfico de Indias y una serie de malas cosechas. Aun así, todavía Sevilla tenía fama de metrópoli opulenta, y en población sólo la superaban claramente París, Londres y Nápoles entre las ciudades de Occidente; Madrid, Lisboa, Venecia y Amsterdam se mantenían poco más o menos a su altura.

El período siguiente, que podemos fechar en el septenio 1633-1640, corresponde a la adolescencia y primera juventud de Murillo; no fue para Sevilla de dificultades insuperables pero sí de molestias crecientes; por ser el punto más sensible de la Monarquía repercutían en ella las consecuencias de los múltiples conflictos en que se hallaba envuelta, sobre todo, la guerra con Francia, desde 1635, que venía a sumarse a las interminables hostilidades en Flandes y a la Guerra de los Treinta Años. En Sevilla, plaza comercial, se sentían con especial intensidad estas repercusiones: mayor esfuerzo fiscal, levadas de soldados, órdenes a los señores para que levantaran compañías, confiscaciones de bienes de franceses, etc.

A partir de 1640 las malas noticias se acumulan, se suceden sin dar momento de respiro: sublevación de Cataluña, separación de Portugal, con lo que se creaba un nuevo frente de guerra, próximo a Sevilla, creciente inseguridad de las vías marítimas, fiscalidad insoportable, levadas y quintas, alteraciones de la moneda, tensiones y malestar general, salida del Conde Duque, cuya marcha no resuelve nada, y en el marco estrictamente sevillano dos hechos que impresionaron vivamente a los contemporáneos: la peste de 1649 [Fig. 17], y la asonada o motín popular de 1652. Este segundo episodio fue algo pasajero, que sólo sirvió para poner de manifiesto que la capacidad de aguante de la población había llegado al límite. Fue un grito de protesta que también sonó en otras poblaciones andaluzas y que igualmente se perdió en el vacío⁵.

La peste de 1652 fue un hecho de mayor trascendencia y de consecuencias durables. Lo conocemos bastante bien a través de una documentación variada⁶, y podemos afirmar que con él se abre una nueva época en la historia de nuestra ciudad. Chaunu, perfecto conocedor del tema, no duda en afirmar que después de aquella catástrofe Sevilla dejó de ser Sevilla; la sustituyó otra ciudad que tenía el mismo nombre, pero no la magnitud universal que la ante-



Fig. 17. Anónimo del S. XVII.
Hospital del Pozo Santo durante la Peste de 1649.
Sevilla. Hospital del Pozo Santo.

5.-A. Domínguez Ortiz: *Alteraciones andaluzas* (Madrid, Narcea, 1973).

6.-A las obras antiguas de Caldera de Heredia, Velázquez y Sánchez (*Anales epidémicos de Sevilla*) y otras, añadiremos sólo dos trabajos modernos: el citado en la nota primera, muy rico

en datos de primera mano, y la comunicación, aún inédita, de L. C. Alvarez Santaló en el coloquio de Historia Moderna de Andalucía celebrado en Córdoba: *La población de Sevilla en las series parroquiales de los siglos XVI-XIX*, con cifras que confirman la magnitud de la catástrofe.

rior; y es que la peste, con su terrible holocausto (unos 60.000 muertos, la mitad de la población) fue, a la vez, el detonante de un cambio que se había venido enmascarando por inercia. Sevilla había perdido ya la primacía en el comercio de Indias, sus mercaderes preferían los puertos del seno gaditano, y este hecho, unido a otros de signo igualmente adverso, había socavado de tal modo la prosperidad de la urbe hispalense, que después de 1649 los huecos que dejó la guadaña de Thánatos no se cubrieron más que en parte; llegó gente de muchas partes, siguió siendo una ciudad cosmopolita y variopinta, pero no pasó (hasta casi dos siglos después) de unos 80.000 habitantes.

Seguía siendo, en cuanto al volumen de población, la segunda ciudad de España, pero el ambiente era muy distinto; el nivel de vida era más bajo en todos los estamentos; el eclesiástico fue el que mejor se defendió, gracias a los diezmos, a sus posesiones inalienables y a las donaciones que continuaban afluyendo. Las desgracias colectivas intensificaron los sentimientos de piedad, de apartamiento de los bienes de este mundo, cuya vanidad se hacía patente; a la vez que las acometidas de las epidemias reforzaban la tendencia a la meditación sobre la muerte y la supervivencia, la necesidad de multiplicar los sufragios, la conveniencia de atesorar méritos para la otra vida. No era nuevo este universo mental, en el que el Más Allá, con sus terrores y esperanzas, aparecía íntimamente ligado con la vida diaria, aboliendo las fronteras en vez de profundizarlas, como ha hecho nuestra cultura, cada vez más laicizada, más cuidadosa de apartar de los vivos todo lo relacionado con el sufrimiento y la muerte, relegándolo a lugares especiales, rodeándolo de asepsia y cuidados científicos, y a la vez tratando de hacer olvidar al hombre que su destino es la muerte, y que entre muertos y vivos debe existir una continuidad, una comunidad de ideas, sentimientos e intereses. En aquellos siglos el difunto no era una visión desagradable que había que apartar sino un ser que continuaba viviendo su propia vida y que a cambio de sufragios, ofrendas y recuerdos ofrecía a los suyos protección e intercesión. Nada de esto era nuevo; se encuentran expresadas estas ideas con fuerza en la Edad Media, pero se enriquecen en la Moderna, y con especialidad en ciudades como Sevilla, castigada por holocaustos terribles. Es entonces cuando se redobra la devoción a las almas del Purgatorio, se constituyen hermandades cuya finalidad es procurar a los cofrades sufragios y honrosa sepultura, se esparcen títulos tan expresivos como la orden de los Agonizantes, el Cristo del Buen Fin, el de la Buena Muerte, las pinturas que representan la Muerte del Justo y tantos otros temas conexos. La Iglesia obtenía provecho material por los derechos sobre sepulturas, fundación de capellanías y aniversarios, etc. La sociedad de los muertos tenía sus propios ingresos y la Iglesia los administraba. No obstante, la intensidad de la crisis se advierte en el descenso del número de fundaciones monásticas; 33 conventos de frailes y 27 de monjas había en el año natal de Murillo. Todavía se fundaron otros diez (nueve de varones y sólo uno de mujeres) antes de 1649. A partir de esta fecha se interrumpen las fundaciones; sólo hubo dos o tres más hasta la época de la Desamortización.

Pero estas cifras no deben interpretarse como un descenso de la piedad de los sevillanos y del mecenazgo artístico de la Iglesia. No se fundaron más conventos porque los que había eran, no sólo suficientes sino excesivos para la empobrecida ciudad. A pesar de ello, se continuaron las obras en los fundados con anterioridad, se sustitían imágenes y altares antiguos por otros más adecuados a las nuevas corrientes artísticas y ya que no parroquias o conventos surgían beaterios, capillas y hospitales. La desigualdad de ingresos era abrumadora. Los canónigos de la catedral tenían rentas copiosas; los del Salvador apenas podían mantenerse. La Cartuja era muy rica, mientras que Miguel Cid [Fig. 18], el cantor de la Inmaculada, dejó mil

7.-Su testamento, muy revelador de la mentalidad del sevillano medio, lo publicó Rodríguez Jurado en el «Boletín de la Academia Sevillana de Buenas Letras», septiembre de 1919.

misas al Convento de San Francisco de Paula «porque está muy pobre»⁷. Sin duda eran también muy pobres los capuchinos que en 1627 se hicieron cargo de su convento e iglesia frente a la puerta de Córdoba [Fig. 19]. Si pudieron adornarla con lienzos de Murillo fue porque este gran artista sentía veneración por ellos y les franqueaba los dones de sus portentosas facultades y porque recibieron donativos, algunos de ellos cuantiosos, para este objeto.



Fig. 18. Francisco de Pacheco.
La Inmaculada con el poeta Miguel Cid. Sevilla. Catedral.



Fig. 19. Sevilla.
Fachada del Convento de los Padres Capuchinos.

El caso del Hospital de la Caridad era distinto. Aunque de antiguo origen, no comenzó a tener fama y actividad hasta que un rico mercader, D. Miguel de Mañara [Fig. 46], en 1661 experimentó una conversión interior y se dedicó en cuerpo y alma al socorro de los enfermos desvalidos y a la piadosa tarea de dar sepultura decente a los que, como los ajusticiados, carecían de ella. Mañara arrastró a otros muchos miembros de la alta burguesía de Sevilla que, como él, dedicaron a la caridad buena parte de sus ganancias. Se sabe, por ejemplo, que Bucarelli dio más de veinte mil ducados; que D. Francisco Gómez de Castro, uno de los *indianos* más ricos, dejó al Hospital por heredero de su inmensa fortuna. Puede calcularse que desde 1661 hasta 1679, años en los que Mañara dirigió la Hermandad, se gastaron en obras y en socorros a los pobres un millón de ducados, que representan aproximadamente unos mil quinientos millones de la moneda actual⁸ [Figs. 20 y 21].

Estas cifras nos sugieren varias reflexiones. Una de ellas concierne a la importancia que todavía tenía en Sevilla la actividad mercantil; con las Indias, a pesar de que ya por esta fecha gran parte del comercio se había desplazado a Cádiz, y también con otros países de Europa. El indudable descenso del comercio sevillano permitía, a pesar de todo, mantener unos elevados niveles de actividad. Eran numerosos los mercaderes agrupados en el Consulado, como lo demuestra la nómina de sus juntas. Se mantenía en Sevilla la Casa de Contratación, que aún



Fig. 20. Sevilla. Hospital de la Caridad. Fachada de la Iglesia.



Fig. 21. Sevilla. Hospital de la Caridad. Patio.

tardaría medio siglo en ser transferida a Cádiz. Había menos flotas, pero éstas, probablemente, eran tanto o más ricas que las de la mejor época⁹. Los *compradores de plata*, que se hacían cargo de los lingotes, los afinaban y luego los llevaban a labrar a la Casa de la Moneda, constituían una profesión exclusiva de Sevilla. Conocemos sus nombres; sabemos de sus actividades. Uno de ellos, Bernardo de Valdés, veinticuatro, se distinguió por su generosidad. Como ya las flotas no eran anuales sino que había intervalos de dos y tres años entre ellas, la actividad de la Casa de la Moneda era intermitente. A pesar de las órdenes para que la plata en pasta se repartiera entre varias ciudades, casi toda se acuñaba en Sevilla por evitar gastos de transporte y satisfacer la impaciencia de los dueños de los caudales, que necesitaban disponer cuanto antes de ellos para pagar sus deudas y hacer nuevos *empleos*, es decir, inversiones, compras de géneros para la flota siguiente. En los intervalos, el personal de la Casa estaba en paro forzoso, a menos que el gobierno les suministrase trabajo con las acuñaciones y resellos de moneda de vellón que fueron tan frecuentes en aquel siglo, pero en esta tarea de orden inferior y escaso provecho las demás cecas de Castilla superaban a la hispalense. Reducido nuestro comercio con Indias a la exportación de *frutos* (vinos y aceite), con poca participación industrial (aunque Sevilla seguía enviando algunas cantidades de tejidos, libros y objetos artísticos), las comisiones y derechos varios que se percibían en Sevilla representaban todavía cantidades importantes. Sin duda, no se podía repetir por aquellas fechas lo que en el siglo anterior escribió Camoens: «Los dos extremos de la terrestre esfera / dependen de Sevilla y de Lisboa», pero aún Sevilla contaba en el mundo, y si sus riquezas materiales declinaban, las artísticas continuaban su proceso de acumulación, al abrigo de los saqueos y malversaciones que más tarde, mucho más tarde, habían de esquilmar aquel tesoro inapreciable. Ni la beneficencia ni

8.-Jesús María Granero, S. J.: *D. Miguel de Mañara. Un caballero sevillano del siglo XVII*. Sevilla, 1963.

9.-Este punto no está del todo claro, a pesar de las investigaciones de autores como Lutgardo García y Michel Morineau. Pero no es éste lugar oportuno para abordar este problema.

la promoción cultural se hacían entonces por los cauces de la intervención estatal, sino de la iniciativa privada, sin duda menos completa, menos sistemática, pero también más teñida de generosidad y calor humano. De ambas cosas, caridad y mecenazgo, es buen ejemplo la fundación que patrocinó Mañara, en la que, fundidos aristócratas y mercaderes, derramaron los tesoros de una Sevilla decadente, pero continuadora de sus tradiciones.

Otra reflexión nos ofrecen las cuentas de la Hermandad de la Caridad: dada su opulencia, podía pagar bien sus encargos. Murillo, dentro de la escala de valores de la época, cobró bien sus cuadros para la Caridad; por los de Santa Isabel y San Juan de Dios percibió 8.420 reales por cada uno. (Calculemos que un real de entonces serían 150 pesetas actuales). Era bastante más de lo que se le pagó a Valdés Leal por los suyos. Mucho más de los mil reales que pidió Juan de Mesa por el Cristo del Amor, aun teniendo en cuenta que entre tanto, en más de medio siglo transcurrido, los precios se habían duplicado. De todas formas, nos sorprende la modestia con que un artista de fama universal tasaba su trabajo, sobre todo si la comparamos con las prisas que muchos profesionales de hoy tienen por acumular una gran fortuna. La de Murillo, invertida en inmuebles en Sevilla y en Pilas, pueblo de origen de su mujer, no pasó de holgada medianía, lo mismo que Velázquez, quien a pesar de ser confidente y amigo, más que servidor, del mayor monarca del mundo, tuvo que acumular las pesadas tareas de Aposentador al cargo de Pintor de Cámara para incrementar sus escasos emolumentos. Murillo y Valdés Leal fueron excepciones; tuvieron trabajo y se les remuneró con sumas decorosas, sino elevadas, pero el conjunto del gremio estaba en situación difícil en las postrimerías del XVII; no sólo se encontraban muchos en paro total o semipermanente sino que, a pesar de la excelencia de sus producciones, no acababan de verse libres de las sospechas que en aquella sociedad puntillosa levantaba toda actividad que exigiera un trabajo manual. Los pintores más afortunados podían costearse un oficial o aprendiz que les preparara los lienzos, moliera los colores e hiciera otras tareas «viles y mecánicas», incompatibles con la «limpieza de oficios», una obsesión que llegó a ser casi tan fuerte como la de la «limpieza de sangre».

Por eso vemos al gremio empeñado en una lucha ya más que secular, pues arranca del pleito que sostuvo El Greco para no pagar alcabala por sus lienzos; la frontera entre el artesano y el artista seguía siendo borrosa, y cada vez que se promulgaba una pragmática suntuaria se renovaban las gestiones para que a la Pintura se le reconociera su condición de arte liberal. Esta era la aspiración que los pintores de Sevilla renovaron, una vez más, en 1692, muerto ya Murillo: que no se les considerase incluídos en la prohibición de que los menestrales vistiesen de seda. El Consejo de Castilla les dio, hasta cierto punto, satisfacción, disponiendo «que a los profesores y maestros del Arte de la Pintura de la ciudad de Sevilla no les comprehenda la prohibición, sino sólo a los que en los obradores y talleres de los maestros trabajan a jornal y a los aprendices»¹⁰.

¿Influyó la aguda crisis económica y social de la segunda mitad del XVII en el descenso de nivel de la escuela pictórica sevillana? Si hubo una correlación entre el auge de Sevilla y el de sus manifestaciones artísticas también debe haberla cuando se produjo el fenómeno opuesto, aunque en estos casos las repercusiones no son inmediatas. Los maestros consagrados, como Murillo y Valdés, aún recibían encargos importantes, pero los discípulos encontraban dificultades para hallar trabajo. No tenían medios para hacer viajes de estudio, y no llegaban ya, como en el siglo XVI, numerosos artistas extranjeros; algo de aquella incomunicación que tanto daño a la ciencia española se produjo también en el terreno artístico a través de estas vías indirectas, de estos vericuetos complicados de la historia humana, en la que todo está enlazado por tenues filamentos. Las aptitudes de los sevillanos de 1700 no serían inferiores a las de sus padres y abuelos, incluso podían beneficiarse de los experimentos acumulados en un

10.-Archivo Histórico Nacional. Consejos, 51.438-6, consulta de 10 de mayo de 1962.

siglo, de una tradición más rica, pero vivían en un ambiente más difícil, menos estimulante, en el que la lucha por el pan cotidiano era dura y dejaba menos margen para las actividades artísticas, para las actividades *de lujo*. ¡Cuántas vocaciones perdidas! ¡Cuántos talentos malogrados!

Y eso en una ciudad en la que todavía había riqueza, aunque muy mal repartida. En otras, el panorama es aún más oscuro. Historiadores recientes han puesto en duda la decadencia de la España de Carlos II y han postulado una recuperación en los años finales de aquella centuria. Mi opinión personal, expuesta en otras ocasiones¹¹, es que dicha recuperación, aunque nada espectacular, se dio en otras regiones, pero no en la Andalucía baja, si exceptuamos el caso de Cádiz y sus contornos. Las crónicas y los documentos son bastante expresivos. Los años de madurez de Murillo coinciden con una abundante nómina de sucesos desgraciados entre los que se intercalan un corto número de hechos ventajosos. Utilizaban y aumentaban este ambiente depresivo algunos predicadores poseídos de un celo indiscreto y extremado, propio de una religiosidad que veía pecado en toda manifestación de alegría profana. El padre Tirso González, misionero famoso, que llegó a ser General de la Compañía de Jesús, adquirió gran nombradía en Sevilla por unas misiones en las que convirtió cierto número de esclavos moros. En 1677 la ciudad estaba aterrada porque en gran parte de Andalucía reinaba la peste y se temía la repetición de las escenas dantescas de 1649. Prometió a la ciudad que si se cerraba el teatro se vería libre del contagio y así lo acordaron las autoridades civiles y eclesiásticas, a pesar de que las obras que se representaban eran totalmente inocentes desde el punto de vista moral. Así terminó, para no restablecerse hasta pasado un siglo, el arte escénico en Sevilla.

Sin embargo, el cierre del teatro no produjo muchas ventajas materiales. Las cosechas fueron malas durante varios años consecutivos. El hambre fue terrible en 1678; la hogaza de pan valió a cinco reales, que era el salario de un peón. En 1680 un terremoto dejó tan quebrantados los antiguos edificios de la ciudad que se prohibió que circularan coches para no provocar su ruina. El mismo año se bajó la moneda de vellón, que se había subido artificialmente para procurar fondos a la Real Hacienda; se quería, con esta medida, cortar la inflación y acabar con el *premio* o prima de la plata. La medida no afectó mucho a los propietarios de bienes raíces, ni a los que atesoraban monedas de oro y plata, pero a los mercaderes y al pueblo en general los dejó en la ruina, y la persistencia de condiciones climatológicas adversas, alternando años de sequía con otros de lluvias excesivas, acabó de sumergir a Sevilla y a toda la región en una crisis gravísima. Miles de personas acudían a las limosnas que repartían el arzobispo Ambrosio de Spínola, la Cartuja de las Cuevas, la Hermandad de la Caridad y otras instituciones y personas caritativas, «con que, aunque era mucha la necesidad, nadie se moría de hambre», afirma un cronista, testigo de los hechos¹².

Esta era la situación de Sevilla en los últimos años de la vida de Murillo. Hay en el Archivo de la Caridad una nómina de pobres por parroquias que indica la extensión que había tomado la mendicidad. No se la podía medir sólo por las miles de personas que se arremolinaban en la puerta del Palacio Arzobispal [Fig. 22] para recibir la hogaza que repartía el arzobispo; otras muchas, de familia conocida, no se atrevían a pedir en público y permanecían en sus hogares a la espera de una limosna discreta que no ofendiera su dignidad. Sólo en la parroquia de la Feria había 163 de estos pobres *vergonzantes*¹³.

Es sabido que las épocas de crisis ahondan las diferencias de clase. La sociedad sevillana era más homogénea al terminar el siglo XVII de lo que había sido en su comienzo; habían sido expulsados los moriscos; habían desaparecido casi del todo los esclavos, que hasta 1640 cons-

11.-Véase, por ejemplo: «La crisis de Castilla en 1677-1687» en *Crisis y decadencia en la España de los Austrias*.

12.-Morales Padrón, *obra citada*, p. 142.

13.-Granero, *obra citada*. Esta documentación ha sido aprovechada por M. E. Perry para una tesis inédita (H. Kamen: *La España de Carlos II*, capítulo XI, nota 4).

tituyeron una proporción importante del censo urbano. La Inquisición seguía castigando judaizantes, pero casi todos eran de origen portugués; los judeoconversos españoles estaban ya en su mayoría asimilados. También había disminuído la colonia extranjera; llegaban menos extranjeros porque habían bajado las oportunidades de ganancia. Seguían siendo numerosos los apellidos de origen transpirenaico, pero, en su mayoría, pertenecían a familias plenamente integradas. Murillo, por razones profesionales, estuvo en relación con varias de ellas; Miguel Mañara era hijo de la isla de Córcega, como los Leca y los Corzos, de legendaria riqueza [Fig. 23]. Los Bucarelli provenían de Italia. Justino de Neve, protector de la parroquia de Santa María la Blanca [Fig. 24], fundador del Hospital de los Venerables Sacerdotes [Fig. 25], pertenecía a una de aquellas familias flamencas que habían hecho fortuna con el tráfico de



Fig. 22. Sevilla.
Palacio Arzobispal. Fachada principal.



Fig. 23. Sevilla. Casa-palacio de D. Miguel de Mañara.



Fig. 24. Sevilla. Iglesia de Sta. María la Blanca.
Interior.



Fig. 25. Sevilla. Hospital de los Venerables.
Interior de la Iglesia.

Indias. El arzobispo Ambrosio de Spínola era de ascendencia genovesa. La lista podría alargarse mucho, pero en todos los casos llegamos a la misma conclusión: aquellos hombres, cualquiera que fuese su procedencia, se habían convertido en sevillanos auténticos, fervorosos en muchos casos.

En cambio se habían ahondado las diferencias de clase porque, si bien muchas personas de las clases media y alta habían sufrido las consecuencias de la devaluación de los juros y otros efectos de la fiscalidad engendrada por las interminables guerras, y no pocos mercaderes habían perdido sus caudales, en general las clases privilegiadas habían resistido mejor los embates de la adversa fortuna, auxiliadas por la institución del mayorazgo, que aseguraba la continuidad del patrimonio familiar. No pocos aumentaron sus bienes, pues uno de los rasgos de la época fue la concentración de la propiedad rústica, y Sevilla, como todas las ciudades del Antiguo Régimen, vivía primordialmente de las rentas agrarias.

El pueblo, en cambio, había sufrido con más fuerza los efectos de la crisis, de las hostilidades, de los impuestos. Había tenido un movimiento de desesperación en 1652, durante el cual mostró una gran moderación, y después había vuelto a su conformidad habitual. Era una situación de injusticia aliviada por la caridad y de protesta latente contrarrestada por una resignación secular ante un estado de cosas que se consideraba inevitable y al que no se veían alternativas. Con la misma naturalidad aceptaba que la diferencia de clases se expresara en signos externos: los alimentos, los vestidos, la vivienda. Propiamente no había en la Sevilla del XVII barrios *residenciales*, barrios ricos, aunque unos fueran más populares y otros más distinguidos, pero en todos había palacios, casas solariegas que contrastaban con la vivienda modesta del menestral y con la pintoresca algarabía del *corral* de vecindad, refugio de las clases más desheredadas¹⁴.

Podemos imaginar lo que era la Sevilla de Murillo, pero sólo imaginarla, pues Sevilla, patria de grandes pintores, no había tenido un Guardi o un Canaletto, no había tenido ningún artista que nos legara un testimonio plástico de su paisaje urbano. La *Iconografía sevillana*, recogida con tanta diligencia por Antonio Sancho Corbacho, atestigüa esta laguna; muy pocas reproducciones pictóricas de la Sevilla del XVII. Algunas vistas de conjunto, más o menos fieles, alguna estampa de sus principales monumentos, pero el aspecto de las calles y callejas, de sus casas y de la vida que las animaba se nos escapa, aunque, repito, un buen conocedor de aquella época puede reconstruir el medio urbano valiéndose del plano de Olavide, que, en esencia, era el mismo de la centuria anterior; de los edificios existentes y de los demolidos de que se ha conservado la imagen, de las descripciones literarias, de los documentos municipales. El casco antiguo ha conservado su abigarrada traza, y a pesar de las demoliciones efectuadas en los últimos decenios no faltan trozos, rincones y aun calles enteras que conservan la imagen de aquella ciudad de enormes contrastes, en la que se encontraba un edificio religioso cada pocos metros, en la que se codeaban la opulencia y la miseria, y junto a un suntuoso palacio se alzaba una pobre vivienda que disimulaba su miseria al modo que se hace en Andalucía: con la alegría de las flores y la blancura de la cal.

Amplias zonas de aquella Sevilla habían quedado semidesiertas después de 1649, sobre todo en las parroquias de la zona norte, en las zonas populares en las que el estrago había sido mayor: San Gil, San Román, Santa Lucía y otras, donde muchas casas habían sido convertidas en huertas o solares. No había problema de vivienda en aquella Sevilla; mejor dicho, sí lo había, pero para los propietarios, que tenían que ceder las casas por unos arriendos más bien simbólicos, porque las casas vacías se deterioraban con rapidez. La mitad, por lo menos, de la propiedad urbana de Sevilla pertenecía al Cabildo, a las comunidades religiosas y benéficas, a las cofradías y hermandades. La baja de los alquileres, la de los censos impuestos sobre las fincas y la de los juros o títulos de la Deuda por los sucesivos recortes impuestos por un gobierno

14.—Morales Padrón: *Los corrales de Sevilla*.

en quiebra permanente explican, a la vez que la mala conservación del caserío y la crisis de las industrias ligadas a la edificación, la falta de recursos de tantas personas e instituciones que habían confiado sus ahorros a inversiones que se estimaban seguras y tranquilas y que después depararon los mayores desengaños. Fue el caso, por ejemplo, de la Casa Cuna, estudiada, en una monografía ejemplar, por Alvarez Santaló¹⁵, que quedó en la miseria (y con ella, sus infelices pupilos) cuando le fallaron aquellos recursos. Le quedaban las limosnas, pero iban tantos entonces a pedir!

Por aquellas callejas, en su mayoría estrechas y retorcidas, discurrían algunos centenares de coches, privilegio de poderosos, que las autoridades limitaron más de una vez porque eran muchos los problemas que causaban. El deseo de tener coche no era sólo cuestión de prestigio; también se relacionaba con las molestias que suponía marchar a pie por calles de pésimo pavimento, llenas de polvo en verano y de lodo en invierno, prodigiosamente sucias casi todas; hay siete en el callejero recogido por S. Montoto que llevaban el nombre de Sucia, no porque las demás fueran limpias, sino porque aquéllas lo serían en grado superlativo. Sobre todo, las áreas menos pobladas de la zona norte eran pródigas en estercoleros y muladares, y los montones de basura se apilaban junto a las murallas hasta la altura de las almenas. Al salir de su confortable morada el noble o el burgués acomodado afrontaba una red viaria infecta, maloliente, falta de alumbrado, peligrosa; por eso quería tener coche y escolta de lacayos. El servicio era una de las cosas abundantes y baratas de que entonces se podía disfrutar.

Un paseo imaginario por aquella Sevilla resultaría ameno al par que instructivo; faltos de espacio para intentararlo diré que a cada paso suspendería al viajero un detalle singular, pintoresco, repelente o atractivo, en todo caso, un ambiente muy distinto al de las banalizadas urbanizaciones y las igualitarias muchedumbres de hoy; vería hidalgos espada al cinto codeándose con mendigos, esportilleros, pícaros y niños vagabundos, con la inconsciente alegría de la edad a pesar de su hambre y desnudez. Vería, como los vio Labat en 1706, frailes sentados en mulas, «con grandes sombreros y enormes gafas»; esclavos marcados al fuego en la frente o en la mejilla; damas de la buena sociedad acompañadas por sus dueñas y mujeres del pueblo, vendedoras, *regatonas* mal famadas, pero indispensables porque no había mercado central de abastos y la venta al menudeo era necesaria en los barrios alejados del centro. Si tenía buen olfato también descubriría prostitutas y alcahuetas, ya que, como escribió Cervantes, era oficio que no podía faltar en república bien ordenada. Pero la prostitución era ilegal desde la oleada moralizante que desembocó en la pragmática de 1623 que disponía el cierre de las mancebías. Ya no estaban en el Compás de la Laguna las pupilas al cuidado del padre de la mancebía esperando a los clientes. Existía, naturalmente, la prostitución, pero disimulada, clandestina, y por ello incontrolada y más peligrosa, como lo demostraba la afluencia de enfermos en el hospital *de las bubas*, dedicado a la curación de los sifilíticos.

Aquella religiosidad, aunque en ciertos aspectos fuera excesiva, era sincera. Hay que recalcar esto porque a veces se escribe que tal estado de espíritu podía ser fruto de la hipocresía, la presión social, el miedo a la Inquisición. En casos concretos así sería, pero no en términos generales, pues las manifestaciones de piedad aparecían de forma espontánea. El carácter abrumadoramente mayoritario de la pintura religiosa en la escuela sevillana no dependía sólo del mecenazgo de la Iglesia; también los particulares querían tener cuadros religiosos, y no había familia, por pobre que fuera, que no tuviera alguno en su morada. Ese mismo sentimiento multiplicó las imágenes y los pequeños retablos en las calles de la ciudad. Respecto a las cruces, los motivos eran más variados: unas conmemoraban sucesos faustos o nefastos, como una muerte violenta. Otras, como la de la plaza del Salvador, señalaban el emplazamiento de un cementerio (las plazoletas que hay delante de las parroquias solían servir

15.—*Marginación social y mentalidad en Andalucía Occidental: Expósitos en Sevilla* (Sevilla, 1980).

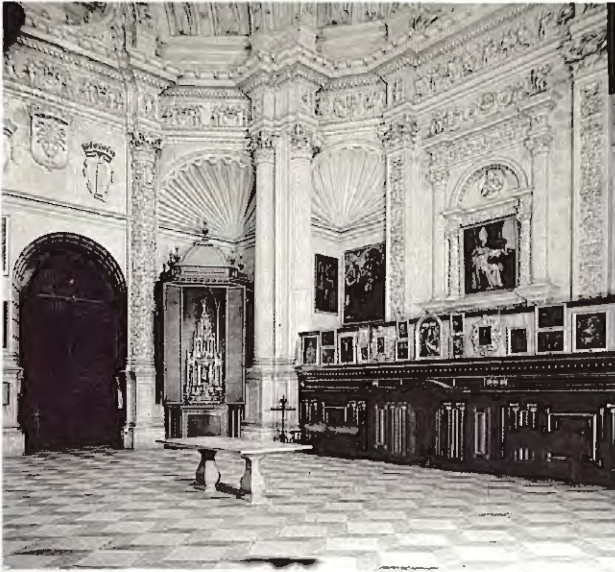


Fig. 26. Sevilla. Catedral. Sacristía.

Fig. 27. Murillo.
Inmaculada Concepción de los Capuchinos.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.



de cementerio) y no pocas veces se colocaban o pintaban cruces en los muros esperando que así alejarían a los que acudían a ellos para satisfacer sus necesidades mayores y menores.

Dentro de este ambiente de exaltación religiosa, varios temas se repetían con insistencia y alimentaban la actividad de escultores y pintores: los santos locales, las Santas Justa y Rufina, San Isidoro [Fig. 26] y San Leandro y, dentro de las promociones de nuevos canonizados en el siglo XVII, dos reyes (curiosa unión del sentimiento monárquico y el religioso) que no fueron sevillanos de nacimiento, pero que estuvieron muy ligados a la ciudad del Guadalquivir: San Hermenegildo y San Fernando.

La devoción eucarística en todas sus formas, especialmente todo lo relacionado con el Jueves Santo y el Corpus Christi.

La Inmaculada Concepción de María [Fig. 27]. Ya hemos aludido a la oleada concepcionista y mariana que se produjo en 1616-1617. Hubo un segundo ramalazo, aunque sin la intensidad del primero porque ya la Santa Sede, sin proclamar el dogma, se había inclinado hacia la «opinión pía». En 1654 se celebró por primera vez la octava de la Inmaculada en la catedral hispalense. En 1662 se celebraron fiestas solemnes por el breve del Papa Alejandro VII favorable a la Inmaculada. En 1663 el Cabildo encargó un sermón a un carmelita, fray José de Velasco. No se pronunció en él contra la opinión piadosa, pero le notaron ciertas reticencias y esto bastó para que fuera denunciado a la Junta de la Concepción y a Roma. Las autoridades romanas le absolvieron de las culpas que se le imputaban; sin embargo, cuando luego sus compañeros de hábito lo eligieron Provincial de Andalucía se produjo un gran revuelo, que reclamó la atención del Consejo de Castilla. Todavía en 1670 estaban muy enconadas las pasiones con este motivo¹⁶.

Es muy difícil rehacer el ambiente en que trabajó Murillo en unas cuantas páginas. Espero, sin embargo, que estas pocas noticias puedan ser útiles a los que se interesen por la obra del gran maestro sevillano, felizmente recuperado para el interés y la atención del público y la crítica tras largo e inmerecido eclipse.

16.-Hay documentación sobre este episodio en el A. H. N. de Madrid (Consejos, legajo 7.180, núm. 25) y en unos folletos de la biblioteca universitaria de Granada (A-31-131, números 5 y 6).

Bartolomé Murillo nace en Sevilla y es bautizado el 1 de enero de 1618. Hijo de Bartolomé Esteban, cirujano barbero al que se da tratamiento de bachiller y en alguna ocasión de licenciado, y de María Pérez Murillo, de familia de plateros y pintores, es el último de los catorce hijos del matrimonio y viene al mundo a los treinta años de haberse casado sus padres.

Aunque en alguna ocasión emplea el apellido paterno de Esteban, generalmente se firma y se le cita por el segundo apellido materno, el de Murillo. A los nueve años, y en el breve plazo de seis meses, queda huérfano de padre y madre y se cría desde entonces con una hermana mayor casada, como su madre, con un cirujano barbero.

A poco de cumplir los quince, en 1633, solicita pasar a Indias donde tenía familiares próximos. No sabemos si había iniciado ya su aprendizaje, ni si llegó a realizar el viaje. En cualquier caso por esos años debió de comenzar su formación artística con el pintor Juan del Castillo, pariente de su madre.

En 1645, a los veinte y siete años, contrae matrimonio con Beatriz Cabeza de veinte y dos, de familia de plateros, y en esta época pinta su primera gran obra, la serie del claustro del convento de San Francisco. Desde entonces no le faltan encargos importantes a lo largo de su vida. Murillo vive casado unos veinte años, pero en 1663 pierde a su mujer y permanecerá viudo los otros veinte que le restan de vida, formando en ello contraste con no pocos de sus familiares y amigos más allegados. De los nueve hijos que tuvo el matrimonio, al morir la mujer sólo vivían cuatro. Aunque la mortalidad infantil era entonces grande es evidente que Murillo no tuvo la fortuna de verse rodeado en su edad madura por la mayor parte de su descendencia. Es más, de los cuatro que sobreviven a su madre, Francisca, su única hija, ingresa muy niña en el convento de dominicas de la Madre de Dios, donde profesa con el nombre de Sor Francisca de Santa Rosa, el de la primera santa americana que Murillo había de pintar en más de una ocasión pensando seguramente en su propia hija. Cuatro años antes de morir, en 1678, su hijo Gabriel, apenas cumplidos los veinte, le abandona para trasladarse a Tierra Firme, bien es verdad que al menos parece haber tenido el consuelo de saber cómo se abría camino en su nueva vida. Pero al año siguiente tiene la desgracia de ver morir a su hijo mayor, José, soltero y a punto de alcanzar la treintena. Consecuencia de este proceso de soledad creciente es que en el momento de su muerte sólo se encuentra acompañado por Gaspar, su hijo menor que acababa de cumplir los veinte, y que, entregado con decidida vocación desde un principio a la vida eclesiástica, terminaría siendo canónigo de la catedral de Sevilla.

Frente a esta vida familiar, poco feliz y de progresiva soledad, su vida profesional es una carrera de triunfos. Desde antes de cumplir los treinta se le comienzan a encargar las principales obras que se pintan en Sevilla y casi puede decirse que muere con los pinceles en la mano como consecuencia de la caída del andamio cuando pintaba el retablo mayor de los Capuchinos de Cádiz que dejó inacabado.

Parece indudable que la compensación de esa vida familiar no muy feliz la encontró pintando el mundo por él soñado de los fondos de gloria poblado de niños que juegan en un mar de nubes, pintando sus santos en transporte místico y creando los cuadros de niños que ríen y juegan en los barrios de Sevilla.

En plena madurez, después de pintar su gran cuadro de San Antonio, de la Catedral, y poco antes de quedar viudo, siente la noble ilusión de favorecer la enseñanza de la pintura, y

en 1660 comienza a funcionar la Academia de Sevilla con Murillo y Herrera el Mozo como presidente, Herrera en el segundo lugar. Como ni éste, que se traslada pronto a Madrid, ni el joven Valdés Leal que por estos años comenzaba su escalada artística en Sevilla, eran modelos de modestia y de transigencia, Murillo, a los pocos años, prefirió desentenderse de la Academia y dedicarse a la enseñanza en su propio estudio.

✕ La obra probablemente más antigua que conocemos de Murillo, que es la *Virgen del Rosario con Santo Domingo*, del Palacio Arzobispal de Sevilla, nos lo presenta muy dentro del estilo del primer cuarto del siglo. El modelo del rostro de la Virgen recuerda los de su maestro Juan del Castillo [Fig. 28] y el fondo de Gloria, tanto por su amplitud como por algunos de los modelos, descubre su admiración por Roelas († 1625) [Fig. 29], el pintor que introdujera en la escuela sevillana el colorismo veneciano, sin perjuicio de que el movimiento de los ángeles del primer término descubran ya el gusto de Murillo por un mayor dinamismo. El contraste del estilo de esta obra, cuya fecha precisa ignoramos, pero que probablemente no será muy posterior a 1640, en que el pintor cumple los veinte y dos años, con el de la serie del Claustro del

Cat. n.º 1



Fig. 28. Juan del Castillo. *Asunción de la Virgen*. Sevilla. Museo de Bellas Artes.



Fig. 29. Juan de Roelas. *Martirio de San Andrés*. Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Convento de San Francisco, uno de cuyos cuadros está fechado en 1646, es profundo. Al advertirlo así Palomino, su primer biógrafo, atribuyó el cambio de estilo y su entrega al naturalismo, al consejo de su paisano Velázquez, a quien, según él, visitó en Madrid en esta temprana fecha. Aunque no puede negarse la posibilidad de ese viaje, debe recordarse que el mismo Palomino nos dice que en sus primeros años oyó decir a pintores que Murillo «había estado encerrado todo aquel tiempo en su casa estudiando por el natural y que de esa suerte había adquirido la habilidad». Pero lo que sí parece poder asegurarse es que el nuevo estilo con que se presenta en la serie de San Francisco pudo aprenderlo en Sevilla, sobre todo en Zurbarán. En cualquier caso es indudable que Murillo ha abandonado en ella el estilo de tradición renacentista de principios de siglo y se ha entregado decididamente al naturalismo.

Cat. n.º 4

El cuadro de *San Diego dando de comer a los pobres*, es un verdadero muestrario de modelos en el que el pintor ha tratado de retratar a cada uno de ellos y el tema mismo, aunque encaezca dentro de la serie el amor al prójimo, es una escena de tipo naturalista que se desarrollaba diariamente en el convento y que podría titularse simplemente la *Sopa boba*. En ella el amor de Murillo por los temas infantiles, amor que perdurará a lo largo de su obra, le hará destacar en el centro a un grupo de niños en torno al caldero de la comida.

Al mismo tiempo que este interés naturalista, descubre ya en la serie una gran preocupación por la luz y por el volumen de las figuras de evidente abolengo zurbaranesco. Las figuras de San Gil y de su compañero en la historia de este Santo podrían pasar por obras del pintor extremeño, y zurbaranesca es también la forma brusca como en la *Muerte de Santa Clara* [Fig. 30] separa la celda de la Santa de la aparición divina. En cambio, en la historia de *San Salvador de Horta* apunta ya un desinterés por la creación de un fondo luminoso ante el que se abre la escena principal, novedad de ricas consecuencias años más tarde, y, sobre todo, en la historia de Santa Clara, mientras que en la parte de la celda impera el claroscuro zurbaranesco, en la bella procesión de las Santas que acompañan a Jesús y a la Virgen se manifiesta ya netamente el estilo y el sentido de la belleza de Murillo. No ofrece duda que ante esta última obra pudieron darse cuenta los sevillanos de que una nueva estrella se levantaba en el escenario artístico sevillano.



Fig. 30. Murillo. *Muerte de Sta. Clara*. Dresde. Gemäldegalerie.

Los franciscanos de Sevilla tenían sus mártires, pero en la serie encargada a Murillo sólo quisieron encarecer el amor al prójimo en la historia de *San Diego* y en la de *San Junípero* y el amor a Dios en las escenas de levitación de *San Gil* y de la *Cocina de ángeles* [Fig. 31], pero no se incluyó ninguna escena de martirio.



Fig. 31. Murillo. *Cocina de los Angeles*. París. Museo del Louvre.

El interés por el claroscuro, tan sensible en la serie de San Francisco, perdura durante algún tiempo en Murillo. Buen ejemplo de ello es la *Adoración de los pastores* del Museo del Prado, en la que además nos reitera su entrega al naturalismo. Pero en 1650, al pintar la *Cena* [Fig. 32], de la iglesia de Santa María la Blanca, no se contenta con el claroscuro zurbaranesco sino que crea una pintura tenebrista de luz artificial. Este juvenil interés de Murillo por el claroscuro, en la serie de San Francisco de inspiración zurbaranesca, no puede dejar de sorprender por su arcaísmo si se considera que al terminar la primera mitad del siglo, salvo Zurbarán, tanto Velázquez como Alonso Cano, los representantes de la generación anterior formada en Sevilla habían abandonado el tenebrismo. Pero debe recordarse que la escuela valenciana continuaría con Espinosa entregada al claroscuro hasta cerca de 1670. En cuanto al estudio tenebrista de luz artificial de la *Cena* en 1650, tampoco debe olvidarse que Fray Juan Ricci, que trabaja en la Corte, pinta por estos mismos años su *Cena de San Benito* [Fig. 34] del Museo del Prado iluminada por una vela y que la luz artificial es tema que continúan cultivando los pintores holandeses. Pero Murillo, cuando en 1656 pinta el *San Antonio* [Fig. 33] de la Catedral, ha abandonado el claroscuro zurbaranesco, y en consecuencia su sentido plástico de las formas, así como los estudios de luz artificial.

En el cuadro de *San Antonio* abandona también la escala monumental y el tipo de composición equilibrada de los grandes cuadros de la generación anterior, de Zurbarán y de Herrera el Viejo. El rompimiento de gloria se abre en la parte superior izquierda, en la opuesta al lugar donde se encuentra el Santo, creando así un torrente de luz divina sesgada, típicamente barroca. Gracias a ello alarga la distancia entre el anhelo ascendente de los brazos del santo y el descender del Niño que, aislado en el gran fondo luminoso, hace sentir el largo camino recorrido y la gran altura a que todavía se encuentra. Y gracias a ello también crea el contraluz en que aparecen los ángeles de la parte superior izquierda y del centro. Como es natural, ha imaginado la zona de tierra en sombra, manifestando en ella un dominio de la luz que ya no



Fig. 32. Murillo. *Ultima Cena*.
Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca.



Fig. 33. Murillo. *San Antonio de Padua*. Sevilla. Catedral.



Fig. 34. Fray Juan Rizi. *Cena de San Benito*.
Madrid. Museo del Prado.

es puro tenebrismo de tipo zurbaranesco en que los volúmenes aparecen definidos con precisión plástica. Si nos preguntamos cuál pueda ser el origen de este interés por el contraluz que transformará su estilo, probablemente puede pensarse en Herrera el Mozo [Fig. 35] recién llegado de Italia.

Murillo da un nuevo paso definitivo en su evolución pictórica en el *Nacimiento de la Virgen* [Fig. 36] del Museo del Louvre de 1660. Comparado con toda su obra anterior, sorprende por sus jerarquizados estudios de las luces que en el pequeño rompimiento de gloria y en los lados encuadran sobre un fondo de sombra la escena principal intensamente iluminada en el centro y en el primer plano. Me refiero al de la joven que se encuentra a la derecha junto a una puerta y al de la izquierda con la silla sobre el resplandor de la cama, ambos luchando con la oscuridad que invade el resto de la sala.

Ante esta manera de interpretar la luz y la sombra no puede por menos de acudir a la memoria la pintura holandesa y, más concretamente, la rembrandtiana. Aunque las relaciones políticas de España con los Países Bajos no inclinen a pensar en estas comunicaciones estéticas, no debe olvidarse que el Marqués de Villamanrique, amigo de Murillo, por lo menos antes de 1665, poseía un cuadro de Rembrandt que expone públicamente con motivo de la inauguración de la iglesia de Santa María la Blanca y que, cinco años más tarde, retrata Murillo en Sevilla a Josua van Belle que había de ser burgomaestre de la ciudad de Rotterdam. Los efectos de luz, en el *Nacimiento de la Virgen*, están más matizados que en el cuadro de San Antonio, y, sobre todo, tiene en los del fondo algo del encanto misterioso de las creaciones rembrandtianas. La escena principal, de composición decreciente, muy estudiada y de evidente origen rubeniano, está interpretada en el tono de la vida diaria —recuérdese la renacentista del *Nacimiento de la Virgen* de Ghirlandaio— típicamente murillesco.

Hacia 1660, a Murillo le queda mucho por pintar y crear, nada menos que tres de sus principales series, muchas de sus *Inmaculadas*, sus cuadros profanos de niños..., pero desde el



Fig. 35. F. de Herrera, el Mozo. *Extasis de San Francisco*. Sevilla. Catedral.



Fig. 36. Murillo. *Nacimiento de la Virgen*. París. Museo del Louvre.

punto de vista técnico Murillo posee ya una soltura de pincel, un dominio de la luz y un arte de componer plenamente desarrollados y admirables.

Cinco años más tarde, en 1665, se inaugura la pequeña iglesia de Santa María la Blanca, totalmente renovada después de una intensa remodelación, y decorada con cuatro medios puntos pintados por Murillo. Vieja sinagoga, se enriquece ahora con columnas de mármol y vistosas y blancas yeserías que en la cúpula se dirían de las milagrosas nieves de agosto, origen de la advocación del templo.

Los dos medios puntos mayores, los pintados para la nave central bajo la cúpula, figuran la historia de la fundación de Santa María la Mayor de Roma, la iglesia patrocinada por Felipe IV, de la que la de Santa María la Blanca quiere ser su correspondiente sevillana.

Cat. n.º 36

Representase en el primer medio punto el *Sueño del patricio Juan y de su mujer*, a los que se aparece la Virgen en el mes de agosto para pedirles que le levanten el templo que en el Monte Esquilino encontrarán trazado con nieve. En el viejo mosaico romano de la iglesia romana se les había representado dentro del lecho; Murillo los imagina, no en el lecho, sino cuando rendidos ambos por el sueño, él, después de la lectura del infolio que tiene sobre la mesa, y su mujer, sentada en su cojín según costumbre femenina de entonces, haciendo un alto en sus labores, se han quedado dormidos. El sueño es laxitud, silencio y oscuridad y Murillo muestra esa laxitud desde el perrillo blanco tan caro al pintor, recuérdese el de la *Sagrada Familia del pajarito*, hecho un ovillo, la mujer del patricio casi enroscada también sobre sí misma hasta el patricio Juan con su brazo caído tan expresivo de lo rendido de su cuerpo. La sombra en que se desarrolla la escena forma bello contraste con la luz de la aparición celeste.

Cat. n.º 8

Cat. n.º 37

Si el cuadro anterior nos ofrece fundamentalmente un escenario en sombra, en su compañero, el de la *Visita al Pontífice*, nos regala con unos bellos efectos de contraluz. El cuadro consta de dos partes: el grupo del primer plano, a la izquierda, y la procesión en la lejanía, a la derecha. En aquél vemos cómo el pintor ha creado un fuerte efecto de contraluz con el que destaca el perfil del Pontífice en sombra sobre la luz que penetra por la izquierda e ilumina



Fig. 37. Torre Farfán. *La Giralda engalanada*.
Fiestas en honor de San Fernando, 1675.

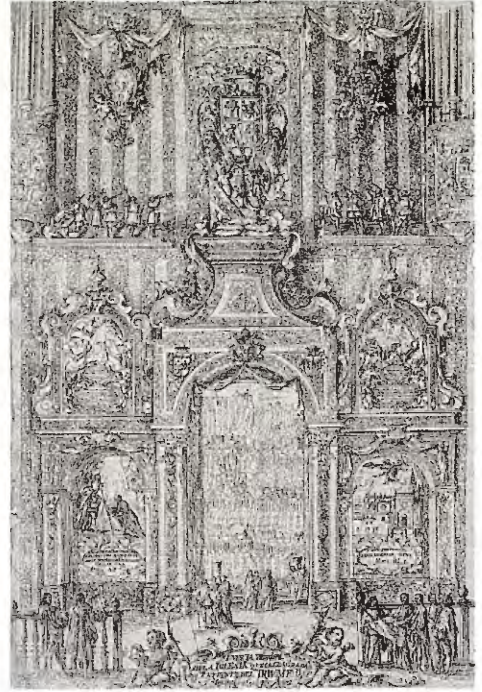


Fig. 38. Torre Farfán. *Puerta de la Catedral, engalanada*.
Fiestas en honor de San Fernando, 1675.



Fig. 39. Murillo. *Jubileo de la Porciúncula*.
Colonia. Wallraf-Richartz Museum.



Fig. 40. Murillo. *Virgen con el Niño y Santos*.
Londres. Wallace Collection.

sobre todo a la esposa del patricio y al religioso que la acompaña, todo ello pintado con una gran soltura técnica. En la procesión del fondo esa técnica tan abocetada alcanza extremos de admirable facilidad; para animarla, dispone ante el luminoso desfile grupos de sombras hijos del mismo interés por los contraluces del primer plano ya comentado y que nos habla de la profunda transformación que ha sufrido su estilo en esta nueva etapa de su carrera.

Cat. n.º 38

Los otros dos medios puntos que pintó para los testeros de las naves laterales están dedicados a la *Iglesia* o la *Fe* y a la *Concepción*, que no en vano las grandes fiestas con que se celebró la inauguración del nuevo templo fueron en parte debidas al deseo de festejar el Breve pontificio de 1661 en favor de la Inmaculada [Figs. 37 y 38].

Las fiestas no se redujeron a las celebradas en el templo mismo sino que en la plaza frontera al templo y en la calle misma se levantaron altares y se cubrieron las fachadas con cuadros de Murillo y de pintores famosos.

Las dos últimas grandes series que pinta Murillo son la del Convento de los Capuchinos y la del Hospital de la Caridad.

La del Convento de Capuchinos fundamentalmente se compone del retablo mayor y de los retablos de las capillas laterales. La mayoría de sus cuadros se encuentran actualmente en el Museo de Sevilla. El retablo mayor en su arquitectura era de una sobriedad decorativa extraordinaria de acuerdo con las normas de la Orden y en ello formaba contraste con los ricos retablos sevillanos de aquellos años. El gran cuadro central era el del *Jubileo de la Porciúncula* [Fig. 39], hoy en el Museo de Colonia, y a los lados y bajo él se encontraban varios cuadros menores dedicados a diversos santos.

Cat. n.º 41

El boceto de la *Virgen con el Niño* [Fig. 40], de la Wallace Collection de Londres, al presentar a sus pies a las Santas Justa y Rufina acompañadas por el Bautista y San Francisco, permiten pensar que lo fuese para un primer proyecto de retablo mayor, luego abandonado. La dedicación de uno de los cuadros principales del retablo a las *Santas Justa y Rufina* se debe a la tradición de haber sufrido martirio aquellas Santas en el anfiteatro romano emplazado en esa parte de la ciudad. Patronas de los alfareros, se las había representado en la Edad Media sufriendo martirio, y Goya, cuando el Cabildo de la Catedral de Sevilla le encarga, a principios del siglo XIX, su hermoso cuadro de las *Santas Justa y Rufina*, pinta a su pie un león que, pese a su mansedumbre, no deja de poner en la escena la nota trágica evocadora del martirio. Pero Murillo prefiere reflejar lo que había herido más la imaginación de los sevillanos de tiempos más recientes, y despertado en ellos más agradecido fervor: la milagrosa intervención de las Santas durante el terremoto de 1504 que puso en peligro la torre de su Catedral. Ya hacia 1600 su cabildo las había hecho representar en ese milagro al pintar Esquivel en un cuadro que aún se conserva en el templo. Esquivel las había imaginado a los lados de una pesadota Giralda [Fig. 105] de gran tamaño que Murillo convierte en un leve piquete que las Santas tienen con sus manos.

Cat. n.º 40

El cuadro de iguales proporciones que hacía juego en el retablo de los Capuchinos con el de las Santas, y que consta igualmente de dos figuras, es el de *San Leandro y San Buenaventura*. Separados también estos Santos por un pequeño templo que aquél tiene en sus manos nos recuerdan que San Leandro, con anterioridad a la invasión sarracena, había hecho construir en aquel lugar un convento que ahora había pasado a los religiosos franciscanos. Al presentar barbado a San Buenaventura, el Santo que Zurbarán imaginara imberbe a principios de siglo para el convento de San Francisco de la misma Sevilla, nos dice que nos encontramos en un convento de Capuchinos.

Cat. n.º 44

Los cuadros de las capillas laterales se dedicaron a la *Adoración de los pastores*, y a varios santos en su casi totalidad franciscanos.

La *Adoración de los pastores* es una creación típica de esta última etapa del pintor. Si se recuerda su interpretación del mismo tema unos veinte años anterior del Museo del Prado, se advertirá la profunda transformación que ha sufrido el estilo de Murillo tanto en el arte de componer como en la factura pictórica y en la interpretación de la luz. A la composición equi-



Fig. 41. J. Martínez Montañés.
La Adoración de los pastores.
Santiponce (Sevilla).
Convento de San Isidoro del Campo.

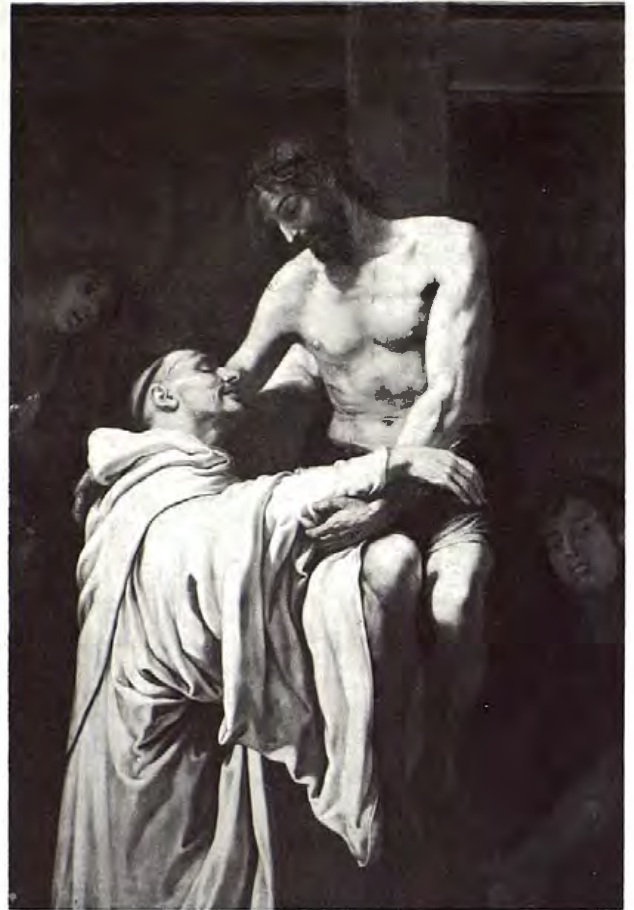


Fig. 42. F. Ribalta. *Crucificado abrazado a San Bernardo.*
Madrid. Museo del Prado.



Fig. 43. F. Ribalta.
San Francisco abrazado al Crucificado.
Valencia. Museo de Bellas Artes.



Fig. 44. Murillo. *San Antonio de Padua.* Sevilla. Museo de Bellas Artes.

librada de aquélla, tan apegada aún a la manierista empleada por Martínez Montañés en su retablo de Santiponce [Fig. 41] de principios de siglo, sucede ahora una ordenación en torno al eje de la luz sesgada que desciende de izquierda a derecha. El modelado, allí de intenso sentido plástico, se ha convertido en una factura suelta más pictórica que produce una sensación de blandura más real. La luz, por último, al penetrar en la cueva en sombra, mientras ilumina plenamente al Niño sobre su blanco pañal gradúa en forma admirable la de las figuras de los pastores, contraponiendo el contraluz de los del primer plano, y el de la figura de la pastora magistralmente realzada con el busto iluminado con el del pastor viejo del segundo plano.

Cat. n.º 43

San Francisco abrazado por el Crucificado era tema muy del gusto de los Capuchinos y a él se dedicó una de las capillas. Iconográficamente la actitud del Cristo que desprende uno de sus brazos de la cruz para realizar alguna acción data de antiguo. En Valencia, de donde procedían varios de los capuchinos fundadores del convento de Sevilla, había pintado ya Francisco Ribalta en la primera mitad del siglo el cuadro del *Crucificado abrazando a San Bernardo*, [Fig. 42] hoy en el Museo del Prado. Pero además había pintado, en este caso para el convento de los Capuchinos de Valencia [Fig. 43], el mismo tema que ahora piden a Murillo los capuchinos de Sevilla. Ribalta influido por el miguelangelismo tardío escorialense imagina un Crucificado corpulento y un San Francisco de análogas proporciones con la pantera de los placeres materiales hollada en tierra bajo sus pies. A la corpulencia de Ribalta sucede en el cuadro de Murillo una admirable levedad y elegante distinción. Las proporciones son más esbeltas y la pantera ha sido reemplazada por un globo azulado, un mundo que el Santo aparta ligeramente con el pie. Su cuerpo, como elevado por el amor que desborda su rostro, se aproxima al de Cristo, al que abraza suavemente, sin apretarle contra sí. Es posible que la pantera de Ribalta sólo represente los bienes materiales a que el discípulo de Jesús debe renunciar, pero su animalidad no puede por menos de arrastrar tras sí la evocación de otras pasiones terrenales. El mundo que aparta con su pie el San Francisco de Murillo parece estar más de acuerdo con el texto de San Lucas que nos muestran en la parte superior los ángeles niños: *Qui non renuntiat omnibus qui possidet non potest meus esse discipulus* («Quien no renuncia a todos sus bienes no puede ser mi discípulo»).

Los otros dos temas franciscanos elegidos para los retablos de las capillas son *San Antonio* y *San Félix de Cantalicio* [Figs. 44 y 45]. Ambos son buenos ejemplos de la técnica pictórica de Murillo en esta avanzada época de su carrera artística. San Antonio evocaba los primeros tiempos de la Orden franciscana y en él extremó el pintor la rendida devoción del Santo. San Félix de Cantalicio, como patrono de los hermanos legos capuchinos, era un representante específico de esta nueva rama de la familia franciscana, y había sido canonizado precisamente por los años en que los capuchinos sevillanos se habían hecho cargo de la vieja capilla de Santa Justa y Rufina, origen del convento. Se le hizo representar a Murillo el mismo tema que, a raíz de su beatificación, se había elegido para su capilla sepulcral de Roma, el de la milagrosa aparición de la Virgen para poner el Niño en sus brazos, pero, como observa Male, el gran iconográfico francés, fue el pintor español, al igual que sucede en otras versiones, quien dio al tema su forma perfecta. Debido a la presencia de la Virgen, la composición es más complicada que la del San Antonio. Es una típica ordenación barroca en diagonal, dentro de la mayor simplicidad de su escenario, que la del *San Antonio* de la Catedral, con la adición de la quiebra del saco iluminado del primer plano. La intensidad del contraste luminoso de la Virgen recortándose vaporosa sobre el fondo de gloria es un paso más dentro de las preocupaciones comentadas al tratar de Santa María la Blanca, y que nos deja en esta obra una de sus creaciones típicas.

Cat. n.º 42

El cuadro de *Santo Tomás de Villanueva dando limosna* no pertenecía a la iconografía franciscana. Santo Tomás era agustino, pero había sido arzobispo de Valencia, y de allí procedían, como hemos visto, no pocos de los capuchinos fundadores del convento sevillano. El cuadro, por tanto, se pintó en homenaje a la memoria de éstos. Al parecer Murillo puso especial empeño en este cuadro hasta el punto de que, al decir de Palomino, Murillo lo denominaba «su cuadro». Sea o no cierto, lo que no ofrece dudas es que podía tener motivos para en-

Fig. 45. Murillo. *San Félix de Cantalicio*. Sevilla. Museo de Bellas Artes.



Fig. 46. Juan de Valdés Leal. *Retrato de Miguel de Mañara*. Sevilla. Hospital de la Caridad.

contrarse orgulloso de él. El escenario, de líneas arquitectónicas bastante clásicas, es profundo y en él nos ofrece varias zonas diversamente iluminadas. En el primer plano resaltan con intensos contrastes las principales figuras; en el segundo término se recortan con fuerza la monumental columna y el cortinaje sobre ella recogido produciendo el contraluz más intenso del escenario, al mismo tiempo que sirve de halo luminoso para destacar la cabeza del protagonista de la historia, y en el último levanta una fachada de arquitectura muy renacentista, que le aleja del barroquismo decorativo de la arquitectura sevillana de la época. En el centro, la figura del Santo, de fino rostro, aparece grandiosa con el brazo izquierdo apoyado en el báculo, mientras la derecha recortándose luminosa sobre el hábito negro, alarga la limosna. Su expresión es de amor y de tristeza por el pobre a quien socorre. Son muchas las desgracias que aquejan su cuerpo, pero su figura no repugna a la vista. Arrodillado a los pies del Santo sirve de contrapunto a la esbelta figura de éste y en cierto modo contrasta con su distinción y nobleza. Llena uno de los ángulos inferiores del cuadro el bello grupo de una madre a la que su hijo, niño de muy cortos años, muestra lleno de alegría la limosna que ha recibido del Santo. Perdidas las facciones del rostro de la madre en una sombra intensa, subraya en cambio en este primer plano el tema de la alegría infantil, tan caro siempre a Murillo. El libro abierto que el Santo ha abandonado sobre la mesa, si nos recuerda su gran ciencia teológica —había predicado ante el emperador Carlos V—, como se ha observado, nos dice también que por encima de la ciencia está la caridad.

La última gran serie que pinta Murillo, la de la iglesia del Hospital de la Caridad, responde a un programa más unitario que la de los Capuchinos, como hijo de un único pensamiento, el del amor al desvalido, que con el del desprecio de las riquezas y de las glorias terrenas constituyen las dos metas de la vida del fundador Don Miguel de Mañara [Fig. 46]. Mañara, con muy buen acuerdo, encomendó a Murillo los temas del amor al desvalido, reservando para Valdés los más hondamente dramáticos de la muerte y de las miserias de las vanidades humanas.

El hermoso templo del Hospital de la Caridad, que estuvo decorado con todas las pinturas de Murillo hasta que lo despojó de buena parte de ellas el Mariscal Soult durante la ocupación napoleónica, es de una amplia nave única presidida por un hermoso retablo de Pedro

Roldán [Fig. 47], el mejor escultor de estos años en Sevilla. Eligió Mañara como tema del mismo el *Entierro de Cristo* porque la Hermandad de la Santa Caridad originariamente se había fundado para enterrar a los ajusticiados, y porque enterrar a los muertos era una de las varias obras de Misericordia que Mañara deseaba encarecer a los hermanos y a los visitantes del templo. La representación de las seis obras de misericordia restantes la confió al pincel de Murillo, tomando los temas tanto del Antiguo como del Nuevo Testamento.

Bajo la cúpula del templo le hizo pintar dos enormes lienzos de alargadas proporciones dedicados a temas relacionados con las obras de misericordia de dar de beber al sediento y de comer al hambriento. Para el primero eligió la historia del Antiguo Testamento de *Moisés ante la roca de Horeb* y para la segunda la del Nuevo Testamento del *Milagro de los panes y los peces* [Figs. 49, 50], de Jesús. El pasaje del Viejo Testamento decía así: «El pueblo sediento murmuraba contra Moisés y decía: ¿Por qué nos hiciste salir de Egipto, para matarnos de sed a nosotros, a nuestros hijos y a nuestros ganados? Yavé dijo a Moisés: Vete delante del pueblo y lleva contigo a ancianos de Israel; lleva en la mano el cayado con que heriste el río, y ve que yo estaré ante ti en la roca que hay en Horeb. Hierre la roca y saldrá de ella agua para que beba el pueblo».

Murillo crea en este cuadro una escena de numerosos personajes, que ordena con admirable maestría, contraponiendo el ambiente divino que anima el grupo de Moisés y su hermano Aarón con la apetencia primaria, material y humana de la sed, y confiando el grito de alegría al niño que sobre el caballo, en la parte superior del lienzo, extiende el brazo para señalar la roca en que se ha operado el milagro. Moisés, en el centro mismo de la composición, avanza con su hermano hacia el primer plano y junto a ellos se levanta el frente en sombra de la roca. A un lado y a otro se afanan hombres, mujeres y niños por satisfacer su sed en dos grupos desiguales. En el extremo izquierdo una madre bebe impaciente en un jarrillo de barro. El gesto del niño que alarga el brazo hacia éste tal vez podría hacernos pensar que la sed vence hasta el instinto maternal, mientras el padre deja caer sobre la ollita que eleva alegremente su hijo un cristalino caño de agua desde el cántaro de barro que mantiene en alto. Pero la nota de sed más aguda la destaca con la mayor belleza en el grupo de la derecha centrándola en los niños, y enmascarándola con indudable acierto entre una joven que nos muestra la espalda y otra que, vista en bello escorzo, nos regala con su amplio descote. La expresión de los rostros infantiles, en la del que con la escudilla en los labios está saciando su sed abstraído ya de cuanto le rodea, y la del que siente aún la dolorosa sensación de la sed y no puede contener su impaciencia, son admirables.

De antiguo se sabe que Murillo conoció un cuadro del mismo tema del genovés Assereto [Fig. 48], hoy en el Museo del Prado, y que le inspiró el gran tema secundario. Pero la comparación con él sólo sirve para poner de relieve la maestría y el superior arte de Murillo.

Cat. n.º 45
Cat. n.º 46
Otros cuadros menores, de proporciones casi cuadradas, dedicados a las historias de *Abraham recibiendo la visita de los tres ángeles*, la *Liberación de San Pedro*, la *Curación del Paralítico* y el *Regreso del hijo pródigo* recordaban las obras de misericordia de dar posada al peregrino, consolar al preso, visitar al enfermo y vestir al desnudo.

Cat. n.º 47
El tema del *Regreso del hijo pródigo* lo había pintado Murillo hacía años en la serie de la colección de A. Beit. Cuando ahora se lo encarga Mañara, lejos de repetirse o parafrasearse, crea una composición completamente nueva más rica y creo que indudablemente superior. La diferencia principal de la nueva versión en cuanto a la manera de interpretar el tema mismo se debe al valor que como obra de misericordia de vestir al desnudo precisaba dar al lienzo de la Caridad. A ese deseo responde el que, en vez de limitarse a presentarnos los caballeros que escuchan enternecidos las palabras del hijo arrepentido y contemplan la amorosa acogida del padre, concede especial énfasis al texto de San Lucas en que dice: «Pronto, traed la túnica más rica y vestírsela, poned un anillo en su mano y unas sandalias en sus pies». Murillo sigue puntualmente las palabras del evangelista, y, de acuerdo con la finalidad del cuadro en el templo, sitúa en el primer plano a quienes acuden con la túnica, las sandalias y el anillo.



Fig. 47. Sevilla.
Interior de la Iglesia del Hospital de la Caridad,
con el retablo de Pedro Roldán.



Fig. 48. G. Asseretto. *Moisés ante la roca de Horeb*.
Madrid. Museo del Prado.



Fig. 49. Murillo. *Moisés ante la roca de Horeb*. Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad.



Fig. 50. Murillo. *Milagro de los panes y los peces*. Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad.

La *Curación del paralítico* ilustra el texto de San Juan que refiere como: «Hay en Jerusalem, junto a la Puerta Probática, una piscina llamada en hebreo Betzata, que tiene cinco pórticos. En éstos yacía una multitud de enfermos, ciegos, cojos, mancos, que esperaban el movimiento del agua, porque el ángel del Señor descendía de tiempo en tiempo a la piscina y agitaba el agua, y el primero que bajaba después de la agitación del agua quedaba sano de cualquier enfermedad que padeciese. Había allí un hombre que llevaba treinta y ocho años enfermo; Jesús lo vio acostado y, conociendo que llevaba ya mucho tiempo, le dijo: ¿Quieres ser curado? Respondió el enfermo: Señor, no tengo a nadie que al moverse el agua me meta en la piscina, y mientras voy yo, baja otro antes de mí. Díjole Jesús: Levántate, toma tu camilla y anda. Al instante quedó el hombre sano, y tomó su camilla y se fue». Los pórticos del texto bíblico dieron pie a Murillo para crear uno de los escenarios arquitectónicos de mayor desarrollo de su obra; la gradación de las escalas y de la imprecisión en el detalle y de la luz le presta una admirable ilusión de profundidad. Seguramente es uno de los cuadros en que Murillo se plantea más amplia e intensamente el problema de la perspectiva aérea que en forma tan admirable resolvió su paisano Velázquez.

Miguel de Mañara, además de encarecer en el templo el valor de las obras de misericordia quiso recordar a los hermanos sus deberes concretamente hospitalarios: el de recoger los enfermos abandonados en las calles y el de curarlos amorosamente. A ese fin hizo pintar a Murillo y colocar en otros tantos altares dos grandes lienzos dedicados a *San Juan de Dios* y a *Santa Isabel de Hungría* [Figs. 51 y 52].

Aunque la presencia de San Juan de Dios, el apóstol de la caridad en Granada, no precisa justificación en un instituto hospitalario, debe también recordarse que Mañara era viudo de



Fig. 51. Murillo. *San Juan de Dios*.
Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad.



Fig. 52. Murillo. *Santa Isabel de Hungría*.
Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad.

una joven dama granadina, y que el pasaje de su vida encomendado a Murillo ilustra uno de sus consejos a los hermanos de la Santa Caridad en su libro de las Reglas que debían regir la Hermandad: «Y por cuanto los pobres desvalidos, cayendo enfermos, se quedan muchas veces en los rincones de las calles muertos, ordenamos que cuando cualesquiera de nuestros hermanos reparasen en tal acontecimiento... con entrañas de padre lo socorra en su aflicción y busque en qué traerlo a nuestra casa; y si no hallase, acuérdesse que debajo de aquellos trapos está Cristo pobre, su Dios y Señor, y cogiéndolo a cuestras tráigalo a esta casa; y bienaventurado él si tal sucediese». Y en otra regla agrega: «Llévenselo a la enfermería, y antes de ponerlo en la cama le laven los pies y bésenselos». El cuadro en la actualidad está muy oscurecido por falta de limpieza, aunque desde luego se trata de una escena nocturna. El grupo principal está muy bien compuesto y, al fondo aparece el Santo en el hospital lavando los pies al pobre.

En el altar fronterero del de *San Juan de Dios* pinta Murillo el de *Santa Isabel de Hungría* con la distinguida y noble figura de una reina en medio de las miserias y llagas de los desgraciados por ella atendidos. El tono realista de la interpretación de las lacras de estos enfermos no puede por menos de sorprender en Murillo, pero como se ha observado muy bien no deja de responder a la recomendación de otra de las Reglas de Mañara, en la que se aconsejaba a los hermanos que, durante las curas al enfermo «por muy llagado y asqueroso que esté, no vuelvan el rostro, sino con fortaleza ofrézcanle a Dios aquella mortificación».

No deja de ser curioso recordar, y es un buen testimonio de la perniciosa influencia de la moda estética en la justa apreciación de la obra de arte, cómo el tono de la interpretación del tema en este cuadro en pleno neoclasicismo de principios del XIX, cuando fue llevado a París por las tropas napoleónicas, sirvió a los críticos del vecino país para acusar a los pintores españoles de ensuciar sus pinceles con temas como éste, pero años más tarde cuando, en pleno romanticismo y el cuadro había ya regresado a España, su sólo recuerdo despertó en los críticos del mismo país los mayores elogios como ejemplo de la coexistencia de lo sublime y lo cotidiano. En cuanto a la composición formal, sabemos que Murillo tuvo a la vista una estampa manierista flamenca de Sadeler [Fig. 53] de fines del XVI. Ahora bien, aunque toma de Sadeler la idea del grupo de la Santa curando las llagas del tiñoso, al cambiar la colocación de éste transforma un grupo torpe y forzado en una composición clara y de un equilibrio casi renacentista en la parte central.

Después de la serie del Hospital de la Caridad la gran obra que Murillo emprende poco antes de morir es el retablo mayor de la iglesia de los Capuchinos de Cádiz. Pero la desgraciada caída del andamio en que lo pintaba abrevió sus días y sólo le fue posible trazar y comenzar a pintar su gran cuadro central dedicado a los *Desposorios místicos de Santa Catalina* [Fig. 54], que hubo de terminar, así como el resto del retablo, su discípulo Meneses Osorio. El cuadro de los *Desposorios* es la consecuencia del gran estilo de la *Santa Isabel de Hungría* y del *Regreso del hijo pródigo* del Hospital de la Caridad. El acusado equilibrio a uno y otro lado del grupo apiramidado central se diría hijo de la superposición de los dos cuadros de la Caridad. La distribución de luces y sombras en la arquitectura del fondo es también semejante a la del primero de estos cuadros. Pero Murillo introduce en Cádiz un importantísimo rompimiento de Gloria que falta en aquéllos, y que con su oblicuidad, contrapesa el equilibrio de la composición.

Como es natural, Murillo, al mismo tiempo que crea estas grandes series, pinta otros muchos cuadros a lo largo de su vida. Uno de los temas que más han contribuido a difundir su fama es el de la Concepción. El fervor inmaculadista español era extraordinario en el siglo XVII, y las Ordenes pontificias contra los enemigos de esa creencia tuvieron una inmediata repercusión en la forma artística de interpretar el tema. Las *Concepciones* pintadas en España, que, durante la primera mitad del siglo conservaban no poco de la quietud y del recogimiento de las del último tercio del siglo XVI, al mediar el XVII arquean su cuerpo y el dinamismo barroco mueve sus ropas y su séquito de ángeles. Es importante observar cómo evoluciona la sensibilidad de Murillo ante el tema. La *Concepción* del Museo de Sevilla que pinta para el convento principal de los franciscanos es de una composición sencilla y grandiosa. Sólo le acom-



Fig. 53. R. Sadeler. *Santa Isabel de Hungría*. (Grabado).



Fig. 54. Murillo y Fco. Meneses Osorio. *Desposorios de Santa Catalina*. Cádiz. Museo de Bellas Artes.

Cat. n.º 75

pañan en la peana tres ángeles niños de buen tamaño y el manto ondea al viento. Si se recuerda que los franciscanos habían sido los principales defensores de la Inmaculada Concepción de María frente a los dominicos, se diría que tiene un cierto tono de bandera triunfante. En las Concepciones posteriores esa preocupación por la grandiosidad desaparece, se hacen más menudas y los ángeles, cada vez más niños, no sólo se multiplican en la peana sino que acompañan la figura de María hasta la parte superior del lienzo. Si comparamos la *Concepción de los Venerables* del Museo del Prado con la de los franciscanos del Museo de Sevilla no ofrece duda que en estos veinte años su sensibilidad artística se ha transformado profundamente. Si en la escala y en el movimiento de la de los franciscanos aún hay mucho del gusto de la primera mitad del siglo, en la de los Venerables parece presentar ya la sensibilidad del Rococó.

Murillo no es sólo el pintor de la Inmaculada Concepción sino el pintor español de la Virgen con el Niño, algunas de las cuales no sólo son de general devoción en todo el mundo católico por el acierto en la formas de interpretar el ambiente religioso de su momento y de buen sector de la devoción posterior, y versiones de primerísimo orden del tema de la gracia infantil independiente de su contenido religioso, sino obras maestras por su calidad pictórica.

Cat. n.º 26

Dentro de un esquema general bastante persistente, Murillo renueva a lo largo de los años su composición y su tono expresivo. De más anchas proporciones las más antiguas, de expresión un tanto pesimista y con el Niño vestido las posteriores, no tarda en preocuparse por la esbeltez del cuerpo de María y en recrearse en la belleza del desnudo infantil. Compárese la Virgen de Guerant con la más tardía de las del Palacio Pitti. Hacia 1660, aunque continúa moviéndose a veces dentro de algunas de las líneas generales de sus creaciones anteriores parece advertirse un deseo de renovarse. En la *Virgen de la faja* la composición se enriquece y nos ofrece un tema humano muy concreto y genuinamente maternal.



Fig. 55. Murillo. *San Juanito*. Madrid. Museo del Prado.

Fig. 56. Murillo. *Los Niños de la Concha*. Madrid. Museo del Prado.



La evolución del sentimiento católico del Barroco le hace experimentar cada vez mayor interés por los temas de la infancia de Jesús y de San Juan. Murillo nos ofrece dos bellas versiones infantiles del viejo tema del Buen Pastor. En la más antigua, la del Museo del Prado, lo presenta sentado con el cuerpo ligeramente erguido, con un cierto sentido de monumentalidad y con una expresión un tanto grave. Ajustándose al texto evangélico, destaca la oveja descarriada, que para Jesús es, en ese momento, la que centra todo su amor. Cuando más tarde pinta el *Buen Pastor* de la Colección Lane [Fig. 106], el rostro grave de aquél es mucho más expresivo y con la vista en las alturas rebosa fervor en su diálogo con el Padre, mientras en la concepción general del cuadro, lo pastoril ha ganado terreno y lo vemos sobre un paisaje, sin ruinas, donde el follaje le acompaña a uno y otro lado, seguido por su rebaño. Si el primero es una creación seiscentista, el segundo parece anunciar el siglo XVIII. Y debido sin duda, en buena parte, a este presentimiento de la sensibilidad dieciochesca es por lo que el cuadro despierta entusiasmo cuando se le conoce en Londres después de mediado el XVIII a través de una copia.

En las interpretaciones del Bautista niño se advierte un proceso análogo hasta culminar en el *San Juanito* [Fig. 55] del Museo del Prado, sin duda, una de las obras maestras más representativas de esta faceta de su personalidad y en la que todo rastro de rigidez formal ha desaparecido. En el grupo el Niño y el Cordero se funden formal y espiritualmente. Mientras el cordero contempla a San Juanito, éste, con la mano extendida sobre el pecho y su rostro con la boca entreabierta y los ojos en las alturas expresa toda la entrega de su místico anhelo. Digno compañero de *Buen Pastor* de Lane es una de las obras en que Murillo pasa en las fronteras del siglo XVIII, aunque conservando una expresión de fervor de profundidad seiscentista. Pese a que su composición sea de origen netamente seiscentista el tono de la interpretación de los *Niños de la Concha* [Fig. 56] es cuadro que hace también pensar en el siglo XVIII.

El capítulo de la pintura profana de Murillo, aunque en casi su totalidad gira en torno a temas infantiles, no se reduce a éstos. Comprende alguna escena familiar de características muy especiales, y hasta parece abordar alguna de posible interpretación picaresca. El gusto de Murillo por los temas infantiles es un sentimiento muy arraigado en él. La frecuente introducción de temas infantiles puramente anecdóticos tan frecuentes en sus cuadros religiosos es el mejor testimonio de ello.

Murillo se decide desde fecha muy temprana a interpretar el tema infantil profano como cuadro independiente. Es tipo de cuadro que carece de precedente en España y que no se volverá a cultivar hasta el siglo XVIII, sobre todo por Goya. En realidad, en la forma y con el tono expresivo como los interpreta Murillo, carecen de precedentes fuera de España.

Las obras del danés E. Keil, que llegado a Roma en 1656 pinta temas de campesinos, viejas y niños en su vida cotidiana, son cuadros donde las figuras dejan escasa superficie libre del fondo. Pero además su estilo, un tanto pesadote, de rebuscadas actitudes, interesado por lo característico, e inclinado a dar expresiones en general adustas, carece de la alegría, ligereza y aparente espontaneidad de las creaciones murillescas. En realidad, es un género de pintura creado por él, hijo del ambiente naturalista propio del momento y de su amor por los temas infantiles, tan patente como se ha visto en sus mismos cuadros religiosos. El hecho, al parecer probable, de que a principios del siglo XVIII no existiesen cuadros de este género en Sevilla, y su pronta presencia en Amberes y Londres, tal vez podría hacer pensar en que fueran pintados, al menos en buena parte, con vistas a la clientela de los comerciantes nórdicos que visitaban Sevilla.

Aunque el cuadro del *Niño espulgándose* del Museo del Louvre, que por su intenso claroscuro y por su factura es la obra de este tipo más antigua que conocemos, descubre en nuestro pintor una actitud de conmiseración hacia la infancia abandonada, Murillo no tarda en cambiar de actitud ante el tema infantil, y al pintar el cuadro de la *Abuela espulgando a su nieto*, de la Pinacoteca de Munich, la nota de abandono y de tristeza, no obstante la pobreza del hogar, ha desaparecido. Es una tarea de limpieza personal de la vida cotidiana de la época

practicada por una abuela hacendosa que ha suspendido por un momento su hilar para atender al pequeño, tarea que hemos de ver desde el para hoy extraño optimismo que refleja el viejo refrán de «niño con piojos saludable y hermoso» y el de «niño enfermo no cría piojos». Pero, sobre todo, que no es un niño triste y abandonado sino un niño que, mientras su abuela cuida de su cabeza, y él come un trozo de pan, juega con un perrillo apoyado en sus piernas. Es el alma infantil alegre y siempre propensa al juego lo que atrae ahora al pintor y lo que constituye el verdadero tema del cuadro.

La alegría, en alguna ocasión con una ligera nube de pesimismo, es el tema de la mayor parte de los cuadros que constituyen este capítulo profano de la pintura de Murillo, alegría que prefiere contemplar en la época más optimista de la vida y sobre todo en torno a algo tan importante para el niño como el juego o el momento de su merienda. La simple alegría del niño que se asoma a la ventana de su casa y contempla algo que no vemos pero que a él le hace reír es el tema de uno de sus cuadros de la Galería Nacional de Londres. Otras veces es el juego de los dados o el momento de comer un pastel, un trozo de melón o un racimo de uvas. Bellamente compuestos estos grupos infantiles o el de la *Vendedora de frutas* son temas que no hubieran desentonado dentro del programa de las fábricas de porcelana dieciochescas del rococó.

En suma, Murillo, no sólo presente en la composición formal de algunas de sus obras religiosas el gusto del siglo XVIII sino que crea un género pictórico profano más propio del rococó que del siglo XVII.

Murillo no pinta, que sepamos, muchos retratos, pero en el reducido número de los conocidos nos ofrece una sorprendente variedad. El de Don Justino de Neve [Fig. 9], su gran amigo fundador del Hospital de los Venerables y que tanta parte tiene en la obra de Santa María la Blanca, es del tipo tradicional en que aparece sentado en su sillón, pero ha dotado su actitud y su expresión de una instantaneidad nada frecuente. El de Don Antonio Hurtado lo presenta de cazador, y, aunque el haberlo retratado así pueda deberse a iniciativa del propio Hurtado y a sugestión de los retratos reales velazqueños, su interpretación con la trailla de perros y su montero le presta una indudable originalidad. El del flamenco Omazur del Museo del Prado con el tono de cuadro de *vanitas* debido a la calavera que tiene en sus manos, si es cierto que se pinta en la Sevilla de Mañana, no hace sino seguir la vieja tradición de un tipo de retrato nórdico de la segunda mitad del siglo XVI.

Murillo es pintor que durante su vida gozó en Sevilla de la mayor fama, pero sus cuadros no entran en las colecciones reales hasta que la Corte se traslada a Sevilla durante unos años a principios del siglo XVIII e Isabel de Farnesio adquiere buena parte de los cuadros de su mano que hoy existen en el Museo del Prado. Desde antes de 1700, debido, sin duda, al activo comercio del puerto sevillano, consta la presencia de cuadros de Murillo en Amberes, Rotterdam y Londres. A lo largo del siglo XVIII su fama se extiende por Europa; el rey de Francia compra dos de sus cuadros hoy en el Louvre, el *Buen Pastor* es copiado por Gainsborough en Londres y Catalina de Rusia, por recomendación de Diderot, adquiere la *Huída a Egipto*, hoy en el Museo del Ermitage. Su fama continúa creciendo. Su nombre es más conocido en Europa que el de Velázquez y a mediados del siglo XIX su *Concepción de los Venerables* se vende a un precio antes no alcanzado por cuadro alguno. Pero años más tarde, con el cambio del gusto su fama comienza a decaer y, al filo de 1900, incluso le llegan a negar los méritos que indudablemente posee y sólo se le estima como pintor colorista. Desde hace tiempo se ha iniciado la reacción contraria, y es de esperar que esta exposición del tercer centenario de su muerte contribuya a reconocerle el alto puesto que le corresponde en la Historia de la pintura.

Murillo es un colorista excelente y un buen dibujante que sabe crear sus composiciones con un fino sentido de la belleza. Su evolución y su progresiva perfección a lo largo de su carrera en todos estos aspectos nos hablan de su fuerte y fecunda personalidad artística. Murillo es también, indudablemente, uno de los grandes pintores religiosos del Barroco y probablemente el mejor intérprete del sentir católico de su tiempo. En las escenas evangélicas pro-

Cat. n.º 71

Cat. n.º 34

Cat. n.º 63

Cat. n.º 75

cura despertar el fervor religioso dentro de un gran equilibrio, tan lejos del dinamismo de un Rubens como de la teatralidad de algunos pintores italianos. Aunque pinta temas de la Pasión, no son los de su predilección ni gusta de las escenas de martirio. Su tono expresivo, como todo su arte, evoluciona a lo largo de su carrera artística, y si en su juventud algunos rostros de sus personajes nos hablan en un tono que en cierta medida nos recuerda el de Zurbarán, en su edad madura y en sus últimos tiempos pierden ese fuerte tono dramático para hablarnos en un lenguaje más blando y suave, pero no por eso menos devoto. *Mutatis mutandis*, tratándose de una figura infantil, la entrega espiritual del *San Juanito* del Museo del Prado no es menos profunda que la de no pocos de los cartujos de Zurbarán. Pero además no debe olvidarse, al valorar la personalidad artística de Murillo, que no sólo adivina en la interpretación formal de algunos de sus cuadros el rumbo del gusto estético del siglo XVIII, sino que es capaz de crear un mundo de temas profanos intranscendentes sobre todo el de los niños que ríen, juegan o meriendan, más apropiados para decorar un salón de estilo rococó que una casa sevillana seiscentista.

Si se valoran en justicia los múltiples aspectos de su personalidad, no parece que ningún otro pintor del siglo XVII le supere con la excepción de Velázquez.



Fig. 57. Murillo. *Niño comiendo, con perro*. Frankfurt. Stadelisches Kunstinstitut.

De los grandes artistas españoles del siglo XVII Murillo es, junto con Ribera y Alonso Cano, uno de los pocos pintores que mejor conocemos en su faceta de dibujante, al haber llegado hasta nosotros un variado grupo de dibujos en número suficiente como para perfilar ese aspecto tan importante de su personalidad artística. Así, las diferentes técnicas que Murillo empleó con igual maestría y lo que el dibujo significó en la creación de sus pinturas se revela tras el análisis de los dibujos que se pueden considerar originales suyos.

Los primeros estudios sistemáticos de los dibujos de Murillo datan de mediados del siglo XIX y William Stirling-Maxwell, en 1848, reunió ya una lista de veintinueve en sus «Annals of Artists of Spain»; algunos más, aunque no muchos, salieron a la luz en diversas publicaciones posteriores, hasta la aparición, en 1930, de los volúmenes de Sánchez Cantón sobre «Dibujos Españoles», en donde atribuye a Murillo 12 dibujos de los que la crítica reciente sólo considera como de su mano tres de ellos. Fue D. Diego Angulo quien, en una serie de artículos publicados en «Archivo Español de Arte» entre 1960 y 1974, revisó las atribuciones, a veces demasiado optimistas, de los historiadores anteriores, identificó nuevos dibujos y amplió con ello el conocimiento del estilo de Murillo. En 1976, conjuntamente con la celebración de una exposición de los dibujos del artista en Princeton, Jonathan Brown publicó lo que se puede considerar como un «corpus» de la obra gráfica de Murillo¹. Reunió allí un total de 95 dibujos, entre ellos muchos inéditos o de nueva atribución, que Brown presenta sin sombra de duda como obras seguras del artista, aunque las dos reseñas posteriores a su obra, de Diego Angulo y de A. Hyatt Major², hayan cribado cuidadosa y convenientemente la ligereza atributiva de un número no pequeño de ellos, cuya inclusión en un catálogo de Murillo podría confundir aspectos de su técnica y estilo, sobre todo si esas obras, poco seguras, se utilizaran como piedra de toque de nuevas identificaciones. Brown realiza asimismo un extenso ensayo en el que analiza, en profundidad, los antecedentes de los dibujos murillescos, la evolución de su estilo, las diferentes técnicas y la función que tuvieron en la obra completa del artista, que constituye, hasta la fecha, el estudio más completo e informativo sobre Murillo dibujante y la base de cualquier futura investigación sobre el tema.

La relativa escasez de dibujos de Murillo, a pesar de ser, como se apuntaba al principio, uno de los artistas españoles mejor conocidos en su faceta gráfica, se encuadra dentro del generalizado desinterés del coleccionismo español por este medio, al que veía más en su aspecto puramente funcional, de instrumento de trabajo, dentro de los talleres de los pintores, que en su dimensión artística. Como ha señalado A. Pérez Sánchez en todos sus estudios sobre el dibujo español: «los artistas españoles dibujaron tanto como sus contemporáneos europeos y la lectura atenta de los tratadistas y biógrafos, y el estudio de los inventarios de los

1.-J. Brown: *Murillo and His Drawings*, Princeton, 1976.

2.-D. Angulo Iñiguez: *Recensión: Exposición de Dibujos de Murillo en Princeton*, «Archivo Español de Arte», p. 337 y ss. 1977 y A. Hyatt Major: *Recensión: J. Brown, Murillo and His Drawings*, «Master Drawings», núm. 2, p. 184-5. 1977.

talleres de artistas que nos han conservado los archivos notariales en ocasión de testamentarias, desposorios o pleitos, no dejan lugar a dudas sobre ello y barren por entero la leyenda, viva todavía entre ciertos críticos, de que «los españoles parecen haber sentido una especie de repugnancia por la abstracción que representa un trazo de lápiz sobre una hoja de papel»³. Como en otros países europeos del siglo XVII, era la enseñanza del dibujo la base de los estudios de pintores y escultores; el aprendizaje de los jóvenes se hacía a través de la copia de grabados o de modelos de sus maestros y del natural, y los artistas realizaban cuidadosamente sus obras por medio de numerosos dibujos preparatorios. Fue posiblemente ese valor del dibujo como medio de trabajo de los talleres, el que determinó su pérdida, al no ser apreciados por su valor intrínseco por los coleccionistas, y la razón de que, en general, hayan llegado hasta nosotros en un lamentable estado de conservación, rotos y manchados de aceites y pigmentos, que indican el paso de unas manos a otras y su constante utilización en los talleres.

Las colecciones de dibujos españoles en el siglo XVII fueron fundamentalmente de artistas, como señalaba Palomino, y aun Ceán Bermúdez, a principios del siglo XIX, parece confirmar que eran más frecuentes entre los «profesores», precisamente por ese interés funcional que el dibujo tenía y el posible aprovechamiento de composiciones y figuras en las obras de otros pintores. A fines del siglo XVII y durante el XVIII, sin embargo, empezaron a formarse algunas colecciones de interés, ajenas al ambiente específico de los artistas y entre ellas, para lo que se refiere a Murillo, merece destacarse la que en Sevilla debió de formar Nicolás de Omazur, amigo y admirador del pintor, con dibujos de éste, de Valdés Leal y Cornelio Schut⁴, y la que en el siglo XVIII reunió el Conde del Aguila, cuyos libros, manuscritos y dibujos, fueron adquiridos a su muerte, en 1809, por el Cabildo de la Catedral de Sevilla, para su Biblioteca. A fines de esa centuria y comienzos de la siguiente los dibujos de Murillo empezaron a ser conocidos y apreciados por los coleccionistas extranjeros, especialmente ingleses, y es a partir de entonces cuando comenzó su salida de España, coincidiendo con el interés y la admiración por sus pinturas. Frank Hall Standish, coleccionista inglés, adquirió en Sevilla, según Curtis, de la colección del Conde del Aguila, veintidós dibujos atribuidos a Murillo, que sacó de España a principios del siglo XIX y vendió en 1841 a Louis Philippe, de los que algunos fueron más tarde comprados para el Museo del Louvre. Julian Williams, vicecónsul inglés en Sevilla, a fines del XVIII, se interesó por la obra gráfica de Murillo, dentro de su apreciación general por el arte español, y pudo hacerse también con dibujos del artista, uno de los cuales, el estudio de *Crucificado*, que nos da idea de la finura de coleccionista del cónsul, le fue regalado al pintor inglés Richard Ford. Alleyne Fitzherbert, barón de St. Helens, embajador inglés en España en la década de 1790, reunió asimismo una numerosa colección de dibujos de Murillo, más de sesenta, que en el catálogo de la venta de su colección en Londres, en 1840, constan como comprados a la Biblioteca de la Catedral de Sevilla. Por otra parte, otros veintiocho dibujos atribuidos al artista figuraban en poder del pintor mejicano, José Atanasio Echevarría, guardados hoy en la colección de la Kunstalle de Hamburgo. Con todo, haciendo la suma de los dibujos citados en fuentes antiguas como de Murillo, aunque algunos no fueran suyos, no llegan a unos ciento cincuenta ejemplos, lo que sigue siendo, desde luego, un cifra escasa y que no responde en absoluto a lo que debieron ser los abundantes frutos de la actividad gráfica del pintor. Por un lado, la increíble maestría y virtuosismo de los originales conocidos, en diferentes técnicas y estilos, evidencian el uso constante de este medio, que le permitió alcanzar unos resultados que le igualan con otros grandes maestros contemporáneos dentro y fuera de España, y convierten a Murillo en uno de los mejores dibujantes de su época. Por otro, lo que debió de ser el numeroso «corpus» de sus dibujos, se puede intuir al estudiar los diferentes tipos que han llegado hasta nosotros y que muestran a Murillo dentro de la

Cat. n.º 63

Cat. n.º D 13

3.-A. E. Pérez Sánchez, *El Dibujo Español de los Siglos de Oro*, p. 9. Madrid, 1980. 4.-J. Brown, *op. cit.*, p. 51. 1976.

más pura tradición académica en la preparación de sus cuadros, ya que existen ejemplos de apuntes rápidos, primeras ideas para una composición, estudios más acabados, con la definición de los personajes, de las luces y las sombras, y por último, dibujos de figuras muy concluidas, de las que algunas coinciden exactamente con sus lienzos, y que hacen suponer un trabajo análogo, aunque lamentablemente desaparecido, para la preparación del resto de sus obras conocidas. Este método de trabajo, que cimienta su perfección en el dibujo, se puede considerar documentado a través del funcionamiento de la Academia del Dibujo, fundada por Murillo, Francisco de Herrera el Mozo, y otros pintores sevillanos en 1660⁵, y en la que entre sus preceptos para las enseñanzas artísticas destaca, a la manera de las academias italianas, el dibujar del modelo vivo. Brown, en su monografía sobre Murillo dibujante, describe rigurosamente los métodos de trabajo de la Academia y menciona la existencia de un volumen con numerosos dibujos, posiblemente procedentes de Sevilla, y en el que la escasa calidad de algunos y las tachaduras y correcciones de otros, indican que se debió de tratar de un ejemplo del trabajo realizado en la Academia. La técnica empleada, que se limita a la pluma, con un sistema de sombreado en líneas paralelas o cruzadas, formando rombos, enlaza con la tradición del dibujo sevillano, institucionalizado por Murillo a través de su propio taller y su labor en la Academia.

Entre el primer dibujo fechado de Murillo, el de *San Junípero y el mendigo*, de la Escuela de Bellas Artes de París [Fig. 58], preparatorio para uno de los lienzos que decoraron el Claustro chico del Convento de San Francisco de Sevilla, de 1645, y el último, primera idea para los *Desposorios de Santa Catalina* de la Catedral de Cádiz [Fig. 59], obra comenzada hacia 1680 y que el artista dejó inacabada a su muerte en 1682, se agrupan no más de setenta dibujos que se puedan considerar como originales suyos. Salvo algunos ejemplos muy concretos, todos son apuntes de composiciones, algunos muy terminados, y varios son estudios de figuras aisladas, preparatorios para algunas que aparecen en sus obras conocidas. Esta desigualdad numérica entre un tipo de dibujo y otro, no quiere decir, como ha pretendido algún historiador, que Murillo prefiriese el apunte rápido, vibrante, de toda una escena, al estudio pormenorizado de una figura o un detalle de la misma, sino que el hecho de que no hayan llegado hasta nosotros puede ser debido a la selección de los coleccionistas, que se inclinaban por la conservación de los dibujos de composición más que por los detalles de figuras, telas o accesorios. Posiblemente y a pesar de los pocos conservados, éstos debieron de ser abundantes en la producción gráfica de Murillo. Que el coleccionismo se inclinaba por el tipo de apuntes, muy concluidos y de composición, lo prueban algunas recomendaciones para la adquisición de dibujos que aparecen recogidas en las cartas reunidas por Bottari, y aunque éstas se refieren casi exclusivamente al ámbito italiano, dan buena idea de lo que interesaba a los coleccionistas. Así, en una carta de Giuseppe Pinacci al pintor florentino Francesco Gabburri, fechada en 1713, dice a este respecto: «...los dibujos que se estiman son lo que presentan obras concluidas y bien conservadas. En cuanto a los estudios de paños, pies, manos y otras cosas esbozadas ligeramente, incluso si son de grandes artistas, interesan sólo a los pintores, y no a los de mucha estima»⁶.

Los dibujos que podemos considerar originales de Murillo están en su mayoría realizados con una técnica sencilla, a pluma o a pluma realzada con toques de aguada dados con el pincel [Fig. 57]; en todos ellos el artista había preparado la composición con un apunte ligerísimo a lápiz negro o sanguina, del que se sirve para esbozar los elementos principales de la escena o las figuras, y cuyos trazos serán después repasados y cubiertos por la pluma y el pincel.

5.-J. Brown, *op. cit.*, p. 44-46 y Diego Angulo Iñiguez, *Murillo*, vol. I, p. 54-64. 1981.

6.-Bottari, *Raccolta di Lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII...*, vol. II, p. 121. Milán, 1822.



58



59



60

61



Fig. 58. Murillo. *Fray Junípero y el mendigo*.
París. École des Beaux-Arts.

Fig. 59. Murillo. *Desposorios de Santa Catalina*.
Londres. Colección Mortimer Brandt.

Fig. 60. Francisco de Herrera, el Viejo. *San Andrés*.
Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 61. Francisco de Herrera, el Viejo. *Las Marías en el sepulcro*.
Madrid. Museo del Prado.



62



63



64



65

Fig. 62. Antonio del Castillo. *Escena campesina*.
Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Fig. 63. Alonso Cano. *San José y el Niño*.
Madrid. Museo del Prado.

Fig. 64. Murillo. *San Antonio*.
Colección privada.

Fig. 65. Murillo. *Grupo de ángeles*.
París. Museo del Louvre. Gabinete de Dibujos.

Entre las obras juveniles y los dibujos tardíos del artista no va a existir un cambio absoluto y así, como señala Diego Angulo, ya en sus ejemplos más tempranos «existe algo del estilo sumario y rápido de los últimos tiempos»⁷, mientras que en éstos sigue utilizando con rigor el sombreado preciso y minucioso, característico de su primera etapa. El estilo de Murillo entronca decididamente con lo que se puede llamar la tradición dibujística sevillana, bien distinta del modo de hacer de los artistas madrileños o valencianos de ese mismo período. La predilección por el dibujo a pluma, en líneas paralelas y cruzadas, aunque fuera empleada de forma generalizada en todo el dibujo occidental desde su aparición, es evidente en Sevilla y ya en el primer tercio del siglo XVII la usa sistemáticamente Francisco de Herrera el Viejo [Fig. 60], que, en relación con los artistas de El Escorial, pudo aprender de ellos esta técnica fundamentalmente italiana, cuyos resultados son unos dibujos sólidos y monumentales, de gran rigor y fuerza expresiva, que por esos mismos años o poco antes pone de moda en Italia el boloñés Giacomo Passarotti. De Herrera el Viejo surge también el otro estilo, a pluma y aguada, que produce dibujos de fuertes y contrastadas sombras [Fig. 61], que Murillo sabrá emplear también de forma magistral.

No existen dibujos seguros de Juan del Castillo, el maestro de Murillo⁸, aunque parece posible que hubieran de ser semejantes a los de Herrera o a los de otros maestros contemporáneos en Sevilla, y por ello es imposible trazar la influencia del estilo gráfico de Castillo en su joven discípulo. Si se toman como modelo los abundantes dibujos de Antonio del Castillo, sobrino del anterior, se puede ver en ellos la misma vigorosa técnica de la pluma en líneas paralelas y cruzadas [Fig. 62], que denota la tradición de Herrera el Viejo. Tanto Angulo como Brown señalan la influencia de Alonso Cano en la formación del estilo gráfico de Murillo y aunque aquél dejó Sevilla en 1638, para no regresar, sus dibujos debieron de ser apreciados por el joven pintor. De la abundante producción de Cano, sobre todo de sus dibujos a pluma [Fig. 63] de rasgos abreviados y zigzagueantes, llenos de movimiento, de contornos quebrados y ondulantes, hay un eco evidente en el estilo de Murillo, acentuado en los dibujos que se pueden considerar de su primera época.

Que Murillo tuviera, como es lógico, influencia de los maestros sevillanos anteriores, no quiere decir que no exista en él un modo de hacer original, con variaciones y novedades sobre lo que realizaron sus predecesores y contemporáneos. Quizá la mayor diferencia con aquéllos resida en la consecución de un estilo delicado que, como en el caso de sus pinturas, alcanza a veces unos efectos que han hecho definirlo como vaporoso. A la libertad de sus dibujos contribuye sin duda la ligereza y sensación rápida, aunque precisa, de las líneas; mientras que el zigzagueo de los rasgos acentúa la belleza y movimiento de las superficies, animándolas de fuertes efectos naturalistas. Las abreviaciones de los rasgos, llevadas a veces a la máxima abstracción, y la ruptura de los contornos, en líneas onduladas o quebradas, producen un magistral efecto de fusión y vibración naturalista de las figuras en el espacio que las rodea, alcanzando con ello los dibujos de Murillo un indudable valor atmosférico. Por otra parte, la belleza y el interés colorista de su pintura es evidente asimismo en su obra gráfica, que supera el sentido pictórico de los dibujos de sus contemporáneos.

Si la técnica de la pluma o la pluma con toques de aguada, se puede considerar por el momento y mientras no se descubran nuevos ejemplos, como la más característica de Murillo, no por ello dejó de utilizar otras, con las que alcanza igual maestría. Hay algunos ejemplos de Murillo a lápiz negro, como el *San Diego de Alcalá*, de hacia 1645, el *San Antonio*, de 1656, para el gran lienzo de la catedral [Fig. 64], el *Grupo de ángeles*, del Museo del Louvre [Fig. 65] o el

7.-D. Angulo Iñiguez, *op. cit.*, pág. 337, 1977.

8.-Los dos dibujos atribuidos a Juan del Castillo por J. Brown (*op. cit.*, p. 25, fig. 3-4, 1976) no parece posible aceptarlos como de su mano y

tanto D. Angulo como A. Pérez Sánchez (*Corpus of Spanish Drawings, 1400-1600*, núm. 109-112, 1975) los consideran como obras en relación con los artistas italianos de El Escorial, con cuyo estilo y no con el sevillano se relacionan.



Fig. 66. Murillo. *Desposorios de Sta. Catalina*.
Hamburgo. Kunsthalle.



Fig. 67. Murillo. *San Juan Bautista*.
Munich. Colección privada.



Fig. 68. Murillo. *Niño Jesús dormido sobre la Cruz*.
Hamburgo. Kunsthalle.



Fig. 69. Murillo. *San Juan Bautista*.
Londres. British Museum.



Fig. 70. Murillo. *Santas Justa y Rufina*.
Bayona. Museo Bonnat.



71



72



73



74

Fig. 71. Murillo. *San José y el Niño*. Madrid. Biblioteca Nacional.

Fig. 72. Murillo. *San Félix de Cantalicio*. Nueva York. Pierpont Morgan Library.

Fig. 73. Murillo. *Desposorios de Sta. Catalina*. Londres. British Museum.

Fig. 74. Murillo. *Angeles volando*. Londres. Courtauld Institute Galleries.

Cat. n.º D 6

Cat. n.º 43

San Francisco abrazado al Crucifijo de hacia 1668 o 1669, para el lienzo de los Capuchinos de Sevilla. En todos ellos utiliza el artista una técnica suave, a veces ligera y emborronada, de poca precisión en los contornos o en el modo de hacer los detalles de las anatomías o las telas. Junto al lápiz negro aparece en Murillo la utilización del lápiz rojo o sanguina, siendo el dibujo más conocido de esta técnica el de los *Desposorios de Santa Catalina*, de la Kunsthalle de Hamburgo, que aparece fechado, quizá por el propio Murillo, en 1655 [Fig. 66]. Es obra evidentemente singular dentro de la producción gráfica de Murillo por el gran acabado de la composición, de la que el artista termina cuidadosamente todos los detalles. El dibujo se relaciona con un lienzo atribuido a Murillo en el Museo de Arte Antigua de Lisboa⁹ y no difiere de éste, por lo que Mayer apuntó la hipótesis de que fuera copia del cuadro por el propio artista, para tener con ello un testimonio, a modo de *liber veritatis*, de las obras realizadas. Este dibujo es indudablemente de una gran finura y ejemplo del absoluto virtuosismo del maestro en todos los medios. Existe aún una técnica más complicada utilizada por Murillo, que es la mezcla del lápiz negro y la sanguina, realizadas a veces con ligeros toques de clarión o tiza blanca. Surgida en el siglo XVI, comienza a emplearse de forma generalizada en la Italia de comienzos del siglo XVII, de donde llega a España, teniendo gran aceptación entre los maestros españoles. Es quizá Murillo uno de los que la sabe emplear con una mayor efectividad y ejemplo de ella es el *Niño Jesús dormido sobre la Cruz* del Museo de Hamburgo [Fig. 68], en que a la figura a sanguina la realza el artista con unos ligeros toques de lápiz negro, empleado asimismo en el sombreado denso y suave que encuadra al Niño. Una de las obras más representativas de esta técnica es el *Cristo crucificado* de la colección inglesa de Brinsley Ford. El cuerpo del Cristo, hecho a sanguina en rayas ligeras y finas, que van dando el modelado de la anatomía, está acentuado por el lápiz negro, con el que el pintor realiza las sombras, los cabellos, el paño y la Cruz, alcanzándose uno de los puntos más elevados del Murillo dibujante.

Cat. n.º D 13

No será, sin embargo, la mezcla de la sanguina y el lápiz negro, la técnica más complicada de las empleadas por Murillo. Dos dibujos plenamente aceptados como originales, son sin duda los de mayor variedad y riqueza de elementos, la *Sagrada Familia con ángeles* del British Museum de Londres y la *Visión de San Antonio de Padua* del Museo del Louvre. En ellos utiliza Murillo la sanguina o el lápiz negro para dibujar los contornos y apuntar las sombras; sobre ellos, a pincel, va dando los contornos en líneas finas, y las sombras y el modelado en amplias zonas de gran transparencia, y por último emplea el albayalde para realzar las zonas luminosas. El papel, teñido ligeramente con aguada marrón, aumenta los efectos atmosféricos y espaciales de la composición, convirtiendo a estos dos dibujos en pequeñas obras de carácter altamente pictórico y absolutamente originales dentro de la gráfica española del siglo XVII¹⁰.

Cat. n.º D 14

Cat. n.º D 15

Si los aspectos técnicos de la obra de Murillo parecen plantear pocos problemas, a no ser por la escasez de ejemplos en cada uno de los diferentes medios, la cronología o evolución estilística de esta faceta de la actividad artística del pintor es, sin embargo, mucho más complicada y ello aunque son pocos los dibujos que se pueden fechar con alguna precisión, al ser preparatorios para obras conocidas y perfectamente fechadas. Por otra parte, y como señalaba más arriba, Murillo presenta un modo de hacer semejante entre su primera etapa y el período tardío de su producción, y en ambos se encuentra la facilidad, libertad y abstracción de los trazos y el sombreado riguroso y preciso en zonas de líneas en zigzag o cruzadas. A todo ello

9.-J. Brown, *op. cit.*, fig. 47, 1976.

10.-Brown acepta en su catálogo (*op. cit.*, núm. 64-65) la atribución a Murillo de dos dibujos del Museo del Louvre (Inv. núm. 18426-18427). Con el tema de *San José y el Niño*, realizados con la técnica variada y rica del papel teñido, el

tanteo a lápiz negro, la aguada y el albayalde; sin embargo, ya D. Angulo en su recensión los rechaza como de mano de Murillo y creo que muy acertadamente, al tratarse de dibujos italianos y muy posiblemente del pintor romano del siglo XVII, Lazzaro Baldi.



Fig. 75. Murillo. *Buen Pastor*.
París. Museo del Louvre. Gabinete de Dibujos.



Fig. 76. Murillo. *Buen Pastor*.
París. Museo del Louvre. Gabinete de Dibujos.

hay que añadir también la dificultad en la cronología de la propia obra pictórica de Murillo, que sólo a grandes rasgos puede ser situada en la actividad del artista. Ya Angulo, en sus estudios sobre los dibujos de Murillo, trató de establecer una primera ordenación cronológica y Brown, siguiendo esta línea, intenta situar con mayor precisión cada uno de los dibujos conocidos, agrupándolos en varios períodos que se pueden considerar paralelos a los de su pintura. En ella, desde un naturalismo tenebrista, de composiciones sobrias y fuertemente iluminadas, que se extiende hasta los primeros años de la década de 1660, evoluciona Murillo hacia una pintura más colorista y rica de movimiento, que alcanza en sus últimos años, entre 1670 y 1682, extraordinarios efectos de realidad ambiental y atmosférica, a través de su técnica disuelta y vaporosa.

Los primeros dibujos conocidos de Murillo son preparatorios para algunas de las composiciones que decoraron el Claustro chico del convento sevillano de San Francisco, entre 1645 y 1646. Tanto el *Fray Junípero con el pobre* [Fig. 58], como el *Milagro de San Francisco Solano* son ejemplo de la sólida formación del artista en la faceta gráfica. En el primero de ellos utiliza exclusivamente la pluma, que produce un trazo enérgico y fuerte, como si hubiera empleado la caña, a la manera de Herrera el Viejo, y un sombreado ligeramente enmarañado en algunas zonas, que prelude su estilo último. En el segundo, es la aguada, dada con pincel en amplias zonas de sombra, la que crea el volumen y el modelado. En ambos dibujos los contornos están perfectamente delimitados lo mismo que las zonas de luz y sombra, produciendo unos efectos semejantes al claroscuro de las pinturas de esos años. Brown califica este estilo murillesco de «viril», por la sensación fuerte y vigorosa que producen estas composiciones. Por su semejanza con estas obras se agrupan en un primer período, anterior a 1650, varios dibujos más como son los dos de *San Diego sosteniendo la Cruz*, de la Kunsthalle de Hamburgo y un *Milagro de San Antonio de Padua*, del British Museum de Londres.

La Adoración de los Reyes, de colección privada francesa (Fig. 103), y preparatorio para el lienzo del mismo tema del Museo de Toledo (Ohio), obra fechada hacia 1652, marca un pun-

Cat. n.º D 1

Cat. n.º D 2

Cat. n.º 28

Cat. núms. 16-17

to en la evolución del estilo de Murillo a pluma y aguada. La complicación compositiva de la obra, en que el artista se ve obligado a incluir un mayor número de personajes le obligan a variar ligeramente su técnica y junto a los finos contornos, a veces rotos, y las abreviaciones en los rostros, aparece una mayor riqueza en las aguadas, que varían de intensidad desde las zonas más opacas de sombra profunda, hasta las más claras y transparentes de las superficies. Sin duda en esta línea de evolución están dos de los dibujos preparatorios para el *San Isidoro* y *San Leandro* de la Sacristía de la Catedral de Sevilla fechados en 1655, y sirven de ejemplo claro de ese período de la producción de Murillo. El *San Isidoro*, del British Museum avanza hacia la delicadeza característica de su segunda etapa, mientras que en el *San Leandro*, también del British Museum, aparece por vez primera en la producción de Murillo, un dibujo realizado enteramente con el pincel, sobre unos trazos ligeros de lápiz negro, lo que produce un apunte de gran suavidad, delicadeza y de admirable maestría en la captación de las telas. Para esas mismas composiciones encontramos una de las obras maestras de toda la producción de Murillo, el *San Isidoro*, del Museo del Louvre, que es pieza capital para la comprensión del estilo gráfico del pintor y su evolución. Parece indudable que el virtuosismo con el que el artista realiza la escena completa, por medio de un variado juego de líneas paralelas, zigzagueantes y cruzadas, así como la enérgica decisión de los trazos, indican que debieron de existir otros dibujos anteriores en este mismo estilo, el más puramente sevillano, y del que evolucionan los apuntes tardíos de Murillo. De este tipo y posiblemente de los mismos años es un *San Juan Bautista*, de una colección privada de Munich [Fig. 67], aunque en éste hay una mayor tendencia al movimiento de la escena y a la tensión luminosa y superficial de la escena que en el *San Isidoro*. Quizá algo posterior sea otro *San Juan* [Fig. 69] y un estudio de ángeles y cabeza de *Virgen Dolorosa* ambos en el British Museum.

Cat. n.º D 3

Cat. n.º D 5

En 1665 y 1666, Murillo realiza varios cuadros para el retablo de los Capuchinos de Sevilla, y para uno de ellos, el de las *Santas Justa y Rufina*, se conserva un dibujo en el Museo Bonnat de Bayona [Fig. 70], en el que predominan las aguadas ligeras, de gran efecto pictórico, por encima de la definición de los volúmenes, que parece ser la característica de las obras de este período. Entre los dibujos que se cuentan en ese período, Brown sitúa la *Oración en el Huerto* y el *San José con el Niño* [Fig. 71] de la Biblioteca Nacional de Madrid, así como el *San José sentado con el Niño*, de una colección americana, y la *Asunción de la Virgen*, de la Kunsthalle de Hamburgo, una de las obras mejores y más conocidas de este momento. La serie de ángeles del Museo del Louvre, junto con la *Visión de Santa Clara* de la misma colección, pertenecen también posiblemente a ese momento, aunque algunos parecen seguir modelos empleados por Murillo en sus cuadros de fecha más temprana.

Cat. n.º D 8

Cat. n.º D 9

Cat. n.º 7

Cat. núms. D 10-12

De hacia 1668 es el apunte para el San Félix de Cantalicio, preparatorio para el cuadro de los Capuchinos de Sevilla, de ese año, que guarda la Pierpont Morgan Library de Nueva York [Fig. 72], pero hay que rechazar como de Murillo algunos de los dibujos fechados por Brown en ese período, como el *San Domingo penitente* de Viena y el *Cristo con la Cruz a cuestas* de la Kunsthalle de Hamburgo¹¹. Los delicados efectos atmosféricos comenzados en estos años culminan en dos dibujos ya comentados: la *Sagrada Familia con ángeles*, del British Museum, y el *San Antonio de Padua* del Louvre, al que se puede añadir el de los *Desposorios de Santa Catalina* [Fig. 73] del British Museum, obra en la que Murillo emplea la misma técnica a pincel del *San Leandro* del Louvre.

Cat. núms. D 14-15

Cat. n.º D 18

Cat. n.º D 19

Cat. n.º D 24

De la última década de la producción de Murillo, son ejemplos seguros la *Caridad Romana*, la *Virgen con el Niño* de Cleveland, la *Inmaculada Concepción* de la colección Clark, así

11.-J. Brown, *op. cit.*, núm. 52-53, son posiblemente copias de dibujos perdidos de Murillo, ya que el estilo es semejante al suyo, aunque realizados con una gran pobreza técnica.



Fig. 77. Murillo. *Buen Pastor*.
Munich. Colección privada.



Fig. 78. Murillo. *Inmaculada*. Londres. Colección privada.



Fig. 79. Murillo. *Magdalena penitente*.
Colección privada.



Fig. 80. Murillo. *San Francisco*. Munich, Kunsthalle.

Cat. n.º D 21
Cat. n.º D 22

como los *Desposorios de Santa Catalina*, para el cuadro de la Catedral de Cádiz [Fig. 59], mientras que algunos otros, fechados por Brown en ese período, no parecen reunir técnica y estilísticamente elementos suficientes, como para situarlos con absoluta seguridad en ese período, cuyas características más notables son la ondulación de los contornos, la abstracción extremada de las formas, el nervioso zigzaguo y los cambios bruscos en el grosor de las líneas, a veces extremadamente finas y otras anchas y emborronadas, como la *Inmaculada Concepción* y el *San Pedro penitente* del British Museum, la *Virgen de la Anunciación* en la Biblioteca Nacional de Madrid o la *Asunción* de una colección privada inglesa. Menos seguros de esas fechas se pueden considerar los *Angelitos volando* del Courtauld Institute [Fig. 74] y la serie del *Buen Pastor* [Figs. 75-77], obras quizá de la década anterior.

Cat. n.º D 1
Cat. n.º D 6

La evolución de los dibujos a lápiz de Murillo, que se han conservado, es quizá menos problemática que los apuntes a pluma y aguada, ya que los pocos que han llegado hasta nosotros se pueden relacionar con obras pictóricas del artista, sin embargo, esta escasez hace que esta faceta de Murillo no pueda ser conocida en profundidad ni entendido verdaderamente el papel que tuvieron estos dibujos en su actividad gráfica. Parece, como en el caso de otros artistas tanto españoles como extranjeros, que Murillo utilizó este medio para sus estudios de figuras, que exigían una cuidadosa terminación antes de ser llevados al lienzo. Hay algunos apuntes ligerísimos de composiciones, que parecen responder a una primera idea para sus obras y que no varían de estilo entre los que son sus primeros años, como el reverso de los dibujos para el Claustro chico de San Francisco, de 1645, y los de fecha más tardía, como el *San Francisco abrazado al Crucificado* y la *Adoración de los Pastores*, ambos para los Capuchinos de Sevilla, de 1668, y la *Inmaculada* [Fig. 78], realizados con pocas líneas, apenas visibles o muy emborronados.

Cat. n.º D 13

En los estudios de figuras, Murillo es unas veces ligero y pictórico, como el *San Antonio* o los *Angeles* [Figs. 64 y 65], para la visión de San Antonio de la Catedral de Sevilla, de 1656, y otros más detallados, como en la *Magdalena penitente* [Fig. 79], el *San Francisco recibiendo los estigmas*, el *Niño dormido sobre la Cruz* [Fig. 68] o el estudio de *Cristo en la Cruz*, que es el de fecha más tardía, quizá de principios de la década de 1670. Entre estos dibujos a lápiz negro o sanguina, existen otros, algunos de composiciones, y otros de figuras, todos ellos muy terminados¹², que habría que descartar como de mano de Murillo, por su escasa calidad artística. Sin embargo, al estar estrechamente relacionados con composiciones conocidas del artista y presentar estilísticamente una cierta semejanza con los seguros de Murillo, habría que pensar que se pudieran tratar de copias de dibujos perdidos del pintor y con ello existiría por un lado la corroboración de que preparaba sus obras minuciosamente, con los estudios de figuras, y por otro que realizaba dibujos muy concluidos para tener constancia de sus pinturas, como en el magnífico original, ya estudiado, de los *Desposorios de Santa Catalina* [Fig. 59].

Los dibujos seleccionados para esta Exposición, no muy numerosos, pretenden ser ejemplo de lo mejor de la producción gráfica de Murillo y demostrar la elevada calidad que, igual que en sus pinturas, alcanzó en sus dibujos. Por otra parte, se han reunido apuntes y estudios de diferentes técnicas y tipos que puedan dar la amplitud y variedad del arte dibujístico de Murillo.

12.-El resto de los estudios de figuras o apuntes de composición a lápiz negro y sanguina, cuya atribución propone Brown en su catálogo, han sido rechazados, justamente, como de su mano por D. Angulo, ya que parece muy difícil considerar como originales de Murillo obras de calidad muy secundaria, que presen-

tan todas las características de las copias de discípulos o imitadores y que siguen al pie de la letra, sin ninguna variante, composiciones famosas y muy difundidas del pintor. Creo que habría que descartar como de Murillo los siguientes números del Catálogo de Brown: 4, 14, 24, 25, 26, 28, 30, 31, 32, 67.



Fig. 81. Francisco Polanco. *San Juan Bautista*.
Sevilla. Catedral.



Fig. 82. Ignacio de Ríos. *Inmaculada*.
Sevilla. Iglesia de San Ildefonso.

Tradicionalmente se ha venido afirmando que después de la muerte de Murillo había muerto también la escuela pictórica sevillana, como consecuencia de la imposición de su estilo en generaciones posteriores de artistas que, a base de repetir sus esquemas creativos, agotaron toda posibilidad de inventiva y de nueva creación. Pero hemos de señalar que si bien es cierto que esta influencia fue muy intensa, también la pintura sevillana posterior a Murillo supo asimilar otras tendencias, que propiciaron la aparición de un arte provisto de una clara personalidad y que por su calidad destaca dentro del nivel creativo que imperó en España a lo largo del siglo XVIII.

La influencia de Murillo en la escuela pictórica sevillana comienza a advertirse a partir de 1650, siendo en este sentido uno de los casos más comentados la incidencia de su estilo sobre Zurbarán. Es éste sin embargo un aspecto que debe de ser matizado, ya que la evolución de Zurbarán hacia formas más amables y vitalistas no sólo deben de estar sugeridas por la aparición del estilo de Murillo y su contundente imposición en el gusto de la clientela sevillana, sino por la evolución que sufrió la ideología religiosa y social española hacia formas más abiertas y sensibles, lejanas del rigor y de la severidad tridentinas. Esta apertura renovadora hacia formas más abiertas y vibrantes se advierte en general en la pintura española en los años que señalan la mitad del siglo XVII y a ella se sumó Zurbarán, con independencia de que Murillo hubiese sabido encontrar intuitivamente el estilo pictórico que exigía la mentalidad de los nuevos tiempos.

Lógicamente si Zurbarán hubo de acomodar su estilo a las nuevas exigencias estéticas, lo mismo hubieron de hacer los numerosos pintores menores que vivían en Sevilla, imitándole a él. La consecuencia no se hizo esperar y en muy pocos años los antiguos imitadores de Zurbarán se convirtieron en seguidores de Murillo, para de esta manera sobrevivir, creando un arte acomodado a las exigencias de la clientela. Este proceso de transición estilística es en nuestros días mal conocido por causa de la ausencia de pinturas firmadas y fechadas por estos maestros menores. Algunos ejemplos raros en este sentido nos permiten realizar ciertas apreciaciones, como es el caso de Francisco Polanco (1651) cuyo *San Juan Bautista* [Fig. 81], firmado, en la Catedral de Sevilla, nos muestra justamente una amalgama entre el tradicional lenguaje de Zurbarán y la movilidad expresiva que a partir de 1645 Murillo introdujo en la pintura sevillana. Otro artista que comenzó imitando a Zurbarán para inspirarse posteriormente en el arte de Murillo fue Ignacio de Ries (d. 1661). En sus obras, firmadas, de la capilla del Capitán Contreras de la Catedral de Segovia, realizadas en 1653, muestra una clara subordinación zurbaranesca, al tiempo que maneja estampas flamencas derivadas de Rubens. Sin embargo, en una de sus pinturas firmadas, que aunque carece de fecha ha de ser forzosamente más tardía, muestra ya una inspiración claramente murillesca; es esta pintura *La Asunción de la Virgen* de la Iglesia de San Bartolomé de Sevilla. Esta asimilación del estilo de Murillo se evidencia también en la *Inmaculada* [Fig. 82] de la Iglesia de San Ildefonso de Sevilla, de la que existe una variante similar en la iglesia de las Teresas de la misma ciudad.

Otro artista contemporáneo de Murillo que recibió sus influencias, fue Matías de Artega († 1703) [Fig. 83]. La afirmación, emitida por Ceán Bermúdez, de que fue discípulo de Val-

dés Leal no es óbice para que en su producción se observen claros débitos de la obra de Murillo. Ello se advierte en la serie pictórica que realizó para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla, donde en la pintura que representa a *Elías en el desierto* reproduce exactamente el esquema compositivo de la *Liberación de San Pedro* que Murillo pintó para el Hospital de la Caridad y que actualmente se encuentra en el Museo del Ermitage de Leningrado. Igualmente presentan influencias de Murillo muchas de las figuras que aparecen en la serie de la vida de San Laureano, que Arteaga pintó hacia 1700 para la capilla de este Santo en la Catedral de Sevilla.

Faltan todavía datos suficientes y pinturas firmadas que nos permitan conocer bien la personalidad de Cornelio Schut, artista de origen flamenco que vivió largos años en Sevilla, donde llegó a ser en 1670 presidente de la Academia de pintores. Sin embargo, a pesar de ser muy escasas las pinturas que con seguridad conocemos de su mano, es posible señalar en ellas una clara tendencia a seguir las directrices del arte de Murillo.

Aún por desvelar está la personalidad artística y biográfica de Francisco Martínez Gradi-lla († d. 1682) a quien Ceán Bermúdez calificó como un pintor zurbaranesco. Poseemos referencias de que fue uno de los fundadores de la Academia sevillana y por lo tanto tenemos la seguridad de que tuvo contactos con Murillo, como también hubo de conocer a Valdés Leal. Su pintura, al menos en su época tardía, ha de ser considerada como la de un artista ecléctico que en cada momento intenta adaptarse al gusto imperante en el mercado artístico. Así en una representación de *La Eucaristía con San Roque y San Sebastián*, firmada y fechada en 1682, que se conserva en la parroquia de Alcalá del Río, muestra un estilo en el que sintetiza el espíritu artístico de Murillo y el de Valdés Leal. Existe otra obra que sospechamos que puede ser de este pintor por sus características de estilo. Es la *Sagrada Familia con San Joaquín y Santa Ana*, de la colección Mac Crohen de Madrid, que Angulo (1981, cat. 1265) cataloga entre la producción anónima de los seguidores de Murillo.

Entre los contemporáneos de Murillo es preciso señalar que su más fiel seguidor fue Francisco Meneses Osorio († 1721) [Fig. 84], al cual le cupo la responsabilidad de terminar las pinturas de los Capuchinos de Cádiz, que el maestro dejó inconclusas. Su fidelidad al estilo de Murillo ha motivado que en muchas ocasiones sus obras hayan estado atribuidas al propio maestro; no obstante sus pinturas presentan rasgos definitorios de un estilo personal que permiten identificar sus obras. Este es el caso de *La Virgen apareciéndose a San Pedro Nolasco*, del Museo de Bellas Artes de Sevilla, que ha venido catalogándose como obra de Murillo hasta que Angulo (Murillo, 1981, cat. 2343) la ha considerado como obra probablemente de discípulo y que en nuestra opinión es obra de Meneses Osorio, tal y como ya se consideraba en el Inventario de las pinturas depositadas por los franceses en 1810, en el Alcázar de Sevilla.

Fueron muy pocos artistas los que a lo largo de la segunda mitad del siglo XVII pudieron sustraerse a la influencia de Murillo. El caso más claro es el de Juan de Valdés Leal († 1690) que justamente supo crear un arte totalmente opuesto al suyo, provisto además de una gran originalidad creativa. Otro pintor independiente fue Francisco Herrera el Mozo († 1685), quien durante el poco tiempo que permaneció en Sevilla practicó una pintura dinámica y brillante muy distanciada de la impronta murillesca. Entre los artistas menores despegados de Murillo puede citarse también a Sebastián de Llanos Valdés, cuyo estilo ecléctico le convierte en una personalidad totalmente original.

El resto de los pintores, a excepción de muy pocos artistas de segunda fila que siguieron a Valdés Leal o a Herrera el Mozo, como Juan José Carpio o Juan Carlos Gijón, practicaron un arte sometido al de Murillo en ocasiones de manera en exceso servil que por su claro carácter imitativo impidió una renovación del panorama artístico local hacia soluciones más avanzadas. Por ello, en el panorama de los imitadores de Murillo, se advierte una monotonía de estilo que impide distinguir las pinturas de unos artistas de otros cuando éstas no están firmadas, lo que acontece con frecuencia. Es precisamente esta escasez de firmas en las obras de los imitadores de Murillo la que nos impide tener actualmente un buen conocimiento sobre ellos.



Fig. 83. Matías de Arteaga.
Sta. Rosa de Viterbo con la Virgen y el Niño.
Sevilla. Colección privada.



Fig. 84. Francisco Meneses Osorio. *El Arcángel San Miguel.*
Sevilla. Hospital de la Caridad.

Por otra parte es preciso señalar que en los últimos años del siglo XVII y los primeros del XVIII, la situación económica de la ciudad siguió padeciendo el proceso de decadencia que venía arrastrando desde décadas anteriores. Ello motivó que no se emprendiesen empresas pictóricas importantes y por lo tanto que los artistas, faltos de encargos, tuvieran que subsistir realizando trabajos menores en los que no pudieron poner a prueba su capacidad creativa.

Entre los pintores que trabajaron en el tránsito del siglo XVII al XVIII, siguiendo fielmente el estilo de Murillo, destaca principalmente Juan Simón Gutiérrez († 1724). Es éste un artista que a través de las dos únicas pinturas firmadas que conocemos, *La Muerte de Santo Domingo* del Museo de Bellas Artes de Sevilla y la *Virgen con el Niño y Santos Agustinos* [Fig. 85], del Convento de la Trinidad de Carmona, muestra un estilo personal dentro de lo murillesco, especialmente en la configuración de los rasgos faciales de sus personajes, que permiten identificar con cierta seguridad otras obras de su mano no firmadas.

Otros pintores de la escuela de Murillo presentan problemas de estudio debido a la escasez de obras firmadas. Este es el caso de Sebastián Gómez el Granadino, artista en el que se advierte un proceso de formación inicial realizado en Granada, su ciudad natal, en el que se refleja una asimilación del espíritu pictórico de Alonso Cano. Sin embargo, cuando hacia 1690 se instaló en Sevilla, su arte adquirió claros influjos murillescos, configurando una personalidad que aparece definida en su única obra firmada que es la *Santa Rosalía* del Museo de Salamanca, pero que plantea dificultades a la hora de atribuirle obras basadas en afinidades estilísticas.

Más confusa aún permanece la personalidad de Sebastián Gómez el Mulato († 1730), artista que a veces ha sido confundido con Sebastián Gómez el Granadino. Al no conocerse obras firmadas de este pintor, su estudio ha de realizarse provisionalmente a través de obras atribuidas por referencias históricas. El Mulato fue esclavo de Murillo y por lo tanto hubo de formarse fielmente en la imitación de su estilo, lo que hace aún más complejo el intento de identificación de obras suyas.

Entre los seguidores de Murillo destaca por su calidad Esteban Márquez († 1720), artista del que conocemos un grupo reducido de obras seguras, que permite definir su estilo artístico con cierta precisión. Aparte de varias obras de atribución cierta, sólo se conocen actualmente firmadas por Márquez, *Jesús con los niños*, en la Universidad de Sevilla, y la *Lactación de Santo Domingo* [Fig. 86], de la parroquial de Fuentes de Andalucía. Otras obras seguras de este artista son las que proceden del Convento de la Trinidad de Sevilla y que están repartidas por diferentes colecciones y museos. También son obras suyas dos episodios de la vida de San Agustín que se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla. Otro cuadro, aún inédito, procedente del mismo convento y que personalmente hemos atribuido a Márquez, es la monumental representación de *La Coronación de San Agustín* que se conserva en la Iglesia de San Juan de Aznalfarache.

Tardío imitador de Murillo fue Andrés Pérez († 1727). Fue pintor de escaso temperamento creativo caracterizado por configurar personajes menudos de amable aspecto. Su única obra firmada se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla; representa *El Juicio Final* y es copia de un grabado de Jean Cousin. Otras obras que se le atribuyen en el mismo museo, poseen esa misma falta de fuerza e imaginación, a que antes hemos aludido.

Otro artista que permaneció fiel al estilo de Murillo fue Alonso Miguel de Tovar († 1758). Su única obra firmada de carácter religioso es la *Virgen del Consuelo*, de la Catedral de Sevilla, que está fechada en 1720. Su impronta es claramente murillesca, al igual que el resto de las obras religiosas que le son atribuidas. En sus retratos se advierte su contacto con la pintura italiana y francesa de su época y por lo tanto refleja un espíritu diferente al que Murillo había creado.

Bernardo Llorente Germán († 1759) es otro de los artistas que continuó practicando el estilo murillesco a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII. En la primera parte de su trayectoria artística, aproximadamente hasta 1730, sus obras le revelan como un modesto



Fig. 85. Juan Simón Gutierrez.
La Virgen con el Niño y Santos Agustinos.
Carmona (Sevilla). Convento de la Trinidad.



Fig. 86. Esteban Márquez. *Lactación de Sto. Domingo.*
Fuentes de Andalucía (Sevilla). Parroquia de Sta. María.



Fig. 87. Bernardo Lorente Germán.
San Fernando.
Sevilla. Colección particular.



Fig. 88. Juan Ruiz Soriano. *Sagrada Familia.*
Sevilla. Catedral.



Fig. 89. Domingo Martínez. *Sta. Bárbara.*
Hombrete (Sevilla). Iglesia parroquial.

imitador de Murillo. Sin embargo, a partir de esta fecha, sus contactos con los pintores franceses e italianos que estuvieron en Sevilla con la corte de Felipe V, permitió que su arte se hiciera más europeo y cosmopolita adquiriendo sus pinturas una mayor calidad técnica y sobre todo más fuerza expresiva [Fig. 87].

Al lado de artistas que consiguieron superar la influencia de Murillo hubo otros pintores dotados de menor talento y de escasos recursos que siguieron trabajando en Sevilla fieles al estilo del maestro. Este es el caso de Juan Ruiz Soriano († 1763) [Fig. 88], que se dedicó a la realización de grandes conjuntos pictóricos para decorar claustros conventuales. Tenemos constancia de que trabajó para los claustros de los Terceros, de San Agustín y de San Francisco, mostrando las pinturas procedentes de estos lugares, que se han conservado en nuestros días, un estilo repetitivo y escasamente original.

Igual juicio puede emitirse sobre Pedro Tortolero († 1766), artista que tiene mucho mayor interés como grabador que como pintor. Sabemos que realizó obras para los claustros de los Carmelitas y de los Agustinos, pero estas obras no han sido aún identificadas. Las únicas obras que conocemos de su mano son las que, según Ceán Bermúdez, pintó para la Iglesia de San Nicolás de Bari de Sevilla y que representan *Los Desposorios de la Virgen con San José y La Muerte de San José*. Los recuerdos de Murillo en estas obras son evidentes, pero están interpretados con una manifiesta debilidad técnica.

La figura dominante de la pintura sevillana de la primera mitad del siglo XVIII fue Domingo Martínez († 1749). Se formó en el estilo de Murillo y en esta dirección artística trabajó hasta la llegada de la corte española a Sevilla en 1729. A partir de esta fecha entró en contacto con los pintores franceses e italianos que trabajaban al servicio de Felipe V e Isabel de Farnesio. Martínez se vinculó especialmente a Jean Ranc, con quien mantuvo una estrecha amistad. Este contacto fue especialmente provechoso para Martínez, puesto que le permitió incorporar a su pintura influencias procedentes de la escuela francesa, que otorgaron a su arte una intensa elegancia formal y espiritual. Martínez trabajó especialmente al servicio del arzobispo D. Luis Salcedo y Azcona, realizando bajo su patrocinio una copiosa producción [Fig. 89].

Otro artista que, merced al contacto con el arte europeo de su momento, superó la influencia de Murillo fue Andrés Rubira († 1760). Después de realizar su formación en Sevilla, al lado de Domingo Martínez, de quien más tarde fue colaborador, estuvo en Lisboa entre 1740 y 1745, donde pudo asimilar el espíritu artístico cosmopolita que imperaba en aquella ciudad. La obra de este pintor nos es mal conocida por la escasez de obras firmadas tanto en el ámbito de la pintura religiosa como en el retrato, especialidad esta última en la que, según Ceán Bermúdez, fue un consumado especialista.

Desde mediados del siglo XVIII comenzaron a hacerse sentir en Sevilla los efectos culturales de la Ilustración, advirtiéndose en la ciudad un progresivo intento de reformas que tendieron a mejorar el nivel de vida y a superar el proceso de decadencia que desde hacía un siglo se venía arrastrando. La presencia y actividad en el seno de la ciudad de personajes como Pablo de Olavide y Francisco de Bruna impulsaron numerosas reformas administrativas y culturales que mejoraron de forma notable las circunstancias sociales. En esta época la cultura sevillana se abre hacia Europa, por lo que penetran sucesivamente en ella el espíritu del rococó y después del neoclásico, tendencias que dejaron una marcada impronta en el arte local, especialmente la primera. Sin embargo, es necesario advertir que en este período se siguió imitando y copiando a Murillo, dada la gran revalorización de las pinturas de este artista en el gusto de los coleccionistas europeos, y también de la admiración que sus obras suscitaban entre los pintores locales.

Por otra parte la actividad artística en la segunda mitad del siglo XVIII conoció una notoria revalorización motivada por el espíritu de la Ilustración. Prueba de ello fue el empeño de los artistas sevillanos en lograr desde 1759 una Academia artística que resucitara la que había existido en la época de Murillo. Esta Academia se formó primero con carácter provisional y privado, hasta que en 1770 Carlos III, merced a la intercesión de Francisco de Bruna, conce-

dió una subvención anual que garantizase el funcionamiento de la que pasó a llamarse Real Escuela de las Tres Nobles Artes. Justamente en el seno de esta Academia resurgió el culto a Murillo, imponiéndose a los jóvenes artistas el rutinario ejercicio de copiar las obras del gran maestro, lo que irremediamente produjo un marcado empobrecimiento dentro del ámbito de la pintura local.

En esta segunda mitad del siglo XVIII el pintor más relevante fue Juan de Espinal († 1783) [Fig. 90], quien fue heredero del taller de Domingo Martínez, al haberse casado con una hija suya. Espinal asimiló en su pintura todo el bagaje artístico que adquirió con su suegro y por lo tanto a la tradición del espíritu de Murillo vinculó el lenguaje de la pintura francesa. Si a esto se añade la incorporación a su pintura del estilo rococó, podemos advertir en las obras de Espinal una original personalidad artística que permite considerarle como a uno de los interesantes pintores de su momento en España. Espinal, sin ser un imitador de Murillo, supo introducir en sus pinturas aspectos y detalles fragmentarios que, arropados por una nueva técnica narrativa, le permitieron obtener excelentes logros artísticos.

Otro murillesco tardío fue José Joaquín Cano († 1784), quien fue citado por Ceán Bermúdez como un buen copista de Murillo. Sin embargo, en sus obras personales se muestra como un buen seguidor del estilo de Espinal y por lo tanto inmerso dentro del más puro estilo rococó. A la última generación de pintores del siglo XVIII pertenece Juan de Dios Fernández († 1801), artista que copió a Murillo y que en sus pinturas introdujo también elementos característicos del estilo del gran maestro, realizados sin embargo con una escasa calidad técnica.

A lo largo de la primera mitad del siglo XIX prosiguió imperando en el ambiente artístico sevillano el espíritu del estilo murillesco, puesto que la Escuela de Bellas Artes siguió siendo un santuario donde la devoción al arte del gran maestro sevillano se mantuvo viva y constante. El interés por emular a Murillo fue promovido por la continua valoración internacional de este artista, fomentada por el afán de posesión que a todos los niveles suscitaban sus obras. Justamente en los primeros años del siglo XIX, Carlos IV se propuso sustituir por copias la mayor parte de las pinturas de Murillo que figuraban en edificios religiosos sevillanos. Aunque por fortuna este proyecto no se llegó a realizar, pocos años más tarde el Mariscal Soult saqueó artísticamente la ciudad y se llevó todos los cuadros de Murillo que quedaron a su alcance. Finalmente, después de 1812, coleccionistas y anticuarios nacionales y extranjeros barrieron literalmente la ciudad de obras de este artista, coincidiendo con el momento histórico en que Murillo era el pintor de moda en Europa.

Esta afición por Murillo desde principios del siglo XIX, creó en Sevilla un proceso colectivo de emulación de su estilo, copiándose incansablemente sus originales, que se vendían como sucedáneos. Por otra parte, la consagración del estilo de Murillo a nivel europeo motivó a muchos artistas, la mayor parte de ellos carentes de talento, a imitar su estética como aval y garantía de su práctica pictórica. Esta imitación masiva del arte murillesco motivó, lógicamente, un empobrecimiento dentro de la escuela pictórica sevillana.

Entre los pintores que, desde principios del siglo XIX, se dedicaron a emular a Murillo destaca Joaquín María Cortés († 1835), conocido en su época como el segundo Murillo. Fue éste el artista encargado por Carlos IV para hacer las copias de todos los cuadros del pintor existentes en el Hospital de la Caridad de Sevilla, para sustituirlas por los originales que pensaba llevar a su proyectado Museo Real de Madrid.

Durante la época romántica la mayor parte de los artistas sevillanos recibieron una formación basada en el estudio e imitación de las obras de Murillo, lo que motivó que los pintores mantuviesen la estética del maestro durante su carrera artística. En este período, independientemente del género costumbrista, se pintaron numerosos paisajes y retratos; pero al mismo tiempo hay que precisar que no desapareció la práctica de la pintura religiosa. Ciertamente después de la Desamortización de 1836, desaparecieron numerosos edificios religiosos que dejaron de ser clientes para los pintores y por ello las empresas artísticas de carácter decorativo en retablos y claustros o interiores de iglesias desaparecieron casi por completo. Sin



Fig. 90. Juan de Espinal. *Inmaculada del Zodíaco*. Madrid. Museo Lázaro Galdiano.

embargo, en el seno de la nueva burguesía, creyente y piadosa, aparece una pujante clientela que demandará a los pintores obras con tema religioso dedicadas a la devoción en sus casas, donde se colocaban en las alcobas o en pequeñas capillas y oratorios domésticos. Esta producción pictórica de carácter religioso fue realizada mayoritariamente en un estilo que deriva directamente de Murillo, ocasionando una copiosa producción a la que prácticamente se dedicaron todos los pintores.

Uno de los ejemplos más claros de esta dedicación pictórica lo muestra Antonio Cabral Bejarano († 1861), artista que realizó numerosas copias de Murillo y también composiciones en las que imita su estilo. El conjunto pictórico que este artista realizó para decorar las paredes y el techo de la capilla del palacio de San Telmo, cuando éste era residencia de los Duques de Montpensier, es uno de los más claros testimonios de la devoción a Murillo en Sevilla a lo largo del siglo XIX. Sus hijos, Francisco y Manuel, practicaron también la pintura religiosa de índole murillesca.

Se advierte también en este período cómo otros artistas imitan a Murillo en su dedicación a la pintura de escenas populares. El tema de los niños mendigos o pícaros callejeros fue tratado en el romanticismo por artistas como José María Escacena († 1858) o Andrés Cortés († 1879), en pinturas ambientadas en su momento histórico, pero con esquemas compositivos y expresivos que evocan las célebres representaciones infantiles de Murillo.

Otros artistas, como Antonio María Esquivel († 1857), se formaron rigurosamente en el estilo de Murillo y lo asimilaron de tal manera que a lo largo de su producción siempre aflora un sustrato estilístico procedente del gran maestro barroco. Más evidente aún es el caso de José Gutiérrez de la Vega († 1865), quien en sus retratos juveniles y sobre todo en su producción de carácter religioso muestra un especial entusiasmo por la obra de Murillo. Otro artista

sevillano que sintió la misma predilección fue José María Romero († d. 1880), cuyas obras religiosas son testimonio elocuente de esta perdurable devoción por Murillo en el seno de la escuela pictórica local.

En el último tercio del siglo XIX el arte sevillano se orientó hacia la pintura de historia y el realismo, advirtiéndose en este momento un fuerte descenso de la influencia de Murillo en los artistas locales. Por otra parte, a partir de estos años, primero las estampas y grabados y después la imprenta comenzaron a reproducir en grandes cantidades las imágenes de Murillo, deformando la impronta de su genuina calidad. Se produjo así una saturación en el gusto del público que acabó engendrando un sentimiento de rechazo que la crítica de arte terminó por consagrar a partir de los primeros años del siglo XX, al identificar equivocadamente la pintura de Murillo con la dulzura empalagosa y la belleza remilgada. De esta manera, desde finales del siglo XIX desapareció de la pintura sevillana el influjo de Murillo, después de haber permanecido en ella durante doscientos años.

Sorprende lo poco conocidas que, hasta la invasión napoleónica de 1808, eran las obras de pintores españoles en el resto de Europa —con excepción de las de Ribera, al que se conocía casi universalmente como «Spagnoletto», como si en él se concentrara el espíritu del arte español. Ribera había nacido desde luego en España, pero había vivido siempre en Nápoles, y se había exportado a otros países europeos un elevado número de pinturas suyas. No había ocurrido lo mismo en el caso de otros artistas españoles, y ciertamente tampoco en el de Murillo, que había pasado casi toda su vida en Sevilla y cuya obra, en vida del pintor, sólo se hallaba representada de forma escasa y dispersa aun en las colecciones madrileñas. Pese a ello, el suyo era el único nombre de artista español que le resultaba conocido al alemán Sandrart, que incluyó una breve y asombrosamente inexacta biografía del pintor sevillano en su versión latina (*Academia Picturae Eruditae*), publicada en 1683, de su historia de las bellas artes en Europa de 1675. Inventaba Sandrart que Murillo había pasado algunos años de estudio en Italia y que allí había recibido importantes encargos de diversos cardenales romanos, y es de suponer que lo hizo porque no podía imaginar que un pintor cuyo *Autorretrato* había grabado Richard Collin [Fig. 91] en Bruselas en el año de su muerte (1682), y con tanta distinción, no se hubiera beneficiado de tales ventajas. Incluía además Sandrart el grabado de Collin en su libro, de suerte que el nombre de Murillo no le resultaba extraño, antes de terminar el siglo XVII, a ninguna persona culta e interesada por la pintura que no hubiera nacido en España.

Cat. n.º 61

El conocimiento de Murillo fuera de España se vio, sin embargo, difundido de manera gradual por las compras que de cuadros suyos hicieron ocasionalmente comerciantes y diplomáticos durante la última parte del siglo XVII y todo el XVIII. Los españoles eran por naturaleza poco prácticos, y la economía del país fue pasando cada vez más, a lo largo del siglo XVII, a manos de comerciantes genoveses. Uno de éstos, miembro de la familia Bielato, legó en 1674¹ a los capuchinos de Génova media docena de cuadros religiosos de Murillo, que estuvieron expuestos en su Iglesia de la SSMA. Concezione hasta que en 1806, cuando la invasión napoleónica de Italia, fueron comprados y llevados a Inglaterra. También estaban en contacto con Sevilla numerosos comerciantes de los Países Bajos. Uno de Rotterdam, Josua van Belle, y otro de Amberes, Nicolas Omazur que trataba en sedas, fueron retratados por Murillo, el primero en 1670 y dos años después el segundo, y un miembro de la familia antverpiense de los De Fraula (probablemente comerciantes, aunque ennoblecidos en 1736 como condes) realizó el 21 de julio de 1738², en Bruselas, una venta que contenía cuatro obras religiosas de Murillo, dos de ellas ciertamente importantes, una de las cuales es probable que fuera las *Bodas de Caná*, que después pertenecieron a Jean de Julienne, de París, y que Watteau acaso estudió con gran atención. Para la fortuna de Murillo en Inglaterra, sin embargo, nadie fue tan importante como un personaje bastante misterioso, comerciante y quizás ban-

Cat. n.º 62

Cat. n.º 63

Cat. n.º 57

1.—Véase Angulo (1981, n.º 83) para la bibliografía sobre el legado genovés. Varios de esos cuadros se hallan hoy en la Wallace Collection.

2.—El catálogo de aquella venta está reproducido en Gerard Hoet. *Catalogus of Naamlyst van Schilderyen...* I, 1752, págs. 518-544.



Fig. 91. Richard Collin. *Autorretrato de Murillo*. (Grabado).

Fig. 92. Th. Gainsborough. *Niña con perro*.
Blessington. Colección Sir Alfred Beit.



Cat. n.º 74

Cat. n.º 59

quero, que se llamaba sir Daniel Arthur³ y que había sido nombrado caballero en Dublín, en el año 1690, por Jacobo II (ya entonces en el «exilio»). Su viuda había llevado a Inglaterra en 1729⁴ un importante grupo de obras de maestros anteriores, entre las que se encontraban el *Autorretrato* de Murillo, hoy en la National Gallery de Londres, y los cuadros de Woburn y Boughton House.

Otros Murillos llegaron a Inglaterra, sin duda antes de 1760, de la mano de John Blackwood de Soho Square, algunos de los cuales se vendieron a sir Lawrence Dundas mientras otros pasaron por vía de herencia a los Cartwrights de Aynhoe, donde Thomas Gainsborough copió al menos uno. Otros fueron asimismo comprados y llevados a Inglaterra por diplomáticos, como sir William Stanhope (después lord Harrington), que era embajador en 1729, y sir Benjamin Keene, del que procedía uno de los Murillos que engrosaron la colección del primer ministro, sir Robert Walpole, en Houghton. Hacia mediados del siglo XVIII la obra de Murillo no se hallaba en modo alguno mal representada en las colecciones inglesas, y tanto Reynolds como Gainsborough conocían bien algunas de sus pinturas, conocimiento del que dieron en su propia obra muestra suficiente. Varios de los «cuadros graciosos» de Reynolds, en efecto, y en especial el *Pastorcillo* que pertenece a la colección del conde de Halifax, siguen deliberadamente el ejemplo de Murillo; Gainsborough, por su parte, admiraba lo bastante la factura del pintor sevillano como para haber adquirido uno de sus lienzos, el *San Juan Bautista*, hoy en la National Gallery de Londres.

Cat. n.º 35

Uno de los Murillos más importantes que hubo en Inglaterra fue el *Descanso en la huída a Egipto* (Angulo, 1981, n.º 230), adquirido en 1756 en una subasta londinense por sir Sampson Gideon.

El testimonio escrito más temprano que se conserva de la existencia de un Murillo en Inglaterra se refiere a la venta en 1693 de un cuadro de *Niños* que fue comprado por ochenta guineas, precio éste que Evelyn, que vio el lienzo, consideró excesivo. Hay no obstante motivos para pensar que no se tratara de una obra original. Las mismas dudas envuelven asimismo al único Murillo del que se tiene noticia en Francia durante el siglo XVII, un *Santiago* (santo curiosamente ausente del corpus seguro del pintor) del que se decía que estuvo en la capilla de Bussy Rabutin. Hay también motivos más que suficientes para pensar que la parisina colección de la condesa de Verrue poseyera buenos ejemplos de Murillo, si bien no aparecen en los catálogos que conservamos de su venta en 1737⁵. Uno de ellos era el *Niño apoyado en una ventana* que se encuentra hoy en la National Gallery de Londres, y otro bien podía haber sido el *San Juan Bautista* (Angulo, 1981, n.º 204) que Grimou copió en París, probablemente en la década de 1730. Esa copia de Grimou, que luego pasó en Inglaterra como original (y fue pasada a grabado como un famoso Murillo), también fue al parecer objeto de la atención tanto de Reynolds como de Gainsborough [Fig. 92].

Cat. n.º 71

No cabe duda que lo que hizo posible que el auténtico Murillo, el pintor devocional español, llegara a ser uno de los más célebres pintores de Europa fue la ruptura del escenario

3.-Su nombre figura en los Gastos del Servicio Secreto de Jacobo II (Camden Society, 1851) como un canal a través del cual el rey enviaba fondos a los hijos ilegítimos que tenía en el extranjero. Dejó al parecer familia en España (a la que es probable que perteneciera el «D. Francesco Artier» del que da noticia Palomino como poseedor de varias obras de Murillo), y en el *Gentlemen's Magazine* de 1764 se recoge la muerte de un Mr. Arthur que era «comerciante español».

4.-Su viuda contrajo matrimonio con el señor Bagnall (Bagnols) y llevó los cuadros a Inglaterra, donde se le mostraron a lord Egmont (cuando era vizconde de Percival) el 3 de febrero de 1728/9. El pasaje de su *Diario* se halla reproducido (icon la corrección de Moriglio por Monglio!) en «Burlington Magazine», LXXXIX (marzo de 1947), pág. 78.

5.-Para la confusa historia de los ejemplares manuscritos del catálogo de la venta Verrue, véase Allan Braham, *The Spanish School*, National Gallery Catalogues, 1970, págs. 64-65, nota 3.

europeo por las invasiones napoleónicas. Pero está aún por dilucidarse si con anterioridad al año 1800 la reputación de Murillo estribaba sobre todo —fuera de España— en sus representaciones profanas de niños campesinos españoles. Angulo relaciona sólo unos veinticinco de tales cuadros dentro de la enorme producción del pintor, y la noticia más temprana que tenemos de todos ellos, menos dos, procede siempre de fuera de España. Dos de los que hoy se encuentran en Munich, quizás las obras más conocidas del pintor fuera de España y antes de 1800, se adquirieron al parecer en el mercado antverpiense antes de acabar el siglo XVII. Me parece pues sumamente probable que tales pinturas estuvieran desde un principio específicamente destinadas al mercado flamenco, e incluso que la idea de pintarlas se la sugiriera al artista alguno de los comerciantes de Amberes que frecuentaban Sevilla y acaso gustaban además de meterse en cierta forma a anticuarios. Así pues la influencia del arte de Murillo fuera de España y con anterioridad al siglo XIX se limitó ciertamente al efecto causado por tales lienzos. Y habrá que sustentar un día, con argumentos probados, la opinión de que Murillo fue una de las más claras influencias en algunos de los «cuadros graciosos» que están entre las más populares y originales invenciones de Reynolds y Gainsborough.

Cat. núms. 65-66

Catálogo de las pinturas

Las fichas del Catálogo números
3, 4, 5, 8, 9, 10, 11, 18, 19, 20, 21, 25, 27, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,
55, 56, 57, 59, 60, 63, 69, 70, 72, 73, 74, 75 y 76
han sido redactadas por Manuela Mena Marqués.

Las fichas 1, 2, 6, 7, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 22,
23, 24, 26, 28, 29, 30, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 58,
61, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 71 y 77
han sido redactadas por Enrique Valdivieso.

1 *La Virgen entregando el Rosario a Santo Domingo*

L. 207 × 162 cm.

Firmado: «*Ba^{meus} Murillo fc.*»

Hacia 1638-1640.

Sevilla. Palacio Arzobispal.

Esta obra, que procede del convento de Padres Dominicos de Santo Tomás de Sevilla, está realizada en el período juvenil de Murillo y hasta el presente es considerada como la obra más temprana que conocemos del artista, ya que se fecha hacia 1638-40. En su composición y estilo Murillo muestra una técnica que deriva claramente de maestros sevillanos pertenecientes a generaciones anteriores, advirtiéndose que el dibujo con que configura a los personajes y especialmente el de sus expresiones faciales, presenta claras influencias de su maestro Juan del Castillo [Fig. 93], quien se caracteriza en sus obras por el empleo de rasgos finos y delicados en la descripción de los rostros, en los que es habitual la presencia de sonrisas suavemente insinuadas.

Al mismo tiempo se advierte en esta composición cómo Murillo ha introducido un rompimiento de Gloria inundado por resplandores dorados, donde aparecen ángeles mancebos interpretando música y cantando junto con ángeles niños que arrojan flores hacia la figura de Santo Domingo. Este tipo de gloria celestial fue introducido en la pintura sevillana por Juan de Roelas, maestro

que murió siendo Murillo muy niño, pero cuyas pinturas hubo de ver sin duda en las iglesias y conventos sevillanos. Otro claro testimonio de cómo Murillo, al comienzo de su carrera y antes de encontrar su estilo definitivo, se inspiró en recursos técnicos de maestros más veteranos, es el estudio de los ropajes que cubren a los personajes, cuyos pliegues, modelados de forma recia y quebrada, derivan claramente de Zurbarán. La ausencia de las características de la típica personalidad de Murillo en esta obra ha motivado que en algunas ocasiones algún autor, injustificadamente, haya negado que esta obra le pertenezca. Una versión muy similar a ésta del Palacio Arzobispal de Sevilla, también de Murillo, se encuentra en la colección Toreno de Madrid.

Procedencia: Figuró en el convento de Dominicos de Santo Tomás de Sevilla. En 1810 fue depositado por los franceses en el Alcázar. No fue llevado a Francia y después de la Desamortización de 1835 pasó al Palacio Arzobispal de Sevilla.

Exposiciones: Sevilla, 1896, n.º 34.—Sevilla, 1982, n.º 42.

Bibliografía: Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 49 y 58.—Gestoso, 1896, p. 14.—Carriazo, 1929, p. 796.—Gómez Imaz, 1896, n.º 112.—Montoto, 1923, p. 20.—Braham, 1965, p. 445.—Angulo, 1971, p. 344.—Gaya Nuño, 1978, n.º 2.—Valdivieso-Serrera, 1979, p. 73.—Angulo, 1981, I, p. 240, II, p. 270, n.º 185.



Fig. 93. Juan del Castillo. *Virgen del Rosario*. Carmona. Colección particular.



Cat. n.º 1

2 *La Virgen con Fray Lauterio, San Francisco y Santo Tomás*

L. 216 × 170 cm.
Hacia 1638-1640.

Cambridge. Fitzwilliam Museum.

A la derecha de la escena figura una larga inscripción que explica el asunto iconográfico de la pintura, señalando que en una ocasión, cuando el franciscano Fray Lauterio estaba estudiando Teología, se encontró con graves problemas de interpretación por lo que se puso en oración pidiendo a San Francisco que le revelase la solución de sus dudas. En aquel momento se le aparecieron la Virgen, Santo Tomás de Aquino y San Francisco, dirigiéndose este último al fraile para recomendarle que consultase la «Summa Teológica» de Santo Tomás, que antes había desdenado leer. Tras esta aparición el fraile abrió el texto de Santo Tomás y al punto encontró explicadas las dudas que tenía planteadas.

El tema, típicamente contrarreformístico, está tomado del libro del beato Juan de Jesús y María (1564-1615), *Ars vivendi spiritualiter*.

Es ésta una pintura cuya técnica evidencia claramente que pertenece a la producción juvenil de Murillo en una fecha que puede situarse entre 1638 y 1640, muy próxima por lo tanto a la *Virgen del Rosario con Santo Domingo* del Palacio Arzobispal de Sevilla [Cat. n.º 1], obra firmada por Murillo con la que guarda estrecho parentesco estilístico. En ella Murillo acusa las directrices que había asimilado en su proceso de formación, ya que especialmente los rostros de los personajes reflejan claras influencias del estilo de su maestro Juan del Castillo, mientras que las actitudes graves y estáticas presentan reminiscencias del estilo de Zurbarán. La influencia de Roelas es también palpable en esta pintura en el fondo luminoso de tonalidades áureas que aparece en la parte superior de la composición, animada por un grupo de pequeños ángeles.

Procedencia: Pintada para el convento de Dominicos de Regina Angelorum de Sevilla. De allí fue sustraída por los franceses, siendo depositada en el Alcázar. Al no ser obra característica de Murillo, no fue llevada a Francia, pasando a poder del canónigo Pereira, quien la poseía en 1883. Pasó después a poder de Joaquín Reinoso, a quien le fue comprada por William George Clarke, cuyo heredero Joseph Prior la regaló al museo de Cambridge.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 786.—Arana de Varflora, 1789, I, p. 48.—Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 49.—Id. 1806, p. 35.—Standish, 1840, p. 314.—Gómez Imaz, 1896, n.º 111.—Curtis, 1883, n.º 117.—Mayer, 1923, p. 3.—Montoto, 1923, p. 20.—Fitzwilliam Museum, *Catalogue of Paintings*, 1960, I, n.º 100, lám. 109.—Braham, 1965, p. 445.—Gaya Nuño, 1978, n.º 1.—Angulo, 1981, I, p. 241, II, p. 131, n.º 124.



Cat. n.º 2

3 *Las Dos Trinidades o la Sagrada Familia*

L. 222 × 162 cm.

Firmado: «Ba^{meus} Murillo fc.»

De hacia 1640.

Estocolmo. Nationalmuseum.

Es obra de los primerísimos años de la actividad pictórica de Murillo, posterior a la *Virgen del Rosario* del Palacio Arzobispal de Sevilla y a la *Visión de Fray Lauterio* del Fitzwilliam Museum de Cambridge [Cat. núms. 1-2], y por ello en torno a 1640 o 1642. Las grandes dimensiones del lienzo muestran a Murillo plenamente dueño de sus recursos pictóricos, ya que sabe crear con habilidad una compleja composición en la que alternan la Gloria y lo terrenal y esto último abierto a un bello fondo de paisaje. El tema iconográfico de las Dos Trinidades surge con la Contrarreforma, a fines del siglo XVI, que establece un paralelo entre la Trinidad Celeste, con Dios Padre y el Espíritu Santo en la Gloria, y el Niño, como lazo de unión con la Tierra, acompañado de la Virgen y San José, sus padres terrenales, con lo que el mundo católico contrarreformístico afirma la humanidad de Jesús y valora al mismo tiempo las figuras de María y del Patriarca San José, cuyo culto comienza entonces a ser popularizado. Formalmente la escena tiene su origen en la iconografía del Retorno de Egipto o del Regreso del Templo, en la que el Niño aparece acompañado del mismo modo por sus padres.

Murillo tenía para su obra el precedente escultórico de Martínez Montañés en Sevilla (Hernández, *Martínez*

Montañés, Sevilla, 1949, p. 42, figura 18) y hace en la suya una composición equilibrada, de simetría rigurosa, un tanto renacentista. La luz fuerte y dirigida acentúa la monumentalidad de los volúmenes de las figuras, de indudable eco zurbaranesco y el fondo de paisaje, de horizonte muy bajo, deja un amplio espacio luminoso sobre el que se recortan las siluetas de los personajes, a la manera de las composiciones de Roelas, destacando la pureza del dibujo. En la Gloria el ángel de la izquierda repite invertido el de la *Adoración de los Pastores* de Abraham Bloemaert de 1612, hoy en el Louvre, modelo conocido sin duda a través de estampas y apreciado en Sevilla, donde se repite en obras de otros artistas. Murillo pinta de nuevo el tema de las Dos Trinidades al final de su vida en un lienzo de grandes dimensiones que guarda actualmente la National Gallery de Londres.

Procedencia: 1848, Sevilla, Julian Williams.—1853, Londres, Venta Standish.—1883, Londres, Martin Colnaghi.—1892, Hamburgo, Weber.—1912, Berlín, Munich, Galería Heinemann.—1918, Estocolmo, colección Karl Bergsten.

Bibliografía: Head, 1848, p. 163.—Stirling, 1848, III, p. 1424.—Curtis, 1883, n.º 126.—Mayer, 1913, n.º 5.—Mayer, 1923, p. 3, 289.—Male, 1932, p. 312, fig. 185.—Méndez Casal, «Revista Española de Arte», 1936, p. 8.—Angulo, «Arte en América y Filipinas», 1936, I, p. 61.—Soria, 1959, p. 274.—MacLaren, 1952, p. 35.—Braham, 1965, «BM», p. 445 y ss.—Braham, 1970, p. 61.—Gaya Nuño, 1978, n.º 5.—Angulo, 1981, I, p. 242, II, n.º 189, III, lám. 6.



Cat. n.º 3

4 *San Diego da de comer a los pobres*

L. 173 × 183 cm.

En la parte baja en verso: «Da de comer al Pobre y el provecho/Recive Diego de que el Pobre coma/El Pobre come y Diego satisfecho/El dar las Gracias por su quenta toma/Mira en el Pobre a Dios y de Supecho/Caridad todos a Dios le ofrece Aroma/I a un tiempo exercitando vida activa/el Santo Goza la Corona dichosa/»

Hacia 1646.

Madrid.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El lienzo forma parte de la serie pintada para el Claustro chico del Convento de San Francisco de Sevilla, realizada entre 1645 y 1648, que constituyó el primer encargo público de importancia del joven Murillo. Los once cuadros narran historias de santos franciscanos que exaltan las virtudes de la Orden, la oración y el amor a los pobres, y permanecieron intactos hasta la guerra de la Independencia en que comenzó su dispersión. En Francia se conservan algunos: *La cocina de los ángeles* y *Fray Junípero y el pobre* en el Museo del Louvre; *San Diego en éxtasis ante la Cruz* en el Museo de los Agustinos de Toulouse y *San Salvador de Horta ante el inquisidor*, de colección privada parisina, fue subastado recientemente; la Academia de San Fernando de Madrid posee otros dos, aquí expuestos: *San Diego da de comer a los pobres* y *San Francisco confortado por un ángel*; en el Museo de Dresde se guarda *La Muerte de Santa Clara*; en el de Raleigh, Carolina del Norte, EE.UU., el de *San Gil ante el Papa Gregorio IX*; y el Sterling and Francine Clark Institute de Williamston guarda el de *Fray Julián de Alcalá y el alma de Felipe II*; *El Milagro de las cosas de Fray Diego de Alcalá* se conserva en una colección privada de Caracas y *Dos santos franciscanos* pertenecen a la National Gallery de Ottawa.

La escena presenta una obra de caridad de San Diego de Alcalá quien, nacido en San Nicolás del Puerto (Sevilla), fue lego en el convento franciscano de la Arruzafa (Córdoba) y pasó los últimos años de su vida en el de Alcalá de Henares (Madrid), donde murió en 1463; fue canonizado por influencia del rey Felipe II en 1589.

San Diego de Alcalá dando de comer a los pobres, aunque es obra religiosa, está tratada con el fuerte acento naturalista de la pintura del siglo XVII y aparece aquí el estilo juvenil de Murillo, como en los otros lienzos de la serie, dentro de la tradición del tenebrismo naturalista de origen zurbaranesco, cuya influencia en Sevilla se mantiene durante largo tiempo por el prestigio de que gozaba en la ciudad la pintura del gran maestro de la generación anterior. La composición es sencilla, las figuras se ordenan en planos paralelos y aparecen en variadas actitudes, captadas con agudo realismo; impresiona la dignidad con que el pintor ha sabido dotar a los mendigos y el potente individualismo de sus rostros. Para San Diego, cuyas facciones se repiten en otros cuadros de la serie, Murillo parece haberse inspirado en el grabado de Pegna o Pena, publicado en Roma en 1589 con

motivo de la canonización del Santo (*De vita et miraculis*, Roma, 1589, p. 160), inspirado a su vez en un retrato bordado de Diego de Alcalá, mandado hacer por el arzobispo Carrillo († 1482) y que fue llevado a Roma como efigie verdadera del fraile. Los rasgos coinciden, pero en la estampa, como lo ha señalado Angulo, están ausentes la energía y el carácter del personaje de Murillo. Se ha querido ver en la mujer de la izquierda, que sostiene un niño en los brazos, modelo muy semejante a la Santa Ana de la *Educación de la Virgen* del Museo del Prado [Fig. 94], a Ana la hermana mayor del pintor que le recogió en su casa a la muerte de sus padres. En el primer plano sitúa Murillo un grupo de niños que acompañan al Santo en su oración y que son en su gracia y encanto buen anuncio de las escenas profanas de tema infantil que pintará a lo largo de su carrera.

Procedencia: Convento de San Francisco, Sevilla.—1810, Alcázar de Sevilla.—1811, Convento del Rosario, Madrid. Academia de San Fernando.—Llevado a París por el Mariscal Soult para el Museo de Napoleón.—1814, Madrid, Museo de la Academia de San Fernando, al ser devuelto desde París.

Exposiciones: Madrid, 1927, *Exposición franciscana*, n.º 41.—Londres, Royal Academy—París, Petit Palais, 1976, *La peinture espagnole du siècle d'or de Greco a Velázquez*, n.º 30.

Bibliografía: Ver Cat. n.º 5.





Fig. 94. Murillo. *Santa Ana y la Virgen*.
Madrid. Museo del Prado.

Cat. n.º 4

5 *San Francisco confortado por un ángel*

L. 127 × 183 cm.

En la parte baja, inscripción en verso: «Martirio Dulçe, Gloria Repetida / Llagado siente el seraphin humano / En su mortal dolor halla la Vida / En su Tormento gozo soberano / Crece el mar y en una y otra herida / anima incendios de su ardor Ufano / Pide Aliento a Dios Hombre y dale Aliento / De un angel la dulçura y instrumento».

Hacia 1646.

Madrid.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Presenta Murillo una escena frecuente en la pintura europea desde fines del siglo XVI, que tiene su origen en textos de San Buenaventura. Es el momento de la última enfermedad de San Francisco de Asís, confortado por la presencia celestial de un ángel músico. Existen precedentes italianos en obras de Domenichino y Guercino y en España es notable el lienzo del mismo tema del valenciano Francisco Ribalta, que guarda el Museo del Prado [Fig. 95]. Murillo concibe la visión del santo con una simplicidad absoluta, tendido en tierra, sobre una sencilla estera, su figura ocupa todo el ángulo inferior derecho del lienzo, mientras que reserva el izquierdo para el ángel, cuya monumentalidad es aún un claro signo de la dependencia del artista de modelos de Ribera y Zurbarán. Sin embargo, hay en la interpretación de Murillo, un evidente cambio de escala respecto a los maestros de la generación anterior. Sus personajes, igual que en la

composición de *San Diego dando de comer a los pobres*, [Cat. n.º 4] son más menudos y producen una impresión de ligereza que, unida a un mayor desahogo y amplitud del espacio, anuncian el camino que seguirá el artista en su evolución posterior y las nuevas ideas que él representa en la pintura sevillana de la segunda mitad del siglo XVII.

El modelo del ángel, dentro del estilo juvenil murillesco, carece de la gracia delicada y aérea de sus composiciones de madurez; su rostro, inexpresivo, de rasgos un tanto femeninos, recuerda a los de figuras de Zurbarán y es característico de mediados del siglo el modo de hacer los cabellos, que caen en bucles sobre la frente y a los lados de la cabeza, como en las obras de los escultores sevillanos de esos años. De indudable efecto naturalista es la entrada del ángel en el terreno de los mortales, no aparece aquí envuelto en nubes en la parte superior del cuadro, sino pisando el mismo suelo en el que yace el santo, y acercándose con su música a consolarle. En el *San Francisco*, Murillo ha hecho un estudio cuidadoso de su actitud y a través de la expresión del rostro es posible adivinar el recogimiento extático del santo y el agradecimiento por el regalo de la música divina. Los detalles naturalistas se acentúan y es magistral el modo de hacer el hábito, la estera de anea o los pies y las manos del santo. El claroscuro profundo en que aparece envuelta la escena le sirve aquí a Murillo para acentuar el intimismo del momento y la sensación misteriosa de la visión celeste.

Procedencia: Convento de San Francisco, Sevilla.—1810, Sevilla, Alcázar.—1813, Madrid, Academia de San Fernando.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, p. 1031.—Ponz, ed. 1947, p. 787.—Ceán, II, p. 59.—Curtis, 1883, n.º 287.—Mayer, 1911, p. 172.—Mayer, 1913, n.º 7.—Lafond, 1912, p. 39.—*Catál. de la Academia*, 1927, p. 37, n.º 23.—Tormo, 1929, p. 37.—Mayer, 1947, p. 352, fig. 264.—Lafuente, 1953, p. 34.—Soria, 1959, p. 275.—Angulo, 1961, p. 4.—*Inventario de la Academia*, 1964, n.º 658.—*Catál.* 1965, n.º 660.—Guinard, 1967, p. 265-266.—Angulo, 1971, p. 344.—Gaya Nuño, 1978, n.º 9.—Angulo, 1981, I, p. 246-48, II, n.º 1, III, fig. 7.



Fig. 95. Francisco de Ribalta.
San Francisco confortado por un ángel.
Madrid. Museo del Prado.



Cat. n.º 5

6 *Niño espulgándose*

L. 137 × 115 cm.
Hacia 1645-1650.

París. Museo del Louvre.

El tema de los niños mendigos y vagabundos creado por Murillo es uno de los aspectos más admirados dentro de la pintura barroca, tanto por su originalidad como por la directa visión que ofrece sobre la vida popular española. Si bien es cierto que Murillo pudo conocer ejemplos precedentes en la obra de Ribera y también en las creaciones realizadas en Italia por el danés Eberhard Keil, artista que se especializó en la representación de asuntos de la vida cotidiana, es necesario reconocer que las obras del pintor sevillano alcanzan una especial intensidad narrativa, impregnada de espontaneidad, que no tiene precedentes en el arte europeo. Por otra parte, especialmente en las obras realizadas en su época de madurez, por su gracia y elegancia, Murillo se convierte en un precursor del espíritu del arte rococó en el siglo XVIII.

El carácter genuino de las obras de Murillo protagonizadas por niños, motivó que fueran solicitadas por una clientela relativamente culta, especialmente cónsules y comerciantes extranjeros residentes en Sevilla que posteriormente llevaron estas pinturas a sus países de origen, donde tuvieron una excelente acogida en el mercado artístico.

Esta representación del *Niño espulgándose* del Museo del Louvre puede considerarse como el primer testimonio conocido de Murillo en su dedicación a los temas populares. Por sus características de estilo puede

fecharse hacia 1645-1650, justamente en los momentos en que Murillo comenzaba a consagrarse en el ambiente artístico sevillano. Refleja esta pintura un marcado acento naturalista al presentarnos a un niño, sentado en el interior de una desvencijada estancia sumida en la penumbra, que intenta librarse de las pulgas que le mortifican con sus picaduras. El marcado juego de la luz y de la sombra producido por la penumbra ambiental, rota por el rayo de sol que entra por la ventana, crea un ambiente de melancolía, reforzado por la apariencia de abandono y miseria en la figura del muchacho. El ostensible pesimismo que se refleja en esta obra será pronto abandonado por Murillo para dar paso progresivamente a representaciones infantiles inundadas de mayor vitalidad y optimismo. Igualmente la pincelada gruesa y pastosa con que está ejecutada esta obra irá adquiriendo en el futuro mayor soltura y al mismo tiempo efectos de vaporosidad y transparencia.

Procedencia: La existencia de esta pintura consta en el mercado de París desde 1776. En 1768 era de Jean Luis Gaignant; pasó después a poder de Radix de Sainte Foix, quien la vendió al pintor Lebrun en 1782. Este mismo año la adquiere Luis XVI para su colección, de donde pasó al Museo del Louvre.

Exposiciones: 1963, París, Louvre, *Tresors de la Peinture espagnole*, n.º 60.

Bibliografía: Villot, 1849, n.º 1551.—Curtis, 1883, n.º 411.—Mayer, 1923, p. 206.—Ricci, 1913, n.º 1717.—Hauteceur, 1926, n.º 1717.—Gaya Nuño, 1978, n.º 8.—Baticle-Lacambre-Rissot, 1981, p. 120.—Angulo, 1981, I, p. 445; II, p. 303, n.º 390.



Cat. n.º 6

7 *La Huída a Egipto*

L. 207 × 162 cm.

Firmado: «*B m e Murillo fc.*»

Hacia 1647-1650.

Detroit. The Detroit Institute of Arts. Donado por Mr. y Mrs. K. T. Keller, Mr. y Mrs. Leslie H. Green y Mr. y Mrs. Robert N. Green.

En los momentos tempranos de su producción, Murillo realizó dos versiones del tema evangélico de la Huída a Egipto. La primera de ellas, que pertenece al Palazzo Bianco de Génova, es obra fechable hacia 1645 y la segunda, es ésta del Institute of Arts de Detroit, que parece unos años posterior, pudiéndose situar su ejecución entre 1647 y 1650. Ambas versiones son muy similares y entre ellas hay escasas diferencias que se advierten tan sólo en la figura de San José.

Esta obra es un claro testimonio del empeño en tratar temas naturalistas que Murillo tuvo desde el principio de su carrera. En efecto, aislando la iconografía de su contexto evangélico, puede decirse que se trata de la representación de una familia campesina que está en tránsito, por un medio rural, de una población a otra. Por ello, los trajes que llevan los personajes corresponden al atavío de la época, excepto la saya y el manto de San José que pertenece a la ambientación evangélica; también los gestos y actitudes de los personajes están tomados del temperamento popular coetáneo al artista. Murillo ha realizado en esta pintura una acertada transposición del espíritu evangélico al momento histórico que él vivió,

por lo que los personajes reflejan claramente una concentración meditativa que traduce una profunda preocupación por el destino de su hijo y el de ellos mismos, aunque también sus actitudes muestran la confianza de que serán amparados por la divinidad.

Un amplio paisaje, cerrado a la izquierda por una arboleda y abierto a la derecha a una lejanía de ondulado relieve, sirve de fondo a la composición. La presencia de suaves tonos luminosos proporcionados por el celaje contribuye a crear en la representación un sutil ambiente impregnado de lírica melancolía.

Procedencia: En 1776 figura en poder de Sir Sampson Gideon en Belvedere, Kent, quien lo había adquirido en 1760. Pasó después a Lord Say and Sele. En 1857 pertenecía a Sir Eardley y en 1871 a Ms. Culling Hanbury. En 1938 era de Sir Francis Fremantle quien lo vendió en Christie en 1945.—Fue comprado por Maurice Harris y en 1947 exportado a los Estados Unidos. Donado al Museo de Detroit en 1948 por K. T. Keller, Leslie H. Green y Robert N. Green.

Exposiciones: Londres, 1822, British Institution.—Londres, 1845, British Institution.—Manchester, 1857.—Londres, 1862, British Institution.—Londres, 1871, Royal Academy.—Londres, 1902, Royal Academy.—Londres, 1938, Royal Academy.

Bibliografía: Curtis, 1883 n.º 107; Richardson, 1948, p. 78.—1959, p. 275.—Gaya Nuño, 1978 n.º 23.—Angulo, 1981, I, p. 246, II, p. 208 n.º 230.



Cat. n.º 7

8 *Sagrada Familia del pajarito*

L. 144 × 188 cm.
Anterior a 1650.

Madrid. Museo del Prado.

Se trata de una de las composiciones más conocidas y populares de Murillo, sobre la que la crítica se manifiesta acorde en fecharla poco antes de 1650, aún en el período juvenil del artista y todavía en un tono enteramente naturalista, con un sistema de iluminación que recuerda al tenebrismo de la generación anterior, lleno de ecos del intimismo zurbaranesco y de cierta enérgica factura en los objetos inanimados, en las telas y en la cesta de la labor al modo de Ribera; pero a la vez —y son su mayor encanto y la clave de su popularidad— aparecen ciertos aspectos de gracia delicada, ternura familiar y magistral captación de lo cotidiano, que serán lo más característico de su obra madura. El modo auténticamente virtuoso de plasmar el encanto infantil, visto ya en los lienzos del Claustro chico de San Francisco [*Cat. núms. 4-5*], lo aplica aquí Murillo a reflejar la alegría juguetona del Niño, verdadero antecedente de sus escenas de niños de unos años más tarde. En el gesto de levantar el pajarito, para atraer la atención del perro que se alza para atraparlo, se ha visto una relación directa con la famosa *Madonna del Gato* de Federico Barocci en la National Gallery de Londres [*Fig. 96*], composición copiada en abundancia y de la que se conserva un grabado de Cornelis Cort de 1577. Murillo tal vez se sirviera de la estampa, pero bien pudo tener acceso a alguna de las copias y en Ecija (Sevilla) existía una excelente que fue quizá la que vio el pintor (A. E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, 1967, p. 229).

La escena religiosa presentada por Murillo no puede hacerse de forma más sencilla y es ejemplo admirable de la sensibilidad de su tiempo en la representación de lo religioso a través de lo cotidiano, en donde no se vislumbra por parte alguna el elemento celestial y divino. En esta *Sagrada Familia*, el pintor parece introducir un ligero cambio iconográfico, ya que es evidente el deseo de resaltar a la figura de San José, que se convierte en personaje principal de la escena, no inferior a la Virgen, sentada en la penumbra del segundo plano. Puede ser tal vez reflejo de la devoción particular al Santo de quien encargara el lienzo o bien entraría dentro de la línea de valoración de San José que se extiende en la pintura a lo largo del siglo XVII, como fruto de las ideas contrarreformistas, y de la que existen ejemplares admirables del propio Murillo con el tema aislado de San José y el Niño. Parece seguir aquí el pintor, en la descripción del cariño paternal, los textos del carmelita Graciano de la Madre de Dios, que en su libro sobre San José de 1597, en el mismo tono devoto de intimidad familiar, usado por el artista, narra que el Santo no salía nunca de casa sin traer al Niño de regalo pájaros o manzanas.

El lienzo debe de haber sufrido restauraciones antiguas, Ford asegura que el rostro de la Virgen, muy dañado, fue repintado durante el tiempo que el cuadro permaneció en Francia. Curtis insiste en ello y piensa además que fue cortado por la parte superior y los laterales, observación que hacía ya Madrazo.

Procedencia: Sevilla, Miguel de Espinosa, primo del Conde del Aguila lo regala al Cardenal de Molina.—1744, adquirido por la reina Isabel de Farnesio a los herederos del Cardenal de Molina.—1746, Palacio de la Granja, Inv. n.º 667.—1772, Madrid, Palacio Real, Inv. n.º 667.—1810-1817, llevado a Francia entre los cuadros incautados para el Museo de Napoleón y devuelto en 1818.—1819, Madrid, Museo del Prado.

Exposiciones: Madrid, 1972, *San José en el Arte español*.—Londres, Royal Academy—París, Petit Palais, 1976, Cat. n.º 31.—Munich, Haus der Kunst—Viena, Künstlerhaus, 1982, Cat. n.º 50, fig. 78.

Bibliografía: *Inventarios Reales*, 1744-1794, n.º 667.—Ponz, ed. 1947, p. 525-526.—Ceán, 1800, II, p. 64.—*Cat. del Prado*, 1819, n.º 147.—Ford, 1855, p. 00.—*Inv. del Prado*, 1849, n.º 35.—*Cat. del Prado*, 1854-1858, n.º 43.—Id., 1872-1907, n.º 854.—Madrazo, 1878, p. 67.—Curtis, 1883, n.º 137.—*Cat. del Prado*, 1910-1972, n.º 960.—Mayer, 1913, p. 341.—Lafond, 1922, p. 21, 48.—Mayer, 1923, p. 18, 289.—Carrioso, 1929, p. 182.—Ainaud, 1946, p. 43.—Marqués de Lozoya, 1967, p. 83.—Angulo, 1971, p. 345, fig. 364.—Gaya Nuño, 1978, n.º 29, lám. IX.—Angulo, 1981, I, p. 283-4, II, n.º 193, III, lám. 51.





Fig. 96. Federico Barocci. *Madonna del Gato*.
Londres. National Gallery.

Cat. n.º 8

9 *Virgen del Rosario con el Niño*

L. 166 × 125 cm.

Hacia 1650.

Castres. Musée Goya.
(Depósito del Museo del Louvre).

El tema de la Virgen con el Niño, como cuadro independiente, no es abundante en la pintura española, a pesar de la tradición mariana de nuestro país. En el siglo XV las representaciones de esta iconografía se dieron en la pintura flamenca importada en España y en la zona levantina habían aparecido, ya desde fines del siglo anterior, como tablas centrales de retablos. En el Renacimiento Juan de Juanes y Morales realizan con preferencia obras de este tema de pequeño tamaño. Los maestros de la generación inmediatamente anterior a Murillo de los que existen cuadros de la Virgen con el Niño van a ser en Sevilla Zurbarán y Alonso Cano, aunque no llegan a media docena los lienzos conocidos, siendo, sin embargo, más de doce los conservados de Murillo. Por otra parte, las Vírgenes con el Niño de Zurbarán y Cano se pueden fechar en los años tardíos de su vida; del primero, las que se consideran más antiguas son de hacia 1640-45, y del segundo, en torno a 1646-1650, contemporáneas por tanto y algunas posteriores a las primeras murillescas.

En cuanto a la interpretación del tema, tampoco parece deber mucho el joven Murillo a los artistas ya consagrados. En las Vírgenes de Zurbarán queda siempre un rastro de simbolismo medieval: contemplativas y silenciosas, aparecen sentadas en un ambiente de religioso recogimiento, que descarta cualquier ostentación formal. En Cano, las Vírgenes, de cuerpo entero, contemplan al Niño dormido y sus composiciones encerradas en una silueta piramidal de origen dureriano, tendrán escasa semejanza formal con las de Murillo. Es este pintor el que mejor sabe interpretar esta imagen devocional de Virgen con el Niño, en la que se funden maravillosamente el profundo sentir religioso del momento con un naturalismo que valora, independientemente del contenido religioso, la belleza femenina y la gracia infantil y convierte estas creaciones en obras maestras de auténtica calidad pictórica.

Varias de estas Vírgenes de Murillo, unas bajo la advocación de la Virgen del Rosario y otras sin ella, se pueden situar por su estilo en el período de los diez años siguientes a la serie de lienzos pintados para el convento sevillano de San Francisco, y el tamaño de ellas, de poco más de metro y medio hacen pensar en obras destinadas a oratorios privados.

La crítica se manifiesta de acuerdo en fechar esta *Virgen del Rosario* de Castres en torno a 1650 o poco antes. La composición es semejante a otra del mismo tema, quizá ligeramente anterior, del Palacio Pitti de Florencia [*Cat. n.º 11*]. La Virgen aparece sentada en un banco de mármol, envuelta en hermosos ropajes que caen abundantemente a su alrededor, y cubierta su cabe-

za con un velo; su mirada ensimismada y ausente da a su rostro una expresión melancólica de gran belleza. El Niño, vestido con una camisilla y sentado en el regazo materno, sostiene el rosario entre sus manos, mirando directamente al espectador con un aire sentimental y dulce; una ligerísima aureola envuelve su cabeza, señalándonos así su origen divino. Murillo utiliza aún en esta composición un claroscuro fuerte, en el que las figuras aparecen violentamente iluminadas ante el fondo oscuro y los tonos tradicionales de los ropajes de la Virgen, el rojo y el azul, alternados aquí con el blanco de los velos y el chal listado que le cubre su brazo, cambian en diversas tonalidades bajo esta potente iluminación. Es quizá ésta la más serena de las Vírgenes de Murillo aquí expuestas, producto de la perfecta estabilidad y equilibrio que consigue el artista a través, sin duda, del estudio meditado y preciso de los elementos pictóricos y compositivos.

Procedencia: Adquirida en Sevilla en el siglo XVIII por el napolitano Sieur de Langlois.—1777, París, venta de Raudour de Boisset.—1784, venta del Conde de Vandreuil en Lebrun. Adquirida por el rey Luis XVI.—1811, Galería de Napoleón, n.º 1056.—Museo del Louvre.—1939, Depositado en el Museo de Castres.

Bibliografía: Viardot, *Les Musées de France*, p. 100.—Curtis, 1883, n.º 83.—Justi, 1904, p. 42, 45.—*Cat. del Louvre*, 1913.—Mayer, 1913, n.º 25.—Mayer, 1923, p. 27.—Mayer, 1940, p. 41.—*Cat. Musée Goya de Castres*, 1961, n.º 29.—Gaya Nuño, 1978, n.º 32. Angulo, 1981, I, p. 275, II, n.º 166, III, lám. 34.



Cat. n.º 9

10 *Virgen del Rosario con el Niño*

L. 164 × 110 cm.
Hacia 1650-1655.

Madrid. Museo del Prado.

Es ésta, llamada también *La Virgen de El Escorial*, una de las más conocidas y afortunadas interpretaciones de la Virgen con el Niño realizadas por Murillo. Obra relativamente juvenil, se viene fechando en torno a 1650, cuando aún no se ha desprendido de cierto interés por los efectos luminosos heredado del tenebrismo de la primera mitad del siglo. Algo de la delicada fusión de los elementos naturalistas con un aura de poética sensibilidad, propia de estas obras juveniles del artista, evocan la influencia de Caravaggio, pero de un caravaggismo interpretado ya en esta clave de delicado y casi sentimental intimismo, cercano a la plasmación de estos temas del italiano Bartolomeo Cavarozzi (ha. 1590-1625) [Fig. 97], cuya obra muy difundida en España deja también, como la de Murillo, testimonio de su admira-



ción por los modelos rafaelescos. A sugerencia de Rafael se debe sin duda la transformación que experimentan las Vírgenes con el Niño después de sus primeros lienzos de este tema, de las que es representativa la del Museo de Castres; grabados y dibujos de obras de Rafael circulaban en abundancia y de sus *madonnas* le interesa a Murillo su extraordinaria elegancia y su riqueza de movimientos. Al sentido de la masa y monumentalidad anterior, contraponen ahora el refinamiento y la esbeltez de las figuras, y al modelo femenino en la plenitud de la edad, las jóvenes casi adolescentes, de rasgos delicados, en las que no es ajeno el conocimiento de la pintura flamenca vandyckiana, presente en Sevilla; a los niños gordezuelos, plácidamente sentados en el regazo de la madre, sustituyen ahora modelos infantiles, completamente desnudos, que en pie sobre las rodillas de la Virgen, se unen a ella juguetonamente, buscando el dinamismo y el sentido ascensional de la composición en aras de una mayor elegancia, como en la conocida *Madonna Mackintosh* de Rafael. Paralelamente, una técnica suelta y magistral enriquece los ropajes como en esta *Virgen de El Escorial* del Prado, en que a pesar del considerable desgaste de la superficie, se acusan con virtuosismo las transparencias del velo o la abundante y luminosa caída de los pliegues, que hablan de ese gusto por la representación de las calidades de la materia tan característico de Murillo, y que le muestran al tanto de las novedades flamencas y sobre todo de la pintura genovesa contemporánea, muy apreciada en la Sevilla de ese período.

Ha sido siempre esta *Virgen del Rosario* obra extraordinariamente famosa y popular y se conocen algunas buenas copias antiguas. Una de ellas, creída original por algún tiempo, se guarda en la Wallace Collection de Londres.

Procedencia: 1788. El Escorial, Casa del Príncipe, adquirido por Carlos IV.—1814, Madrid, Palacio Real.—1819-1827, El Escorial, Monasterio.—1827, Madrid, Museo del Prado.

Exposiciones: Tokyo-Osaka, 1980, *Velázquez y la Pintura Española de su tiempo*, n.º 27.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 525.—Ceán, 1800, II, p. 64.—*Cat. del Prado.*, 1843, n.º 423.—Curtis, 1883, n.º 86.—Lefort, 1892, n.º 84.—Mayer, 1913, n.º 29.—*Cat. del Prado*, 1920, n.º 975.—Mayer, 1923, p. 31, n.º 29.—Angulo, 1971, p. 345, fig. 367.—Gaya Nuño, 1978, n.º 35, lám. XI.—Angulo, 1981, I, p. 276-277, II, n.º 159, III, lám. 36, 37.

Fig. 97. Bartolomeo Cavarozzi. *Virgen con el Niño*. Viterbo. Iglesia de San Ignacio.



Cat. n.º 10

11 *Virgen con el Niño*

L. 157 × 107 cm.
Entre 1650 y 1655.

Florenca. Galleria Palatina di Palazzo Pitti.

Fecha da por Angulo entre los años 1650 y 1655, otros historiadores han querido ver en ella una obra considerablemente posterior, en torno a 1670, por lo avanzado de su estilo. Sin embargo, la composición y el tratamiento luminoso la enlazan con el grupo de Vírgenes con el Niño que realiza Murillo en la primera mitad del decenio de 1650, aún en su etapa juvenil. Debe ser algo posterior a la *Virgen de El Escorial* del Prado [Cat. n.º 10], ya que parece existir un mayor gusto por el movimiento, que se acusa sobre todo en la grácil e inestable figura infantil, vuelta hacia el espectador en quien clava su mirada aguda, intensa y expresiva, la sobria composición piramidal de la *Virgen de El Escorial* [Cat. n.º 10], se quiebra aquí por la actitud juguetona del Niño, y la monumentalidad de aquélla da paso a unas figuras más reducidas que dejan un mayor espacio a su alrededor. Los paños se quiebran en pliegues menudos, iluminados y transparentes, más decorativos que reales, que anticipan la técnica pictórica de Murillo en sus obras tardías. Si desde el punto de vista formal el cuadro es semejante al anterior, es en el cambio expresivo donde se puede encontrar la novedad de esta composición de Murillo. La expresión «sentimental y desbordante» de la Virgen, en palabras de Angulo, que raya con la emoción y ternura romántica del último rococó, es anuncio del estilo europeo de fines del siglo XVIII y no es coincidencia que para una obra de estas cualidades expresivas el pintor utilice una gama de exquisitas tonalidades, de rojos y azules atenuados, de rosas pastel que serán también curiosamente los colores predilectos de los artistas del rococó. Es ésta posiblemente, entre las Vírgenes con el Niño de Murillo, una de las más delicadas y elegantes. Como de la anterior, existen numerosas copias antiguas, alguna creída original durante cierto tiempo, como la del Marqués de Landsdowe, Bowood House, Calne en Inglaterra.

Procedencia: En la Galería Pitti de Florenca no existe documentación sobre su origen. Procede tal vez de un convento de Ypres, de donde fue vendida al Gran Duque de Toscana.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 89.—Mayer, 1913, n.º 32.—Mayer, 1923, p. 52 y 290.—Muñoz, 1942, fig. II.—Gaya Nuño, 1978, n.º 37.—Angulo, 1981, I, p. 277-78, II, n.º 150, III, lám. 38, 39.



Cat. n.º 11

12 *Magdalena penitente*

L. 152 × 104 cm.

Hacia 1650-1655.

Dublín. National Gallery of Ireland.

Pertenece esta pintura a un momento temprano de la actividad del artista, puesto que por su estilo puede fecharse entre 1650-55. A partir de estos años Murillo trató de forma insistente asuntos religiosos con una técnica tenebrista, recreándose en la consecución de marcados efectos de contraste entre la luz y la sombra. Son varias las versiones de la Magdalena que el artista realizó entre 1650-1655, en las que con ligeras variantes compositivas narra el tema de la Santa arrodillada en oración en el interior de una gruta sumida en la penumbra, de la que destaca su anatomía intensamente iluminada.

El tema, que había sido realizado en magníficas composiciones por Ribera, alcanza en estas pinturas de Murillo una gran potencia expresiva basada en la monumentalidad de sus composiciones. La solemnidad que presentan las primeras Magdalenas realizadas por el pintor, irá variando con el correr del tiempo, para ofrecernos en su época tardía representaciones mucho más líricas e imbuídas de una mayor sensualidad, propiciada por la delicada belleza de los modelos femeninos.

Quizá pueda considerarse a esta Magdalena de la Galería Nacional de Dublín, como un ejemplar intermedio entre las versiones solemnes del primer momento de Murillo, como la de la Academia de San Fernando de Madrid o la de la Iglesia de Saint George de Nueva York, y la atractiva representación de fecha más tardía perteneciente al Museo Wallraf-Richartz de Colonia. En esta Magdalena de Dublín el artista emplea formas suaves y delicadas en la captación de la anatomía femenina y al mismo tiempo le otorga una fisonomía juvenil con la que traduce un mayor efecto de candor y de ascetismo.

Procedencia: A principios del siglo XIX pertenecía al canónigo Pereira de Sevilla. Posteriormente y a través de Aniceto Bravo pasó a la colección de Louis-Philippe de Orleans de París donde figuró en 1838. Vendido en 1853 en Londres y adquirido por Williams Wells. Pasó al mercado de arte londinense, apareciendo después en los mercados de Estocolmo y París. En 1962 la Galería Heim de París lo vendió a la Galería Nacional de Dublín.

Exposiciones: Londres, 1871, Royal Academy.—París, 1958, Galerie Heim, *Tableaux des maîtres anciens*, n.º 29.

Bibliografía: Stirling, 1873, p. 94.—Tubino, 1864, p. 216.—Curtis, 1883, n.º 372.—Bâticle-C. Marinas, *La Galerie Espagnole de Louis-Philippe au Louvre, 1838-1848*, 1981, n.º 163, p. 119.—Angulo, 1981, I, p. 287, II, n.º 357, III, lám. 68.—*National Gallery of Ireland Illustrated Summary Catalogue of Paintings*, Dublín, 1982, n.º 1720.



Cat. n.º 12

13 *Inmaculada Concepción*

L. 436 × 292 cm.

Hacia 1650.

Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Esta pintura ha sido siempre denominada por su gran tamaño *La Concepción Grande*, aunque también por el lugar de su procedencia ha sido llamada *La Concepción de los Franciscanos*. En efecto, esta obra estuvo hasta la Desamortización de 1836 en la iglesia del Convento de San Francisco de Sevilla, donde estaba situada a gran altura sobre el arco de la capilla mayor. Es precisamente la gran distancia con respecto al espectador lo que obligó a Murillo a condicionar la composición de esta obra, colosal y solemne, para ser vista de lejos. En efecto, con la distancia, la anatomía de la Virgen queda notablemente aligerada, sobre todo cuando se la contempla con su auténtico punto de vista, oblicuo de abajo a arriba, que Murillo tuvo muy en cuenta al diseñar la figura. Es obra por lo tanto que sólo puede ser entendida teniendo en cuenta su disposición originaria, ya que vista de cerca resulta grave y aparatosa.

Por otra parte esta *Concepción* es uno de los primeros intentos en la pintura sevillana de renovar su iconografía, puesto que Murillo incluyó en su composición el movimiento y dinamismo propios del estilo barroco que no habían percibido los pintores de generaciones anteriores. Probablemente Murillo manejó para concebir esta obra algún grabado con el tema de la *Inmaculada* de Ribera en las Agustinas de Salamanca, de 1635, donde se dan ya soluciones estilísticas claramente innovadoras.

La fecha de esta pintura, deducida por sus características de estilo, ha de ser forzosamente temprana, siendo muy probable que fuese realizada en 1650, año en que se reconstruyó el crucero y la capilla mayor de la Iglesia de San Francisco, después de haberse hundido. La *Inmaculada* fue colocada justamente en lo alto del templo para presidir y amparar el espacio que de nuevo había de ser cubierto.

Una pintura que reproduce la cabeza de esta *Inmaculada Concepción* y que Angulo considera que pudiera ser de Murillo se conserva en la colección Sterling en Pollock House, Inglaterra.

Procedencia: Estuvo siempre en el lugar para donde fue pintada hasta 1810, año en que fue requisada por los franceses, depositándose en el Alcázar de Sevilla. Sin embargo no fue llevada a Francia y sería devuelta al convento. Después de la Desamortización de 1836 pasó al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Bibliografía: Ortiz de Zúñiga, 1677, V, p. 15.—Espínosa, 1796, V, p. 22.—Ponz, ed. 1947, p. 788.—Ceán, 1806, II, p. 97.—Quiliet, 1816, p. 99.—González de León, 1844, I, p. 52.—Curtis, 1883 n.º 21.—Alfonso, 1883, p. 89.—Matute, 1886, III, p. 124.—Gómez Imaz, 1896, n.º 110.—Gestoso, 1912, n.º 91.—Montoto, 1923, p. 47.—Mayer, 1923, p. 73.—Id., 1938, p. 120.—Muñoz, 1942, lám. 44.—Hernández Díaz, 1967, n.º 202.—Gaya Nuño, 1978, n.º 52.—Angulo, 1981, I, p. 312, II, p. 126, n.º 118.



Cat. n.º 13

14 *La Inmaculada Concepción con Fray Juan de Quirós*

L. 241 × 341 cm.

1652.

Inscripción al dorso: «Auténtico de Murillo. Pintado para la Hdad. de la Sta. Vera Cruz de Sevilla, según consta en su libro de cuentas, Agosto 12 de 1653 al folio 56, a quien pertenece.»

Sevilla. Palacio Arzobispal.

En la parte izquierda de la pintura figura una inscripción alusiva al retratado, prácticamente perdida, que identifica al personaje, Fray Juan de Quirós, religioso franciscano nacido en Osuna que publicó en 1651 las «Glorias de María». En la pintura aparece justamente en actitud de escribir uno de los volúmenes de la citada obra, inspirándose ante una representación pictórica de la Inmaculada. De esta manera Murillo ha realizado un cuadro dentro del cuadro, creando un vistoso efecto escenográfico, al enmarcar la representación pictórica de la Virgen entre elementos arquitectónicos. De gran calidad son las guirnaldas de frutos que cuelgan entre las columnas laterales que enmarcan la composición, donde figuran también ángeles mostrando el escudo de la Hermandad de la Vera Cruz.

Es ésta una de las primeras representaciones conocidas de Murillo con el tema de la Inmaculada Concepción y en ella se la representa según la visión de Doña Beatriz de Silva, con manto azul y túnica blanca. La figura de la Virgen, de una intensa movilidad espacial, refleja un prototipo que el artista recreará en las diferentes versiones que en fechas posteriores realiza de este tema.

La forma semicircular que presenta la parte inferior de la pintura, es debida a que se encontraba situada sobre la reja de entrada de la capilla de la citada Hermandad.

Procedencia: Esta obra perteneció desde 1652, año en que le fue pagada a Murillo, a la Hermandad de la Vera Cruz, cuya capilla se encontraba en el Convento de San Francisco de Sevilla. En 1810 fue requisada por los franceses y depositada en el Alcázar. En 1814 fue devuelta a la Hermandad. En 1836, después de la Desamortización, el cuadro fue llevado a la Iglesia de San Alberto al instalarse allí la Hermandad. Al extinguirse ésta a mediados del siglo XIX pasó al Palacio Arzobispal de Sevilla.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 787.—Ortiz de Zúñiga, 1796, V, p. 23.—Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 59.—Matute, 1887, p. 386.—Conde de la Viñaza, 1894, p. 123.—Gómez Imaz, 1896, n.º 56.—Montoto, 1923, p. 45-46.—Valdivieso-Serrera, 1979, p. 63-64.—Angulo, 1981, I, p. 308-311, II, 125-128, n.º 119.



Cat. n.º 14

15 *San Rodrigo*

L. 205 × 123 cm.
Hacia 1646-1655.

Dresde.
Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie.

Pertenece esta obra al período temprano de Murillo, pues unánimemente se viene situando la fecha de su ejecución entre 1646 y 1655. San Rodrigo fue un sacerdote de la ciudad de Córdoba, martirizado el año 857 durante la dominación musulmana en España y dego-

llado al negarse a abjurar de su fe cristiana. Murillo ha representado al Santo en un exterior, cerrado al fondo por una balaustrada, y mostrándolo una vez martirizado, puesto que en su cuello se advierte un enorme tajo. La actitud puede interpretarse como de oferente, ya que dirige sus ojos al cielo y abre uno de sus brazos señalando que ha ofrecido su vida a Dios en defensa de su fe. Por ello aparece con la palma, atributo del martirio y también recibe el premio de una corona de rosas que un ángel va a depositar sobre su cabeza.

Es ésta una pintura de sencilla composición, en la que resalta claramente la soltura técnica que el artista ha alcanzado en estos años. Dentro de la monumentalidad de la figura destaca el concentrado sentimiento espiritual que manifiesta su rostro, cuyas características físicas evidencian que pudiera ser un retrato. El excesivo rigor compositivo se atenúa en parte por el efectismo de la casulla bordada que lleva el Santo, en la que el artista ha debido inspirarse en un modelo real del siglo XVI.

Existe un claro precedente de esta obra en la pintura sevillana, con la que además guarda un cierto parentesco expresivo. Se trata del *San Rodrigo* de Roelas que figura en el retablo de los Jesuitas de Marchena, pintado hacia 1609, y que se conserva en su lugar de origen [Fig. 98].

Procedencia: Adquirido a principios del siglo XIX en el Convento de Santa Clara de Sevilla por el canónigo Pereira. Sus herederos la vendieron a la colección de Luis Felipe de Orleáns donde figura ya en 1838. En 1853 esta colección se vendió en Londres y al año siguiente figura ya en la Galería de Dresde.

Bibliografía: González de León, 1844, I, p. 254.—Ford, 1853 (28-V), 657.—Curtis, 1883, n.º 386.—Justi, 1904, p. 33.—Mayer, 1923, p. 22.—Gaya Nuño, 1978, n.º 54.—Angulo, 1981, I, p. 295, II, p. 290, n.º 369.



Fig. 98. Juan de Roelas. *San Rodrigo*.
Marchena (Sevilla). Iglesia de Sta. Isabel.



Cat. n.º 15

16 *San Isidoro*

L. 193 × 165 cm.
1655.

Sevilla. Catedral.

Según consta en las Actas del Cabildo de la Catedral de Sevilla del año 1655 esta pintura, junto con el *San Leandro* con quien forma pareja, fue colocada en la Sacristía de la Catedral en el mes de agosto de dicho año, por lo que su ejecución puede situarse claramente en los meses anteriores a la fecha citada. La realización de ambas pinturas fue costeada por el canónigo de la Catedral y arcediano de Carmona, don Juan Federigui.

Sobre esta obra Ceán Bermúdez recogió una referencia que figura en un manuscrito de Antonio de la Cuesta titulado «Tesoro de la catedral de Sevilla», en el cual al describir la pintura de San Isidoro de Murillo indica que el rostro del Santo es un retrato del licenciado Francisco López Talabán, eclesiástico vinculado al Cabildo de la Catedral, que falleció justamente el año en que se ejecutó la pintura. Sin embargo, no puede darse como segura esta suposición.

Contemplada de cerca esta obra, que fue concebida para ser vista en lo alto de las paredes de la Sacristía, sorprende por el brío de su ejecución, al mostrar una pincelada pastosa y fluida, especialmente en la túnica y en la capa que recubre al Santo. La viveza de ejecución de esta pintura contrasta con la actitud serena y concentrada del Santo, que aparece sentado en un interior cerrado al fondo por un aparatoso cortinaje rojo. Su actitud es solemne, al sujetar con una de sus manos el báculo de obispo y con la otra un libro que alude a su condición de escritor religioso. Esta alusión se refuerza con la aparición, sobre una mesa cubierta con un tapete oscuro, de dos volúmenes en cuyos lomos figura escrito el título de dos de las obras escritas por el santo obispo sevillano, patrono de la ciudad y Doctor de la Iglesia [*Cat. n.º D 3*].

Procedencia: Esta pintura ha figurado siempre en el lugar para donde fue realizada.

Exposiciones: Sevilla, 1982, n.º 43.

Bibliografía: Torre Farfán, 1672, p. 191.—Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 117.—Standish, 1840, p. 185.—Tubino, 1834, p. 149.—Velázquez y Sánchez, 1864, p. 86 y 200.—Curtis, 1883, n.º 312.—Mayer, 1923, p. 38.—Hazañas, 1918, p. 498.—Montoto, 1923, p. 47.—Valdivieso, 1978, p. 84.—Gaya Nuño, 1978, n.º 61.—Angulo, 1981, I, pp. 290-293, II, pp. 258-259.—Valdivieso-Serrera, 1982, n.º 43.



Cat. n.º 16

17 *San Leandro*

L. 193 × 165 cm.
1655.

Sevilla. Catedral.

Forma pareja con el *San Isidoro*, en la Sacristía de la Catedral de Sevilla, estando ambas pinturas situadas frente a frente en lo alto de los muros laterales de dicho recinto. Murillo realizó esta pintura en 1655 en un momento en que su arte alcanza su total plenitud; fue también costeada por el canónigo Don Juan Fedrigui y según la tradición recogida por Antonio de la Cuesta, Murillo tomó modelo para realizar el rostro de San Leandro al licenciado Alonso de Herrera, que actuaba como apuntador en el coro de la Catedral.

El Santo aparece, al igual que su compañero *San Isidoro*, en actitud sedente en un interior cerrado al fondo por movidos cortinajes de color rojo, cuya intensidad aparece amortiguada por la penumbra ambiental en medio de la cual destaca su solemne figura, revestida de blanco. Su rostro, al conectar directamente con el espectador, transmite una actitud moral enérgica y decidida que contrasta con el carácter flemático que muestra su compañero *San Isidoro*. La intensa expresividad anímica de *San Leandro* traduce perfectamente la incansable lucha que mantuvo contra la herejía arriana, que se visualiza en la pintura a través del pergamino que sostiene en sus manos, donde se lee la frase: *Credite o gothi consubstantialem patri*, con la que defendió la divinidad de Cristo negada por los arrianos.

De esta representación de *San Leandro*, al igual que de la de *San Isidoro*, existen sendos dibujos preparatorios realizados a pluma y aguada, en el Museo Británico de Londres.

Procedencia: Esta pintura ha permanecido siempre en su lugar de origen desde que fuera pintada por Murillo.

Exposiciones: Sevilla, 1982 n.º 44.

Bibliografía: Torre Farfán, 1672, p. 191.—Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 117.—Standish, 1840, p. 185.—Tubino, 1864, p. 149.—Velázquez y Sánchez, 1864, p. 86 y 200.—Curtis, 1883, n.º 364.—Hazañas, 1918, p. 30.—Valdivieso, 1978, p. 84.—Montoto, 1923, p. 47.—Trapier, 1941, p. 36.—Brown, 1973, p. 30.—Valdivieso, 1978, p. 84.—Gaya Nuño, 1978, n.º 62.—Angulo, 1981, I, p. 290-293, II, 299, n.º 353.



Cat. n.º 17

18 *Adoración de los pastores*

L. 187 × 223 cm.

Entre 1650-1655.

Madrid. Museo del Prado.

De fecha inconcreta, pero reflejo aún del interés de Murillo por los contrastes luminosos y el gusto por la observación de la materia de Ribera, es obra que se podría situar entre 1650 y 1655, después de la *Sagrada Familia del pajarito*, ya que muestra una técnica más elaborada, pero anterior posiblemente a las composiciones de la segunda mitad de la década de 1650, en las que el artista comienza a aclarar su paleta y a preferir los fondos claros y luminosos.

La escena, iluminada con violencia desde el ángulo superior derecho, se articula en diversos planos y Murillo destaca en el primero la figura del pastor arrodillado de espaldas, con las plantas de los pies arrugadas y polvorrientas, al modo caravaggiesco, y cuyo modelo recuerda a uno de los mendigos del *San Diego dando de comer a los pobres* [Cat. n.º 4], que demuestra la cercanía cronológica de esta composición con la serie del Convento de San Francisco. Las figuras se agrupan en torno al Niño, con sutiles variaciones en las actitudes que dan movimiento y armonía a la composición y rompen cualquier sensación de monotonía. Murillo, a pesar del fuerte acento naturalista de la escena, vuelve a dar aquí testimonio de su innato sentido de la elegancia compositiva, en figuras como las de la Virgen o el pastor joven en pie a la derecha, y se muestra como consumado pintor de animales en la pareja de gallinas y en el cordero, que denotan su aguda observación de la naturaleza. Las tonalidades

ocres, pardas y rojizas de la obra hacen destacar aún con mayor luminosidad la figura del Niño envuelto en los pañales blancos, pero Murillo trata aquí la luz de un modo real y no convierte al Niño en el foco luminoso de la composición, como a la manera veneciana había hecho en otro lienzo del mismo tema, anterior en su fecha, conservado hoy en el Museo del Ermitage de Leningrado. De acuerdo con las medidas que da de esta obra el Inventario de Palacio de 1772, parece haber sido aumentado en unos ocho centímetros desde entonces.

El cuadro ha sido restaurado recientemente, levantándose los viejos barnices y repintes, dejando de manifiesto la belleza y transparencia de la técnica de Murillo en esta obra, tal vez algo más tardía en la fecha de lo que se creía antes de su limpieza.

Procedencia: 1764, Madrid, adquirido por Carlos III, del pintor inglés Kelly.—1772, Madrid, Palacio Real.—1813, París, Museo de Napoleón.—1819, devuelto en fecha dudosa, pasa al Museo del Prado en este año.

Exposiciones: Madrid, 1972, *San José en el Arte español*, Cat. repr.

Bibliografía: *Inventario de Palacio*, 1772, n.º 34.—Mengs, *Carta*, en Ponz, ed. 1947, p. 574.—Ceán, 1800, II, p. 64.—*Cat. del Prado*, 1819, Salón I, n.º 154.—*Cat. del Prado*, 1872, n.º 859.—Madrado, *Viaje artístico*, p. 296.—Curtis, 1883, p. 165.—Justi, 1904, p. 19.—Mayer, 1913, n.º 22.—Mayer, 1923, p. 24, 290.—Beroqui, *El Museo del Prado*, 1933, p. 88, 155.—Saltillo, 1948, p. 18.—*Cat. del Prado*, 1949, n.º 121.—Trapier, 1964, p. 269.—Angulo, 1971, p. 851.—Gaya Nuño, 1978, n.º 29.—Angulo, 1981, I, p. 285, II, n.º 222, III, fig. 78-79.



Cat. n.º 18

19 San Bernardo y la Virgen

L. 311 × 249 cm.
Hacia 1650-1655.

Madrid. Museo del Prado.

La primera noticia sobre este lienzo y su compañero, la *Imposición de la Casulla a San Ildefonso* [Cat. n.º 20], de idénticas proporciones y temática semejante, es de mediados del siglo XVIII, cuando en 1746 se citan los dos en el Inventario del Palacio de La Granja (Segovia) entre las obras de Isabel de Farnesio. Ello obliga a pensar que ambos hubieran sido adquiridos por la Reina durante sus años sevillanos, junto con otras obras del artista compradas allí para su colección.

Su gran tamaño permite suponerlos cuadros de altar, pero no ha sido posible encontrar noticias de su origen y localizar el lugar para el que fueron pintados. Angulo se inclina a pensar que al tratarse de San Bernardo y San Ildefonso, al que la Orden del Cister podía considerar como perteneciente a ella, fueran de un convento cisterciense y ello y su fundación real le hacen apuntar la hipótesis de que procedieran del convento sevillano de San Clemente, en capillas gemelas, más que en los altares de las iglesias de San Bernardo y San Ildefonso.

La fecha es también controvertida, Mayer los sitúa entre 1665 y 1670, Gaya Nuño opina que deben ser de



hacia 1660 y Justi los cree anteriores a 1665, cronología aceptada por Angulo, que ve en estos cuadros los elementos naturalistas y de iluminación contrastada que aparecen en otras obras de ese período.

El lienzo de *San Bernardo y la Virgen* presenta un tema esencialmente de exaltación mariana, frecuente en la iconografía del Santo, que en una de sus visiones se ve premiado con la leche materna de la Virgen por los escritos y loores a ella dedicados.

La composición es sencilla y se reduce a las dos figuras esenciales a las que sabe dotar Murillo de un gran sentido monumental; San Bernardo aparece arrodillado a la izquierda, envuelto en el bellísimo y amplio hábito blanco del Cister, más ampuloso y decorativo que los ropajes de los monjes de Zurbarán, y que le hace destacarse en la penumbra de la estancia donde se adivina la mesa con los libros y un jarrón de azucenas. A la derecha, la Virgen, en pie sobre las nubes, sostiene al Niño y va acompañada de numerosos angelitos que revolotean a su alrededor constituyendo el más espectacular rompimiento de Gloria pintado por Murillo hasta entonces y claro precedente de los que rodearán a sus Inmaculadas. Ante el luminoso fondo anaranjado se destaca el remolino del manto azul que, como en la *Inmaculada* grande del Museo de Bellas Artes de Sevilla [Cat. n.º 13] hacen pensar en los paños movidos por el viento de la de Ribera en el Convento de las Agustinas Descalzas de Salamanca.

Murillo tuvo quizá como ejemplo el cuadro del mismo tema que Roelas había pintado en Sevilla en 1611 para el Hospital de San Bernardo [Fig. 99], con el que es curiosa la coincidencia de la mesa, colocada a espaldas del Santo, con los libros, el tintero y el jarroncillo de azucenas dispuestas casi de la misma manera, pero a la sequedad, contención y austeridad de aquella obra, dota ahora Murillo la suya del más acentuado naturalismo y de una grandeza y majestuosidad absolutamente barrocas.

Se conservan noticias y fotografía de un pequeño boceto para la Virgen y el Niño, de paradero desconocido, que Angulo acepta como posible original del artista.

Procedencia: 1746, Segovia, Palacio de La Granja.—1794, Madrid, Palacio Real.—1810, Madrid, Palacio Real, en la Sala del Consejo.—1819, Madrid, Museo del Prado.

Bibliografía: *Inventario de La Granja*, 1746, n.º 646.—*Inventario de Palacio*, 1794, n.º 646.—Ponz, ed. 1947, p. 894.—*Cat. del Prado*, 1819.—*Cat. del Museo*, 1854-1858, n.º 315.—*Cat. del Museo*, 1872-1907, n.º 868.—Curtis, 1883, n.º 262.—Justi, 1904, p. 15.—Sentenach, 1911, p. 193.—Mayer, 1913, n.º 59.—Lafond, 1922, p. 68.—Mayer, 1923, p. 63-64.—Beroqui, 1932, p. 94.—Saltillo, 1933, p. 80.—Angulo, 1961, p. 19.—*Cat. del Prado*, 1910-1972, n.º 978.—Gaya Nuño, 1978, n.º 75.—Angulo, 1981, I, p. 289-90, II, n.º 287, III, lám. 83-86, 88.

Fig. 99. Juan de Roelas. *San Bernardo y la Virgen*. Sevilla. Hospital de San Bernardo.



Cat. n.º 19

20 *Imposición de la Casulla a San Ildefonso*

L. 309 × 261 cm.
Hacia 1650-1655.

Madrid. Museo del Prado.

Las medidas y el tema de la aparición de la Virgen a un Santo, hacen considerarlo como pareja del *San Bernardo y la Virgen* [Cat. n.º 19]. Como aquél aparece citado por primera vez en 1746 en el Palacio de La Granja entre los cuadros de Isabel de Farnesio y ha sido seguramente la espléndida composición, en su variedad de figuras y en su amplitud espacial, la que ha hecho considerar a algunos autores que pudiera tratarse de obra independiente y del período tardío de Murillo. Así, Curtis, Justi y Mayer, opinan con ligeras diferencias que el cuadro se puede situar en los últimos años de la actividad del artista, entre 1675 y 1680. Angulo, sin embargo, lo cree estricto contemporáneo del anterior y para una capilla gemela, avanzando la idea de que pudiera tratarse de obras precedentes del convento sevillano de San Clemente, de monjas bernardas. La devoción a San Ildefonso en Sevilla era menos fuerte que en Toledo, de donde es santo patrono, pero hay que recordar que en Sevilla fue donde se educó, siendo discípulo de San Isidoro, y que existen, aunque no tan frecuentes como en Toledo, representaciones del tema, de las que la más famosa es la de Velázquez de 1623, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

El tema iconográfico de la Imposición de la Casulla a San Ildefonso hace referencia al milagro del Santo, que describe Cyxila, arzobispo de Toledo, sucesor de San Ildefonso (774-783): «Postrándose Ildefonso ante el altar de la Santísima Virgen, encontró sentada a la misma señora en la cátedra donde solía sentarse el Obispo y saludar al pueblo..., y levantando los ojos, miró alrededor y vio todos los arcos de la iglesia llenos de escua-

drones de Vírgenes que cantaban salmos a David, con una armonía muy dulce y suave. Entonces, mirándole la Virgen, le habló de esta manera: acércate a mí, rectísimo siervo de Dios, toma de mi mano esta dádiva que te he traído de los tesoros de mi Hijo; bendiciéndola has de usarla en mis festividades» (Flórez, *España Sagrada*, V, p. 482). Murillo interpreta los hechos narrados por Cyxila, pero introduce un elemento nuevo, de sabor anecdótico y popular, que da a su composición un fuerte acento naturalista: la vieja que arrodillada sostiene un cirio, personaje que aparece en el Auto de San Ildefonso de José de Valdivieso, de 1616, y es recogido también en una obra de Lope de Vega, en donde la mujer no devuelve a los ángeles la vela que le habían entregado y la guarda para la hora de su muerte. Murillo más que en la imposición de la casulla al Santo, se detiene en el hecho del regalo divino y ello le da pie para desplegar en el centro la rica tela bordada, que acentúa el movimiento en diagonal de la composición. En los modelos, el pintor está cerca de algunos de esos años, la vieja es semejante a la de la *Adoración de los pastores* [Cat. n.º 18] y el ángel recuerda el tipo femenino de la Virgen de ese mismo lienzo o de la *Sagrada Familia del pajarito* [Cat. n.º 8].

Procedencia: 1746, Segovia, Palacio de La Granja.—1794, Madrid, Palacio Real.—1810, Madrid, Palacio Real, en la Sala del Consejo.—1819, Madrid, Museo del Prado.

Bibliografía: *Inventario de La Granja*, 1746, n.º 647.—*Inventario de Palacio*, 1794, n.º 647.—Ponz, ed. 1947, p. 894.—Ceán, 1800, II, p. 64.—*Cat. del Museo*, 1819, Salón II, n.º 129.—*Cat. del Museo*, 1854-1858, n.º 326.—Curtis, 1883, n.º 311.—Justi, 1904, p. 47.—Mayer, 1913, n.º 194.—Sánchez Cantón, 1942, n.º 979.—Angulo, 1961, p. 18.—Gaya Nuño, 1978, n.º 76.—Angulo, 1981, I, p. 287-88, II, n.º 316, III, lám. 89-91, 87.



Cat. n.º 20

21 *Resurrección de Cristo*

L. 243 × 164 cm.
Entre 1650-1660.

Madrid.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

El lienzo procede del altar de la Capilla de la Expiración en la iglesia del Convento de la Merced Calzada de Sevilla, hoy Museo de Bellas Artes. De fecha más tardía que los anteriores, Angulo piensa que podría preceder al *San Antonio de Padua* de la Catedral, de 1656, ya que aún conserva ciertos elementos tenebristas en la iluminación, aunque Murillo va haciendo desaparecer aquí los contrastes luminosos excesivamente fuertes de sus composiciones anteriores y hay una entonación general más clara.

Desde el punto de vista iconográfico se ajusta el pintor en esta obra a lo dispuesto por la autoridad de la Iglesia, recogido por Pacheco en su «Arte de la Pintura» (II, p. 295). Pinta el sepulcro cerrado y los soldados dormidos, dando a la escena el carácter sobrio y solemne que no siempre había sido respetado por los artistas, con composiciones en las que los soldados se asombran y gesticulan ante el portentoso divino. Los únicos elementos de ampulosidad y tratamiento barroco y espectacular del tema residen en la figura del Cristo, envuelto en el amplio sudario, movido a su alrededor por el ímpetu de su ascenso, y en el estandarte rojo. Su desnudo es de bellísimo dibujo y probablemente uno de los mejores que pintó Murillo. En la parte baja, los soldados dormidos profundamente sirven de contrapunto silencioso a la espectacular resurrección. El que sentado, apoya su

cabeza sobre las rodillas, modelo repetido con frecuencia en la pintura desde las composiciones grabadas de Schongauer y Durero.

En el guerrero de la derecha nos ofrece nuevamente en la visión de los pies desnudos en primer término, polvorientos y surcados de arrugas, un recuerdo cavagiesco, ya empleado por Murillo en la *Adoración de los pastores* [Cat. n.º 18], y frecuente como motivo realista en la pintura del siglo XVII, desde que Caravaggio lo empleara de forma manifiesta en su *Virgen de los Peregrinos* de 1603, en la iglesia romana de San Agustín. Esta obra de Murillo, mesurada y armoniosa como todo lo que pintó a lo largo de su vida, sabe fundir el naturalismo más vivo en la representación del reposo y el sueño, con el más profundo sentimiento religioso, expresado en la cabeza del Cristo.

Procedencia: Sevilla, Convento de la Merced Calzada, Capilla de la Expiración.—1810, Sevilla, Alcázar.—1811, París, llevado por el Mariscal Soult.—1813 o 1814, Madrid, devuelto por el gobierno francés y ya en la Academia de San Fernando.

Bibliografía: Ponz, de. 1947, p. 790.—Ceán, 1800, II, p. 59.—Ceán, 1806, p. 98.—Ortiz de Zúñiga-Espinosa, 1796, V, p. 25.—Gómez Imaz, *Inventario*, 1810, n.º 291, p. 78.—Curtis, 1883, n.º 228.—Mayer, 1913, n.º 41.—Vignau, 1903.—*Cat. de la Academia*, 1929.—Saltillo, 1933, p. 27.—Beroqui, 1932, p. 96.—*Inventario de la Academia*, 1964.—*Cat. de la Academia*, 1965, n.º 641.—Gaya Nuño, 1978, n.º 69.—Angulo, 1981, I, p. 285-86, II, n.º 271, III, lám. 72.



Cat. n.º 21

22 *San Juan muestra a Jesús*

L. 269 × 183 cm.

Hacia 1655.

Chicago. The Art Institute of Chicago.
Louise B. and Frank H. Woods Purchase Fund.

Corresponde esta pintura al ciclo de cuatro escenas que sobre la vida de San Juan Bautista realizó Murillo para el refectorio de San Leandro de Sevilla, hacia 1655, coincidiendo con los momentos en que alcanza su plenitud artística.

La composición de esta obra está basada en un sencillo esquema, puesto que el artista ha colocado a los dos personajes frente al espectador, situados a la misma altura y captados en actitudes concentradas y estáticas. Únicamente San Juan rompe esa pasividad al señalar hacia Jesús, para evidenciar que Él es el Mesías. Esta actitud solemne queda reforzada a través del potente cromatismo que muestra la túnica roja de movidos pliegues que lo cubre, efecto que intensifica la energía moral que emana de su presencia.

En la parte superior de la representación figuran los símbolos de los evangelistas San Juan y San Lucas, que son respectivamente el águila y el toro, figurando sobre ellos las inscripciones: *Omnes crederent per illum*, perteneciente al Evangelio de San Juan (cap. 1, 7) y *Hic erit magnus coram domino*, que pertenece al evangelio de San Lucas (cap. 1, 15). La solemnidad de la presencia de ambos personajes se alivia en parte con la apertura del fondo de la composición a un amplio paisaje poblado de árboles y surcado por el río Jordán. Una luz diáfana inunda todo el ambiente, subrayando la potencia de las presencias físicas y de las actitudes morales de los personajes.

Procedencia: Esta pintura fue adquirida al Convento de San Leandro de Sevilla en 1812 por Antonio Bravo, cuyo hermano Aniceto la vende en 1837 a Dauzat para la colección de Louis Philippe de Orleáns de París, en la que figura en 1838. En 1853 fue vendida en Londres siendo adquirida por Thomas Townsend. En 1883 figura en el Chateau Randand en propiedad del Duque de Montpensier. A partir de 1954 el cuadro aparece en el comercio de arte de Londres y en 1958 lo adquirió Agnew. En 1960 pasó al Instituto de Arte de Chicago.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 177.—Alfonso, 1853, p. 152.—Gaya Nuño, 1978, n.º 41.—Angulo, 1981, II, p. 21, n.º 14.



Cat. n.º 22

23 *Bautismo de Cristo*

L. 233 × 160 cm.
Firmado: «Murillo»
Hacia 1655.

Berlín (Oeste).
Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz,
Gemäldegalerie.

Forma parte del conjunto de cuatro pinturas sobre la vida de San Juan Bautista realizadas por Murillo para el refectorio del Convento de San Leandro de Sevilla. La escena se resuelve dentro de los esquemas convencionales con que este tema se había venido representando en la pintura europea del siglo XVII. Estos esquemas repiten invariablemente las figuras de San Juan en pie y Cristo arrodillado en el río recibiendo el agua del Bautismo. Murillo acertó a otorgar a esta representación un profundo sentimiento espiritual, manifestado a través de las actitudes de los dos personajes, traduciendo una intensa emotividad en la expresión de San Juan y una recogida humildad en la de Jesús. Una línea diagonal sirve para marcar el eje compositivo de esta obra, en la cual se integran armónicamente las dos figuras.

Posteriormente Murillo volvió a tratar el tema del Bautismo de Cristo en una versión magistral ideada para el remate del retablo de la capilla de San Antonio de la Catedral de Sevilla. En esta pintura, fechada en 1668, Murillo muestra haber realizado enormes progresos artísticos especialmente en su dibujo y tam-

bién evidencia una mayor soltura en el manejo de la pasta pictórica, no debiendo de ser ajena a esta mejoría técnica la estancia del artista en Madrid en 1658, en cuya ocasión debió de conocer la colección real, donde quedó sugestionado por la pintura veneciana del siglo XVI y también por la de sus contemporáneos flamencos.

Procedencia: Vendida en 1812 por el Convento de San Leandro a Natham Wetherell, cuyo hijo John la puso a la venta en Londres en 1897. El cuadro pasó a poder de Mr. Bevington pasando después a la colección de W. W. Burdom, quien en 1848 lo cataloga en Hartfort House, Durham. Sus herederos lo pusieron a la venta figurando en el comercio de arte de Londres hasta que en 1963 lo adquirió el Museo de Berlín.

Exposiciones: Manchester, 1857, *Art Treasures of the United Kingdom*, n.º 636.—Berlín, 1971, Gemäldegalerie, *Neuerwerbungen* (Cat. R. Oertel-E. Schleier), n.º 4, fig. 1.

Bibliografía: Standish, 1840, p. 283-84.—Stirling, 1848, p. 1429.—Curtis, 1883, n.º 176.—Calvert, 1907, p. 164.—Mayer, 1913, p. 286.—Soria-Kubler, 1959, p. 387.—Martin Soria, *Murillo's Christ and St. John the Baptist*, «Art Quarterly of the Chicago Institute», 1960, p. 12-14.—R. Oertel, *Die Taufe Christi von Murillo*, «Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz», 1968, p. 215-17.—Schleier, *Kat. der ausgestellten Werke des 13-18 Jahrhunderts*, Gemäldegalerie Berlin, Berlín, 1975, p. 290-91.—Gaya Nuño, 1978, n.º 39.—Angulo, 1981, II, n.º 15.



Cat. n.º 23

24 *San Juan y los fariseos*

L. 261 × 179 cm.

Hacia 1655.

Cambridge. Fitzwilliam Museum.

Al igual que el *Bautismo de Cristo* esta pintura formó parte de un ciclo de cuatro representaciones sobre la Vida de San Juan Bautista que Murillo realizó para el Convento de San Leandro de Sevilla, en torno a 1655. La escena aparece captada en plena naturaleza, coincidiendo con las características del texto del Evangelio de San Juan (Cap. 1, 19), en el cual los sacerdotes y levitas fariseos enviados desde Jerusalén preguntan al Bautista si él es el Mesías, a lo que les responde que él es la voz que clama en el desierto anunciando al Salvador. En la parte superior de la composición aparece un texto del Evangelio de San Mateo (Cap. 11, 11), junto con el ángel de su iconografía; el texto señala: *inter natos mulierum nom surrexit maior*. En la parte derecha sobre el león de San Marcos aparece otra frase de este evangelista (Cap. 1, 3) que dice: *Vox clamantis in deserto parate viam domino*.

Posee esta pintura un sencillo esquema compositivo, puesto que presenta a los personajes frontales al espectador en disposición vertical, aunque la monotonía estructural se rompe en parte al estar colocado en distintos planos de profundidad y formando un semicírculo. Especial interés por su expresividad y por estar colocado a contraluz presenta la figura del fariseo situada en primer término, que es precisamente la que increpa al Precursor.

El lugar geográfico donde se desarrolla la escena tiene un río como fondo que alude claramente al Jordán, lugar donde San Juan bautizaba a los conversos a la nueva fe que él anunciaba. El paisaje a través del cual corre el río, muestra una apacibilidad que contrasta con la tensión psicológica que muestran los personajes que protagonizan la representación. El tema de esta pintura tiene sus precedentes iconográficos en una representación de Francisco Herrera El Viejo conservada en el Museo de Bellas Artes de Rouen [Fig. 100].

Procedencia: Esta obra fue adquirida al Convento de San Leandro de Sevilla por Mr. Natham Wetherell en 1812, el cual en 1827 la pone en venta en la Galería Christie de Londres. En 1849 la vende también en Christie Thomas Purbis, siendo adquirida por John Anderson. El cuadro siguió estando en el comercio de arte inglés hasta 1869, fecha en que fue adquirido por el Museo de Cambridge.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 334.—Mayer, 1925, p. 220.—Carriazo, 1929, p. 180.—Soria, 1960, p. 14.—Fitzwilliam Museum, *Catalogue of Painting*, 1960, I, n.º 334, lám. 110.—Townsend, 1972, II, p. 335.—Gaya Nuño, 1978, n.º 38.—Angulo, 1981, II, p. 23, n.º 16.



Fig. 100. Francisco de Herrera, el Viejo.
San Juan y los fariseos.
Rouen. Museo de Bellas Artes.



Cat. n.º 24

25 *Virgen con el Niño*

L. 188 × 137 cm.

De hacia 1655-1660.

Amsterdam. Rijksmuseum.
(Depósito de la Mauritshuis de La Haya).

Dentro del grupo de Vírgenes con el Niño de la década de 1650, se puede incluir esta bella representación del museo de Amsterdam, que sitúa Angulo a fines de ese decenio, en torno a 1658. Como en los dos anteriores el Niño aparece en pie, sobre las rodillas de la Virgen, y tal vez le pudo servir al pintor de modelo uno de sus hijos, Gabriel, nacido en 1657. Una variante esencial separa esta interpretación de la Virgen y el Niño de las anteriores, al situarla Murillo sobre un trono de nubes y ante un fondo de celajes anaranjados y luminosos, que en sus tonalidades enlaza asimismo con la ya citada visión de San Bernardo y rompen el profundo claroscuro de su pintura anterior. La composición es de



grandiosa sencillez, no hay angelitos que distraigan con sus juegos la atención del espectador, y a la consecución de esa simplicidad fundamental, va enfocada también la disposición de las figuras, en rigurosa frontalidad y sin deseo alguno de movimiento. No por ello realiza Murillo una composición monótona, hay variedad en las actitudes y gestos de la Virgen y el Niño, en la bella disposición de las vestiduras y en los cambiantes celajes, que se aclaran paulatinamente hacia la parte superior del lienzo. Todo en la escena está pensado para producir una indudable sensación de serenidad, que parece ser en esta obra la idea fundamental del artista, y a ella contribuye la ausencia de esas miradas expresivas, juguetonas o sentimentales, excesivamente «terrenales» de las figuras de sus composiciones anteriores. El rostro de la Virgen, de rasgos finos y delicados es semejante en sus facciones al de la Virgen del Palacio Pitti [Cat. n.º 11], pero está cargado aquí de una calma apacible y espiritual, a la que se une la del Niño benediciente, y es en esta sensación de «paz, serenidad e intemporalidad», en donde resume Murillo la idea religiosa de la contemplación divina, de un modo semejante al conseguido por Zurbarán en su *Virgen con el Niño* del Museo de Bellas Artes de Sevilla [Fig. 101].

Procedencia: 1818, adquirido por el rey Guillermo I en la subasta de la colección de Jan Adrien Snyers, como procedente de un convento de Ypres. Hasta 1948 en la Mauritshuis de La Haya, de donde pasó a su emplazamiento actual.

Bibliografía: Descamps, *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, París, 1792, p. 238.—Curtis, 1883, n.º 82.—Mayer, 1913, n.º 34.—*Catalogue de la peinture moderne*, Musées Royaux de Belgique, 1927.—Vliet, «Bull. Rijksmuseum», 1966, p. 132, 160.—Gaya Nuño, 1978, n.º 66.—Angulo, 1981, I, p. 280, II, n.º 143, III, figura 101.

Fig. 101. Zurbarán. *Virgen con el Niño*. Sevilla. Museo de Bellas Artes.



Cat. n.º 25

26 *La Virgen de la Faja*

L. 137 × 112 cm.

Hacia 1660.

Saarbrücken.

Colección Margot y Albert Ernst.

Es ésta una de las pinturas más populares que Murillo realizó con el tema de la Virgen con el Niño y probablemente una de las composiciones del artista que más veces ha sido copiada. Sus características de estilo permiten fecharla hacia 1660 en un momento en que el artista ha alcanzado ya su total plenitud.

Para realizar esta obra Murillo se ha inspirado como tantas veces en su producción, en la vida cotidiana, puesto que la Virgen se encuentra envolviendo al Niño en pañales, con actitud amorosa, para posteriormente colocarle la faja que aparece en la parte izquierda de la composición. En el rostro de María se refleja, al mirar al Niño, una expresión melancólica y ensimismada, como si presintiese su futura Pasión. Estos amargos presentimientos se alivian merced a la música que interpretan los ángeles que aparecen en los laterales de la composición y también por la presencia de los querubines que contemplan la escena desde lo alto.

Presenta esta obra una admirable composición que incluye un juego de líneas diagonales en el que se insertan los personajes. Un delicado cromatismo, inundado por tonos cálidos con ocre, rosas y amarillos perfectamente armonizados refuerza el sentido intimista y poético de esta escena.

Procedencia: Adquirida en el comercio de arte de Sevilla por el Conde del Aguila a principios del siglo XIX. En 1837 la compró el Barón Isidoro de Taylor para la colección de Luis Felipe de Orleans en París donde figura en 1838. En la venta de esta colección realizada en 1883 fue adquirida por su hijo el Duque de Montpensier quien volvió a llevar el cuadro a Sevilla, donde estuvo en el Palacio de San Telmo de 1866 a 1883. Fue heredada por Don Antonio de Orleans quien la tuvo en su palacio de Sanlúcar de Barrameda, donde es mencionada en 1908. De esta colección pasó al mercado de arte de París, figurando actualmente en el mercado de arte de Alemania.

Exposiciones: Boston, 1875.

Bibliografía: Davies, 1819, p. 76.—Standish, 1840, p. 315.—González de León, 1884, I, p. 131.—Curtis, 1883, n.º 101.—Calvert, 1907, p. 136.—Mayer, 1923, p. 66.—Romero de Torres, 1934, p. 822.—Gaya Nuño, 1978, n.º 183.—Angulo, 1981, I, p. 429, II, p. 161, n.º 167.



Cat. n.º 26

27 *El Buen Pastor*

L. 123 × 101 cm.

Hacia 1660.

Madrid. Museo del Prado.

Entre las pinturas religiosas y de tema infantil de Murillo es ésta sin duda una de las más populares. El tema representado del Buen Pastor viene de un texto de San Juan (10.11, 14) en que se compara a Jesucristo con el buen pastor que da la vida por sus ovejas. Madrazo piensa que la oveja del primer término hace referencia a la descarriada del Evangelio de San Mateo (18, 12): «Si uno tiene cien ovejas y se le extravía una, ¿no dejará en el monte a las noventa y nueve e irá en busca de la extraviada?». El *Buen Pastor*, que aún hoy día guarda su valor de imagen devocional en ciertos sectores de religiosidad sencilla y popular, es brillante ejemplo de la interpretación religiosa del arte de Murillo, que sabe explicar de una manera artística y popular al mismo tiempo los misterios de la religión y hacerlos accesibles a todos. El pintor se eleva por encima de la realidad del ambiente pastoril, para dar a la figura infantil ese encanto misterioso e íntimo, ligeramente teñido de melancolía, de sus más bellas composiciones religiosas.

El cuadro parece relativamente avanzado en la obra de Murillo, próximo a los lienzos de Santa María la Blanca de Sevilla [Cat. núms. 36-39], fechados en 1665, e incluso fue identificado como una de las obras que, junto con un *San Juanito* [Cat. n.º 35] y una *Inmaculada Concepción*, adornaba uno de los altares levantados para la procesión de consagración de la iglesia (Torre Farfán, *Fiestas de Sevilla*, 1665). Sin embargo, Angulo ha señalado de una manera convincente que este cuadro presenta, con el descrito por el cronista, diferencias suficientes para rechazar esta identificación, aunque su fecha sea próxima a este conjunto, y lo sitúa entre 1655 y 1660, por ciertos tonos fríos y alguna dureza técnica propia de ese período.

Fue Ceán Bermúdez el primero que señaló la semejanza del Niño con el *Cupido* grabado por Stefano

della Bella, para ilustración de una edición de las «Metamorfosis» de Ovidio [Fig. 102], aunque en realidad es un parecido superficial en las actitudes y nada tiene que ver con el profundo contenido espiritual del lienzo de Murillo.

Existen dos dibujos, identificados por Angulo, con el tema del Buen Pastor (Angulo, 1961, p. 15-16, fig. 34 y Angulo, 1974, p. 106, fig. 74), que indican la atención prestada por Murillo a esta composición. En ambos [Figs. 75-77] existen parecidos y diferencias en relación al cuadro, que denotan las dudas y la búsqueda formal del artista y que hacen sugerir a Angulo que más que preparatorios para el lienzo del Prado, pudieran ser reinterpretaciones *a posteriori* para una composición más tardía —teoría que sostiene J. Brown (Brown, 1976, números 90-91)—, hoy perdida, y quizá la mencionada por Torre Farfán en las fiestas de Santa María la Blanca. La sobriedad compositiva del lienzo del Prado, con los bellos restos de arquitecturas clásicas, acentúa la verticalidad del Niño, rigurosamente ajustado a un esquema de líneas verticales y paralelas.

El cuadro fue originalmente más pequeño (1,07 × 0,85) pero se le agrandó antes de 1744, para emparejarlo con el *San Juanito* del Prado.

Procedencia: 1744, Segovia, Palacio de La Granja, comprado por Isabel de Farnesio a los herederos del Cardenal de Molina.—1794, Aranjuez, Palacio (como San Juan); según Ceán lo vio en Sevilla antes de 1770 y en 1792 en Cádiz, donde lo adquirió Carlos IV. Es posible que exista una confusión, ya que estaba perfectamente descrito en el Inventario de La Granja de 1746, n.º 831.

Exposiciones: Londres, Royal Academy, 1976, n.º 32.—París, Petit Palais, 1976, n.º 32.—Tokyo-Osaka, 1980, n.º 28.—Munich-Viena, 1982, n.º 52.

Bibliografía: *Inventario de La Granja*, 1774.—*Inventario de La Granja*, 1746, n.º 831.—*Inventario de Aranjuez*, 1794, n.º 831.—*Cat. del Prado*, 1819, Salón I, n.º 14.—Ceán, 1800, II, p. 65.—Ceán, I, 1826, fig. XXXII.—*Inventario del Prado*, 1849, n.º 46.—*Cat. del Prado*, 1854-1858, n.º 46.—Madrazo, *Cat. del Prado*, 1872-1907, n.º 864.—Madrazo, 1878, p. 571.—Curtis, 1883, n.º 962.—Mayer, 1913, n.º 86.—Lafond, 1922, p. 49, 52.—Mayer, 1923, p. 90, 291.—Mayer, 1926, p. 251.—Mayer, 1947, p. 349.—Angulo, 1961, p. 15-16.—Ewald, 1965, p. 56.—Angulo, 1974, p. 106.—Gaya Nuño, 1978, n.º 108.—Angulo, 1981, I, p. 437-38, II, n.º 202, III, lám. 141-42.



Fig. 102. Stefano della Bella. *Cupido*.
Ilustración de las «Metamorfosis» de Ovidio.



Cat. n.º 27

28 *La Adoración de los Reyes*

L. 190 × 146 cm.
Hacia 1660-1665.

Toledo (Ohio). The Toledo Museum of Art.
Donado por Edward Drummond Libbey.

El arte de Murillo llegó a su total plenitud después de superar las tendencias arcaizantes asimiladas durante su proceso de formación, cuando supo incorporar elementos procedentes de la pintura europea contemporánea, especialmente de Italia y Flandes. Esta obra es un claro testimonio de cómo el artista asimiló el espíritu del arte flamenco del siglo XVII, puesto que en ella se advierte una clara inspiración en Rubens, concretamente de la pintura de este artista que representa la *Adoración de los Reyes* que se conserva en el Museo de Bruselas y que Murillo conocería a través del grabado que la reproducía, obra de Lucas Vosterman en 1620.

Murillo ha reducido en su versión el carácter excesivamente enfático que posee el original de Rubens, eliminando el lujo fastuoso que muestran los personajes integrados en el cortejo de los Reyes y otorgando a la escena unos niveles narrativos más cercanos a la sencillez y humildad evangélica. Todas las figuras que se integran en la composición muestran actitudes populares y afectuosas reforzando estos sentimientos la presencia de dos pequeños pajes que forman parte de la comitiva, cuyas ingenuas presencias intensifican el cariz amable del episodio; en las figuras de los niños Murillo bien pudiera haber retratado a alguno de sus hijos.

Por las características de su estilo esta obra puede situarse hacia la mitad de la trayectoria artística de Murillo en unos años que pueden oscilar entre 1660 y 1665. Un dibujo preparatorio para esta composición se conserva en una colección particular de París [Fig. 103].

Procedencia: En 1729 aparece en Belvoir Castle, cuando era propiedad de Mr. Stanhope, quien lo había adquirido en España. Pasó después a sus descendientes, los Duques de Rutland, quienes lo vendieron en Londres en 1626, siendo comprado para la colección Contini Bonacossi de Florencia. En 1969 figura en el comercio de arte de Londres, donde vuelve a aparecer en 1972 en la galería Christie. Pasó posteriormente a Wildenstein de Nueva York, donde fue adquirido por Edward Drummond Libbey, quien lo donó al Museo de Toledo.

Exposiciones: Roma, 1930, n.º 49.—Princeton, 1982, n.º 26.

Bibliografía: Mayer, 1930, p. 207.—Suida, 1930, p. 144.—Brown, 1976, p. 68.—Gaya Nuño, 1978, n.º 49.—Angulo, 1981, II, p. 206, n.º 227.—Sullivan-Mallory, 1982, n.º 26.



Fig. 103. Murillo. *Adoración de los Reyes*.
París. Colección privada.



Cat. n.º 28

29 *Santa Justa*

L. 93 × 64 cm.
Hacia 1660.

Dallas (Texas).
Meadows Museum. Southern Methodist University.

La representación pictórica de las santas Justa y Rufina es en el panorama del arte sevillano del siglo XVII bastante frecuente. Sin embargo, de Murillo sólo se conoce la composición que realizó para el retablo de los Capuchinos de Sevilla hacia 1665 y esta *Santa Justa* que con su compañera *Santa Rufina* se conservan en el Museo de Dallas, obras que se consideran realizadas unos años antes, ya que se fechan en torno a 1660.

En esta versión de *Santa Justa*, Murillo ha captado un delicado concepto de belleza, profundamente arraigado en el gusto popular sevillano en la segunda mitad del siglo XVII. Por ello Murillo empleó este tipo de belleza femenina en numerosos personajes de su producción religiosa.

Por el tamaño que presentan esta pintura y su compañera puede deducirse que se trata de representaciones destinadas a devoción particular lo que ha permitido al artista intensificar el espíritu profano del modelo, secularizando de tal manera las figuras que bien puede decirse que están próximas a parecer retratos profanos en los que la belleza y elegancia adquieren altos niveles de refinamiento y sensualidad.

Estos ideales estéticos están ya insinuados en la representación que Hernando de Sturmio [Fig. 104] realizó

en 1555 en el retablo de la capilla de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla, cuya composición y expresividad, salvando las distancias estéticas que impone un siglo, están bastante próximas a las realizadas por Murillo, el cual sin duda hubo de conocer este precedente iconográfico para concebir las pinturas del Museo de Dallas.

Procedencia: Perteneció probablemente junto con su compañera al Marqués de Villamanrique de Sevilla y pasó por herencia al Conde de Altamira, cuyos herederos las sacaron a la venta en Londres en 1827. En esta fecha pasaron a poder del Marqués de Stafford. En 1858 pertenecían al Duque de Sutherland, vendiéndolo sus sucesores en 1913 en la Galería Christie de Londres. Pasaron a la Boehler Gallery donde las dos pinturas fueron vendidas a distintos compradores. *Santa Rufina* aparece en 1917 en la colección Bernax Back de Szeged, Hungría, quien lo volvió a vender a Boehler en 1929. En 1967 ambas Santas aparecen de nuevo juntas en el comercio de arte de París y en 1972 en la Galería Schickman de Nueva York, de donde fueron adquiridas por el Museo de Dallas.

Exposiciones: Londres, 1828, British Institution.—1870, Royal Academy.—Princeton, 1982 n.º 27, 28.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 359.—Justi, 1904, p. 23.—Jordan, 1974, p. 47.—Gaya Nuño, 1978, n.º 278.—Haraszti.—Takacs, 1978, n.º 28.—Angulo, 1981, II, n.º 346, p. 276.—Sullivan—Mallory, 1982, n.º 27, 28.



Fig. 104. Hernando de Sturmio. *Santas Justa y Rufina*. Sevilla. Catedral.



Cat. n.º 29

30 *Santa Rufina*

Oleo sobre lienzo. L. 93 × 64 cm.

Hacia 1660.

Dallas (Texas).

Meadows Museum. Southern Methodist University.

Forma pareja con la anterior y posee las mismas características y referencias.



Cat. n.º 30

31 *Inmaculada Concepción de El Escorial*

L. 206 × 144 cm.
Hacia 1660-1665.

Madrid. Museo del Prado.

Entre las numerosas versiones de la Inmaculada Concepción que realizó Murillo a lo largo de su vida, cuatro guarda el Museo del Prado y entre ellas, si se exceptúa la famosa *Inmaculada de los Venerables*, que perteneció a Soult [Cat. n.º 75], es ésta una de las composiciones más conocidas y populares. Citada erróneamente en los catálogos del Museo, hasta el de 1945, como *Inmaculada de La Granja* o *de San Ildefonso*, por creerla procedente de ese palacio, se la conoce hoy generalmente como *Inmaculada de El Escorial*, ya que estuvo allí en el siglo XVIII. Fechada por Mayer hacia 1665-1670, Angulo considera esta datación excesivamente tardía, ya que su estilo no parece posterior al de la pintada para Santa María la Blanca [Cat. n.º 38] en 1665, y la sitúa por ello hacia esos años.

Es, sin duda, una de las obras más íntimas y seductoras de Murillo, tal vez por la juventud del modelo femenino y el refinamiento del colorido, en el que predominan los tonos claros, amarillentos y luminosos del fondo, sobre el que se destaca la silueta de la Virgen, cuyo sentido ascensional se acusa por el movimiento en diagonal del manto.

Murillo emplea en el rostro de la Virgen un modelo que aparece en sus obras desde comienzos de la década anterior, pero que supera en juventud a las Inmaculadas realizadas con anterioridad e incluso a muchas de las que hará en los años siguientes. En ello sigue las directrices expresadas por Pacheco para esta iconografía en su «Arte de la Pintura», y en la silueta de la figura y el fondo luminoso sigue manteniendo el esquema oval recomendado por el artista y teórico sevillano, de quien es también sugerencia el colorido blanco y azul de las vestiduras marianas, según la visión de la Virgen de Doña Beatriz de Silva.

La *Inmaculada de El Escorial* sigue en su movimiento diagonal a la de Loja, hoy en el Meadows Museum de Dallas, pero a diferencia de aquella, Murillo presenta aquí el bello y sereno rostro de la Virgen de frente. Una novedad surge en la disposición de los ángeles de la parte baja, que no forman un bloque cerrado a modo de peana, sino que juegan entre las nubes con gran libertad, llevando en sus manos símbolos marianos, en un grupo abierto y dinámico, que el artista irá enriqueciendo en las posteriores interpretaciones del tema y que tiene aquí su punto de partida. Murillo utiliza en esta obra una técnica cuidadosa, de gran riqueza de pinceladas, que van dando los brillos superficiales y quebrados del vestido o los tonos profundos de las sombras del manto; aunque ligeramente barrida la pintura en la parte superior del lienzo, es muy bella la disolución de las cabezas de querubines en las nubes

y la luz del fondo, en las que sabe utilizar los pinceles del mismo modo suave y vaporoso que en los cabellos de la Virgen.

Murillo ha debido de estudiar con mucha atención la composición de este tema, pues se conocen varios dibujos preparatorios que presentan elementos utilizados de forma diversa en cada uno de los ejemplares. Curtis señaló ya la relación entre esta *Inmaculada* y un dibujo que perteneció al pintor Luis de Madrazo, hoy en la Hispanic Society de Nueva York. Existen otros dos semejantes, también en Nueva York, en la colección Schaab y en la Pierpont Morgan Library. En ellos, unas veces considerados por la crítica como originales y otras como copias, sólo coincide con la *Inmaculada* del Prado el grupo de ángeles a la derecha y de una forma no muy rigurosa (ver Angulo, 1962, pl. 1, fig. 3, 1974, p. 98, n.º 3, y J. Brown, 1976, números 38, 54).

Se ignora por completo el origen de esta pintura y es tal vez la que cita Ceán como comprada en Sevilla por el rey Carlos III, al mismo tiempo que un *San Jerónimo* del mismo tamaño, tal vez el del Prado (número 987) cuyas medidas (187 × 133 cm.) son semejantes a las de esta *Inmaculada*.

Procedencia: 1788, Colecciones Reales, El Escorial, Casa del Príncipe.—1809, Palacio de Aranjuez.—1819, Madrid, Museo del Prado.

Exposiciones: Londres, Royal Academy—París, Petit Palais, 1976, n.º 33.

Bibliografía: *Inventario de El Escorial*, 1788.—Ceán, 1800, II, p. 64.—*Cat. del Prado*, 1819, Salón II, n.º 21.—*Inventario del Prado*, 1849, n.º 229.—*Cat. del Prado*, 1854-58, n.º 229.—Id., 1872-1907, n.º 878.—Curtis, 1883, n.º 26.—Lefort, 1892, n.º 27.—*Cat. del Prado*, 1910-1972, n.º 972.—Mayer, 1913, n.º 74.—Mayer, 1923, p. 113.—Saltillo, 1933, p. 59, 71.—Mayer, 1947, p. 363.—Guinard-Baticle, 1950, p. 131, fig. 132.—Elizalde, 1955, p. 113.—Angulo, 1962, p. 232.—Gaya Nuño, 1978, n.º 70.—Angulo, 1981, I, p. 315-16, II, n.º 112, III, láms. 172, 173.



Cat. n.º 31





Cat. n.º 32

32 *Jacob pone las varas al ganado de Labán*

L. 213 × 358 cm.

Hacia 1660.

Dallas (Texas). Meadows Museum.
Southern Methodist University.

El lienzo pertenece a una serie de cuadros sobre historias de la vida de Jacob, que se citan en el siglo XVIII en poder del Marqués de Santiago en Madrid y ya dispersa a principios del siglo XIX. Varios han podido ser localizados con precisión. El Ermitage de Leníngrado guarda el de *Jacob bendecido por Isaac* y la *Escala de Jacob*; *Labán buscando los ídolos de su padre* [Cat. n.º 33], se conserva en el Museo de Cleveland y Angulo recoge además las noticias de un *Encuentro de Jacob y Raquel*, citado en la venta en Londres en 1817 de la colección de Alexis Delahaute, como procedente de la del Marqués de Santiago, que por las medidas semejantes y el tema bíblico de Jacob pudo muy bien ser compañero de aquéllos.

La primera mención sobre esta serie es de Palomino, que exalta los fondos de paisaje de Murillo: «No es de omitir la célebre habilidad que tuvo nuestro Murillo, para los países, que se ofrecían en sus historias. Y así sucedió que el Marqués de Villamanrique determinó hacer un juego de las historias de la Vida de David, de mano de Murillo, y que los países fuesen de Ignacio Iriarte. Murillo decía que Iriarte hiciera los países, y él después acomodaría las figuras. Murillo, enfadado de estos debates, le dijo que si pensaba que le había menester para los países, se engañaba; y así él sólo hizo las tales pinturas con historias, y países, cosa tan maravillosa como suya: los cuales trajo a Madrid el dicho señor Marqués». Habla Palomino erróneamente de historias de David, pero ya en el siglo XVII, Torre Farfán, cuando describe la decoración de la fachada de la casa del Marqués de Villamanrique, con motivo de las fiestas de consagración de Santa María la Blanca, en 1665, menciona la presencia allí de unos lienzos con temas de Abraham y Jacob, unos de Murillo y otros de diferente mano, parte de los cuales son los que han llegado hasta nosotros. Esta referencia le permite situar a Angulo la serie de Jacob antes de 1665 y los cree por su estilo algo anteriores a 1660, en contra de otros historiadores, como Mayer, Soria, Jordan, Stechow y Gaya Nuño, que los creen posteriores a 1665.

En 1787, Cumberland ve en Madrid, en casa del Marqués de Santiago esta serie y habla de cinco cuadros con historias de Jacob, considerándolos como lo mejor que había pintado Murillo: «los anteponía a cuantos había visto, un milagro, exceptuando sólo la Venus de Tiziano». En realidad, la belleza serena del paisaje, umbroso y de vagos perfiles montañosos disueltos en la clara luminosidad del fondo y la perfecta fusión de las figuras en aquél, hacen de esta historia una de las

más bellas e interesantes composiciones de la producción del artista.

Presenta Murillo la escena de Jacob al descubrir el engaño de Labán, cuando éste le había prometido el pago de todos los corderos rayados y manchados por los largos años al cuidado de sus rebaños, y los hacía ocultar a sus hijos, «Jacob entonces cogió varas verdes de estoraque, de almendro y plátano, y haciendo en ellas unos cortes, las descortezaba, dejando lo blanco de las varas al descubierto. Pasó después las varas, así descortezadas en los canales de los abrevaderos, adonde venía el ganado a beber; y las que se apareaban a la vista de las varas parían crías rayadas y manchadas. Jacob separó el ganado, poniendo delante cuanto de rayado y manchado había en los rebaños de Labán y puso su grey aparte, sin dejar que se mezclara con la de Labán». El pintor narra con absoluto naturalismo la descripción bíblica, presentando incluso el momento del apareamiento de las ovejas, que curiosamente fue repintado, tal vez en el siglo pasado, habiéndose devuelto en la actualidad a su estado primitivo. En el paisaje introduce Murillo elementos del paisajismo flamenco, como el peñasco central, cubierto de árboles y maleza o los teatrales efectos de claroscuro que derivan del estilo de Momper [Fig. 105]. Angulo ve también en esta obra la influencia de los paisajes de Rubens y su escuela y del paisaje italiano contemporáneo de Gaspar Dughet.

Procedencia: 1724, Madrid, Marqués de Villamanrique.—1775-1776, Madrid, Marqués de Santiago.—1859, Londres, Conde de Northwick.—1883, Dunstall Hall (Staffordshire), Sir John Hardy Bast.—1952, Zurich (Suiza), David M. Koester Gallery.—1959, Londres, Sidney Sabin.—1968, Nueva York, Wildenstein.—Museo de la Universidad de Dallas (Texas).

Exposiciones: Londres, 1951, Frank T. Sabin, *Two Great Masterpieces and Other Paintings*, n.º 29.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, p. 1036.—Cumberland, 1787, II, p. 101-102, y 123-125.—Head, 1848, p. 176, 186.—Waagen, 1854, III, p. 204.—Curtis, 1883, p. 119-120, n.º 9.—Stirling, 1891, III, p. 1093-94, IV, p. 1604.—Lefort, 1892, p. 70.—Justi, 1904, p. 14.—Calvert, 1907, p. 155-156.—Mayer, 1913, p. 19.—Id., «Apollo», 1929, p. 79.—Kubler-Soria, 1959, p. 277.—Stechow, «Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 1966, p. 367-377.—Jordan, «Art Journal», 1968, p. 288-296.—Jordan, «Art News», 1968, p. 30-31.—Gaya Nuño, 1978, n.º 207.—Angulo, 1981, I, P. 472-474, II, n.º 31, III, lám. 121-123.

33 *Labán busca los ídolos domésticos en la tienda de Raquel*

L. 242 × 362 cm.
Hacia 1660.

Cleveland. The Cleveland Museum of Art.

De la misma serie que el anterior [Cat. n.º 32], procede como aquél de la colección sevillana del Marqués de Villamanrique y narra otro pasaje de la vida de Jacob. La historia de éste se consideraba como precedente del Nuevo Testamento y sus tribulaciones, paralelas a las de los servidores de Cristo. De los temas del Antiguo Testamento parece uno de los favoritos en Sevilla, donde existieron numerosas series en la segunda mitad del siglo XVII, que se mencionan en los inventarios de colecciones particulares. El tema de Labán buscando los ídolos robados, aunque antiguo, no se populariza hasta mediados del siglo XVII y es ésta una de sus más bellas interpretaciones. Murillo narra la escena del encuentro de Jacob y Labán, en el monte Galad. Aquél había huido con su familia de la casa de su suegro y éste le persigue acusándole del robo de los ídolos domésticos (Génesis, 31, 22 y ss); Jacob inocente de ello, sin saber que los tenía su esposa Raquel, le anima a que los busque: «aquél a quien se los encuentres que muera. En presencia de nuestros hermanos busca cuanto sea tuyo y tómalo». Labán «después de salir de la tienda de Lía entró en la de Raquel, pero Raquel había cogido los terafim y los había escondido en la albarda del camello, sentándose encima. Labán rebuscó por toda la tienda pero no halló nada. Raquel le dijo: No se irrite mi señor porque no pueda levantarme ante él, pues me hallo con lo que comúnmente tienen las mujeres. Así fue como

después de buscar y rebuscar por toda la tienda no pudo encontrar los terafim».

Murillo presenta en el centro a Jacob dialogando con Labán, y a la izquierda a las hijas de éste, Lía en pie, rodeado de niños y Raquel sentada a la puerta de una tienda; a la derecha aparecen los pastores cuidando de los ganados y el grupo de los soldados que han acompañado a Labán. El paisaje, de gran amplitud y luminosidad, refleja como el anterior el eco de los modelos flamencos y de su belleza es testimonio el hecho de que el Duque de Westminster, que compró el cuadro a principios del siglo XIX, cediera a cambio dos paisajes de Claudio de Lorena y un cuadro de Poussin y pagara además 1.200 libras. Con el otro [Cat. n.º 32] y el resto de la serie da idea de la faceta paisajística del pintor, sin duda, una de las mejores de su arte y de este género en España.

Procedencia: 1665, Sevilla, Marqués de Villamanrique (?).—1724, Madrid, Marqués de Villamanrique.—1775-1776, Madrid, Marqués de Santiago.—1809, Londres, Duque de Westminster, Grosvenor House.—1924, Venta del Duque de Westminster, Christie, Hibbard.—1926, París, Jacques Canson.—1931, Río de Janeiro, Carlos Guinde.—1966, Donado al Museo de Cleveland por el John Huntington Art and Polytechnic Trust.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, p. 1036.—Cumberland, 1787, II, p. 101-102 y 123, 125.—Head, 1848, p. 176.—Curtis, 1883, n.º 10.—Justi, 1904, p. 14.—Mayer, 1913, n.º 107.—Mayer, 1926, p. 173.—Mayer, «Apollo», 1929, p. 79.—Kubler-Soria, 1959, p. 277.—Stechow, «Bulletin of the Cleveland Museum of Art», 1966, p. 367.—Stechow, 1974, «Art News», VII.—Gaya Nuño, 1978, n.º 206.—Angulo, 1981, I, p. 473-474, II, n.º 32, III, fig. 124-127.



Fig. 105. Joost de Momper. *Paisaje*.
Munich. Colección privada.





Cat. n.º 33

34 *El Cazador (Retrato de Don Antonio Hurtado de Salcedo)*

L. 238 × 135 cm.
Hacia 1664.

España. Colección particular.

El retrato de Don Antonio Hurtado de Salcedo es obra excepcional dentro de la producción de Murillo y de la pintura española del siglo XVII, en la que no es frecuente la representación del personaje como cazador. Hay que exceptuar, sin embargo, los magníficos retratos que hacia 1635 pintó Velázquez de Felipe IV, del Cardinal Infante y del Príncipe Baltasar Carlos, vestidos de cazadores, para el pabellón de caza de la Torre de la Parada, y que tal vez sugiriesen a Don Antonio Hurtado, Secretario de Estado de Felipe IV, la idea del retrato encargado a Murillo. El cuadro se ha fechado después de 1647, año en que Hurtado de Salcedo recibe el hábito de Caballero de la Orden de Santiago, cuya cruz aparece en su pecho, y antes de 1664, cuando se le concede el título de Marqués de Legarda, ya que la corona de marqués no está en el escudo de armas que Murillo pinta en tierra, a sus pies.

Para algunos, el retrato habría que situarlo hacia 1655 o 1658, año este último en que el pintor se traslada a la Corte, pero si se tiene en cuenta que el Marqués de Legarda había nacido en 1625, esas fechas son quizá demasiado tempranas en relación con la edad que aparenta el caballero y la moda que luce, que en el peinado y bigote, así como en el atuendo, parece algo más tardía. Angulo ha propuesto para esta obra una datación quizá ligeramente anterior a 1664 y piensa que pudo ser pintado en Sevilla, ciudad en la que el Marqués tenía casa y cercana a la de Murillo. En octubre de 1665 el Marqués fue recibido como hermano del Hospital de la Caridad, de donde ya desde junio de ese mismo año lo era Murillo, y parece lógico que conociera al artista y quisiera ser retratado por el ya entonces mejor y más famoso pintor sevillano. Por otra parte, desde el punto de vista técnico no está lejos de las obras del pintor de los años centrales de la década de 1660 y en el fondo de paisaje hay analogías con los dos grandes lienzos pintados entre 1662 y 1664 para Santa María la Blanca [*Cat. núms. 36-37*].

El retrato no parece deber su inspiración a los ya mencionados lienzos velazqueños, hoy en el Museo del Prado, que tal vez Murillo ni siquiera vio durante su estancia en Madrid y sólo hay con aquéllos una ligera semejanza en la actitud de la figura en pie, con las piernas abiertas en forma de tijera y sosteniendo con la mano el arma apoyada en el suelo. Sin embargo, la posición frontal del caballero está más cerca de los retratos de la generación posterior, como los que Carreño pinta por esos mismos años. Acentúa aquí Murillo el aspecto venatorio del tema, al conceder tan gran importancia al joven que acarrea la caza muerta y a los tres magníficos perros que acompañan al cazador y cuyo conjunto, absolutamente

nuevo en Murillo, constituye uno de los mejores detalles realistas de toda su obra.

Las dimensiones del lienzo, le hacen el más grande de los retratos del pintor y parecen indicar que fue pintado para ocupar un lugar noble o el testero de la gran sala de la casa del Marqués, y el aire imponente del personaje, en pie en medio del bello paisaje, tal vez eco de sus tierras de Salcedo, hace de este retrato uno de los más singulares de la pintura española.

Exposiciones: 1926, IV Congreso de Estudios vascos, repr.—Barcelona, 1929, Cat. n.º 453, p. 491, repr.—Madrid, 1951, *La caza en el arte*, n.º 36, lám. XVII.

Bibliografía: Marqués de Montesa, 1951, «A.E.A.», p. 158 y ss.—Gaya Nuño, 1978, n.º 60.—Young, 1980, n.º 60.—Angulo, 1981, I, p. 462-63, II, n.º 410, III, lám. 461.



Cat. n.º 34

35 *San Juanito y el Cordero*

L. 164 × 106 cm.

Hacia 1660 y 1665.

Londres. The Trustees of the National Gallery.

El lienzo es compañero del *Buen Pastor* de la colección Lane de Peterborough [Fig. 106]; como aquél, perteneció posiblemente a D. Justino de Neve y en tal caso sería uno de los cuadros que decoraron el altar levantado en la plaza de Santa María la Blanca en 1665, durante las fiestas de reapertura de la iglesia. Fechado, como su pareja, entre 1660 y 1665, constituye una de las más sugestivas interpretaciones de este tema de Murillo.

A diferencia de la expresión estática, de profundo misticismo, del *Buen Pastor*, el San Juan niño, como en otras versiones del artista, la del Museo de Viena o la tardía del Hospital de la Caridad de Sevilla, dirige su mirada hacia nosotros, mientras abraza al Cordero. Todo en él, desde su seductora sonrisa, hasta la mano que señala hacia el cielo, envuelven al espectador, invitándole a participar en su acción, y la actitud abandonada, delicada y graciosa del niño preludia, como su compañero, la sensibilidad dieciochesca. Murillo utiliza en la composición un colorido pardo grisáceo y un acentuado contra-

luz, que indican aún una fecha en torno a 1660 para esta obra. Al igual que del *Buen Pastor*, se conservan varias copias que demuestran el éxito del hallazgo iconográfico, entre ellas un dibujo en el Chrysler Museum de Norfolk (EE.UU.), un tiempo considerado preparatorio para el cuadro.

Procedencia: Hacia 1665, Sevilla, Justino de Neve (?).— De 1750 a 1840 pertenece a las mismas colecciones que su compañero el *Buen Pastor*.— 1840, Londres, Venta Simon Clarke, adquirido por Lord Ashburton, quien lo cede a la National Gallery.

Exposiciones: 1857, Manchester.—1870, Londres, Royal Academy.

Bibliografía: Buchanan, 1824, II, p. 35.—Curtis, 1883, n.º 322.—Mayer, 1913, n.º 85.—Mayer, 1923, p. 86, 291.—Mac Laren, 1952, p. 38.—Brown, 1976, en n.º 25, fig. 53.—Gaya Nuño, 1978, n.º 181.—Angulo, 1981, I, p. 437-8, II, n.º 335, III, lám. 185-186.



Fig. 106. Murillo. *Buen Pastor*. Londres. Colección Lane.



Cat. n.º 35



IOANN
EP^{US}
BASILIC.
CCCLII.
EPISCOPE.

PATRIC.
HANC
ANN. D.
LIBERIVS
ROMÆ.



Cat. n.º 36

36 *El Sueño del Patricio*

L. 232 × 522 cm.
Entre 1662-1665.

Madrid. Museo del Prado.

Entre 1662 y 1665 realiza Murillo uno de los encargos más importantes de toda su actividad artística, la serie de cuatro grandes lienzos para la decoración del interior de la iglesia sevillana de Santa María la Blanca. La bula concedida en 1661 por el Papa Alejandro VII en favor de la Inmaculada Concepción de María exaltó la devoción de Sevilla por este misterio mariano y entre las obras que entonces se llevaron a cabo se cuenta la restauración de esta iglesia, vieja sinagoga medieval, que quedó convertida en uno de los más espectaculares templos barrocos de la ciudad. El párroco D. Domingo Velázquez Soriano, que aparece retratado por Murillo en uno de los cuadros [*Cat. n.º 39*] y sobre todo D. Justino de Neve, canónigo de la Catedral, figura de gran relieve social en la Sevilla de su tiempo, fueron los verdaderos impulsores de estas obras. El segundo, aunque quiso permanecer en el anonimato, costeó algunos de los trabajos y tal vez fue el inspirador de los temas de las pinturas de Murillo. Terminado el templo en 1665, su inauguración constituyó uno de los grandes acontecimientos de la vida religiosa y artística del momento y las fiestas merecieron la descripción minuciosa publicada por Torre Farfán ese mismo año.

Los cuatro grandes lienzos se le debieron de encargar a Murillo hacia 1662, cuando se empiezan los trabajos, y estaban ya colocados en la reapertura de la iglesia en 1665. Dos, los medios puntos de mayor tamaño, decoraban la nave central y estaban iluminados desde lo alto por las claraboyas de la cúpula. Representaban la fundación milagrosa de la iglesia romana de Santa María de las Nieves (la Basílica de Santa María la Mayor), advocación del templo sevillano. Los medios puntos menores, que ocupaban los testeros de las naves laterales, estaban dedicados el uno a la *Inmaculada Concepción*, en el lado del Evangelio, y el otro a la *Eucaristía* en la nave de la Epístola. Los lienzos permanecieron en el lugar para el que fueron pintados hasta la Guerra de la Independencia, cuando arrancados de los muros, formaron parte del botín de guerra del mariscal francés Soult, aunque dos de ellos regresaron más tarde a España.

El *Sueño del Patricio*, que ocupaba según Torre Farfán el lado izquierdo de la nave, narra uno de los pasajes de la leyenda piadosa de la fundación de la Iglesia de Santa María de las Nieves, el instante en que al patricio romano Juan y a su mujer se les aparece en sueños la Virgen, a la que en su devoción habían dejado como heredera de sus bienes, para manifestarles que agradecida por sus oraciones es voluntad suya y de su Hijo, que edifiquen en su honor en el monte Esquilino una iglesia, cuya planta he de seguir la tra-

zada en el suelo por la caída de una nevada milagrosa. Murillo imagina la escena en el interior del hogar, en un ambiente que, como señala Angulo, recuerda el de algunos ejemplos de Zurbarán en la representación de lo doméstico y cotidiano, como los temas de la Virgen Niña dormida, el de la Colegiata de Jerez, o el del Niño tejiendo la corona de espinas. Hay también en esta obra un eco de la propia composición murillesca de la *Sagrada Familia del pajarito* [*Cat. n.º 8*], aunque aquí ha abandonado el pintor definitivamente la interpretación tenebrista de sus escenarios juveniles. El claroscuro de aquellas obras está matizado en el *Sueño del Patricio* por la luz que crea espacio y que va destacando sutilmente los detalles en penumbra de la estancia. El tema del sueño que Murillo había tratado en sus composiciones del Niño Jesús dormido en los pañales o sobre la cruz de tradición italiana boloñesa, se extiende aquí a todos los personajes de la escena, desde el perrito que, hecho un ovillo, yace a los pies de la mujer que ha abandonado su labor y duerme, hasta el patricio que vencido por el sueño se recuesta sobre la mesa. La composición decreciente aumenta posiblemente esa sensación de lasitud y descanso que transmite la obra y la sencillez de la atmósfera que envuelve a las figuras la convierten en una de las más altas creaciones de la pintura española. A la izquierda, aparece en un rompimiento de Gloria la Virgen con el Niño, señalando hacia el monte donde está la nevada milagrosa. Murillo no la presenta sola y en esto se aparta del ejemplo antiguo del mosaico romano de Santa María la Mayor de Roma, como ha hecho también en la representación de los esposos, allí dormidos en el lecho, aquí sentados en la habitación en una escena indudablemente más variada y pictórica.

Una técnica ligera, fluída y segura, de maestría excepcional, va creando ya ese emborronamiento de los contornos que anuncia su vaporoso estilo tardío y produce una auténtica sensación de realidad.

Según Angulo, el dibujo de la Kunsthalle de Hamburgo, que presenta una mujer dormida, creída una Magdalena, es posiblemente preparatorio para esta composición [*Cat. n.º D 20*].

Procedencia: 1665, Sevilla, Santa María la Blanca.—1813, París, Museo Napoleón.—1816, devuelto a España, Madrid, Academia de San Fernando.—1901, Madrid, Museo del Prado.

Exposiciones: Ginebra, 1939, n.º 68.

Bibliografía: Torre Farfán, 1665, fol. 4.—Ponz, ed. 1947, p. 794.—*Inventario manuscrito de la Academia*, 1824.—Pasavant, 1877, p. 287.—Curtis, 1883, n.º 229.—Madrado, 1884, p. 300.—Villaurrutia, «Cultura española», 1904.—Mayer, 1913, n.º 77.—Beroqui, 1932, p. 97, 1933, p. 88, 155.—Sánchez Cantón, *Cat. del Prado*, 1942, n.º 994.—Angulo, 1969, «AEA», p. 13 y ss.—Angulo, 1974, p. 102.—Gaya Nuño, 1978, n.º 103.—Angulo, 1981, I, P. 327-29, II, n.º 39, III, lám. 198-200.

37 *El Patricio Juan y su esposa ante el Papa Liberio*

L. 232 × 522 cm.

Entre 1662-1665.

Madrid. Museo del Prado.

El lienzo, en forma también de medio punto, es compañero del anterior [*Cat. n.º 36*] y termina el relato comenzado en aquél de la piadosa leyenda del siglo IV sobre la fundación de la basílica romana de Santa María la Mayor. El Patricio Juan y su esposa acuden ante el Papa Liberio a contarle su visión y el mandato de la Virgen. El Papa, que ha tenido el mismo sueño durante la noche, quiere verificar el milagro y reúne a todo el clero y al pueblo piadoso para acudir al lugar señalado del monte Esquilino, donde encuentran, a pesar de los calores del mes de agosto, un espacio cubierto de nieve con la traza de la iglesia. Murillo sabe fundir las dos escenas, la visita al Pontífice y la procesión solemne al Esquilino y, al ser pareja del anterior, emplea en su composición la misma línea decreciente, aquí en sentido inverso, que favorecía el movimiento de las escenas y la perspectiva de la nave del templo hacia el altar mayor, donde se encontraba la vieja imagen de la Virgen sevillana de Santa María. A pesar de la semejanza compositiva entre estas dos obras, la visita al Pontífice presenta una mayor complicación en las escenas. En el grupo de la izquierda, que se despliega ante un grandioso escenario de arquitecturas clásicas, con un evidente gusto por los ropajes y la riqueza de las telas, hay un claro recuerdo de la manera de hacer de los maestros venecianos, de Tintoretto y quizá en mayor medida de Veronés. La amplitud monumental de la arquitectura es excepcional en la obra murillesca y sólo comparable a las creaciones más tardías del Hospital de la Caridad. La luz que entra por la izquierda, y que es elemento esencial en todos los lienzos de Santa María la Blanca, resalta la severa desnudez de los muros y produce el deseado efecto de contraluz, sobre el que destaca el gran cortinaje de terciopelo y la figura del Papa, en cuyos rasgos, según ha señalado Angulo, Murillo ha querido dejar los del Pontífice Alejandro VII, por haberse renovado la iglesia durante su pontificado y por deberse a él el Breve sobre la Inmaculada Concepción.

La procesión al Esquilino, que ocupa una considerable zona del lienzo, no está concebida como una masa de figuras imprecisas. En ella Murillo, con agudo sentido realista, hace desfilar a una serie de personajes en movidas y variadas actitudes, con el Papa bajo palio, mientras un grupo de gentes del pueblo, atento al paso de los clérigos y cardenales que se pierden en la distancia, como en la escena del Patricio, a la izquierda, demuestra el interés de Murillo por la utilización de la luz y la sombra en contrastes que recuerdan su empleo por los artistas venecianos.

A estos dos medios puntos, el de la visita al Pontífice y el del Sueño del Patricio, se les añadió durante

su permanencia en París, en el Museo de Napoleón, un bello marco neoclásico, obra del famoso arquitecto Percier, que presenta en las enjutas símbolos del papado unidos a las plantas y alzados de la basílica romana de Santa María la Mayor.

Procedencia: 1665, Sevilla, Santa María la Blanca.—1813, París, Museo Napoleón, sacado de España por el Mariscal Soult.—1816, Madrid, depositado en la Academia de San Fernando.—1901, pasa por Real Decreto al Museo del Prado.

Exposiciones: Ginebra, 1939, n.º 69.

Bibliografía: Torre Farfán, 1666, fol. 4.—Ortiz de Zúñiga, *Anales*, 1677, fol. 817.—Ponz, ed. 1947, p. 794.—Ceán, 1800, II, p. 52.—Ceán, 1806, p. 62.—González de León, 1844, I, p. 102.—Stirling, 1848, p. 206.—Curtis, 1883, n.º 230.—Madrado, 1884, p. 300.—Villaurrutia, «Cultura española», 1904.—Mayer, 1913, n.º 78.—Beroqui, 1932, p. 97, 1933, p. 88, 155.—Sánchez Cantón, *Cat. del Prado*, 1942, n.º 995.—Angulo, 1969, «AEA», p. 13 y ss.—Gaya Nuño, 1978, n.º 104.—Angulo, 1981, I, 329-332, II, n.º 40, III, láms. 201-204.





Cat. n.º 37

38 *La Inmaculada Concepción*

L. 172 × 285 cm.

En un rótulo: «IN PRINCIPIO DILEXIT EAM».

1662-1665.

París. Museo del Louvre.

El lienzo es compañero del *Triunfo de la Iglesia*, dentro de la serie que Murillo pintó para decorar el interior de Santa María la Blanca. Ambos ocupaban los testeros de las naves laterales y éste de la Concepción estaba colocado en la del Evangelio. Las dos obras, que formaban un medio punto completo, han sido cortadas desigualmente en sus extremos laterales y quizá algo en altura y debieron tener en origen 1,94 de altura y 3,20 de longitud. En el de la Concepción el centro primitivo de la composición se debía de encontrar aproximadamente en las manos de la Virgen. Ambos cuadros, el de la Inmaculada y el de la Iglesia que presenta triunfante la Eucaristía, están unidos no sólo desde el punto de vista compositivo, sino también temático, ya que el relacionar a la Virgen con la Eucaristía se remonta a la Edad Media y María, como Madre de Dios, al albergar al Hijo en sus entrañas, se convierte así en el primer tabernáculo. Tanto Don Justino de Neve, como el licenciado Velázquez Soriano, párroco de la iglesia y a quien Torre Farfán describe como «docto en temas espirituales», pudieron sugerir a Murillo la unión de los temas de la Inmaculada y la Eucaristía en las naves laterales. Por otra parte, esa unión debía de ser difundida y popular, ya que el tema central de las fiestas de Santa María la Blanca de 1665 fue precisamente el de la exaltación de ambos misterios, que aparecen unidos en las alabanzas con que se comenzaron todos los sermones de esa festividad.

El lienzo de la Inmaculada se relaciona en su composición con las interpretaciones tardías de este tema. De técnica muy deshecha, presenta a la Virgen aislada ante un grandioso fondo de celajes anaranjados, en los que revolotean angelitos y querubines. La diferencia con otras de sus Inmaculadas reside sobre todo en la introducción del grupo de figuras de medio cuerpo, que aparecen en adoración ante ella, motivo empleado profusamente en la pintura manierista y que aparece con frecuencia en las composiciones de El Greco. Pacheco había introducido así al donante en alguna de sus Concepciones, y así lo hizo también Zurbarán en su *Concepción* de Edimburgo, pero ya en la época de Murillo era una distribución del lienzo algo arcaica. Sin embargo, esta presentación de las medias figuras muy en primer término, que aparece asimismo en el paralelo *Triunfo de la Iglesia*, parece tener un resurgimiento en ese momento en otros artistas contemporáneos; pocos años antes, en 1658, lo emplea Alonso Cano en su *Presentación de la Virgen* de la Catedral de Granada y en 1665-1666, al mismo tiempo que estos lienzos de Murillo, lo vuelve a repetir Canó en su *Virgen del Rosario* de la Catedral de Málaga.

El grupo de la izquierda, de un admirable realismo, presenta algunos retratos de personajes contemporáneos, según lo atestigua Torre Farfán, que menciona sólo al párroco Don Domingo Velázquez Soriano. Este se ha identificado con el hombre que cruza sus manos sobre el pecho, en el lugar preferente de la composición. Angulo ha querido ver en el que aparece tras él, al bachiller Salvador Rodríguez, sacerdote que ayudaba al párroco en sus funciones y que le sucedió a su muerte, mientras que para el caballero de espaldas y el niño, sugiere una posible identificación con el Marqués de Villamanrique, vecino y cofrade de la iglesia, que contribuyó sin duda en su restauración, y con su hijo Don Melchor, que contaba por entonces trece años, lo que parece ajustarse a la edad del muchacho del cuadro.

El Museo de Copenhague conserva un dibujo de la Inmaculada (J. Brown, 1976, n.º 24), sobre el que existen dudas en cuanto a su posible originalidad, al presentar con demasiada fidelidad y una indudable torpeza en las proporciones a la figura de la Virgen.

Procedencia: 1665, Sevilla, Santa María la Blanca.—1817, M. Lom, que lo había adquirido del Mariscal Soult, a su salida del cuadro de España, lo vende a Luis XVIII, para el Museo del Louvre.

Bibliografía: Torre Farfán, 1666, fol. 4.—Ortiz de Zúñiga, *Anales*, 1677, fol. 817.—Ponz, ed. 1947, p. 794.—Ceán, 1800, II, p. 52.—Ceán, 1806, p. 62.—González de León, 1844, I, p. 102.—*Cat. del Louvre*, 1848, n.º 546.—Stirling, 1848, p. 206.—Curtis, 1883, n.º 30.—Madrazo, 1884, p. 300.—Mayer, 1913, n.º 76.—Hautecoeur, 1926, 1708.—Angulo, 1969, p. 13 y ss.—Gaya Nuño, 1978, n.º 105.—Angulo, 1981, I, p. 335-337, II, n.º 41, III, lám. 205.—*Cat. del Louvre*, 1981, II, p. 102.



Cat. n.º 38

39 *Triunfo de la Eucaristía*

L. 196 × 250 cm.

En un rótulo: «IN FINEM DILEXIT EOS».

1662-1665.

Buscot Park, Faringdon. Colección Faringdon Trust.

Pareja del anterior, el lienzo ocupaba el testero de la nave de la Epístola en la Iglesia de Santa María la Blanca y estaba situado sobre el Comulgatorio. Torre Farfán en su descripción de este cuadro lo menciona como la Fe, aunque no son atributos de esa virtud ni las Escrituras ni las llaves, más cercanas a una alegoría de la Iglesia. Lo que sí es evidente es el lugar destacado y central del cáliz con el Santísimo, sobre el que vuela además la paloma de Espíritu Santo, con lo que la Iglesia podría aparecer sólo como administradora de la Eucaristía, siendo ésta el verdadero tema del lienzo. En la parte derecha, un grupo de figuras adoran el Sacramento y en ellas quiere representar Murillo la fe popular, con personajes masculinos y femeninos espléndidamente captados en sus fervorosas expresiones.

Procedencia: Sevilla, Santa María la Blanca.—Sacado de España durante la Guerra de la Independencia, por el Mariscal Soult o bien por el Mariscal Favers.—1865, París, venta Pourtales.—1895, Londres, Venta Lyne Stevens.—1908, Sir Alexander Henderson.—1934, Lord Faringdon.

Exposiciones: 1908, Londres, Burlington Fine Arts Club, n.º 16.—1913-1914, Grafton Galleries, n.º 79.—1920-1921, Londres, Royal Academy, n.º 85.—1981, National Gallery of Art, *El Greco to Goya*, n.º 50.

Bibliografía: Torre Farfán, 1666, fol. 5.—Ortiz de Zúñiga, *Anales*, 1677, fol. 817.—Ponz, ed. 1947, p. 794.—Ceán, 1800, II, p. 59.—Ceán, 1806, p. 62.—Stirling, 1848, p. 206.—Curtis, 1883, n.º 231.—Justi, 1904, p. 28.—Angulo, 1969, «AEA», p. 13 y ss.—Gaya Nuño, 1978, n.º 106.—Angulo, 1981, p. 337-339, II, n.º 42, III, lám. 206.—Braham, 1981, n.º 50.



Cat. n.º 39

L. 200 × 176 cm.
Hacia 1665-1666.

Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Perteneció esta pintura al retablo mayor de la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, donde estaba situado a la derecha de su primer cuerpo, formando pareja con *Las Santas Justa y Rufina* que estaban situadas a la izquierda. La colocación de estos personajes en el retablo está plenamente justificada, puesto que San Buenaventura es uno de los principales santos de la Orden Franciscana y San Leandro, según la tradición, fue el fundador del templo que se construyó en el lugar donde habían sido martirizadas las Santas Justa y Rufina y donde posteriormente los Capuchinos construyeron su convento. Viene a ser por lo tanto esta pintura una representación alegórica de la cesión del histórico templo por parte del santo obispo sevillano a San Buenaventura. Este hecho queda testimoniado por la presencia en las manos de San Buenaventura de la maqueta de una iglesia cuyas líneas arquitectónicas, de estilo gótico, no guardan ninguna relación con el templo de los Capuchinos, debiéndola de haber reproducido Murillo a través de un grabado.

La composición de esta obra es solemne y grave, aunque Murillo ha tratado de vitalizarla a través de los gestos y actitudes de ambos personajes, que parecen estar dispuestos en actitud de diálogo. En efecto, San Leandro, situado en primer término, vuelve su rostro hacia San Buenaventura en actitud de transmitirle un mensaje espiritual. Esta figura de San Leandro tiene claros precedentes en la obra de Murillo, puesto que su fisonomía es la misma que aparece en la pintura de la Sacristía de la Catedral de Sevilla realizada en 1656 [*Cat. n.º 17*], donde se le representa sentado. También es idéntico su rostro en el cuadro de formato circular que figura en la Sala Capitular de dicha Catedral realizado por Murillo en 1668.

La iconografía que presenta San Leandro en esta obra fue también utilizada por Murillo en el cuadro de la Sacristía de la Catedral sevillana, puesto que sostiene su báculo arzobispal con una mano, mientras que con la otra muestra un folio con la inscripción *Credite o Gothi consubstantialem Patri*, alusiva a su lucha contra la herejía arriana; un pequeño ángel situado a la derecha sostiene la mitra que alude a su condición de obispo.

La representación de San Buenaventura es única en la producción de Murillo y en ella capta un rostro cargado de emotividad. Lleva la tonsura y la barba característica de los religiosos Capuchinos acertando su semblante a traducir el sentido de trascendencia espiritual que Murillo otorga a sus personajes para acercarlos a la sensibilidad popular.

La misma armonía en las expresiones sentimentales que vincula a los dos personajes se observa en las relaciones de los tonos cromáticos que Murillo ha empleado en esta pintura, puesto que en ella equilibran perfectamente los blancos, ocres y marrones, estando este austero repertorio vitalizado por el rojo púrpura de la muceta que lleva San Buenaventura.

Procedencia: Figuró siempre en el retablo de la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla hasta 1810, en que los religiosos trasladaron las pinturas a Gibraltar para evitar que fueran robadas por los franceses. En 1814 las pinturas volvieron a la iglesia. Después de la Desamortización de 1836 este cuadro y sus compañeros en el retablo pasaron al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 799.—Ceán Bermúdez, 1800, II, p. 61.—Curtis, 1883, n.º 336.—Gestoso, 1912, n.º 83.—Mayer, 1923, p. 137.—Hernández Díaz, 1967, n.º 206.—Gaya Nuño, 1978, n.º 116.—Angulo, 1981, I, p. 66, n.º 65.



CREDIT
OGOTIE
CONSVBS
TANFIALENI
PATRI

Cat. n.º 40

41 *Las Santas Justa y Rufina*

L. 200 × 176 cm.
Hacia 1665-1666.

Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Es ésta una de las más famosas pinturas de Murillo, al estar representado en ella un tipo característico de belleza popular sevillana. Formó parte del retablo mayor de la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, estando justificada su presencia en dicho retablo porque en el lugar donde se construyó esta iglesia habían sido martirizadas las dos Santas. Ambas aparecen con sus atributos, que son los cacharros de cerámica alusivos a su profesión de alfareras y también la causa de su martirio, acaecido según la tradición durante la dominación romana en España. Refiere esta tradición que los recipientes de barro fabricados por las Santas eran de muy bella factura y por ello les fueron solicitados por los sacerdotes romanos para que sirvieran de objetos de culto al ídolo Salambó. A este requerimiento se negaron las Santas, por ser cristianas, oponiéndose a que sus vasijas se utilizasen en honor de un dios pagano y por ello fueron martirizadas.

El otro símbolo que habitualmente aparece vinculado a las Santas Justa y Rufina es la Giralda, la torre de la

Catedral sevillana. Según esta tradición, durante un terremoto que asoló la ciudad de Sevilla en 1504 y cuya intensidad puso en peligro la torre, ésta no cayó derribada merced a que las Santas bajaron del cielo y la abrazaron para evitar que se desplomara.

El tema de las Santas Justa y Rufina consagrado por Murillo tiene sus precedentes iconográficos en Sevilla, siendo la versión más antigua que se conoce la realizada por Hernando de Sturmio en el retablo de la capilla de los Evangelistas de la Catedral, en 1555. También Luis de Vargas las pintó al fresco en 1558 en uno de los muros de la Giralda, aunque esta representación ha desaparecido casi por completo. Otro ejemplo posterior es la pintura firmada por Miguel de Esquivel y fechable hacia 1615-1620 que se conserva en el Archivo de la Catedral [Fig. 107]. También en la Catedral de Sevilla se guarda una representación de las Santas Justa y Rufina, obra atribuida a Ignacio de Ries y fechada hacia 1655.

Murillo en esta versión del tema ha captado a las dos santas sevillanas a través de dos jóvenes de facciones delicadas y bellas que sostienen entre sus manos una reducida Giralda, mientras que sus elegantes figuras quedan frontales al espectador; un armonioso juego de verdes, ocre y rojos armonizan perfectamente el cromatismo del vestuario de ambas santas. El boceto para esta obra se conserva en el Museo de Tokio y un dibujo preparatorio en el Museo Bonnat de Burdeos [Fig. 70].

Procedencia: Perteneció al retablo mayor de los Capuchinos de Sevilla hasta la Desamortización de 1836. A partir de esa fecha pertenece al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Bibliografía: Ortiz de Zúñiga, 1667, p. 773.—Ponz, ed. 1947, p. 799.—Ceán Bermúdez, 1800, p. 61.—González de León, 1884, II, p. 261.—Latour, 1855, II, p. 182.—Velázquez y Sánchez, 1864, p. 178.—Curtis, 1883, n.º 125.—Valencina, 1905, IV, p. 119 y 124.—Montoto, 1923, p. 79.—Mayer, 1923, fig. 138.—Gestoso, 1912, n.º 81.—Sánchez Cantón, 1930, V, fig. 420.—Lafond, 1946, p. 85.—Hernández Díaz, 1967, n.º 197.—Gaya Nuño, 1978, n.º 114.—Angulo, 1981, I, p. 360, II, p. 65, n.º 64.



Fig. 107. Miguel de Esquivel. *Las Santas Justa y Rufina*. Sevilla. Catedral.



Cat. n.º 41

42 *Santo Tomás de Villanueva*

L. 283 × 188 cm.

Hacia 1668.

Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Es ésta una de las pinturas en las que Murillo alcanza sus más altos valores artísticos por la perfección de su técnica y la calidad de su esquema compositivo. Por ello resulta lógico que el artista la considerase como una de las mejores de su producción, según nos informa Palomino.

Procede de la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, donde estaba situada en la primera capilla de la nave de la derecha, conforme se entraba en el templo. El santo protagonista de esta pintura no es franciscano, sino agustino, pero su presencia en la iglesia está justificada, puesto que Santo Tomás de Villanueva fue un santo limosnero, siendo esta acción caritativa una de las principales misiones de los franciscanos. Por ello no ha de resultar extraño que un santo obispo, que al igual que San Francisco abandonó las riquezas terrenales para dedicarse a servir a Dios y a los pobres, tuviese representación en la iglesia. Al mismo tiempo, según ha sabido señalar Angulo, la elección del tema para decorar una de las capillas de la iglesia, se debe a la presencia de varios frailes de origen valenciano en la comunidad de los Capuchinos de Sevilla. Como quiera que Santo Tomás de Villanueva era valenciano y su devoción se encontraba muy extendida en la segunda mitad del siglo XVII, es lógico que se quisiera honrar su memoria en el convento de Sevilla.

La escena se desarrolla en un interior, ambientado con solemnes estructuras arquitectónicas, cuya profundidad

espacial se intensifica a través de la sucesión de planos alternantes de luz y de sombra. La composición está presidida por la figura del santo que ha abandonado su dedicación al estudio de textos teológicos para ocuparse en socorrer económicamente a varios mendigos. Ante él aparece un tullido cuya figura está resuelta en un admirable escorzo, al estar arrodillado a sus pies. A la derecha están situados varios mendigos que muestran actitudes psicológicas contrastadas, como puede apreciarse en la expresión expectante del niño tiñoso que aguarda ser socorrido, en la complacencia del anciano que mira codicioso la moneda que alberga en la palma de su mano y en la ansiedad de la vieja que aparece en último término, en cuyo rostro se refleja la desconfianza de ser socorrida por ser la última en llegar. Este variado repertorio de actitudes anímicas se contrasta con el equilibrio del grupo de la madre con el hijo que aparece en la parte inferior izquierda de la composición, cuya serenidad tras haber sido socorridos configura uno de los más bellos aspectos de la vida popular captados por el artista.

Procedencia: Figuró en la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla hasta 1810, fecha de la ocupación francesa. Fue llevado a Gibraltar con las demás pinturas de Murillo de la iglesia para evitar la rapacidad del Mariscal Soult. En 1835 después de la Desamortización pasó al Museo de Bellas Artes.

Bibliografía: León, 1805, fol. 19.—Palomino, ed. 1947, p. 1033.—Ponz, ed., 1947, p. 799.—Ceán, 1800, II, p. 62.—Curtis, 1883, n.º 395.—Mayer, 1923, p. 144.—Montoto, 1923, p. 85.—Gestoso, 1912, n.º 90.—Hernández Díaz, 1967, n.º 201.—Gaya Nuño, 1978, n.º 141.—Angulo, 1981, I, p. 369, II, n.º 76.



Cat. n.º 42

43 *San Francisco abrazando a Cristo en la Cruz*

L. 282 × 188 cm.
Hacia 1668.

Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Esta pintura es una de las pertenecientes al extenso ciclo que Murillo realizó para el Convento de los Capuchinos de Sevilla. Estaba situada en una capilla lateral de la iglesia, concretamente en la que se encontraba en primer lugar de la nave izquierda, a la entrada del templo.

El tema representado es esencialmente franciscano, pues justamente ensalza la profunda devoción a Cristo crucificado que profesa esta orden religiosa. La composición narra un momento trascendental en la vida de San Francisco, puesto que alude a la decisión que tomó en su juventud, de abandonar todos sus bienes terrenales para dedicarse a servir al mensaje cristiano de amar a Dios y al prójimo. Por ello, el sentido de la renuncia a las riquezas aparece reforzado en la pintura, a través del texto que figura en el libro que sostienen los ángeles a la izquierda de la composición, donde se lee la frase: *Qui non renuntiat omnibus qui possidet non potest meus esse discipulus. Luc. XIII*. La traducción de este versículo del evangelio de San Lucas señala claramente las palabras de Cristo al indicar que «quien no renuncia a todo lo que posee no puede ser discípulo mío».

Sin embargo lo trascendental en esta representación es el mutuo intercambio de abrazos entre los dos personajes que protagonizan la escena, ya que Cristo recompensa la renuncia que San Francisco hace de los bienes terrenales desclavando uno de sus brazos para acogerle en su regazo. El globo que figura bajo los pies de San Francisco es símbolo de su desprecio por las cosas terrenales.

Esta versión de índole mística tiene precedentes en la vida de los Santos y en algunas ocasiones ha sido representada en la pintura, siendo el caso más conocido en España el cuadro de *San Francisco abrazando a Cristo en la Cruz*, obra de Francisco Ribalta que fue pintado para el Convento de los Capuchinos de Valencia y que actualmente se conserva en el Museo de Valencia [Fig. 43].

La gran popularidad de esta pintura de Murillo se debe fundamentalmente a su intensa intimidad espiritual, exenta de todo dramatismo. El sentimiento de mutuo afecto entre el personaje humano y el divino está captado en la pintura de una manera casi familiar y doméstica, consiguiendo que el espectador se sienta próximo a tan trascendental episodio, merced a la ruptura con actitudes hieráticas y distantes que en la concepción de la religiosidad habían imperado en el ambiente sevillano de la primera mitad del siglo XVII.

La suavidad del cromatismo de esta pintura, donde no hay ningún tono discordante ni violento, y la perfecta armonización entre las gamas del hábito del Santo,

con las carnaciones del cuerpo de Cristo y con el fondo verdoso del paisaje, contribuye a intensificar el profundo sentimiento de efectividad intimista que impera en esta obra.

Un dibujo preparatorio realizado por Murillo para esta composición se conserva en el Courtauld Institute de Londres [Cat. n.º D 6].

Procedencia: Estuvo siempre en la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla. En 1810 fue trasladado a Gibraltar, con el resto de las pinturas de Murillo que había en la iglesia para evitar que fueran requisadas por los franceses. Después de la Desamortización de 1836 pasó al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 799.—Ceán, 1800, II, p. 61.—Curtis, 1883, n.º 228.—Valencina, 1908, IV, p. 119.—Gestoso, 1912, n.º 13.—Mayer, 1923.—Montoto, 1923, p. 84.—Hernández Díaz, 1967, n.º 203.—Gaya Nuño, 1978, n.º 187.—Angulo, 1981, p. 367, II, p. 71, n.º 72.



IN HOC SIGNO
VICIT DEUS
ET VINCIT
SARACENI ET
IUDAEI ET
MAURUM

NON POTERIS
MEVS
SANTIA
ESSEDNI
CHAVVS
DEI
PVLVS

Cat. n.º 43

44 *La Adoración de los pastores*

L. 282 × 188 cm.

Hacia 1668.

Sevilla. Museo de Bellas Artes.

Dentro del amplio conjunto pictórico realizado por Murillo para la iglesia de los Capuchinos de Sevilla, esta *Adoración de los pastores* estuvo colocada en una capilla lateral, concretamente en la situada en tercer lugar de la nave derecha. Es obra de excepcional calidad, en la que el artista muestra una gran maestría en su aspecto compositivo, resuelto a base de líneas diagonales que se entrecruzan, en cuya trama quedan las figuras de los pastores y de la Sagrada Familia. Por otra parte el artista ha empleado un armonioso efecto de contraluces, logrado a través del contraste entre el foco luminoso que penetra por la izquierda en dirección diagonal y la suave penumbra que invade el interior del portal. La vibrante atmósfera que el artista ha conseguido en el ambiente, matiza perfectamente el repertorio de expresiones psicológicas que manifiesta cada uno de los personajes que participan en la escena.

En esta representación triunfa especialmente un sentido de exaltación de lo popular, puesto que Murillo ha introducido en ella a cuatro pastores que resumen perfectamente el ciclo de la vida que va desde la infancia hasta la vejez, plasmado respectivamente en el niño que ofrece una gallina, la joven campesina de bellas facciones que lleva una cesta con huevos, el pastor de edad madura que aparece arrodillado ofreciendo un cordero, y el anciano que con las manos recogidas junto al pecho contempla ensimismado la figura del Niño.

La representación simbólica de una humanidad popular ante el Niño Dios se intensifica con la dulzura y sencillez con que se muestra la Sagrada Familia, cuyas expresiones ofrecen un claro reflejo de los sentimientos domésticos que imperan en la vida cotidiana. Así el padre aparece en pie apoyado en su cayado, mirando al Niño con actitud complaciente, mientras que la Virgen levanta suavemente los pañales que cubren al recién nacido para que los pastores puedan contemplarle mejor. En esta actitud de la Virgen, Murillo ha conseguido uno de los más bellos efectos de su producción pictórica, reflejando un prototipo de belleza popular intensamente impregnado de modestia y sencillez.

En el Courtauld Institute de Londres se conserva un apunte al dorso del dibujo preparatorio del *San Francisco abrazando al Crucifijo*, que sirvió de base para la realización de esta obra [Cat. n.º D 6].

Procedencia: Figuró siempre en la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla. En 1810 fue llevado a Gibraltar con las demás pinturas de Murillo que había en la iglesia, para evitar que fueran incautadas por los franceses. Después de la Desamortización de 1836 pasó al Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 799.—Ceán, 1800, II, p. 61.—Curtis, 1883, n.º 118.—Valencina, 1908, IV, p. 119.—Mayer, 1923, p. 147.—Montoto, 1923, p. 90.—Gastoso, 1912, n.º 92.—Hernández Díaz, 1981, n.º 200.—Angulo, 1981, I, p. 372, II, p. 72, n.º 73.



Cat. n.º 44

45 *La curación del paralítico en la piscina próbatica*

L. 237 × 261 cm.

1668.

Londres. The Trustees of the National Gallery.

Forma parte esta pintura de la serie de las Obras de Misericordia pintadas por Murillo para el Hospital de la Caridad de Sevilla, por indicación de Don Miguel de Mañara; está realizada en 1668, fecha en la que se coloca en la iglesia.

La iconografía de esta representación está basada en el pasaje del Evangelio de San Juan (Cap. V, 2) que narra el momento en que Jesús, en Jerusalén, cura a un paralítico que no podía moverse para sumergirse en las aguas de la piscina de Betzata; su asunto está referido a la obra de misericordia de atender a los enfermos y con esta identificación figura ya en el inventario de la Santa Caridad de 1674.

En esta composición Murillo incluye un admirable efecto de perspectiva arquitectónica, que puede considerarse como el más audaz de los que introdujo en sus pinturas. Ciertamente, la descripción de esta solemne iconografía viene impuesta por el texto evangélico que habla de una piscina con cinco pórticos. Al mismo tiempo para acentuar la sensación de profundidad Murillo emplea distintos planos alternantes de luz y de sombra que intensifican el efecto de perspectiva aérea.

En la composición los personajes aparecen concentrados en la parte izquierda, donde se agrupan Jesús con San Pedro, San Juan y otro Apóstol en planos escalonados y concentrando su atención en el para-

lítico situado en el suelo, cuya figura está resuelta en un admirable escorzo.

Son numerosas las copias que se han realizado de esta pintura, siendo la más importante la que realizó en torno a 1800 el pintor sevillano Joaquín Cortés, que también copió el resto de las Obras de Misericordia de Murillo del Hospital de la Caridad. Estas copias, pertenecientes al Palacio de Aranjuez (Madrid) han sido expuestas en la iglesia del Hospital con motivo del tercer Centenario de la muerte del pintor, ocupando los mismos lugares donde estuvieron los originales robados por el Mariscal Soult.

Procedencia: En 1810 fue sustraído de la iglesia del Hospital de la Caridad por el Mariscal Soult, siendo depositado en el Alcázar de Sevilla. En 1812 figura ya en París en la colección Soult, quien intentó venderlo al gobierno inglés, a Luis Felipe de Orleans y al gobierno francés. Adquirido en 1847 por George Tomline de Owell Park; pasó después a su descendiente C. Pretyman de quien la obtuvo Owen Hugh Smith en 1933. Comprada por Agnew's, éste la vendió a los testamentarios de W. Graham Robertson, quienes la donaron en su memoria a la Galería Nacional de Londres en 1950.

Exposiciones: 1910, Londres, Royal Academy, número 46.—1981, National Gallery, n.º 25.

Bibliografía: Waagen, 1854, 3, p. 434.—Curtis, 1883, n.º 182.—Mayer, 1923, p. 131.—Mac Laren-Graham, 1970, pp. 67-70.—Brown, 1970, pp. 265-77.—Gaya Nuño, 1978, n.º 252.—Valdivieso-Serrera, 1980, p. 71.—Young, 1980, n.º 148.—Angulo, 1981, I, p. 391, II, p. 85, n.º 82.—Braham, 1981, n.º 51, fig. 103.



Cat. n.º 45

46 *El regreso del hijo pródigo*

L. 236 × 262 cm.
1668.

Washington. National Gallery of Art.
Donación de la Avalon Foundation 1948.

Pertenece esta representación al conjunto pictórico que Murillo realizó en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, para ilustrar la práctica de las Obras de Misericordia. El Inventario de esa Institución de 1674 alude en ella a la obra de vestir al desnudo. Esta pintura fue colocada en la iglesia en 1668 y es muy probable que fuese realizada por Murillo en ese año.

La fuente literaria que el artista ha tomado para desarrollar la iconografía de esta pintura es el Evangelio de San Lucas (Cap. 15, 22), donde se narra el regreso del hijo pródigo, que vuelve arrepentido al hogar paterno después de haber dilapidado su fortuna. El padre, al ver a su hijo harapiento y maltrecho, le abraza y ordena a sus criados que le vistan con ricos ropajes, le calcen sus pies desnudos y coloquen un anillo en sus manos; al mismo tiempo ordena que se sacrifique un becerro y que se organice un banquete para celebrar el regreso del hijo al que daba por perdido. Murillo ha interpretado fielmente el contenido del texto evangélico, puesto que todos los pormenores que allí aparecen narrados están puntualmente descritos en la pintura. La composición está centrada por el abrazo del padre y del hijo, mientras que a la derecha figura el grupo de sirvientes que ha acudido con todo lo solicitado por el anciano, al tiempo que manifiestan expresiones jubilosas, realizadas en su mayoría, por

sus fisonomías juveniles. A la izquierda, en un plano secundario aparece un criado acompañado de un niño sonriente, acudiendo con el becerro para proceder a su sacrificio.

Murillo presenta nuevamente este tema, dentro de una serie dedicada a narrar la historia del hijo pródigo que se conserva en la colección de Sir Alfred Beit en Blessington [*Cat. n.º 52*]. Sin embargo, esta versión carece de la intensidad de las reacciones psicológicas que expresan los personajes en la excepcional representación de la Galería Nacional de Washington.

Procedencia: En 1810 esta pintura fue sustraída, junto con sus compañeras de serie, de la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla, por el Mariscal Sout. En ese mismo año la depositó en el Alcázar de Sevilla y en 1812 figuraba ya en París en la colección Sout. En 1835 fue vendida, pasando a poder del Duque de Sutherland, cuyos sucesores la vendieron en 1952. En esta fecha la adquiere Agnew's, quien la vendió a la Avalon Foundation la cual la donó a la Galería Nacional de Washington.

Exposiciones: Londres, 1836, British Institution.—Londres, 1913, Grafton Galleries, n.º 83.—Londres, 1938, Royal Academy.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 802.—Ceán, 1806, p. 19.—1883, n.º 193.—Gómez Imaz, 1896, n.º 5.—Montoto, 1923, p. 97.—Mayer, 1923, p. 126.—Carnaid, 1952, p. 84.—Angulo, 1971, p. 352.—Brown, 1970, p. 265.—Valdivieso-Serrera, 1980, p. 71.—Gaya Nuño, 1978, n.º 253.—Angulo, 1981, I, p. 396, II, p. 86, n.º 83.



Cat. n.º 46

47 *El hijo pródigo recibe su legítima*

L. 104 × 143 cm.
Entre 1660 y 1670.

Russborough, Blessington. Co. Wicklow (Irlanda).
Colección Sir Alfred Beit, BT.

De fecha muy debatida es la serie de seis lienzos con la parábola del hijo pródigo [Cat. núms. 47-52], que pinta Murillo tomando como ejemplo los grabados de este tema de Callot, según observación de Dorival. Algunos historiadores sitúan la serie en el período tardío de la actividad del pintor, como Curtis, Mayer, Stechow y Jordan entre otros; Angulo piensa que el estilo general de la serie coincide con el de Murillo en torno a 1660, si bien algunos contraluces parecen de fecha más tardía. No existen noticias de quién pudo encargar estos cuadros, pero en 1670 el artista se compromete a pintar una serie de seis lienzos, de los que no consta el tema, para F. de la Puente y el licenciado Duarte, que tal vez pudo ser la del hijo pródigo, a pesar de lo tardío de la fecha.

El momento escogido en este cuadro por Murillo es el del joven recogiendo la parte de la herencia paterna que le corresponde. Salvo en la narración del regreso del hijo, el relato evangélico (San Lucas, XV, 11) es muy sumario, por lo que no existe un texto literario al que Murillo se deba someter fielmente. Ello le da pie al artista para elaborar una escena que, siguiendo su gusto, se ajusta a la realidad cotidiana de una familia acomodada de su época. No hay referencias clásicas ni en el ambiente ni en las vestiduras de los perso-

najes, a quienes viste Murillo según la moda contemporánea. Es magistral la captación del sentido luminoso y atmosférico de la estancia, iluminada por la luz lateral que entra por la puerta abierta a la izquierda, en lo que quizá haya que ver un reflejo de la pintura holandesa del tiempo que sin duda habría representado la escena de forma semejante, íntima y sencilla, intimismo que se acentúa en el pequeño boceto del Museo del Prado [Cat. n.º 53]. Murillo sabe sugerir con virtuosismo, en el noble entorno de las arquitecturas clásicas de cuidada elegancia, la actitud de los personajes ante la partida del hijo, la gravedad del padre y la serena tristeza de los hermanos mayores con un profundo estudio psicológico constante en toda la serie.

Procedencia: Zarauz, Marqués de Narros, mediados del siglo XIX.—Madrid, José de Madrazo.—1850, Madrid, Marqués de Salamanca.—1867, París, Venta del Marqués de Salamanca, adquirido por el Conde de Dudley.—1896, adquirido por Sir Alfred Beit.

Exposiciones: Leeds, 1868, n.º 2917-21.—Londres, Royal Academy, 1871, n.º 410.—New Gallery, 1895-1896, Cat. p. 30.—1947, The Arts Council, repr.

Bibliografía: Velázquez y Sánchez, 1864, p. 176.—«Chronique des Arts», 9, VI, 1867, p. 1.—Curtis, 1883, p. 193, n.º 183.—Beruete, «Gazette», 1901, vol. 26, p. 258.—Bode, *The Art Collection of Mr. Alfred Beit*, 1904.—Mayer, 1913, n.º 109.—Mayer, 1923, p. 115.—Mac Laren, 1947, p. 13.—Dorival, 1951, p. 94.—Stechow, 1966, p. 367.—Gaya Nuño, 1978, n.º 260.—Young, 1980, n.º 251.—Angulo, 1981, I, 304, II, n.º 18, III, lám. 154, 160.

48 *El hijo pródigo abandona el hogar paterno*

L. 105 × 135 cm.
Entre 1660 y 1670.

Russborough, Blessington. Co. Wicklow (Irlanda).
Colección Sir Alfred Beit, BT.

Relata Murillo en esta obra el segundo episodio tradicional en la representación pictórica de la parábola del hijo pródigo, el momento en que el joven abandona el hogar y es despedido en la puerta por el padre y los hermanos. Como en el resto de los cuadros de la serie el pintor se recrea en la captación de los detalles cotidianos y en la descripción minuciosa de las vestiduras. Murillo sitúa la escena en el primer plano, con las figuras de ropajes oscuros que se destacan con fuerza ante el fondo luminoso de paisaje y arquitecturas. Presenta muy pocas diferencias en relación al pequeño boceto del Museo del Prado [Cat. n.º 54].

Procedencia: Zarauz, Marqués de Narros.—Madrid, José de Madrazo.—1850, Madrid, Marqués de Salamanca.—1867, París, venta del Marqués de Salamanca, adquirido por el Conde de Dudley.—1896, adquirido por Sir Alfred Beit.

Exposiciones: Leeds, 1868, números 2917-21.—Londres, Royal Academy, 1871, n.º 411.—New Gallery, 1895-96, Cat. p. 30.—1947, The Arts Council, repr.

Bibliografía: Velázquez y Sánchez, 1864, p. 176.—«Chronique des Arts», 9, VI, 1867, p. 1.—Curtis, 1883, p. 193, n.º 185.—Beruete, «Gazette», 1901, vol. 26, p. 258.—Bode, *The Art Collection of Mr. Alfred Beit*, 1904.—Mayer, 1913, n.º 110.—Mayer, 1923, p. 115.—Mac Laren, 1947, p. 13.—Dorival, 1951, p. 94.—Stechow, 1966, p. 367.—Gaya Nuño, 1978, n.º 262.—Young, n.º 250.—Angulo, 1981, I, p. 303, II, n.º 19, III, lám. 155.



Cat. n.º 47



Cat. n.º 48

49 *El hijo pródigo hace vida disoluta*

L. 105 × 135 cm.
Entre 1660 y 1670.

Russborough, Blessington. Co. Wicklow (Irlanda).
Colección Sir Alfred Beit, BT.

Es quizá esta escena de las más bellas compositivamente de toda la serie del hijo pródigo y en ella, eco nuevamente de la de Callot, imagina Murillo un momento de la vida del joven, que gasta en banquetes, en lujosos atavíos y en la compañía de cortesanas la riqueza heredada. Sin embargo, y como en los otros lienzos, altera el pintor sustancialmente el grabado en el que se inspira y ello descubre su originalidad para mejorar el modelo, que sabe cambiar ahora de acuerdo con la sensibilidad de una nueva época. El desbordante espacio y los numerosos y pequeños personajes del grabado francés, tiene en Murillo otra dimensión, más sobria y clara, que tiende a expresar con acierto moralizante el profundo contenido del texto evangélico. Sitúa las figuras en primer término y se ajustan en su tamaño, con perfección, a las dimensiones del pórtico que las alberga, y su verdadero valor expresivo no dependerá ya del modelo de Callot, sino de la interpretación creativa del propio Murillo.

Crea el pintor en esta escena un magistral escenario de realidad contemporánea, que hace olvidar el carácter religioso de la composición. Dos servidores atienden a la mesa, provista de abundantes y costosos manjares, un joven en la penumbra del primer término, toca el laúd y dirige su mirada al grupo central, con el hijo pródigo acompañado de dos bellas mujeres,

50 *El hijo pródigo expulsado por las cortesanas*

L. 105 × 135 cm.
Entre 1660 y 1670.

Russborough, Blessington. Co. Wicklow (Irlanda).
Colección Sir Alfred Beit, BT.

No existe esta composición en los pequeños bocetos del Prado y es de las más directamente derivadas de la serie de Callot, de la que toma Murillo la idea de la arquitectura y sobre todo de las actitudes de las mujeres. Como en el resto de las escenas, el pintor centra su interés en el estudio de las figuras, que aparecen muy en el primer término, y en las que sabe captar todo el desgarramiento de sus gestos y la violencia del hecho. A la magnificencia anterior contraponen ahora Murillo la desastrada apariencia del joven, vestido de harapos, y los humildes ropajes de las cortesanas; un caballero, cuya silueta se recorta contra el fondo iluminado de la puerta, y una vieja celestina, completan el grupo.

como él, ricamente vestidas. Murillo introduce en la escena un elemento gracioso y anecdótico, el perrillo, de fuerte recuerdo veneciano, que come bajo los manteles. El pintor envuelve toda la composición en un cuidadoso juego de luces y contrastes que acentúan los valores de las tonalidades calientes, de rojos, blancos y pardos teñidos de dorado. Una técnica vaporosa, de ricas y jugosas pinceladas, produce esa sensación notable de realidad, no sólo en la captación admirable de la materia sino también en la sensación impalpable de movimiento y atmósfera, que puede muy bien equipararse a las mejores creaciones de Velázquez. La composición presenta variantes ligerísimas en relación al boceto del Museo del Prado [*Cat. n.º 55*].

Procedencia: Zarauz, Marqués de Narros.—Madrid, José de Madrazo.—1850, Madrid, Marqués de Salamanca.—1867, París, venta del Marqués de Salamanca, adquirido por el Conde de Dudley.—1896, adquirido por Sir Alfred Beit.

Exposiciones: Leeds, 1868, números 2917-21.—Londres, Royal Academy, 1871, n.º 412.—New Gallery, 1895-96, n.º 126.—Guildhall, 1901, n.º 95.—1913-14, Grafton Galleries, n.º 80.—Arts Council, 1947, n.º 19.—Londres, National Gallery, 1981, n.º 48, fig. 100.

Bibliografía: Velázquez y Sánchez, 1864, p. 176.—«Chronique des Arts», 9, VI, 1867, p. 1.—Curtis, 1883, p. 193, n.º 187.—Beruete, «Gazette», 1901, vol. 26, p. 258.—Bode, *The Art Collection of Mr. Alfred Beit*, 1904.—Mayer, 1913, n.º 111.—Mayer, 1923, p. 115.—MacLaren, 1947, p. 13.—Dorival, 1951, p. 94.—Stechow, 1966, p. 367.—Gaya Nuño, 1978, n.º 264.—Young, 1980, n.º 251.—Angulo, 1981, II, n.º 20, III, lám. 156.

Procedencia: Zarauz, Marqués de Narros.—Madrid, José de Madrazo.—1850, Madrid, Marqués de Salamanca.—1867, París, venta del Marqués de Salamanca, adquirido por el Conde de Dudley.—1896, Londres, adquirido por Sir Alfred Beit.

Exposiciones: Leeds, 1868, números 2917-21.—Londres, Royal Academy, 1871, n.º 413.—New Gallery, 1895-96, Cat. p. 30.—The Arts Council, repr.

Bibliografía: Velázquez y Sánchez, 1864, p. 176.—«Chronique des Arts», 9, VI, 1867, p. 1.—Curtis, 1883, p. 193, n.º 185.—Beruete, «Gazette», 1901, vol. 26, p. 258.—Bode, *The Art Collection of Mr. Alfred Beit*, 1904.—Mayer, 1913, n.º 112.—Mayer, 1923, p. 115.—MacLaren, 1947, p. 13.—Dorival, 1951, p. 94.—Stechow, 1966, p. 367.—Gaya Nuño, 1978, n.º 262.—Young, 1980, n.º 252.—Angulo, 1981, I, p. 305, II, n.º 21, lám. 156.



Cat. n.º 49



Cat. n.º 50

51 *El hijo pródigo apacienta los puercos*

L. 105 × 135 cm.
Entre 1660 y 1670.

Russborough, Blessington. Co. Wicklow (Irlanda).
Colección Sir Alfred Beit, BT.

Murillo resume su serie del hijo pródigo a seis escenas, de las diez que Callot le dedicara en sus grabados. Tal vez fuera debido a los deseos del cliente o bien a que el pintor supo dejar a un lado los temas secundarios, para centrarse en los más expresivos y dramáticos, como éste que muestra ya al hijo pródigo en toda su miseria y desgracia, orando en medio de la pira de cerdos. Es el tema del arrepentimiento el que Murillo quiere destacar en su obra y dota al joven, arrodillado y semidesnudo, de una intensa expresión de fervor, y al frondoso y bello paisaje de la estampa de Callot, lo sustituye por otro de desolado y árido aspecto.

En el Prado se conserva un pequeño boceto para esta obra [Cat. n.º 56].

Procedencia: Zarauz, Marqués de Narros.—Madrid, José de Madrazo, 1850.—Madrid, Marqués de Salamanca.—1867, París, venta del Marqués de Salamanca, adquirido por el Conde de Dudley.—1896, Londres, adquirido por Sir Alfred Beit.

Exposiciones: Leeds, 1868, números 2917-21.—1871, Londres, Royal Academy, New Gallery, 1895-96, Cat. p. 30.—1947, The Arts Council.

Bibliografía: Velázquez y Sánchez, 1864, p. 176.—Curtis, 1883, n.º 190.—Beruete, «Gazette», 1901, vol. 26, p. 258.—Bode, *The Art Collection of Sir Alfred Beit*, 1904.—Mayer, 1913, n.º 113.—Mayer, 1923, p. 115.—MacLaren, 1947, p. 13.—Dorival, 1951, p. 94.—Stechow, 1966, p. 367.—Gaya Nuño, 1978, n.º 262.—Young, 1980, n.º 253.—Ángulo, 1981, I, p. 305, II, n.º 22, III, lám. 158.

52 *El regreso del hijo pródigo*

L. 105 × 135 cm.
Entre 1660 y 1670.

Russborough, Blessington. Co. Wicklow (Irlanda).
Colección Sir Alfred Beit, BT.

Murillo concluye la serie del hijo pródigo con el regreso de éste al hogar y el perdón de su padre y sus hermanos. La composición se repite de forma semejante, aunque con un mayor número de figuras, en el gran lienzo de la serie del Hospital de la Caridad [Cat. n.º 46], que presenta una escena más elaborada y grandiosa, en contraste con lo íntimo y recogido de esta obra. Según Ángulo, no ha seguido aquí la composición del grabado de Callot, sino que está más cerca en su inspiración de la estampa del mismo tema del italiano Pietro Testa (P. Bellini, *L'opera incisa di Pietro Testa*, Milán, 1976, n.º 24), muy similar en las actitudes del padre y el hijo a las del lienzo del pintor sevillano.

Procedencia: Zarauz, Marqués de Narros.—Madrid, José de Madrazo.—1850, adquirido por la reina Isabel II quien lo regala al Papa Pío IX.—1868, el Vaticano lo entrega al Conde de Dudley, para completar la serie, a cambio de un cuadro de Fray Angélico y otro de Bronzino.—1896, adquirido por Sir Alfred Beit.

Exposiciones: Leeds, 1868, números 2917-21.—Londres, Royal Academy, 1871.—New Gallery, 1895-96, Cat. p. 30.—1947, The Arts Council, repr.

Bibliografía: Velázquez y Sánchez, 1864, p. 176.—Curtis, 1883, p. 193, n.º 192.—«The Times», 17, I, 1896.—Beruete, «Gazette», 1901, vol. 26, p. 258.—Bode, *The Art Collection of Sir Alfred Beit*, 1904.—Mayer, 1913, n.º 115.—Mayer, 1923, p. 115.—MacLaren, 1947, p. 13.—Dorival, 1951, p. 94.—Stechow, 1966, p. 367.—Gaya Nuño, 1978, n.º 269.—Ángulo, 1981, I, p. 304, II, n.º 23, III, lám. 159.



Cat. n.º 51



Cat. n.º 52

53 *El hijo pródigo recibe su legítima*

L. 27 × 34 cm.
Entre 1660 y 1670.

Madrid. Museo del Prado.

El Museo del Prado guarda cuatro pequeños lienzos con el tema del hijo pródigo, que repiten, aunque con ligeras variantes, las escenas de la colección Beit [Cat. núms. 47-52]. Faltan la *Expulsión del hijo pródigo por las cortesanas* y el *Regreso a su hogar*. Su elevada calidad obliga a considerarlos originales de Murillo, —aunque en el pasado algunos historiadores pensaran que no eran más que copias de la serie grande— y son tal vez bocetos preparatorios para ella, ya que el carácter deshecho de su técnica, de pequeñas pinceladas que sugieren las formas sin terminar los detalles, se ajusta a la empleada por el artista en otros pequeños bocetos para sus obras. Este mismo carácter abocetado y ligero es lo que convierte a los cuatro lienzos del Prado en auténticas obras maestras de intimismo y realidad cotidiana, captados con la rapidez de una instantánea. Las formas quedan disueltas en la atmósfera y en este tema del *Hijo pródigo recibiendo su legítima*, Murillo se acerca casi, en la penumbra de la estancia y en los contraluces de la escena, a obras de Rembrandt.

Procedencia: 1814, Madrid. Palacio.—1819, Museo del Prado.

Bibliografía: *Inventario de Palacio*, n.º 312.—*Cat. del Prado*, 1819, Salón II.—*Cat. del Prado*, 1828, n.º 161.—Lefort, 1875, p. 3, 5.—Curtis, 1883, n.º 184.—Mayer, 1911, p. 174.—Mayer, 1922, p. 342.—Mayer, 1928, p. 324.—Sánchez Cantón, *Cat. del Prado*, 1963-1972, n.º 997.—Gaya Nuño, 1978, n.º 261.—Angulo, 1981, II, n.º 24, III, lám. 162.

54 *El hijo pródigo abandona el hogar paterno*

L. 27 × 34 cm.
Entre 1660 y 1670.

Madrid. Museo del Prado.

Es posiblemente, como el anterior, boceto preparatorio para el lienzo del mismo tema en la colección Beit [Cat. n.º 48]. Presenta ligerísimas variantes en relación con el cuadro definitivo, que se refieren fundamentalmente a los ropajes de las figuras. El cuadro debe de estar cortado en el lateral izquierdo y añadido en la parte superior, ya que no coinciden las medidas actuales con las recogidas en el Inventario de Palacio (21 × 42 cm.).

Procedencia: 1814, Madrid, Palacio.—1819, Museo del Prado.

Bibliografía: *Inventario de Palacio*, n.º 312.—*Cat. del Prado*, 1819, Salón II.—*Cat. del Prado*, 1828, n.º 162.—Lefort, 1875, p. 3, 5.—Curtis, 1883, n.º 186.—Mayer, 1911, p. 174.—Mayer, 1922, p. 342.—Mayer, 1928, p. 324.—Sánchez Cantón, *Cat. del Prado*, 1963-1972, n.º 998.—Gaya Nuño, 1978, n.º 261.—Angulo, 1981, II, n.º 25, III, lám. 163.



Cat. n.º 53



Cat. n.º 54

55 *El hijo pródigo hace vida disoluta*

L. 27 × 34 cm.
Entre 1660 y 1670.

Madrid. Museo del Prado.

Es quizá, de los cuatro bocetos del Prado, el que más diferencias presenta con el lienzo definitivo de la colección Beit, no sólo en las actitudes de las figuras y en los objetos que aparecen sobre la mesa, sino también en la propia disposición espacial, más reducida por la parte superior y con mayor amplitud en el primer término y en la parte baja. La belleza en la entonación del colorido hace de ella una de las más atractivas escenas de la serie, en la que a pesar de su carácter abocetado sigue Murillo presentando con exquisito detalle al perrito que recoge los huesos bajo la mesa.

Procedencia: 1814, Madrid, Palacio Real.—1819, Madrid, Museo del Prado.

Bibliografía: *Inventario de Palacio*, 1814, n.º 312.—*Cat. del Prado*, 1819, Salón II.—*Cat. del Prado*, 1854-58, n.º 216.—*Cat. del Prado*, 1872-1907, n.º 884.—Lefort, 1875, p. 3, 5.—Curtis, 1883, n.º 186.—Mayer, 1911, p. 174.—Mayer, 1922, p. 342.—Mayer, 1828, p. 324.—*Cat. del Prado*, 1910-1960, n.º 998.—Sánchez Cantón, *Cat. del Prado*, 1963-1972, n.º 998.—Gaya Nuño, 1978, n.º 265.—Angulo, 1981, II, n.º 26, III, lám. 164.

56 *El hijo pródigo apacienta los puercos*

L. 27 × 34 cm.
Entre 1660-1670.

Madrid. Museo del Prado.

Es éste quizás el más concluído de los cuatro bocetos de la serie del hijo pródigo y, como los anteriores, presenta algunas variantes en relación con el lienzo de la colección Beit. Es diferente la arquitectura que aparece a la izquierda, y es aún más pelado y desértico el fondo de paisaje. La iluminación de la escena, como en los otros tres, está exquisitamente estudiada por Murillo.

Procedencia: 1814, Madrid, Palacio Real.—1819, Museo del Prado.

Bibliografía: *Inventario de Palacio*, 1814, n.º 312.—*Cat. del Prado*, 1819, Salón II.—*Cat. del Prado*, 18, 28, n.º 165.—Id., 1872-1907, n.º 885.—Lefort, 1875, p. 3, 5.—Curtis, 1883, n.º 191.—Mayer, 1911, p. 174.—Mayer, 1913, n.º 00.—*Cat. del Prado*, 1910-1960, n.º 998.—Sánchez Cantón, *Cat. del Prado*, 1963-1972, n.º 998.—Gaya Nuño, 1978, n.º 268.—Angulo, 1981, II, n.º 27, III, lám. 165.



Cat. n.º 55



Cat. n.º 56

57 *Las Bodas de Caná*

L. 1,79 × 2,35 m.

Hacia 1670-1675.

Birmingham. The Barber Institute.

El tema evangélico de las Bodas de Caná le da pie a Murillo para presentar una composición de gran número de personajes en un amplio espacio arquitectónico. Estilísticamente, la obra, en su interpretación del espacio y en los tipos humanos, está muy cerca de los grandes lienzos del Hospital de la Caridad, pintados entre 1671 y 1673, lo que obligaría a fecharla en ese período, que Angulo fija entre 1665 y 1675, ya que la interpretación de las figuras del fondo y sobre todo la utilización de la luz recuerdan todavía el modo de hacer del *Patricio Juan y su esposa ante el Papa Liberio* [Cat. n.º 37], de Santa María la Blanca, poco anterior a 1665.

Más de veinte figuras se agrupan en torno a la mesa de los desposados, que dispuesta en el centro de la composición deja una zona clara y luminosa, acentuada por el rayo de luz lateral que ilumina a los esposos al fondo y a los manjares dispuestos sobre la mesa. Murillo imagina, sin ningún rigor histórico, vestiduras orientales en algunos de los personajes, que se reducen a los tocados fantásticos en forma de turbante o a las túnicas y mantos que visten otros. La amplitud del escenario, que presenta unas bellas arquitecturas clásicas con columnas y balaustradas al fondo, la abundancia de figuras y el grupo de los sirvientes entre los que aparece un muchacho negro, no deja de recordar, tratándose de un banquete, a los lienzos del mismo tema de Veronés, aunque ya en los lienzos de tema profano de Murillo aparecen los pequeños criados negros [Cat. n.º 68] que no debían de ser raros en las casas sevillanas del siglo XVII.

Murillo destaca en la escena el milagro de la conversión del agua en vino, representado con toda su capacidad de realismo popular en el primer término, en el que acentúa en un alarde de virtuosismo técnico la diversidad de cántaros de barro de la artesanía sevillana, entre los que uno se convierte además en el verdadero centro y eje de la composición. A la izquierda, Murillo presenta un bodegón de muy diversa naturaleza, sobre una mesa cubierta de manteles, hay un espléndido jarrón, labrado y adornado de esmaltes, rico ejemplo de los que aún guardan las iglesias sevillanas. Más curioso aún es el rico tapete que deja al descubierto el mantel, en cuya decoración aparece el faisán chino, claro testimonio de la presencia de productos orientales en la vida sevillana y que al aparecer en la pintura, como señala Angulo, da idea de la sensibilidad de Murillo para captar la belleza de los objetos artísticos orientales que tanto éxito iban a alcanzar un siglo más tarde en el ambiente cortesano europeo.

Procedencia: 1737, París, Jean Julienne.—1767, Venta Julienne.—1769, Venta Abbé Guillaume.—1777, Venta Príncipe de Conti.—1796, Carhan Hall, Mr. Askew.—1797, Venta Presle.—1801, Venta Robit, comprado para George Hibbert, adquirido por Lord Aylesbury.—1883, Wiltshire, M. de A. Curtis.—1915, Venta en Christie.—1947, adquirido por el Barber Institute a Hector Bruce Binney.

Exposiciones: 1816, Londres, British Institution.—1831, British Institution.—1881, Royal Academy.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 179.—Soria, 1959, p. 276.—Gaya Nuño, 1978, n.º 31.—Angulo, 1981, I, p. 423-424, II, n.º 237, lám. 296.



Cat. n.º 57

58 *La Sagrada Familia*

L. 74 × 71 cm.
Hacia 1670-1675.

Chatsworth, Derbyshire.
The Trustees of the Chatsworth Settlement.

Dentro de las numerosas versiones realizadas por Murillo del tema de la Sagrada Familia, podemos señalar que ésta es una de las más afortunadas. Está realizada por el artista en un momento de plenitud, puesto que por sus características de estilo puede fecharse entre 1670-1675. En ella Murillo desarrolla una escena de carácter intimista y doméstico, al situar a los personajes en el humilde taller de Nazareth, haciéndoles adoptar actitudes puramente naturalistas. En primer término María interrumpe por unos momentos su labor de costura para mirar complacida al Niño dormido, levantando una de las ropas que le cubren, mientras que en segundo término San José descansa también de su trabajo de carpintero para volverse y contemplar al pequeño. El recoleto gozo familiar se anima con la presencia de un grupo de cuatro ángeles que revolotean en la parte superior de la pintura, compartiendo el sentimiento de placidez doméstica que impera en el ambiente.

La composición de esta obra está admirablemente resuelta, al seguir un ritmo diagonal que incluye las figuras de la Virgen y San José; este ritmo se contra-

pone con la dirección opuesta que marca la cuna donde duerme el Niño. La intimidad ambiental está claramente reforzada en la composición merced al empleo de un suave juego de contraluces, en el que domina la penumbra que inunda la estancia de la que destacan, suavemente iluminadas, las figuras de los protagonistas de la escena. Los recursos luminosos empleados en esta pintura tienen evidentemente reminiscencias de Ribera e igualmente la descripción de la figura de San José, sujetando un madero con una mano y sosteniendo una azuela con la otra, aparece en actitud similar en las copias de un original perdido de dicho artista que se conservan en el Museo de Santa Cruz de Toledo y en el Monasterio de El Escorial [Fig. 108].

Procedencia: Adquirido por el II o el IV Duque de Devonshire en la primera mitad del siglo XVIII.

Exposiciones: 1948, Derby, n.º 9.—1948-49, Sheffield, n.º 9.—1954-1955, Leeds City Art Gallery, n.º 20.—1955, Graves Art Gallery, Sheffield, n.º 20.—1955-56 Arts Council, n.º 19.—1980-81, Royal Academy, Londres, n.º 36.—1981, National Gallery of Art, n.º 53, fig. 105.

Bibliografía: Waagen, 1854, 3, p. 351.—Curtis, 1883, n.º 143.—Mayer, 1923, lam. 58.—Gaya Nuño, 1978, n.º 174.—Young, 1980, n.º 192.—Braham, 1981, n.º 5.—Angulo, 1981, I, p. 420; II p. 171 n.º 187, III id.



Fig. 108. Ribera. *Sagrada Familia*.
Toledo. Hospital de Santa Cruz.



Cat. n.º 58

59 *San Juan Bautista Niño*

L. 142 × 107 cm.

Hacia 1670.

Kettering, Boughton House.

Colección Duque de Buccleuch y Queensberry, K.T.

El tema de San Juan Bautista niño en el desierto, conocido en la iconografía española como San Juanito, es frecuente en la obra de Murillo y semejante al del Buen Pastor niño, con el que a veces formó pareja; como éste, es producto de la sensibilidad religiosa del barroco en la elección de temas amables, con un cierto toque sentimental, acordes con el fervor popular comprensibles para todos.

El momento escogido por el pintor es reflejo de las palabras del evangelio de San Lucas dedicadas a la infancia de San Juan (I, 80): «el niño crecía y se fortalecía en espíritu y moraba en los desiertos hasta el día de su manifestación a Israel», momento que le permite a Murillo la introducción de la figura en un fondo de paisaje y acentuar lo desvalido del niño, semienvuelto en su trajecillo de piel, con toda la fragilidad infantil expresada en la delicadeza de sus rasgos. El pintor en la actitud de San Juanito presenta una composición semejante, aunque invertida, a la del *Buen Pastor* del Prado [Cat. n.º 27], sentado, con las piernas entreabiertas, sostiene la cruz en la mano izquierda y apoya la derecha sobre el cordero, pero Murillo insiste aquí sobre todo en el aspecto contemplativo de la vida del niño, que parece ser el más importante de los temas de San Juanito; el aspecto sombrío y húmedo del paisaje, la penumbra que envuelve a la figura y la sensación de calma y placidez que inspira la composición, hacen resaltar la contenida expresión de éxtasis del niño, que

alza su mirada hacia la luz divina. En la parte superior dos angelitos entre nubes acompañan al Santo en su visión y completan con la variedad del rompimiento de gloria la sosegada escena de la zona inferior. Quizá entre todas las versiones del tema, sea ésta la de más sobria expresividad; en la de la National Gallery de Londres [Cat. n.º 35], acentúa la actitud juguetona y un tanto profana del niño abrazado al cordero; en la del Museo del Prado, es lo más exaltado del éxtasis infantil lo que resalta el pintor, y es aquí el candor y la delicadeza del solitario niño lo que verdaderamente mueve al espectador. Junto con el Buen Pastor niño, el San Juanito es el contrapunto religioso de las escenas profanas de temas infantiles.

Estilísticamente la obra enlaza con otras de Murillo en torno a 1670 y no fue éste, como erróneamente apunta Gaya Nuño, el *San Juanito* que con el *Buen Pastor* decoró en 1665 el altar exterior de las fiestas de Santa María la Blanca (Cat. n.º 35).

Existen varios dibujos de Murillo (ver J. Brown, 1976) con el tema de San Juanito, y aunque ninguno es preparatorio para esta versión, ello es indicativo del interés del artista por esta composición.

Procedencia: 1857, Londres, Venta Bagnal, adquirido por Lady Cardigan.—Hacia 1770, Duque de Montagu, Duque de Buccleugh.

Exposiciones: 1870, Londres, British Institution, n.º 24.—1951, Edimburgo, n.º 30.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 336 e.—*Catalogue of the pictures in Montagu*, 1898, n.º 25.—Gaya Nuño, 1978, n.º 107.—Young, 1980, n.º 111.—Angulo, 1981, I, p. 438-39, II, n.º 334, III, lám. 351.



Cat. n.º 59

60 *Niño Jesús dormido*

L. 141 × 108 cm.

Hacia 1670.

Sheffield.
Sheffield City Art Galleries.

El tema iconográfico del Niño Jesús dormido, de larga tradición en la pintura europea desde el siglo XVI, se introduce en España con éxito a mediados del siglo XVII y quizá una de las primeras versiones conocidas sea la de Alonso Cano de la colección Gudiol en Barcelona (H. Wethey, *Alonso Cano*, Figs. 159 y 161), de hacia 1650, y anterior a cualquiera de las interpretaciones de Murillo.

Del siglo XVI, fechado en Bolonia en 1557, es el grabado de Giacomo Francia, que presenta ya al Niño dormido sobre la Cruz, como premonición de su muerte, y cuya composición encabeza las numerosas versiones que se darán en la pintura boloñesa del siglo XVII, entre las que destacan obras de Guido Reni y Albani, que también a través de estampas, contribuyeron a la difusión del tema en otros países. Asimismo, en fecha temprana, el anuncio de la Pasión se une al triunfo de Jesús sobre la muerte, que viene representada por la calavera en la que el Niño apoya su mano.

Un tema religioso tan complejo, y asimismo con tantos recursos de ternura y dramatismo debió de seducir, como parece lógico, la sensibilidad de Murillo, atraído siempre por la representación de la infancia, y prueba de ello son las numerosas variantes del Niño dormido, tanto originales como de taller. Las de composición más sencilla, en las que el Niño descansa sobre un tablero, tal vez símbolo del sepulcro y sin ningún otro atributo, responden al lienzo de la colección Wernher de Luton Hoo, en Inglaterra (Angulo, 1981, fig. 223). Otro tipo, al que pertenece el cuadro de Sheffield, aquí expuesto, es el que presenta al Niño dormido sobre la Cruz, con su mano apoyada sobre la calavera, y cuya interpretación más concentrada y simple es la del Museo del Prado (Angulo, 1981, fig. 103), en la que el Niño aparece solo; mientras que se va complicando en la variante de Sheffield, en la que el artista agranda el escenario e introduce a la figura infantil en un fondo de paisaje, acompañado de dos angelitos que vuelan sobre El, para culminar en la composición de otra obra, actualmente en paradero desconocido (Angulo, 1981, fig. 140), en la que los angelitos recorren un amplio cortinaje, mientras que otro les impone silencio.

El cuadro de Sheffield, que es tal vez el más bello y de más fina calidad de todas las interpretaciones conocidas de este tema de Murillo, se puede fechar a comienzos de la década de 1670, ya que la técnica pictórica y los modelos infantiles enlazan con obras de ese período. El Museo del Louvre guarda el dibujo preparatorio para el lienzo [*Cat. n.º D 16*], fechable asimismo en esos años.

Existen numerosas copias del cuadro, quizá de taller, y algunas de buena calidad, que demuestran el éxito de la composición. A finales del siglo XVIII, Manuel Salvador Carmona, grabador español, reproduce la obra en una estampa dedicada al Rey, cuyo dibujo de mano de Maella conserva el Museo del Prado, aunque algunas ligeras variantes en relación con el original de Sheffield, parecen indicar que tal vez se inspirase en otra versión del tema.

Procedencia: 1766, Londres, Charles Jennings.—Conde de Howe, lo recibe por herencia de su padre, primo de Ch. Jennings.—1933, Venta del Conde Howe, en Christie's, adquirido por Graves.

Exposiciones: 1824, Londres, British Institution, n.º 14.—Id., 1858, n.º 1.—1951, Sheffield, *Festival of Britain*, Graves Art Gallery, n.º 146.—1952, Sheffield, *Pictures from Yorkshire Galleries*, Graves Art Gallery, n.º 49.—1962, Londres, Royal Academy, *Primitives to Picasso*, n.º 108.

Bibliografía: «The English Connoisseur», 1766, I, p. 36, 181.—Stirling, 1873, p. 80.—Curtis, 1883, n.º 157.—«Illustrated London News», 1933, nov., p. 777.—«The Studio», 1952, enero, p. 20.—Gaya Nuño, 1979, n.º 178.—Angulo, 1981, I, p. 422, II, n.º 215, III, lám. 321.



Cat. n.º 60

61 *Autorretrato*

L. 122 × 107 cm.

Inscripción: «*Bart^{us} Murillo seipsum depin/gens pro filiorum votis acpreci/bus explendis*».

Hacia 1670.

Londres. The Trustees of the National Gallery.

Son sólo dos los autorretratos de Murillo que han llegado hasta nosotros y que se pueden considerar originales de su mano. Se conserva el primero en una colección privada americana (Angulo, 1981, n.º 413) y en él aparece el pintor incluído en un óvalo de mármol, como fragmento de un friso, de sabor clásico. Sus facciones, aún juveniles, en torno a los 30 años, lo sitúan hacia 1650, siendo por ello además ejemplo de su retratística temprana. Es el segundo autorretrato, el aquí expuesto, el más conocido y divulgado, habiéndose convertido ya desde el siglo XVII en la imagen por antonomasia de Murillo. Encargado por sus hijos, según consta en la inscripción latina, su cronología ha sido muy discutida, pero se sitúa ahora hacia 1670, ya que el artista, nacido en 1617, parece representar unos cincuenta años. El *Autorretrato* fue grabado en Amberes en 1682 a instancias de Nicolás Omazur, comerciante flamenco afincado en Sevilla y amigo de Murillo [Cat. n.º 63]. Si se exceptúa el autorretrato de Velázquez en *Las Meninas*, en que el pintor aparece ennoblecido con la Cruz de Caballero de Santiago y en su ambiente cortesano habitual, es éste de Murillo uno de los más significativos de su época, como demostración del rango y la posición social alcanzada por los artistas españoles en el siglo XVII. Utiliza el pintor uno de los tipos característicos de los retratos flamencos y holandeses desde finales del siglo XVI, en el que el modelo aparece enmarcado en un óvalo con molduras, con algunos motivos que hacen referencia a su profesión y con una cartela en la que generalmente figura una inscripción relativa al personaje. Murillo introduce aquí, a un lado la paleta y los pinceles y al otro, un dibujo, fundamento de su arte, con el lápiz, el compás y la regla.

Las facciones serenas y agradables, la mirada tranquila y grave y el ligerísimo gesto de melancolía retratan al hombre con absoluta maestría y profundidad psicológica. El efecto admirable de realidad espacial, maravillosamente reflejada por la intensidad de las luces en algunas zonas y los fondos en penumbra, se acentúa por la disposición de la figura tras el marco, con una mano apoyada en él, recurso naturalista que refuerza la ilusoria presencia de Murillo en el lienzo.

Procedencia: 1682, llevado a Amberes para ser grabado.—Sevilla, 1709, es quizá uno de los dos *Autorretratos* que figuran en el inventario de ese año de los bienes del Canónigo Bartolomé Esteban, hijo de Murillo.—Adquirido en España por Sir Daniel Arthur.—1729, Londres, colección de Mr. Bagnall, casado con la viuda de Arthur.—1704, colección de Federico, príncipe de Gales, a su muerte pasa a la colección de Sir Lawrence Dundas.—1794, vendido a Lord Ashburham.—1850, colección de Lord Spencer, de cuyos sucesores lo adquiere la National Gallery en 1953.

Exposiciones: 1855, British Institution n.º 53.—1857, Manchester, n.º 640.—1868, Leeds, n.º 342.—1876, South Kensington Museum n.º 77.—1895-96, The New Gallery n.º 103.—1913-1914, Grafton Galleries, n.º 99.—1934, Birmingham, n.º 7.—1947, Agnew's Londres, n.º 22.—1951, Edimburgo, n.º 28.—1981, Londres, n.º 43.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, p. 1034.—Ceán, 1800, II, p. 55.—Curtis, 1883, n.º 462.—Conde de la Viñaza, 1889, III, p. 139.—Mayer, 1923, p. 7.—Watherhouse, 1951, p. 23.—Harris, 1951, p. 314.—Soria, 1959, p. 277.—Braham, 1970, p. 71.—Gaya Nuño, 1978, n.º 281.—Anglo, 1981, I, p. 462; II, 322.—Braham, 1981, n.º 43.



Bart. Murillo seipsum depin-
gens pro filiorum votis ac preci-
bus explendis

Cat. n.º 61

62 *Josua van Belle*

L. 125 × 102 cm.

1670.

Inscripción al dorso: «*Josua van Belle Bartome. Murillo en Sevilla añº 1670*».

Dublín. National Gallery of Ireland.

Es éste uno de los mejores retratos realizados por Murillo en el cual afloran claras reminiscencias de la pintura flamenca y holandesa de su época. Josua van Belle era de nacionalidad holandesa, nacido probablemente en Rotterdam y desde 1663 aparece como comerciante en Sevilla, dedicado al transporte de mercancías por barco, al igual que otros muchos compatriotas suyos residentes en esa ciudad. Murió en Rotterdam en 1710.

Sin duda Murillo hubo de ver retratos holandeses en las colecciones de los comerciantes y cónsules de Holanda que vivían en Sevilla, puesto que en esta efigie de Van Belle se plegó voluntariamente a las características tipológicas de los retratistas de esa nacionalidad, basadas esencialmente en la elegancia de las actitudes y en la concentración psicológica. Influencias de uno de los mejores retratistas holandeses del siglo XVII, Bartolomeus van der Helst [Fig. 109], aparecen claramente reflejadas en esta pintura. En ella el retratado está en pie, captado desde un poco más arriba de las rodillas y mostrando un semblante digno y sereno. Su vestimenta es típicamente holandesa y su sobria elegancia muestra una agadable presencia física reforzada por su cabellera rubia y sus ojos claros. Una cortina de color púrpura cierra la composición a la izquierda, mientras que la parte derecha se abre a un difuso fondo de paisaje.



Fig. 109. Bartolomeus van der Helst.
Retrato de notario.
Lugano. Colección Thyssen.

La inscripción que figura al dorso de la pintura parece repetir la que hubo en el lienzo original, antes de ser forrado, por lo que la fecha de 1670 para datar esta pintura parece totalmente fidedigna.

Procedencia: Los herederos de Josua van Belle vendieron su colección en Rotterdam en 1730. La National Gallery de Dublín adquirió esta obra en 1886.

Bibliografía: Minor, 1882, p. 73.—Angulo, 1981, I, p. 465, II, 314, n.º 46.—*National Gallery of Ireland, Illustrated Summary Catalogue of Paintings*, 1982, n.º 30.



Cat. n.º 62

63 Retrato de Nicolás de Omazur

L. 83 × 73 cm.
1672.

Madrid. Museo del Prado.

Es retrato del comerciante y poeta flamenco Nicolás de Omazur, amigo de Murillo en Sevilla. Nacido en Amberes, según unos en 1603 y para otros en 1609, se dedicó allí al comercio de la seda. Casó muy joven, en su ciudad natal, con Susana Belens y años más tarde, hacia 1665 y ya viudo, con Isabel Malcampo, en Sicilia. Es posible que poco después de su segundo casamiento se trasladara a Sevilla, donde permanecería hasta su muerte y en donde aún vivía en 1691. Su amistad por Murillo le llevó a encargarse a su muerte, en 1682, un grabado del *Autorretrato* del pintor, el de la National Gallery de Londres [Cat. n.º 61], al que añadió un texto latino en testimonio de su admiración y afecto.

El retrato original de Omazur en el Prado aparece hoy recortado en todos sus lados, ya que Ceán Bermúdez vio en Sevilla una copia en la que se continuaba con adornos el óvalo que lo enmarca y llevaba en la parte baja una inscripción en latín que hacía alusión a la calavera que sostiene en las manos. Ceán añade asimismo que el retrato estaba firmado y fechado en 1672. En origen formaba pareja con uno de su esposa Isabel Malcampo, conocido actualmente gracias a la copia que se conserva en la colección Stirling Maxwell de Glasgow, y en el que la mujer sostiene una rosa en las manos. La fecha de 1672 es problemática, ya que si es cierta la del nacimiento de Omazur, hacia 1603, tendría unos setenta años de edad, que no parecen ser los que refleja el modelo. Tal vez es errónea la fecha de nacimiento o bien el retrato es anterior y Omazur encargó el de su esposa a Murillo años más tarde, para emparejarlo con el suyo.

Tanto el retrato de Omazur, como el de Isabel Malcampo, están dentro de la tradición flamenca y holandesa más que de la española, y prueba de ello es la inclusión de la figura en un óvalo decorativo, de clara tradición nórdica, conocida posiblemente a través de grabados, y sobre todo la severidad moralizante de la representación, en la que los personajes sostienen en sus manos una calavera y una rosa, símbolos de la muerte, de la vanidad de las cosas y de la belleza efímera. Angulo señala precedentes de estas alegorías en retratos de Cornelis de Vos y la unión de la calavera y la rosa como símbolo de *vanitas* aparece en obras de H. Andriessen, A. van Nieulandt y Nicolás van Verendael. Tal vez Omazur recordó a la hora de hacerse retratar por Murillo, este tipo de retrato de la tradición de su país, pero no hay que olvidar que este

mismo ambiente austero y moralizante se daba en los círculos religiosos sevillanos y que Miguel de Mañara, el impulsor del Hospital de la Caridad, amigo de Murillo y personaje influyente en su momento, hace hincapié en su «Discurso de la Verdad» en la descripción de la muerte y la calavera, cuyo contenido religioso se desprende también del retrato de Murillo.

El retrato de Omazur es por otra parte ejemplo de esta faceta del arte murillesco, tan alejada de sus temas religiosos, y en la que se nos muestra el artista como uno de los grandes retratistas contemporáneos. Es magistral la captación psicológica del personaje, tan cercano a Murillo por su amistad, y en la elegancia del gesto así como en la sobriedad del color, reducido casi a los negros y blancos, recuerda a los más armoniosos retratos del período inglés de Van Dyck.

Procedencia: 1806, Madrid, Bernardo Iriarte.—1842, París, venta de los sucesores de B. Iriarte, adquirido por Dubois.—1883, Londres, R.S. Holford.—1928, Dorchester House, Sir George Lindsay Holford.—De Boer, Adler.—1964, lo adquiere el Museo del Prado a Mme. Adler en París.

Exposiciones: Londres, 1895, New Art Gallery, n.º 67.

Bibliografía: Ceán, 1806, p. 105.—Curtis, 1883, n.º 471.—Mayer, 1923, p. 232.—*The Holford Collection Dorchester House*, 1928, fig. 117.—Angulo, 1964, «AEA», p. 269.—Sánchez Cantón, *Catálogo del Prado*, 1972, n.º 3060.—Gaya Nuño, 1978, n.º 243, fig. L.—Angulo, 1981, I, 468-70, II, 416, III, 464.



Cat. n.º 63

64 *Santo Tomás de Villanueva niño reparte su ropa*

L. 219 × 148 cm.

Hacia 1670.

Cincinnati. Cincinnati Art Museum.
Donación Mary M. Emery.

Formó parte esta pintura de un retablo dedicado a Santo Tomás de Villanueva que figuraba en la capilla de los Cavaleri en la iglesia del Convento de San Agustín de Sevilla. Santo Tomás de Villanueva vivió de 1488 a 1555; fue religioso agustino y llegó a ser predicador de Carlos V. En 1544 fue nombrado Arzobispo de Valencia, alcanzando la santidad, especialmente por haber dedicado su vida a la práctica de la caridad, atendiendo a enfermos y menesterosos. Fue canonizado en 1658.

Subraya esta pintura la vocación limosnera de Santo Tomás de Villanueva desde niño, a través de una escena callejera donde aparece un conjunto de cuatro pequeños mendigos que se visten con las ropas de las que el Santo se despoja. En las expresiones faciales de los niños mendigos, Murillo ha sabido captar una intensa emotividad contenida, perfectamente interpretada. En este sentido el artista muestra una vez más su buen conocimiento de la psicología infantil, recurso lógico en una persona que había nacido en el seno de una familia numerosa y que por su parte fue padre de diez hijos.

La composición de esta obra presenta características peculiares ya que es una de las representaciones de Murillo en la que la ambientación escénica adquiere mayor amplitud. Este efecto puede estar buscado para intensificar la condición infantil de los personajes, reforzando la sensación de pequeñez que tienen las figuras. Para ello el artista ha colocado un amplio espacio sobre sus cabezas, en el que describe los pormenores del caserío de la ciudad, incluyendo una perspectiva de edificios que se pierde en profundidad.

Procedencia: A principios del siglo XIX y antes de 1806 fue vendido por el convento, pasando a poder de Godoy quien lo regaló al general francés Sebastiani. En 1814 figura en Londres en poder de Buchanan, quien lo vende a Mr. Baring. Pasó a Lord Ashburton quien lo vende en fecha no precisa. En 1912 figura en el comercio de arte de Londres donde fue adquirido por Mrs. Thomas Emery, de Cincinnati, quien en 1927 lo legó al Museo de esta ciudad.

Exposiciones: Londres, 1871, Royal Academy.—1928, Nueva York, Metropolitan Museum número 48.—1941, Toledo Museum.—1954, Pittsburg, Carnegie Institute.

Bibliografía: Ponz, ed. 1947, p. 798.—Ceán, 1800, II, p. 60.—Id., 1806, p. 95.—González de León, 1844, II, p. 177.—1883, n.º 396.—Montoto, 1923, p. 70.—Mayer, 1923, p. 166.—Gaya Nuño, 1978, n.º 131.—Angulo, 1973, p. 71.—Id., 1981, II, p. 54.-55, n.º 55.



Cat. n.° 64

65 *Dos niños comiendo de una tartera*

L. 123 × 102 cm.

Hacia 1665-1675.

Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Cuando Murillo pinta temas infantiles procedentes de la vida popular en la década de 1665 a 1675, la melancolía o el pesimismo que se observa en obras de fecha temprana con estas características, ha desaparecido ya completamente. En estos momentos el artista sitúa las escenas en ambientes exteriores inundados por luces cálidas, donde se advierte la presencia de una naturaleza amable y acogedora. Por otra parte, aunque los niños aparecen igualmente desarrapados, puede advertirse en sus fisonomías gestos y actitudes de carácter alegre y desenfadado.

En esta obra Murillo subraya la condición golosa de dos muchachos que se encuentran en pleno campo comiendo dulces con semblantes risueños. Su presencia humilde está exenta de dramatismo al mostrar una vitalidad y unos recursos que les permiten sobrevivir perfectamente en medio de una naturaleza apacible. El pan y las frutas que aparecen en primer plano refuerzan claramente la facilidad y sencillez con la que aseguran su subsistencia cotidiana. La presencia del perro, compañero frecuente y amistoso de los niños en este tipo de representaciones, contribuye a subrayar la apacibilidad natural que rodea a los personajes.

Procedencia: En 1756 figuraba en el palacio de Mannheim. En 1802 pertenecía a la Hofgartengalerie de Munich y desde 1836 forma parte de la Pinacoteca de Munich.

Exposiciones: 1948, Bruselas, París, Amsterdam.—1949, Londres.—1955, Colonia, Oslo.—1959, Estocolmo.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 436.—Justi, 1904, p. 18.—Mayer, 1923, p. 218.—Fischer, 1953, p. 81.—Soehener, 1963, p. 122.—Angulo, 1981, I, p. 338; II, p. 302 n.º 388.



Cat. n.º 65

66 *Niños jugando a los dados*

L. 140 × 108 cm.
Hacia 1665-1675.

Munich. Bayerische Staatsgemäldesammlungen.

Al igual que los *Niños comiendo de una tartera*, obra con la que guarda estrechas relaciones estilísticas, esta pintura puede fecharse hacia 1665-75. La temática es la misma, si bien en este caso a la glotonería infantil se une la afición al juego.

El esquema compositivo del lienzo es de gran simplicidad, al estar incluido el grupo de niños en una línea diagonal que vincula sus cabezas. El centro de atención son los dados y alrededor Murillo ha trazado un círculo en el que se integran los gestos y las actitudes de los muchachos. Una vez más, en esta obra, el artista ha introducido una atmósfera vaporosa iluminada por luces cálidas que se expanden por un medio natural plácido y armonioso. En esta ocasión para reforzar la sensación de soledad y lejanía, Murillo ha colocado a la izquierda un edificio abandonado y ruinoso, de cuyo remate cuelgan ramas de hiedra.

Como es común en las pinturas con temas infantiles pertenecientes a la plenitud artística de Murillo, los niños muestran actitudes desenfadadas y vitales, ajenas a los problemas de una existencia difícil, que con su habilidad y astucia se procuran los alimentos necesarios para sobrevivir y al mismo tiempo ocupan sus largos ratos de ocio en sus juegos preferidos.

Procedencia: Figuraba ya como obra de Murillo en un inventario realizado en Amberes en 1698. A través de Gisbert van Ceulen fue adquirido para la Colección Real Alemana por Manuel de Baviera, a principios del siglo XVIII. En 1748 figuraba en la Residenz de Munich y en 1781 en la Hofgestengalerie de esa misma ciudad. Desde 1836 pertenece a la Alte Pinakothek.

Exposiciones: Madrid, 1981, n.º 29.—Munich-Viena, 1982, n.º 55.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 453.—Justi, 1904, p. 18.—Mayer, 1923, p. 217.—Fischer, 1950, p. 81.—Soehner, 1963, p. 117.—Id. 1972, IV, p. 84.—Gaya Nuño, 1978, n.º 238.—Sonnenburg, 1980, p. 57.—Angulo, 1981, I, p. 449; II, p. 303, n.º 389.



Cat. n.º 66

67 *Invitación al juego de pelota a pala*

L. 160 × 104 cm.

Hacia 1670.

Londres.

The Governors of Dulwich Picture Gallery.

De nuevo en esta pintura, cuyas características de estilo permiten fecharla hacia 1670, Murillo trata el tema de los niños callejeros donde la comida y el juego son protagonistas de la escena. Forman pareja con los *Tres muchachos* [Cat. n.º 68], que también figuran en esta exposición.

La interpretación del tema ha sido acertadamente resuelta por Angulo, al señalar que se trata de una conversación entre dos niños, uno formal y obediente, que está realizando un recado por mandato de sus padres, y un pícaro callejero que le invita a entretenerse en el juego de pelota a pala, cuyos instrumentos tiene a su lado. La escena, en efecto, parece tener una intención moralizante, ya que el niño formal se encuentra ante la seductora tentación de demorar el cumplimiento del encargo y dedicarse al juego. La actitud dubitativa e incierta del niño tentado no sugiere, sin embargo, cuál va a ser su decisión final. Como nexo de unión entre las dos figuras aparece un perrito, que mira atento el mendrugo de pan que uno de los niños está comiendo.

El escenario utilizado por Murillo para ambientar la narración, es habitual en este tipo de pintura perteneciente a su última época. En efecto, los personajes aparecen al aire libre, figurando a la izquierda un viejo edificio arruinado y al fondo un difuso celaje surcado de nubes. Como en otras representaciones similares, Murillo hace resaltar en los rostros infantiles las opuestas reacciones psicológicas de los niños.

Procedencia: Procede esta pintura del comercio de arte londinense, puesto que aparece en la venta de Noel Desenfans en la Galería Christie en 1786.

Exposiciones: 1928, Londres, British Intitution, n.º 66.—1981, National Gallery, n.º 46.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 435.—Justi, 1904, p. 16.—Mayer, 1913, n.º 208.—Mayer, 1923, p. 212.—Muñoz, 1942, fig. 21.—Fischer, 1953, p. 80.—Gaya Nuño, 1978, n.º 167.—Young, 1980, n.º 186.—Angulo, 1981, I, p. 450, II, n.º 382, III, lám. 444.



Cat. n.º 67

L. 159 × 104 cm.

Hacia 1670.

Londres.

The Governors of Dulwich Picture Gallery.

Esta pintura, que ha sido también denominada *El pobre negro*, es otro de los temas populares en los que Murillo trató de describir el complejo mundo de las reacciones psicológicas infantiles. En medio de una naturaleza sosegada y plácida el artista narra una escena en la que cuando dos niños están dispuestos a comenzar su merienda, aparece otro niño, negro, con un cántaro sobre los hombros, que se dirige a uno de ellos en demanda de un trozo de la tarta que están a punto de comer. La reacción psicológica aparece bien contrastada, pues mientras uno de los muchachos vuelve su rostro al espectador en actitud sonriente, el otro se apresura a proteger con las manos el succulento manjar, con un gesto de temor. El negrito, quizá un esclavo a quien su dueña ha enviado por agua, muestra un semblante amable que traduce el deseo de ser invitado a participar en el festín.

Sabemos que Murillo tuvo un esclavo negro, llamado Juan, nacido en 1657, que bien pudo haber sido el modelo de esta pintura, fechable por su estilo hacia 1670, ya que el muchacho representa aproximadamente doce o trece años.

La composición está concebida dentro de un esquema triangular, cuyo vértice está ocupado por la cabeza del niño negro y en cuyos laterales se insertan las figuras de los otros dos niños. Como es habitual en las representaciones de estas fechas, Murillo sitúa a los personajes en un ambiente natural apacible, donde no falta la presencia de un edificio ruinoso, cuyo sentido sea quizá acentuar la sensación de soledad y lejanía.

Procedencia: Tiene esta pintura la misma procedencia que la *Invitación al juego de pelota a pala* de la Dulwich Gallery [Cat. n.º 67].

Exposiciones: Londres, 1818, British Institution, n.º 36.—1981, National Gallery, n.º 45.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 452.—Justi, 1904, p. 6.—Mayer, 1913, n.º 209.—Mayer, 1923, p. 103.—Gaya Nuño, 1978, n.º 168.—Young, 1980, n.º 185.—Murray, 1980, p. 213.—Angulo, 1981, I, p. 449, II, n.º 383, III, lám. 445.—Braham, 1981, n.º 46.



Cat. n.º 68

69 *Muchacha con flores*

L. 119 × 96 cm.

Hacia 1670.

Londres.

The Governors of Dulwich Picture Gallery.

Aunque menos frecuentemente que los temas de niños y muchachos, también aparecen los modelos femeninos en los cuadros de género de Murillo; buen ejemplo son la *Vendedora de flores y frutas* del Museo Pushkin, de Moscú, o la *Joven levantándose la toca* de una colección particular inglesa (Angulo, 1981, n.ºs 394, 396). En esta *Muchacha con flores*, una de las más bellas creaciones de la etapa tardía del pintor, de hacia 1670, Murillo parece haber querido darle un sentido trascendente. Como señala Angulo, no es como la muchacha aldeana del lienzo de Moscú una simple vendedora de flores, sino que hay en ella una alusión a lo pasajero de la belleza y juventud, subrayado por la fugacidad de las rosas, que aparecen aquí marchitas y comenzando a deshojarse sobre el rico chal de la joven. Villegas, poeta sevillano contemporáneo del pintor, había unido en su poema a la rosa, la alegría de la juventud y lo fugaz de la belleza, y el sentido de *vanitas*, tan presente en el Barroco y en la Sevilla del siglo XVII, subyace en esta composición de Murillo. Contemporáneo de la *Virgen gitana* de la Galería Corsini, la crítica romántica ha querido ver también en la muchacha una gitana o una joven morisca, sin mucho fundamento real.

Como en la citada *Virgen con el Niño*, el escenario, con un fondo de paisaje y una tapia o muro a la derecha, parece sugerir asimismo las afueras de la ciudad. El colorido, de tonalidades alegres, está realzado por la luz, que ilumina a la figura con fuerza, dejando en una ligera penumbra el espacio que la rodea. La sonrisa de la muchacha, la belleza y la gracia del tocado en el que figura, muy a la manera andaluza, una flor, oculta, si es que en realidad existe, la melancolía del tema de *vanitas*.

Del atractivo y belleza de esta composición son testimonio las numerosas copias que se conservan en distintas colecciones europeas.

Procedencia: Condesa de Verrue.—1775, Venta del Conde de Lassay.—1776, Venta Brondel de Gagny.—Colecciones de Bassan y Random de Boissy.—1795, Londres, venta de C.A. Calonne.—1804, colección Desenfans, el heredero de éste, Sir Francis Bourgeois lo dona al Dulwich College.

Bibliografía: «Museo Pintoresco», 1852, p. 41.—Curtis, 1883, n.º 426.—Mayer, 1913, n.º 212.—Mayer, 1923, p. 216.—*Cat. Dulwich College*, 1926, p. 118.—Fischer, 1950, p. 81.—Soria, 1959, p. 276.—Gaya Nuño, 1978, n.º 169.—Angulo, 1981, I, p. 452, II, n.º 395, III, lám. 448.



Cat. n.º 69

70 *Santa Rosa de Lima*

L. 145 × 95 cm.

Firma: «Bart^{meus} Murillo f.», posiblemente apócrifa. De la boca del Niño parte el letrero: «ROSA CORDIS MEI TV MIHI SPONSA ESTO».

Hacia 1668.

Madrid. Museo Lázaro Galdiano.

Presenta Murillo en esta composición a Santa Rosa de Lima (1586-1618), cuya canonización, ocurrida el 15 de abril de 1668, tuvo una gran resonancia en el mundo católico por ser la primera Santa de origen americano, y en especial en Sevilla tan ligada en lo religioso al mundo peruano a través de los monjes y monjas dominicos. Debió ser tema grato al pintor, cuya única hija, Francisca María, profesó en 1671 en el Convento dominicano de la Madre de Dios y tomó el nombre de Sor Francisca María de Santa Rosa. El lienzo de Murillo se fecha en esos años, hacia 1670, y Angulo ha supuesto que tuviera alguna relación con la profesión de su hija, hipótesis avalada por la existencia de dos copias de esta composición en aquel convento sevillano.

• El pintor elige para su escena un momento de la vida de Santa Rosa, cuando rezando en el jardín del convento, mientras cosía para sustentar a sus padres, se le aparece el Niño, sentado sobre la labor. De 1668 es la serie de composiciones encargadas al pintor romano Lazzaro Baldi, que decoraron el Vaticano con motivo de la canonización de la Santa (A. Pampalone, *Disegni di Lazzaro Baldi*, Roma, 1979, p. 28 y ss.), perfectamente descritas en castellano por Francisco de Córdoba y Castro (*Festivos cultos, célebres aclamaciones que la siempre triunfante Roma dio a la bienaventurada Rosa de Santa María en su solemne beatificación*, Roma 1668). Aunque Murillo no parece inspirarse temáticamente en ninguna de aquellas escenas, hay sin embargo, en la suya un eco de la que fue grabada por Thiboust (A. Pampalone, *Op. cit.*, 1979, fig. 16) sobre dibujo de

Baldi, en la que la Santa sostiene al Niño en sus brazos, mientras éste la acaricia; el rostro idealizado y bellísimo de la Santa Rosa de Murillo recuerda en sus facciones al de la estampa y curiosamente al de otras representaciones de ella, como el lienzo de la Santa adorada por los indígenas, de Baldi, en la iglesia romana de Santa María sopra Minerva, por lo que quizá habría que pensar que hubieran circulado grabados con la verdadera efigie de Santa Rosa que sirvieron de modelo a ambos artistas.

Murillo vuelve a insistir en su composición en el aspecto recogido y contemplativo de la vida de los santos y en esta escena deja una de sus más poéticas visiones de la oración y la contemplación de lo divino.

Existe otra versión de este tema, conocida por dos lienzos posiblemente de escuela y no originales (Angulo, 1981, n.º 371), uno en el mismo museo madrileño y otro en una colección particular inglesa, con una iconografía diversa y más ingenua de la Santa, que aparece de medio cuerpo, con un ramo de rosas en la mano derecha, sobre el que aparece sentado un diminuto Niño Jesús.

La estampa de Ciro Ferri que cita Mayer es posiblemente por error la de Lazzaro Baldi.

Procedencia: 1872, París, Venta Isaac Pereire, como de las colecciones Standish y Urzaiz.—1929, Londres, Venta en Christie, como comprado en Cádiz en 1821 y procedente de la colección Brackenbury.—1931, Londres, Thomas Harris, vendido a Lázaro Galdiano.

Exposiciones: 1832, 1862, Londres, British Institution.—1931, Londres, *An Exhibition of Old Masters Spanish Artists*, Cat. p. 3.

Bibliografía: Curtis, 1883, 391 c.—Mayer, 1931, p. 63.—Mayer, 1936-1940, p. 44.—Camón Aznar, *Guía del Museo L. Galdiano*, 1962, p. 124.—Gaya Nuño, 1978, n.º 309.—Young, 1980, n.º 301.—Angulo, 1981, I, p. 434-35, II, n.º 370, 371, III, lám. 412.



Cat. n.º 70

71 *Niño riendo asomado a una ventana*

L. 52 × 38 cm.

Hacia 1675.

Londres. The Trustees of the National Gallery.

En los últimos años de su vida Murillo intensificó el sentido de optimismo y alegría en sus representaciones de tema profano. Esta pintura, que puede fecharse en la postrera década de su vida, es claro testimonio de cómo Murillo concede a la sonrisa el protagonismo de sus obras de temas infantiles. En esta ocasión un muchacho asomado a una ventana dirige su mirada hacia donde alguien hace un gesto gracioso o pronuncia algunas palabras que le producen una abierta sonrisa. La franqueza de su expresión queda subrayada con especial nitidez, ya que su figura se recorta iluminada sobre un fondo de penumbra.

La técnica con que Murillo ha realizado esta obra corresponde a la que emplea en los últimos años de su existencia, con pinceladas sueltas y vivaces, que dan a la figura un carácter abocetado, aun cuando el cuadro está perfectamente terminado. Como es habitual en Murillo, el color es armonioso y sin estridencias, lo que refuerza el sentido naturalista y espontáneo de la obra.

En alguna ocasión se ha sugerido que esta pintura formase pareja con la *Joven levantándose la toca* de la colección J. C. Carras, de Londres, y aunque ambas obras son de formato similar y en ellas las actitudes parecen corresponderse, es posible que esto se deba a un recorte efectuado en el siglo XVIII, para emparejar los dos lienzos.

Procedencia: Aparece formando pareja con la *Joven levantándose la toca* en la colección de la condesa de Verrue de París, en 1737. En 1777 figuran en la venta de Randon de Bisset. En 1806 el *Niño riendo asomado a una ventana* aparece en la venta del Marqués de Landsowne en Londres. En 1921 era propiedad de Mizachary, quien en 1929 lo donó a la National Gallery de Londres.

Exposiciones: Londres, 1921, British Institution.—1947, Arts Council, *Spanish Paintings*, n.º 23.

Bibliografía: Curtis, 1883, n.º 412.—Mayer, 1923, p. 209.—Muñoz, 1942, p. 18.—Soria, 1948, p. 22.—MacLaren, 1952, p. 37.—Gaya Nuño, 1978, n.º 299.—Angulo, 1981, I, p. 451; II, p. 297, n.º 380.



Cat. n.º 71

72 *La Virgen con el Niño y Santa Rosalía*

L. 190 × 147 cm.

Hacia 1670.

Lugano (Suiza).
Colección Barón Thyssen-Bornemisza.

Identificada correctamente por Angulo como Santa Rosalía de Palermo, joven siciliana del siglo XII, cuyo culto populariza la Contrarreforma católica, se creyó con anterioridad, por el atributo de las rosas, que llevan ambas santas, una representación de Santa Rosa de Viterbo, monja franciscana de fines del siglo XIII. Aparece aquí la Santa ofreciendo al Niño unas rosas. La Virgen y el Niño, sentados sobre nubes, van acompañados de varias mártires, que recuerdan en su agrupamiento, aunque sus actitudes son aquí más naturales y variadas, a las que acompañaban a Santa Clara en el gran lienzo, hoy en Dresde, del Claustro chico del Convento de San Francisco.

Angulo fecha la obra hacia 1670 o poco después, ya que la técnica ligera y deshecha que emplea en el grupo de santos o en la gloria de angelitos, está en relación con ese período de su producción.

El tema de la Virgen y el Niño que se aparecen a una Santa es frecuente en los cuadros de altar del siglo XVII y Murillo no se aparta aquí de lo tradicional para este tipo de composiciones, presentando al grupo principal muy en primer término, dentro de un riguroso esquema triangular de sabor casi renacentista. El colorido, de tonos oscuros y calientes en el primer plano, se aclara en las vestiduras de matices delicadísimos con que viste al grupo de doncellas, que son una vez más ejemplo de la maestría del pintor en la representación de la belleza femenina.

En la Wallace Collection de Londres existe un lienzo de composición semejante, que Angulo cree copia de un original perdido de Murillo conocido gracias a un dibujo, de no excesiva calidad, conservado en la Biblioteca Nacional de Turín y cuya escena presenta algunas variantes con el cuadro aquí expuesto (Angulo, 1974, p. 108, fig. 21), que permiten conocer la composición del lienzo perdido. Existen copias del cuadro de Lugano en Madrid, Duque de Fernán Núñez y Marqués de Saltillo y en una colección particular de Utrera (Sevilla).

Procedencia: 1729, Londres, Mr. Stanhope, Lord Harrington, que fue embajador inglés en Madrid.—1883, Belvoir Castle, Duque de Rutland.—1926, Venta en Christie de la colección del Duque de Rutland.—1930, Florencia, colección Contini Bonacossi.—1968, Castagnola, Suiza, colección Baron Thyssen-Bornemisza.

Exposiciones: Roma, 1930, *Exp. Contini Bonacossi*, n.º 51, fig. XLIV.

Bibliografía: Davies, 1819, p. 91.—Waagen, 1953, p. 398.—Curtis, 1883, n.º 114.—Calvert, 1907, p. 159.—Mayer, 1930, I, p. 208.—Longhi-Mayer, 1930, n.º 51.—Angulo, 1961, I.—Cat. *The Thyssen-Bornemisza Collection*, 1969, n.º 228, fig. 292.—Angulo, 1974, p.108.—Gaya Nuño, 1978, n.º 73.—Angulo, 1981, II, n.º 373 y 374, III, lám. 355, 617, 619.



Cat. n.º 72

73 *Martirio de San Andrés*

L. 1,23 × 1,62 m.
Hacia 1675-1682.

Madrid. Museo del Prado.

Es obra en la que todos los historiadores se manifiestan de acuerdo al situarla en los últimos años de la actividad de Murillo, último e indudablemente mejor período de su fecunda producción. Es objetivamente considerada una de las pocas excepciones en que el artista trató un asunto dramático y testimonio de su estilo «vaporoso», con claros motivos de inspiración rubensiana. Aunque no haya en el lienzo ningún elemento tomado directamente de composiciones conocidas de Rubens, algunas figuras, como el verdugo a contraluz, entre los maderos de la Cruz, el soldado aislado a la derecha o las siluetas movidas de los caballeros, son ejemplo de la familiaridad de Murillo con las estampas del maestro de Amberes, y como señala Angulo, la disposición general de la escena está inspirada en parte en el lienzo del mismo tema que pintó para el Hospital de San Andrés de los Flamencos de Madrid, depositado hoy en el Museo del Prado y del que circularon abundantes grabados.

La gama delicada de colorido, de tonos dorados, se acentúa por la oscuridad en que el pintor envuelve al grupo de figuras femeninas a la izquierda, colocadas allí para realzar y acentuar la plenitud luminosa del centro, recurso frecuente de los maestros sevillanos del siglo XVII, que Murillo, mejor que ninguno de

ellos, supo utilizar con asombrosa facilidad y sugerencia de realidad. La técnica ligera, de pinceladas sueltas y esponjosas, que dan calidad vaporosa a la materia, y ciertos detalles de maravilloso realismo, como el perro que acompaña al guerrero de la derecha, la mujer con el niño o la muchacha que llora la muerte del Santo, convierten esta composición en una auténtica obra maestra. El cuadro, de medidas casi idénticas a las de la *Conversión de San Pablo* del Museo del Prado [Fig. 110], se ha considerado compañero de él desde el siglo XVIII, en que se menciona junto a éste, en el Inventario del Palacio de Aranjuez. Una copia de taller o de escuela se conserva en el Museo de Detroit desde 1889.

Procedencia: 1814, Aranjuez, Palacio, adquirido por Carlos IV.—1819, Madrid, Museo del Prado.

Exposiciones: Londres, Royal Academy.—París, Petit Palais, 1976, n.º 35.—Munich-Viena, 1982, n.º 57.

Bibliografía: *Inventario de Aranjuez*, 1814, n.º 419.—*Cat. del Prado*, 1819, Salón II.—*Inventario del Prado*, 1849, n.º 182.—*Cat. del Prado*, 1854-1858, n.º 182.—Id., 1872-1907, n.º 881.—Curtis, 1883, n.º 237.—Lefort, 1982, n.º 235.—Calvert, 1907, p. 120.—*Cat. del Prado*, 1910-1972, n.º 982.—Mayer, 1913, n.º 192.—Lafond, 1922, p. 59.—Mayer, 1923, p. 196, 293.—Mayer, 1947, p. 359.—Guinard-Baticle, 1950, p. 131.—Soria, 1959, p. 278, fig. 150.—Gaya Nuño, 1978, n.º 283.—Angulo, 1981, I, p. 435, II, n.º 277, III, lám. 340.



Fig. 110. Murillo. *Conversión de San Pablo*.
Madrid. Museo del Prado.



Cat. n.º 73

74 *Gloria de ángeles niños*

L. 191 × 246 cm.

Hacia 1675.

Woburn Abbey.
The Trustees of the Bedford Estates.

Esta *Gloria de ángeles niños* es buena muestra de la facilidad compositiva de Murillo, en especial cuando retrata a la infancia; presenta aquí aislados, como composición independiente, los angelitos y querubines que pueblan sus lienzos religiosos, sobre todo sus Inmaculadas. Palomino, que vio la obra en Madrid, en 1724, en poder de D. Francisco Artier, dice de ella: «una gloria de angelitos, travesados con varias flores en diferentes actitudes, que verdaderamente es un gloria el verlo». Varios historiadores han pensado que el lienzo fuera pintado por Murillo como preparatorio para la *Gloria de ángeles* de *El Jubileo de la Porciúncula*, que hizo en 1668 para el Convento de las Capuchinas de Sevilla y hoy en el Museo Wallraf-Richartz de Colonia, o bien copia de éste. Sin embargo, pocas analogías tiene con él. Una copia en la Catedral de Cádiz hace pensar a Angulo, que el original fuera pintado para aquel lugar y cree posible ver en el cuadro la mano del mismo colaborador que ayudó al maestro en la *Concepción* de San Felipe de Cádiz, obra de sus últimos años.

La presentación del tema de los ángeles niños, bien pudo ser obra independiente, pero el que las figuras se agrupen de forma tan simétrica y dejando un vacío central y por otro lado, el que varios de los angelitos dirijan sus miradas hacia lo alto, como apuntando hacia un mismo lugar, sugieren que el lienzo fuera pintado

tal vez como fondo de un altar en que hubiera de ir una imagen escultórica, posiblemente una Inmaculada Concepción, tema para el que Murillo utiliza habitualmente sus profusas glorias de ángeles niños, aún más pobladas en la etapa final de su vida. El encanto de los variados grupos de niños y el colorido nacarado de sus carnes, en que nuevamente vemos al pintor en la línea evolutiva de su pintura hacia el rococó, debieron de hacer muy estimada esta pintura en el siglo XVIII. Si el lienzo fue un fondo para una escultura, quizá fuera cortada la parte superior, dejando sólo la zona más animada de la peana de angelitos en la parte baja.

Procedencia: 1724, Madrid, D. Francisco Artier, relacionado por Waterhouse, con el comerciante irlandés, muerto en España, Sir Daniel Arthur.—A mediados del siglo XVIII, Mr. Bagnol, casado con la viuda de Sir D. Arthur, lo vende al Duque de Bedford.

Exposiciones: 1821, 1851, British Institution.—1851, Londres, Royal Academy.—1950, Royal Academy, n.º 68.—1961, Portland Art Museum, n.º 15.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, p. 1033.—*Lord Oxford's Works*, 1798, II, p. 251.—Waagen, 1854, III, p. 465.—Curtis, 1883, n.º 234.—Scharf, *Catalogue*, 1890.—Stirling, 1848, III, p. 416.—Justi, 1904.—Mayer, 1913, n.º 68.—Mayer, 1923, p. 291.—Montoto, 1923, p. 107.—Waterhouse, 1947, p. 78.—Klesse, *Cat. Wallraf-Richartz Museum*, Colonia, 1973, p. 85.—Gaya Nuño, 1978, n.º 218.—Young, 1980, n.º 111.—Angulo, 1981, II, n.º 102, III, lám. 376.



Cat. n.º 74

75 *Inmaculada Concepción de los Venerables*

L. 274 × 190 cm.
Hacia 1678.

Madrid. Museo del Prado.

Es ésta quizá una de las versiones más popularizadas de la Inmaculada Concepción que hizo Murillo. Conocida como *Concepción de los Venerables*, por el nombre del hospital sevillano de donde procede o *Inmaculada Sault*, por haber pertenecido a este mariscal francés, aunque no sea en la expresión la más intensa de sus creaciones, es una indudable obra maestra en las calidades puramente pictóricas y expresión de lo más avanzado del estilo de Murillo. La figura femenina disminuye aquí de tamaño y el pintor concede un gran desarrollo al espacio que la rodea, llenándolo de angelitos que se cuentan entre los modelos infantiles más deliciosos de todas sus obras. Menudos y graciosos se enredan en curvas ascendentes que envuelven a la Virgen, y anticipan la delicadeza y el movimiento del rococó. El grupo que vuela en el ángulo superior derecho se repite casi literalmente en la *Inmaculada de los Capuchinos*, hoy en el Museo de Sevilla, y hay en el que vuela con los brazos extendidos un eco muy directo de uno de los amorcillos de Tiziano en el *Rapto de Europa*, lienzo que se encontraba en las colecciones reales en el siglo XVII y que muy bien pudo haber visto Murillo durante su viaje a la Corte en 1658.

Ceán asegura que el lienzo fue encargo de D. Justino de Neve en 1678, para uno de los altares del Hospital de los Venerables, junto con otros dos cuadros, un *San Pedro*, hoy en la colección Townsend de Newich y la *Virgen con Sacerdotes*, del Museo de Budapest, documentada con seguridad en 1679. La *Inmaculada* se menciona en uno de los retablos en documentos de 1701, encontrados por Angulo en el hospital sevillano, pero no se habla nada de su fecha o encargo, siendo únicamente Ceán quien lo asegura. Por otra parte, consta que Justino de Neve tenía una Concepción de medidas semejantes a la de los Venerables, registrada en su Inventario de 1685, que tenía tallados en el marco los atributos de la Virgen y que tal vez se enviara al Hospital en lugar de encargar otra. Ese marco es sin duda el que todavía se conserva en la Iglesia de los Venerables. Esta Concepción podría ser, según Angulo, la que se menciona, también con los atributos marianos tallados en las molduras, en el altar levantado por la consagración de Santa María la Blanca en 1665, de donante anónimo, aunque a ello se opondría la datación tradicional de la de los Venerables en torno a 1678.

De Ceán parte sin duda la fama de esta Concepción. De ella dice: «...superior a todas las que de su mano hay en Sevilla, tanto por la belleza del color, cuanto por el buen efecto y contraste del claroscuro». Una profunda zona de sombra llena el ángulo inferior derecho del lienzo, recurso empleado por el artista en

otras Inmaculadas y utilizado para producir el deslumbramiento luminoso del fondo. En 1813 el Mariscal Sault saca de España la *Inmaculada de los Venerables* y en París la obra se considera a lo largo del siglo XIX, como uno de los más bellos ejemplares de la historia de la pintura. Balzac la menciona en «*Peau de Chagrin*» (1831) y en la venta pública en 1852 el Louvre la adquiere por la cifra más alta pagada hasta entonces por cuadro alguno, 615.300 francos oro. En 1941, con motivo de un cambio de obras de arte entre el gobierno español y el francés el lienzo regresa a España, canjeado, en un momento en que ya el criterio estético no le era favorable, por el magnífico retrato de Doña Mariana de Austria de Velázquez.

Procedencia: 1685, Sevilla, Justino de Neve.—1701, Sevilla, Hospital de los Venerables.—1810, Sevilla, Alcázar, pero devuelto poco después al Hospital.—1813, sacado de España por el Mariscal Sault.—1852, Venta Sault, adquirido por el Louvre.—1941, Devuelto a España pasa al Museo del Prado.

Bibliografía: Palomino, ed. 1947, p. 1033.—Ponz, ed. 1947, p. 794.—Ceán, 1800, II, p. 60.—Ceán, 1806, p. 93.—*Cat. venta Sault*, 1852, n.º 57.—Curtis, 1883, n.º 29, p. 130.—Mayer, 1913, n.º 166.—Mayer, 1923, p. 293.—Saltillo, 1933, p. 23.—Sánchez Cantón, *Cat. del Prado*, 1942, 1949, n.º 2809.—Angulo, 1976, p. 43.—Gaya Nuño, 1978, n.º 311.—Angulo, 1981, I, p. 414, II, n.º 110, III, lám. 371, 372.



Cat. n.º 75

76 *Presentación de la Virgen en el Templo*

L. 155 × 208 cm.

Hacia 1680.

Suiza. Colección privada.

Es obra excepcional dentro de la producción de Murillo que lo trata en raras ocasiones. El pintor hizo alguna serie, de la que quedan noticias, de la vida de la Virgen, tema frecuente en la iconografía del siglo XVII, a una de las cuales tal vez perteneció este lienzo. Según Angulo, pudo ser éste el que guardaba el Convento de las Vírgenes de Sevilla, que ya antes de 1737 había sido vendido a un lord inglés.

La obra se puede situar en la última década de la actividad de Murillo y para Mayer podría ser tan tardía como de hacia 1680. Unas pinceladas gruesas y muy deshechas, que apenas insisten en los detalles, van creando los volúmenes y las formas, de modo semejante al que aparece en lienzos de esos años. Murillo sabe dotar a esta técnica de una luminosidad centelleante que en algunas figuras, como la Virgen Niña o los sacerdotes del fondo, tienen una curiosa analogía con obras de Rembrandt. Parece asimismo característica de su etapa final esa disminución del tamaño de las figuras en relación al espacio, aquí muy amplio, en el que el pintor alcanza la misma sugerencia atmosférica de las obras velazqueñas, y que en él había comenzado ya con el *San Antonio* de la Catedral sevillana en 1656 [Fig. 33]. Como en todas sus composiciones a partir de las obras maestras de Santa María la Blanca, Murillo estudia la iluminación de la escena con exquisito refinamiento y variedad; un foco de luz, cuyo origen no percibimos, incide sobre el mendigo recostado en primer término, figura en la que el pintor refleja sin duda un rasgo común de la vida contemporánea, el de los pobres pidiendo limosna a las puertas de las iglesias. Una puerta lateral deja entrar la luz que ilumina a la Virgen Niña y sus acompañantes y aún más al fondo, la claridad de la galería hace que se recorten fuertemente las figuras de los sacerdotes. La Niña, en su solitaria acción, se convierte en el centro expresivo de la escena y esta diminuta Inmaculada, sube graciosa y decidida los escalones del Templo, ante la mirada solícita y comprensiva de los padres.

Procedencia: Tal vez el del mismo tema del Convento de la Vírgenes de Sevilla.—1840, Capri, Arzobispo de Sorrento, y Londres, Vermeer Gallery.—1926, Nueva York, Venta de Reinhardt Galleries.—1936, Munich, Julius Böhler lo vende a la Galería Fischer de Lucerna.—1964, Colección privada, Suiza.

Exposiciones: 1927, Nueva York, *Exhibition of Paintings by Tintoretto, Bassano and Murillo*.

Bibliografía: «Sevilla Mariana», II, 1882, n.º 214.—Mayer, 1926, p. 251.—Angulo, II, n.º 131, y 867, III, lám. 384.



Cat. n.º 76

77 *Don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara*

L. 197 × 108 cm.

1680.

Inscripción: «*Aetatis suae vigesimo quinto anno 1680*».

Madrid.

Colección de los Excmos. Sres. Duques de Alba.

Don Juan Antonio de Miranda nació en 1655 y falleció en 1709. Siguió la carrera eclesiástica y en 1679 fue nombrado canónigo de la Catedral de Sevilla, después de haber desempeñado anteriormente el cargo de prebendado, puesto que consiguió con el apoyo prestado por su tío, el también canónigo de la Catedral Don Fernando de Miranda.

El retrato está fechado al año siguiente de su nombramiento de canónigo y probablemente fue realizado con la intención de perpetuar la fisonomía del personaje en un momento tan importante de su vida. La identificación del retratado fue realizada por el Marqués de Saltillo, al tener en cuenta el escudo de armas que figura en la columna situada a la izquierda. Anteriormente se venía creyendo que el retratado era Gaspar Murillo, hijo del pintor, que también llegó a ser canónigo de la Catedral sevillana, pero que carecía de ascendencia nobiliaria y por lo tanto no podía poseer escudo de armas.

Técnicamente el retrato muestra la gran calidad que Murillo alcanzó en su época de madurez; se advierte una pincelada fluida y suelta cuya movilidad contrasta con la sobriedad de actitud que muestra el personaje, de aspecto grave y reposado a pesar de su juventud, ya que según consta en la inscripción que aparece en la pintura, contaba tan sólo veinticinco años de edad. Igualmente sobrio es el cromatismo de la pintura, ya que los tonos dominantes son el blanco y el negro, determinados por el vestuario del canónigo, cuya figura se recorta nítidamente iluminada sobre un fondo en penumbra.

Procedencia: Se ignora la fecha desde la que esta pintura forma parte de la colección de la Casa de Alba. Por herencia fue propiedad del Duque de Berwick, quien la puso en venta en París en 1877. No se llegó a vender, permaneciendo en la Casa de Alba.

Exposiciones: Sevilla, 1982, n.º 50.

Bibliografía: Barcia, 1911, p. 89 y 255.—Marqués de Saltillo, 1947, p. 78.—Montoto, 1923, p. 118.—Sánchez Cantón, 1937, p. 74.—Gaya Nuño, 1978, n.º 315.—Angulo, 1981, II, p. 319, n.º 412.—Serrera-Valdivieso, 1982, n.º 50.



Cat. n.º 77

Catálogo de los dibujos

D 1 *Escena de la vida de San Francisco Solano*

222 × 335 mm.

Pluma y aguada marrón, sobre trazos de lápiz negro. Papel amarillento verjurado.

En el ángulo inferior derecho, firmado: «bartolome murillo f.».

Boston. Museum of Fine Arts.
Frances Draper Colburn Fund (n.º 20811).

El dibujo, publicado simultáneamente por Angulo y Brown, es preparatorio para un lienzo descubierto por el primero en el Alcázar de Sevilla, con un hecho de la vida de San Francisco Solano, narrado por su biógrafo Diego de Córdoba (*Vida, virtudes y milagros del nuevo apóstol del Perú, el Venerable P.F. Francisco Solano*, Lima, 1630, p. 195), es el momento en que el Santo y varios acompañantes se ven atacados por un toro, que aquél amansa. El tema franciscano, las medidas del lienzo y lo temprano de su estilo, hacen suponer a Angulo que se pensara para la serie del Claustro chico del Convento de San Francisco [Cat. núms. 4-5]. El dibujo es por ello ejemplo seguro del primer estilo de Murillo como dibujante, en el que se aprecia ya lo vigoroso de su trazo a pluma y el virtuosismo en el empleo de las aguadas, que producen aquí fuertes contrastes de luces y sombras.

El reverso, a lápiz negro levemente marcado, presenta un estudio para la figura de San Francisco Solano y otro, apenas visible, para otro cuadro: *San Salvador de Horta ante el Inquisidor*, hoy en colección privada, que perteneció al Claustro chico de San Francisco, lo que vendría a confirmar que el tema de San Francisco Solano fuera pensado para la decoración del citado Claustro.

Procedencia: Sevilla, Biblioteca de la Catedral.—A. Fitzherbert, Baron St. Helens.—1840, vendido a W. Buchanan.—C. Morse.—1873, vendido a Gaskell.—H. Adams.—Mrs. H. D. Quincy.—1920, adquirido por el Museo de Boston.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 2.

Bibliografía: Angulo, 1973, p. 435-436, fig. 1.—Brown, 1973, p. 30, fig. 5.—Angulo, 1947, p. 97.—Mackim Smith, 1974, p. 49.—Brown, 1976, n.º 2.—Angulo, 1981, II, en n.º 315.



Cat. n.º D 1 (Reverso)



Cat. n.º D 1

D 2 *Milagro de San Antonio de Padua*

346 × 265 mm.

Pluma y aguada marrón. Papel amarillento.

En el centro, en letra antigua: «Sⁿ Antonio» y «de Cano».

Londres.

British Museum (1920-11-16-20).

El dibujo fue correctamente identificado por Brown como de mano de Murillo, rechazando la antigua atribución a Cano que, en letra del siglo XVII, aparece en la parte baja. La relación con otros dibujos del artista del período juvenil lo sitúan en los años centrales de la década de 1640 y Brown piensa que puede tratarse de un estudio preparatorio para las obras del Claustro chico del convento sevillano de San Francisco. Todas ellas narraban hechos o milagros de la vida de santos franciscanos y aunque este milagro de San Antonio de Padua no aparece en la serie, bien pudo ser una primera idea rechazada en la selección final de los temas que habrían de figurar en el Claustro. En este dibujo se pueden apreciar ya algunas características de Murillo dibujante, sobre todo en el magistral empleo de las aguadas, que sugieren aquí los mismos efectos de claroscuro y de iluminación fuertemente contrastada, que el pintor utilizó en sus lienzos de ese período. Los rasgos muy finos de los contornos, en algunas zonas temblorosos y quebrados y el sentido del movimiento de las figuras, así como la clara disposición espacial, serán constantes de toda su producción gráfica.

Procedencia: Colección Condes de Northwick.—Londres, 1920, E. G. Spencer Churchill; entra en el British Museum.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton n.º 5.

Bibliografía: Wethey, 1952, p. 233.—Brown, 1973, p. 30, fig. 4.—Brown, 1976, n.º 5 repr.



Cat. n.º D 2

D 3 *San Isidoro*

238 × 167 mm.

Pluma y aguada marrón. Papel blanco amarillento verjurado. A tinta, en el ángulo inferior derecho: «Morillo». El papel añadido unos 4 cm. en la parte superior.

París. Museo del Louvre.
Cabinet des Dessins (n.º 18445).

El dibujo tiene una estrecha relación con el cuadro de *San Isidoro*, que en 1655 donó Juan de Federigui, Arce-
diano de Carmona, junto con el *San Leandro*, para deco-
rar la Sacristía de la Catedral de Sevilla [Cat. n.º 16].

Es por tanto fechable en esos años y ejemplo del estilo más juvenil del Murillo dibujante, en el que permanece aún muy fuerte la huella de los dibujos de Herrera el Viejo, el gran maestro de la generación anterior. De él es el trazo agudo, incisivo y enérgico de la pluma y el ordenado sistema de sombreado en zonas perfectamente definidas, bien en líneas cruzadas formando sombras, a la manera de los grabados, bien en un rasgueado más libre, paralelo o zigzagueante que aclara la profundidad de las sombras y produce una tensión y movimiento admirable en la composición. Angulo, al estudiar el dibujo, acentúa las diferencias con el lienzo concluido, que son no sólo pequeñas variaciones en la actitud de la figura, sino más bien de concepto. Mientras que en el cuadro, Murillo resalta el carácter de estudioso del Santo, abstraído en la lectura del libro, en el apunte preparatorio es su faceta polémica la que se acusa. El libro cerrado, el báculo firmemente sostenido y la mirada frontal, dirigida al espectador, agudizan la sensación de fuerza y energía de San Isidoro. Hay también un cambio en la disposición de la figura en el espacio, ya que Murillo deja un amplio escenario en el dibujo, siendo más estrecho y reducido en el lienzo. Es asimismo Angulo quien sugiere que tal vez Murillo realizara este apunte para una segunda versión del tema, pues en el Cabildo de la Catedral del 4 de diciembre de 1656, se tiene la intención de dedicarle a San Isidoro una capilla y un altar con un cuadro, por ser patrono de la ciudad. No hay, sin embargo, noticias posteriores de la realización de este proyecto.

Un segundo dibujo para el *San Isidoro*, más cercano a la versión definitiva se conserva en el British Museum (Brown, 1976, n.º 12).

Procedencia: P. Crozat.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 8.

Bibliografía: Baticle, 1981, p. 82, repr. p. 50.—Angulo, 1974, p. 101, fig. 5.—Brown, 1976, n.º 8.



Cat. n.º D 3

D 4 *El Arcángel San Miguel*

267 × 189 mm.

Pluma, sobre trazos ligeros de lápiz negro. Papel amarillento. En la parte baja, en letra antigua, identificada con un coleccionista contemporáneo, aún desconocido: «Bartolome Murillo Fa^t».

Londres.
British Museum (1873-6-14-216).

Es éste uno de los más atractivos dibujos de Murillo y característico de su empleo de la pluma, que con una gran multiplicidad y variedad de trazos, va produciendo el modelado de la figura, el claroscuro y la sensación de movimiento. La energía y seguridad del rasgueo de la pluma, en líneas zigzagueantes y paralelas, lo sitúan en el mismo momento del preparatorio para el cuadro de *San Isidoro* de la Catedral de Sevilla [*Cat. n.º D 3*], del Museo del Louvre, de hacia 1655. Brown señala que Murillo realizó un solo lienzo documentado con el tema de San Miguel Arcángel, el del retablo de los Capuchinos de Sevilla, fechado hacia 1665-1668 y perdido durante la invasión francesa, quizá algo tardío para que este dibujo fuera el preparatorio.

Procedencia: 1873, Londres, J. H. Anderson lo dona al British Museum.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 10.

Bibliografía: Angulo, 1974, p. 102, fig. 7.—Brown, 1976, n.º 10.



Cat. n.° D 4

D 5 *Estudios de angelitos y cabeza de Virgen*

Dolorosa

284 × 198 mm.

Pluma con tinta marrón para los angelitos. Sanguina y lápiz negro para la cabeza de la Virgen. Papel blanco amarillento, verjurado.

Firmado, a lápiz negro, en la parte baja: «Murillo f» y a tinta, en el centro: «M^o fe» y «15».

Londres.

British Museum (1873-6-14-213).

Ejemplo del estilo más enérgico y vibrante de Murillo es el grupo de angelitos preparatorios para la *Inmaculada Concepción* de Loja, del Meadows Museum de Dallas, e indicativo por otra parte del modo de hacer del pintor en la preparación de sus obras. Parece indudable que ha querido dejar perfectamente estudiado aquí el grupo de los ángeles niños que forman la peana de la Virgen y a pesar de algunas ligeras variaciones en las actitudes, es idéntica la iluminación de estas figuras en el dibujo y en el lienzo. Por medio de unas rayas paralelas y cruzadas deja en sombra las cabezas de los querubines, mientras que el que vuela en primer término aparece fuertemente iluminado.

En la parte baja, a lápiz negro y sanguina, Murillo nos ofrece un detallado estudio de cabeza femenina, que por las tocas que la cubren y el gesto lloroso es posible relacionarlo con el tema de la Virgen Dolorosa. Angulo piensa que pueda estar relacionado con el lienzo del Museo del Prado, o bien con la *Dolorosa* del Museo de Sevilla. El apunte tiene cierto sentido naturalista, por el empleo de la sanguina para la carne y el lápiz negro para las telas, frecuente por otra parte en los artistas del siglo XVII.

El dibujo, por su relación con la *Inmaculada Concepción*, arriba citada, puede ser fechado hacia 1655 o 1660. Se consideran autógrafas de Murillo las inscripciones.

Procedencia: J. H. Anderson lo dona en 1873 al British Museum.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 15.

Bibliografía: Angulo, 1974, p. 103-4, fig. 6.—Brown, 1976, n.º 15, repr.—Angulo, 1981, II en n.º 104.



Cat. n.° D 5

D 6 *San Francisco abrazado a Cristo en la Cruz*

339 × 226 mm.

Lápiz negro. Papel blanco amarillento.

En la parte baja, a tinta: «Murillo fc».

Londres.

Courtauld Institute Galleries (n.º 4650).

Estudio preparatorio para el lienzo del mismo tema pintado por Murillo para el retablo de los Capuchinos de Sevilla [*Cat. n.º 43*], entre 1668 y 1669, con el que aún presenta algunas ligeras diferencias, siendo la más notable la variante para la posición de la bola del mundo a los pies del Santo. El dibujo puede ser ejemplo de un tipo de apunte a lápiz muy ligero y emborronado, que sería después repasado a pluma, para precisar los detalles de la composición. Es, sin embargo, esa sensación de inconcluso del apunte, su mayor atractivo, ya que, además de la sugerencia naturalista y atmosférica creada por el emborronamiento de las líneas, nos deja ver el ímpetu creativo del pintor, variando y alterando la imagen para conseguir su mayor fuerza expresiva.

En el reverso, a lápiz negro, hay un rasguño ligerísimo, apenas sugerido sobre el papel, preparatorio para otro de los lienzos de los Capuchinos, la *Adoración de los pastores*, del Museo de Sevilla [*Cat. n.º 44*].

Procedencia: Colecc. Condes de Northwich.—Lady E. A. Rushot.—1924, Venta E. G. Spencer-Churchill.—1956, adquirido por el Courtauld Institute.

Exposiciones: 1965-1966, Londres, Courtauld Galleries, *Newly Acquired Drawings*, 1965-1966, n.º 48.—1976-1977, Princeton, n.º 27. Londres, 1978, n.º 32.—1980, Nottingham, University, n.º 55.



Cat. n.º D 6 (Reverso)



Cat. n.º D 6

D 7 *Asunción de la Virgen*

L. 215 × 197 mm.

Pluma y aguada marrón clara, sobre trazos de lápiz negro.

Papel amarillo verjurado.

En letra antigua, identificada con la de un coleccionista contemporáneo, aún anónimo: «Bartolome Murillo fact».

Hamburgo.

Kunsthalle Kupferstichkabinett (n.º 38570).

La *Asunción de la Virgen* es uno de los más bellos y representativos dibujos de Murillo. Fechado por Brown hacia 1665 o 1666, en los años centrales de la producción del artista por su semejanza con el preparatorio para las *Santas Justa y Rufina* del Museo de Sevilla [Fig. 70], conservado en el Museo Bonnat de Bayona. Es posible, sin embargo, por la ruptura de los trazos de contorno, rizados y ondulantes, y por el carácter dinámico de la composición, que sea algo más tardío, ya del decenio siguiente. Se ha pensado de antiguo que el dibujo fuera una primera idea para la *Asunción* del Ermitage, con la que tiene algunos puntos de contacto en la actitud de los brazos abiertos y en el ímpetu ascensional de la figura. Pérez Sánchez piensa que puede tratarse de una variante alternativa de aquélla o de una idea desechada, ya que Murillo suele utilizar composiciones más reposadas para los temas marianos. Tanto Angulo como Brown rechazan la hipótesis de su relación con el lienzo del Ermitage.

Procedencia: Quizá en la Biblioteca de la Catedral de Sevilla.—1840, Londres, Venta de A. Fitzbert, barón de St. Helens, adquirido por Buchanan.—1881, Venta C. S. Bale.—J. A. Echevarría.—1891, lo adquiere el Museo de Hamburgo de B. Quaritch.

Exposiciones: 1966, Hamburgo, cat. n.º 164.—1976-1977, Princeton, n.º 34.—1980, Madrid, n.º 178.

Bibliografía: Mayer, 1919, p. 112, fig. 3.—Mayer, 1934, p. 16.—Gradmann, 1939, n.º 15.—Gómez Sicre, 1949, fig. 62.—Angulo, 1962, p. 234-236.—Richards, 1966, p. 238, fig. 4.—Pérez Sánchez, 1970, lám. XXVIII.—Brown, 1976, n.º 34.—Pérez Sánchez, 1980, n.º 178.



Cat. n.º D 7

D 8 *La Oración del Huerto*

254 × 175 mm.

Pluma y aguada marrón, sobre trazos de lápiz negro. Papel blanco amarillento verjurado. Cuadrulado a lápiz negro. Al dorso, a lápiz negro, figura de Santa arrodillada.

Madrid.
Biblioteca Nacional (B 348).

Dentro de las escasas referencias cronológicas de la obra dibujística de Murillo, Brown sitúa este dibujo en la década de 1660, por su cercanía estilística con otros de ese período. Es característica de esos años la búsqueda de efectos espaciales y atmosféricos que el artista consigue en los dibujos por medio de las aguadas transparentes, que con gran sutileza y libertad sugieren la luz y la sombra o las gradaciones tonales. La maestría de éste, aunque la atribución no ha sido aceptada con unanimidad, hace pensar tanto a Brown como a Pérez Sánchez que el dibujo sea original de Murillo, si bien es de otra mano y de escasa calidad el apunte a lápiz negro del reverso. Un pequeño óleo sobre mármol, del Museo del Louvre (n.º 931), que ha sido considerado de Murillo o de su círculo más próximo, presenta una composición semejante, aunque invertida, a la del dibujo madrileño y muy bien puede referirse, como ésta, a un cuadro del artista que no ha llegado hasta nosotros. La terminación del dibujo en medio punto y la cuadrícula obligan a pensar que fuera concebido como preparatorio para un lienzo, quizá de altar o de oratorio.

Procedencia: Colección Carderera.

Exposiciones: 1966, Hamburgo, cat. n.º 169.—1976, Princeton, cat. n.º 35.—1980, Madrid, cat. n.º 177.

Bibliografía: Barcia, 1912, n.º 348.—Lafuente Ferrari, 1937, p. 55, fig. 12.—Brown, 1976, n.º 35.—Pérez Sánchez, 1980, n.º 177.



Cat. n.º D 8

D 9 *San José sentado con el Niño*

250 × 192 mm.

Pluma y aguada marrón. Papel amarillento.

Colección Yvette Baer.

El tema de San José con el Niño es frecuente en la obra pictórica de Murillo y aparece también en varios dibujos. Sin embargo, en ninguna ocasión presenta al Santo sentado con el Niño, en una actitud humana y graciosa, en que el padre juega con el hijo y que recuerda el frecuente tema de la *Virgen con el Niño*. No se conoce ningún lienzo para el que este dibujo pudiera ser preparatorio. Brown piensa que es apunte de la etapa tardía de Murillo, de fines de la década de 1660. Sin embargo, el modelo de San José, la forma de hacer su túnica, amplia y envolvente y el marcado contraste de luz y sombra, podrían acercarlo a un momento más temprano de su producción, quizá en el decenio de 1650, pues tiene evidentes puntos de contacto con la figura de San José de la *Sagrada Familia del pajarito*, del Museo del Prado [Cat. n.º 8].

Se conocen dos copias de este dibujo (Brown, 1976, Figs. 14 y 15) y otra, hoy en paradero desconocido, figuraba en 1852 en la colección de Louis Philippe.

Procedencia: Posiblemente C. Morse (Venta Sotheby's, Londres, 4 julio, 1873, lote 153).

Exposiciones: 1958, Cambridge, n.º 12, fig. 12.—1976-1977, Princeton, n.º 36.

Bibliografía: Brown, 1973, p. 33, n.º 4.—Brown, 1976 n.º 36.



Cat. n.º D 9

D 10 *Angel con linterna y espada.*

216 × 142 mm.

Pluma y aguada marrón, sobre trazos de lápiz negro. Papel blanco amarillento.

En el ángulo inferior derecho, a pluma: «B. Morillo f».

París. Museo del Louvre.
Cabinet des Dessins (n.º 18435).

El dibujo, junto con los siguientes [*Cat. núms. D 11-12*], pertenece a una serie de Angeles con los símbolos de la Pasión de Cristo, de los que varios conserva el Louvre y uno, aunque de proporciones ligeramente diferentes, el del *Angel con el velo de la Verónica*, guarda el Museo Bonnat de Bayona (Brown, 1976, fig. 43).

Todos presentan la misma técnica, de pluma y aguada sobre lápiz negro y sanguina, que produce dibujos de gran riqueza y colorido, y llevan una inscripción con el nombre del artista, que no es autógrafa suya. La gran definición de las figuras y el que vayan enmarcadas perfectamente, a pluma o a sanguina, le hace pensar a Brown que tal vez no fueron realizados como preparatorios para pinturas, sino con un cierto valor en sí mismos. Quizá fueron preparatorios para grabados, aunque no han llegado hasta nosotros estampas con estas composiciones.

Angulo ha fechado la serie en el período juvenil de Murillo, ya que el modelado fuerte y el claroscuro le recuerdan los lienzos del Claustro chico del Convento de San Francisco, y desde luego no deja de existir una cierta semejanza entre estos modelos de ángeles y los que aparecen en la *Cocina de los ángeles* del Museo del Louvre. Para Brown, se relacionan estilísticamente con dibujos de la década de 1660, en que aparece un uso semejante de las aguadas y unas líneas rizadas y ondulantes en los contornos.

El ángel es portador de la linterna y la espada en cuyo filo aparece una oreja cortada, que representa la acción de San Pedro en el Huerto de los Olivos, al cortar la oreja del centurión Malco.

Se conocen copias, que parecen de la misma mano, de cinco de los ángeles de la misma serie.

Procedencia: J. I. de Espinosa y Tello de Guzmán, tercer Conde de Aguila; J. Williams.—F. H. Standish; Louis Philippe.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 40.

Bibliografía: Catálogo de la Colección Standish, 1842, n.º 441.—Stirling-Maxwell, 1948, III, p. 1447.—Angulo, 1974, p. 98-99 fig. 3.—Brown, 1976, n.º 40-49.



Cat. n.º D 10

D 11 *Angel con estandarte*

220 × 144 mm.

Pluma y aguada marrón, sobre trazos de lápiz negro. Papel amarillento, verjurado.

En el ángulo inferior derecho, en tinta: «B. Morillo f.».

París. Museo del Louvre.
Cabinet des Dessins (n.º 18434).

Es el más parecido en su actitud, extremadamente elegante, con los ángeles centrales que aparecen en el lienzo de la *Cocina de los ángeles* del Museo del Louvre [Fig. 31].

Ver Cat. n.º D 10.



Cat. n.º D II

D 12 *Angel con lanza y esponja*

219 × 152 mm.

Pluma y aguada marrón, sobre sanguina y lápiz negro. Papel teñido de marrón.

En el ángulo inferior derecho a pluma: «B. Morillo f.».

París. Museo del Louvre.
Cabinet des Dessins (n.º 18432).

El ángel lleva en sus manos la lanza y la vara con la esponja, utilizadas en la muerte de Cristo.

Ver Cat. n.º D 10.



Cat. n.º D 12

D 13 *Crucificado*

407 × 356 mm.

Sanguina y lápiz negro. Papel marrón claro.

En el reverso de la montura, en inglés: «This magnificent and almost unique study by Murillo belonged to the celebrated Conde del Aguila. His collection of Spanish drawings afterwards passed into the hands of Julian B. Williams, our vice consul at Seville, and who was by far the best judge on Spanish art in Europe: it was given to me at Seville by him in 1831. Rich^d Ford».

Londres.

Colección Brinsley Ford.

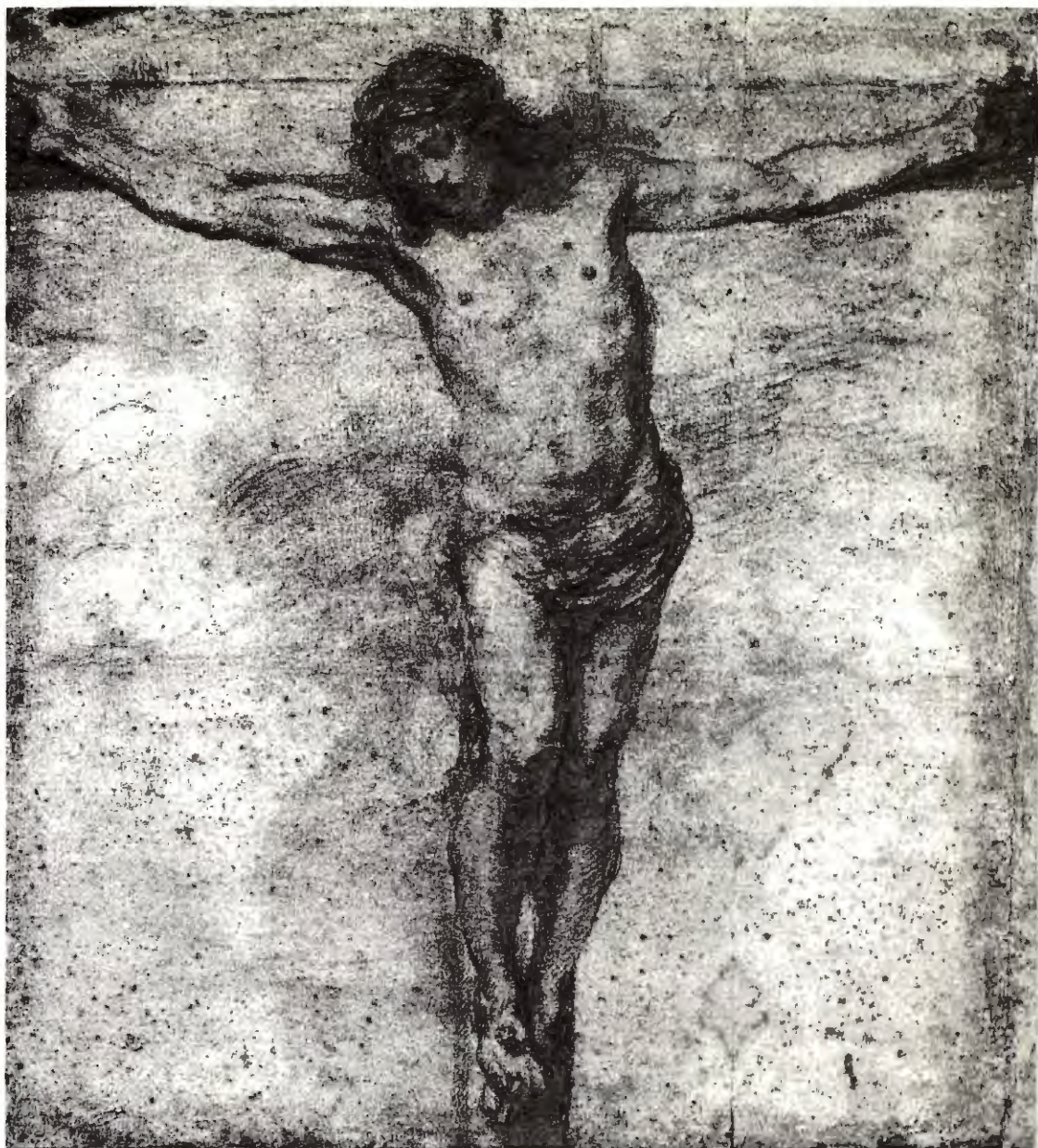
El dibujo tradicionalmente atribuido a Murillo desde finales del siglo XVIII, es una muestra de la apreciación que no sólo tuvo su pintura en el pasado, sino también sus dibujos. La inscripción de Richard Ford, en el reverso del montaje, es suficientemente ilustrativa de la admiración que despertó este aspecto de su arte: «Este grandioso y casi único estudio de Murillo perteneció al celebrado Conde de Aguila. Su colección de dibujos españoles, pasó después a poder de Julian B. Williams, nuestro vice-cónsul en Sevilla, que era con mucho el mejor juez de Europa del arte español: me lo regaló en Sevilla en 1831». Indudablemente el dibujo es de una cuidadosa ejecución y preciosamente colorista en el uso de la sanguina, que en finísimas líneas paralelas va dando el modelado del cuerpo y mezclada en algunas zonas con el lápiz negro acentúa con ello las sombras de la anatomía. El ligerísimo difuminado que consigue con esta técnica, aumenta en el Cristo la gravedad dolorida de su expresión y da a su cuerpo un ligerísimo temblor de realidad. El dibujo, aún teñido del fuerte naturalismo murillesco, propio del siglo XVII, no deja de recordar a los del mismo tema de Miguel Angel y es buena muestra del profundo sentimiento religioso del artista.

Ha sido fechado por Brown en la década de 1670 y lo pone en relación con el Crucificado de una composición murillesca conocida a través de dos versiones, una en el Meadows Museum de Dallas, y otra en el Ermitage de Leningrado, ninguna aceptada como original por Angulo, aunque es posible que ambas deriven de un lienzo perdido de Murillo, para el cual sería posiblemente preparatorio este dibujo.

Procedencia: J. I. Espinosa y Tello de Guzmán, tercer Conde del Aguila.—J. Williams, 1831.—R. Ford.

Exposiciones: 1969, King's Lynn, n.º 32.—1974, Londres, n.º 167, fig. 8a.—1976-1977, Princeton, n.º 56.

Bibliografía: Stirling-Maxwell, 1847-48, III, p. 1446, IV, fig. 56.—Waagen, 1854, II, p. 224.—Angulo, 1974, p. 104.—Brown, 1976, n.º 56.—Angulo, 1981, II, n.º 1620, 1623, lám. 571, 572.



Cat. n.º D 13

D 14 *Sagrada Familia y ángeles*

166 × 159 mm.

Sanguina con aguada marrón y toques de albayalde (oxidado).
Papel marrón claro.

Londres.
British Museum (1895-9-15-891).

Es ejemplo de la técnica más colorista y complicada de Murillo dibujante. Al empleo de la sanguina o lápiz rojo, que el pintor utiliza en líneas suaves, temblorosas y ligeramente emborronadas, se unen las sutiles y transparentes aguadas, de una tonalidad dorada, y los toques de albayalde, dados asimismo con el pincel, que producen en el dibujo un efecto de gran riqueza por la profundidad de las sombras. Es, desde luego, obra fechable en el período tardío de la actividad de Murillo, y consigue con el emborronamiento de las formas la técnica vaporosa de sus lienzos finales. No se relaciona con ninguna de las Sagradas Familias del pintor que han llegado hasta nosotros.

Procedencia: Sevilla, Biblioteca de la Catedral.—A. Fitzherbert, Barón de St. Helens; vendido en 1840 a Gibbs.—J. Malcolm; J. W. Malcolm lo dona al British Museum en 1895.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 61.

Bibliografía: Mayer, 1915, p. 7, fig. 50.—Brown, 1976, n.º 61, repr.



Cat. n.º D 14

D 15 *Visión de San Antonio de Padua*

171 × 246 mm.

Pluma, aguada marrón y toques de albayalde, sobre trazos de lápiz negro. Papel teñido de marrón claro. En el ángulo inferior derecho: «Murillo».

París. Museo del Louvre.
Cabinet des Dessins (RF 633).

Ejemplo del estilo tardío de Murillo y uno de sus dibujos de técnica más rica y pictórica. Es característico el modo de hacer del artista, que va creando sus figuras casi exclusivamente con el pincel, con algunos leves refuerzos de la pluma y sobre un fondo de emborronados trazos de lápiz negro. Como subraya Brown, el empleo del papel teñido de una delicada aguada, produce un efecto atmosférico y de disolución de las figuras en el espacio muy semejante al de la pintura de sus años finales.

El dibujo es preparatorio para un cuadro del mismo tema, que guardaba el Museo de Berlín, destruido durante la última guerra. Como en la mayor parte de los estudios de Murillo, presenta ligeras variantes en relación con el lienzo. Curtis (1883, en n.º 243), menciona otro dibujo de la misma composición, en la colección J. C. Robinson de Londres, hoy en paradero desconocido.

Procedencia: Quizá C. Morse.—A. C. H. His de la Salle lo dona al Louvre en 1878.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 62.

Bibliografía: *Dessins du Musée du Louvre*, 1890, n.º 347.—Mayer, 1915, p. 7, fig. 49.—Gómez Sicre, 1949, fig. 63 y 65.—Brown, 1976, n.º 62, repr.—Angulo, 1981, II, en n.º 279.



Cat. n.º D 15

D 16 *El Niño Jesús dormido sobre la Cruz*

180 × 135 mm.

Preparado a sanguina, pluma y aguada marrón. Papel blanco, verjurado.

París. Museo del Louvre.
Cabinet des Dessins (n.º 18328).

El dibujo es preparatorio para el cuadro del mismo tema que conserva la Graves Art Gallery de Sheffield [Cat. n.º 60]. Muy detallado y concluído, es ejemplo de la labor creativa de Murillo, que parece no dejar nada al azar en la realización de sus obras. El lienzo se fecha en la década de 1670, de la que es asimismo ejemplo característico el dibujo, tanto técnica como estilísticamente. La composición fue muy popular en el siglo XVIII y se conocen numerosas copias del cuadro, así como un grabado de M. S. Carmona sobre dibujo de Maella.

Procedencia: J. I. de Espinosa y Tello de Guzmán, tercer Conde del Aguila.—J. Williams; F. H. Standish, Louis Philippe, Museo del Louvre.

Exposiciones: 1962, Londres, Royal Academy, n.º 108.—1976, Princeton, n.º 66.

Bibliografía: Catálogo de la Colección Standish, 1842, p. 78, n.º 427.—Stirling-Maxwell, 1848, vol. 3, p. 1446.—Curtis, 1883, p. 181, n.º 157.—Pérez Sánchez, 1970, p. 91-92, fig. 28.—Brown, 1976, n.º 66.



Cat. n.º D 16

D 17 *Santo Tomás de Villanueva y el Crucificado*

205 × 110 mm.

Pluma y aguada marrón, sobre lápiz negro. Papel blanco amarillento.

En la parte baja, en letra antigua, identificada con la de un coleccionista contemporáneo, aún no identificado: «Bartolome Murillo fa^t».

Londres.
Colección Brinsley Ford.

Identificado por Angulo como preparatorio para el lienzo del mismo tema, pintado por Murillo para el retablo de Santo Tomás de Villanueva, en la iglesia sevillana de San Agustín [*Cat. n.º 42*], hacia 1665-1670. Representa el momento de la vida del Santo en que Cristo le anuncia su muerte en el día de la Natividad de la Virgen. Hay ligeras diferencias con el lienzo definitivo y lo muy concluído del estudio quizá indique su utilización como dibujo para que el cliente conociera y aprobara la composición.

Procedencia: Richard Ford.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 69.

Bibliografía: Angulo, 1962, p. 236, fig. 2.—Harris, 1964, p. 337.—Brown, 1976, n.º 69, repr.—Angulo, 1981, II, en n.º 57.



Bartholomeo Perani del. f. a.

Cat. n.º D 17

D 18 *La Caridad Romana*

220 × 180 mm.

Pluma y aguada marrón, sobre trazos de lápiz negro. Papel amarillento verjurado.

En la parte baja, en letra antigua, identificada con la de un coleccionista contemporáneo, aún anónimo: «Bartolomé Murillo fa^b».

Rotterdam.
Museo Boymans-van Beuningen (S-8).

Es dibujo preparatorio para una composición de Murillo conocida a través de diferentes fuentes. El lienzo original fue tal vez el de propiedad del grabador Tomás López Enguídanos, que lo reprodujo en una estampa de 1809, antes de venderlo al coleccionista americano Richard Warsam Meade, y se perdió en un incendio en la Academia de Filadelfia en 1845. Recientemente Hernández Díaz ha dado a conocer una versión de colección particular bilbaina, que Brown y Angulo consideran copia, mientras que admiten como posible original un pequeño boceto de la colección americana J. O'Connor Lynch.

El tema, frecuente en la pintura del siglo XVII, sobre todo en el círculo caravaggista de Utrecht, representa a la matrona romana Peru que, amamantando a su padre Cimón, condenado a morir de hambre, le salva la vida (Valerio Máximo, *Factorum et Dictorum Mirabilium*, Libro IX, V, 4). El tema se interpreta generalmente como una alegoría del amor filial, pero no hay que olvidar su

utilización por Caravaggio en el gran cuadro de las *Obras de Misericordia*, hoy en el Museo napolitano de Capodimonte, como la referida al dar de comer al hambriento. Hernández Perera propone como antecedente de la composición los grabados de Van Caukerken y A. Voet, sobre la *Caridad Romana* de Rubens en el Ermitage, y Harris advierte las variantes del de Murillo con ésta y entre su dibujo y lo que sería el lienzo definitivo, en el que la joven cubre a su padre con sus ropas, quizá para añadir al tema la obra de misericordia de vestir al desnudo.

El dibujo, de una técnica ligera y abreviada, es ejemplo de la maestría de Murillo para conseguir efectos luminosos y espaciales, y de su singular precisión y rapidez en la captación de la forma, que le muestran en su aspecto de dibujante con todo el vigor de su fuerza creativa.

El dibujo se sitúa cronológicamente en el período tardío del pintor, ya de la década de 1670.

Procedencia: Sevilla, Biblioteca de la Catedral.—Venta A. Fitzherbert, Barón de St. Helens en Londres, 1840, adquirido por Heath.—F. W. Koenings.—D. van Beuningen en 1941.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, Cat. n.º 70.

Bibliografía: Hernández Perera, 1959, «A.E.A.», p. 257 y 55.—Harris, 1964, fig. a.—Pérez Sánchez, 1970, fig. XXIX.—Hernández Díaz, 1974, p. 81-88.—Angulo, 1981, III, n.º 425.



Cat. n.º D 18

D 19 *Virgen con el Niño*

214 × 154 cm.

Pluma y aguada marrón claro, sobre trazos de lápiz negro y sanguina.

En el ángulo superior derecho, a pluma: «Murillo».

Cleveland. Cleveland Museum of Art.
The Mr. and Mrs. Charles G. Prasse Collection (n.º 68.66).

Preparatorio para el cuadro del mismo tema del Metropolitan Museum de Nueva York. La fecha tardía del lienzo, de hacia 1670, sitúa el dibujo en esos años y lo hace ejemplo característico de la técnica y el estilo del último período de Murillo, tan rico y variado. Como en la mayor parte de sus dibujos, existen algunas ligeras variantes con relación a la obra concluída, en este caso el Niño, que vuelve la cabeza hacia el espectador en la versión final, está en el dibujo con la cabeza levemente alzada hacia su madre. La gran variedad de líneas y trazos diferentes, rayados, cruzados y en zigzag, muestran la evolución gráfica de Murillo hacia una mayor libertad, desde el magnífico *San Isidoro* del Louvre [*Cat. n.º D 3*], que aun siendo el mismo tipo de apunte, enérgico y vibrante, era mucho más ordenado y regular en el modo de hacer. En la *Virgen con el Niño*, el volumen, la luz y el movimiento están perfectamente conjugados.

Procedencia: J. de Mons.—F. Mont.—Mr. and Mrs. Ch. G. Prasse lo donan al Museo en 1968.

Exposiciones: 1974, Universidad de Kansas, n.º 26, fig. 26.—1976, Los Angeles, n.º 226, repr.—1976-1977, Princeton, n.º 79.

Bibliografía: Richards, 1968, p. 235, fig. 1.—Angulo, 1974, p. 105, fig. 18.—MacKim Smith, 1974, n.º 26.—Brown, 1976, n.º 79.—Angulo, 1981, II, en n.º 164.



Cat. n.º D 19

D 20 *Mujer dormida*

115 × 158 mm.

Pluma sobre trazos de lápiz negro. Papel amarillento verjurado.

Hamburgo.
Kunsthalle, Kupferstichkabinett (n.º 38581).

Brown ve en el dibujo una Magdalena dormida, tal y como figura en el Museo de Hamburgo, al pensar que la vasija, ligeramente apuntada a la derecha de la figura, es el jarro de perfumes, atributo iconográfico tradicional de la Santa, propone asimismo una fecha tardía para este apunte, por la ruptura de los trazos, nerviosos y entrecortados.

Sin embargo, parece más convincente la identificación de Angulo, que al darlo a conocer, relacionó el dibujo con la figura de la esposa dormida en el *Sueño del Patricio*, pintado en 1665 para la iglesia sevillana de Santa María la Blanca [Cat. n.º 36]. Responde a aquella figura sólo en líneas generales y Murillo la presenta aquí en posición invertida a la del cuadro, quizá por huir del excesivo paralelismo que se hubiera establecido entre ella y la figura del patricio recostado también hacia la derecha.

A pesar de la técnica rápida y enérgica de la pluma y de la abreviación de las formas, que evita los detalles, Murillo consigue producir el mismo efecto de placidez y sueño tranquilo que en el lienzo.

Procedencia: J. A. Echevarría.—1981, lo adquiere la Kunsthalle de Hamburgo a B. Quaritch.

Exposiciones: 1976, Princeton, n.º 83.—1980, Madrid, n.º 182.

Bibliografía: Angulo, 1974, p. 102, fig. 16.—Brown, 1976, n.º 83.—Pérez Sánchez, 1980, n.º 182.



Cat. n.° D 20

D 21 *Inmaculada Concepción*

234 × 149 mm.

Pluma. En la parte baja, en letra antigua, identificada con la de un coleccionista contemporáneo, aún anónimo: «Bartolome Murillo Fa^t».

Londres.
British Museum (1946-713-1156).

Es versión singular del tema de la Inmaculada Concepción, ya que aparece representada aquí como una niña. Pacheco en su «Arte de la Pintura» (II, p. 210), aconseja a los artistas que ha de pintarse joven, como una niña de doce o trece años, lo que no fue comúnmente aceptado por los pintores. El dibujo del British Museum se ha puesto en relación con un pequeño boceto de este tema en el Museo del Louvre que Angulo acepta como de mano de Murillo, aunque presenta numerosas variantes en relación con aquél, no ya en la actitud de la Virgen, muy semejante, sino en el grupo de angelitos que la sostienen. El estilo del dibujo es cercano al de otros fechados en los años centrales de la década de 1660.

Procedencia: T. Phillipps.—T. F. P. Fenwich lo dona al British Museum en 1946.

Exposiciones: 1974, Kansas, p. 51.—1976-1977, Princeton, n.º 84.

Bibliografía: Popham, 1935, p. 234, n.º 2.—Angulo, 1969, p. 783.—MacKim Smith, 1974, p. 51.—Brown, 1976, n.º 84.—Angulo, 1981, II, en n.º 116.



Cat. n.º D 21

D 22 *San Pedro penitente*

186 × 152 mm.

Pluma. Papel blanco amarillento, verjurado.

Firmado en el ángulo inferior izquierdo: «Murillo f.» y «19».

Londres.

British Museum (1946-713-1155).

El dibujo enlaza con el estilo tardío de Murillo, ya en la década de 1670, en el que el trazo de la pluma parece hacerse más ancho y lento y aparecen unos ligeros emborronamientos que producen zonas de sombras muy oscuras.

Murillo pintó en varias ocasiones el tema de San Pedro penitente, tras su negación de Cristo. Recientemente Angulo ha identificado el que hizo para D. Justino de Neve y que el canónigo donó a su muerte al Hospital de los Venerables, conservado hoy en la colección Townsend de Newick y obra tardía del pintor. El dibujo no parece relacionarse directamente con esta composición, pero de todas formas existen ciertas analogías. Un amplio manto envuelve a la figura del Santo, sentado en un paisaje, con la cabeza alzada y las manos fuertemente entrelazadas. No es posible rechazar por completo que el dibujo fuera una primera idea para esta composición.

Procedencia: T. Phillips.—T. F. P. Fenwich lo dona al Museo en 1946.

Exposiciones: 1976-1977, Princeton, n.º 86.

Bibliografía: Popham, 1935, p. 234, n.º 1.—MacKim Smith, 1974, p. 51.—Brown, 1976, n.º 86.



Cat. n.º D 22

D 23 *Retrato de hombre sosteniendo un sombrero*

144 × 101 mm.

Pluma, sobre trazos de lápiz negro. Papel amarillento, verjurado.

En la parte baja, en letra antigua, de un coleccionista contemporáneo, aún no identificado: «Bartolome Murill[o]».

Nueva York. Metropolitan Museum of Art.
Rogers Fund (n.º 65.66.12).

El dibujo, apunte rápido y ligero, que produce una gran sensación de naturalidad, es preparatorio para un retrato. Angulo lo puso en relación con un retrato de caballero que fue de la colección F. Kleinberger (Mayer, 1923, fig. 234) y Brown piensa que lo sea para el de la colección Cintas de Nueva York. La figura, de proporciones menos esbeltas que las de los caballeros de los retratos conservados, hacen pensar que quizá no sea dibujo preparatorio de ninguno de los conocidos. Las líneas enmarañadas, quebradas y nerviosas hablan de una fecha bastante tardía en la obra de Murillo, en torno a 1670.

Procedencia: J. Isaacs.—Nueva York, 1965, Sotheby's, adquirido por el Metropolitan Museum.

Exposiciones: 1974, Universidad de Kansas, n.º 27.—1976-1977, Princeton, n.º 87.

Bibliografía: Angulo, 1974, p. 107, fig. 29.—MacKim Smith, 1974, n.º 27.—Brown, 1976, n.º 87.



Cat. n.º D 23

D 24 *Inmaculada Concepción*

193 × 130 mm.

Pluma sobre trazos de lápiz negro. En la parte baja, en letra antigua identificada con la del coleccionista contemporáneo, aún anónimo: «Barto[lome] Murillo fa^t». Marca de colección: Lugt Sspl. 2770a. En el reverso, carta de Zurbarán a Murillo: «...mucho senti que c... [de] scuidase... / la letra de los 32 pesos dijome le abia es[¿crito?] / a fulano digo antonio pacheco que los diese / y abiame dicho que a domingo estensor y dicien/doselo o que me diese el dinero lo libreria yo alla / me dio para domingo estensor esos dos renglones / que dice bastaran. Ud. me abise luego su efet[o] y me mande en que le sirva aqui en nuestro S[ñor] / como deseo de madrid 27 de septiembre de 1... / Muchos recaudos al Sr. don Lorenço. S^r bartolome morillo

Fran^{co} Zurbarán».

Saltwood Castle.
Colección The Hon. Alan Clark, M. P.

El texto de la carta de Zurbarán dado a conocer por Angulo, es fragmentario, pero se refiere a una deuda del pintor a Murillo. Aunque falta la fecha, habría que situarla entre 1658 y 1664, año de su muerte en Madrid, y es de gran interés al ser una prueba documental de la relación y quizá amistad de ambos artistas. Brown piensa que el dibujo de la *Concepción* que aparece en el reverso, sea posterior a 1664, e incluso de fines del decenio siguiente, ya que la técnica y el estilo, los rasgos quebrados y algo temblorosos y el nervioso zigzagueo de la pluma parecen revelar una fecha tardía.

Aunque el apunte no coincide con ninguna de las Inmaculadas conocidas de Murillo, Angulo lo relaciona, por la actitud de la Virgen y el sentido ascensional y dinámico de la composición, con la del Museo del Ermitage, de la que también está cerca el dibujo de la Kunsthalle de Hamburgo [*Cat. n.º D 7*], y advierte en ella un cierto carácter madrileño en el movimiento del manto y en la disposición de la peana de angelitos.

Procedencia: Colección Conde de Northwich.—1920, E.G. Spencer-Churchill.—1928, A. G. B. Ruseell.—Lord K. Clark.

Exposiciones: 1938, Londres, Royal Academy, n.º 479.—1976-1977, Princeton, n.º 92.

Bibliografía: Mayer, 1936, p. 47.—Angulo, 1962, p. 233-236.—Richards, 1968, p. 238, fig. 5.—Pérez Sánchez, 1970, p. 92, fig.29.—U. of Kansas, 1974, p. 51.—Brown, 1976, n.º 92, repr.



Cat. n.º D 24

NOTA DEL EDITOR

El orden seguido en el catálogo es estrictamente cronológico, tanto en el de pinturas como en el de dibujos.

En las fichas técnicas de los cuadros las medidas se dan en centímetros. y la altura precede a la anchura.

Se han utilizado las abreviaturas siguientes:

AEA	<i>Archivo Español de Arte</i>	id	<i>idem</i>
BM	<i>Burlington Magazine</i>	Inv	<i>Inventario</i>
Bull	<i>Bulletin</i>	L	<i>lienzo</i>
Cap	<i>Capítulo</i>	lám	<i>lámina</i>
cat	<i>catálogo</i>	mm	<i>milímetro.</i>
cm	<i>centímetro</i>	Op. cit	<i>Obra citada</i>
Colecc	<i>Colección</i>	p	<i>página</i>
Ed	<i>edición</i>	repr	<i>reproducido</i>
fig	<i>figura</i>	ss	<i>siguientes</i>
fol	<i>folio</i>	Vol	<i>Volumen</i>

Las citas bibliográficas de las fichas del catálogo están abreviadas, encontrándose desarrolladas en su totalidad en la Bibliografía General.

Las obras números 33, 35, 45, 57, 61, 67, 68, 74, D 3, D 11, D 16; no figuran en la Exposición del Museo del Prado.

Bibliografía

- La Bibliografía reunida a continuación es un resumen de la que aparece en la monumental monografía sobre Murillo del Profesor D. Angulo Iníguez, de 1981. Figuran las publicaciones más directamente relacionadas con el Catálogo de la Exposición, y las posteriores a 1976, así como una ordenación de las Exposiciones más importantes en que han figurado cuadros o dibujos del artista.
- A., B. DE, *Ribalta y Murillo*. «Arte Español», t. II, 1914-1915; 315.
- ABBAD, F., *Las Inmaculadas de Murillo*. Barcelona, 1948.
- ALFONSO, L., *Murillo. El hombre. El artista. Las obras*. Barcelona, 1883.
- ALVAREZ, J. M., *Noticias biográficas de Murillo*. «Sevilla Mariana», II, 1882; 384, 421.
- ALVAREZ MIRANDA V., *Glorias de Sevilla*. Sevilla, 1849. Dos partes.
- AMADOR DE LOS RIOS, J., *Sevilla pintoresca o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Teniendo presente los apuntes de D. Juan Colom. Sevilla, 1864; 12 láminas.
- AMERIGO, F. J., *La Sagrada Familia, cuadro de Murillo*. «Boletín Academia B. Artes», 1907.
- ANCELL, C. F., Véase Lafond.
- ANDRES, G., *Relación anónima del siglo XVII sobre los cuadros de El Escorial*. «Archivo», 1971; 49, 61.
- ANGULO, D., *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*. «Arte en América y Filipinas», II, 1935; 63.
- Un San Juan atribuido a Murillo en la Academia de Méjico*. «Arte en América y Filipinas», Sevilla, 1935-1936; 167.
- El San Francisco de Murillo del Museo de Génova*. «Arte Español», 1940-1941; 312.
- Algunos cuadros españoles en museos franceses*. «Archivo», 1954; 316.
- La Piedad de Murillo. El viaje del pintor a Madrid*. «Archivo», 1959; 146.
- Miscelánea Murillesca*. «Archivo», 1961; 1.
- Murillo en Marchena: El retablo de San Agustín de Sevilla. Las copias de los cuadros de La Caridad*. «Boletín Academia Historia», 1961; 25, I.
- El milagro de las flores de San Diego de Murillo*. «Archivo», 1961; 324, III.
- Murillo: varios dibujos de la Concepción y de Santo Tomás de Villanueva*. «Archivo», 1962; 231.
- Un Niño Jesús dormido y una Virgen de Murillo*. «Archivo», 1963; 189.
- Towards a revaluation of Murillo*. «Apollo», 1964; 27.
- Murillo: El retrato de Nicolás de Omazur adquirido por el Museo del Prado. Varios bocetos. La Adoración de Lenin*. «Archivo», 1964; 269, I.
- Bartolomé Murillo. Inventario de sus bienes*. «Boletín Academia Historia», 1966; 147.
- Dos cuadros de Murillo que se precisa localizar*. «Archivo», 1966; 85, I.
- Un anónimo murillesco de la Pinacoteca de Munich*. «Archivo», 1966; 191, II.
- La casa en que murió Murillo*. «Archivo», 1967; 264.
- Las pinturas de Murillo, de Santa María la Blanca*. «Archivo», 1969; 13.
- Un dibujo de Murillo para el cuadro de San Sebastián de Horta*. «Archivo», 1970; 407.
- Pintura del siglo XVII*. «Ars Hispaniae», 15, Madrid, 1971.
- Quelques tableaux de Murillo*. Actas del XXII Congreso Internacional de Historia del Arte. Budapest, 1972; II, 782.
- Murillo: La profecía de Fray Julián, de Williamstown*. «Archivo», 1972; 55, I.
- Los pasajes de Santo Tomás de Villanueva de Murillo en el Museo de Sevilla y la Colección Norton Simon de los Angeles*. «Archivo», 1973; 71.
- Una copia del retrato de Omazur de Murillo del Museo del Prado*. «Archivo», 1975; 189, I.
- El viaje de Murillo a Tierra Firme en 1633*. «Archivo», 1973; 354, II.
- Murillo. El dibujo del Museo de Boston para el San Francisco Solano del Alcázar de Sevilla*. «Archivo», 1973; 435, III.
- Algunos dibujos de Murillo*. «Archivo», 1974; 97.
- Murillo. El San Pedro de los Venerables de Sevilla*. «Archivo», 1974; 156, I.
- Murillo y su escuela*. Caja de Ahorros. Sevilla, 1975.
- La Virgen con el Niño de la Wallace Collection de Londres y Domingo Martínez*. «Archivo», 1975; 409, I.
- Casa de Venerables Sacerdotes*. «Boletín de Bellas Artes», Sevilla, 1976; 43.
- Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid, 1981; 3 vols.
- Murillo*. «Arte Hispalense». Sevilla, 1982.
- ARANA DE VALFLORA, F. (P. Fernando Valderrama). *Compendio Histórico descriptivo de Sevilla*. Sevilla, 1789; t. I, 99; t. II, 118. Existe edición anterior más breve de 1766.
- Hijos de Sevilla ilustres en santidad, letras, armas o dignidad*. Sevilla, 1791.
- D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres...* Paris, 1762; 5 vols.
- ARRIBAS, F., *La protección al Patrimonio Artístico Nacional en el siglo XVIII*. «Boletín Valladolid», VI, 1939-1940; 237.
- ASENCIO, M., *Murillo. Su inspiración providencial como pintor de la Inmaculada*. Discurso leído ante la Academia Hispalense de Santo Tomás de Aquino, 11 de diciembre de 1881. Ap. «Sevilla Mariana», II, 1882; 286, 332.
- AYALA, J. A., *Psicología de artistas: Murillo, Velázquez, Ribera*. «Boletín Museo Murcia», 1926, núm. 5.
- BANDA, A. DE LA, *La Colección pictórica de la Infanta Luisa de Orleans*. «Anales de la Universidad Hispalense», vol. 18, 1957-1958.
- Los estatutos de la Academia de Murillo*. «Anales de la Universidad Hispalense», 1961; 107, 120.
- BARCIA, A. M., *Catálogo de la colección de dibujos originales de la Biblioteca Nacional de Madrid*. Madrid, 1906.
- Catálogo de la colección de pinturas del Excmo. Sr. Duque de Berwick y de Alba*. Madrid, 1911.
- BATICLE, J., *Un tableau de Murillo*. «Revue du Louvre», 1964, número 2.
- Le Dessin en Espagne au XVIIe siècle. L'Oeil*, número 81 (septiembre 1961); 49-53, 82.
- Trésor de la peinture espagnole*, Paris, 1963.
- Catalogue sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre. Ecole espagnole*, Paris, 1981.
- BELL SCOTT, W., *Murillo and the Spanish School of Painting*, 1873.
- BENJUMEA, J. M., *Descubrimiento en Sevilla de un Zurbarán, un Herrera y un Murillo*. «Bellas Artes», 1972, núm. 16; 57.
- BEROQUI, P., *Adiciones al Catálogo del Museo del Prado*. «Boletín Soc. Castellana Excursiones», 1913-1918.
- El Museo del Prado. Apuntes para su historia*. «Boletín», 1930: 33, 112, 189, 252; 1931: 20, 94, 190, 261; 1932: 7, 85, 213.
- El Museo del Prado. Notas para su historia*. Madrid, 1933. Es el trabajo anterior.
- BEULE, ERNEST, *Murillo et l'Andalousie*. «Revue des Deux Mondes», 15-X-1861.
- BORENIUS, T., *Two still-life pictures by Murillo (?)*. «Burlington», t. 24, 1913; 74.
- BOUTELOU, *Estudio del San Antonio de Murillo*. Sevilla, Alvarez, 1875.
- BRAHAM, A., *The early style of Murillo*. «Burlington», t. 107, 1965; 445.
- The Spanish School*. Londres, 1970. Es edición revisada del catálogo de MacClaren.
- El Greco to Goya. The Taste for Spanish Paintings in*

- Britain and Ireland. Exp. Londres, National Gallery of Art, 1981.
- BRITISH INSTITUTION. *An account of all the pictures exhibited in the British Institution from 1813 to 1823*. Londres, 1824. Véase Dallaway.
- BROWN, J., *Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad. Seville*. «The Art Bulletin». t. 52, 1970; 265-77.
- Notes on Princeton Drawings: Bartolomé Esteban Murillo. «Record of the Art Museum». Princeton University, vol. 32, número 2, 1973; 33.
- «Pen Drawings by Herrera the Younger». In *Hortus Imaginum: Essays in Western Art*, edited by R. E. Enggass and M. Stokstad. Lawrence, Kans., 1974.
- Review of Spanish Baroque Drawings in North American Collections. *Master Drawings* 13, núm. 1 (1975): 60-63.
- «Drawings by Herrera the Younger and a Follower». *Master Drawings* 13, núm. 3 (1975): 235-40.
- Murillo & His Drawings*. The Art Museum, Princeton University, 1976.
- BROWN, J. Y ELLIOTT, J. H., *A Palace for a King, The Buen Retiro and the Court of Philip IV*, 1980 (Traducción española).
- BUCHANAN, W., *Memoirs of Painting, with a chronological history of the importation of pictures by the great masters into England since the French Revolution*. Londres, 1824; 2 vols.
- BURCKHARDT, J., *Über Murillo*. «Atlantis», t. 9, 1837; 482.
- BURGER, W., *Tresors d'Art en Angleterre*. Tercera ed., París, 1865.
- BURLINGTON, M., Editorial. *Gainsborough Collection of pictures, 1944*, t. 84; 107.
- BUSCH, K., *Murillo: Die kleine Obshändlerin*. «Westermanns Monatshefte», 1957; VIII, 41.
- BUSUIOCEANU, AL., *A re-discovered painting by Murillo*. «Burlington», t. 76, 1940; 55.
- CALVERT, A. F., *Murillo. A Biography and Appreciation*. Londres y N. York, 1907.
- CARRIAZO, J. DE M., *Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Aguila*. «Archivo», 1929; 157.
- CARNAID, W., *Great Painting from the National Gallery*, Washington, 1952.
- CASCALES, J., *Las Bellas Artes en Sevilla. La pintura, la escultura y la cerámica artística desde el siglo XIII hasta nuestros días*. Toledo, 1929.
- CASTRO, ADOLFO DE, *Autógrafo de don — sobre unos cuadros de Murillo que están en la iglesia de Santa Catalina en esta ciudad (Cádiz)*. Visto en Junta de la Academia 23 marzo 1860. «Boletín Museo Cádiz», I, 1919-1921; 26.
- CATALOGO de las pinturas y esculturas del Museo de Sevilla. Sevilla, 1897; 132 páginas. Por Boutelou, Gestoso, Mattoni y Bilbao.
- CATALOGO del Museo del Prado, desde 1819 hasta 1972.
- CAUSA, R., *Murillo. Monografía*. Buenos Aires, Codex, S. A., 1964; XVI láms.
- CEÁN BERMUDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1800; 6 vols. Reimpresión 1965.
- Descripción artística de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1804.
- Apéndice a la Descripción artística de la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1805.
- Carta de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a que se elevó Bartolomé Esteban Murillo cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla. Cádiz, 1806. Reimpresión. Sevilla, Ayuntamiento, 1968.
- Diálogo sobre el Arte de la Pintura (Murillo). Sevilla, 1819. Lo reimprime Tubino, Murillo, 1864, 278. Reimpreso, juntamente con la Carta, en 1968.
- En Madrazo, J., *Colección lithographica de los cuadros del Rey de España*. Madrid, 1826.
- Descripción de la Catedral de Sevilla. Enriquecida con notas. Sevilla, 1863.
- CENTENARIO de Murillo. «Boletín Academia B. Artes», 1882; 27.
- COOK, S. S., *Sketches in Spain during the years 1829...* Londres, 1834; 2 vols.
- COOK, E. Y HALL, E., *Catalogue of the Pictures in the Gallery of Alwyn's College of God's Gift at Dulwich*. Londres, 1926.
- CORONADO, C., *Las Virgenes de Murillo*. «Sevilla Mariana», II, 1882; 300-305. Son octavas reales.
- CORTEGANA, JOSE, *Restauración del gran cuadro de Murillo. La Visión de San Antonio de Padua*. «Archivo Hispalense», 1957; 81, 107-110.
- COSTA, J., *Murillo*. Barcelona, s. a. (1972).
- COURCELLE, J. Y P., *Iconographie de Saint Augustin. Les cycles du XVIe et du XVIIe siècle*. París, 1972.
- CROMBIE, TH., *The Spanish Exhibition at the Bowes Museum. «Apollo»*, II, 152.
- London Galleries. *Baroque and Bristol Cream*. «Apollo», t. 89, 1969; 469.
- CROSA, B. S., *Los Murillos de Macharaviaya*. «Arte Español», 1912/1913; 329.
- CRUZADA VILLAMIL, G., *Nuevas noticias de la vida y obras de Murillo*. «Arte en España», VI, 1867; 5.
- CUMBERLAND, R., *Anecdotes of Eminent Painters in Spain during the 16th and 17th centuries*, segunda ed. Londres, 1787; 2 vols.
- CURTIS, CH. B., *Velázquez and Murillo. A description and historical catalogue of the works*. Londres, N. York, 1883. Ann Arbor, 1973. Ed. Microfilmada.
- CHARMET, *Murillo, un genie a retrouver*. «Jardin des Arts», París, 1971, núm. 194.
- CHAVES, M., *Bartolomé Esteban Murillo*. En «Páginas Sevillanas», Sevilla, 1894; 208-211.
- El hijo de Murillo. En *Cosas nuevas y viejas. Apuntes sevillanos*. Sevilla, 1904.
- CHEIX, I., *La fe del artista*. «Sevilla Mariana», II, 1882; 417. Poesía.
- DALTON, H., *Murillo und seine Gemälde in der Kgl. Ermitage zu St. Petersburg*. San Petersburgo, 1863.
- DALLAWAY, J., *British Institution. An account of all the pictures exhibited in the British Institution from 1813 to 1823*. Londres, 1824.
- DAVIES, E., *The life of B. Esteban Murillo*. Compiled from the writings of various authors. Londres, 1819.
- DENUCE, J., *Inventories of the Art Collections in Antwerp in the 16th and 17th centuries*. 1932.
- Inventare von Kunstsammlungen zu Antwerpen in 16 u. 17 Jahrhunderten*. Amberes, 1932. De Sikkel ed.
- DIAZ DE LAMARQUE, A., *A la Inmaculada Virgen María en el segundo centenario de Murillo*. «Sevilla Mariana», II, 1882; 458. Poesía.
- La Aurora de Murillo. «Sevilla Mariana», II, 1882; 466.
- DOCUMENTOS. *Para la Historia del Arte en Andalucía*. Sevilla, Universidad, 1927-1946; 10 vols.
- DOMENECH, R., *Murillo*, en el *Libro de Oro de la Exposición Iberoamericana, 1929-1930*; 145-148.
- DOMINGUEZ-ORTIZ, A., *Orto y ocaso de Sevilla*. «Archivo Hispalense», 1946.
- DOMINGUEZ BORDONA, J., *Noticias de pinturas elegidas por orden de Godoy*. «Archivo», 1936; 272.
- DOMINGUEZ, L. L., *La Caridad de Sevilla: Mañana, Murillo y Valdés Leal*. Madrid, 1930.
- DORIVAL, B., *Callot, modèle de Murillo*. «Revue des Arts», 1951; 94-101.
- La pintura en las colecciones francesas del siglo XVIII. *Ponencias*, 158. Congreso de Granada, 1973.
- DOTOR, A., *Murillo*. Madrid, 1964.
- DROSSONG, A., *Die «Portiuncula» des Murillo*. «Illustrierte Zeitung», núm. 2896, 29-XII. 1898; 904. Repr.
- ELIZALDE, J., *Las Inmaculadas de Murillo*. Madrid, 1955.
- ELLIOTT, J. H., *Imperial Spain*, 1972.
- EWALD-SCHÜBECK, F., *Estudios sobre la técnica de los pintores españoles y especialmente sobre los cuadros de Murillo*. «Archivo», 1965; 43.

EXPOSICIONES:

- 1895-1896, The New Gallery, *Spanish Art*.
 1901, Londres, Guildhall Gallery. *Exhibition of the Works of Spanish Paintings* (Catálogo por A. G. Temple).
 1913-1914, Londres, Grafton Galleries, *Spanish Old Masters* (Catálogo por M. W. Brockwell).
 1920-21, Londres, Royal Academy of Arts. *Exhibition of Spanish Paintings* (Catálogo por F. J. Sánchez Cantón).
 1927, Madrid, *Exposición franciscana*.
 1930, Roma, *Old Master Paintings from the Contini Bonacossi Collection* (Catálogo por Meyer-Longhi).
 1931, Londres, Tomas Harris Galleries, *Old Masters by Spanish Artists*.
 1947, Londres, The Arts Council, The National Gallery. *An Exhibition of Spanish Paintings* (Catálogo por Neil MacLaren).
 1951, Londres, *Two Great Masterpieces and other paintings* (Frank T. Sabin).
 1951, Edimburgo, National Gallery of Scotland, *An exhibition of Spanish Paintings from El Greco to Goya* (Catálogo por Waterhouse).
 1957, Manchester, *European Old Masters*.
 1963, París, Musée du Louvre, *Trésors de la peinture espagnole*.
 1966, Hamburgo, Kunsthalle, *Spanische Zeichnungen von El Greco bis Goya* (Catálogo por W. Stubbe).
 1967, Barnard Castle, The Bowes Museum, *Four Centuries of Spanish Paintings* (Catálogo por E. Young).
 1972, Madrid, *San José en el Arte español*.
 1974, Kansas, University of Kansas, *Spanish Baroque Drawings in North America*. Collection (Catálogo por Gridlay MacKim Smith).
 1976, Londres, Royal Academy of Art, ver París, Petit Palais.
 1976, París, Petit Palais, *La peinture espagnole du siècle d'or, de Greco à Velázquez* (Catálogo por A. E. Pérez Sánchez).
 1976, Los Angeles County Museum of Art, *Old Master Drawings in American Collection* (Catálogo por E. Feinblatt).
 1976, Princeton University, *Murillo & His Drawings* (Catálogo por J. Brown).
 1978, Londres, Courtauld Institute Galleries, *Spanish Drawings from the Witt Collection* (Catálogo por Ph. Troutman).
 1980, Madrid, *El Dibujo español de los siglos de Oro* (Catálogo por A. E. Pérez Sánchez).
 1980, Nottingham University Gallery, *The Golden Age of Spanish Art* (Catálogo por E. Harris Frankfurt y Ph. Troutman).
 1980, Tokyo-Osaka, *Velázquez y la Pintura española de su tiempo*.
 1981, Caracas, *400 años de Pintura Española* (Catálogo por M. Díaz Padrón, M. Orihuela, L. Pan de Soraluce).
 1981, Londres, The National Gallery, *El Greco to Goya* (Catálogo por A. Braham).
 1982, Madrid, Museo del Prado, *Pintura española en colecciones centro europeas*.
 1982, Munich, Haus der Kunst; Viena, Kunsterhaus, *Von Greco bis Goya*.
 1982, Princeton, University of Princeton, *Painting in Spain 1650-1700* (Catálogo por E. Sullivan y N. A. Mallory).
 1982, Sevilla, *La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura* (Catálogo por E. Valdivieso y J. M. Serrera).
 FERNANDEZ ESPINO, J., *Al insigne pintor Bartolomé Esteban Murillo. Oda*. «Revista de Ciencias, Literatura y Artes», VI, 1860; 690-699.
 FILHOL, *Galerie du Musée Napoleon I*. París, 1804-1815; 2 vols.
 FISCHER, D. J., *Murillo as genre painter*. N. York, 1953. Tesis. Resumen en «Marsyas», t. VI, 1950, 1953; 81.
 FORD, R., *Louis Philippe and Standish Sales*. «The Atheneum», 1853; 14, 21, 28 V, y 4 y 11 VII.
 FORD, RICHARD, *A Handbook for travellers in Spain*. Londres, 1955, 2 vols. Ed. 1966, 3 vols.
 FORD R., *The paintings of Spain*. «The Quarterly Review», número 165.
A Handbook for travellers in Spain, 1830-1832. Londres, 1843. Eds. 1855, 1966.
 GARCIA HERRAIZ, E., *Murillo: San Agustín lava los pies de Cristo peregrino*. «Archivo», 1974; 335.
 GARNELO, JOSE, *Cuadro que representa a San Antonio atribuido a Murillo*. «Boletín Academia B. Artes», 1917; 5.
 GAUTIER, *Esteban Bartolomé Murillo. Les Dieux et les demi-dieux de la peinture*. París, 1864, p. 302.
 GAVARD, CHARLES, *Galerie Aguado, Choix des principaux tableaux de la Galerie de M. le Marquis de las Marismas del Guadalquivir par. Notices sur les peintres par Louis Viardot*. París, sin fecha (1839-1841).
 GAVA, J. A., *La pintura española fuera de España*. Madrid, Espasa Calpe, 1958.
 GAYA NUÑO, J. A., *La obra pictórica completa de Murillo* (Noguer-Rizzoli), Milán, 1978 (Traducción española).
 GESTOSO Y PEREZ, J., *Sevilla Monumental y artística*. Sevilla, 1889-1902; 3 vols.
Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII incluido. Sevilla, 1899-1908; 3 vols.
Catálogo de las obras que forman la exposición de la pintura sevillana en virtud de acuerdos de su Excmo. Ayuntamiento. Sevilla, 1896.
Notice... des principaux artistes flamands qui travaillèrent à Seville depuis le XVIe siècle jusqu'à la fin du XVII. «Les Arts anciens de Flandre». vol. IV. Bruselas, 1912.
Una requisá de cuadros en la Catedral de Sevilla. Sevilla, 1909.
Exposición de retratos. Sevilla, 1910.
Catálogo de las pinturas y esculturas del Museo Provincial de Sevilla. Sevilla, 1912.
 GOMEZ IMAZ, M., *La Santa Isabel de Murillo. Carta a D. Pedro de Madrazo*. «Heraldo de Madrid», 17-V y 22-VII-1891.
La Santa Isabel de Murillo. Exposición del Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. «El Universal», 5-IX-1891.
Cuadro de Murillo. «El Porvenir», 5-XII-1897.
Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla el año 1810. Sevilla, 1896. Ed. 1916. Lo reproduce Lipschutz, 1972.
Exposiciones que la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla ha dirigido al Ministro de Fomento e Instrucción Pública en los años 1891, 1901 y 1902 en demanda del cuadro de su propiedad, la Santa Isabel de Murillo. Sevilla, 1902.
Exposición que la Hermandad de la Caridad de Sevilla dirige al Excmo. Ministro de Fomento en demanda del cuadro de su propiedad, Santa Isabel de Murillo. Sevilla, 1911.
 GONZALEZ DE LEON, F., *Noticia artística y curiosa de todos los edificios... de Sevilla*. Sevilla, 1844, 2 vols.
 GRADMANN, ERWIN, *Spanische Meisterzeichnungen*. Frankfurt, n. d. (1939).
 GUERRA, ARCADIO, *Cómo salió de España «La Caridad Romana» de Murillo*. «Archivo», 1954, 336.
 GUERRERO, J., *Murillo y Assereto*. «Archivo», 1950; 133.
Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo. «Archivo», 1952; 323.
La capilla de los pintores de la Hermandad de San Lucas. «Archivo Hispalense», t. 16, 1952, I.
 GUINARD, PAUL, *Zurbarán et la découverte de la peinture espagnole en France sous Louis Philippe*. «Hommage a Martinenche», París, 1939.
 y BATICLE, J., *Histoire de la peinture espagnole*. París, 1950.
Les peintres espagnols. París, 1967.
 GUTIERREZ DE LA VEGA, *A la memoria de Murillo*. «Semana Pintoresco», 1846; 213.
 HALEY, G., *Some aspects of religious life in 17th Century Seville*. «The Art Institute of Chicago Quarterly», vol. 54, núm. 2, 1960; 15.
Hand-list 1956. Hand-list of the Drawings in the Witt Collection, Courtauld Institute of Art. Londres, 1956.
 HARASZTI-TAKACS, M., *Murillo*. Budapest, 1968.
Murillo és Kortásai Szépművészeti Múzeum. Budapest, 1968.

- HARRIS, E., *Spanish painting from Morales to Goya in The National Gallery of Scotland*. «Burlington», 1951; 314.
Spanish Picture. «Burlington», t. 95, 1953; 23.
A Caritas Romana by Murillo. «Journal Warburg Institute», t. 27, 1964; 337.
- HAUTECOUR, L., *Musée National du Louvre. Catalogue de peintures exposés dans les galleries. II. École italienne et école espagnole*. París, 1926.
- HAZANAS, J., *Vázquez de Leca*. Sevilla, 1918.
- HERNANDEZ DIAZ, J.; SANCHO, A.; COLLANTES, F., *Catálogo... Provincia de Sevilla*. Sevilla, 1938. Cuatro vols.
- HERNANDEZ DIAZ, J., *Nuevos datos de Velázquez, Murillo y Valdés*. «Archivo Hispalense», IV, 1945; 225.
Museo Provincial de Bellas Artes. Sevilla, 1967.
- HERNANDEZ PERERA, J., *La Caridad Romana de Murillo*. «Archivo», 1957; 257.
- HERRERA, L., *A Murillo. Soneto*. «Sevilla Mariana», II, 1882; 314.
- JORDAN, W., *The Virginia Meadows Museum. Recent Acquisitions*. Dallas, 1967.
A Museum of Spanish Painting in Texas. «The Art Journal», XXVII, 1968. Primavera.
Murillo's Jacob laying the peeled rods before the flocks of Laban. «Art News». Verano. 1968, vol. 67, 31, I.
- JUSTI, C., *Murillo*. «Zeitschrift f. bild. Kunst», 1892.
Ein Bildnis König Ferdinand des Heiligen von Murillo. «Zeitsch. f. christlich. Kunst», XI, 1898, Sp. 268.
Velázquez und sein Jahrhundert. Bonn, 1903; 396, 40.
 Traducción. Madrid, 1953.
Bildnisse Königs Ferdinands in Miscellaneen... Berlín, 1908; I, 40.
Murillo. Segunda ed. Leipzig, 1904. Seemann.
- KNACKFUSS, H., *Murillo*. Leipzig, 1896.
- KUBLER, G. Y SORIA, M., *Art and Architecture in Spain and Portugal 1500-1800*. Bradford, 1959.
- KUBLER, G., *El San Felipe de Heraclea de Murillo y los cuadros del claustro chico*. «Archivo», 1970; II.
- LAFOND, P., *Murillo*. París, 1907. Ed. Buenos Aires, 1946, con apéndice de F. Ancell sobre «Murillo en América».
- LAFUENTE, E., *Dibujos de maestros andaluces*. «Archivo», 1937; 37.
Breve Historia de la Pintura Española. Madrid, ed. 1946.
- LAFUENTE FERRARI, ENRIQUE Y FRIEDLÄNDER, MAX J., *El realismo en la pintura del siglo XVII: Países Bajos y España*. Barcelona, 1935.
- LAMARQUE, J., *El pintor de la Inmaculada*. «Sevilla Mariana», II, 1882; 471. Poesía.
- LANGASCO, C., *Sette Murillo dispersi?* «Liguria», VII, 1938, 11; 17.
- LATOUR, A., *Études sur l'Espagne. Seville et l'Andalousie*. París, 1855. Dos vols. Cap. V del vol. II, *Murillo et l'école de Seville*.
Una Virgen de Murillo. Anécdota. Poesía de... traducida libremente por D. José Fernández Espino. «Revista de Ciencias, Literatura y Artes», VI, 1860; 502.
- LEFORT, P., *Murillo et ses élèves*. «Gaz. des Beaux Arts», 1875, I, 35, 176, 315; II, 251.
Murillo et ses élèves. París, 1892.
La peinture espagnole. París, 1893.
- LEON, A., *Libro historial del Convento de los Capuchinos de Sevilla* (manuscrito), 1805.
- LEON Y DOMINGUEZ, J. M., *El sueño del pintor de las Concepciones. Loa*. «Sevilla Mariana», 1882, II, 394.
- LEON, LUIS, *Murillo y la crítica moderna*. «Bética», Sevilla, 1915, febrero, 15.
- LIPSCHUTZ, I. H., *Spanish painting and the French Romantics*. Harvard, Cambridge, 1972.
El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia. «Arte Español», 1961; 215.
- LOPEZ ALONSO, A., *Murillo en el Museo del Prado*. Madrid, 1958.
- LOPEZ ESTRADA, F., *Los «Murillos» de la Pinacoteca de Munich*. «Archivo Hispalense», 1973; 329.
- LOTHE, *Un cuadro de Murillo en Suiza*. «Goya», 1961-1962; 393.
- LOZOYA, M., *Historia del Arte Hispánico*. Barcelona, 1945, t. IV. *¿Un precedente de la Sagrada Familia del Pajarito?* «Archivo», 1967; 83.
- LUCKE, H., B. E. *Murillo*. En Dohme: *Kunst und Künstler*. Entrega 30. Leipzig, 1877; 14.
- LUNA, J. J., *Inventario y almoneda de algunas pinturas de la colección de Isabel de Farnesio*. «Boletín Sem. Arte Valladolid», 1973; 365.
- MACLAREN, N., *An Exhibition of Spanish Paintings. The Arts Council of Great Britain*. Londres, 1947.
The Spanish School. National Gallery Catalogue. Londres, 1952. Segunda edición por Allan Braham, 1970. Crítica de Pérez Sánchez en «Archivo», 1971; 197.
- MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España*. Madrid, 1845-1850. Tomo 10 de 1847.
- MADRAZO, J., *Colección litográfica de cuadros del Rey de España*. Con texto de D. J. A. Ceán Bermúdez y de D. J. Musso Valiente. Madrid, 1926, 1836. Tres vols.
- MADRAZO, M., *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*. Madrid, 1945.
Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado. Madrid, 1872.
- MALE, G., *L'Art religieux du la fin du XVIe du XVIIe siècle et du XVIIIe siècle*. París, 1931.
- MATUTE, J., *Adiciones y correcciones a los Hijos de Sevilla de Arana*. Sevilla, 1886.
Hijos de Sevilla señalados en santidad, letras, artes o dignidad. Sevilla, 18786-1887. Dos vols.
Adiciones y correcciones al tomo IX del Viaje a España de D. Antonio Ponz. «Archivo Hispalense», 1886-1888, I-IV.
Noticias relativas a la Historia de Sevilla que no constan en sus Anales. Año 1828. Sevilla, 1886, III.
Anales eclesiásticos y seculares de la Ciudad de Sevilla... desde el año de 1701... hasta el de 1800... Sevilla, 1887. Tres vols.
 Véase «Correo de Sevilla».
- MAYER, A. L., en «Monatshefte für Kunstwissenschaft», I, 1908; 520.
Murillos Arbeiten für die Sevilianer Kathedrale. «Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen», 1908, Beiheft, 43, II.
Die Sevilianer Malerschule. Leipzig, 1911.
Murillo. Stuttgart, Berlín, 1913.
Geschichte der Spanischen Malerei. Leipzig, 1913, II.
An unknown portrait by Murillo. «Burlington», t. 24, 1914; 231.
Handzeichnungen Spanischer Meister. 150 Skizzen und Entwürfen des 16 bis 19 Jahrhunderts. N. York, 1915.
Die Spanischen Zeichnungen in der Kunsthalle zu Hamburg. «Zeitschrift f. b. Kunst.», t. 19, 1918; 109.
La colección de dibujos españoles en el Museo de Hamburgo. «Boletín», 1920; 130.
The Work of Murillo. N. York, 1921.
Murillo, der Maler der Bettelungen und Madonnen. Munich, 1921.
Geschichte der Spanischen Malerei. Leipzig, 1922.
Murillo. Berlín, 1923.
Jusepe de Ribera. Leipzig, 1923, I.
Josef und Frau des Potiphar von Murillo. «Der Cicerone», 1923, II.
Retratos españoles en el extranjero: Carreño, Murillo y Nicolás Bussi. «Boletín», 1923; 123, III.
Zum Werk von Velázquez und Murillo. «Zeitschrift f. bild. Kunst.», 1924; 24.
 (Crítica del *Murillo* de Montoto de 1923). «Zeitschrift f. bild. Kunst», t. 50, 1924-1925; 118.
Two unknown paintings by Murillo. «Apollo», vol. 11, núm. 10, 1925; 220.
Three paintings by Murillo. «Burlington», t. 48, 1926; 251.
Cuadros españoles en el mercado internacional. «Arte Español», 1926; 53, I.
Cuadros españoles en el mercado internacional. «Arte Español», 1926; 173, II.

- Unbekannte Spanier. Ein unbekanntes Frühwerk von Murillo. «Cicerone», t. 19, 1927; 217.
- Notas sobre algunas pinturas en Museos provinciales de Francia. «Boletín», 1927; 160.
- Historia de la Pintura Española. Madrid, 1928.
- Laban in search of his Household gods. «Apollo», 1929-IX-5, febrero, 78.
- y Longhi, R., *The Old Spanish Masters from the Contini Bonacossi Collection*. Roma, 1930.
- Zur Ausstellung der Spanischen Gemälde des Grafen Contini in Rom. «Pantheon», 1930, I; 203-208.
- The Exhibition of the Castle Roboncz Collection in the Munich New Pinakothek. «Apollo», XII, 1930, II, 89.
- Murillo. En *Thieme Becker Allgemeines Lexikon der bild. Künstler*. Leipzig, 1931, t. 25, 286.
- Arte español en el extranjero. «Revista Española de Arte», 1932; 22.
- Los cuadros de Murillo en colecciones de Amberes del siglo XVII. «Archivo», 1932; 275.
- Anotaciones a obras murillescas. «Boletín», 1934; 14.
- Anotaciones al arte y a las obras de Murillo. «Revista Española de Arte», V, 1936; 46.
- Anotaciones a cuadros de Velázquez, Zurbarán, Murillo y Goya en el Prado y en la Academia de San Fernando. «Boletín», 1936-1940; 41.
- Murillo und seine Italienischen Barockvorbilder. «Crítica d'Arte», 1938, núm. 15, 120.
- MINOR, E. E., *Murillo*. Londres, 1882.
- MONTANA, J., *Pintura profana de Murillo*. «Archivo», 1962; 271.
- MONTESA, M. DE, *Exportación de obras de arte en tiempo de Carlos III*. «Arte Español», 1927; 301.
- El Cazador de Murillo*. «Arte Español», 1951; 158.
- MONTOTO, L., *La última tarde*. «Sevilla Mariana», 1882; 428.
- Poesía. Murillo invoca la Inmaculada en el lecho de muerte.
- MONTOTO, S., *Murillo*. Sevilla, 1923.
- Un modelo de las Inmaculadas de Murillo. «Boletín Museo Cádiz», II, 1922-1924; 106.
- Nuevos documentos de Bartolomé Esteban Murillo. «Archivo Hispalense», 1945; 319.
- La biblioteca de Murillo. «Bibliografía Hispánica», 1946, julio; 465.
- MORGADO, J., *Apariciones de la Santísima Virgen a varios representados por Murillo*. «Sevilla Mariana», 1882; 369.
- MUNDLER, O., *Die Spanische Schule in München und der neue Katalog der Pinakothek*. «Recensionen und Mitteilungen über bildende Kunst.», IV, 1965.
- MUÑOZ, A., *Murillo*. Novara, 1942.
- MURRAY, P., *Catalogue of the Dulwich Picture Gallery*, 1980.
- Newly Acquired Drawings 1965-66. Newly Acquired Drawings for the Witt Collection*. Courtauld Institute of Art, London, October 1965-March 1966.
- ORTIZ DE ZUÑIGA, D., *Anales eclesiásticos y seculares de la más noble y muy leal ciudad de Sevilla... desde el año de 1246 hasta el de 1671...* Sevilla, 1677. Ilustrados y corregidos por D. Antonio María Espinosa y Carzel. Madrid, 1795-1796. Cinco tomos. Algunas de las adiciones parecen ser de Matute.
- P., *Desgraciado accidente ocurrido a Murillo en el convento de Capuchinos de Cádiz y que ocasionó su fallecimiento*. «Boletín Museo Cádiz», II, 1922-1924; 103.
- PACHECO, F., *El arte de la pintura, su antigüedad y grandeza*. Sevilla, 1649. Eds. Madrid, 1866, 1956.
- PALACIOS, E., *Murillo*. «Coleccionismo», 1914, núm. 22, 13; núm. 23, 14, 1915, núm. 25, 29.
- PALOMINO, A., *Museo Pictórico y Escala Optica*. I. *Theorica de la pintura*, 1715, II. *Práctica de la pintura*, 1724, III. *El Parnaso español pintoresco laureado*, 1724. Tres tomos. Madrid, 1715-1724. Ed. 1795-1797. Ed. 1947. Traducciones abreviadas en inglés, francés y alemán.
- PANTORBA, B., *Murillo*. Madrid, 1947.
- A new Painting by Murillo*. «Burlington», t. 103, 1961; 109.
- PEMAN, C., *Catálogo de las pinturas*. Museo de Bellas Artes de Cádiz, 1952.
- La restauración de la Visión de San Antonio de Murillo y el estilo murillesco*. «Archivo Hispalense», 1957; 45.
- Restauración de una obra de Murillo*. «Archivo», 1958; 67.
- Noticia sobre la restauración del San Antonio de Murillo en 1876*. «Archivo Hispalense», 1958, I.
- Murillo comparado con Zurbarán*. «Revista de Estudios Extremeños», 1962; 639.
- PEREZ SANCHEZ, A. E., *Inventario de las pinturas*. Real Academia de Bellas Artes. Madrid, 1964. Sobretiro de «Academia».
- Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid, 1965.
- Catálogo de la Colección de Dibujos del Instituto Jovellanos de Gijón*. Madrid, 1969.
- Pintura italiana*. Madrid, 1970. Casón del Buen Retiro.
- Gli spagnoli da El Greco a Goya (Disegni dei Maestri)*. Milán, 1970.
- Museo del Prado. Catálogo de dibujos, I. Dibujos españoles siglos XV-XVII*. Madrid, 1972.
- El dibujo español de los Siglos de Oro*. Madrid, 1980.
- PONZ, A., *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas apreciables y dignas de saberse que hay en ella*. Madrid, 1772-1794. Reimpresión, 1947.
- QUINTERO, P., *La Virgen de la Serrana de Murillo y la del Palacio Corsini*. «Boletín Museo Cádiz», XVII, 1933; 9.
- Virgen de la Faja*. «Boletín Museo Cádiz», XVII, 1933, II; 13.
- QUILLIET, F., *Dictionnaire des peintres espagnols*. París, 1816.
- REVEIL, *Musée de Peinture et de Sculpture... dessiné et gravé a l'eau forte par Reveil avec de notices para Duchésne*. París, 1828-1634. 16 vols.
- RICHARDS, L. S., *Bartolomé Esteban Murillo: A drawing for a Virgin and Child*. «Bulletin of the Cleveland Museum of Art», V, 1968; 235.
- RICHARDSON, E. P., *Murillo's Flight into Egypt*. «Bulletin of the Detroit Institute of Arts», 1948.
- RICCI, S., *Description raisonnée des peintures du Louvre, I, Italie et Espagne*. París, 1913.
- SALTILLO, MARQUÉS DE, *El Gobierno intruso y la riqueza artística de Sevilla*. «Bol. R. Academia Sevillana de B. Letras», X, 1926; 41-48.
- El Murillo de la Casa de Alba*. «La Epoca», Madrid, núm. 27751 de 8-XII-1928.
- La Heráldica en el arte*. Madrid, 1947.
- SANCHEZ CANTON, F. J., *Dibujos españoles*. Madrid, 1930. Cinco volúmenes.
- Fuentes literarias para la historia del Arte Español*. Madrid, 1936, t. IV.
- El supuesto retrato de Gabriel Murillo, «clérigo»*. «Archivo», 1937; 74.
- La venta de cuadros en 1801: La Concepción de Aranjuez y El Descendimiento de Montpellier*. «Archivo», 1937, I, 165.
- Más sobre Luciano Bonaparte, coleccionista*. «Archivo», 1937, II, 261.
- La Inmaculada «Soul» en Madrid*. «Semana», 24-XII-1940.
- SANCHEZ Y PEÑA, *Adiciones al libro de don Pablo de Espinosa intitulado Teatro de la Santa Iglesia*. Sevilla, 1743.
- SANCHO CORBACHO, A., *Una supuesta colaboración entre Velázquez y Murillo*. «Archivo Hispalense», 1946; 117.
- SCHUBECK, F. E., *Estudios sobre la técnica de los pintores españoles y especialmente sobre los cuadros de Murillo*. «Archivo Español de Arte», 1965; 53.
- SOEHNER, H., *Gemälde Kataloge. Spanische Meister*. Munich, 1963.
- SONNENBURG, H., *Zur Maltechnik Murillos*, Maltechnik-Restauro, 3, 1980.
- SORIA, M., *Flemish sources of the Spanish Baroque*. «The Art Bulletin», XXX, 1948; 249-259.
- Murillo's boy and girl companion pieces*. «Burlington», t. 90, 1948; 22, I.
- SORIA, M. Y KUBLER, G., *Art and Architecture in Spain and Portugal*. En *The Pelikan History of Art*. Penguin. Londres, 1959.

- SORIA, M., *Murillo's Christ and St. John the Baptist*. «The Art Institute of Chicago Quarterly», vol. 54, núm. 2, 1960; 14.
- SOTA, R. Y GARCIA VALERO, E., *Murillo, pintor de la vida de la Santísima Virgen...* «Ilustración Bética», XXIII, 1882. Número dedicado a Murillo.
- SOTOS, C., *El retablo de San Agustín de Sevilla*. «Archivo», 1972; 287.
- STANDISH, P. H., *Seville and its vicinity*. Londres, 1840.
- STECHOW, W., *B. E. Murillo. Laban searching for his stolen Household Gods in Rachel's tent*. «The Bull. of the Cleveland Museum», t. 53, 1966; 367.
- STECHOW, W., «Art News», 1974, VII.
- STIRLING MAXWELL, W., *Annals of the Artist of Spain*. Londres, ed. 1848, ed. 1891. Tres vols.
- Murillo*. Londres, 1873.
- SUIDA, W. E., *Spanische Gemälde der Sammlung Contini-Bonacossi*. Belvedere, 1930.
- TORENO, CONDE DE, *Historia del levantamiento, guerra y revolución en España*. Madrid, 1872.
- TORMO, E., *La Inmaculada y el arte español*. «Boletín», 1914; 108, 176.
- TORRE FARFAN, F., *Templo panegírico al certamen poético que celebró la Hermandad insigne del Santísimo Sacramento estrenando la gran fábrica del Sagrario Nuevo... en obsequio del Breve concedido por la Santidad de N. Padre Alejandro VII...* Sevilla, 1663.
- Fiestas que celebró la Iglesia de Santa María la Blanca en celebridad del Breve de Alejandro VII en favor de la Concepción de María, y al estreno del templo*. Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1666, 4, 191 hojas.
- Fiestas de la Sta. Iglesia... de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey San Fernando*. Sevilla, 1672; 243+21 láms.
- TOWNSEND, J., *A journey through Spain in the years 1786 and 1787*. Londres, 1791. Tres volúmenes. Ed. 1972.
- TRAPIER, E. DU G., *Notes on Spanish Drawings*. «Notes Hispanic», 1, 1941; 35.
- A «Christ Child as the Good Shepherd» attributed to the School of Murillo in the Hispanic Society's Collection*. En *Homenaje a Rodríguez Moñino*. Madrid, 1966, II, 273.
- TUBINO, F. M., *Murillo, su época, su vida, sus cuadros*. Sevilla, 1864.
- VALDIVIESO, E., *Catálogo de las pinturas de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, 1978.
- Juan de Roelas*. «Archivo Hispalense», 1980.
- VALDIVIESO, E. Y SERRERA, J. M., *Catálogo de las pinturas del Palacio Arzobispal de Sevilla*. Sevilla, 1979.
- La época de Murillo. Antecedentes y consecuentes de su pintura* (Catálogo de la Exposición). Sevilla, 1982.
- VALENCIANA, A., *Murillo y los Capuchinos*. Sevilla, 1908.
- VELAZQUEZ, E., *El taller de Murillo y su comercio con América*. Veracruz, 1926.
- VELAZQUEZ Y SANCHEZ, J., *Bartolomé Esteban Murillo*. La Cruz del Rodeo. Sevilla, 1864.
- VINAZA, C. DE LA, *Adiciones al Diccionario histórico de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Madrid, 1889-1894.
- VILLOT, F., *Notice des tableaux exposés dans les galeries du Musée National du Louvre. École d'Italie et d'Espagne*. París, 1849.
- WAAGEN, G. F., *Works of Art and Artists in England*. Londres, 1838. Tres vols.
- Treasures of Art in Great Britain*. Londres, 1854. Cuatro volúmenes.
- Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*. Londres, 1867.
- WATERHOUSE, E., «Fancy Pictures». «Burlington», t. 88, 1946; 134.
- The exhibition from Althorp House at Messrs Agnew's*. «Burlington», 1947; 78.
- Spanish painting*. Edimburgo, 1951.
- Some notes on the Exhibition of Works of Art from Midland Houses*. «Burlington», t. 95, 1953; 305.
- Art Treasures Centenary. European Old Masters. 30th Oct. 31th Dec. 1957*.
- WAELE, J.-RICHTER, J. P., *Catalogue of the Collection of the Earl of North brook*, 1889.
- YOUNG, E., *A drawing of the Anunciation by Murillo*. «Burlington», 115, 1973, sept. 605.
- Die grossen Meister der Malerei, Bartolomé Murillo*, 1980 (Traducción española).
- ZARCO, *Cuadros reunidos por Carlos IV, siendo príncipe, en su Casa de Campo de El Escorial, «Religión y Cultura»*. El Escorial, 1934.

- Academia de Dibujo (Sevilla), 56, 79, 92.
Aertsen, Pieter, 31.
Agonizantes, Orden de los, 45.
Aguila, Conde del, 78, 280.
Agustinas Descalzas, Convento de las (Salamanca), 138, 142.
Agustinos, Convento de los (Sevilla), 97
Albani, Francesco, 218.
Alcalá, Duques de, 31.
Alcalá del Río, Parroquia de, 92.
Alcázar (Sevilla), 92, 256.
Alejandro VII, Papa, 54, 180, 181.
Alfonso X, el Sabio, 17.
Alvarez Santaló, 52.
Andrienssen, H., 224.
Ariosto, 23.
Armada Invencible, 21, 23.
Arruzafa, Convento de la (Córdoba), 112.
Arteaga, Matías de, 92.
Arthur, Sir Daniel, 103.
Artier, Francisco, 92, 246.
Asseretto, Giovachino, 67.
Aulnoy, Madame d', 16.
Austria, Juan de, 15.

Baldi, Lazzaro, 85, 238.
Baltasar Carlos, Príncipe, 174.
Balzac, Honoré de, 248.
Barocci, Federico, 120.
Bartok, Bela, 20.
Beethoven, 41.
Belens, Susana, 224.
Bella, Stefano della, 158.
Belle, Josua van, 60, 101, 222.
Blackwood, John, 103.
Bloemaert, Abraham, 110.
Bottari, Stefano, 79.
Bruna, Francisco de, 97, 98.
Buccarelli, 46, 50.
Buen Retiro, Palacio del, 36.

Cabanilles, Juan Bautista, 15, 20.
Cabeza, Beatriz, 55.
Cabral Bejarano, Antonio, 99.
Cabral Bejarano, Francisco, 99.
Cabral Bejarano, Manuel, 99.
Cádiz, (Catedral), 79, 89, 246.
Calderón de la Barca, Pedro, 25.
Callot, Jacques, 202, 204, 206.
Camoens, Luis de, 47.
Canaletto, 51.
Cano, Alonso, 58, 77, 82, 94, 122, 142, 184, 216, 258.
Cano, José Joaquín, 98.
Capuchinos, Convento de los (Cádiz), 55, 63, 65, 66, 70, 92.
Capuchinos, Convento de los (Génova), 101.
Capuchinos, Convento de los (Sevilla), 82, 87, 89, 162, 188, 190, 192, 194, 196, 246, 262, 266.
Capuchinos, Convento de los (Valencia), 65, 196.
Caravaggio, 124, 146, 290.
Cardenal Infante, 174.
Caridad, Hospital de la (Sevilla), 18, 33, 46, 49, 63, 66, 67, 70, 92, 98, 174, 176, 181, 198, 200, 206, 212, 224.
Carlos I, 35, 37.
Carlos II, 15, 24, 38, 49.
Carlos III, 98, 166.
Carlos IV, 98.
Carlos V, 23, 66, 226.
Carmelitas, Convento de las (Sevilla), 97.
Carmona, Manuel Salvador, 218, 286.
Carpio, Juan José, 92.
Carpio, Marqués del, 37.
Carreño, Juan de, 15, 38, 174.
Carrillo, Arzobispo, 112.
Casa de Contratación (Sevilla), 46.
Casa de la Moneda (Sevilla), 47.
Castilla, Consejo de, 48, 54.
Castilla, Diego de, 29.
Castilla, Luis de, 29.
Castillo, Antonio del, 82.
Castillo, Juan del, 55, 56, 82, 106, 108.
Catalina de Rusia, 74.
Caukerken, Cornelis van, 290.
Cavarozzi, Bartolomeo, 124.
Ceán Bermúdez, J. A., 78, 92, 97, 98, 158, 166, 224, 248.
Cervantes, 25.
Cid, Miguel, 45.
Císter, Orden del, 142.
Coello, Claudio, 38.
Colegiata (Jerez), 180.
Collin, Richard, 101.
Contrarreforma, La, 110, 242.
Córdoba, Diego de, 256.
Córdoba y Castro, Francisco, 238.
Correa de Araujo, 15.
Cort, Cornelis, 120.
Cortés, Andrés, 99.
Cortés, Joaquín María, 98, 198.
Cottington, Lord, 37.
Coussin, Jean, 94.

Cuesta, Antonio de la, 138.
Cuevas, Cartuja de las (Cádiz), 49.
Cyxila, Arzobispo de Toledo, 144.

Desamortización, La, 45, 98, 138.
Diderot, 74.
Domenichino, 114.
Duarte, Licenciado, 202.
Dundas, Sir Lawrence, 103.
Durero, 146.
Dughet, Gaspar, 170.
Durón, Sebastián, 15, 20.
Dyck, Anton van, 38, 224.

Echevarría, José Atanasio, 78.
Erasmus, 15, 19.
Escacena, José María, 99.
Escorial, El, 35, 82.
Espinal, Juan de, 98.
Espínola, Ignacio, 50.
Espinosa, Juan de, 58.
Esquivel, Antonio María, 99.
Esquivel, Miguel de, 63, 190.

Farnesio, Isabel de, 74, 97, 142, 144.
Federigui, Juan de, 136, 138, 260.
Feijóo, Padre, 15.
Felipe II, 16, 23, 24, 29, 34, 112.
Felipe III, 23, 34, 41.
Felipe IV, 15, 23, 24, 26, 29, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 42, 61, 174.
Felipe V, 97.
Feria, Parroquia de, 49.
Fernández, Juan de Dios, 98.
Fernando el Católico, 23.
Ferri, Ciro, 238.
Ford, Richard, 78, 280.
Francia, Giacomo, 218.
Friedrich von Schack, Adolf, 18.
Fuentes de Andalucía, Parroquia de, 94.

Gabburri, Francesco, 79.
Gainsborough, Thomas, 103, 104.
Galdós, Benito Pérez, 17.
Gales, Príncipe de, véase Carlos I.
Ghirlandaio, Domenico, 60.
Gijón, Juan Carlos, 92.
Goya, Francisco de, 39, 63, 73.
Gómez Sebastián, «el Granadino», 94.
Gómez Sebastián, «el Mulato», 94.
Gómez de Castro, Francisco, 46.
Góngora, Luis de, 25.

- González, José, 37.
 González, Tirso, 49.
 Graciano de la Madre de Dios, 120.
 Granada, 69, 94.
 Granada (Catedral), 184.
 Granada, Congregación de la, 42.
 Greco, El, 18, 19, 25, 26, 29, 30, 48, 184.
 Grimou, Jean, 103.
 Guardi, Francesco, 51.
 Guercino, 114.
 Guerra, Angel, 17.
 Guerra de la Independencia, 180.
 Guerra de los Treinta Años, 44
 Gutiérrez, Juan Simón, 94.
 Gutiérrez de la Vega, José, 99.
 Guzmán, Gaspar de, véase Olivares,
 Conde Duque de.
- Halifax, Conde de, 103.
 Haro, Luis de, véase Carpio,
 Marqués del.
 Harrington, Lord, véase Stanhope, W.
 Helst, Bartolomeus van der, 222.
 Herrera, Alonso de, 138.
 Herrera, «el Mozo», Francisco de,
 38, 56, 60, 79, 92.
 Herrera, «el Viejo», Francisco de,
 58, 82, 86, 152, 260.
 Hopton, Sir Arthur, 24, 36, 37.
 Hurtado de Salcedo, Don Antonio,
 19, 74, 174.
- Ilustración, La, 97.
 Inmaculada Concepción,
 17, 54, 181, 184.
 Inquisición, La, 43.
 Iriarte, Ignacio, 170.
 Isabel la Católica, 23.
- Jacobo II, 103.
 Jesuitas, Convento de los (Marchena),
 134.
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 19.
 Juan de Jesús y María, Beato, 108.
 Juan de Quirós, Fray, 132.
 Juanes, Juan de, 122.
 Julienne, Jean de, 101.
- Keene, Sir Benjamin, 103.
 Keil, Eberhardt, 73, 116.
- Lauterio, Fray, 108.
 Leganés, Marqués de, 37, 38.
 Legarda, Marqués de, véase Hurtado
 de Salcedo.
 Liberio, Papa, 181.
 Lope de Vega, Félix, 25, 144.
 López Enguídanos, Tomás, 290.
 López Piñero, José María, 15.
 López Talabán, Francisco, 136.
 Lorena, Claudio de, 171.
 Louis-Philippe, 78.
- Llanos Valdés, Sebastián de, 92.
 Llorente Germán, Bernardo, 94.
- Madrado, Luis de, 166.
 Madre de Dios, Convento de la
 (Sevilla), 238.
 Maella, Mariano Salvador, 218, 286.
 Magdalena, Parroquia de la (Sevilla),
 43.
 Malcampo, Isabel de, 224.
 Mariana, Miguel de, 18, 46, 48, 50, 66,
 67, 69, 70, 74, 198, 224.
 Márquez, Esteban, 94.
 Martín Gracilla, Francisco, 92.
 Martínez, Domingo, 97, 98.
 Martínez Montañés, Juan,
 41, 42, 43, 63, 110.
 Meneses Osorio, Francisco, 70, 92.
 Merced Calzada, Convento de la
 (Sevilla), 146.
 Mesa, Juan de, 48.
 Miguel Angel, 280.
 Miranda, Fernando de, 252.
 Miranda, Juan Antonio de, 252.
 Molinos, Miguel de, 16.
 Momper, Joost de, 170.
 Monterrey, Conde de, 37.
 Montpensier, Duques de, 99.
 Morales, Luis de, 122.

MURILLO, Bartolomé

Pinturas

- Abraham recibiendo la visita de los tres ángeles, 67.
 Abuela espulgando a su nieto, 74.
 Adoración de los Pastores, 58, 63, 140, 144, 146, 196, 266.
 Adoración de los Reyes, 160.
 Asunción de la Virgen, 268.
 Autorretrato, 101, 103, 220, 224.
 Bautismo de Cristo, 150, 152.
 Bodas de Caná, 101, 212.
 El Buen Pastor, 73, 74, 103, 158, 176, 216.
 El Cazador, ver Retrato de Don Antonio Hurtado de Salcedo.
 La Cocina de los ángeles, 58, 112, 274, 276.
 Conversión de San Pablo, 244.
 La curación del paralítico en la piscina, 67, 198.
 Descanso en la Huída a Egipto, 103.
 Desposorios místicos de Sta. Catalina, 70, 79.
 Dos Santos Franciscanos, 112.
 Las Dos Trinidades, 110.
 Educación de la Virgen, 112.
 Encuentro de Jacob y Raquel, 170.
 Escala de Jacob, 170.
 Fray Julián de Alcalá y el alma de Felipe II, 112.
 Gloria de ángeles niños, 103, 246.
 El hijo pródigo abandona el hogar paterno, 202, 208.
 El hijo pródigo apacienta los puercos, 206, 210.
 El hijo pródigo expulsado por las cortesanas, 204.
 El hijo pródigo hace vida disoluta, 31, 204, 210.
 El hijo pródigo recibe su legítima, 202, 208.
 Huída a Egipto, 74, 118.
 Imposición de la Casulla a San Ildefonso, 142, 144.
 La Inmaculada Concepción, 180, 184.
 Inmaculada Concepción de El Escorial, 166.
 Inmaculada Concepción «de los Franciscanos», 70, 130, 142.
 Inmaculada Concepción de Loja, 264.
 Inmaculada Concepción de los Venerables o de Soult, 71, 248.
 La Inmaculada Concepción con Fray Juan de Quirós, 132.
 Invitación al Juego de pelota a pala, 232.
 Jacob bendecido por Isaac, 170.
 Jacob pone las varas al ganado de Labán, 170.
 Joven levantándose la toca, 236, 240.
 Jubileo de la Porciúncula, 63, 246.
 Labán busca los ídolos domésticos en la tienda de Raquel,
 170, 171.
 La Liberación de San Pedro, 67, 92.
 La Magdalena penitente, 128.
 Martirio de San Andrés, 244.
 Milagro de las cosas de Fray Diego de Alcalá, 112.

Milagro de los panes y los peces, 67.
 Moisés ante la roca de Horeb, 67.
 Muchacha con flores, 236.
 La muerte de Santa Clara, 57, 112.
 Nacimiento de la Virgen, 60.
 Niño espulgándose, 73, 116.
 Niño Jesús dormido, 218, 286.
 Niño riendo, asomado a una ventana, 103, 240.
 Niños comiendo de una tartera, 228, 230.
 Niños jugando a los dados, 230.
 Los Niños de la Concha, 73.
 El Patricio Juan y su esposa ante el Papa Liberio, 19, 61, 181.
 Presentación de la Virgen en el Templo, 250.
 Rebeca y Eliezer, 19.
 Regreso del hijo pródigo, 33, 67, 70, 200, 206.
 Resurrección de Cristo, 146.
 Retrato de Don Antonio Hurtado de Salcedo, 19, 174.
 Retrato de Josua van Belle, 222.
 Retrato de Don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara, 252.
 Retrato de Don Justino de Neve, 19.
 Retrato de Nicolás de Omazur, 224.
 Sagrada Familia, 214.
 Sagrada Familia del pajarito, 61, 120, 140, 144, 180, 272.
 San Antonio de Padua, 55, 58, 60, 65, 82, 89, 146, 250.
 San Antonio y San Félix de Cantalicio, 65, 87.
 San Bernardo y la Virgen, 142, 144, 154.
 San Diego da de comer a los pobres, 57, 112, 114, 140.
 San Diego en éxtasis ante la Cruz, 112.
 San Diego y San Junípero, 58.
 San Francisco abrazando a Cristo en la Cruz, 65, 194, 266.
 San Francisco confortado por un ángel, 19, 112, 114.
 San Gil ante el Papa Gregorio IX, 58, 112.
 San Isidoro, 87, 136, 138, 260, 262.
 San Jerónimo, 166.
 San Juan de Dios, 48, 69.
 San Juan Bautista Niño, 216.
 San Juanito y el cordero, 73, 75, 158, 176.
 San Juan y los fariseos, 152.
 San Juan muestra a Jesús, 148.
 San Leandro, 87, 136, 138, 260, 262.
 San Leandro y San Buenaventura, 63, 188.
 San Pedro, 248.
 San Rodrigo, 134.
 San Salvador de Horta, ante el Inquisidor, 57, 112, 256.
 Sto. Tomás de Villanueva, 65, 192.
 Sto. Tomás de Villanueva niño reparte su ropa, 226.
 Santa Isabel de Hungría, 48, 69, 70.
 Santa Justa, 162.
 Santa Rosa de Lima, 238.
 Santa Rufina, 164.
 Santas Justa y Rufina, 63, 87, 188, 190, 268.
 El Sueño del Patricio, 19, 61, 180, 212, 294.
 Tres muchachos, 212, 232, 234.
 Triunfo de la Eucaristía, 63, 180, 184, 186.
 La Última Cena, 58.
 Vendedora de flores y frutas, 74, 236.

Vieja y muchacho, 31.
 Virgen Dolorosa, 264.
 Virgen de la Faja, 71, 156.
 La Virgen gitana, 236.
 Virgen con el Niño, 63, 122, 126, 154, 236.
 Virgen con el Niño y Sacerdotes, 248.
 La Virgen y el Niño con Sta. Rosalía, 242.
 Virgen del Rosario con el Niño, 19, 122, 124, 126.
 La Virgen entregando el Rosario a Sto. Domingo, 56, 106, 108, 110.
 La Virgen con Fray Lauterio, San Francisco y Sto. Tomás, 108, 110.

Dibujos

Adoración de los pastores, 89.
 Adoración de los Reyes, 86.
 Angel con estandarte, 274, 276.
 Angel con lanza y esponja, 274, 278.
 Angel con linterna y espada, 274.
 Angel con el velo de la Verónica, 274.
 Angeles con instrumentos de la Pasión, 87.
 Anunciación, 89.
 Arcángel San Miguel, 262.
 Asunción de la Virgen, 87, 89, 268, 302.
 Buen Pastor, 89.
 La Caridad romana, 87, 290.
 Cristo con la Cruz a cuestras, 87.
 Cristo Crucificado, 78, 85, 89, 280.
 Desposorios de Santa Catalina, 85, 87, 89.
 Escena de la vida de San Francisco Solano, 86, 256.
 Estudios de angelitos y cabeza de Virgen Dolorosa, 264.
 Fray Junípero y el mendigo, 79, 86, 112.
 Grupo de ángeles, 82, 89.
 Inmaculada Concepción, 89, 184, 296, 302.
 Magdalena penitente, 89.
 Milagro de San Antonio de Padua, 86, 258.
 Mujer dormida, 180, 294.
 Niño Jesús dormido sobre la Cruz, 85, 89, 218, 286.
 Oración del Huerto, 87, 270.
 Retrato de hombre sosteniendo un sombrero, 300.
 San Antonio de Padua, 82, 87, 89.
 San Diego de Alcalá, 82, 86.
 San Francisco abrazado a Cristo en la Cruz, 82, 89, 266.
 San Francisco recibiendo los estigmas, 89.
 San Isidoro, 87, 260, 292.
 San José sentado con el Niño, 87, 272.
 San Juan Bautista, 87.
 San Leandro, 87.
 San Pedro penitente, 89, 298.
 Santas Justa y Rufina, 87, 268.
 Sto. Domingo penitente, 87.
 Sto. Tomás de Villanueva y el Crucificado, 288.
 Virgen Dolorosa, 87.
 Virgen con el Niño, 89, 292.
 Virgen con San José, el Niño y dos ángeles, 85, 87, 282.
 Visión de San Antonio de Padua, 85, 284.
 Vision de Santa Clara, 87.

- Murillo, Francisca María, 238.
Murillo, Gabriel, 55, 154.
Murillo, Gaspar, 55, 252.
Murillo, José, 55.
Museo de Napoleón, 181.
- Neve, Justino de, 33, 34, 50, 74, 176, 180, 184, 248, 298.
Nithard, Padre, 16.
Nieulandt, A. van, 224.
- Olavide, Pablo de, 51, 97.
Olivares, Conde Duque de, 16, 23, 24, 31, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 44.
Omazur, Nicolás de, 74, 78, 101, 220, 224.
- Pacheco, Francisco de, 31, 34, 41, 146, 166, 296.
Palafox, Jaime de, 16.
Palomino, Antonio
57, 65, 78, 170, 192, 246.
Pascal, Blaise, 16.
Passarotti, Giacomo, 82.
Pegna, (Grabador), 112.
Pepys, Samuel, 21, 24, 31, 38.
Percier, Charles, 181.
Pereda, Antonio de, 39.
Pérez, Andrés, 94.
Pérez Murillo, María, 55.
Pinacci, Giuseppe, 79.
Polanco, Francisco, 91.
Poussin, Nicolás, 171.
Puente, F. de la, 202.
- Quevedo, Francisco de, 25.
- Rafael de Urbino, 124.
Ranc, Jean, 97.
Real Escuela de las Tres Nobles Artes, (Sevilla), 98.
Rembrandt, 60, 250.
Reni, Guido, 218.
Reynolds, Sir Joshua, 103, 104.
Ribalta, Francisco, 20, 65, 114, 196.
Ribera, José de, 25, 37, 77, 101, 114, 116, 120, 128, 130, 140, 142, 214.
Ries, Ignacio de, 91, 190.
Rilke, Rainer María, 18.
Rizi, Fray Juan, 16, 58.
Rodríguez, Salvador, 184.
Roelas, Juan de las, 19, 20, 41, 56, 106, 108, 110, 134, 142.
Roldán, Pedro, 66.
Romero, José María, 100.
Rubens, Pieter Paul, 35, 37, 38, 75, 91, 160, 170, 244, 290.
Rubira, Andrés, 97.
Ruiz Soriano, Juan, 97.
- Sadeler, Raphael, 70.
Salcedo y Azcona, Luis, 97.
Salustio, 23.
Salvador, Iglesia del (Sevilla), 45.
Salvador, Plaza del (Sevilla), 52.
San Agustín, Convento de (Sevilla), 288, 426.
San Agustín, Iglesia de (Roma), 146.
San Andrés de los Flamencos, Hospital de (Madrid), 244.
San Antonio de Padua, 258.
San Bartolomé, Iglesia de (Sevilla), 91.
San Bernardo, 142.
San Bernardo, Hospital de (Sevilla), 142.
San Bernardo, Iglesia de (Sevilla), 142.
San Buenaventura, 114, 188.
San Clemente, Convento de (Sevilla), 142, 144.
San Diego de Alcalá, 16, 18, 112.
San Esteban, 17.
San Félix de Cantalicio, 65.
San Fernando, 16, 43, 54.
San Francisco, 108, 114, 192, 194.
San Francisco, Convento de (Sevilla), 55, 56, 57, 58, 63, 79, 86, 89, 112, 120, 122, 130, 140, 242, 256, 258, 274.
San Francisco, Plaza de, 43.
San Francisco de Paula, Convento de, 46.
San Gil, Parroquia de (Sevilla), 51.
San Hermenegildo, 54.
San Ildefonso, 142, 144.
San Ildefonso, Iglesia de (Sevilla), 91, 142.
San Isidoro, 16, 54.
San José, 118, 120.
San Jose de Calasanz, 18.
San Juan de Aznalfarache Iglesia de (Sevilla), 94.
San Juan Bautista, 148, 150, 152, 216.
San Juan de Dios, 69.
San Laureano, 92
San Leandro, 16, 54, 188.
San Leandro, Convento de (Sevilla), 148, 150, 152.
San Lucas, 148.
San Nicolás de Bari, Iglesia de, 97.
San Pablo, Convento de (Sevilla), 43.
San Rodrigo, 134.
San Román, Parroquia de (Sevilla), 51.
San Sebastián, 19.
San Telmo, Palacio de (Sevilla), 99.
Sandrart, Joachim von, 101.
Sanlúcar la Mayor, Duque de, 42.
Santiago, Marqués de, 170.
Santiago, Orden de, 174.
Santa Ana, 112.
Santa Clara, 242.
Santa Isabel, 18.
- Santa Justa, 53, 162, 188.
Santa Lucía, Parroquia de (Sevilla), 51.
Santa María la Blanca, Iglesia de, 50, 58, 60, 61, 65, 74, 158, 166, 170, 212, 216, 248, 250, 294.
Santa María la Mayor, Basílica de (Roma), 61, 180.
Santa María Sopra Minerva, 238.
Santa Rosa de Lima, 16, 238.
Santa Rosa de Viterbo, 242.
Santa Rosalía de Palermo, 242.
Santa Rufina, 53, 162, 188.
Santissima Concezione, Iglesia de la (Génova), 101.
Santo Domingo, 106.
Santo Tomás, Convento de, 106.
Santo Tomás de Aquino, 108.
Santo Tomás de Villanueva, 18, 192, 226, 288.
Sanz, Gaspar, 15, 16, 20.
Sarto, Andrea del, 19.
Schongauer, Martin, 146.
Schut, Cornelio, 78, 92.
Segovia, (Catedral), 91.
Sevilla, 15, 16, 17, 18, 21, 26, 30, 31, 34, 38, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 63, 66, 73, 74, 78, 79, 82, 91, 92, 94, 97, 98, 101, 104, 144.
Sevilla (Cartuja), 45.
Sevilla (Catedral), 20, 33, 45, 51, 54, 55, 58, 63, 65, 78, 82, 87, 89, 91, 92, 94, 136, 138, 146, 150, 162, 180, 188, 250, 252, 260, 262.
Sevilla, (Palacio Arzobispal), 49, 56, 106, 108.
Siglo de Oro, 24, 25.
Silva, Beatriz de, 132, 166.
Soul, Mariscal, 66, 98, 166, 180, 198, 248.
Spínola, Ambrosio de, 38, 49.
Stanhope, William, 103.
Sturmio, Hernando de, 162, 190.
- Teniers, David, 19, 38.
Terasas, Iglesia de las, (Sevilla), 91.
Thiboust, J., 238.
Tintoretto, 181.
Tirso de Molina, 25.
Tiziano, 37, 38, 170, 248.
Torre Farfán, 158, 170, 180, 184.
Tortolero, Pedro, 97.
Tovar, Alonso Miguel de, 94.
Triana, Castillo de, 43.
Trinidad, Convento de la (Carmona), 94.
Trinidad, Convento de la (Sevilla), 94.
- Valdés, Bernardo de, 47.
Valdés Leal, Juan de, 38, 48, 56, 66, 78, 92.
Valdivieso, José de, 144.

- Vargas, Luis de, 190.
 Velasco, José de, 54.
 Velázquez, 15, 16, 18, 19, 25, 26, 30, 31, 34, 35, 36, 39, 41, 48, 57, 58, 69, 74, 75, 144, 174, 220, 248.
 Velázquez Soriano, Domingo, 180, 184.
 Venerables, Hospital de los, (Sevilla), 33, 50, 74, 248, 298.
 Vera Cruz, Hermandad de la, 132.
 Verendael, Nicolás van, 224.
- Veronés, 181, 212.
 Verrue, Condesa de, 103.
 Villamanrique, Marqués de, 60, 170, 171, 184.
 Villegas, Esteban Manuel de, 236.
 Vírgenes, Convento de las, (Sevilla), 250.
 Vitoria, Padre, 19.
 Vives, Luis, 18.
 Voet, Antoine, 290.
- Vos, Cornelis de, 224.
 Vosterman, Lucas, 160.
- Walpole, Sir Robert, 103.
 Watteau, Antoine, 101.
 Westminster, Duque de, 171.
- Zurbarán, Francisco de, 25, 31, 36, 57, 58, 63, 75, 91, 106, 108, 114, 122, 142, 154, 180, 184, 302.

Índice de figuras

- Fig. 1. Velázquez.
Retrato del Conde Duque de Olivares.
 Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 2. Fray Juan Rizi (?).
Retrato de Sir Arthur Hopton.
 Dallas (Texas). Meadows Museum.
- Fig. 3. A. Sánchez Coello.
Retrato de Felipe II.
 Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 4. Velázquez.
Retrato de Felipe IV.
 Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 5. El Greco.
Vista de Toledo.
 Toledo. Museo de la Casa de El Greco.
- Fig. 6. El Greco.
El Expolio.
 Toledo. Catedral.
- Fig. 7. Velázquez.
Cristo en casa de Marta y María.
 Londres. National Gallery.
- Fig. 8. Francisco de Pacheco.
Frontispicio del Tratado del Arte de la Pintura. 1649.
- Fig. 9. Murillo.
Retrato de D. Justino de Neve.
 Londres. National Gallery.
- Fig. 10. Madrid.
Plano de Texeira. 1656.
- Fig. 11. Juan de la Corte.
Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid.
 Madrid. Museo Municipal.
- Fig. 12. Juan de la Corte.
Fiesta en la Plaza Mayor de Madrid.
 Madrid. Museo Municipal.
- Fig. 13. Jusepe Leonardo.
Vista del Palacio del Buen Retiro.
 Madrid. Patrimonio Nacional. Palacio Real.
- Fig. 14. A. Sánchez Coello.
Vista del puerto y la ciudad de Sevilla.
 Madrid. Museo de América.
- Fig. 15. Braun.
Civitatis orbis terrarum.
 Sevilla, vista general.
 Madrid. Biblioteca Nacional.
- Fig. 16. Braun.
Civitatis orbis terrarum.
 Detalle del Castillo de Triana, junto al puente de Triana.
 Madrid. Biblioteca Nacional.
- Fig. 17. Anónimo del S. XVII.
Hospital del Pozo Santo durante la Peste de 1649.
 Sevilla. Hospital del Pozo Santo.
- Fig. 18. Francisco de Pacheco.
La Inmaculada con el poeta Miguel Cid.
 Sevilla. Catedral.
- Fig. 19. Sevilla.
 Fachada del Convento de los Padres Capuchinos.
- Fig. 20. Sevilla.
 Hospital de la Caridad. Fachada de la Iglesia.
- Fig. 21. Sevilla.
 Hospital de la Caridad. Patio.
- Fig. 22. Sevilla.
 Palacio Arzobispal. Fachada principal.
- Fig. 23. Sevilla.
 Casa-palacio de D. Miguel de Mañara.
- Fig. 24. Sevilla.
 Iglesia de Sta. María la Blanca. Interior.
- Fig. 25. Sevilla.
 Hospital de los Venerables. Interior de la Iglesia.
- Fig. 26. Sevilla.
 Catedral. Sacristía.
- Fig. 27. Murillo.
Inmaculada Concepción de los Capuchinos.
 Sevilla. Museo de Bellas Artes.
- Fig. 28. Juan del Castillo.
Asunción de la Virgen.
 Sevilla. Museo de Bellas Artes.
- Fig. 29. Juan de Roelas.
Martirio de San Andrés.
 Sevilla. Museo de Bellas Artes.

- Fig. 30. Murillo.
Muerte de Sta. Clara.
Dresde. Gemäldegalerie.
- Fig. 31. Murillo.
Cocina de los Angeles.
París. Museo del Louvre.
- Fig. 32. Murillo.
Ultima Cena.
Sevilla. Iglesia de Santa María la Blanca.
- Fig. 33. Murillo.
San Antonio de Padua.
Sevilla. Catedral.
- Fig. 34. Fray Juan Rizi.
Cena de San Benito.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 35. F. de Herrera, el Mozo.
Extasis de San Francisco.
Sevilla Catedral.
- Fig. 36. Murillo.
Nacimiento de la Virgen.
París. Museo del Louvre.
- Fig. 37. Torre Farfán.
La Giralda engalanada.
Fiestas en honor de San Fernando, 1675.
- Fig. 38. Torre Farfán.
Puerta de la Catedral, engalanada.
Fiestas en honor de San Fernando, 1675.
- Fig. 39. Murillo.
Jubileo de la Porciúncula.
Colonia. Wallraf-Richartz Museum.
- Fig. 40. Murillo.
Virgen con el Niño y Santos.
Londres. Wallace Collection.
- Fig. 41. J. Martínez Montañés.
La Adoración de los pastores.
Santiponce (Sevilla). Convento de San Isidoro del Campo.
- Fig. 42. F. Ribalta.
Crucificado abrazado a San Bernardo.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 43. F. Ribalta.
San Francisco abrazado al Crucificado.
Valencia. Museo de Bellas Artes.
- Fig. 44. Murillo.
San Antonio de Padua.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.
- Fig. 45. Murillo.
San Félix de Cantalicio.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.
- Fig. 46. Juan de Valdés Leal.
Retrato de Miguel de Mañara.
Sevilla. Hospital de la Caridad.
- Fig. 47. Sevilla.
Interior de la Iglesia del Hospital de la Caridad,
con el retablo de Pedro Roldán.
- Fig. 48. G. Asseretto.
Moisés ante la roca de Horeb.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 49. Murillo.
Moisés ante la roca de Horeb.
Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad.
- Fig. 50. Murillo.
Milagro de los panes y los peces.
Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad.
- Fig. 51. Murillo.
San Juan de Dios.
Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad.
- Fig. 52. Murillo.
Santa Isabel de Hungría.
Sevilla. Iglesia del Hospital de la Caridad.
- Fig. 53. R. Sadeler.
Santa Isabel de Hungría.
(Grabado).
- Fig. 54. Murillo y Fco. Meneses Osorio.
Desposorios de Santa Catalina.
Cádiz. Museo de Bellas Artes.
- Fig. 55. Murillo.
San Juanito.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 56. Murillo.
Los Niños de la Concha.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 57. Murillo.
Niño comiendo, con perro.
Frankfurt. Staedelisches Kunstinstitut.
- Fig. 58. Murillo.
Fray Junípero y el mendigo.
París. École des Beaux-Arts.
- Fig. 59. Murillo.
Desposorios de Santa Catalina.
Londres. Colección Mortimer Brandt.
- Fig. 60. Francisco de Herrera, el Viejo.
San Andrés.
Madrid. Biblioteca Nacional.
- Fig. 61. Francisco de Herrera, el Viejo.
Las Marías en el sepulcro.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 62. Antonio del Castillo.
Escena campesina.
Madrid. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Fig. 63. Alonso Cano.
San José y el Niño.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 64. Murillo.
San Antonio.
Colección privada.
- Fig. 65. Murillo.
Grupo de ángeles.
París. Museo del Louvre. Gabinete de Dibujos.
- Fig. 66. Murillo.
Desposorios de Sta. Catalina.
Hamburgo. Kunsthalle.
- Fig. 67. Murillo.
San Juan Bautista.
Munich. Colección privada.
- Fig. 68. Murillo.
Niño Jesús dormido sobre la Cruz.
Hamburgo. Kunsthalle.
- Fig. 69. Murillo.
San Juan Bautista.
Londres. British Museum.

- Fig. 70. Murillo.
Santas Justa y Rufina.
Bayona. Museo Bonnat.
- Fig. 71. Murillo.
San José y el Niño.
Madrid. Biblioteca Nacional.
- Fig. 72. Murillo.
San Félix de Cantalicio.
Nueva York. Pierpont Morgan Library.
- Fig. 73. Murillo.
Desposorios de Sta. Catalina.
Londres. British Museum.
- Fig. 74. Murillo.
Angeles volando.
Londres. Courtauld Institute Galleries.
- Fig. 75. Murillo.
Buen Pastor.
París. Museo del Louvre. Gabinete de Dibujos.
- Fig. 76. Murillo.
Buen Pastor.
París. Museo del Louvre. Gabinete de Dibujos.
- Fig. 77. Murillo.
Buen Pastor.
Munich. Colección privada.
- Fig. 78. Murillo.
Inmaculada.
Londres. Colección privada.
- Fig. 79. Murillo.
Magdalena penitente.
Colección privada.
- Fig. 80. Murillo.
San Francisco.
Munich. Kunsthalle.
- Fig. 81. Francisco Polanco.
San Juan Bautista.
Sevilla. Catedral.
- Fig. 82. Ignacio de Ríes.
Inmaculada.
Sevilla. Iglesia de San Ildefonso.
- Fig. 83. Matías de Arteaga.
Sta. Rosa de Viterbo con la Virgen y el Niño.
Sevilla. Colección privada.
- Fig. 84. Francisco Meneses Osorio.
El Arcángel San Miguel.
Sevilla. Hospital de la Caridad.
- Fig. 85. Juan Simón Gutierrez.
La Virgen con el Niño y Santos Agustinos.
Carmona (Sevilla). Convento de la Caridad.
- Fig. 86. Esteban Márquez.
Lactación de Sto. Domingo.
Fuentes de Andalucía (Sevilla). Parroquia de Sta. María.
- Fig. 87. Bernardo Lorente Germán.
San Fernando.
Sevilla. Colección particular.
- Fig. 88. Juan Ruiz Soriano.
Sagrada Familia.
Sevilla. Catedral.
- Fig. 89. Domingo Martínez.
Sta. Bárbara.
Hombrete (Sevilla). Iglesia parroquial.
- Fig. 90. Juan de Espinal.
Inmaculada del Zodiaco.
Madrid. Museo Lázaro Galdiano.
- Fig. 91. Richard Collin.
Autorretrato de Murillo.
(Grabado).
- Fig. 92. Th. Gainsborough.
Niña con perro.
Blessington. Colección Sir Alfred Beit.
- Fig. 93. Juan del Castillo.
Virgen del Rosario.
Carmona. Colección particular.
- Fig. 94. Murillo.
Santa Ana y la Virgen.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 95. Francisco de Ribalta.
San Francisco confortado por un ángel.
Madrid. Museo del Prado.
- Fig. 96. Federico Barocci.
Madonna del Gato.
Londres. National Gallery.
- Fig. 97. Bartolomeo Cavarozzi.
Virgen con el Niño.
Viterbo. Iglesia de San Ignacio.
- Fig. 98. Juan de Roelas.
San Rodrigo.
Marchena (Sevilla). Iglesia de Sta. Isabel.
- Fig. 99. Juan de Roelas.
San Bernardo y la Virgen.
Sevilla. Hospital de San Bernardo.
- Fig. 100. Francisco de Herrera, el Viejo.
San Juan y los fariseos.
Rouen. Museo de Bellas Artes.
- Fig. 101. Zurbarán.
Virgen con el Niño.
Sevilla. Museo de Bellas Artes.
- Fig. 102. Stefano della Bella.
Cupido.
Ilustración de las «Metamorfosis» de Ovidio.
- Fig. 103. Murillo.
Adoración de los Reyes.
París. Colección privada.
- Fig. 104. Hernando de Sturmio.
Santas Justa y Rufina.
Sevilla. Catedral.
- Fig. 105. Joost de Momper.
Paisaje.
Munich. Colección privada.
- Fig. 106. Murillo.
Buen Pastor.
Londres. Colección Lane.
- Fig. 107. Miguel de Esquivel.
Las Santas Justa y Rufina.
Sevilla. Catedral.
- Fig. 108. Ribera.
Sagrada Familia.
Toledo. Hospital de Santa Cruz.
- Fig. 109. Bartolomeus van der Helst.
Retrato de notario.
Lugano. Colección Thyssen.
- Fig. 110. Murillo.
Conversión de San Pablo.
Madrid. Museo del Prado.

Procedencia de las ilustraciones:

El Museo del Prado agradece a la Royal Academy of Arts de Londres su ayuda en la obtención de las ilustraciones, así como su colaboración en todo lo referente a informaciones contenidas en este catálogo.

Las fotografías de las obras que se encuentran en colecciones españolas fueron proporcionadas por Juan Antonio Oronoz, S. A., y David Manso. Respecto a las obras que se encuentran en colecciones europeas y americanas fueron los propietarios quienes las proporcionaron.

Las figuras en blanco y negro que ilustran los distintos ensayos fueron suministradas por Juan Antonio Oronoz, S. A.





MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

**Bartolomé
Esteban Murillo :**
24/115



1029586