

# DOS CUADROS CASI DESCONOCIDOS DE MURILLO: LOS QUE SE HALLABAN EN EL ANTIGUO CONVENTO CASA GRANDE DEL CARMEN DE SEVILLA

TWO ALMOST UNKNOWN PICTURES OF MURILLO: THOSE THAT WERE IN THE ANCIENT CONVENT GREAT HOUSE OF THE CARMEN OF SEVILLE

POR ALBERTO J. ÁLVAREZ CALERO  
Universidad de Sevilla, España

En el rico patrimonio de la antigua Casa Grande del Carmen de Sevilla se encontraban dos cuadros de Murillo, hasta que se vendieron en el coleccionismo inglés poco antes de la invasión napoleónica. Quizá por eso, fueron pasando desapercibidos a principio del s XX. En este estudio se intenta averiguar qué lienzos son los que le compraron los carmelitas a Murillo, así como los avatares por los que pasaron posteriormente cada uno de ellos.

**Palabras claves:** Murillo. Virgen con el Rosario y el Niño. Ecce Homo. Pintura sevillana. Convento del Carmen de Sevilla.

In the rich heritage of the former Great House of the carmelist in Seville were two paintings by Murillo, until it was sold in the English collecting shortly before the Napoleonic invasion. Maybe that's why they were going unnoticed in the early twentieth. In this article it's intended to specify what canvas were bought by the Carmelites to Murillo, and the vicissitudes through which they passed each of them.

**Keywords:** Murillo. Madonna and Child Rosary. Ecce Homo. Painting in Seville. Convento del Carmen in Seville.

## INTRODUCCIÓN

El siglo XVII fue sin duda la época más brillante para la ciudad de Sevilla desde el punto de vista artístico. También es cierto que fue uno de los más devastadores en cuanto a las desgracias naturales, con la peste de 1649 como descomunal ejemplo, pereciendo más de un tercio de la población.<sup>1</sup> En aquella centuria se concentraron en Sevilla muchos

---

<sup>1</sup> Sevilla pasó de tener 130.000 habitantes a principios de ese siglo, a reducirse el número a 70.000 en 1650. Esta cifra se mantendría durante el siguiente siglo.

de los mejores artistas de todos los tiempos, dentro de las diversas disciplinas, y cuya lista es además profusa. Tanto estos brillantes artifices como el resto de sus compañeros de profesión, tuvieron la suerte de tener una copiosa y continua demanda de obras de arte, principalmente por parte de la Iglesia. Esto se debía en especial a las nuevas necesidades de culto derivadas en el siglo anterior con la Contrarreforma. En concreto, hubo nuevas exigencias de interpretación retórica de la imagen religiosa, cuya finalidad era conmover y dar un mensaje piadoso de la manera más directa. Esto se plasmaba principalmente mediante la vista, si bien esto se trasladaba también al oído, es decir, gracias a la música (por ejemplo, con la utilización de los dobles o incluso triples coros).

La Casa Grande del Carmen de Sevilla fue uno de los conventos más hermosos y amplios de la ciudad en cuanto a terreno construido, llegando a albergar habitualmente hasta casi cien frailes durante ese siglo XVII. Fue sólo superado en número de monjes por las Casas Grandes de los franciscanos y los dominicos. Durante las primeras tres décadas de ese mismo siglo, los carmelitas habían conseguido terminar de construir los dos nuevos claustros proto-barrocos, y que podemos contemplar aún en la actualidad,<sup>2</sup> manteniéndose tras aquellas ambiciosas obras sólo parte de la originaria iglesia medieval.

Dentro del rico patrimonio artístico que llegó a albergar este antiguo cenobio, en el apartado pictórico sin duda destacaban dos cuadros de Velázquez y otros dos de Murillo. Los dos primeros, una *Inmaculada* y un *San Juan en la Isla de Patmos*, se encuentran en la *National Gallery* de Londres. No tuvieron la misma suerte los dos lienzos de Murillo que estuvieron en la Casa Grande del Carmen. Según las crónicas antiguas, hubo en concreto un *Ecce Homo* y una *Virgen del Rosario con el Niño*. Ponz, por ejemplo, los describe de la siguiente manera:

«Bellísimo a todo serlo lo es la Imagen de N. Sra. sentada con el Niño, obra de Murillo, que se guarda en la sacristía de los Carmelitas Calzados y es del tamaño del natural, como lo es así mismo el *Ecce Homo* del dicho autor en un Altar de la Capilla Mayor, al lado del Evangelio».<sup>3</sup>

Muy parecidas a esas palabras son las del académico Ceán Bermúdez en su famoso *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, mediante las cuales describe cada uno de estos dos “murillos” como «una excelente *Virgen de cuerpo entero sentada con el Niño, en el altar de la sacristía; y se le atribuye un *Ecce Homo* que está en un altar de la capilla mayor*».<sup>4</sup>

2 La cruzija y la fachada que conocemos de la calle Baños fueron edificadas sobre el antiguo compás del convento. Esta última reforma se llevó a cabo ya en el último cuarto del s. XIX, para adaptar el edificio al que fuera el Cuartel del Carmen hasta 1978. Desde el año 2000 es la sede del Conservatorio Superior de Música y Arte Dramático de Sevilla.

3 PONZ, Antonio; *Viages de España*. Madrid, 1782, T. 9º, carta 3, pág. 103-104 (secciones 43-44).

4 CEÁN BERMÚDEZ, Juan Ignacio; *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*. Madrid, 1800, T. II, p. 59.

Aunque en un principio podríamos pensar que esos dos lienzos desaparecieron definitivamente del convento del Carmen con el asalto de las tropas napoleónicas en 1810, lo cierto es que salieron de este cenobio poco antes, al igual que los otros dos citados de Velázquez. Adelantamos que en el inventario que se hizo de los cuadros sustraídos desde febrero a junio de 1810 de todo el patrimonio religioso sevillano, y colocados en el Alcázar de Sevilla para hacer allí el Museo Napoleónico (el primer museo público de la ciudad), no aparece ninguna de estas obras mencionadas. De los 999 lienzos que conformaban aquel inventario, 150 eran de gran valor, entre los que se encontraban ni más un menos que 43 murillos.<sup>5</sup> Aunque la mayoría de esa enorme cantidad de lienzos volvió a sus lugares de orígenes tras ganar España la Guerra de la Independencia, desgraciadamente no ocurrió lo mismo con muchos de los cuadros más apreciables. Éstos fueron encaminados al cada vez más ágil mercado artístico francés e inglés.

En España no había durante el siglo XVIII y buena parte del XIX, justo cuando se puso de moda la pintura española, unas ordenanzas rígidas en cuanto al comercio de obras de arte. Los contrabandistas cobraban grandes cantidades de dinero en metálico—normalmente una cuarta parte del botín—por el envío de cuadros a la frontera pirenaica, a veces incluso a lomos de un borrico. En la Revolución Francesa, que fue cuando se activó el movimiento de pinturas, se subastaron 40 cuadros españoles importantes. Pero sería con la guerra napoleónica, y en concreto en 1809, cuando se fueron para Francia 119 cuadros españoles de máxima calidad; al año siguiente el número fue de 633. Justo tras la desamortización eclesiástica, la cifra estaba en torno a unos 300 cada año, salvo en 1838, que fue el año en el que más obras se mandaron para el comercio en este caso inglés: 648 cuadros de Murillo, Zurbarán, Velázquez, etc.<sup>6</sup>

Los dos lienzos de Murillo que pertenecieron a este convento carmelita están desde que salieron de su sitio original en colecciones particulares, por lo que nos ha sido imposible localizarlos en un principio, o al menos en tiempos modernos. Por tanto, nos vamos a manejar en muchas ocasiones ante hipótesis, intentando acercarnos lo más posible a lo verosímil. Pero antes queríamos saber en particular cuáles son esos dos cuadros. Esto último se complica además con el hecho de que Murillo desarrollase diferentes ciclos temáticos, dentro de los cuales los cuadros se suelen parecer salvo pequeños detalles, para no caer en la mera copia. Este resultado era propio de un trabajo gremial, que Murillo coordinaba dentro de su taller. Aun siendo la iconografía de la Inmaculada la más conocida de este célebre pintor, ya que hizo más de una veintena de lienzos con ese asunto, también realizó bastantes cuadros tanto con la iconografía del *Ecce Homo* como de la *Virgen con Niño*. Estos dos ciclos los cometió sobre todo entre 1650 y 1665. Presumimos que los carmelitas encargaron a Murillo esos dos lienzos al

---

5 GÓMEZ ÍMAZ, Manuel; *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno intruso en Sevilla*. Sevilla. Ediciones Renacimiento, 2009 (1ª ed. 1896), p. 139.

6 GLENDINNING, Nigel. "Nineteenth-century British envoys in Spain and the taste for Spanish art in England". *The Burlington Magazine*, vol. 131, nº 1031, feb. de 1889, p. 117.

mismo tiempo y teniendo las mismas dimensiones. Ese fue al menos el mismo *modus operandi* que llevaron a cabo unas décadas antes con Velázquez.

## LA VIRGEN DEL ROSARIO CON EL NIÑO

De las numerosas Vírgenes con Niño de Murillo, no se aclaran los historiadores actuales a la hora de definir con exactitud cuál es la que realmente se contempló hasta principios del s. XIX en este convento carmelita de Sevilla. Ya hace varias décadas, Angulo en su antológico estudio sobre Murillo opina que se trataría de una de las Vírgenes con Niño que está en el Palacio Pitti de Florencia. En concreto se refiere a la que tiene un rosario.<sup>7</sup> Todas las pocas referencias posteriores al respecto reiteran la misma idea.<sup>8</sup> Pero ya demostraremos que dichas afirmaciones no tenían fuertes fundamentos, y que de hecho son muy posiblemente erróneas.

Tuvimos la impulsiva tentación de dar otra hipótesis, y que sería la de asociar una de las dos Vírgenes del Carmen que hizo Murillo, cada una ataviada con el hábito de la Orden, a la que estamos intentando localizar.<sup>9</sup> Sin embargo, no coinciden en ellas exactamente algunos rasgos antes expuestos por los cronistas antiguos. Lo mismo ocurre con la Virgen con el Rosario que está en la Dulwich Gallery, que al igual que las otras dos anteriores la sublime imagen está rodeada de nubes. Ese detalle común hace descartar a todas ellas.

Siguiendo con nuestras averiguaciones, hubo una Virgen con el Rosario de Murillo adquirido en España por el napolitano Langlois, y que perteneció a la colección Ramdont de Boisset. El cuadro fue vendido en 1777 a la colección Conde de Vendrevil, quien a su vez lo traspasó en 1784 a Luis XVI.<sup>10</sup> Este lienzo estuvo en el Louvre, y desde 1949 se halla en el Museo Goya de Castres. Dado que fue comprado por un particular antes de 1800, éste no se trata tampoco del cuadro que estamos indagando.

Hubo otros dos ejemplos de Murillo con esta temática. Uno está en el Museo del Prado, que por su trayectoria tampoco tuvo su origen en el convento del Carmen.

Y en pleno mar de dudas en los que estuvimos inmersos, nos encontramos con el testimonio en Sevilla de Tubino, que habla en 1864 de un lienzo de Murillo titulado *La Virgen del Rosario con el Niño*, y que «permaneció a los carmelitas»,<sup>11</sup> refiriéndose sin duda a la Casa Grande del Carmen de Sevilla. Podemos dar casi total credibilidad a esa afirmación de Tubino, por el hecho de que fuera descrito poco más de medio siglo después de que este cuadro –junto con el otro de Murillo– saliera definitivamente del Carmen. Pero incluso unos años antes de la publicación de ese libro, en Londres

7 ANGULO IÑIGUEZ, Diego; *Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Madrid, 1981, vol. III, p. 148.

8 FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX*. Sevilla. Diputación de Sevilla, p. 418.

9 De estas dos Vírgenes carmelitas que pintó Murillo, actualmente una pertenece a la Universidad de Los Ángeles, y otra al Hospital de Mujeres, en Cádiz.

10 *Cf.*: GAYANUÑO, Noguier; *La obra pictórica completa de Murillo*. Barcelona. Rizzoli, 1978.

11 TUBINO, Francisco M.; *Murillo, su época, su vida, sus cuadros*. Sevilla, 1864, p. 205.

Edmund Head aseveraba que en el mismo convento había un lienzo de Murillo con las mismas características,<sup>12</sup> y cuyas dimensiones eran 166 x 106 cm

Según estas dos mismas fuentes, aquel lienzo de Murillo fue vendido por los carmelitas a Julian Williams, justo antes de la llegada de los franceses a Sevilla en 1810. Williams, que era vicecónsul inglés, vivía en un palacete en la sevillana calle Abades. Además de organizar en dicha casa tertulias artísticas, y que las frecuentaba el padre de los Becquer, el viajero Richard Ford, el pintor David Roberts, o el barón Taylor,<sup>13</sup> Williams poseía en ella una importante pinacoteca, en la que destacaba un gran número de cuadros de Murillo. En 1832 este coleccionista llegó a tener hasta treinta y siete cuadros de este pintor.<sup>14</sup> Los cónsules ingleses en Sevilla y Cádiz compraban constantemente óleos de este universal artista sevillano, para después remitirlos a Inglaterra. Fue tan grande el celo de Julian Williams en esa faceta, que sacó de España con el tiempo cuadros de Murillo como *La Sagrada Familia*, *La Virgen de la Manzana*, además del referido lienzo perteneciente a los carmelitas calzados. Al poco tiempo, este marchante vendió este cuadro a Sir William Eden (Windlestone House, Durham), además de otros dos cuadros del mismo artista: *Visión de San Francisco en la Porciúncula*, perteneciente originariamente al convento de los Capuchinos de Sevilla; y la *Virgen de la Manzana*. La compra se produciría antes de 1814, año en que murió el referido Sir Eden, primer barón de Auckland. Todo esto también lo afirma Charles Curtis en 1883, aunque posiblemente basándose en las otras fuentes anteriores.<sup>15</sup>

Una vez visto un poco de luz en el túnel sobre nuestras investigaciones sobre este casi desconocido cuadro de Murillo, o al menos inadvertido desde las primeras décadas del s. XX, nos quedaba encontrar una posible ilustración de dicho cuadro e intentar localizarlo. De nuevo hemos tenido que recurrir a fuentes antiguas. En concreto, a dos libros escritos en EE.UU. en 1880 y 1913.<sup>16</sup> En ambos se nos describe a la *Virgen del Rosario* del Carmen calzado, y en concreto, en el segundo de los dos manuales podemos ver una imagen del lienzo que buscábamos, el cual aparece en un estado por cierto algo deteriorado, sobre todo la parte superior.<sup>17</sup> Nos ha sido imposible encontrar otra imagen de este cuadro más reciente, ya que no ha salido de las colecciones privadas, que sepamos. Nos puede recordar a la ya mencionada *Virgen con el Niño* que está en el Museo de Goya de

---

12 HEAD, Edmund; *Handbook of the History of the Spanish and French schools of painting*. Londres, 1848, vol. I, pp. 186-187.

13 Este era uno de los muchos interesados en rapiñar cuadros de pintura clásica española.

14 *Guía de forasteros de Sevilla*. Sevilla. 1832.

15 CURTIS, Charles; *Velázquez and Murillo*. New York-London, 1883, p. 152.

16 SWEETSER, Moses Foster; *Artist biographies*. Boston, 1880, p. 131. MURILLO, Bartolomé Esteban; *The work of Murillo*. New York. Brentano's, 1913, p. 27.

17 Se puede ver este último libro en la página web visitada el 26-02-2011, y el cuadro que estudiamos es el de la ilustración de la parte superior derecha: <http://www.archive.org/stream/workofmurillorep00muriuft#page/26/mode/2up>.

Castres.<sup>18</sup> Las dimensiones son casi similares al que consideramos, con la diferencia de que en el lienzo que perteneció a los carmelitas, el Niño gira su cabeza algo a su izquierda, al contrario que en el otro cuadro, que gira a la derecha. Pero lo que más asombroso es la semejanza entre los rostros de la Virgen de ambos cuadros. Posiblemente esos dos lienzos fueron pintados por Murillo y su taller en un periodo de tiempo corto. Lo que más los diferencia son las ropas de la Virgen y el Niño. Por otro lado, en ambos cuadros nos recuerdan rasgos clásicos, tanto en la cara de la Virgen, con una nariz y mandíbula muy marcadas, como su colocación tan estática, aunque no tanto la del Niño, que juega en ambos con el rosario. Los ropajes son muy bien definidos. Nos recuerda en parte ambos lienzos al renacimiento italiano, salvando la distancia.

La *Virgen del Rosario con el Niño* que encargó la Casa Grande del Carmen a Murillo fue pintada posiblemente en torno a 1650-1655, es decir justo en el momento en que el artista comenzara a desarrollar ese ciclo. Según González de León, «se trata de uno de los cuadros más bellos de Murillo...».<sup>19</sup>

Miramos con detalle el manuscrito que está en los Fondos Antiguos de la Universidad de Sevilla titulado *Inventario de la Sacristía del Convento Nuestra Señora del Carmen de Sevilla (1584-1686)*, con la esperanza de que en dicho documento pudiéramos encontrar más información sobre este cuadro de Murillo. Sin embargo, en aquel inventario no se nombra ni a este ni a ningún otro cuadro, aunque sí lógicamente todos los enseres propios para la liturgia, además del mobiliario de esa sala y las adyacentes. En esa sacristía había un altar titulado “de los Niños”, según aparece en aquel documento. Suponemos por la temática que dicho pequeño altar podría estar compuesto por la escultura de un Niño Jesús, la cual sí aparece reflejado en aquel manuscrito, y aquel cuadro de Murillo.

En 2005 se vendió en Alcalá de Henares a un particular una *Virgen con el Niño* de Murillo, cuyas dimensiones coincidían con el lienzo que estuvo en aquel convento, por lo que es posible que fuera el mismo.<sup>20</sup> No podemos aportar lógicamente nada más con respecto a su ubicación actual.

En cuanto a la iconografía de la Virgen con el Niño, aunque la utilizó mucho Murillo, a pesar de la tradición mariana existente en España no es muy frecuente encontrar obras protagonizadas por la Virgen y el Niño de manera independiente. Este tipo de representaciones fueron importados de Flandes. En el Barroco español ya antes lo emplearon Zurbarán y Alonso Cano. Se describe esta iconografía a la Virgen sentada en un banco, engalanada con elegantes y abundantes ropajes. La cabeza está cubierta con un velo y su mirada, ausente y ensimismada, otorga una expresión melancólica al rostro que aumenta la belleza de la figura. Sobre su regazo se ubica el Niño, vestido

18 Se puede apreciar la similitud en la página anterior derecha del anterior libro digitalizado: <http://www.archive.org/stream/workofmurillorep00muriuoft#page/24/mode/2up>. La ilustración de la izquierda es el mismo cuadro ya unos párrafos antes descartamos, aun estar la Virgen ataviada con los símbolos carmelitas.

19 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix; *Noticia artística*. Sevilla, 1844, p. 199.

20 *Archivo Español de Arte*. Madrid. CSIC, Tomo 79, n° 316, p. 442.

con una camisilla blanca y sosteniendo el rosario entre sus manos. Dirige su atenta mirada hacia el espectador, resaltando su dulce gesto. Debió de haber mucha demanda de esta iconografía por parte de la clientela religiosa y civil, y por ello hubo de plantearse muchos prototipos que le impidiera caer en la monotonía de la repetición. Hemos localizado unos quince cuadros de Murillo con esta temática, descartando los que están sobre una nube o que sólo aparecen a medio cuerpo. De esos quince, cuatro tienen un rosario.

Si Murillo se convirtió en un especialista en estas Vírgenes, en la iconografía del *Ecce Homo* no se quedó atrás, como a continuación comentaremos.

### ¿CUÁLES DE LOS *ECCE HOMO* DE MURILLO ESTUVO EN EL CONVENTO DEL CARMEN DE SEVILLA?

Es igualmente difícil saber de los diferentes *Ecce Homo* que hizo este pintor universal, cuál fue el que le encargaron los carmelitas calzados de Sevilla. La complejidad se convierte en casi una utopía, por las mismas razones que ya hemos dicho antes al referirnos al anterior cuadro. De la misma manera, vamos a comenzar descartando los que deducimos que no tuvieron ninguna vinculación con aquel convento carmelita. Empezaremos alejando de las posibles hipótesis los que son de formato reducido, ya que éstos fueron concebidos para la devoción particular.<sup>21</sup>

Tampoco es el cuadro que buscamos el que está en el Museo del Prado, ya que éste fue comprado por Carlos IV en 1782, junto a la Dolorosa con la que hace pareja.<sup>22</sup> Igualmente, el *Ecce Homo* que actualmente está en el Museo de Cádiz perteneció al convento de los Capuchinos de la capital gaditana.<sup>23</sup>

Otro estuvo en la capilla del Pilar de la Catedral de Sevilla, que después «*por tener poca luz se extrajo de este sitio y con un buen marco dorado se colocó en 1839 en la sacristía de los Cálices; pero el cuadro era tan bueno que a poco tiempo habiendo recibido el Cabildo cierto regalo del rey de los franceses Luis Felipe, no encontró cosa más digna para recompensar la dádiva, y le remitió el Ecce-Homo*».<sup>24</sup> Perteneció a la colección del canónigo y coleccionista López Cepero, y lo donó a la Catedral de Sevilla. No sabemos el origen de este cuadro, por lo que no es del todo descartable que

21 Precisamente por eso, estos cuadros se vendieron muy fácilmente en el s. XIX entre la nobleza inglesa y escocesa. En particular, los de Murillo con esa temática y dimensión pasaron durante esa centuria a las colecciones de Mrs Thomas Birchall, Robert Baille-Hamilton, Francis Cook, Lord Orerstone, Lord Asburton, o Earl of Zetland.

22 El tema devocional que vincula a las figuras del *Ecce Homo* y *La Dolorosa* fue creado por Murillo en el seno de la pintura sevillana en los años que oscilan entre 1655 y 1660, consagrando un tema propio de la ideología de la Contrarreforma que había definido ya Tiziano hacia 1550 en sus magníficas versiones de estos temas que actualmente se conservan igualmente en el Museo del Prado.

23 En dicho cenobio capuchino, por cierto, murió Murillo al caerse de un andamio.

24 GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix; *Noticia artística...*, op. cit., T. II, p. 55.



perteneciera al convento del Carmen, al igual que los dos “Velázquez” que compró este clérigo a dicho cenobio. Este conocido religioso tuvo una intensa correspondencia con el Barón Taylor, «el cual era un personaje sin escrúpulo y con una finísima seducción de palabra, que en nombre del rey francés Luis Felipe de Orleans fue a Sevilla con la intención de comprar un “Murillo”». El deán López Cepero le respondió que sería más fácil resucitar al artista y pedirle que pintara otro.<sup>25</sup> Aunque el resto de los canónigos catedralicio se opusieron también rotundamente a las pretensiones del monarca, dada la penuria situación del cabildo que este pasaba en esos momentos, y ante los lujosos presentes mandados por el rey francés, al final se hizo esa operación mercantil.<sup>26</sup> A los pocos días, en 1843, el barón recibió del cabildo sevillano el *Ecce Homo* como agradecimiento al monarca galo, y al cual el deán admiraba. Pero este cuadro está datado en 1675, por lo que no coincidiría en fecha con el otro cuadro del cual ya hablamos: *la Virgen con el Rosario y el Niño*. Ese *Ecce Homo* pertenece desde 1959 al *Museum of Art* de El Paso (Texas, EE.UU.). Si bien no es descartable que dicho cuadro fuera el que estuviera en el convento de los carmelitas calzados de Sevilla, sus dimensiones son más pequeñas que el otro cuadro de Murillo que estuvo en ese mismo convento, lo que nos hace tener nuestros ciertos reparos a esa hipótesis.

Hubo un *Ecce Homo* también de tamaño natural vendido a Henry Gally Knight posiblemente en 1810, y procedente de España (suponemos que de Sevilla). El cuadro después perteneció ya bien entrada el s. XIX a A. J. Beresford-Hope.<sup>27</sup> De dimensiones similares hubo otro *Ecce Homo*, y en este caso no salió de Sevilla –o al menos durante el mismo s. XIX–, formando parte de la colección de José Larrazabal.<sup>28</sup> En la misma ciudad había otros *Ecce Homo* de Murillo que pasaron a diversos coleccionistas, como a Joaquín Saenz y Saenz,<sup>29</sup> Aguado, y a Julian Williams. Todos estos cuadros que fueron vendidos en Sevilla a principios del s. XIX, lógicamente tienen las máximas posibilidades de que alguno sea el que estuvo en el convento del Carmen. Más aún el caso de Julian Williams, que había comprado los ya mencionados cuadros de Velázquez que estuvieron en el convento del Carmen (interviniendo antes López Cepero).

De todos los *Ecce Homo* de Murillo, con el cuerpo entero sólo hay –que sepamos– dos, y por tanto de dimensiones más grandes que todos los anteriores. Uno está actualmente en el Museo Provincial de Murcia. Esta obra fue adquirida en la segunda mitad del S. XVIII por D. José García de León Pizarro, Fiscal de la Audiencia de Sevilla, y en cuya ciudad conoció las obras de Murillo (1775). Ya esa fecha nos hace descartar este cuadro,

25 LATOUR, Antoine de; *Sevilla y Andalucía: estudio sobre España*. Sevilla. Editorial Renacimiento (ed. facsímil), 2006, p. 97-98.

26 Entre los regalos de Luis Felipe de Orleans incluía un ejemplar de la obra en publicación con descripciones, grabados y litografías de los más bellos edificios de Francia, una colección de ricos misales, un retrato de Colón, que colocaron en la biblioteca Colombina, y una gran obra sobre Egipto.

27 CURTIS, Charles; *Velázquez and Murillo*. New York-London, 1883, p. 199.

28 TUBINO, Francisco M., *Murillo, su época, su vida, sus cuadros, op. cit.*, p. 183.

29 Que antes perteneció a Juan Pereira.



pues de la Casa Grande del Carmen no salió ningún Murillo hasta unos instantes antes de la invasión francesa, como dijimos. Además, las dimensiones de este último lienzo (153 x 105 cm) no coinciden del todo con las de la *Virgen del Rosario*, el otro cuadro que poseían los carmelitas sevillanos, y ya comentamos que deberían ser las mismas.

El otro *Ecce Homo* que nos queda comentar, a primera vista su trazado es casi igual que el anterior, si bien la crítica en general observa una mayor calidad que en el que está en este momento en Murcia.<sup>30</sup> Para nuestra fortuna, observamos además que éste sí tiene la misma extensión que el otro cuadro de Murillo que estuvo en el Carmen sevillano (166 x 107 cm). Además, la disposición compositiva de dicho *Ecce Homo* y su tratamiento lumínico nos permite ponerle en relación con las Vírgenes con el Niño realizadas por Murillo en torno a 1655-1660.

Este *Ecce Homo* fue vendido a finales de la primera década de este siglo XXI en la Galería Coll & Cortés (Madrid) a un particular. Al circular este lienzo en un entorno privado desde que salió del convento del Carmen, es por eso por lo que no aparece en los libros ni catálogos de Murillo contemporáneos.

#### ESTE *ECCE HOMO*: ¿TUVO UNA FINALIDAD MÁS QUE CONTEMPLATIVA ENTRE LOS FRAILES?

La iconografía de este cuadro describe cómo Cristo sufre el escarnio después del Prendimiento y se prepara para el momento culminante de la Crucifixión, según cuentan los Evangelios.<sup>31</sup> La escena se extrae de la conocida y lacónica frase *Ecce Homo* (o «*Aquí tenéis el hombre*»), pronunciada por Poncio Pilato al pueblo.<sup>32</sup> Esta iconografía comienza a tener importancia para las artes figurativas a raíz de la celebración de los Misterios en los conventos o en los atrios de las iglesias, que eran obras de teatro religioso que conmemoraban la vida de Cristo e influyeron en la adopción de algunas imágenes.

La trayectoria estilística de Murillo muestra las tendencias tenebristas, de influencia italiana, pero con una pincelada muy fluida y una gran sensibilidad que evoluciona hacia el Barroco equilibrado y sereno. Esto se observa en aquel *Ecce Homo*, donde Jesús acepta la misión que le encomienda el Padre con una sumisión sosegada. Observamos

30 Es muy probable que este último de que hemos empezado a hablar sea trabajado en su mayor parte por Murillo, mientras que del otro se encargarían más sus auxiliares, además de ser algo posterior al otro, según Diego Angulo.

31 Mt 27, 28-29: «... y despojándose de sus vestiduras, le echaron encima una clámide de púrpura, y tejiendo una corana de espinas, se la pusieron en la cabeza, y en la mano una caña; y doblando ante Él la rodilla, se burlaban diciendo: ¡Salve, rey de los judíos!».

Mc 15, 17-18: «... y le vistieron una púrpura y le ciñeron una corana tejida de espinas y comenzaron a saludarle: Salve, rey de los judíos».

Jn 19, 5: «Salió, pues Jesús fuera con la corona de espinas y el manto púrpura, y Pilatos les dijo: Ahí tenéis al hombre».

32 Coinciden los iconógrafos que la imagen del *Ecce Homo* era un tema desconocido para el arte paleocristiano y bizantino, ya que no se encuentra ni en los mosaicos ni en los iconos.

el contraste entre el fondo oscuro y el foco lumínico que resalta el Cuerpo de Cristo, siempre con el color como protagonista para conseguir la perfección en las extremidades en una composición en línea quebrada, todo ello propio del Barroco.

Probablemente, esta obra tuvo no sólo una finalidad didáctica y catequizadora, sino que también pretendería resaltar la idea de la Misericordia. Como sabemos, esto era muy propio de la época, y en concreto de muchos de los cuadros religiosos de Murillo. Pero sobre todo, pensamos que esta iconografía podría servir de ejemplo disciplinar entre los propios frailes de aquel antiguo convento del Carmen de Sevilla. Aunque pueda parecer esta hipótesis en principio algo enrevesada, ahora vamos a justificar por qué.

Pensemos que hasta el s. XIX era normal que en los conventos se practicase la tortura, tanto a oscuras y de manera privada, como de forma pública en los claustros o en el templo. No estamos hablando de las torturas que aplicaba la Inquisición con unos métodos espeluznantes, sino la *autopenitencia* que se hacían muchos frailes.<sup>33</sup> Sin ir más lejos, en el propio convento del Carmen al que nos referimos, y justo a mediados del s. XVII, época durante la cual se encargó a Murillo ese *Ecce Homo*, sabemos por varias fuentes que algunos de los virtuosos venerables religiosos hacían esas severas prácticas. Es el caso de Fray Miguel Márquez (1578-1664), que lo describe Arana como un ejemplo de santidad y vida edificante. Era conocida su habitual práctica de mortificarse hasta el extremo. A pesar de todo, «con esta práctica llegó a una venerable ancianidad, y murió el año de 1664 a los ochenta y siete de edad».<sup>34</sup> Otro ejemplo era Fray Juan de Hocés (1617-1681), que según dice igualmente Arana, «entregóse desde luego al ejercicio de las virtudes, y en especial al de la castidad, cuyos candores conservó ilesos mediante una rígida, y continua mortificación».<sup>35</sup> El mismo cronista dice que este fraile y gran teólogo rezaba continuamente, y que «de estar hincado de rodillas se llegaron estas a encallarse con tanto exceso, que causaba admiración».<sup>36</sup> Sobre este mismo monje, decía Rodríguez Carretero –carmelita que residió en este mismo convento a principios del s. XIX– que «andaba regularmente cargado de cilicios, muy dado a la oración pues, aunque fue provincial [1667-1670], todo el tiempo que le vacaba lo empleaba en dicho santo ejercicio».<sup>37</sup> También dice Carretero que aquel fraile «fue un hombre muy cándido pues convienen todos lo que le conocieron que murió virgen».<sup>38</sup> De eso último, podemos decir que las flaquezas o tentativas sexuales dentro de los mismos frailes de este convento no eran del todo extrañas.

Con ese contexto, no nos parecería desorbitado que el *Ecce Homo* de Murillo fuera encargado con el fin concreto de recordar a los frailes, y en general a los pecaminosos,

33 Cfr.: GERUNDIO, Fray; *El tormento en los conventos*. Barcelona, Tipografía de Valls y Borrás. 8º mayor, 1910.

34 ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego; *Anales eclesiásticos y seculares*. Madrid, 1795, T. IV, p. 39.

35 *Ídem.*, T. III, p. 36.

36 *Ídem.*

37 RODRÍGUEZ CARRETERO, *Epytome historial de los Carmelitas de Andalucía y Murcia*. Sevilla. 2000, p. 337

38 *Ídem.*

la necesidad de la penitencia personal en momentos de debilidad. También es posible que el propio Murillo propusiera el tema, pues entre los años 1655-1665 el artista desarrolló mucho esta temática. De ser así, seguro que los regidores de ese convento verían esa iconografía como adecuada, y más estando en una parte privilegiada del presbiterio del templo conventual.

#### EL POSIBLE ARTÍFICE DE ESTOS DOS CUADROS: FRAY JUAN GIRÓN

Sin tener un documento que nos dijera qué prior –o qué fraile cercano al prior– de la Casa Grande del Carmen de Sevilla tuvo la iniciativa de contratar a Murillo para que les realizara esos dos cuadros, vamos al menos a intentar limitar las dudas al respecto. A principios de la segunda mitad del s. XVII, justo cuando se realizó aquel encargo, destacaron especialmente dos carmelitas calzados en Sevilla: Fr. Jorge Acosta y Fr. Juan Félix Girón. El primero llegaría a ser, dentro de su Orden, Procurador General de la Provincias de España. Por otra parte, la carrera eclesiástica de Juan Félix Girón también trascendió más allá de su convento sevillano donde profesó, llegando a ser bibliotecario y cronista de Felipe IV, además de ejercer de revisor y censor de libros para la Inquisición.<sup>39</sup> También fue un sabio orientalista, y paleógrafo. Pero lo que nos interesa es que, además de ser buen teólogo y escritor, fue un gran aficionado a la pintura.

Fray Juan Félix Girón fue amigo del también dibujante en pluma Juan de Jáuregui, siendo éste de mayor edad que el carmelita. Recordaba Girón cómo ambos compartían su afición:

*«Acuérdome (...) que estando con Don Juan de Jáuregui en la librería de nuestro convento grande de Sevilla, y celebrando yo sus dibujos y láminas....».*<sup>40</sup>

Por tanto, es probable que una persona tan sensible a la pintura como fray Juan Félix Girón apostara por comprar dos cuadros de Murillo. Esto ocurriría además en torno a 1655, justo en la época en que el universal pintor sevillano comenzara a desarrollar las dos iconografías tratadas en este artículo. Es curioso además que muy poco después, cuando Murillo viajó a Madrid en 1658, en ese momento ya se encontraba allí instalado Girón. Esto lo demuestra el legajo T-116 que está en la Biblioteca Nacional de España, que entre la miscelánea de papeles diversos se encuentra un manuscrito titulado *Elogios de Chantabria; ajustados a la nobleza de España*, y cuyo capítulo XLVIII firma «*Fr Félix Xirón, en Madrid á veinte y quatro de Sep. De 1658*». No nos extraña por eso que

<sup>39</sup> Un manuscrito que está en la Biblioteca Nacional, el *Bb-122*, contiene un papel (el nº 4) que demuestra esta última vinculación con el Santo Oficio.

<sup>40</sup> HERRERO GARCÍA, Miguel; “Jáuregui como dibujante”, en *Arte Español*, 3. Madrid. Sociedad Española de Amigos del Arte, 1941, p. 7.

el carmelita, paisano de Murillo y más que probable cliente del pintor poco tiempo antes, le introdujera en la corte durante esa efímera etapa.<sup>41</sup>

Ya sabemos que Girón conocía a todos los pintores más importantes de esta escuela, bien en Sevilla o bien en la capital del Reino. De hecho hay un retrato suyo de tamaño un poco más pequeño que el natural, anónimo aunque seguro que de algún autor de la escuela sevillana, quién sabe si no del círculo de Murillo.<sup>42</sup> Sea como sea, la afición a la pintura por parte de este carmelita nos hace sospechar que de él surgiría quizá la idea de aquel *Ecce Homo* de Murillo, así como de la *Virgen del Rosario con el Niño*.

## CONCLUSIONES

Los dos lienzos de Murillo que estuvieron en la Casa Grande del Carmen de Sevilla posiblemente tuvieron las mismas dimensiones, e igualmente fueron encargados en el mismo tiempo. Como algo curioso, queremos añadir que esas obras de arte tienen exactamente las mismas superficies que la *Dolorosa* del mismo pintor que está actualmente en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.<sup>43</sup> Es muy posible por tanto que aquel *Ecce Homo* y aquel último cuadro hicieran pareja. De hecho, normalmente ambas iconografías se hacían conjuntas. Pero lo cierto es que en ninguna referencia antigua se dice que dicha *Dolorosa* perteneciera al convento del Carmen de Sevilla. Además, esta *Dolorosa* la sitúan los críticos en tomo a 1665.

Aunque no hemos podido localizar dónde se encuentran actualmente estos dos lienzos que hemos estudiado en estas páginas, al pertenecer a círculos privados, al menos hemos podido deducir cuáles eran los que estuvieron en la Casa Grande del Carmen de Sevilla. Reconocemos que hay un margen de duda algo más amplio en el segundo (el *Ecce Homo*) que en el primero de ellos, aunque en ambos casos hemos expuesto las razones de nuestras hipótesis.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2010.

Fecha de aceptación: 10 de febrero de 2011.

---

41 Seguro que en esa pequeña estancia de Murillo en Madrid, conociera personalmente a Velázquez, Alonso Cano y Zurbarán. Pero a finales de ese mismo año, Murillo ya estaba de nuevo en Sevilla, y sin tener la menor intención de seguir su carrera en la Corte.

42 Este cuadro, que perteneció a la Galería del Palacio de San Telmo de Sevilla, se encuentra actualmente en el propio Ayuntamiento de Sevilla. Fue donado, junto con muchos de esos retratos que se encontraban en dicho palacio, por los herederos del duque de Montpensier, que falleció en 1898.

43 Este lienzo salió de Sevilla en el s. XIX hacia Inglaterra. Ya en 1913 lo compró la familia noble Larios, para décadas más tarde ingresar la *Dolorosa* en dicha pinacoteca sevillana.



Foto 1. *La Virgen del Rosario con el Niño*, lienzo de Murillo que perteneció al Convento del Carmen de Sevilla. En las primeras décadas del s. XX se encontraba en el Windlestone Hall, de Sir W. Eden. Hoy en paradero desconocido. (La fotografía se encuentra en el libro MURILLO, Bartolomé Esteban; *The work of Murillo*. New York. Brentano's, 1913, p. 27).



Foto 2: *Ecce Homo* de Murillo, posible cuadro que estuvo colgado en la parte izquierda del presbiterio de la iglesia del Convento Casa Grande de Sevilla. (Fotografía facilitada por la Galería Coll & Cortés (Madrid) antes de vender el cuadro en 2005 a un particular).