



ANEXO I

REGISTRO DE ENTRADA

**DOCUMENTO DE DEPÓSITO DE TRABAJO FIN DE GRADO**

GRADO UNIVERSITARIO EN: HISTORIA DEL ARTE

CURSO ACADÉMICO: 4º

CONVOCATORIA: 1ª

Apellidos y nombre del alumno/a: CERQUERA HURTADO, MIGUEL ÁNGEL

DNI: 20065783P

Teléfono de contacto: 654583163

Correo electrónico: miguelangelcerquera180311@gmail.com

Título del TFG: LA OBRA PICTÓRICA DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO EN EL CONVENTO DE FRAILES CAPUCHINOS DE LA CIUDAD DE SEVILLA.

Tutor/es:

1. D. ANTONIO JOAQUÍN SANTOS MÁRQUEZ

2.

Vº Bº Tutor/es

Antonio Joaquín Santos Márquez  
Fdo. (tutor/es)

Miguel Ángel Cerquera Hurtado  
Fdo. (alumno/a)

En Sevilla, a 31 de mayo de 2017



## ANEXO II - DECLARACIÓN PERSONAL DE NO PLAGIO

D/D<sup>a</sup> Miguel Ángel Cerquera Hurtado  
, con DNI 20065783P , estudiante del Grado/Máster en Historia del Arte  
De la Universidad de Sevilla durante el curso académico 2016 / 2017, como  
autor/a de este documento académico titulado:  
LA OBRA PICTÓRICA DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO EN EL  
CONVENTO DE FRAILES CAPUCHINOS DE LA CIUDAD DE SEVILLA.

Y presentado como Trabajo Fin de Grado , para la obtención del Título  
correspondiente,

### DECLARA

que es fruto de su trabajo personal, que no copia, ni utiliza ideas,  
formulaciones, citas integrales o ilustraciones diversas, extraídas de cualquier  
obra, artículo, memoria, etc. (en versión impresa o electrónica), sin mencionar  
de forma clara y estricta su origen y/o autoría, tanto en el cuerpo de texto como  
en la bibliografía correspondiente.

Asimismo, es plenamente consciente de que el hecho de no respetar estos  
términos es objeto de sanciones universitarias y/o de otro orden legal.

Y, para que conste a los efectos oportunos, lo firma, en Sevilla a 31  
de mayo de 2017

Fdo.: Miguel Ángel Cerquera Hurtado

**Este documento debe incluirse como primera página del Trabajo Fin de  
Grado/Máster**

## ÍNDICE

1. RESUMEN .....	2
2. JUSTIFICACIÓN .....	3
3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	3
4. EL CICLO PICTÓRICO DE MURILLO EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE LOS CAPUCHINOS DE SEVILLA. ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	4
5. FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE HERMANOS MENORES CAPUCHINOS DE SEVILLA. ....	17
6. PROGRAMA DECORATIVO EJECUTADO POR BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO EN LA IGLESIA CONVENTUAL DE LOS CAPUCHINOS DE SEVILLA.....	22
6.1. Retablo mayor .....	24
6.2. Añadidos al retablo mayor .....	33
6.3. Retablos colaterales al retablo mayor.....	37
6.4. Retablos de la nave del Evangelio.....	40
6.5. Retablo de la nave de la Epístola .....	42
6.6. Otras obras.....	45
7. EL PROGRAMA DECORATIVO DE LA IGLESIA CAPUCHINA REALIZADO POR MURILLO EN LA ACTUALIDAD.....	46
8. LA LÍNEA HISTORIOGRÁFICA EN EL ESTUDIO DEL CONJUNTO PICTÓRICO DE MURILLO EN EL CONVENTO CAPUCHINO DE SEVILLA.....	49
9. CONCLUSIONES .....	52
ANEXO DE IMÁGENES .....	54
BIBLIOGRAFÍA.....	68

## **1. RESUMEN**

El presente trabajo aborda la producción pictórica de Bartolomé Esteban Murillo en relación a la decoración de la iglesia del convento de frailes capuchinos de Sevilla. Aquí trabajó este pintor entre 1666 y 1669 dejándonos un conjunto formado por 22 obras. Para ello, en primer lugar, establecemos un estado de la cuestión que recoge toda la bibliografía relativa a este tema, introducimos la fundación e historia del convento sevillano para pasar a la descripción del conjunto decorativo. Seguiremos con un análisis de las fuentes historiográficas que han estudiado estas obras para finalizar con una serie de conclusiones y reflexiones acerca de lo estudiado. El trabajo se complementa con un anexo fotográfico.

Palabras clave: Murillo, capuchinos, pintura, convento, lienzos, Museo de Bellas Artes, Sevilla, Edad Moderna.

### **ABSTRACT**

The present work approaches Bartolomé Esteban Murillo's pictorial production in relation to the decoration of the church of the friars' convent Capuchins of Seville. Here this painter worked between 1666 and 1669 leaving us a collection formed by 22 paintings. For it, first, we establish the state of play which gathers the whole relative bibliography from this topic, we introduce the foundation and history of the Sevillian convent to move into the description of the decorative collection. To continue, we analyze the historical sources which have studied these works to finish with a series of conclusions and reflections in relation of studied thing. The work is completed by a photographic annexe.

Keywords: Murillo, Capuchin, painting, convent, canvas, Museum of Fine Arts, Seville, Modern Age.

## **2. JUSTIFICACIÓN**

El presente trabajo que versa sobre el conjunto pictórico realizado por Bartolomé Esteban Murillo en el convento de frailes capuchinos de Sevilla responde a una serie de inquietudes despertadas en nosotros que se verán resueltas al final de este estudio en el que demostraremos los conocimientos y aptitudes aprendidos a lo largo de los cuatro cursos del grado en Historia del Arte.

## **3. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

Los objetivos que nos hemos marcado a la hora de elaborar este trabajo han sido los siguientes. En primer lugar, hemos tratado de realizar una recopilación lo más exhaustiva posible de la bibliografía específica sobre nuestro tema, la figura de Murillo o aquellas obras más genéricas en las que también se hiciera mención al conjunto pictórico del convento capuchino de Sevilla. Por otro lado, hemos realizado un estudio en el Archivo y Biblioteca Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla en busca de nuevos datos o de fuentes documentales para el estudio de la obra del pintor sevillano en la iglesia conventual. Finalmente, mediante el estudio tanto bibliográfico como documental hemos desarrollado la descripción de la serie de cuadros que adornó la iglesia conventual capuchina y hemos llegado a una serie de conclusiones.

La metodología seguida para la realización de este trabajo tiene su punto de partida en la elección del tema. Nuestras inquietudes por la pintura sevillana barroca y, en especial, por la figura de Bartolomé Esteban Murillo, nos hizo pensar en este asunto. Con la aprobación del tutor escogido para dirigir este trabajo, el doctor Antonio Joaquín Santos Márquez, comenzamos a indagar en la bibliografía sobre el tema y a recopilar todo lo que tuviera que ver con nuestro estudio. Ante las inquietudes que despertaba este tema en nosotros y al observar que la mayor parte de la bibliografía se dirigía hacia las mismas fuentes primarias, decidimos visitar el Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla. Allí tuvimos la oportunidad, gracias a la colaboración de su archivero, el Doctor en Historia Antonio Valiente Romero, de estudiar las crónicas originales y los documentos referentes a la historia del convento y al paso de Murillo por él. Finalmente, para complementar e ilustrar nuestro estudio, hemos acudido a libros y webs especializadas para obtener imágenes de todas las obras que el insigne maestro sevillano legó al mundo en el convento capuchino.

#### 4. EL CICLO PICTÓRICO DE MURILLO EN LA IGLESIA DEL CONVENTO DE LOS CAPUCHINOS DE SEVILLA. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) es uno de los pintores más estudiados y analizados de la Historia del Arte, desde el momento de su muerte hasta la actualidad. En los más de tres siglos que han pasado desde su fallecimiento, su fama y prestigio han discurrido por diferentes etapas: desde la exaltación de su personalidad, con un cierto carácter legendario, durante la época de invasión francesa y el Romanticismo; hasta el ostracismo vivido durante gran parte del siglo pasado y el repunte experimentado desde la década de los 80 que llega hasta nuestros días. Estas diferentes etapas en su fortuna crítica se verán reflejadas en el número de publicaciones de cada época, como iremos desgranando a continuación, centrándonos siempre en lo que concierne al ciclo de pinturas de la iglesia capuchina.

Uno de los primeros testimonios de la presencia de los cuadros de Murillo en el Convento de Padres Capuchinos de Sevilla lo encontramos solo tres años después de que el pintor sevillano concluyera este programa decorativo, pues en 1671 Diego Ortiz de Zúñiga deja constancia en sus *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...* de la existencia de «*admirables pinturas del famoso Bartolomé Murillo*» en su iglesia<sup>1</sup>. Este elogio tan temprano al buen hacer del pintor, muestra perfectamente la fama que ya había alcanzado en vida.

En el siglo XVIII será Antonio Palomino (1655 - 1726), historiador y pintor, quien se aproxime al tema que estamos tratando. En su obra *El Parnaso español pintoresco y laureado...* aborda este conjunto pintado por Murillo y aporta una serie de datos relevantes<sup>2</sup>. Trata, en primer lugar, de dieciséis lienzos de gran tamaño, por lo que no contaría con las obras de pequeño formato que elevan el número de cuadros para este convento hasta los veintidós. Además, destaca dos cuadros sobre los demás: por un lado, *Santo Tomás de Villanueva dando limosna a los pobres*, del que dice que Murillo lo llamaba «*su lienzo*»,

---

<sup>1</sup> ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla... que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246...hasta el de 1671...* Madrid, imprenta real por Juan García Infanzón, 1677, p. 733. Tomamos como fecha 1671, pues así lo refleja el título completo de esta obra, aunque no se publicó hasta 1677.

<sup>2</sup> PALOMINO, Antonio: *El Parnaso español pintoresco y laureado...* Madrid, 1724, Tomo III, p. 420-424.

siendo Palomino el primero que trae a colación este dato tan relevante que los escritores posteriores se encargan de repetir sucesivamente. Y, por otro lado, habla de la obra del *Jubileo de la Porciúncula*, que presidía el altar mayor y del que destaca su calidad con estas palabras: «*quando lo vieron los Pintores, dixeron, que hasta entonces no avian sabido, que cosa era Pintura, ni colocar un Quadro en aquella distancia*». También ofrece nuevos datos biográficos sobre Murillo, como que fue la caída de un andamio cuando estaba pintando un lienzo para el convento de capuchinos de Cádiz la causa de su muerte<sup>3</sup>.

Entre 1772 y 1794 ven la luz los 18 volúmenes que componen la obra de Antonio Ponz *Viaje de España*<sup>4</sup>. Esta publicación, hecha de forma epistolar, describe los monumentos, lugares y objetos más destacados que hay en nuestro país en este momento, estando entre ellos la iglesia del convento de los Capuchinos de Sevilla. Hace una breve descripción de las obras que aquí se exhiben en este momento, estando perfectamente identificados todos los lienzos que componen los retablos de la cabecera y de las naves laterales, que suman un total de diecisiete, a los que hay que añadir la Inmaculada que se encontraba en el coro y una Virgen de medio cuerpo abrazada al Niño que estaba colocada en la puerta del tabernáculo y que, citando textualmente al autor: «*parece salirse del quadro por la viveza, y relieve*». Sin duda, se trata de la conocida como *Virgen de la Servilleta* y es esta, una de las primeras noticias de su presencia en el retablo mayor<sup>5</sup>.

Entrando ya en la centuria decimonónica, nos encontramos con dos obras del historiador y crítico de arte Juan Agustín Ceán Bermúdez. La primera, del año 1800, busca recopilar en forma de diccionario los mejores maestros de las Bellas Artes en España<sup>6</sup>. El primer dato interesante que aporta este historiador es la partida de bautismo de Murillo, negando que fuera natural de Pilas, como había afirmado Palomino, y fechando su bautismo el lunes 1 de enero de 1618, no en 1613<sup>7</sup>. En lo que respecta al conjunto de Capuchinos, enumera todos los lienzos, repitiéndose todos los expuestos por Ponz, a los que añade una *Santa Faz*, que se encontraba entre el tabernáculo donde estaba la *Virgen de la Servilleta* y el gran lienzo central del *Jubileo de la Porciúncula*, así como un crucifijo en la mesa de altar

---

<sup>3</sup> La historiografía confundió las palabras de Palomino e interpretó que Murillo estaba pintando en Cádiz este lienzo para los capuchinos, cuando este escritor no afirma esto, sino que sostiene que estaba pintando un lienzo para el convento de la ciudad gaditana, no que se encontrara en Cádiz trabajando. Sí es erróneo el año en el que data la muerte de Murillo, 1685, cuando en realidad muere en 1682.

<sup>4</sup> PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, imprenta de Joaquín Ibarra, 1772 - 1794, t. IX.

<sup>5</sup> *Ibidem*, t. IX, pp. 138-140.

<sup>6</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.

<sup>7</sup> PALOMINO, Antonio: *Las vidas de los pintores...*, op. cit., p. 139.

también pintado por nuestro insigne artista<sup>8</sup>. La segunda obra de Ceán Bermúdez se publica en 1806 y en ella trata la pintura de la escuela sevillana tomando como referencia a Murillo, pues para él fue quien la elevó a su grado máximo de perfección<sup>9</sup>. En cuanto al conjunto pictórico que nos ocupa, en esta publicación realiza unas descripciones más detalladas de cada cuadro en las que exalta las cualidades artísticas del pintor sevillano. Comete un error a la hora de contar los cuadros, pues habla de 20 obras sin tener en cuenta el crucifijo que estaba en la mesa del altar, siendo en realidad 19. El fallo, por tanto, está en la descripción del altar mayor, pues afirma que está compuesto por 10 lienzos, aunque a la hora de enumerarlos son nueve los que lo estructuran, los siete grandes lienzos ya conocidos, más la *Virgen de la Servilleta*, que en este libro es denominada como *Virgen de Belén*, y la *Santa Faz*<sup>10</sup>.

Una de las fuentes documentales más importantes para nuestra investigación es el *Libro Primero Historial* y el *Libro Segundo de la Historia del Convento de Menores Capuchinos* escrito por fray Ángel de León entre 1805 y 1813<sup>11</sup>. Recogen los hechos fundamentales que sucedieron en el convento de los capuchinos de Sevilla desde 1626, año previo a la fundación del convento, hasta 1830. Es obra del ya mencionado Ángel de León casi en su totalidad, pues a partir de 1813 que cae enfermo este fraile, es continuado por otro cuya identidad desconocemos. Nos interesa especialmente esta obra porque recoge testimonios directos de la comunidad sobre los hechos que tuvieron lugar durante el periodo en el que trabajó Murillo y los acontecimientos posteriores que afectaron a sus pinturas. En el primer volumen, hay un apartado dedicado exclusivamente a la decoración de la iglesia realizada por Bartolomé Esteban Murillo<sup>12</sup>. En este capítulo se cuenta la historia de la fundación de la iglesia, se comenta el programa decorativo anterior a Murillo, se hace una descripción detallada de todas las obras que decoraban el templo y se aportan datos de quiénes fueron los frailes que contrataron estas obras con Murillo, en este caso los superiores fray Francisco de Jerez y fray Antonio de Ondarroa, y el limosnero fray Andrés de Sevilla, así como de quiénes fueron los ilustres caballeros que destinaron donativos a sufragar los gastos

---

<sup>8</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...*, op. cit., Tomo II, pp. 61-62.

<sup>9</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Carta sobre el estilo y gusto en la Pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a la que la elevó Bartolomé Esteban Murillo*. Cádiz, Casa de la Misericordia, 1806.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 88-93.

<sup>11</sup> Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla (A.H.P.C.S.) leg. 323. ÁNGEL DE LEÓN: *Libro Primero Historial, en el que se notan los acaecimientos mas notables de este Convento de Menores Capuchinos de N.S.P. Sn. Francisco de la Ciudad de Sevilla*. 1805.

(A.H.P.C.S.) leg. 323. ÁNGEL DE LEÓN: *Libro Segundo de la Historia, o fatos del Convento de Menores Capuchinos de N.S.P.S. Fran.co extram.s de la Ciu. de Sevilla, p.r sucession de años p.a gobierno de esta Sta. Com.d y casos exemplares q.e den luz p.a los q.e acaecieren en lo futuro*. 1805-1830.

<sup>12</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., ff. 18-20.



que estas pinturas suponían. Del mismo modo, hace referencia a que Murillo estuvo alojado con sus oficiales en el convento.

En el segundo tomo fray Ángel de León cuenta los avatares que sufrieron los frailes en su intento por escapar de la invasión francesa y cómo los cuadros que decoraban la iglesia del convento de Sevilla acabaron en Cádiz<sup>13</sup>. En otro capítulo se refiere a la restitución al culto de la iglesia del convento tras la expulsión de las tropas francesas. Aquí nos habla de cómo buscaban el momento idóneo para traer de vuelta las pinturas que decoraban esta iglesia, procedentes de Cádiz donde habían sido custodiadas<sup>14</sup>.

Precisamente de estas fechas es un pequeño artículo de Eugenio Ochoa, publicado en 1815 en *El Artista*, en el que se hace una breve biografía de Murillo. Utiliza como fuente documental más importante el *Diccionario histórico* de Ceán Bermúdez, sin contribuir con ningún nuevo dato a la biografía del artista<sup>15</sup>.

En 1841 es inaugurado el Museo Provincial de Sevilla, después de trasladar al antiguo convento de la Merced los bienes desamortizados procedentes de los conventos sevillanos. De este modo, será José Amador de los Ríos en su *Sevilla pintoresca* (1844), el primero que describa las obras procedentes de la iglesia del convento de los Capuchinos en el nuevo emplazamiento que ocupaban<sup>16</sup>. Por tanto, no aborda todo el conjunto pictórico conventual, sino solo aquellos cuadros que permanecieron en Sevilla. Aunque no es testigo de primera mano de los hechos, cuenta el traslado de las obras de Murillo hasta Cádiz para escapar de la mano francesa.

En este mismo año también ve la luz la *Noticia artística, histórica y curiosa...de Sevilla*, escrita por Félix González de León que describe los principales edificios de la ciudad<sup>17</sup>. Su interés supera al que despierta la obra de Amador de los Ríos, en gran medida por sus descripciones, ya que comienza ilustrándonos con la decoración original de Murillo de la iglesia, sigue con el estado en que se reestructuraron los cuadros tras su vuelta de Cádiz, y

---

<sup>13</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Segundo de la Historia...*, op. cit., ff. 185 - 186 r.

<sup>14</sup> *Ibidem*, ff. 231 - 232 r.

<sup>15</sup> OCHOA, E. de: "Murillo", en *El Artista*, I, Madrid, 1835, pp. 166-168. *El Artista* fue una revista romántica, con una corta duración de apenas 15 meses, donde escriben los literatos más importantes del momento, como Espronceda, Campo Alange o Zorrilla y se acompañaba con ilustraciones de artistas contemporáneos como Federico de Madrazo, Lameyer o Calixto Ortega.

<sup>16</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca: o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla, Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>, impresores y editores, 1844.

<sup>17</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares*. Sevilla, imprenta de José Hidalgo y Compañía, 1844.

culmina explicándonos como se hallaba en 1844 la iglesia. De igual forma, describe el resto del convento. Y lo más relevante de todo este capítulo es cómo relata la cesión del lienzo del *Jubileo de la Porciúncula* a Joaquín Bejarano como pago por la restauración de las demás obras tras su vuelta de Cádiz, y cómo éste lo acaba vendiendo y pasa de mano en mano hasta encontrarse en ese momento en la colección del infante don Sebastián<sup>18</sup>.

Tal era la fama que iba adquiriendo el célebre pintor de las Inmaculadas que en 1863 le dedican una corona poética en su honor<sup>19</sup>. Esta publicación surge a raíz del monumento público que se levanta en honor a Murillo, «*Príncipe de los pintores andaluces*», en la plaza del Museo y que se terminó el 7 de diciembre de 1863. Entre odas, sonetos y romances, los diferentes escritores exaltan tanto la figura de Murillo como sus más célebres cuadros, ejemplo de ello es un poema a la *Virgen de la Servilleta*, realizado por Antoine Latour en francés y traducido al castellano por José Fernández Espino.

La primera monografía dedicada íntegramente a Murillo corrió a cargo de José Velázquez y Sánchez en 1863<sup>20</sup>. Narra por vez primera la historia de la *Virgen de la Servilleta* y también, siguiendo el estilo romántico de la época, atribuye al pintor sevillano la decoración de todas las cruces que se situaban en la cabecera del lecho de los frailes capuchinos, algo muy improbable<sup>21</sup>.

A esta primera monografía le sucederán, desde los años 60 del siglo XIX hasta la segunda década del siglo XX, varias obras tanto de autores españoles como extranjeros. La siguiente será la que le dedique Francisco Tubino un año después<sup>22</sup>, donde no solo analiza las pinturas del insigne sevillano, sino que su trabajo también versa sobre la época en la que desarrolló su obra y sobre la vida del pintor. En lo referente al convento de capuchinos, Tubino niega la estancia del pintor en el convento durante la ejecución de las pinturas, ya que afirma que no se va a hacer eco de las leyendas que corren por el vulgo al estar haciendo un estudio histórico, no una novela. También enumera los lienzos y copia todo lo que dice Ceán Bermúdez en 1806.

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, t. II, p. 260.

<sup>19</sup> AA. VV. *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*. Sevilla, La Andalucía, 1863. Escriben en esta publicación periodistas como Ángel Lasso de la Vega, poetas como Narciso Campillo y Correa o hispanistas como Antoine Latour.

<sup>20</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico*. Sevilla, imprenta y litografía de El Porvenir, 1863.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 30-40. Aunque esto que afirma Velázquez y Sánchez es improbable, pudo obtener la información en algún documento que pasara por su manos, pues ocupaba el cargo de archivero del Ayuntamiento de Sevilla.

<sup>22</sup> TUBINO, Francisco M.: *Murillo: su época, su vida, sus cuadros*. Sevilla, La Andalucía, 1864.

Con motivo del segundo centenario de su muerte un nuevo libro dedicado a la figura de Murillo verá la luz, esta vez en Inglaterra como fruto del interés que despertaba nuestro pintor fuera de las fronteras españolas. Será Ellen Minor la encargada de este estudio<sup>23</sup>. También se publican artículos en revistas, como el especial que le dedica *Sevilla Mariana*, con artículos muy interesantes de José Alonso<sup>24</sup>, quien analiza una serie de obras de Murillo, entre los que se encuentran algunas de este convento, como el *Jubileo de la Porciúncula* y *San Félix de Cantalicio con el Niño*; o de José María Álvarez<sup>25</sup>, quien aporta algunas noticias biográficas. La Academia de Bellas Artes de San Fernando junto con la Academia de Historia organizaron una velada para conmemorar este acontecimiento el día 3 de abril de 1882. En ella, el académico y pintor Pedro de Madrazo leyó un discurso titulado *Murillo y Rafael*<sup>26</sup> en el que exaltaba la figura de Murillo comparándolo con el gran pintor italiano y situando al sevillano por delante.

Se suceden poco a poco los escritos sobre uno de los pintores más prolíficos que ha dado España, y en gran parte serán obra de autores extranjeros, como Charles B. Curtis<sup>27</sup>, con su magnífico catálogo en el que recoge todas las obras de las que se tiene constancia hasta la fecha de Velázquez y Murillo, incluyendo algunas láminas de estos cuadros. Si seguimos en el ámbito anglosajón, en 1907 publicará Albert F. Calvert una nueva biografía<sup>28</sup>, donde ya se elabora una cronología pormenorizada de los hechos y encargos que ejecutó Murillo. Comete un error significativo al fechar el conjunto pictórico del convento de capuchinos entre 1675 y 1681<sup>29</sup>, yerro que se repetirá en sucesivas publicaciones.

También en Francia, país receptor de la mayor parte de los cuadros expoliados por el ejército de Napoleón en España, entre los que se hallaban gran cantidad de obras de Murillo, se publicarán desde capítulos de libros, como el de Antoine Latour sobre la escuela sevillana y Murillo de 1885<sup>30</sup>, hasta biografías críticas, caso del libro de Paul Lafond en 1946<sup>31</sup>.

---

<sup>23</sup> MINOR, E.: *Murillo*. Londres, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1882.

<sup>24</sup> ALONSO MORGADO, José: "Apariciones de la Sma. Virgen a varios santos representadas por Murillo", en *Sevilla Mariana*, Tomo II, 1882.

<sup>25</sup> ÁLVAREZ, José María: "Noticias biográficas de Murillo", en *Sevilla Mariana*, Tomo II, 1882.

<sup>26</sup> MADRAZO, Pedro de: *Murillo y Rafael*. Madrid, imprenta y fundición de M. Tello, impresor de cámara de S.M. Isabel la Católica, 1882.

<sup>27</sup> CURTIS, Charles B.: *Velázquez and Murillo*. Londres, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1883.

<sup>28</sup> CALVERT, Albert F.: *Murillo. A biography & Appreciation*. Nueva York, John Lane Company, 1907.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. XII.

<sup>30</sup> LATOUR, Antoine: "Murillo et l'École de Séville" en *Études sur l'Espagne. Séville et l'Andalousie*. París, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, 1885, Tomo II, pp. 143-197.

<sup>31</sup> LAFOND, Paul: *Murillo. Biografía Crítica*. Buenos Aires, 1946.

También Paul Guinard publica en 1967 un libro sobre los pintores españoles en el que dedica un extenso capítulo a tratar la figura de Murillo<sup>32</sup>.

Entre los historiadores alemanes también fue muy extendida la fama de Bartolomé Esteban Murillo, lo que llevó a escribir sobre él, obteniendo dos obras fundamentales en la bibliografía dedicada a este pintor. La primera llegó en 1892, creación de Karl Justi<sup>33</sup> y la otra vino de la mano de August L. Mayer, en 1913<sup>34</sup>. Ambas se convirtieron rápidamente en referencias para los libros, artículos o escritos posteriores sobre el mismo tema, tanto en castellano como en otros idiomas. Mayer, como gran hispanista que era, no solo dedica esta monografía a Murillo, sino que lo incluye en capítulos de otras obras más generales sobre la historia de la pintura española<sup>35</sup> y sobre la escuela sevillana de pintura<sup>36</sup>. Es muy interesante como organiza su publicación, pues no lo hace en apartados estancos destinados a cada uno de los ciclos pictóricos que realizó el pintor, sino que va comparando los diferentes temas que se repiten, habla de la influencia en ciertos cuadros de otros artistas o divide entre pintura religiosa y profana.

De vuelta a nuestro país, seguirán publicándose monografías sobre este tema, como la de Luis Alfonso en 1886<sup>37</sup>, que incide no solo en las obras pictóricas del maestro, sino también en su propia figura y dimensión como hombre y como artista. El gran historiador del arte sevillano, José Gestoso, incluirá la descripción del convento de Capuchinos en su obra de 1897 y hará alusión al magnífico conjunto pictórico que hizo de esta iglesia «*emporio del arte*»<sup>38</sup>.

Fray Ambrosio de Valencina (1859-1914) es una de las figuras fundamentales en la restauración de la orden capuchina en Andalucía. Este fraile tuvo una vida muy activa, ocupando cargos importantes como superior de algunos conventos y como Ministro Provincial de la Provincia de Andalucía. Fundó en Sevilla la revista *El Adalid Seráfico*, que publica su primer número en 1900, y en 1902 dejó el cargo de Ministro Provincial para dedicarse de lleno a redactar una extensa crónica de la presencia capuchina en Andalucía en

---

<sup>32</sup> GUINARD, Paul: *Les peintres espagnols*. París, 1967.

<sup>33</sup> JUSTI, K.: *Murillo*. Leipzig. 1892. 2ª ed. 1904.

<sup>34</sup> MAYER, August L.: *Murillo*. Stuttgart y Berlín, 1913.

<sup>35</sup> MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*. Madrid, 1942.

<sup>36</sup> MAYER, August L.: *La escuela sevillana de pintura: aportaciones a su historia*. Leipzig, 1911. Trad. ROMERO, Daniel, Sevilla, 2010.

<sup>37</sup> ALFONSO, L.: *Murillo. El hombre. El artista. Las obras*. Barcelona. 1886.

<sup>38</sup> GESTOSO, José: *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables...* Sevilla, 1897.

cinco tomos que tituló con humildad *Reseña Histórica de la Provincia Capuchina de Andalucía*<sup>39</sup>. Del tomo IV de esta obra utilizará los capítulos en los que trata la presencia de Murillo en el convento de Sevilla y de Cádiz<sup>40</sup> para publicar un libro independiente en 1908 titulado *Murillo y los capuchinos*, que supone un referente importante para nuestra investigación<sup>41</sup>. Organiza este escrito tomando textualmente parte del Tomo IV de la *Reseña Histórica*, en cuatro capítulos, uno para la vida, el trato de Murillo con los capuchinos y su llegada para pintar en el convento, otro para describir los cuadros que componían el ciclo pictórico que decoraba la iglesia, un tercero dedicado en exclusiva a la *Virgen de la Servilleta*, donde expone las diferentes versiones de su historia -utilizando las últimas páginas de este capítulo para narrar las vicisitudes que han sufrido estas obras hasta llegar a su ubicación actual-, y un último apartado para el trabajo de Murillo en Cádiz y la supuesta caída que le provocó la muerte. Uno de los apuntes más trascendentes que hace fray Ambrosio es la datación de la estancia de Murillo en el convento, articulándola en dos etapas, una en los años 1665 y 1666, cuando pinta todos los lienzos que estaban en la cabecera de la iglesia, tanto los del altar mayor como los de los altares colaterales, y otra de 1668 a 1669 cuando hace lo propio con el resto de cuadros de los que se tiene constancia<sup>42</sup>. La base de la mayoría de los datos que aporta Valencina en este libro proceden de la crónica manuscrita de fray Ángel de León, anteriormente mencionada. En 1910 verá la luz otro volumen de fray Ambrosio de Valencina en el que presenta datos sobre la evacuación de los cuadros de Murillo a Cádiz y su regreso a Sevilla<sup>43</sup>.

En el siglo XX, es bien sabido que la fama y fortuna del pintor de las Inmaculadas descendió considerablemente, y fue superado por otros pintores españoles como Zurbarán. De esto deja constancia Luis León en un artículo para la revista *Bética* en 1915<sup>44</sup>, en el que explica cómo críticos de la época menosprecian a Murillo por considerarlo un pintor para el pueblo o cómo turistas que visitan el Museo Provincial de Sevilla quedan extasiados ante cuadros de Zurbarán y pasan sin mirar obras como la *Virgen de la Servilleta* o el *San Félix de Cantalicio*. Es interesante como el escritor se pregunta qué ha pasado para que Murillo sea

---

<sup>39</sup> GONZÁLEZ CABALLERO, Alberto: "Escritores capuchinos de la Provincia de Andalucía. Estudio Bibliográfico" en *Estudios Franciscanos*, 85, 1984, pp. 180-181.

<sup>40</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica de la Provincia Capuchina de Andalucía y varones ilustres en ciencia y virtud que han florecido en ella desde su fundación hasta el presente*. Tomo IV. Sevilla, 1908.

<sup>41</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Murillo y los capuchinos*. Sevilla, 1908.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p.58.

<sup>43</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Los capuchinos de Andalucía en la Guerra de la Independencia*. Sevilla, 1910, pp. 191-228.

<sup>44</sup> LEÓN, L.: "Murillo y la crítica moderna" en *Bética*, 15/2/1915, pp. 9-18.

ahora despreciado de esta manera si hasta hacía muy pocos años había sido alabado por todo el mundo. Se cuestiona si es un capricho de la moda o han sido revisados sus valores. Estos aspectos serán tratados de manera magistral en el libro que publicó en 1989 María de los Santos García Felguera sobre la fortuna de Murillo<sup>45</sup>.

A pesar de esta pérdida de fortuna, todavía conservaba relevancia y admiración en su ciudad natal, siendo muestra de ello la edición en 1923 de un estudio biográfico y crítico de la vida del pintor realizado por Santiago Montoto<sup>46</sup>, abogado y escritor sevillano, quien ya toma como referencia el libro de fray Ambrosio. Pero no solo se queda ahí, sino que visita el Archivo Provincial de los Capuchinos donde consulta y transcribe en su obra parte de la crónica manuscrita de fray Ángel de León.

En 1947 Bernardino de Pantorba le dedica una nueva monografía a nuestro pintor<sup>47</sup> y un año después Francisco Abbad Ríos publica un trabajo específico sobre el tema de las Inmaculadas de Murillo<sup>48</sup>. En obras generales será Enrique Lafuente en 1934<sup>49</sup> quien trate este tema, siguiendo ya la cronología fijada por fray Ambrosio de Valencina para el ciclo pictórico del convento de los capuchinos.

El siguiente en aparecer en escena fue el profesor e historiador del arte Diego Angulo, gran impulsor de la figura de Murillo en el siglo XX y quien revisó y esclareció la vida y obra del pintor sevillano. Fue en 1958 el año en el que comienza a vislumbrar el trabajo que está por venir en una obra más general sobre la pintura en España en el siglo XVII<sup>50</sup>. Ya en esta publicación divide el capítulo en su vida, su arte y su obra, como hará en la gran monografía dedicada a Murillo<sup>51</sup>. Este libro se publica en 1981 en tres tomos y supone una obra monumental y esencial a la hora de tratar cualquier aspecto referente a este tema. En lo que respecta al capítulo del convento de Capuchinos, Angulo utiliza como fuente la *Reseña Histórica* de Valencina, desgranando, a su vez, los fragmentos que este introduce de la Crónica de fray Ángel de León. Fue tal la repercusión que conllevó esta grandiosa obra que en 1982, a petición de la Diputación de Sevilla, se publica en la colección "Arte Hispalense" una versión reducida de la gran monografía<sup>52</sup>, que permite a todos los públicos acercarse al

---

<sup>45</sup> GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682 - 1900)*. Sevilla, 1989.

<sup>46</sup> MONTOTO, Santiago: *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico-crítico*. Sevilla, 1923.

<sup>47</sup> PANTORBA, Bernardino de: *Murillo*. Madrid, 1947.

<sup>48</sup> ABBAD RÍOS, Francisco: *Las Inmaculadas de Murillo*. Barcelona, 1948.

<sup>49</sup> LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la pintura española*. Madrid, 1934.

<sup>50</sup> ANGULO, Diego: *Pintura del siglo XVII*. Ars Hispaniae. Madrid, 1958.

<sup>51</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida, su arte, su obra*. Espasa Calpe. Madrid, 1981.

<sup>52</sup> ANGULO, Diego: *Murillo*. Arte Hispalense. Sevilla, 1982.

inmortal maestro y su obra, tanto por el tono en el que está escrito como por el asequible precio de venta.

En 1965 coinciden la publicación de dos libros referentes a Murillo dentro de colecciones generales sobre grandes maestros de la pintura. El primero es obra de Rafael Causa, dentro de la colección «Pinacoteca de los genios», escrita originalmente en italiano pero que la editorial Códex publicó traducida al castellano<sup>53</sup>. El segundo es la publicación de Mariano Sánchez para la colección «Pintores clásicos» de la editorial Offo<sup>54</sup>, centrándose en un estudio biográfico y crítico, no tanto en la obra del pintor como lo hace Causa.

La monografía de Rafael Pérez Delgado sobre Murillo verá la luz en 1972<sup>55</sup>. Escrito de carácter científico, utiliza también la *Reseña Histórica* de fray Ambrosio para tratar el capítulo de los Capuchinos.

El último tercio del siglo XX supondrá una nueva época de esplendor en lo que a la fama y fortuna de Murillo respecta. Se seguirá tratando este tema de la forma tradicional, bien en obras generales o en monografías, pero aparecerán estudios que buscarán nuevas formas de estudiar la obra de Murillo. En esta tendencia se enmarca Jonathan Brown, gran hispanista estadounidense que en su libro de 1976<sup>56</sup> analizó los dibujos previos y bocetos que se conservan de nuestro pintor y los comparó con los cuadros ya terminados. El resultado es una publicación novedosa que nos aporta una visión diferente de las pinturas de Murillo. Entre los dibujos que aparecen en este libro están algunos de obras del convento de los capuchinos, como las *Santa Justa y Rufina* o *San Francisco abrazado a Cristo*.

Proseguirán las publicaciones de carácter general que abarquen la producción pictórica de Bartolomé Esteban, caso del volumen de José Camón Aznar dedicado a la pintura española del siglo XVII en la colección «Summa Artis»<sup>57</sup>, el libro de Nina Ayala Mallory sobre la pintura del Siglo de Oro<sup>58</sup>, el manual de la colección «Arte Cátedra» destinado al tema de la pintura barroca en España, obra de Alfonso Pérez Sánchez<sup>59</sup>, o la publicación de Benito Navarrete referente a las fuentes grabadas en la pintura andaluza de la decimoséptima

---

<sup>53</sup> CAUSA, Rafael: *Murillo*. Trad. LÓPEZ PACHECO, Jesús. Buenos Aires, 1965.

<sup>54</sup> SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano: *Murillo: estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1965.

<sup>55</sup> PÉREZ DELGADO, Rafael: *Murillo*. Ediciones Giner. Madrid, 1972.

<sup>56</sup> BROWN, Jonathan: *Murillo & His drawings*. Princeton, 1976.

<sup>57</sup> CAMÓN AZNAR, José: "La pintura española del s. XVII" en *Summa Artis*, vol.25, Espasa Calpe, Madrid, 1977.

<sup>58</sup> MALLORY, Nina Ayala: *Del Greco a Murillo: la pintura española del Siglo de Oro 1556-1700*. Madrid, 1991.

<sup>59</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Manual de Arte Cátedra, Madrid. 1ª ed. 1992, 6ª ed. consultada 2010.

centuria<sup>60</sup>. Todas estas publicaciones dedican desde algunas líneas hasta varios párrafos al conjunto de cuadros pintados para el convento de los Capuchinos, pues por la calidad de sus obras es uno de los mejores conjuntos ejecutados por Murillo.

Más recientemente destaca la celebración de los trescientos años del fallecimiento del pintor (1682-1982). Ese año de 1982 vino cargado de actos para recordarle, siendo ejemplo de ello el Symposium internacional celebrado en Sevilla, organizado por el Museo de Bellas Artes y la Universidad, que trajo a lo más granado en la materia para que disertaran sobre diferentes aspectos de la época y la obra de Murillo<sup>61</sup>. Igualmente se celebró en el Museo del Prado y en la Royal Academy de Londres una exposición<sup>62</sup> que buscaba asentar la imagen de Murillo que había mostrado Diego Angulo en su monografía, la de un magnífico dibujante y colorista que supo plasmar en su obra las circunstancias religiosas y sociales que se dieron en su época, y superar el estereotipo de pintor para el vulgo que había extendido la crítica en la primera mitad del siglo XX<sup>63</sup>. Esto se consiguió con una exposición muy completa, con una selección de obras que recorrieran la trayectoria del pintor desde sus primeros lienzos hasta sus últimos años de actividad. Al mismo tiempo, se celebró en el Palacio Real de Aranjuez otra exposición sobre Murillo, en este caso sobre los antecedentes y consecuentes de su pintura<sup>64</sup>, mostrando de este modo al público una visión completa del pintor y de su época con estas dos exposiciones. De este año era también el libro de Diego Angulo redactado para la colección «Arte Hispalense», ya mencionado. Y por último, también salió a luz pública en esta fecha el primer libro sobre Murillo del profesor Enrique Valdivieso, ciñéndose a la obra del pintor en Sevilla<sup>65</sup>. Cuenta brevemente la historia de cómo llega el maestro a trabajar para el convento de Capuchinos de Sevilla, los avatares que han sufrido las pinturas y una descripción detallada de todas ellas.

Este será el esquema tradicional utilizado en el resto de obras que el profesor Valdivieso dedicará, bien a la personalidad de Murillo, con publicaciones en los años 1991<sup>66</sup> y 1994<sup>67</sup>, o bien en libros que traten la obra de Murillo en el convento de los capuchinos, ya sea

---

<sup>60</sup> NAVARRETE, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998.

<sup>61</sup> Murillo y su época. *Actas del Symposium internacional (Sevilla, 8-13 de noviembre de 1982)*. Sevilla, Ministerio de Cultura, 1982.

<sup>62</sup> AA.VV. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*. Madrid, 1982.

<sup>63</sup> LEÓN, L.: "Murillo...", op. cit., pp. 10-11.

<sup>64</sup> SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, VALDIVIESO GÓNZALEZ, Enrique: *La época de Murillo: antecedentes y consecuentes de su pintura*. Catálogo de exposición. Sevilla, 1982.

<sup>65</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La obra de Murillo en Sevilla*. Sevilla, 1982.

<sup>66</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: sombras de la tierra, luces del cielo*. Sílex. Madrid, 1991.

<sup>67</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo*. Alianza, Madrid, 1994.



por abarcar la pintura de esta época, como en los años 1986<sup>68</sup> y 2003<sup>69</sup>, o por tratar las obras del Museo de Bellas Artes de Sevilla, como en 1993<sup>70</sup>.

Alusión aparte merecen tres publicaciones en las que interviene historiador del arte. En primer lugar, hay que subrayar el artículo publicado en 2009 por Enrique Valdivieso y Gonzalo Martínez del Valle sobre los procesos decorativos de la iglesia del convento de Capuchinos de Sevilla<sup>71</sup>. En él, hace una descripción detallada de la decoración que poseía esta iglesia, y para ello utiliza fuentes fundamentales como la crónica manuscrita de fray Ángel de León, al que ellos llaman por error fray Andrés de León<sup>72</sup>, y el *Florido Andaluz Pensil*, crónica de la provincia de Andalucía redactada por fray Isidoro de Sevilla para situar la historia de la fundación del convento.

El siguiente libro que traemos a colación es también producción del profesor Valdivieso y de Martínez del Valle. Se trata de su *Recuperación visual del patrimonio perdido*<sup>73</sup>, en la que se hacen reconstrucciones ideales de cómo podrían haber sido los conjuntos pictóricos perdidos de la pintura sevillana. Entre ellas están tanto las del altar mayor y sus colaterales como las de los altares de las naves de la iglesia del convento capuchino sevillano<sup>74</sup>. Y el último libro que nos gustaría destacar es la monografía dedicada a Murillo por Enrique Valdivieso publicada en 2010 donde recoge y describe todas las pinturas documentadas de este pintor<sup>75</sup>.

En las postrimerías del siglo XX y lo que llevamos de este nuevo siglo, han seguido viendo la luz algunos libros destinados a dar a conocer la obra de Murillo, caso del de Nina Ayala Mallory<sup>76</sup> o el de Alfonso Pérez Sánchez<sup>77</sup>. La mayoría de estas publicaciones no son tan científicas como divulgativas, insertas en colecciones sobre los grandes pintores de la

---

<sup>68</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Guadalquivir, Sevilla, 1986.

<sup>69</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003.

<sup>70</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1993.

<sup>71</sup> MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Murillo y los capuchinos. Procesos decorativos en la iglesia del Convento de Santa Justa y Rufina de Sevilla" en *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Valladolid, 2009.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp. 125-126.

<sup>73</sup> MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Recuperación visual del patrimonio perdido: conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla, 2012.

<sup>74</sup> *Ibidem*, pp. 164-169.

<sup>75</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. El Viso. Madrid, 2010.

<sup>76</sup> MALLORY, Nina Ayala: *Bartolomé Esteban Murillo*. Alianza, Madrid, 1983.

<sup>77</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murillo*. Electa. Madrid, 2000.

Historia del Arte, véanse para ello los libros de Alicia Cámara<sup>78</sup> y de Laura García Sánchez<sup>79</sup>.

La última obra de la que tenemos constancia dedica a Murillo se ha publicado a finales del año 2016 con el objetivo de conmemorar el cuarto centenario del nacimiento del pintor<sup>80</sup>. Está dirigida por el académico de Bellas Artes Enrique F. Pareja y trata el contexto, la biografía y algunas obras del maestro sevillano. En lo que respecta al ciclo pictórico del convento de Capuchinos no aporta nada, pues se nombra muy por encima en la síntesis biográfica de Murillo. Vuelve a aparecer cuando se analizan las obras de las *Inmaculadas*, con la de *El Padre Eterno* y la del *Coro*, así como con las *Santas Justa y Rufina*. Utiliza como bibliografía específica del tema el libro ya mencionado de *Murillo y los capuchinos* de fray Ambrosio de Valencina.

Finalizamos de esta forma el recorrido a través de la bibliografía y los autores que han tratado la vida y obra de Bartolomé Esteban Murillo, especialmente la serie de pinturas que decoraron en su día la iglesia del convento de los Capuchinos de Sevilla.

---

<sup>78</sup> CÁMARA, Alicia: *Murillo*. Arlanza. Madrid, 2005.

<sup>79</sup> GARCÍA SÁNCHEZ, Laura: *Murillo*. Madrid, 2015. Hablamos de libros divulgativos en lo que respecta a las publicaciones de Alicia Cámara y Laura García Sánchez porque se encuentran insertos en colecciones generales de grandes pintores, que lo que buscan es acercar las figuras de estos maestros a los no expertos en la materia, por lo que no hacen un estudio especialmente científico, utilizando poca bibliografía sobre el tema y no profundizando demasiado en el análisis de la vida y las obras de Murillo.

<sup>80</sup> AA. VV. *Murillo fecit*. Sevilla, 2016.

## 5. FUNDACIÓN DEL CONVENTO DE HERMANOS MENORES CAPUCHINOS DE SEVILLA.

El origen de la orden capuchina tiene su raíz en la división entre franciscanos observantes y franciscanos conventuales que se hizo efectiva con la constitución apostólica *Ite vos*, del 29 de mayo de 1517 promulgada por el papa León X<sup>81</sup>. Los capuchinos van a surgir como reforma de la rama observante franciscana, siendo su iniciador Mateo de Bascio, quien buscaba seguir a San Francisco en su forma de vestir, su vida de pobreza y su predicación itinerante. Pronto, en el verano de 1525, se unieron a él los hermanos Ludovico y Rafael de Fossombrone. En apenas tres años, los frailes capuchinos consiguieron su independencia eclesiástica de los franciscanos observantes, en parte gracias a la duquesa de Camerino, Catalina Cybo, protectora de Mateo de Bascio y sobrina del actual papa Clemente VII. Éste, mediante la bula *Religionis Zelus*, con fecha de 3 de julio de 1528, oficializaba el nacimiento de la Orden Menor Capuchina<sup>82</sup>. Reciben el nombre de capuchinos por el capucho puntiagudo que cuelga de su hábito. Otro rasgo característico de estos frailes es la barba sin rasurar, al modo de los primeros franciscanos, aunque ya no es obligatoria desde el año 1968, como consecuencia del Concilio Vaticano II<sup>83</sup>.

La fundación en España de los primeros conventos capuchinos será tardía, en gran medida por la oposición del rey Felipe II, aunque ya en 1578 permite el establecimiento de los primeros frailes en Barcelona. Se extenderán rápidamente por la zona norte y del levante de la península ibérica, pero hasta 1610 no se asentaron en Castilla. Se pasará de la oposición de Felipe II a su entrada en España al impulso llevado a cabo por Felipe III, monarca que en 1616 va a autorizar la fundación en Andalucía de hasta doce conventos. Ya en 1613 se había creado el primero en esta región: el convento de Antequera, seguido del de Granada, al año siguiente<sup>84</sup>.

La fundación del convento de Sevilla tuvo algunos impedimentos para llevarse a buen puerto en el momento deseado. La única oposición que existía era la del arzobispo don Diego

---

<sup>81</sup> IBÁÑEZ VELÁZQUEZ, Mariano: "Los capuchinos en Sevilla (1626-2003)" en *Órdenes y congregaciones religiosas en Sevilla*. Ateneo de Sevilla, 2008, p. 317; VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica...*, op. cit., Tomo I, pp. 10-17.

<sup>82</sup> IBÁÑEZ VELÁZQUEZ, Mariano: "Los capuchinos...", op. cit., pp. 317-319; VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica...* op. cit., Tomo I, pp. 18-24.

<sup>83</sup> IBÁÑEZ VELÁZQUEZ, Mariano: "Los capuchinos...", op. cit., p. 318.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pp. 326-327.

de Guzmán, quien, según fray Isidoro de Sevilla<sup>85</sup>, le había prometido a su sobrino don Pedro Andrés, Marqués de La Algaba<sup>86</sup>, la fundación del convento capuchino de Ardales antes de conceder la licencia del convento de Sevilla. El permiso del arzobispo llegó finalmente el 18 de febrero de 1627 y la licencia del cabildo de la ciudad el 4 de marzo de este mismo año<sup>87</sup>.

El siguiente paso era encontrar un lugar donde establecerse. Según las constituciones de los frailes capuchinos: «... ordenamos, que nuestros Convento no se tomen muy lexos de las Ciudades, Villas, ò Lugares, ni tampoco tan cerca, que por la mucha frecuencia de la gente padezcamos detrimento, basta que regularmente estén distantes una pequeña milla, poco mas, ò menos...»<sup>88</sup>. Ante esta condición, los frailes capuchinos, encabezados por el comisario general fray Agustín de Granada, tomaron la determinación de establecerse extramuros de la ciudad, frente a la puerta de Córdoba, en una ermita propiedad de la Hermandad de las Santas Vírgenes Justa y Rufina. Llegaron a un acuerdo ambas partes para la cesión de la ermita el día 27 de febrero de 1627, pacto refrendado por el arzobispo el 25 de marzo, y firmado definitivamente el 12 de mayo del mismo año<sup>89</sup>.

En la escritura de donación firmada el día 27 de febrero se establecían las condiciones bajo las que se llevaba a cabo la cesión. Entre estas estaban la obligación de intitular siempre la iglesia como de las Santas Vírgenes Justa y Rufina, incluso en el caso de derribar la ermita actual y levantar un nuevo templo; colocar las Santas Vírgenes en el altar mayor, ocupando el lugar principal, aunque se hiciera un retablo nuevo; celebrar fiesta solemne el día del martirio de las Santas Vírgenes, el 17 de julio; grabar a las Santas Vírgenes en el sello local del

---

<sup>85</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 319. SEVILLA, fray Isidoro de: *Florido andaluz pensil, vergel capuchino ameno*. 1702, p. 141.

<sup>86</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica...*, op. cit., Tomo II, p. 44.

<sup>87</sup> Fray Isidoro de Sevilla en su *Florido andaluz pensil* data el permiso del arzobispo para fundar convento en Sevilla el 8 de febrero de 1626. Esto es así probablemente porque este fraile utilizaba como fuentes principales para la elaboración de sus crónicas los testimonios orales de los hermanos capuchinos y no acudía a fuentes documentales. Sin embargo, le sucederá como cronista fray Nicolás de Córdoba, quien ante los fallos que veía en las crónicas anteriores, se dedica a redactar las crónicas de todos los conventos de Andalucía, junto a los que acompañaba un protocolo de documentación referente a la fundación del convento. La crónica sobre el convento de Sevilla está desaparecida pero, probablemente, lo que se conserva en el legajo 39 del A.H.P.C.S. sea el protocolo documental que acompañaba a esta crónica, de ahí que tomemos como fuente fiable esta última y no el manuscrito de fray Isidoro de Sevilla. Sobre fray Nicolás de Córdoba y su metodología véase: VALIENTE ROMERO, Antonio; GALBARRO GARCÍA, Jaime: "Entre el legajo y la pluma. Teoría y práctica de las crónicas de fray Nicolás de Córdoba, OFM Cap", *Estudios Franciscanos*, vol. 117, nº460 (2016), pp. 151-190.

<sup>88</sup> *Constituciones de los frailes menores Capuchinos de San Francisco aprobadas y confirmadas por nuestro muy santo Padre et Papa Urbano VIII*. Madrid, 1644, pp. 29-30.

<sup>89</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 39.

convento; y colocar una piedra fuera de la ermita que recordara la donación por parte de la Hermandad a los Capuchinos<sup>90</sup>.

Una vez asentados en su nuevo emplazamiento, los frailes capuchinos de Sevilla pidieron permiso al arzobispo para poder celebrar los santos oficios en su iglesia, concediéndoles tal licencia el 30 de julio de 1627<sup>91</sup>. Dos días después, en la víspera del Jubileo de la Porciúncula, se celebró la primera misa en la iglesia del nuevo convento, predicada por el comisario general, fray Agustín de Granada, y contó con la presencia del señor arzobispo, representantes del Cabildo, de la Hermandad de las Santas Vírgenes y gran cantidad de personas atraídas por el acontecimiento<sup>92</sup>.

El sitio en el que se levantaba esta ermita de las Santas Justa y Rufina que tomaron los frailes capuchinos para establecer su convento es muy rico en historia y leyendas. Cuenta fray Isidoro de Sevilla que aquí estuvo el campo de batalla en el que fueron martirizadas las Santas Vírgenes, deduciéndose esto por la existencia de una ermita dedicada a ellas desde tiempo inmemorial y donde fueron enterrados los restos de los Santos hermanos Leandro, Isidoro, Fulgencio y Florentina, hasta que decidieron trasladar sus cuerpos. Aporta incluso la transcripción de una inscripción que existía en el convento<sup>93</sup>. También habla fray Isidoro de que en este mismo lugar estuvo el convento de las monjas agustinas de San Leandro, algo que también afirma Ortíz de Zúñiga, a lo que añade que, con anterioridad a este convento, estuvo otro conocido como el de San Isidoro<sup>94</sup>. Otras historias afirman que aquí depositó el arzobispo San Sabino a finales del siglo III los restos de Santa Rufina y el cuerpo de Santa Justa<sup>95</sup>. Leyendas aparte, de lo único que hay certeza es de la presencia de la ermita de las Santas Justas y Rufina que tomaron los capuchinos para labrar su convento.

En el contrato de donación de la Hermandad de las Santas Vírgenes se especificaba que no era sólo una iglesia lo que se donaba, sino que: «...ay una Iglesia pequeña que se intitula de las Vírgenes, dos aposentos, uno alto y otro bajo, con chimenea, un compás y un jardinico con unas parras y un aposentico pequeño que sirve de sacristía...»<sup>96</sup>. La intención de los frailes era labrar un convento nuevo, para lo cual necesitaban aumentar los terrenos que poseían. Con este objetivo, compraron las fincas de tierra colindantes que pertenecían a los

---

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> *Ibid*.

<sup>92</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica...*, op. cit., Tomo II, pp. 56-57.

<sup>93</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 319. SEVILLA, fray Isidoro de: *Florido...*, op. cit., pp. 146-147.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 147; ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos...*, op. cit., Tomo V, p. 60.

<sup>95</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica...*, op. cit., Tomo II, p. 58.

<sup>96</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 39.

monasterios de San Leandro, del Espíritu Santo, de Belén, del Carmen Calzado y del Cabildo Catedral<sup>97</sup>.

Fundamental para que los frailes pudieran levantar la nueva iglesia y el correspondiente convento fue la aparición de doña Inés de Quintanilla, viuda sin descendencia que en su testamento dejó estipulado que toda su hacienda iría destinada a financiar la construcción de un convento de monjas agustinas en Sevilla, pero si en el plazo de tres años - no tres meses como dice Matilde Fernández Rojas en su libro de 2009<sup>98</sup>- no se había comenzado a edificar el convento, estos caudales irían a parar a los capuchinos de Sevilla, como así sucedió finalmente, con la condición de convertirse en patrona del convento y ser enterrada en la capilla mayor de la iglesia del convento<sup>99</sup>. El traslado del cuerpo de Doña Inés tuvo lugar el 18 de marzo de 1632, año en el que se había inaugurado la nueva iglesia de este convento<sup>100</sup>.

Concluida e inaugurada la iglesia, los frailes capuchinos decidieron adonarla: «...*con Nueve Altares incluso el mayor con cuadros y pinturas de autores comunes de aquel tiempo, dedicándolos a las mismas advocaciones e Imágenes que oy tienen.*»<sup>101</sup>. El altar mayor estaría ocupado por un cuadro del *Jubileo de la Porciúncula*, por haberse celebrado misa por primera vez, y por tanto, por haber quedado inaugurado este convento en el día de esta festividad. Los altares colaterales estarían ocupados por una *Anunciación* en el lado del Evangelio, por ser el título de la Provincia de Capuchinos de Castilla, y por la devoción que le tenía doña Margarita de Austria, mujer de Felipe III. En el altar del lado de la Epístola se situaba una *Piedad*, por devoción del comisario general fray Agustín de Granada y del guardián, fray Félix de Granada. Los tres altares de la nave del Evangelio se destinaron a contener las pinturas de la *Inmaculada*, título que tomó la provincia de Andalucía, *San Francisco en la impresión de las milagrosas llagas* y un *San Antonio de Padua*. Los otros tres altares del lado de la Epístola fueron ocupados por lienzos que representaban a *San Félix de Cantalicio*, uno de los primeros frailes capuchinos, un *Nacimiento de Jesús* y un *Santo Tomás de Villanueva*, por la devoción

---

<sup>97</sup> FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde: *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX : Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregonés, Menores y Filipenses*. Sevilla, 2009, p. 205.

<sup>98</sup> *Ibidem*.

<sup>99</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 39; VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica...*, op. cit., Tomo II, pp. 68-69.

<sup>100</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., ff. 18-20.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

que le tenían a este santo los frailes valencianos que se encontraban en el momento de la fundación del convento<sup>102</sup>.

Todo este programa decorativo quedó destruido el 13 de marzo de 1651<sup>103</sup>, cuando en una noche de desatada tormenta un rayo cayó sobre el campanario, llegó a la librería, bajó por el coro y atravesó por varias partes la pared del altar mayor con el resultado siguiente: «...hizo pedazos muy menudos todo el retablo del altar mayor, quemando y volviendo en cenizas todas sus imágenes, menos una de María Santísima que con su dulce hijo en los brazos, quedó indemne y casi sustentada en el aire»<sup>104</sup>. Este fue el motivo que llevó a los hermanos capuchinos a buscar el pincel de Murillo para que decorase su iglesia conventual.

---

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Murillo y los capuchinos... op. cit., p. 124. Fray Isidoro de Sevilla data este hecho en septiembre de 1649, pero en este artículo de Martínez del Valle y Valdivieso se aporta una fuente más fiable que el *Florido andaluz pensil* para conocer con exactitud el día en el que acaecieron estos hechos. Véase MORALES PADRÓN, Francisco: *Memorias de Sevilla (1600-1678)*. Córdoba, 1981, p. 129.

<sup>104</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 319. SEVILLA, fray Isidoro de..., op. cit., pp. 148-149.

## 6. PROGRAMA DECORATIVO EJECUTADO POR BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO EN LA IGLESIA CONVENTUAL DE LOS CAPUCHINOS DE SEVILLA.

Todos los escritores que han tratado el tema de las pinturas de Bartolomé Esteban Murillo en el convento capuchino de Sevilla han atribuido a la influencia del hermano fray Andrés de Sevilla el hecho de que el pintor acabara trabajando para esta orden. Ambrosio de Valencina achaca al estado de ánimo de Murillo –según él, depresivo tras la muerte de su mujer a principios de 1664– y a su amistad con el hermano limosnero Andrés de Sevilla los motivos que llevan a hacerle este encargo<sup>105</sup>.

Fray Andrés de Sevilla, cuyo nombre se desconocía hasta la aparición de las publicaciones de Ambrosio de Valencina, era un fraile lego que tomó el hábito a la edad de 17 años en el convento de Sevilla el 28 de noviembre de 1632 y murió en 1688<sup>106</sup>. La fecha de su toma de hábito y que sea en el convento de Sevilla reafirma el hecho de que en este año ya estaba inaugurada la nueva iglesia. Que fuera de familia distinguida de Sevilla, como afirma Valencina<sup>107</sup>, lo desconocemos, pero sí debió de tener una amistad considerable con Murillo, pues a él también se le atribuye la petición al maestro para que pintara la célebre *Virgen de la servilleta*.

Ante el deseo que se presupone del fraile Andrés de Sevilla de que Murillo trabajara en el convento, el padre guardián del convento de Sevilla, fray Francisco de Jerez, ayudó a que se cumpliera. Desconocemos si era gran amigo del pintor, como manifiesta Valencina<sup>108</sup> con su retórica tan historiada y poco fundamentada en algunas ocasiones, pero el hecho es que el artista acabó trabajando en este convento.

Los capuchinos, tan estrictos con su regla en todos los sentidos, no iban a ser menos en lo que concierne a la iglesia y su decoración. Según dicen sus *Constituciones*: «*Nuestras iglesias sean pequeñas, y pobres, pero devotas, honestas, y limpísimas; y no las quieran tener grandes, para poder predicar en ellas, porque (como decía nuestro Padre) mejor exemplo se dá predicando en otras Iglesias, que en las nuestras, mayormente si por este respeto se ofendiese la Santa Pobreza*»; y continúa: «*[...] y en nuestros Conventos las Sacristías sean pobres[...]*En los frontales, y paños del Altar no se use oro, ni plata, ni otra curiosidad, ni

---

<sup>105</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Murillo...*, op. cit., pp. 26-27.

<sup>106</sup> (A.H.P.C.S.) lib. 95. *Libro de profesiones del Convento de Capuchinos de Sevilla: 1644-1650*.

<sup>107</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Murillo...*, op. cit., p. 26.

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 28.



*preciosidad, según la Clementina, y en todo se guarde sume limpieza, especialmente en los Ornamentos Sacerdotales»*<sup>109</sup>. De este modo, la iglesia conventual cumple la regla en cuanto a su tamaño, pues sus dimensiones no son considerables, y, en cuanto a su decoración, pues los altares no utilizan oro ni plata, sino que están compuestos de lienzos pintados por Murillo.

Una pregunta recurrente que nos deberíamos hacer es cómo fueron capaces de pagar los frailes capuchinos a un pintor consagrado como Bartolomé Esteban Murillo por un ciclo pictórico que llegaba hasta los 22 lienzos, pues recordemos que son hermanos mendicantes y que siguen la extrema pobreza en su regla. Fue posible gracias, probablemente, a la colaboración del maestro, que rebajaría un tanto el precio de sus cuadros, y a los donativos que numerosas personalidades de Sevilla hicieron a los frailes, como don Juan Ordoñez de Pineda que aportó «seis mil pesos de a 8 reales de plata cada uno», el capitán don Juan de Trujillo con 6.000 reales de vellón, el canónigo don Bernardo Duque de Estrada que dio 6.993 reales de vellón, don Diego Maestre que donó 5.800 reales de vellón o doña Flor de Cárdenas, con 1.000 reales de vellón<sup>110</sup>.

El aspecto menos esclarecido del capítulo que estamos tratando es si Murillo estuvo viviendo en el convento junto a los miembros de su taller durante el tiempo que trabajó en la decoración de la iglesia. Hubo autores que no le dieron credibilidad, como Francisco Tubino, que calificó la estancia de Murillo en el convento de «leyendas que corren por el vulgo»<sup>111</sup>. Mientras que hay otros estudios en los que se afirma lo contrario, como fray Ángel de León quien escribe en su crónica que el pintor estaba «aloxado con sus oficiales en este convento»<sup>112</sup>. Esto mismo repite Ambrosio de Valencina en sus escritos, que señala cómo el pintor estableció su taller en la librería del convento, comiendo y hospedándose junto a los frailes muchas noches<sup>113</sup>, así como Santiago Montoto, que fundamenta esta opinión en lo escrito por Ángel de León<sup>114</sup>. Es significativo ese «estando aloxado» pues se refiere a que se hospedaba y vivía aquí junto a los capuchinos. Es interesante esta afirmación porque fray Ángel de León fue el último cronista que dispuso del archivo completo antes de su destrucción y dispersión tras la llegada de las tropas invasoras francesas. Por este motivo, muchos escritores posteriores dan credibilidad a todo lo que escribe. A pesar de este hecho, seguimos sin tener certeza plena del hecho de que Murillo viviera en el convento mientras

---

<sup>109</sup> *Constituciones de los frailes menores Capuchinos...*, op. cit., pp. 30-31.

<sup>110</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., ff. 18-20.

<sup>111</sup> TUBINO, Francisco M.: *Murillo...*, op. cit., p. 99.

<sup>112</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f.19 v.

<sup>113</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica...*, op. cit., Tomo IV, p. 99; *Murillo...*, op. cit., p. 28.

<sup>114</sup> MONTOTO, Santiago: *Bartolomé...*, op. cit., p. 79.

elaboraba los cuadros para la iglesia conventual pero sus circunstancias familiares hacen pensar que debió de ser así, pues la posible situación de depresión que vivía tras la muerte de su esposa le llevaría a buscar refugio en Dios y en la oración, y qué mejor sitio para hacerlo que con la protección y rodeado de los frailes capuchinos.

### 6.1. Retablo mayor

El retablo mayor que ideó y ejecutó Bartolomé Esteban Murillo constaba de siete lienzos. El principal, presidiendo el retablo en el centro, era el del *Jubileo de la Porciúncula*. En orden ascendente y de izquierda a derecha se situaban las *Santas Justa y Rufina*, *San Buenaventura* y *San Leandro*, *San José con el Niño*, *San Juan Bautista*, *San Antonio de Padua* y *San Félix de Cantalicio* (figura 25).

Como hemos comentado, el cuadro del *Jubileo de la Porciúncula* (figura 1), lienzo de enormes dimensiones (4,27 x 2,91 m<sup>115</sup>), presidía este retablo. Se había elegido este tema por coincidir la inauguración de la iglesia capuchina con la víspera de esta festividad franciscana<sup>116</sup>. Este tema viene a representar un mítico episodio de la vida de San Francisco en el que se le apareció un ángel mientras el santo rezaba, indicándole que fuera a la iglesia de Santa María de los Ángeles, también conocida como la Porciúncula, y allí se encontró a Jesucristo, junto a la Virgen María y gran cantidad de ángeles. Dios Hijo le ofreció a San Francisco la posibilidad de pedir lo que quisiera en beneficio suyo y de sus hermanos. Y éste solicitó una indulgencia plenaria para todos los hombres que visitaran la iglesia donde se encontraban, después de confesarse ante un sacerdote. Pidió la ayuda de la Virgen y esta intercedió ante su hijo, que animó al santo a acudir ante el Papa para que le concediese la indulgencia. El Sumo Pontífice se la concedió pero solo durante un día natural, quedando fijado este día desde la tarde del 1 de agosto, hasta la tarde del día siguiente. Esta indulgencia se puede ganar todos los años, estando actualmente vigente no solo para la iglesia de la Porciúncula, sino para todas las iglesias franciscanas del mundo<sup>117</sup>.

Hay dos partes perfectamente diferenciadas en esta obra, la terrenal, donde San Francisco cae arrodillado sobre unos escalones, se postra ante Jesús y su madre y los mira, estando todo el fondo en penumbra; y la parte celestial, con toda una horda de ángeles y querubines que envuelven entre nubes a Jesucristo, con el torso desnudo y sosteniendo con su

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>116</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., ff. 18 v.

<sup>117</sup> CHALIPPE, Candide: *Vida del Seráfico Padre y Patriarca San Francisco de Asís*. Madrid, 1796, pp. 326-330.

mano izquierda la cruz, y a María, arrodillada a la derecha de su hijo, con túnica blanca y manto azul, siguiendo la iconografía de la Inmaculada Concepción. La Virgen María gira su cabeza hacia Jesucristo, interpelándolo, como así le pidió San Francisco, para que su Hijo les concediera la indulgencia a los franciscanos, creándose un diálogo entre las figuras. El juego cromático entre la oscuridad inferior y la luz dorada que brota del Cielo son destacables. Llama la atención la forma en que el pintor coloca a San Francisco de espaldas al espectador, creando así profundidad e indicándonos que la parte más importante del cuadro está hacia donde mira el santo, en Jesucristo y su madre. Los ángeles esparcen pétalos de rosas que caen hasta la parte terrenal, aludiendo así a un episodio de la vida del santo en el que se arrojó contra unas zarzas que se convirtieron en rosas sin espinas para calmar sus tentaciones.

Esta obra de Murillo ha sido alabada desde su concepción. Antonio Palomino dijo de ella: «*verdaderamente parece estar allí la Gloria [...] quando lo vieron los Pintores, dixeron, que hasta entonces no avian sabido, que cosa era Pintura, ni colocar un Quadro en aquella distancia*»<sup>118</sup>. «*Obra de muchas alabanzas*» para Ponz<sup>119</sup>; «*con toda la fuerza del Españoletto, pero de un tono de color sin comparación, mucho más hermoso*», para José Alonso<sup>120</sup>; Santiago Montoto se recrea en la serenidad de las figuras, el atractivo de la Virgen o la humildad de San Francisco<sup>121</sup>; según Rafael Pérez, la fantasía devota de Murillo brilla aquí fragante y luminosa<sup>122</sup>; José Camón considera el cuadro del mismo tema conservado en el Museo del Prado más trivial que el de la iglesia capuchina<sup>123</sup>; en opinión de Diego Angulo, esta obra tiene características que no son propias de un artista progresivo como Murillo, pues parece haberse quedado estancado en el *San Antonio* de la catedral, cuadro que pintó unos veinte años antes<sup>124</sup>; o Enrique Valdivieso, que ensalza el torso desnudo de Cristo, considerándolo uno de los mejores estudios anatómicos de toda la obra de Murillo<sup>125</sup>.

Flanqueando este gran lienzo, en su parte inferior, se encontraban los cuadros de las *Santas Justa y Rufina*, a la izquierda, y el de *San Buenaventura y San Leandro*, a la derecha.

Las *Santas Justa y Rufina* (figura 2) son patronas de Sevilla y su historia se remonta al siglo III d.C. Santa Justa nació en torno al 268 y su hermana Rufina dos años después, en el

---

<sup>118</sup> PALOMINO, Antonio: *Las vidas...*, op. cit., pp. 141-142.

<sup>119</sup> PONZ, Antonio: *Viaje...*, op. cit., Tomo IX, p. 138.

<sup>120</sup> ALONSO MORGADO, José: "Apariciones...", op. cit., pp. 374-375.

<sup>121</sup> MONTOTO, Santiago: *Bartolomé...*, op. cit., p. 80.

<sup>122</sup> PÉREZ DELGADO, Rafael: *Murillo...*, op. cit., p. 90.

<sup>123</sup> CAMÓN AZNAR, José: "La pintura española...", op. cit., p. 562.

<sup>124</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, pp. 359-360.

<sup>125</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: sombras...*, op. cit., p. 153.

270. De familia noble, aunque profesando la fe cristiana en la clandestinidad, sus padres fueron perseguidos y martirizados, quedando huérfanas muy jóvenes. Decidieron vender la casa de sus padres y trasladarse al arrabal que se extendía por la otra orilla del río, el futuro barrio de Triana, donde comenzaron a ejercer el oficio de la alfarería. El día primero de junio del 287 salió en procesión, como todos los años para recordar el fallecimiento de su amado Adonis, la diosa Venus Salambó, una escultura de barro que era adorada por los romanos de Hispalis. En el transcurso de la procesión se le acercaron a las dos hermanas para pedirle limosna, negándose ambas a darla por ser el fin contrario a su fe, ante lo que los adoradores de Venus reaccionaron rompiendo las vasijas de las Santas Vírgenes, quienes no se quedaron cruzadas de brazos y acabaron destruyendo la efigie de barro de la diosa romana. Esto provocó un enfado generalizado que acabó con la detención y encarcelamiento de las dos hermanas. Santa Justa murió en la cárcel tras ser azotada y Santa Rufina lo hizo el 19 de julio del 287 descuartizada y quemada en las mismas mazmorras que su hermana, después de haber estado expuesta a un león en el anfiteatro, sin que el animal le hiciera ningún daño. Ambas fueron sepultadas, según la tradición, por el obispo de la ciudad, Sabino<sup>126</sup>. Se sitúa el lugar de las mazmorras donde perecieron las Santas Vírgenes bajo el actual colegio salesiano de la Trinidad<sup>127</sup>. El lugar de su enterramiento varía según la fuente que se consulte, aunque la tradición piadosa la ubica en el solar del convento capuchino, donde se alzaba la antigua ermita de las Santas Vírgenes<sup>128</sup>.

Estas santas hermanas serán muy veneradas en Sevilla, sobre todo después del terremoto de 1504, cuando al temblar la Giralda bajaron del cielo las Santas Vírgenes para sostener la torre y que no se derrumbase<sup>129</sup>. De esta leyenda viene la costumbre de representar a Santa Justa y Rufina flanqueando la giralda, tradición que fue ratificada por el Cabildo catedral, según Diego Angulo<sup>130</sup>, y que sirvió para consolidar esta iconografía. Así aparecen en el lienzo del retablo del convento capuchino, sosteniendo entre sus manos la torre, con los cacharros cerámicos a sus pies, que indican su profesión, y la palma en la mano derecha de cada una, símbolo de su martirio. Ambas visten como matronas romanas. Murillo elimina

---

<sup>126</sup> RICALDONE, Pedro: *Vida de las Santas Justa y Rufina, Patronas de Sevilla*. Sevilla, 1896; RIESGO CHUECA, Pilar: *Pasionario Hispánico*. Sevilla, 1995, pp. 143-152; SOTOMAYOR, Manuel, GONZÁLEZ GARCÍA, Teodoro: *Historia de la Iglesia en España (Siglos I-VIII)*, Madrid, 1979, pp. 62-65. La historia de las Santas Justa y Rufina no tiene base documental y fue escrita en época posterior a su martirio, por lo que las fechas y lugares que en su historia se citan son producto de la tradición popular.

<sup>127</sup> "Descripción de las Sagradas Cárcels de nuestras santas patronas las ínclitas Vírgenes y Mártires Justa y Rufina" en *Sevilla Mariana*, Sevilla, 1882, Tomo III, pp. 105-109.

<sup>128</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Reseña histórica...*, op. cit., Tomo II, p. 58.

<sup>129</sup> AA. VV. *Murillo fecit*. Sevilla, 2016, p. 256.

<sup>130</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 361.

cualquier mención a su martirio y se limita a colocar a Santa Rufina mirando hacia el cielo buscando protección divina u ofreciendo su martirio a Dios, y a Santa Justa dirigiendo su mirada al espectador con la seguridad de que la Giralda nunca correrá peligro<sup>131</sup>. Coloca la línea del horizonte muy baja para engrandecer las figuras de las santas y con un fondo de color neutro, donde apenas se distinguen algunas ruinas en el lado inferior izquierdo, y haciendo destacar los mantos rojo y amarillo de las mártires hermanas. Las dos figuras son de una marcada elegancia, que componen una escena tranquila, sin el movimiento desatado del Barroco más exaltado, lo que ayuda a remarcar su triunfo sobre la fe pagana de los romanos al morir por la verdadera fe, la cristiana.

La presencia de este tema en el retablo mayor del convento capuchino no se debe solo a la tradición sevillana que sitúa este edificio en el mismo lugar donde las santas habían sufrido martirio, como afirman Diego Angulo o Enrique Valdivieso<sup>132</sup>, sino que, además, en la segunda cláusula del contrato de donación de la ermita de las Santas Justa y Rufina a los hermanos capuchinos se establece que es obligación de colocar en el lugar principal del retablo mayor a las Santas Vírgenes, incluso en el caso de que se labre un nuevo retablo<sup>133</sup>.

Este tema iconográfico se va a representar continuamente en el Renacimiento y Barroco sevillanos, sobre todo a partir del terremoto de 1504, anteriormente mencionado. El primero que lo ejecuta es el Maestro de Moguer en la tabla que se conserva en la iglesia de Santa Ana de Triana, en torno a 1525; Hernando de Sturmio será el siguiente en realizar este motivo en 1552 en el retablo de la capilla de los Evangelistas de la Catedral de Sevilla, para pasar a Luis de Vargas en 1565 cuando al decorar pictóricamente la Giralda coloca a las Santas Vírgenes en ella, algo que conocemos gracias al magnífico lienzo de Miguel de Esquivel de 1620, donde Santa Justa y Rufina flanquean una torre de la Giralda muy pesada, que las supera en altura, de gran monumentalidad<sup>134</sup>. Este último cuadro debió de tomar Murillo como modelo para ejecutar el del convento capuchino, con ciertas variaciones, como el tamaño de la torre, que en la obra de 1667 se convierte en una pequeña y ligera maqueta en manos de las hermanas mártires.

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 362; VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 137.

<sup>132</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 360; VALDIVIESO, Enrique: "La iconografía de las santas Justa y Rufina en la pintura sevillana" en *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano : Sevilla, del 10 al 12 de marzo de 2008*. Sevilla, 2008, p. 32; VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 137.

<sup>133</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 39.

<sup>134</sup> VALDIVIESO, Enrique: "La iconografía de las santas...", op. cit., pp. 30-31.

Esta no es la única representación que hizo Murillo de este tema. Se custodia en el Meadows Museum de Dallas dos lienzos de pequeño tamaño donde se muestran a las santas, cada una en un lienzo, como jóvenes sevillanas que sostienen sus cacharros de barro y la palma del martirio<sup>135</sup>. En este sentido, también se conserva el boceto preparatorio de la obra del convento capuchino, con dos versiones, una en el Musée Bonnat en Bayona, Francia, en blanco y negro con leves trazos preparatorios<sup>136</sup> y otra, más avanzada y coloreada, en el Museo Nacional de Arte Occidental de Tokio, Japón<sup>137</sup>.

A la misma altura en el lado izquierdo se situaba el cuadro que representa a *San Buenaventura* y *San Leandro* (figura 3). San Buenaventura fue un santo franciscano y doctor de la iglesia, que nació en Italia en torno a 1220. De pequeño tuvo una grave enfermedad, por lo que su madre pidió a San Francisco en sus oraciones a Dios para que curara a su hijo, y si así lo hiciese, ella se encargaría de que el niño tomara el hábito de la orden seráfica en un futuro. Buenaventura recuperó la salud y con 22 años tomó el hábito franciscano. Llegó a ser ministro general de la orden y se doctoró en teología en la universidad de París, convirtiéndose posteriormente en doctor de la Iglesia Católica<sup>138</sup>. Por su parte, San Leandro fue miembro de una ilustre estirpe de santos católicos que vivió en el siglo VI. Todos sus hermanos y él mismo son santos. Desde joven se dedicó al estudio y a las letras, tomó el hábito de San Benito y llegó a ser Arzobispo de la ciudad<sup>139</sup>. La presencia de ambos en este retablo se justifica por ser San Buenaventura uno de los santos principales de la orden franciscana, de la cual surgió la orden capuchina, y por ser San Leandro el fundador del primitivo convento de monjas agustinas que llevaba su nombre y que se levantó, según la tradición, en el mismo emplazamiento donde se erigió el convento capuchino<sup>140</sup>.

Para Ambrosio de Valencina, San Leandro entrega el convento fundado por él en este emplazamiento a San Buenaventura<sup>141</sup>, mientras que Diego Angulo considera que si esto es así, San Buenaventura recibe el convento asentándolo en la regla de San Francisco, que sería

---

<sup>135</sup> AA. VV. *Murillo fecit*. Sevilla, 2016, pp. 258-259.

<sup>136</sup> BROWN, Jonathan: *Murillo...*, op. cit., p. 111.

<sup>137</sup> AA. VV. *Murillo fecit*. Sevilla, 2016, p. 258.

<sup>138</sup> RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos sanctorum, de las vidas de los Santos*. Madrid, 1761, tomo II, pp. 346-350.

<sup>139</sup> *Ibidem*, tomo I, pp. 403-406.

<sup>140</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, pp. 362-363.

<sup>141</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Murillo...*, op. cit., pp. 53-54.

el libro sobre el que se coloca el templo<sup>142</sup>. La iglesia es de estilo gótico, no teniendo nada que ver con el aspecto del convento, pudiendo estar sacado de una estampa<sup>143</sup>.

San Buenaventura es representado con la típica barba capuchina, a pesar de que era franciscano, como guiño a la comunidad de este convento, así como con el hábito propio de esta orden, según Valencina<sup>144</sup>. Por su parte, San Leandro está ataviado siguiendo su condición de arzobispo, portando en su mano izquierda el báculo y en la derecha un pergamino donde está escrito «*Credite, o gothi, consubstantiallem Patri*», aludiendo a su papel de evangelizador de visigodos arrianos. La mitra, el otro elemento que desvela su condición de prelado, lo tiene entre sus manos un niño o ángel que aparece en la parte inferior derecha semidesnudo.

De nuevo, como en el cuadro de las *Santa Justa y Rufina*, coloca la línea del horizonte muy baja para dar grandiosidad a las figuras, pero en este caso la escena se desarrolla en el interior de una estancia, ayudando el dibujo geométrico de la solería a dar profundidad al cuadro, así como la alta basa sobre la que se levanta una columna. Los dos religiosos no se muestran aquí con la frontalidad que lo hacían las Santas Vírgenes, sino que Murillo busca un poco de movimiento girando a San Leandro, quien mira a San Buenaventura, y adelantando los pies de ambos. Repite el fondo neutro en esta composición, pero lo más destacado es la luz de divinidad que irradia de los personajes, sobre todo de los ropajes blancos del arzobispo.

Amador de los Ríos en su *Sevilla pintoresca* alaga la forma en que están ejecutadas las manos de San Leandro, por su verdad y soltura<sup>145</sup>; para Santiago Montoto, son figuras que mueven poco a la devoción pero que maravillan por su técnica y vigor, y destaca como característica de Murillo la figura del ángel o niño que sostiene la mitra<sup>146</sup>; por su parte, Valdivieso relaciona directamente la forma de representar en este lienzo a San Leandro con los otros cuadros que tiene el pintor del mismo tema, como son la pintura de la sacristía de la Catedral de Sevilla, de 1656, y la de la Sala Capitular de esta misma catedral, de 1668<sup>147</sup>.

---

<sup>142</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 363.

<sup>143</sup> También es posible que Murillo relacionara este estilo artístico con el que se dio en el siglo VI en Sevilla, cuando San Leandro fundó el convento primitivo de monjas agustinas y momento en el que la ciudad era gobernada por los godos, ya que en la época barroca se consideraba al estilo gótico como propio de los pueblos bárbaros.

<sup>144</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Murillo...*, op. cit., p. 54.

<sup>145</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...*, op. cit., p. 358.

<sup>146</sup> MONTOTO, Santiago: *Bartolomé...*, op. cit., p. 82.

<sup>147</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La obra...*, op. cit., p. 61.

Arriba de estos dos lienzos se encontraban el *San José con el Niño* (figura 4), a la izquierda, y el *San Juan Bautista* (figura 5), a la derecha. En el primero de estos cuadros vemos a San José de pie junto al Niño Jesús que está situado encima de un pedestal y apoya su pequeña cabeza sobre el hombro de su progenitor. Están ambas figuras tiernamente agarradas, mirando el Niño directamente al espectador, con ternura, mientras que el esposo de la Virgen gira su cuerpo y su cabeza, en una postura de contraposto muy clásica, mirando hacia su izquierda con gesto altivo. San José agarra con dulzura pero firmeza al Niño, dándole toda su protección. Lleva el Niño Jesús en su mano una rama de azucenas, símbolo de la pureza.

De un clasicismo muy marcado, con ruinas al fondo, Diego Angulo atribuye a fuentes renacentistas la inspiración para la composición de este cuadro, como: «*el Salvador con la Cruz de Miguel Ángel de Santa María Minerva, la Virgen del Pez de Rafael y aún más en su eco vandiquiano en la Virgen de la Pinacoteca de Múnich*»<sup>148</sup>. Teniendo en cuenta este clasicismo, Saint-Hilaire apunta que ni el mismo Rafael Sanzio ha pintado nunca nada parecido a la bellísima y deliciosa cabeza del Niño<sup>149</sup>. Valdivieso califica esta versión de Murillo como la mejor de todas las que se realizaron en el barroco sevillano sobre este tema iconográfico<sup>150</sup>. Apunta Sandra de Arriba que el color morado de la túnica de San José no parece casual y que el Niño se eleve sobre un pedestal podría hacer referencia al altar y al sacrificio futuro de Cristo<sup>151</sup>. Murillo representa en otras ocasiones a San José con el Niño, de forma aislada como en la versión que se encuentra en el Museo del Hermitage, o en otras composiciones (la *Sagrada Familia del pajarito* o la *Huida a Egipto*), pero en ninguna de estas variantes alcanza la calidad técnica y la pincelada suelta del *San José con el Niño* de la iglesia capuchina.

El cuadro que hace pareja con este es el de *San Juan Bautista*. Se relaciona a San José, quien protege al Niño Jesús de lo que está por venir, con San Juan Bautista, quien con el bautismo de Cristo, se convierte en el anunciador de su pasión y muerte. Frente al estatismo de algunas obras de este retablo, como las *Santas Justa y Rufina*, destaca en esta composición el movimiento de la figura, algo que no es extraño en el Barroco pero que Diego Angulo

---

<sup>148</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 364.

<sup>149</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...*, op. cit., p. 364.

<sup>150</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 139.

<sup>151</sup> ARRIBA CANTERO, Sandra de: *Arte e iconografía de San José en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013, p. 53.



apunta a una influencia manierista<sup>152</sup>, con una *curva serpentinata* poco marcada pero presente en el San Juan Bautista. Se apoya sobre unas rocas y mira al cielo, en actitud de entrar en contacto con Dios, como si le estuviera revelando la pasión y muerte de Jesucristo. Viste el santo la tradicional piel de oveja que deja al descubierto sus piernas, brazos y parte del pecho, volviéndonos a mostrar la gran capacidad de Murillo para el estudio del cuerpo humano; y sobre el hombro izquierdo cae un manto de color rojo, símbolo de su futuro martirio<sup>153</sup>. El cordero a los pies del santo y la inscripción, *Ecce Agnus Dei*, en la filacteria enganchada a la cruz de madera que sostiene San Juan aluden a la consideración que el primo de Jesús le hace a éste, saludándolo como «el cordero de Dios que quita el pecado del mundo»<sup>154</sup>. El dramatismo que le da el movimiento de la figura a la escena se ve intensificado por el efecto de claroscuro empleado aquí por el pintor, iluminando con gran intensidad a San Juan y al cordero mientras deja en penumbra el resto de la escena, apoyándose también en el fondo y cielo grisáceo, con las nubes que anuncian tormenta. En este sentido, Amador de los Ríos se fija en la fuerza de claroscuro admirable y el vigor del que dota al cuadro, propio del *Spagnoletto*<sup>155</sup>.

El tema iconográfico de San Juan Bautista fue muy representado en la obra de Murillo, si bien los cuadros más característicos muestran al santo cuando era niño, normalmente acompañado y jugando con su primo Jesús. Pero también tendrá otras versiones donde se presente en edad adulta, como el *San Juan muestra a Jesús*, actualmente en el Art Institute de Chicago, de un estatismo muy marcado, el *Bautismo de Jesús*, de la Gemälde Galerie de Berlín o el *San Juan y los fariseos* del Fitzwilliam Museum de Cambridge<sup>156</sup>. Estas diferentes escenas de la vida de San Juan no alcanzan el dramatismo y movimiento del lienzo de la iglesia capuchina.

En todos los lienzos anteriormente descritos, las figuras estaban representadas de cuerpo entero y a tamaño natural. Este no será el caso de los dos cuadros que coronen este retablo principal, como son el *San Antonio de Padua* (figura 6), a la izquierda, y el *San Félix de Cantalicio* (figura 7), a la derecha, apareciendo los protagonistas representados de medio cuerpo. En origen, ambos lienzos no tenían forma rectangular, sino que se adaptaban a la

---

<sup>152</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 365.

<sup>153</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, 3ª ed., 2008, tomo I, vol. I, pp.196-197. 1ª ed. 1996.

<sup>154</sup> Jn 1, 29.

<sup>155</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...*, op. cit., p. 363.

<sup>156</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo III, s/p.

curva que describía la estructura del retablo, siendo regularizado posteriormente<sup>157</sup>. Se escogen temas donde está presente el Niño Jesús por el especial culto que la orden seráfica le había dado desde su origen<sup>158</sup>.

San Antonio de Padua es representado en esta ocasión como un fraile joven, delgado, que viste al hábito capuchino y que lleva la típica barba larga propia de los frailes de esta orden. Sin embargo, por el testimonio de un cronista paduano, pues no se conserva ningún retrato auténtico del santo, sabemos que era de estatura inferior a la media y corpulento, con vientre hidrópico<sup>159</sup>. Por tanto, hay una idealización desde las primeras representaciones de este santo que la tradición ha mantenido, asimilándose la figura de San Antonio con la de San Francisco. La escena que representa Murillo en esta ocasión se debe a una revelación que le hizo el Niño Jesús a San Antonio, apareciéndose una noche al santo mientras que éste oraba. Lo hizo el Niño Dios encima de un libro y abrazándose con el santo, quedó este tan ensimismado que no podía soltarlo ni dejar de mirarlo<sup>160</sup>. Así está aquí plasmado, cruzando las miradas San Antonio y el Niño Jesús en un diálogo mudo. Sostiene el santo en sus manos un ramillete de lirios blancos, símbolo de la pureza. Sobresale en esta obra la luz que irradia de la cabeza del Niño, resplandor de divinidad.

Muy diferente es la versión que pintó Murillo para la catedral de Sevilla años antes, en 1656, donde despliega todo un arsenal de recursos técnicos para plasmar ese ejército de ángeles que inunda el rompimiento de Gloria en torno al Niño Jesús. Al tener un reducido espacio, se limita en la iglesia capuchina a situarlos juntos y abrazados. También difieren en el uso de la barba, no representándolo con ella en la catedral pero recuperándola para los capuchinos, fruto de las constantes discusiones entre franciscanos observantes y capuchinos respecto a las innovaciones en el atuendo personal de la orden<sup>161</sup>. Del mismo modo, encontramos diferencias notables entre esta representación del retablo mayor y la que hará para uno de los retablos laterales de este mismo templo, como se verá más adelante.

El *San Félix de Cantalicio* ofrece una escena muy parecida, de nuevo el santo junto al Niño Jesús, pero en este caso el divino infante es llevado en brazos por el santo limosnero.

---

<sup>157</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Murillo...*, op. cit., p. 51.

<sup>158</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística" en *El franciscanismo en Andalucía : conferencias del IV Curso de Verano San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana (Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998)*. Córdoba, 2000, pp. 119-154.

<sup>159</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía...*, op. cit., tomo II, vol. III, p. 126.

<sup>160</sup> RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos sanctorum...*, op. cit., tomo II, p. 229.

<sup>161</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 365.

Frente a la juventud de San Antonio de Padua, la vejez de San Félix, con su barba canosa y las arrugas que surcan su cara y sus manos. Nuevamente, la cabeza del Niño Jesús irradia una luz símbolo de divinidad, a la vez que ambas figuras cruzan sus miradas y el Niño acaricia tiernamente las barbas del santo. San Félix es ya un santo propio de la orden capuchina, que realizó la labor de limosnero para los pobres durante toda su vida. Por esta razón, su principal atributo iconográfico son las alforjas donde guarda lo que recoge de su labor mendicante, de ahí que aparezcan en primer plano en este cuadro<sup>162</sup>. Valdivieso destaca de esta obra como, a pesar de las arrugadas y rudas manos del santo, este coge al Niño Jesús con la delicadeza que lo haría un abuelo con su nieto<sup>163</sup>. Este tema iconográfico volverá a ser pintado en esta iglesia para el retablo de una de las naves laterales.

## 6.2. Añadidos al retablo mayor

A lo largo del siglo XVIII, el retablo mayor sufrirá algunos añadidos. El primer testimonio que deja constancia de una modificación en este retablo es el *Viaje de España* de Antonio Ponz, cuando al describirlo menciona una Virgen de medio cuerpo con el Niño sobre la puerta del tabernáculo<sup>164</sup>. Como ya dijimos anteriormente, no cabe duda de que esta obra es la conocida como *Virgen de la Servilleta*. Será Ceán Bermúdez el primero que describa el retablo con todos sus añadidos, es decir, la Virgen con el Niño o *Virgen de la Servilleta* sobre el tabernáculo, entre ésta y el *Jubileo de la Porciúncula*, la *Santa Faz* y, por último, un crucifijo pintado también por Murillo que estaba colocado en la mesa de altar<sup>165</sup>. Este crucifijo pintado, sin embargo, lo describe fray Ángel de León sobre la puerta del sagrario de este altar, indicando que todos los demás altares también contaban con un crucifijo pintado, conservándose en ese momento solo los dos colaterales de la capilla mayor<sup>166</sup>. Por tanto, podemos afirmar con certeza que en 1805, cuando Ángel de León escribe su crónica, el retablo mayor contaba con dos cuadros más que en 1670 cuando Murillo terminó este conjunto, como son la *Santa Faz* y la *Virgen de Belén*, conocida también como *de la Servilleta*, y que, bien en la mesa de altar o bien en la puerta del sagrario, existía un crucifijo pintado por el maestro sevillano.

La *Virgen de la Servilleta* (figura 8) fue realizada para el refectorio del convento capuchino y se tiene constancia de su traslado al retablo mayor en 1750 con motivo de la

---

<sup>162</sup> RÉAU, Louis: *Iconografía...*, op. cit., tomo II, vol. III, p. 515-516.

<sup>163</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 140.

<sup>164</sup> PONZ, Antonio: *Viaje...*, op. cit., Tomo IX, p. 138.

<sup>165</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...*, op. cit., Tomo II, pp. 61-62.

<sup>166</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 19 v.

renovación y enriquecimiento que se llevó a cabo por mandato del padre fray Antonio de Alcalá, como señala el cronista Ángel de León<sup>167</sup>. Por su parte, Juan Bautista de Ardales justifica el traslado de esta pintura por el número de turistas que acudían a contemplarla al refectorio y data el cambio de colocación haciéndolo coincidir con la muerte de fray Isidoro de Sevilla, el 7 de noviembre de 1750<sup>168</sup>.

Representa este lienzo a la Virgen María sosteniendo a su hijo en brazos. De medio cuerpo, destaca la gran soltura de pincel con la que está ejecutada y el dinamismo de las figuras, que como dijo Ponz: «*parece salirse del quadro por la viveza, y relieve*»<sup>169</sup>. De belleza oriental, con esos ojos negros, grandes y rasgados, según Amador de los Ríos, que en lugar de llamar a la oración, despierta sentimientos terrenales en quien la observa<sup>170</sup>. Elogia también la magia del colorido y la gracia en el dibujo tan propias de la obra de Murillo. González de León, en 1844, habla de las innumerables copias que se han sacado de este cuadro<sup>171</sup>. La fama de este lienzo se vio disparada en el Romanticismo, gracias a la leyenda sobre cómo se ejecutó esta obra. Esta historia se publicó por primera vez por José Velázquez y Sánchez, y cuenta que un hermano lego de la comunidad capuchina, que estaba al servicio de Murillo para dispensarle todo lo que él pidiera, movido por la magia de la obra del maestro sevillano decidió pedirle que le regalase una obra pintada por él para su celda. El pintor aceptó y le pidió que le entregara un lienzo para ejecutarla. Al carecer de este material, el hermano lego le ofrece una servilleta como soporte para la pintura, pues era lo más parecido a un lienzo que poseía, de ahí el nombre de *Virgen de la Servilleta*. Velázquez y Sánchez se lamenta de que la tradición sevillana no se haya dignado a conservar el nombre de este hermano lego<sup>172</sup>. En el mismo año en que se publicó este libro también vio la luz una corona poética dedicado a Murillo, en el que se incluye un poema, escrito en francés por Antoine de Latour y traducido al castellano por José Fernández Espino, que cuenta esta misma historia de la *Virgen de la Servilleta*<sup>173</sup>.

Fray Ambrosio de Valencina aporta otra versión de la historia, tomando como fuente la tradición oral transmitida de generación en generación entre los frailes capuchinos. Cuenta que no fue pintada durante la posible estancia de Murillo en el convento, sino que lo hizo con

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, f. 224 r.

<sup>168</sup> ARDALES, Juan Bautista, *La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz*. Sevilla, 1949, pp. 108-109.

<sup>169</sup> PONZ, Antonio: *Viaje...*, op. cit., Tomo IX, p. 138.

<sup>170</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...*, op. cit., p. 365.

<sup>171</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística...*, op. cit., pp. 258-259.

<sup>172</sup> VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Bartolomé...*, op. cit., pp. 35-40.

<sup>173</sup> AA. VV. *Corona poética...*, op. cit., pp. 127-134.

posterioridad, cuando el pintor acudía a desayunar en algunas ocasiones junto a la comunidad. Un día, el fraile lego que estuvo a su servicio notó la desaparición de una servilleta, haciéndoselo saber al padre guardián. Éste le conminó a que no dijera nada para no deshonrar a Murillo. Cuando el maestro sevillano volvió al convento, lo hizo con un lienzo debajo del brazo, el cual colocó en la celda del guardián, descubriendo la bellísima imagen de la Virgen María con el Niño<sup>174</sup>. Pero no se queda aquí el padre Valencina, sino que responde al lamento de Velázquez y Sánchez de no conocer el nombre del lego para quien Murillo pintó este cuadro, conjeturando que posiblemente, por su relación con el pintor y por el papel desempeñado para que el maestro trabajara en este convento, el lego al que regaló esta obra fue Andrés de Sevilla<sup>175</sup>.

Realmente, ambas historias carecen de veracidad por varias razones, como por ejemplo, que no fuera hasta el siglo XIX cuando se publicara esta historia por primera vez<sup>176</sup>, que este cuadro estuvo expuesto en el refectorio del convento capuchino<sup>177</sup> o que se haya analizado el soporte sobre el que está pintado y se trate de un lienzo destinado a ser pintado, no de una servilleta<sup>178</sup>.

Entre los críticos, ha tenido sus detractores y sus defensores. Para August Mayer, esta pintura no tiene un valor artístico muy grande, pues el pintor rehúye en ella de la dificultad en la expresión y la técnica<sup>179</sup>; Paul Lafond afirma que parece una joven de Triana la que sirvió de modelo a Murillo para realizar esta pintura<sup>180</sup>, mientras que Rafael Pérez apunta a que es la representación de una joven madre, una mujer real idealizada<sup>181</sup>; señala José Camón que en el rostro de la *Virgen de la Servilleta* se cruzan el amor más hondo y las angustias de las profecías<sup>182</sup>; Gaya Nuño compara esta obra con el resto del retablo para el que no fue concebida originalmente, y considera que contrasta decisiva y optimistamente con el resto del conjunto, de excesiva austeridad<sup>183</sup>; se centra Diego Angulo en la alegría que desprenden las figuras de la Virgen y el Niño, y como el atractivo de ambos hace que se pierda el sentido analítico que dejaría entre ver ciertas imperfecciones a la hora de ejecutar algunos elementos

---

<sup>174</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Murillo...*, op. cit., p. 79-83.

<sup>175</sup> *Ibidem*, pp. 87-90.

<sup>176</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La obra...*, op. cit., p. 62.

<sup>177</sup> ARDALES, Juan Bautista, *La Divina Pastora...*, op. cit., pp. 108-109; (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 224 r.

<sup>178</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 147.

<sup>179</sup> MAYER, August L.: *Historia...*, op. cit., p. 368-370.

<sup>180</sup> MONTOTO, Santiago: *Bartolomé...*, op. cit., p. 83.

<sup>181</sup> PÉREZ DELGADO, Rafael: *Murillo...*, op. cit., p. 96-97.

<sup>182</sup> CAMÓN AZNAR, José: "La pintura española...", op. cit., p. 564.

<sup>183</sup> GAYA NUÑO, Juan Antonio: *La obra pictórica completa de Murillo*. Barcelona, 1978, p. 98.

como los ojos del Niño<sup>184</sup>; por último, Valdivieso atribuye la admiración tan extendida a esta obra a la actitud del Niño que se inclina hacia adelante mirando directamente al espectador<sup>185</sup>.

La *Santa Faz* (figura 9) fue colocada en el retablo mayor en las mismas fechas que lo hizo la *Virgen de la Servilleta*<sup>186</sup>. Es una pintura que representa el rostro de Cristo que quedó impregnado en el paño que la Verónica le acercó a la cara. Ceán Bermúdez fue el primero en mencionarla<sup>187</sup>, pero quedó siempre en un segundo plano respecto al resto de pinturas y con poca fortuna crítica. Actualmente, esta obra está muy restaurada y fue recortada, por lo que hacer una valoración correcta de ella resulta muy complicado<sup>188</sup>.

Respecto al crucifijo pintado por Murillo al que hace referencia Ángel de León y Ceán Bermúdez, anteriormente mencionados, se desconoce su emplazamiento actual. Es referenciado por Diego Angulo un crucifijo que se encuentra en Londres, en la colección Brennan (figura 10), y que fue vendido por el pintor Salvador Gutiérrez a Stirling. Apunta que estuvo embutido en la puerta de un Sagrario posterior y que por la factura podría ser del taller de Murillo<sup>189</sup>. Se trata de un crucifijo en el que aparece pintado Jesucristo ya muerto en la cruz. Valdivieso también lo recoge en su catálogo<sup>190</sup>. Pero el 7 de abril de 1896 aparece publicada una noticia en el periódico *El semanario católico* que da cuenta de la restitución a los frailes capuchinos de Sevilla de un crucifijo pintado por Murillo. Mide la cruz 0,58 m por 0,36 m y en ella están representados Jesucristo, de anatomía admirable, colorido mágico y profundo sentimiento religioso; a los pies está la Virgen María arrodillada, con las manos cruzadas en el pecho, los ojos cerrados y la cabeza ligeramente inclinada; y tocando el pedestal se halla un fraile capuchino de severo aspecto, descuidada barba, calado el capucho, tocando con su pierna el vestido de la Dolorosa y sosteniendo entre sus manos un cráneo humano<sup>191</sup>.

A lo que sí se hace referencia en varias publicaciones que tratan el tema del convento capuchino es a otra obra en la que está representada una Virgen con el Niño Jesús recostado en sus brazos (figura 11). Angulo ve influencias flamencas en la postura del infante y se pregunta si puede ser este un cuadro incompleto, que continuaba hacia abajo, lugar donde

---

<sup>184</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 375.

<sup>185</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La obra...*, op. cit., p. 63.

<sup>186</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 147.

<sup>187</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...*, op. cit., Tomo II, pp. 61-62.

<sup>188</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 147.

<sup>189</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo II, p. 224; *Ibidem*, Tomo III, Lám. 263.

<sup>190</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 184.

<sup>191</sup> *El movimiento Católico*, 7 de abril de 1896, p. 3.

dirige su mirada el Niño y que estaría ocupado por la figura de algún santo, teniendo como ejemplo un lienzo pintado también por Murillo para los capuchinos de Cádiz<sup>192</sup>. También apunta la falta de calidad de la pieza, lo que le hace pensar que sea obra del taller del pintor o de algún discípulo, extremo que también comparte Valdivieso, quien añade que presenta espesos barnices amarillentos y repintes que impiden su perfecta valoración<sup>193</sup>.

### 6.3. Retablos colaterales al retablo mayor

Junto al retablo mayor se alzaban otros dos altares de menor envergadura. El altar de la izquierda acogía la representación de *La Anunciación*, y el de la derecha el tema de *La Piedad*. Sobre estos retablos estaban colocados lienzos de menor tamaño en los que aparecían *San Miguel Arcángel* a la izquierda, y el *Ángel de la Guarda* a la derecha.

*La Anunciación* (figura 12) responde a la iconografía de la Encarnación desarrollada en el siglo XVII y descrita por José Hernández Díaz<sup>194</sup>, aunque con ciertas variantes. La acción se desarrolla en el interior de una estancia, estando la Virgen de rodillas, en actitud de oración, con un libro colocado en un mueble bajo mientras escucha el mensaje del arcángel Gabriel, quien lleva en sus manos un ramo de azucenas y también está arrodillado. En primer plano se observa el cesto de costura. Difiere de las demás representaciones hechas sobre este tema por nuestro pintor en la actitud de la Virgen, que es de sorpresa, sin entrelazar sus manos ni inclinar su mirada ante el ángel, sino que lo observa sorprendida y con las manos abiertas. Además, el ángel no aparece postrado en la tierra, sino que lo hace sobre una nube. Esto se debe, según Diego Angulo, a que el maestro sevillano no siguió las pautas marcadas por Pacheco en lo referente a este tema<sup>195</sup>. Murillo añade aquí la presencia del Espíritu Santo en forma de paloma que abre el cielo de nubes para irradiar su gracia a la Virgen María para que concibiera al Jesús. Entre las nubes se distinguen ángeles que asisten a la Encarnación del Hijo de Dios.

Algunos escritores recalcarán la hermosura, el decoro y la elegancia de esta escena<sup>196</sup>, mientras que otros harán notar la poca frescura, fluidez y transparencia en el colorido, alguna

---

<sup>192</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 375.

<sup>193</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 147.

<sup>194</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Iconografía mariana hispalense en la época de Murillo", *Boletín de Bellas Artes*, 11, 1983, p. 60.

<sup>195</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 372.

<sup>196</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Carta sobre el estilo...*, op. cit., p. 90.

sequedad en los contornos y la falta de luminosidad en el rompimiento de gloria, no estando a la altura de otras obras del maestro sevillano<sup>197</sup>.

Si se compara con otras versiones del mismo tema ejecutadas por Murillo, podemos observar que en las obras anteriores a 1660, caso de la que se conserva en el Museo del Prado, en la colección Basilio Alexiades y en el Hermitage, el ángel Gabriel se sitúa a la izquierda para dejar a la Virgen el lado derecho de la composición, llevándose María las manos al pecho e inclinando su cabeza y levantado el arcángel la mano izquierda para señalar al Espíritu Santo que se abre paso en la parte superior entre un mar de ángeles y nubes. En cambio, en las obras realizadas a partir de 1665, siendo la primera la del convento capuchino, así como la del Rijksmuseum de Ámsterdam, la del Hospital de la Caridad y la de la Wallace Collection de Londres, la Virgen se coloca a la izquierda y el ángel a la derecha. Todas las versiones repiten las mismas posturas descritas anteriormente, siendo la única excepción la de la iglesia capuchina, mucho más naturalista en las actitudes de los personajes<sup>198</sup>.

Sobre el retablo de la *Anunciación* estaba colgado el *San Miguel Arcángel* (figura 13). Está ataviado San Miguel con el atuendo propio de los soldados romanos, ya que debe su porte militar al hecho de ser el protector de la Iglesia, y alza su mano derecha en la que sostiene una espada para acabar con el demonio, el cual está a sus pies esperando su final<sup>199</sup>. Es una figura de gran dulzura y delicadeza pero a la vez decidido y seguro ante la acción que está a punto de cometer, acabar con el maligno.

En el lado izquierdo estaba situado el altar presidido por *La Piedad* (figura 14). De la alegría por saberse la futura madre de Jesús en *La Anunciación*, se pasa ahora a la tristeza y el dolor más hondo al tener a su Hijo en su regazo. Este tema es representado en la iglesia capuchina por devoción del comisario general fray Agustín de Granada y del guardián del convento fray Félix de Granada, así como por el santuario de las Angustias de la ciudad de Granada<sup>200</sup>. María mantiene la cabeza de Jesús entre sus piernas mientras abre sus manos y clama al cielo pidiendo una justificación por lo que le acaban de hacer a su Hijo. El cuerpo difunto de Cristo se extiende sobre un lienzo blanco formando una diagonal, a la vez que un ángel sostiene su mano izquierda y otro llora su muerte en un segundo plano. La luz que irradia del cuerpo de Jesús y del rostro de la Virgen difiere de la penumbra que reina en el

---

<sup>197</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...*, op. cit., pp. 361-362.

<sup>198</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., pp. 309, 328, 329, 372, 419, 422.

<sup>199</sup> CRUZ ISIDORO, Fernando: "San Miguel y la iconografía de los Arcángeles", *Boletín de San Antonio de Padua*, Sanlúcar de Barrameda, nº15, 2009, pp. 6-8.

<sup>200</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 19 r.



resto de la composición, creando un claroscuro que intensifica el dramatismo de la escena, que discurre en un paraje rocoso.

La tensión y el dramatismo concentrados de esta composición se verían aliviados si conserváramos esta obra en su estado original, ya que durante el siglo XIX fue amputada su parte superior, probablemente por su mal estado de conservación<sup>201</sup>. A pesar de haberse perdido la imagen original, se conserva una estampa en una colección privada que permite conocer que en altura se extendía un cielo cargado de nubes por detrás de las rocas que configuraban el monte Calvario<sup>202</sup>. Apunta también Amador de los Ríos una anécdota en la que se refiere que el guardián de los capuchinos, aprovechando la ausencia de Antonio Cabral y Bejarano cuando este restauraba los lienzos de la iglesia tras su vuelta de Cádiz, habría lavado con agua este cuadro para quitar sus veladuras, algo que habría empeorado su estado y que hizo que se ganara algunas críticas del escritor que redacta esta anécdota<sup>203</sup>. Otros autores anteriores en el tiempo elogiarán la corrección en el dibujo y la anatomía del crucificado, así como la actitud de los ángeles<sup>204</sup>. Angulo ve influencias de Carracci en este grupo de la *Piedad*<sup>205</sup>.

El *Ángel de la Guarda* (figura 15) estaba colocado sobre el retablo anteriormente descrito. Representa al ángel custodio, ataviado con túnica corta amarilla y manto burdeos que se despliega con el viento, llevando de su mano a un niño descalzo y vestido con una simple y pobre túnica blanca. Llama la atención la dimensión de las alas y la cara andrógina del ángel. La actitud de éste es serena pero firme, agarrando con cierta brusquedad al niño para guiarlo y protegerlo por el tránsito de la vida hasta que alcance el objetivo de todo cristiano, la Gloria junto a Dios, que aquí está representada con una luz brillante que aparece en la esquina superior izquierda y que es señalada por el ángel. La devoción al Ángel de la Guarda se popularizó en el siglo XVII, y fue Murillo uno de los encargados de difundir este tema. Angulo ve cierta influencia de un cuadro del mismo tema ejecutado por Pietro da Cortona en una obra realizada por Murillo antes de 1660, con dramatismo, tensión y movimiento en la composición muy barrocos<sup>206</sup>, que en esta ocasión han desaparecido para dejar paso a un ángel custodio muy seguro y sereno.

---

<sup>201</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 373.

<sup>202</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 141.

<sup>203</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...*, op. cit., p. 363-364.

<sup>204</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Carta sobre el estilo...*, op. cit., p. 90.

<sup>205</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 373.

<sup>206</sup> *Ibidem*, p. 374.

#### 6.4. Retablos de la nave del Evangelio

La nave del Evangelio estaba decorada por tres retablos, cada uno con una pintura de Murillo. Desde el presbiterio hacia los pies de la iglesia estaban colocados, en este orden, los cuadros de *San Antonio de Padua, Inmaculada con el Padre Eterno* y *San Francisco abrazando a Cristo en la cruz*<sup>207</sup> (figura 26).

De nuevo vuelve a pintar para esta iglesia el mismo tema de *San Antonio de Padua* (figura 16) que aparecía en el retablo mayor. El santo arrodillado queda ensimismado con la aparición del Niño Jesús que en esta ocasión está sentado sobre un libro abierto<sup>208</sup>. Rodea el santo con su mano izquierda al Divino Infante mientras que con la derecha sostiene el característico ramo de azucenas. Difiere de la anterior representación en la figura del santo, cuya barba no está poblada apenas y en el resto de la escena, pues al tener más espacio donde trabajar se aprecia mucho mejor que la composición se desarrolla en un paraje rocoso y añade en la parte superior un grupo de cuatro ángeles que juega entre sí en un celaje nuboso de tonos ocres desde donde parte un torrente de luz divina que ilumina al Niño Jesús. El rostro del santo aparece en un escorzo casi *correggiasco* para algunos expertos<sup>209</sup>, mientras que otros afirman que ningún pintor posterior a Murillo ha sabido interpretar este tema con la cercanía a la sensibilidad popular como éste lo hizo<sup>210</sup>.

El siguiente sería el altar donde estaba el lienzo de la *Inmaculada con el Padre Eterno* (figura 17). Tema profusamente cultivado por nuestro pintor. Se entiende su presencia en este programa iconográfico por ser la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, el título que tomó la provincia capuchina de Andalucía y el que tiene también toda la religión capuchina<sup>211</sup>. Cuadro rectangular acabado en medio punto, recurre Murillo aquí, como lo hizo en otros muchos lienzos sobre este tema popularizado por él, a representar la Concepción Inmaculada de María bajo la forma de mujer apocalíptica. El pasaje del Apocalipsis (12: 1-3) del que está sacada esta iconografía dice así: «Una gran señal apareció en el cielo: una mujer revestida de sol, la luna bajo los pies y en la cabeza una corona de doce estrellas. Estaba encinta y gritaba de dolor en el trance del parto. Apareció otra señal en el cielo: un dragón rojo enorme, con siete cabezas y diez cuernos y siete turbantes en las cabezas». Está aquí

---

<sup>207</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 20 r.; MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Recuperación visual...*, op. cit., pp. 166-167.

<sup>208</sup> RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos sanctorum...*, op. cit., tomo II, p. 229.

<sup>209</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 366.

<sup>210</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 142.

<sup>211</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 19 r.

representada María en el centro de la composición, vestida con una túnica blanca, símbolo de pureza, y un manto celeste, con la media luna a sus pies mirando hacia arriba y vestida de sol por la luz áurea que la rodea. Se lleva las manos al pecho y mira hacia arriba, buscando al Padre Eterno, habitual en estas representaciones, que abre sus brazos en señal protectora sobre la Virgen o como baldaquino divino<sup>212</sup>. A los pies de la Inmaculada, entre las sombras, se distingue el dragón apocalíptico, que aquí tiene forma de perro monstruoso con sus fauces abiertas, más que de criatura roja con siete cabezas y diez cuernos. Simboliza el pecado que se cierne sobre el mundo, sobre el orbe en el que se apoya esta criatura maligna, pero que se lamenta de su derrota ante el triunfo de la Virgen. Este elemento es una novedad en la producción de las Concepciones de Murillo<sup>213</sup>.

La figura de la Inmaculada Concepción es más estática y de un dibujo más puro y bien ejecutado que el de otras obras de Murillo con el mismo tema, como la *Inmaculada Colosal*, donde lo que prima es el movimiento de los ropajes. Aquí ha dejado ese colorido vaporoso y el dibujo rápido propios de su producción para el rompimiento de gloria con los ángeles y el Padre Eterno. También hay que remarcar la transición de la parte inferior, más oscura, hacia la luminosidad desbordada del cielo en la parte superior, siendo muy suave y bien ejecutada, ayudándose para ello de las nubes y de un degradado del color magistral. Se recoge en la obra de Murillo hasta 16 Inmaculadas<sup>214</sup>. Tiene la suerte de contar la iglesia capuchina con dos de ellas. Más adelante analizamos la *Inmaculada del Coro Bajo*.

El último altar de esta nave acogía la pintura de *San Francisco abrazando a Cristo en la cruz* (figura 18). Sustituyó este motivo iconográfico al de San Francisco en el acto de la impresión de las llagas, que formaba parte del programa decorativo original de esta iglesia<sup>215</sup>. Este tema proviene de San Bernardo, quien ya figuraba anteriormente de esta forma. El primero que representa a San Francisco de esta manera es Francisco Ribalta para los capuchinos de Valencia<sup>216</sup>. Lo hace con formas rotundas y pesadas, acompañando al santo y a Cristo de dos ángeles que portan una corona de flores y un instrumento musical; en primer plano una pantera desfallecida simboliza las pasiones que acaba de vencer el santo. Murillo en su obra acaba con el dramatismo de Ribalta y crea una composición elegante y ligera, en la que San Francisco abraza a Cristo después de haber rechazado todos los bienes de este

---

<sup>212</sup> HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Iconografía mariana...", op. cit., p. 58.

<sup>213</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 142.

<sup>214</sup> ABBAD RÍOS, Francisco: *Las Inmaculadas...*, op. cit., p. 16.

<sup>215</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 19 r.

<sup>216</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 368.

mundo, quedando esto plasmado en la bola del mundo que pisa el seráfico padre y en el texto escrito en el libro que sostienen los dos ángeles: «Qui non renuntiat omnibus quae possidet non potest meus esse discipulus (Luc. XIII.)»<sup>217</sup>. La ciudad de Asís se distingue al fondo de la escena, ocupando una mínima parte de la composición para dejar paso a un amplio celaje nuboso donde el pintor juega con las diferentes tonalidades de azul. La anatomía y el rostro de resignación tan sublime de Cristo han sido muy elogiados<sup>218</sup>, así como su colorido y la capacidad de Murillo para liberar de dramatismo y gravedad estas escenas en pro de obtener una mayor cercanía entre los fieles y la divinidad<sup>219</sup>.

Se conservan dos dibujos preparatorios de esta obra, uno en el Courtauld Institute de Londres y otro en la Kunsthalle de Hamburgo<sup>220</sup>.

### 6.5. Retablo de la nave de la Epístola

La nave de la Epístola, al igual que la del Evangelio, estaba decorada con tres altares, cada uno con una pintura de Murillo. Desde el presbiterio hacia los pies de la iglesia se situaban los cuadros de *La adoración de los pastores*, *San Félix de Cantalicio* y *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosna*<sup>221</sup> (figura 27).

*La adoración de los pastores* (figura 19) se situaba frente al *San Antonio de Padua*. Este cuadro presenta una de las composiciones más complejas dentro del ciclo de capuchinos, junto con el *San Tomás de Villanueva* que veremos más adelante. La escena transcurre en el pesebre en ruinas en el que dio a luz la Virgen María, ocupando ésta junto a su Hijo y San José, de pie en un segundo plano, el eje central de la composición. Además, este eje se ve remarcado por la luz intensa que ilumina al recién nacido. Esta luz áurea se vuelve a repetir en el cielo, donde de un rompimiento de gloria surgen dos angelitos. El resto de la escena queda envuelto en una leve penumbra, distinguiéndose a la derecha la mula y a la izquierda el grupo de pastores que vienen a visitar al Niño Jesús. Los perfiles del grupo de visitantes y sus gestos permiten relacionarlos con las pinturas de personajes populares que tan bien supo plasmar Murillo.

---

<sup>217</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 142.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 144; AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...*, op. cit., p. 362; CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Carta sobre el estilo...*, op. cit., p. 91.

<sup>219</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La obra...*, op. cit., pp. 69-70.

<sup>220</sup> BROWN, Jonathan: *Murillo...*, op. cit., pp. 100-101, 104.

<sup>221</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 20 r.; MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Recuperación visual...*, op. cit., pp. 168-169.

El pintor sevillano ya había interpretado este tema con anterioridad, en las versiones que se encuentran en el Hermitage, el Museo del Prado y en el Museo de Berlín<sup>222</sup>. Pocas semejanzas tienen en común estas obras y la de la iglesia capuchina en cuanto a la composición o el color, predominando el tenebrismo en la mayoría de ellas. Ahora, utiliza una iluminación exterior que aclara el interior del grupo, pero deja en contraluz a los pastores del primer plano.

La actitud de la Virgen y de San José es de mostrar orgullosos a sus humildes visitantes su hijo recién nacido. Al mismo tiempo, el grupo de personajes, que representan las edades del hombre, observan ensimismados al bebé. Estos adoradores portan las ofrendas que le ofrecen niño en sus manos, entre ellas un cordero, una gallina o una cesta con huevos<sup>223</sup>. Se tiene constancia de la existencia de un boceto preparativo de esta obra<sup>224</sup>.

En la capilla que se encontraba en medio de la nave estaba colocado el *San Félix de Cantalicio* (figura 20). En esta ocasión, al contar con mayor espacio para desarrollar la escena que en retablo mayor, Murillo añade a la composición la figura de la Virgen, que es quien deposita en los brazos del fraile limosnero al Niño Jesús, como señal de gratitud a todos los años que este santo había dedicado a pedir limosna. El santo capuchino está arrodillado sosteniendo entre sus brazos al Mesías a la vez que eleva su mirada que se encuentra con la de María, quien parece estar reclamando a San Félix que le devuelva a su pequeño. La escena tiene lugar en un paraje natural muy tenebroso, distinguiéndose al fondo el tronco de un árbol y en primer plano se sitúa el saco limosnero del santo, con piezas de pan. La oscuridad de la parte terrenal queda interrumpida por la brillante luz que procede del rompimiento de gloria, de donde surgen pequeños ángeles que acompañan a la Virgen. La presencia del santo en este programa decorativo se justifica por ser uno de los santos principales de la congregación capuchina, patrono de los hermanos legos<sup>225</sup>.

Puede resultar extraño que un fraile agustino como Santo Tomás de Villanueva sea representado en la iglesia capuchina de Sevilla (figura 21). Se justifica su presencia no solo por ser modelo de renuncia a los bienes materiales y de entrega a los más necesitados, como San Francisco<sup>226</sup>, sino también por la devoción que le profesaban algunos frailes valencianos

---

<sup>222</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 371.

<sup>223</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 144.

<sup>224</sup> BROWN, Jonathan: *Murillo...*, op. cit., p. 103.

<sup>225</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La obra...*, op. cit., p. 68.

<sup>226</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 145.

que se hallaban presentes en la fundación de este convento<sup>227</sup>. Antonio Palomino deja un testimonio muy interesante, pues afirma que Murillo llamaba a este cuadro «*Su lienzo*»<sup>228</sup>, y no es de extrañar que estuviera orgulloso de esta obra cuando se observa la complejidad de la composición y lo maestría con la que está resuelta. Sucede la escena en un recinto arquitectónico monumental, haciéndonos una idea de la escala al haber colocado al santo junto al alto pedestal sobre el que apoyan dos columnas. Santo Tomas viste con el hábito agustino y porta el báculo y la mitra que indican su condición de arzobispo. Tiende su mano derecha para dar limosna al pobre arrodillado ante él, al que mira con compasión. La figura del tullido, de espaldas al espectador, está resuelta en escorzo y con tal maestría que Palomino dijo que parecía de verdad<sup>229</sup>. El santo parece que ha parado de leer, dejando el libro abierto encima de la mesa, para dar limosna a todos los pobres que se le acercan<sup>230</sup>. Aunque también puede significar que la caridad está por encima de la ciencia<sup>231</sup>.

El manejo de la luz es extraordinario en esta escena, entrando por hasta tres focos distintos, uno al fondo donde se puede distinguir otra estancia que parece ser un patio, otro haz de luz que entra tras las columnas que están a la espalda de Santo Tomás, y un tercero que aparece desde la izquierda e ilumina al santo y al tullido, dejando a contraluz el grupo de la madre con su hijo, que es de tal modernidad para algunos críticos que no lo considerarían fuera de lugar en la etapa más madura de Goya<sup>232</sup>. En el lado derecho de esta obra están tres figuras de pobres escalonadas en altura. En primer lugar un niño que mira al santo con admiración, que para Diego Angulo es muy parecido al niño que Santa Isabel de Hungría lava la cabeza en el cuadro, también de Murillo de la iglesia de la Caridad<sup>233</sup>. Tras él un anciano que se lleva una mano hacia la cara y en último lugar una anciana con la cabeza cubierta que dirige su mirada a Santo Tomás. Probablemente por la introducción de tal cantidad de personajes populares y pobres en esta pintura, a pesar de su magistral ejecución y colorido, es criticada por Amador de los Ríos<sup>234</sup>. Ante tal uso del color, empleo de la luz y perfección técnica en la ejecución, no cabe duda de que Murillo estuviera orgulloso de este cuadro.

---

<sup>227</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 19 r.

<sup>228</sup> PALOMINO, Antonio: *Las vidas de los pintores...*, op. cit., p. 141.

<sup>229</sup> *Ibidem*.

<sup>230</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La obra...*, op. cit., p. 71.

<sup>231</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 371.

<sup>232</sup> MALLORY, Nina Ayala: *Bartolomé...*, op. cit., p. 56.

<sup>233</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo I, p. 370.

<sup>234</sup> AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca...*, op. cit., p. 359-360.

## 6.6. Otras obras.

Restan, para completar el ciclo pictórico desarrollado en la iglesia conventual capuchina por Bartolomé Esteban Murillo, dos pinturas más. Una de ellas estaba colocada en el coro bajo de la iglesia, y es conocida como la *Inmaculada del coro bajo* (figura 22). Una variante más de este tema iconográfico tan prolífico en la obra de nuestro pintor. En este caso, María se alza sobre una nube, con la luna a sus pies, vestida con túnica blanca y manto azul en el que se observa algo más de movimiento que en la *Inmaculada con el Padre Eterno*. Aquí, en comparación con la otra pintura de este mismo tema de la iglesia capuchina, no se incluye la figura del dragón en la parte inferior en penumbra, sino que reina la luz en toda la composición, con gran cantidad de ángeles rodeando a María, quienes llevan objetos alusivos a las gracias de la Virgen. Ésta es una mujer mucho más joven que la representada anteriormente en este ciclo decorativo. En lo que sí mejora esta Inmaculada a la ya descrita es en el color vaporoso y brillante y en los ángeles, que poseen cabezas y posturas mucho más graciosas y naturales<sup>235</sup>.

El último de los cuadros de Murillo que se encontraba en este convento era un *retrato de fray Francisco de Jerez*, que estaba colocado en la librería<sup>236</sup>. Tenía el escudo de armas y el lema *Fides non timet*. Ambrosio de Valencina vuelve a mencionar este retrato y dice que desapareció en la invasión francesa, pudiendo ser un retrato de un franciscano que se llevó el mariscal Soult según Tubino<sup>237</sup>.

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 361; AA. VV. *Murillo fecit*. Sevilla, 2016, pp. 182-183.

<sup>236</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., f. 20 r.

<sup>237</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Murillo...*, op. cit., p. 74.

## 7. EL PROGRAMA DECORATIVO DE LA IGLESIA CAPUCHINA REALIZADO POR MURILLO EN LA ACTUALIDAD.

Después de casi siglo y medio en la iglesia capuchina, las pinturas de Murillo se vieron obligadas a salir de aquí. Fue con motivo de la invasión napoleónica en 1810. En enero de este año, ante la pronta llegada del ejército invasor, se reunieron los hermanos capuchinos, encabezados por el Padre Guardián, fray José de Cambil, para dirimir su futuro y el de los bienes del convento. Acordaron el 22 de enero de 1810, poner a salvo tanto las pinturas de Murillo como sus propias vidas. Para conseguir este objetivo, el guardián alcanzó un acuerdo con el embajador de Inglaterra, por el cual los frailes entregaban a los ingleses los cuadros del insigne pintor sevillano a cambio de trasladar a toda la comunidad a México y que allí se les labrara un nuevo convento. Sin embargo, ante la proximidad del ejército francés, que entró en Sevilla el 1 de febrero, y la poca seguridad que transmitía el pacto alcanzado con los ingleses, rompieron el acuerdo y enviaron los lienzos de Murillo a Cádiz enrollados y encajonados a través del río. Se trasladaron todos los cuadros excepto el *Jubileo de la Porciúncula*, por su gran tamaño, la *Virgen de Belén* o *Virgen de la Servilleta*, y el *Crucifijo* que estaba en la puerta del sagrario<sup>238</sup>.

El 14 de febrero de 1810 se le notificó a los frailes capuchinos la supresión de su orden, se les expulsó del convento, quedándose el ejército invasor con todos los muebles y enseres, y se prohibió a los frailes utilizar el hábito. Estas mismas medidas tomaron con las demás órdenes de la ciudad<sup>239</sup>.

Los franceses fueron perdiendo fuerza y retirándose de Andalucía a lo largo del verano de 1812. A pesar de la vuelta de un gobierno español, se les negaba a las órdenes religiosas la posesión de sus conventos y monasterios. Tuvieron que ser los capuchinos, encabezados por el guardián del convento de Sevilla fray José de Cambil, los primeros que consiguieran, gracias al favor del gobernador de la ciudad, Pedro Glimaret, que se les devolviera la posesión de su convento frente a la puerta de Córdoba. Obtuvieron este permiso el 27 de diciembre de 1812<sup>240</sup>.

Tras 35 meses de exilio, el 2 de enero de 1813 regresaron al convento los hermanos capuchinos. Se lo encontraron en un pésimo estado, después de la presencia aquí del ejército

---

<sup>238</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Segundo de la Historia...*, op. cit., f. 185.

<sup>239</sup> *Ibidem*, f. 186 v.

<sup>240</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Los capuchinos...*, op. cit., pp. 193-195.



francés, así como por culpa del pillaje del pueblo, sobre todo de los vecinos del barrio de San Julián y de la Macarena, que arrebataron del convento enseres, adornos y bastimentos<sup>241</sup>. Los invasores habían transformado la estructura interna del edificio, derribando tabiques para crear grandes salas espaciosas que sirvieron de hospital. También talaron todos los árboles de la huerta<sup>242</sup>.

La primera estancia que se habilitó en el convento fue la Capilla de la Orden Tercera, donde se colocó el Santísimo Sacramento para poder celebrar la Eucaristía mientras seguían las obras de rehabilitación del resto de dependencias. Fue el 24 de enero de este año cuando se celebró la primera misa. Entre estos trabajos de adecentamiento de la iglesia estaba la idea de traer desde Cádiz los cuadros de Murillo, que aguardaban allí el momento oportuno de regresar con la seguridad suficiente, ante la posibilidad de otra invasión o del retracto en la decisión de las Cortes Generales de ceder la posesión de los conventos a las órdenes religiosas. Las pinturas procedentes del convento capuchino sevillano se depositaron en una casa particular de Cádiz gracias a la colaboración del padre fray Mariano de Sevilla, guardián del convento de Capuchinos de Cádiz<sup>243</sup>.

El 30 de julio de 1813 se bendijo la iglesia profanada de este convento y se celebró misa en el altar mayor<sup>244</sup>. Todas las pinturas tuvieron que ser restauradas tras su vuelta de Cádiz, trabajó que realizó el pintor Joaquín Bejarano. Para pagar su trabajo, los frailes le entregaron el gran lienzo del *Jubileo de la Porciúncula*. El pintor vendió esta obra a José Madrazo por 180 reales, y de estas manos pasaron, a cambio de 900 reales, a la colección del infante don Sebastián, donde se hallaba en 1844<sup>245</sup>. En 1846 pasó a ser propiedad del Museo Wallraf-Richartz de Colonia<sup>246</sup>, y actualmente se está restaurando para ser expuesto en una de las exposiciones conmemorativas del IV Centenario del nacimiento de Murillo en el Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>247</sup>. José Alonso Morgado, Diego de Valencina y Paul Lafond

---

<sup>241</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Segundo de la Historia...*, op. cit., f. 230.

<sup>242</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Los capuchinos...*, op. cit., p. 196.

<sup>243</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Segundo de la Historia...*, op. cit., f. 230.

<sup>244</sup> VALENCINA, Ambrosio: *Los capuchinos...*, op. cit., p. 280.

<sup>245</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística...*, op. cit., p. 260.

<sup>246</sup> VALDIVIESO, Enrique: *La obra...*, op. cit., p. 55.

<sup>247</sup> «El Jubileo de la Porciúncula, de Murillo, regresa a Sevilla después de casi dos siglos», *ABC de Sevilla*, 27 de junio de 2016. Disponible en: <[http://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-jubileo-porciuncula-murillo-regresa-sevilla-despues-casi-siglos-201606271402\\_noticia.html](http://sevilla.abc.es/cultura/arte/sevi-jubileo-porciuncula-murillo-regresa-sevilla-despues-casi-siglos-201606271402_noticia.html)> (Consultado el 30-05-2017).

confunden este *Jubileo de la Porciúncula* con la versión de Murillo que se conservan en el Museo del Prado<sup>248</sup>.

El cuadro de *San Miguel Arcángel*, apunta González de León, se perdió a su regreso a Sevilla<sup>249</sup>. Sin embargo, Martínez del Valle y Valdivieso afirman que tanto esta obra como la *Santa Faz* se quedaron en Cádiz como pago a las personas que habían velado por la seguridad del conjunto pictórico<sup>250</sup>. El *San Miguel Arcángel* fue adquirido a finales del siglo pasado por el Kunsthistorisches Museum de Viena<sup>251</sup> mientras que la *Santa Faz*, si se trata de la procedente de capuchinos, está actualmente en la colección L. Loyd<sup>252</sup>.

Otra obra que no regresó al convento de los Capuchinos de Sevilla fue el *Ángel de la Guarda*, entregado al Cabildo Catedral por su colaboración en la renovación y restitución al culto de la iglesia y el convento<sup>253</sup>. Se expone en la Catedral de Sevilla desde entonces.

La falta de los lienzos mencionados obligó a readaptar su disposición en la iglesia. Se construyó un tabernáculo de cuatro caras con doce columnas, cornisa y cúpula, en caoba y con perfiles dorado, que se colocó en el centro de la capilla mayor, disponiendo en la pared del testero los seis cuadros grandes que se conservaban del anterior retablo mayor. Además, se añadió un crucifijo pequeño de bronce, que se creía obra de Miguel Ángel, pero en realidad es de Variligní. En el primer altar de la nave del Evangelio se creó un camarín para la Divina Pastora y el resto de altares permanecieron como estaban antes de la invasión, con los cuadros dispuestos en la misma posición. Por último, la *Virgen de la Servilleta* se colocó en la cabecera de la nave de la Epístola, en una repisa<sup>254</sup>.

El 25 de julio de 1835 ve la luz un Real Decreto promovido por el gobierno de Juan Álvarez Mendizábal que desamortizaba los bienes eclesiásticos de gran cantidad de establecimientos religiosos, entre ellos los del convento de los Capuchinos de Sevilla<sup>255</sup>. Hasta 1836 permanecieron estas pinturas en el convento, pasando en ese año a poder del

---

<sup>248</sup> ALONSO MORGADO, José: "Apariciones...", op. cit., p. 374; VALENCINA, Ambrosio: *Murillo...*, op. cit., p. 48; LAFOND, Paul: *Murillo...*, op. cit., 87.

<sup>249</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística...*, op. cit., p. 260.

<sup>250</sup> MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Murillo y los capuchinos..." op. cit., p. 128.

<sup>251</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 136.

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 394; ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo II, p. 68.

<sup>253</sup> GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística...*, op. cit., p. 261.

<sup>254</sup> *Ibidem*, pp. 260-261.

<sup>255</sup> AA.VV.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, Ediciones Gever, 1991, Tomo I, p. 33.

Estado español, que los depositó en el recién creado Museo de Bellas Artes de Sevilla<sup>256</sup>, donde se conservan hasta el día de hoy.

## **8. LA LÍNEA HISTORIOGRÁFICA EN EL ESTUDIO DEL CONJUNTO PICTÓRICO DE MURILLO EN EL CONVENTO CAPUCHINO DE SEVILLA.**

Sobre el estudio de la obra de Murillo en el convento de los Capuchinos de Sevilla ha habido una serie de publicaciones fundamentales, ya mencionadas a lo largo de nuestro estudio, pero que ahora queremos recoger y analizar. Ortiz de Zúñiga fue el primero en mencionar el ciclo pictórico de capuchinos cuando Murillo todavía vivía<sup>257</sup>. No vuelve a haber noticias hasta el siglo XVIII cuando Antonio Palomino, en *El museo pictórico y la escala óptica*, que en realidad son tres libros diferentes recogidos cada uno de ellos en un tomo de esta publicación<sup>258</sup>, redacta los primeros datos biográficos de Murillo. Pero estos primeros datos están llenos de errores. Afirma que Murillo era natural de Pilas, cuando de allí era su mujer, Beatriz de Cabrera, o que nació en 1613, cuando lo hizo en 1617<sup>259</sup>. También asegura que nuestro pintor viajó a Madrid donde fue protegido de Velázquez. En lo que respecta a la iglesia capuchina, yerra en el número de lienzos pintados por Murillo, afirmando que fueron 16<sup>260</sup>. Por último, cuenta la historia de su muerte, como estaba Murillo pintando un lienzo para el convento de capuchinos de Cádiz subido en un andamio, tropezó y se cayó, saliéndosele los intestinos. No especifica en ningún momento que estuviera en Cádiz pintando este cuadro, solo dice que era para los capuchinos de esta ciudad. De nuevo es erróneo el año de su muerte que da Palomino, 1685<sup>261</sup>, pues en realidad murió en 1682.

Ceán Bermúdez será quien corrija la mayoría de errores de Antonio Palomino. En primer lugar, descubre la partida de bautismo de Murillo en la que se declara que este fue bautizado en la parroquia de Santa María Magdalena el 1 de enero de 1618<sup>262</sup>, por lo que era

---

<sup>256</sup> VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 136.

<sup>257</sup> ORTIZ DE ZÚÑIGA, Diego. *Anales eclesiásticos...*, op. cit. Tomo V, p. 60.

<sup>258</sup> El primer tomo está dedicado a la teoría de la pintura, el segundo a la práctica y el tercero, titulado *El Parnaso español pintoresco laureado*, es en el que se recogen las vidas de los más insignes artistas de esta época.

<sup>259</sup> PALOMINO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1797, Tomo III, p. 621. El ejemplar consultado está encuadrado con el Tomo II y el Tomo III conjuntamente, por lo que la paginación continúa al cambiar de un tomo al otro.

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 624.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 626.

<sup>262</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico...*, op. cit., Tomo II, p. 48.

natural de Sevilla y debió nacer en los últimos días de 1617. Este escritor también apuesta por el viaje a Madrid de nuestro pintor<sup>263</sup>. Es Ceán quien malinterpreta las palabras de Palomino afirmando que Murillo estaba pintando en Cádiz el lienzo de los *Desposorios de Santa Catalina* y fue allí donde tropezó y se cayó del andamio, volviendo a Sevilla para morir en su ciudad natal<sup>264</sup>. Sí corrige la fecha de su muerte, fijándola el 3 de abril de 1682<sup>265</sup>.

Estas son las publicaciones anteriores a 1805, año en el que fray Ángel de León escribe su crónica manuscrita del convento de Sevilla (figuras 23 y 24). Esta obra es fundamental, pues será la base de todos los trabajos posteriores sobre el ciclo pictórico de Murillo en el convento capuchino, bien de manera directa, con honrosas excepciones como fray Ambrosio de Valencina, Santiago Montoto, Diego Angulo, Enrique Valdivieso y Martínez del Valle; o bien siguiendo los trabajos de los autores que acabamos de mencionar. Ahora bien, fray Ambrosio de Valencina tenía ciertas reticencias sobre la veracidad de algunos datos y fechas aportados por fray Ángel de León, como anota en la guarda del primer tomo: «*Su autor es un hermano lego que desconocía la antigua disciplina de la orden, y escribió en arreglo a lo que en su tiempo se usaba, ignorando los principios de esta Provincia, la sucesión de capítulos, que entonces eran anuales, y otras mil cosas que, de buena fe, le hicieron escribir disparates. En lo que he consultado este libro para escribir la Reseña Histórica, etc. más bien me ha extraviado y estorbado que ayudado, por las equivocaciones que tiene, sobre todo en nombres y fechas*». Lo que se desprende de estas líneas es que Valencina ataca a Ángel de León por el hecho de ser lego y no sacerdote, y desobedecer la disciplina de la orden en la que un fraile lego no podía escribir y menos una crónica histórica, ya que si se revisa esta crónica fray Ambrosio no hace tantas anotaciones al margen como podría esperarse<sup>266</sup>. Sin embargo, fray Ángel de León no era un lego cualquiera. Fue secretario de hasta cinco padres provinciales diferentes<sup>267</sup> y escribió los dos tomos de crónica manuscrita por orden del padre guardián de Sevilla, fray Felipe María de Ardales<sup>268</sup>. Por tanto, esto nos lleva a pensar que fray Ángel de León no sería un hermano lego al uso, sino que tuvo que tener un pasado muy culto y de gran formación en materia de escribanía para poder desempeñar los puestos que ocupó en la orden capuchina.

---

<sup>263</sup> *Ibidem*, Tomo II, pp. 49-50.

<sup>264</sup> *Ibid*, Tomo II, p. 54.

<sup>265</sup> *Ibid*, Tomo II, p. 55.

<sup>266</sup> (A.H.P.C.S.) leg. 323. LEÓN, fray Ángel de: *Libro Primero Historial...*, op. cit., ff. 183, 201 v., 283-284, 364-366, 370-371.

<sup>267</sup> *Ibidem*, f. 72 v.

<sup>268</sup> *Ibid*, f. 1 r.

Habría que preguntarse, entonces, por qué fray Ambrosio de Valencina y los pocos que revisaron la crónica siguieron los datos aportados por fray Ángel de León. Y la respuesta sería que Ángel de León fue el último cronista de la orden que tuvo acceso al archivo completo del convento de Sevilla, desde su fundación, antes de que se perdiera con motivo de la llegada del ejército invasor francés. Por esta razón, pudo tener acceso a documentos que actualmente se han perdido y que, por ser la forma de redactar en la época, no fueron mencionados ni citados en la crónica.

Si no fuera por la labor de recopilación de documentos pertenecientes al archivo y biblioteca del convento capuchino de Sevilla que realizó en los años posteriores a la Guerra de la Independencia el fraile Salvador Joaquín María de Sevilla, habría desaparecido la crónica de fray Ángel de León. Este hermano capuchino escribe en el margen del folio 138 del tomo II de esta crónica lo siguiente: *«Estas hojas que faltan fueron cortadas por mano enemiga regularmente antes de venir estos libros al poder del Padre Fray Salvador Joaquín María de Sevilla, exclaustro en 1835 en Sevilla y su convento. Me costaron 38 r. los dos»*. Por tanto, si no hubiera sido por él, esta crónica hubiera desaparecido tras la exclaustro del convento en 1810 y no tendríamos ningún dato relevante de todos los que aporta Ángel de León.

## 9. CONCLUSIONES

Una vez concluido nuestro recorrido por el contexto y el conjunto de obras que Bartolomé Esteban Murillo pintó para el convento de Capuchinos de la ciudad de Sevilla, podemos llegar a una serie de conclusiones.

La figura del insigne maestro sevillano y su presencia en este convento están repletas de historias y leyendas románticas inventadas a lo largo del siglo XVIII y XIX, que hay que poner en tela de juicio. Probablemente, Murillo estuvo viviendo en el convento capuchino mientras pintaba los cuadros para su iglesia, pues así lo afirma fray Ángel de León en su crónica, quien pudo tener acceso a documentos que corroboraran este hecho antes de que se perdiera gran parte del archivo conventual. Desconocemos si vivió aquí en las dos etapas en las que realizó el conjunto decorativo o solo en una de ellas.

Del mismo modo, la historia del encargo y ejecución de la *Virgen de la Servilleta* no puede más que calificarse como leyenda. En primer lugar, porque la historia fue publicada por primera vez en 1833, más de 150 años después de haber sido pintada. En segundo lugar, porque este cuadro estuvo expuesto en el refectorio del convento antes de pasar al retablo mayor, no en la celda de algún fraile. En tercer lugar, porque fray Ángel de León en su crónica se refiere a esta obra como *Virgen de Belén* o como *Nuestra Señora la Refitolera*, por haber estado expuesta en el refectorio, nunca como *Virgen de la Servilleta*. Y, por último, porque el soporte de esta pintura fue analizado y no se trata de una servilleta, sino de un lienzo preparado para ser pintado.

En lo que respecta a las fuentes, hemos buscado las más esclarecedoras sobre este tema. Afirmamos que la fuente documental más importante para trabajar la obra pictórica de Murillo en los capuchinos es la crónica de fray Ángel de León. Este manuscrito despejó las dudas y errores que existían en cuanto al número de obras que componían este ciclo de pinturas, a la cronología de su ejecución, aportó datos desconocidos sobre las cantidades económicas que algunos comitentes sevillanos entregaron a los frailes para sufragar los gastos que suponía la decoración de la iglesia y arrojó luz sobre el destino de los cuadros tras la guerra de la Independencia, dejando claro que fueron llevados a Cádiz y no a Gibraltar como otros escritores declaraban.

Por último, la obra que mejor estudia este conjunto pictórico es el *Catálogo razonado de pinturas* de Enrique Valdivieso, pues utiliza en él los datos y las conclusiones publicadas

en el artículo del año 2009 junto a Gonzalo Martínez del Valle donde estudian la crónica de Ángel de León, a lo que aúna unos rigurosos comentarios de los lienzos que decoraron esta iglesia conventual.

Para finalizar, nos gustaría poner en valor la importancia del ciclo pictórico que nos legó Murillo en el convento de los Capuchinos de Sevilla, el conjunto más amplio y de mayor calidad de todos los que realizó el pintor sevillano. 22 lienzos que van desde la Inmaculada Concepción, por dos veces, pasando por episodios de la vida de santos capuchinos y franciscanos, hasta la famosísima *Virgen de la Servilleta*. Este conjunto que se puede admirar casi en su totalidad en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, tan desconocido para muchos sevillanos y que alberga verdaderas joyas de la Historia del Arte universal, entre las cuales se encuentran estas pinturas.

## ANEXO DE IMÁGENES

**Figura 1.** Bartolomé Esteban Murillo, *Jubileo de la Porciúncula*. 1666-1667. Museo Wallraf-Richartz, Colonia.





**Figura 2. Bartolomé Esteban Murillo, *Santa Justa y Rufina*. 1666-1667. Museo de Bellas Artes, Sevilla<sup>269</sup>.**



**Figura 3. Bartolomé Esteban Murillo, *San Buenaventura y San Leandro*. 1666-1667. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



---

<sup>269</sup> Las imágenes de las obras que se encuentran en museos de Andalucía se han obtenido gracias a DOMUS, un sistema integrado de documentación y gestión museográfica desarrollado por el Ministerio de Cultura e implantado en los Museos de Andalucía para facilitar el acceso a la ciudadanía al patrimonio andaluz. Dirección web: [www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/domus.do](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/WEBDomus/domus.do) (consultado el 31-05-2017)

**Figura 4. Bartolomé Esteban Murillo, *San José con el Niño*. 1666-1667. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 5. Bartolomé Esteban Murillo, *San Juan Bautista*. 1666-1667. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 6. Bartolomé Esteban Murillo, *San Antonio de Padua con el Niño*. 1666-1667. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 7. Bartolomé Esteban Murillo, *San Félix de Cantalicio con el Niño*. 1666-1667. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 8. Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen de Belén* o *Virgen de la Servilleta*. 1666-1667. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



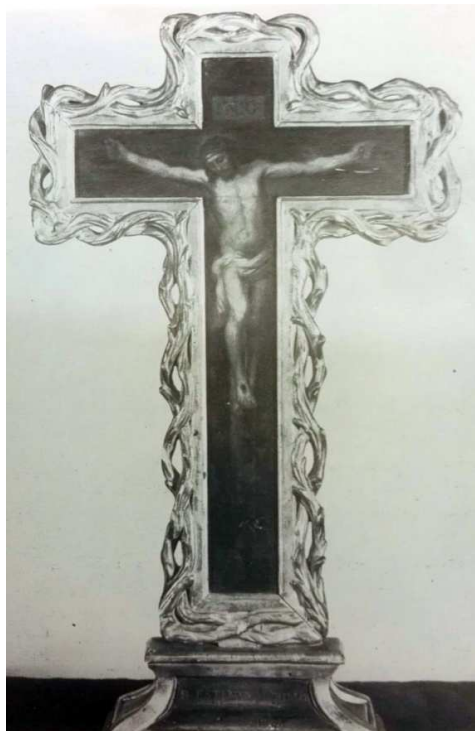
**Figura 9. Atribuido a Bartolomé Esteban Murillo. *Santa Faz*. 1666-1667. Lockinge Wantage, Betterton House, colección L. Loyd<sup>270</sup>.**



---

<sup>270</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo III, lámina 259; VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 394.

**Figura 10. Atribuido a Bartolomé Esteban Murillo, *Crucifijo*. 1666-1667. Colección Brennan, Londres<sup>271</sup>.**



**Figura 11. Taller de Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen con el Niño*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



---

<sup>271</sup> ANGULO, Diego: *Murillo: Su vida...*, op. cit., tomo III, lámina 263; VALDIVIESO, Enrique: *Murillo: catálogo...* op. cit., p. 444.

**Figura 12. Bartolomé Esteban Murillo. *Anunciación*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 13. Bartolomé Esteban Murillo, *San Miguel Arcángel*. 1668-1669. Kunsthistorisches Museum de Viena.**



**Figura 14. Bartolomé Esteban Murillo, *Piedad*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 15. Bartolomé Esteban Murillo, *Ángel de la Guarda*, 1668-1669. Catedral de Sevilla.**



**Figura 16. Bartolomé Esteban Murillo, *San Antonio de Padua*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 17. Bartolomé Esteban Murillo, *Inmaculada del Padre Eterno*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**





**Figura 18. Bartolomé Esteban Murillo, *San Francisco abrazando a Cristo en la cruz*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 19. Bartolomé Esteban Murillo, *La adoración de los pastores*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 20. Bartolomé Esteban Murillo, *San Félix de Cantalicio*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



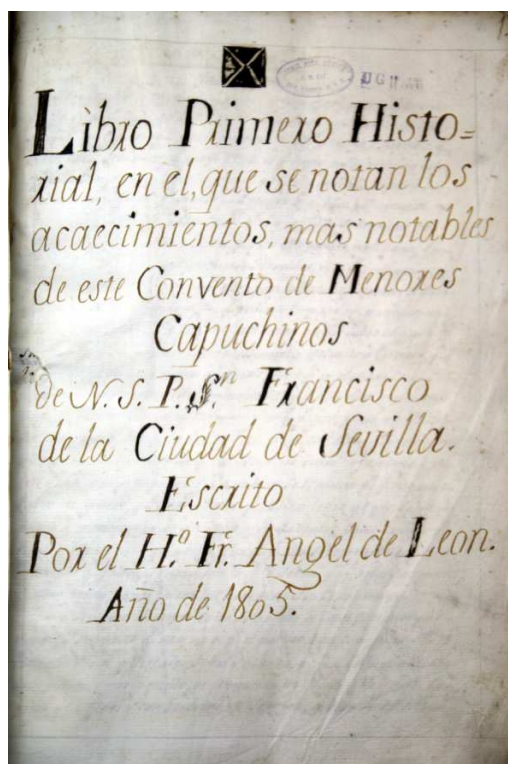
**Figura 21. Bartolomé Esteban Murillo, *Santo Tomás de Villanueva*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.**



**Figura 22.** Bartolomé Esteban Murillo, *Inmaculada del Coro Bajo*. 1668-1669. Museo de Bellas Artes, Sevilla.

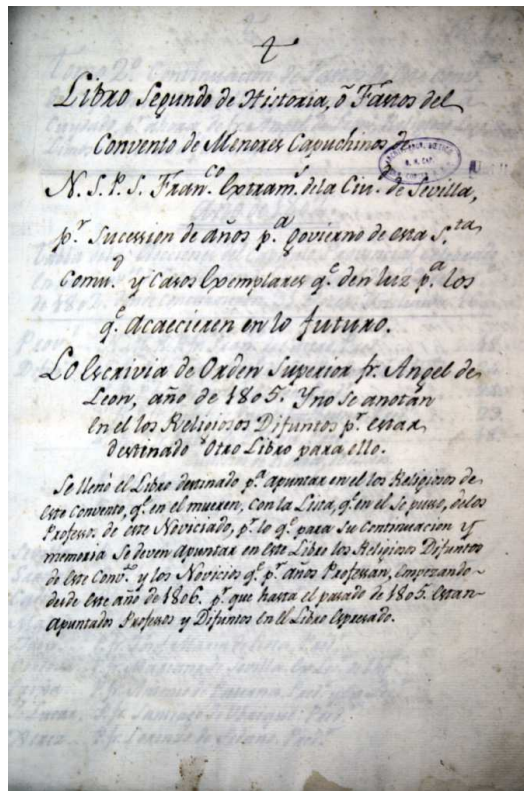


**Figura 23.** Tomo primero de la crónica manuscrita redactada por fray Ángel de León<sup>272</sup>.

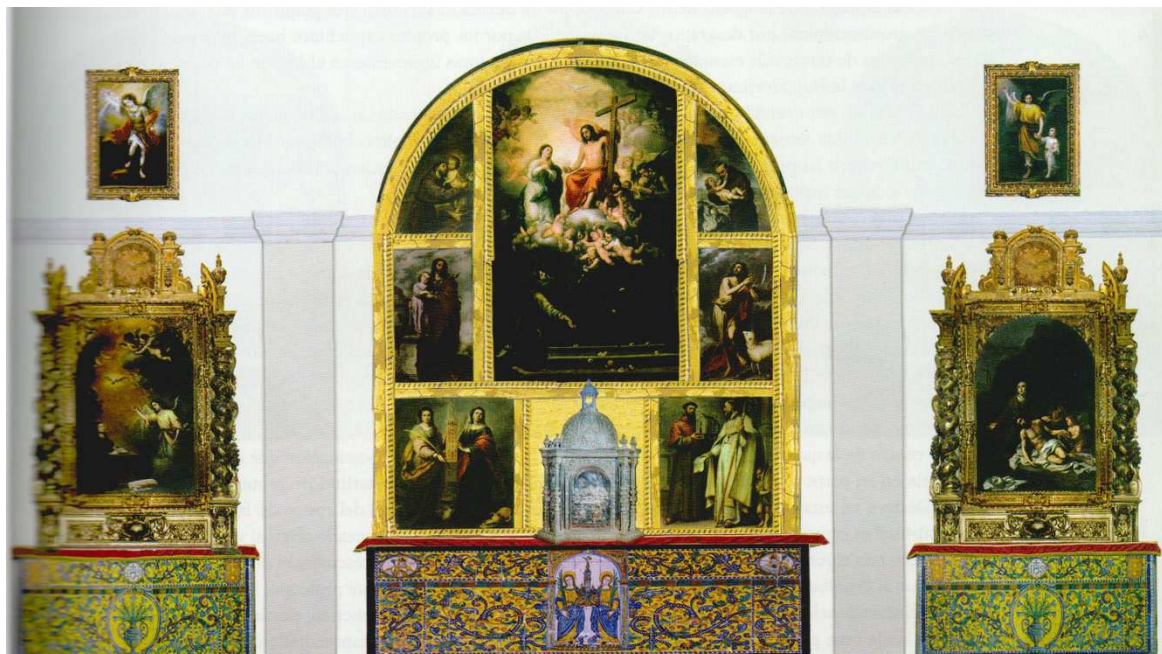


<sup>272</sup> Imagen tomada en el Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla.

**Figura 24.** Tomo segundo la crónica manuscrita redactada por fray Ángel de León<sup>273</sup>.



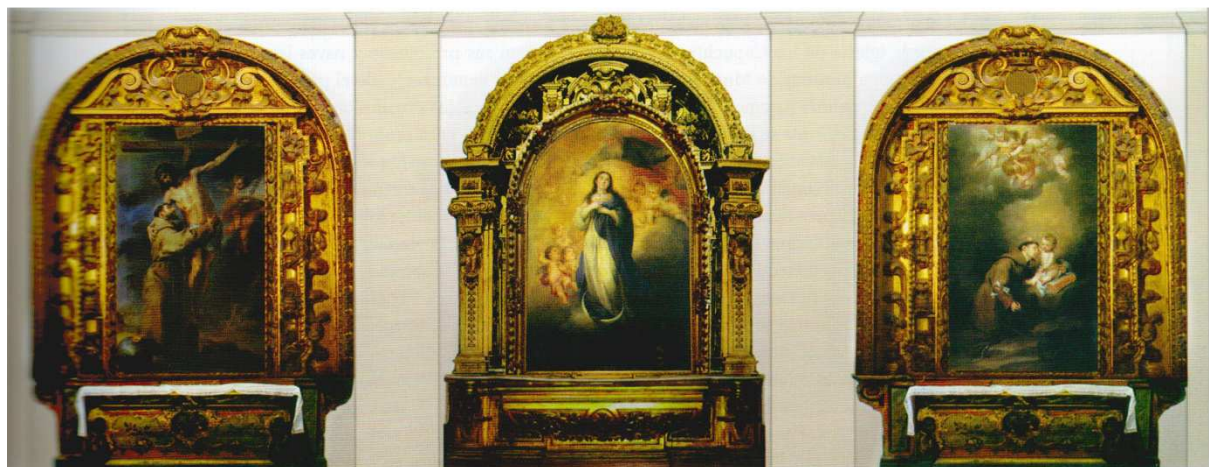
**Figura 25.** Reconstrucción del retablo mayor de la iglesia conventual de los Capuchinos de Sevilla<sup>274</sup>.



<sup>273</sup> *Ibidem*

<sup>274</sup> MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: *Recuperación visual...*, op. cit., p. 165.

**Figura 26.** Reconstrucción de los retablos de la nave del Evangelio de la iglesia conventual de Capuchinos de Sevilla<sup>275</sup>.



**Figura 27.** Reconstrucción de los retablos de la nave de la Epístola de la iglesia conventual de Capuchinos de Sevilla<sup>276</sup>.



---

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 167.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p. 169.

## BIBLIOGRAFÍA

AA. VV. *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*. Sevilla, La Andalucía, 1863.

AA.VV. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*. Madrid, 1982.

AA. VV. *Murillo fecit*. Sevilla, 2016.

AA.VV.: *Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, Ediciones Gever, 1991.

*Murillo y su época. Actas del Symposium internacional (Sevilla, 8-13 de noviembre de 1982)*. Sevilla, Ministerio de Cultura, 1982.

ABBAD RÍOS, Francisco: *Las Inmaculadas de Murillo*. Barcelona, 1948.

ALFONSO, L.: *Murillo. El hombre. El artista. Las obras*. Barcelona. 1886.

ALONSO MORGADO, José: "Apariciones de la Sma. Virgen a varios santos representadas por Murillo", en *Sevilla Mariana*, Tomo II, 1882, pp. 370-379.

ÁLVAREZ, José María: "Noticias biográficas de Murillo", en *Sevilla Mariana*, Tomo II, 1882, pp. 384-390, 421-427.

AMADOR DE LOS RÍOS, José: *Sevilla pintoresca: o descripción de sus más célebres monumentos artísticos*. Sevilla, Francisco Álvarez y C<sup>a</sup>, impresores y editores, 1844.

ANGULO, Diego: *Murillo*. Arte Hispalense. Sevilla, 1982.

– *Murillo: Su vida, su arte, su obra*. Espasa Calpe. Madrid, 1981.

– *Pintura del siglo XVII. Ars Hispaniae*. Madrid, 1958.

ARDALES, Juan Bautista, *La Divina Pastora y el Beato Diego José de Cádiz*. Sevilla, 1949.

ARRIBA CANTERO, Sandra de: *Arte e iconografía de San José en España*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2013.

BROWN, Jonathan: *Murillo & His drawings*. Princeton, 1976.

CALVERT, Albert F.: *Murillo. A biography & Appreciation*. Nueva York, John Lane Company, 1907.

CÁMARA, Alicia: *Murillo*. Arlanza. Madrid, 2005.

CAMÓN AZNAR, José: "La pintura española del s. XVII" en *Summa Artis* vol.25. Espasa Calpe. Madrid, 1977.

CAUSA, Rafael: *Murillo*. Trad. LÓPEZ PACHECO, Jesús. Buenos Aires, 1965.

CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Carta sobre el estilo y gusto en la Pintura de la Escuela Sevillana y sobre el grado de perfección a la que la elevó Bartolomé Esteban Murillo*. Cádiz, Casa de la Misericordia, 1806.

– *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, imprenta de la viuda de Ibarra, 1800.

CHALIPPE, Candide: *Vida del Seráfico Padre y Patriarca San Francisco de Asís*. Madrid, 1796.

CHUECA, Pilar: *Pasionario Hispánico*. Sevilla, 1995.

*Constituciones de los frailes menores Capuchinos de San Francisco aprobadas y confirmadas por nuestro muy santo Padre et Papa Urbano VIII*. Madrid, 1644.

CRUZ ISIDORO, Fernando: "San Miguel y la iconografía de los Arcángeles", *Boletín de San Antonio de Padua*, Sanlúcar de Barrameda, nº15, 2009, pp. 6-8.

CURTIS, Charles B.: *Velázquez and Murillo*. Londres, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1883.

*El movimiento Católico*, 7 de abril de 1896.

FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde: *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX : Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregonos, Menores y Filipenses*. Sevilla, 2009.

GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: *La fortuna de Murillo (1682 - 1900)*. Sevilla, 1989.

GARCÍA SÁNCHEZ, Laura: *Murillo*. Madrid, 2015.

GAYA NUÑO, José Antonio: *La obra pictórica completa de Murillo*. Barcelona, 1978.

GESTOSO, José: *Sevilla monumental y artística: historia y descripción de todos los edificios notables...* Sevilla, 1897.

GONZÁLEZ DE LEÓN, Félix: *Noticia artística, histórica y curiosa de todos los edificios públicos, sagrados y profanos de esta Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Invicta Ciudad de Sevilla, y de muchas casas particulares.* Sevilla, imprenta de José Hidalgo y Compañía, 1844.

GUINARD, Paul: *Les peintres espagnols.* París, 1967.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José: "Iconografía mariana hispalense en la época de Murillo", *Boletín de Bellas Artes*, 11, 1983, pp. 51-63.

IBÁÑEZ VELÁZQUEZ, Mariano: "Los capuchinos en Sevilla (1626-2003)" en *Órdenes y congregaciones religiosas en Sevilla.* Ateneo de Sevilla, 2008, pp. 317-339.

JUSTI, K.: *Murillo.* Leipzig. 1892. 2ª ed. 1904.

LAFOND, Paul: *Murillo. Biografía Crítica.* Buenos Aires, 1946.

LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Breve historia de la pintura española.* Madrid, 1934. 5ª ed. 1987.

LATOUR, Antoine: "Murillo et l'école de Seville" en *Études sur l'Espagne. Seville et l'Andalouse.* París, Michel Lévy Frères, Libraires éditeurs, 1885, Tomo II, pp. 143-197.

LEÓN, L.: "Murillo y la crítica moderna" en *Bética*, 15/2/1915, pp. 9-18.

MADRAZO, Pedro de: *Murillo y Rafael.* Madrid, imprenta y fundición de M. Tello, impresor de cámara de S.M. Isabel la Católica, 1882.

MALLORY, Nina Ayala: *Bartolomé Esteban Murillo.* Alianza, Madrid, 1983.

– *Del Greco a Murillo: la pintura española del Siglo de Oro 1556-1700.* Madrid, 1991.

MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: "Murillo y los capuchinos. Procesos decorativos en la iglesia del Convento de Santa Justa y Rufina de Sevilla" en *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago.* Valladolid, 2009, pp. 123-128.



- *Recuperación visual del patrimonio perdido: conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*. Sevilla, 2012.

MAYER, August L.: *Historia de la pintura española*. Madrid, 1942.

- *La escuela sevillana de pintura: aportaciones a su historia*. Leipzig, 1911. Trad. ROMERO, Daniel, Sevilla, 2010.
- *Murillo*. Berlín, 1913.

MINOR, E.: *Murillo*. Londres, Sampson Low, Marston, Searle, & Rivington, 1882.

MONTOTO, Santiago: *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico-crítico*. Sevilla, 1923.

MORALES PADRÓN, Francisco: *Memorias de Sevilla (1600-1678)*. Córdoba, 1981.

NAVARRETE, Benito: *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Madrid, 1998.

OCHOA, E. de: "Murillo", *El Artista*, I, Madrid, 1835, pp. 166-168.

ORTÍZ DE ZÚÑIGA, Diego: *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla...que contienen sus más principales memorias desde el año de 1246...hasta el de 1671...* Madrid, imprenta real por Juan García Infanzón, 1677.

PALOMINO, Antonio: *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, 1797.

- *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroicas obras, han ilustrado la nación...* Londres, 1742.

PANTORBA, Bernardino de: *Murillo*. Madrid, 1947.

PÉREZ DELGADO, Rafael: *Murillo*. Madrid, 1972.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E.: *Murillo*. Electa. Madrid, 2000.

- *Pintura Barroca en España. 1600-1750*. Manual de Arte Cátedra, Madrid. 1ª ed. 1992, 6º ed. consultada 2010.

PONZ, Antonio: *Viaje de España*. Madrid, imprenta de Joaquín Ibarra, 1772-1794, tomo IX.

RÉAU, Louis: *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona, 1ª ed. 1996, consultada 3ª ed. 2008.

RIBADENEYRA, Pedro de: *Flos sanctorum, de las vidas de los Santos*. Madrid, 1761, Tomo I y II.

RICALDONE, Pedro: *Vida de las Santas Justa y Rufina, Patronas de Sevilla*. Sevilla, 1896.

SAINT-HILAIRE, Blanc: *L'Espagne Monumentale et pittoresque*. Lerins, 1894.

SÁNCHEZ DE PALACIOS, Mariano: *Murillo: estudio biográfico y crítico*. Madrid, 1965.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio: "La espiritualidad franciscana y la iconografía de Jesús Niño. Fuentes literarias para una creación artística" en *El franciscanismo en Andalucía : conferencias del IV Curso de Verano San Francisco en la cultura andaluza e hispanoamericana (Priego de Córdoba, 30 de julio a 8 de agosto de 1998)*. Córdoba, 2000.

SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, VALDIVIESO GÓNZALEZ, Enrique: *La época de Murillo: antecedentes y consecuentes de su pintura*. Catálogo de exposición. Sevilla, 1982.

SOTOMAYOR, Manuel, GONZÁLEZ GARCÍA, Teodoro: *Historia de la Iglesia en España (Siglos I-VIII)*, Madrid, 1979.

TUBINO, Francisco M.: *Murillo: su época, su vida, sus cuadros*. Sevilla, La Andalucía, 1864.

VALDIVIESO, Enrique: *Historia de la pintura sevillana: siglos XIII al XX*. Guadalquivir, Sevilla, 1986.

- "La iconografía de las santas Justa y Rufina en la pintura sevillana" en *En torno a Santa Rufina: Velázquez de lo íntimo a lo cortesano : Sevilla, del 10 al 12 de marzo de 2008*. Sevilla, 2008, pp. 30-35.
- *La obra de Murillo en Sevilla*. Sevilla, 1982.
- *La pintura en el Museo de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla, 1993.
- *Murillo*. Alianza, Madrid, 1994.
- *Murillo: sombras de la tierra, luces del cielo*. Sílex. Madrid, 1991.
- *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. El Viso. Madrid, 2010.
- *Pintura barroca sevillana*. Sevilla, 2003.

VALENCINA, Ambrosio: *Los capuchinos de Andalucía en la Guerra de la Independencia*. Sevilla, 1910.

- *Murillo y los capuchinos*. Sevilla, 1908.
- *Reseña histórica de la Provincia Capuchina de Andalucía y varones ilustres en ciencia y virtud que han florecido en ella desde su fundación hasta el presente*. Tomo IV. Sevilla, 1908.

VALIENTE ROMERO, Antonio; GALBARRO GARCÍA, Jaime: "Entre el legajo y la pluma. Teoría y práctica de las crónicas de fray Nicolás de Córdoba, OFM Cap ", *Estudios Franciscanos*, vol. 117, nº460, 2016, pp. 151-190.

VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José: *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico*. Sevilla, y litografía de El Porvenir, 1863.

### **Fuentes primarias**

Archivo Histórico Provincial de los Capuchinos de Sevilla (A.H.P.C.S.) Legajo 39. Documentos referentes a la fundación del convento de Capuchinos de Sevilla.

(A.H.P.C.S.) Legajo 319. SEVILLA, fray Isidoro de: *Florido andaluz pensil, vergel capuchino ameno*. 1702.

(A.H.P.C.S.) Legajo 323. LEÓN, Ángel de: *Libro Primero Historial, en el que se notan los acaecimientos mas notables de este Convento de Menores Capuchinos de N.S.P. Sn. Francisco de la Ciudad de Sevilla*. 1805.

(A.H.P.C.S.) Legajo 323. LEÓN, Ángel de: *Libro Segundo de la Historia, o fatos del Convento de Menores Capuchinos de N.S.P.S. Fran.co extram.s de la Ciu. de Sevilla, p.r sucession de años p.a gobierno de esta Sta. Com.d y casos exemplares q.e den luz p.a los q.e acaecieren en lo futuro*. 1805-1830.

(A.H.P.C.S.) Libro 95. *Libro de profesiones del Convento de Capuchinos de Sevilla: 1644-1650*.