

RAFAEL JAPÓN (editor)

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO
Y LA COPIA PICTÓRICA

GRANADA, 2018

COLECCIÓN ARTE Y ARQUEOLOGÍA
— SECCIÓN ARTE —

Directores:

IGNACIO HENARES CUÉLLAR
y FERNANDO MOLINA GONZÁLEZ

Consejo Asesor Colección Arte y Arqueología
JAVIER ARNALDO ALCUBILLA
Universidad Complutense de Madrid
ANTONIO CALVO CASTELLÓN
Universidad de Granada
CATALINA CANTARELLAS CAMPS
Universitat de les Illes Balear
STÉPHANE CASTELLUCCIO
Institut National d'Histoire de l'Art. París
ESPERANZA GUILLÉN MARCOS
Universidad de Granada
LUCÍA LAHOZ GUTIÉRREZ
Universidad de Salamanca

RAFAEL LÓPEZ GUZMÁN
Universidad de Granada
JUAN MANUEL MONTEROSO MONTERO
Universidad de Santiago de Compostela
CARMEN MORTE GARCÍA
Universidad de Zaragoza
MARINELLA PIGOZZI
Università di Bologna
CARLOS REYERO HERMOSILLA
Universidad Autónoma de Madrid
FRANCA VARALLO
Università di Torino

Este libro es el resultado del Proyecto de Investigación *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, HAR2014-52061-P, dirigido por el profesor David García Cueto, y financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España

© RAFAEL JAPÓN

© LOS RESPECTIVOS AUTORES

© UNIVERSIDAD DE GRANADA

Campus Universitario de Cartuja
Colegio Máximo, s.n., 18071, Granada
Telf.: 958 243 930 - 246 220
Web: editorial.ugr.es

ISBN: 978-84-338-6421-5

Depósito legal: Gr.1526-2018

Edita: Editorial Universidad de Granada

Campus Universitario de Cartuja. Granada

Fotocomposición: Tarma, estudio gráfico. Granada

Diseño de cubierta: Tarma, estudio gráfico. Granada

Imprime: Imprenta Comercial. Motril. Granada

Printed in Spain

Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Agradecimientos

AGRADEZCO EN PRIMER LUGAR A LOS AUTORES DE LAS CONTRIBUCIONES del presente volumen (por orden alfabético): Jaynie Anderson, Itziar Arana Cobos, Irina Emelianova, Gonzalo Hervás Crespo, David García Cueto, María de los Santos García Felguera, David García López, Carla Mazzarelli, Luís de Moura Sobral y Elena M^a Santiago Páez, así como al doctor Gabriele Finaldi por haber aceptado redactar el prólogo del mismo. Quiero agradecer también la participación en la jornada internacional de estudios Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica en el IV centenario de su nacimiento, celebrada el 14 de diciembre de 2017 en la Universidad de Granada, a Blanca González Talavera, Benito Navarrete Prieto, José Manuel Rodríguez Domingo, Isabel Ruiz Sánchez, quien además ha colaborado en la corrección del volumen, y a todos los asistentes.

Me gustaría transmitir un especial agradecimiento a David García Cueto como investigador principal del proyecto Copimonarch, por su apoyo en la realización de la jornada y de esta publicación.

Rafael Japón

Índice

Prólogo.....	15
GABRIELE FINALDI	

Una introducción a la fama y difusión de la obra de Murillo a través de las copias.	17
RAFAEL JAPÓN	
<i>Universidad de Granada, Università di Bologna.</i>	

MURILLO COPISTA

La incógnita del joven Murillo en Madrid y el copiado de la colección real.	37
DAVID GARCÍA CUETO	
<i>Universidad de Granada.</i>	

Murillo copista de copias italianas en la Sevilla del siglo XVII: la colección del arzobispo fray Domingo Pimentel.	55
RAFAEL JAPÓN	
<i>Universidad de Granada, Università di Bologna.</i>	

«Risa es risa»: Velázquez y lo cómico-ridículo en la configuración de la pintura de género de Murillo.	119
GONZALO HERVÁS CRESPO,	
<i>Universidad Complutense de Madrid.</i>	

MURILLO COPIADO

Copias de Murillo en la Real Academia
de Bellas Artes de San Fernando. 153

ITZIAR ARANA COBOS

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

‘Para que sepa lo que hai por acá acerca de Murillo
y sus copias, que todos quieren sean originales’: Ceán
Bermúdez y Murillo, originales y copias. 179

DAVID GARCÍA LÓPEZ

Universidad de Murcia

ELENA M^a SANTIAGO PÁEZ

Biblioteca Nacional de España

La fortuna di Murillo nelle collezioni russe del
Settecento e il ruolo delle sue opere nella formazione
degli studenti dell’Accademia di belle arti. 201

IRINA EMELIANOVA

*Istituto di storia e teoria dell’arte e dell’architettura,
Università della Svizzera Italiana.*

Murillo e il dibattito sulle arti tra Italia e Francia
nell’Ottocento: ‘monstrueux amour’, copie e ricolpe. 217

CARLA MAZZARELLI

Università della Svizzera italiana.

A mano y a máquina. Copiar a Murillo en el siglo XIX: pinturas y primeras fotografías.	235
MARÍA DE LOS SANTOS GARCÍA FELGUERA <i>Universidad Pompeu Fabra, Barcelona.</i>	
Una copia desconocida de Murillo por José María Arango en Faro.	269
LUÍS DE MOURA SOBRAL <i>Université de Montréal.</i>	
Murillo in Australia.	275
JAYNIE ANDERSON OSI <i>University of Melbourne.</i>	
Bibliografía	297
Índice de nombres	337

Prólogo

GABRIELE FINALDI
The National Gallery, Londres

Este libro cuya edición corre a cargo del joven estudioso Rafael Ja-pón, vinculado a las universidades de Granada y Bolonia, versa sobre el interesantísimo fenómeno de las copias en relación con la actividad y obra de Murillo, y se publica en el contexto –y casi a modo de colofón– de las celebraciones del IV centenario del nacimiento del pintor sevillano.

La copia pictórica –que siempre ha interesado a los artistas y coleccionistas– se ha ido convirtiendo en estos últimos años en un fructífero campo de investigación académica. Por arrojar luz sobre la formación y la enseñanza artística en distintas épocas, sobre la difusión de prototipos, modelos e ideas, sobre transmisión de la fama del artista, y sobre los vaivenes del mercado del arte, la copia ofrece claves de lectura y pistas de investigación que permiten analizar ciertos temas de orden histórico, práctico y teórico. No cabe duda que el desarrollo de las nuevas tecnologías digitales, con sus reproducciones ultra-high definition y experiencias inmersivas de realidad virtual y aumentada, ha suscitado reflexiones conceptuales y filosóficas que también son pertinentes al estudio de la historia del arte y la estética.

Murillo aprendió a pintar copiando las obras de otros artistas y sus discípulos lo hicieron copiando las suyas. Consta que en el siglo siguiente, el de las Luces, para alimentar un mercado ya internacional y voraz de sus obras se sustraían cuadros de Murillo de iglesias sevillanas y se sustituían secretamente con copias. La difusión de ciertas devociones en el mundo católico (desde Francia y llegando hasta Australia) ha

dependido de la producción de copias pictóricas y reproducciones fotográficas de las Inmaculadas y Buen Pastores de Murillo. Los pintores que acudían al Museo del Prado en su primer siglo de historia copiaban más a Murillo que a Velázquez o cualquier otro pintor, y todavía en el tiempo en que yo trabajaba en el Museo (hasta 2015) los *Niños de la Concha* eran constantemente solicitados por los pintores-copistas. Aplicando distintas metodologías los autores de los once capítulos de este volumen, investigadores españoles y extranjeros cuyas procedencias reflejan el carácter internacional del fenómeno murillesco, profundizan en el estudio de esta variedad de manifestaciones relacionadas con la copia de la obra del artista sevillano.

Hace unos 20 años me pidió consejo un señor que estaba promoviendo la creación de un nuevo oratorio católico en la City de Londres. Quería encargar un cuadro de altar que copiase *La Sagrada Familia* de Murillo (conocida también como *Las Dos Trinidades*) que se conserva en la National Gallery. La pintora que le sugerí para realizarlo era francesa y decía que había sido la última modelo de Salvador Dalí. Entregó la obra introduciendo en la tela, a petición del mecenas, una vista lejana del skyline de la City londinense. Por muy incongruente que pudiera parecer, el episodio demuestra el continuado éxito de las copias de Murillo tanto en el contexto religioso actual como en el ámbito internacional. Estos temas son muy merecedores de ser estudiados y así lo testimonia esta publicación.

Una introducción a la fama y difusión de la obra de Murillo a través de las copias

RAFAEL JAPÓN
Universidad de Granada,
Università di Bologna

EN LA REAL ORDEN DE 7 DE OCTUBRE DE 1779, CUANDO ESTABA a punto de cumplirse el primer centenario del fallecimiento de Bartolomé Esteban Murillo, el conde de Floridablanca iniciaba una campaña en contra de la exportación de cuadros de los más célebres pintores españoles y especialmente de Murillo en manos de extranjeros en Sevilla. Para ello ordenó que se indagara tanto a aquellos que estaban dispuestos a vender las pinturas, como a los que querían comprarlas, y que fueran persuadidos de tal empresa incluso con multas. Tan solo una semana más tarde, Jorge Francisco de Losada alertaba en una carta al guardián del convento de San Francisco de Sevilla de la intención del pintor francés Carlos Desjardin de adquirir ciertas pinturas de la serie que el joven Murillo realizó para el claustro chico de aquel complejo religioso entre 1645 y 1648. El artista habría visitado el conjunto con anterioridad con la excusa de copiarlos, y una vez allí habría propuesto comprar los originales para sacarlos del país haciéndolos pasar por copias suyas:

«Y respecto que por incidencia de ciertas averiguaciones judiciales que [h]e practicado en consecuencia de dicha orden ha llegado a mi noticia que Carlos Desjardin, Pintor Francés que reside actualmente aquí, ha estado a reconocer los lienzos del famoso murillo que parece ay en uno de los Claustros de ese Combento tal vez con la idea de ver si dejando copiar de ellos puede proporcionar que se le vendan los ori-

ginales para hacer negociación con ellos y extraerlos fuera del Reyno por segunda mano o por la suia misma»¹.

A pesar de no conocerse con certeza como se resolvió este asunto, es cuanto menos paradójico que en la colección del abad Philippe-Jean-Louis Desjardins enviada a comienzo del siglo XIX a Canadá, con otros fondos expoliados por los franceses en Europa, se encontrara una copia de la *Muerte de Santa Clara* de Murillo, la cual fue depositada en la iglesia de Saint Michel de Bellechasse, donde se destruyó en un incendio en 1872².

La Real Orden pone de manifiesto la gran preocupación por la pérdida del patrimonio pictórico sevillano por parte de los extranjeros que llegaban a través de su puerto y que buscaban llevarse a sus países los originales de Murillo, conocidos ya en vida del artista internacionalmente. Amador de los Ríos supone que este proceso debió de iniciarse cuando Felipe V decidió trasladarse con la corte a la capital hispalense entre 1729 y 1733, periodo en que obsequiaba a los embajadores e ilustres visitantes de otras naciones con numerosos cuadros de la escuela sevillana. Ello suscitó «la codicia estrangera: conocida la riqueza artística que encerraba Sevilla en su seno por las naciones vecinas, acudieron de todas partes á la capital de Andalucía, siendo tanta la extracción de pinturas que se hizo por aquel tiempo, que obligó al cabo al ilustre ministro de Carlos III y después Carlos IV, al Conde de Floridablanca, á expedir una real orden prohibiendo que se sacase fuera del reino ningún lienzo de los artistas, que habían ya muerto»³. A pesar de la rápida aplicación de la orden, la fiebre por los cuadros murillescos debió de seguir con fuerza hasta la centuria siguiente, cuando en nombre de Isabel II se aplicó otra Real Orden impulsada desde la Real Academia de San Fernando para evitar la venta fraudulenta de obras en Sevilla, especialmente de todos los conventos, suprimidos y en funcionamiento⁴. En

1. Documento transcrito por Sanz Arizmendi, 1919: 54-55.

2. Lacroix, 1999: 35. Japón, 2015: 45-49. Kazerouni y Drouin, 2017: 287.

3. Amador de los Ríos, 1844: 406-407. El gusto de Isabel de Farnesio por la obra de Murillo es ampliamente conocido. Para profundizar en cómo afectó la presencia de estos monarcas en Sevilla en la difusión de la fama de la obra de Murillo, véase García Felguera, 1989: 133-139.

4. Amador de los Ríos, 1844: 408.

1844 el propio Amador de los Ríos ya pudo comprobar con cierto alivio que las leyes funcionaban, pero que la ciudad había quedado mermada de gran parte de su patrimonio, salvándose algo de este gracias a los coleccionistas locales como Aniceto Bravo o el deán López Cepero⁵.

En este contexto de gran interés internacional por los originales de Murillo, la producción de las copias pictóricas de sus obras fueron en aumento gracias a la consiguiente demanda y a la existencia de unos talleres especializados en el estilo del maestro⁶. Inglaterra y los Países Bajos se perfilaron en un primer momento como principales núcleos en el comercio de las pinturas sevillanas, debido a los mercantes y diplomáticos flamencos presentes en la capital hispalense, junto con los viajeros ingleses que realizaban su ruta por España. Además, como hemos visto en precedencia, la copia fue utilizada con fines fraudulentos también por los perspicaces pintores extranjeros y locales. Dos años después de la carta escrita al guardián de la Casa Grande de los franciscanos, el conde del Águila relataba en 1781 cómo un supuesto restaurador había recortado la parte superior del lienzo de la *Virgen con el Niño* que había sido encargado por Ambrosio Spínola para el oratorio bajo del palacio arzobispal sevillano, actualmente propiedad del Walker Art Gallery de Liverpool (fig. 1), y sustituyó el trozo original por una copia que él mismo ejecutó para robar el fragmento sin levantar sospechas. Posteriormente, este cuadro sería uno de los cientos que el mariscal Soult se llevaría a Francia, quien conocedor de la estafa encargó a Louis François Lejeune, otro pintor francés que el militar conoció en Sevilla, que reemplazara el trozo cortado con otra copia de mejor calidad. Aunque el mariscal intentó también recuperar la parte original que por entonces se encontraba en manos de lord Overstone en Inglaterra, fue este último quien se hizo con el lienzo completo, adquiriendo el fragmento cuando se halló en propiedad de los herederos de Soult⁷.

Poco tiempo duró la ansiada calma referida por Amador de los Ríos, pues una vez pasada la descontrolada venta de lienzos en Sevilla, las

5. Amador de los Ríos, 1944: 409.

6. Sobre la difusión del estilo de Murillo a través de los talleres de discípulos y seguidores del maestro se ha profundizado en los últimos años; véase Navarrete, 2017a; 2017b. Valdivieso, 2018.

7. Angulo Íñiguez, 1981, II: 150-151.



Fig. 1.- Bartolomé Esteban Murillo, *La Virgen con el Niño en la Gloria*, 1673. Óleo sobre lienzo, 236 cm x 169 cm. Liverpool: Walker Art Gallery, nº inv. WAG 1351 (imagen tomada de Navarrete Prieto, 2017b: 44).

desamortizaciones y la pérdida de los bienes de entidades religiosas, el patrimonio sevillano se vio de nuevo reducido inmensamente a comienzos del siglo XIX debido a la ambición del militar francés nombrado anteriormente, Nicolas Jean-de-Dieu Sout. Es ampliamente conocido cómo desde 1810 hasta 1812, centenares de cuadros de los más relevantes artistas sevillanos fueron seleccionados y almacenados en los Reales Alcázares para su posterior traslado a Francia por mandato de José Bonaparte, para cumplir con la ambición de su hermano de acrecentar los fondos del museo napoleónico en París⁸.

La diáspora de los cuadros de Murillo tuvo como consecuencia, en primer lugar, la pérdida irreparable de una parte de la propia identidad del pueblo sevillano, pero por otra, la imagen del mismo se difundió más allá de los confines europeos. La pintura de Murillo funcionó como escaparate de la idiosincrasia andaluza, y además se valoró como uno de los artistas más relevantes del siglo XVII de todo el mundo, al nivel de Tiziano (1488-1576), Guido Reni (1575-1642) o Diego Velázquez (1599-1660). Como se verá en las páginas siguientes, la obra de Murillo será utilizada como modelo para el ejercicio de la copia pictórica en las academias de Madrid, Roma o San Petersburgo al mismo tiempo, y sus pinturas expuestas en las diversas instituciones museísticas serán también copiadas por artistas atraídos por los diversos géneros pictóricos conquistados por Murillo, siendo principalmente París y Londres las grandes capitales que albergaron desde el siglo XVIII numerosos ejemplares del pintor sevillano que calaron en el propio devenir de la pintura local. Tanto es así que grandes maestros ingleses de aquel momento, como fueron William Hogarth (1697-1764) Thomas Gainsborough (1717-1788) o Joshua Reynolds (1723-1792), copiaron y se influenciaron de las obras del sevillano, a pesar de la abismal diferencia ideológica que separaba la situación social de aquel instante con las creaciones de Murillo en la Sevilla del siglo XVII, en las cuales se puede apreciar una indiscutible componente católica tan ajena a la esfera anglosajona⁹.

8. Sobre el expolio francés en Sevilla, véase especialmente Ferrín Paramio, 2009. Cano Rivero, 2015.

9. Se conoce que Gainsborough copió al menos el *Buen pastor y la Vieja y el Niño* de Murillo. Para este particular, véase García Felguera, 1989: 45-54.

Como se desprende de estas palabras, el proceso de difusión de los modelos murillescos de manera global tiene su origen en la propia ciudad de Sevilla, en la que Murillo dejó tras su muerte una fuerte estela de pintores y talleres que copiaron su estilo y sus obras, fortaleciendo el valor de los originales y dando respuesta a una demanda cada vez más creciente¹⁰. Es suficiente con pasear por las diferentes iglesias de Sevilla y su provincia para comprender el éxito local de los modelos de la *Inmaculada Concepción*, sus particulares imágenes de santos o las Vírgenes con el Niño. El reciente estudio de Valdivieso sobre *La escuela de Murillo* (2018) pone de manifiesto la ingente cantidad de cuadros murillescos existente en la provincia salidos de los pinceles de artistas que alargaron la sombra del maestro desde su ocaso hasta dos siglos más tarde, con el triunfo en la Real Academia de San Fernando de pintores sevillanos que ostentaban la consideración de copistas de Murillo, como fue el caso de José Gutierrez de la Vega (1791-1865) en la década de 1830. Uno de los lienzos que copió con certeza en estos años fue el *Sueño de Patricio*, el cual fue depositado en la institución madrileña tras ser devuelto por el gobierno francés, al mismo tiempo que Rosario Weiss reproducía el detalle de la *Virgen con el Niño* que aparece en esta composición (fig. 2), como encargo del Ministro de Brasil¹¹.

Los estudios aquí citados evidencian la importancia de Sevilla como núcleo primigenio de la copia de Murillo, aunque con las novedades aportadas en esta ocasión se pondrán las bases para la consideración de este procedimiento como el principal método empleado en la difusión internacional del gusto por el artista. Es a su vez una técnica que el pro-

10. Este asunto ha sido tratado con profundidad recientemente en la exposición *La estela de Murillo en Sevilla*, comisariada por Benito Navarrete Prieto.

11. Para este particular véase el texto de Itziar Arana en este mismo volumen. La pintura, que se propone por primera vez como aquella ejecutada por Weiss, pasó en subasta como boceto original de Murillo en 1972 (Christie's, Londres, 1972, lote 10), y posteriormente fue vendido por la misma casa como obra del círculo de Murillo (Christie's, Nueva York, 2012, lote 312). El diplomático brasileño fue Wenceslau António Ribeiro, de quien consta hizo donación de una *Cabeza de la Virgen*, considerada obra de Murillo, a la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro en 1841, véase AAVV, 1845: 26. En ese año, la obra creída del pintor sevillano, se exponía en la sala número 3 de la Academia de Río, dedicada a la escuela española. Sobre la carta de donación del cónsul, véase Dias, 2009: 143-144.



Fig. 2.- Rosario Weiss (atrib.), *Virgen con el Niño* (copia de B. E. Murillo), c. 1838. Colección Particular.

pio Murillo emplearía para aprender y para componer sus obras, como se puede comprobar en la primera parte del volumen, siendo también un medio básico empleado por los artistas de la escuela sevillana desde antiguo, como expone Francisco de Pacheco (1564-1644) en su *Tratado de la pintura* (1649).

Especialmente se pone de relieve la influencia que ejerció en su producción la pintura italiana existente en las colecciones sevillanas en el mismo momento en que Murillo florecía. Esta particular sensibilidad debió ser reconocida por el público italiano, pues entre los mecenas del pintor se cuenta con el genovés afincado en Cádiz Giovanni Bielato, quien encargó siete lienzos que dejaría tras su muerte al convento de los Capuchinos de su ciudad natal¹². Posteriormente, en 1852 Raffaele

12. Langasco, 1938:11-17. Angulo Íñiguez, 1981, II, 102-103. García Felguera,

de Ferrari, duque de Galliera, adquirió en la subasta de la Colección Soult otro lienzo de Murillo para la galería de Palazzo Bianco de Génova, el *Descanso en la huida a Egipto* que el pintor había ejecutado para el convento de la Merced Calzada de la capital hispalense¹³. El interés en Italia continuó en aumento, encontrándose otras de sus obras en importantes colecciones, como el *Apostolado* de la Galleria Nazionale de Parma, la *Virgen de la Leche* de la Galleria Corsini, o la *Virgen con el Niño* y la *Virgen del Rosario* (fig. 3) de la Galleria Pallatina del Palazzo Pitti, entre otros. Estos dos últimos cuadros, adquiridos en la primera mitad del siglo XIX para el gran duque de Toscana, posiblemente provenientes del monasterio de Ypres¹⁴, parece que sedujeron a los pintores asentados por entonces en Florencia, como demuestran las numerosas reproducciones que de ellos se sacaron, o la actividad ahora descubierta de la pintora Giulia Lega como copista de las obras de Murillo¹⁵.

En España también se conservan numerosas copias de la *Virgen del Rosario* de Florencia, como las recordadas por Angulo Íñiguez en la iglesia de San Alberto de Sevilla, en la colección de Pérez Asensio en Jerez de la Frontera, en el templo de San Clemente en Toledo y la de Vicente Castañeda en Madrid¹⁶. Además, podemos incluir en esta lista un ejemplar hasta ahora inédito que se encuentra en las dependencias privadas del convento de San Esteban de Salamanca (fig. 4), el cual parece haber sido realizado por un pintor académico, apreciándose una mayor claridad tonal y limpieza de formas que en el original, y una alta calidad en las pinceladas de ciertos detalles de la composición, como el propio Rosario o el encaje que decora la ropa del Niño. Precisamente son estos mismos particulares (especialmente los borlones rojos que penden

1989: 37. Boccardo y Di Fabio, 2004: 234-237. En los Capuchinos de Génova queda una copia de la *Adoración de los Pastores*, ver Angulo Íñiguez, 1981, II: 204.

13. Tagliaferro, 1991: 884. Boccardo y Di Fabio, 2004: 241. Salort Pons, 2009: 274-277.

14. Angulo Íñiguez, 1981, II, 149. Bisceglia, 2017: 150-152.

15. Véase el capítulo escrito por Jaynie Anderson titulado *Murillo in Australia* inserto en el presente volumen. Ejemplo del interés despertado por las obras de Murillo en Italia, es que en 1907 se documenta la existencia de una copia de la *Virgen con el Niño* de Florencia y otra de la *Virgen de la Leche* de Roma en la colección de la Albright Art Gallery en Estados Unidos; véase Stratton-Pruitt, 2002: 96.

16. Angulo Íñiguez, 1981, II: 148-149.



Fig. 3.- Bartolomé Esteban Murillo, *Virgen del Rosario con el Niño*, c. 1650. Óleo sobre lienzo, 165 x 109 cm. Florencia: Galleria Palatina, Palazzo Pitti.



Fig. 4.- Bartolomé Esteban Murillo (copia de), *Virgen del Rosario con el Niño*. Salamanca: Convento de San Esteban.



Fig. 5.- Bartolomé Esteban Murillo (copia de), *Virgen del Rosario con el Niño*. Salamanca: Convento de San Esteban.



Fig. 6.- Jerónimo de Bobadilla, *La Virgen en adoración al Niño dormido*, 1668. Óleo sobre lienzo, 59,5 x 49 cm. San Petersburgo, Museo del Hermitage.

de la cruz) los que acercan esta composición a otra versión con sutiles variantes atribuida al mismo Murillo, redescubierta recientemente en una colección privada de Texas, y que se ha identificado con la obra que se encontraba en el convento del Carmen de Sevilla¹⁷. La copia de Salamanca pudo entrar en la institución a través de una donación que incluía una segunda copia de una obra de Murillo, otra *Virgen del Rosario* (fig. 5), pero esta vez de la custodiada en el Museo del Prado, con la particularidad de haber quedado inconclusa, como se aprecia en el contraste existente entre el contorno de las figuras y el color rojizo del resto de la composición¹⁸.

Se plantea de esta manera una paradigmática comunicación entre Murillo e Italia a través del fenómeno de la copia, que entronca perfectamente con la evolución de la historia del gusto europeo en torno al coleccionismo pictórico desde el siglo XVII hasta prácticamente el inicio del siglo XX. No obstante, el triunfo del murillismo en todo el orbe occidental debe también su éxito a la temprana difusión de sus obras y la de sus discípulos desde Sevilla hacia el resto del reino y sus territorios de ultramar. Como subraya Angulo, ya en vida del pintor se hacen copias de sus obras, como la *Virgen del Rosario* que copiaría Jerónimo de Bobadilla (1640-1709), la cual quedó en propiedad del propio Murillo hasta su muerte, cuando pasaría a las manos de su hijo Gaspar Esteban¹⁹. En la carrera de Bobadilla debió de ser frecuente el copiado de obras del artista, pues en el Hermitage de San Petersburgo existe una copia a él atribuida de la *Virgen con el Niño Dormido* de Murillo, original actualmente en Oregón (fig. 6), la cual es a su vez una copia de un lienzo de Francesco Vanni (1563-1610). Cabe destacar la vasta presencia de obras de Murillo y su escuela en Cádiz y su provincia, constando entre los encargos más apreciados los lienzos para el retablo mayor de la iglesia de Santa Catalina de la orden de los Capuchinos, iniciado por Murillo y concluido por Francisco Meneses Osorio (1634-1721) tras su muerte²⁰. Actualmente también se conserva en la colección Rivero de Jerez de la Frontera una excelente copia de la *Anunciación* de

17. Álvarez Calero, 2012: 301-314; 2016: 69-87.

18. Agradezco al padre Lázaro Sastre que me señalara la existencia de este lienzo.

19. Angulo Íñiguez, 1981, I: 206-208.

20. AAVV, 1982.

Murillo que se expone en el Museo del Prado, pero en la que su autor Juan Simón Gutiérrez (1634-1718) introdujo ciertas variantes, como la terminación en arco de medio punto o el detalle de la bovina de hilo y las tijeras al lado de la cesta de la costura. Además, es digna de mención otra copia conservada en la Iglesia Mayor Prioral del Puerto de Santa María que reproduce el lienzo de *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*, incluso con las mismas dimensiones, ejecutado por Murillo para la iglesia de San Jorge del Hospital de la Caridad (fig. 7). La obra fue realizada en 1845 por José María Rodríguez y Losada (1826-1896), académico de la Real Academia de San Fernando de Madrid, de quien se conserva otra copia de esta misma composición pero en un formato más reducido en la capilla bautismal de la parroquia de Santa Cruz de Cádiz.

Más allá de los confines andaluces, de Simón Gutiérrez, que se debió formar en el taller de Murillo aunque no se ha podido documentar, existe un lienzo de grandes dimensiones en el convento de las Carmelitas Descalzas de Alba de Tormes, que decora uno de los lunetos del camarín bajo con la representación de la *Muerte de Santa Teresa*, firmado y fechado en 1687²¹ (fig. 8). Poca repercusión ha tenido en la historiografía española esta noticia, que sitúa la obra de unos de los seguidores más cercanos a Murillo en uno de los lugares de peregrinación más trascendentales para el cristianismo hispano desde el siglo XVII, en una sala donde además se hallan otras copias de obras de Murillo como la *Adoración de los Pastores*, la *Anunciación* y el *Buen Pastor*, completando la serie otros cuadros basados en su estética. Como señala Valdivieso, esta obra sigue de cerca la composición de la *Muerte de Santa Clara* que Murillo realizó hacia 1645 para el convento de San Francisco, mencionado anteriormente²². Lo que ha pasado desapercibido hasta el momento es la existencia en el palacio de la condesa de Lebrija en Sevilla de un pequeño lienzo que parece copiar esta misma composición (fig. 9), pero del que la historiografía ha ignorado cualquier vínculo con la obra de Alba de Tormes, creyéndolo solamente un boceto de Murillo²³. Las evidentes diferencias formales, centradas en las escenas secundarias

21. Valdivieso y Serrera, 1982: 174. Valdivieso, 2018: 109-110.

22. Valdivieso, 2018: 110.

23. Corzo Sánchez, 2002: 116-117.



Fig. 7.- José María Rodríguez y Losada, *Moisés haciendo brotar el agua de la roca de Horeb*, 1845. Óleo sobre lienzo, 210 x 585 cm. El Puerto de Santa María: Iglesia Mayor Prioral.



Fig. 8.- Juan Simón Gutiérrez, *La muerte de Santa Teresa*, 1687. Alba de Tormes: Monasterio de la Anunciación de Nuestra Señora de Carmelitas Descalzas.



Fig. 9.- Juan Simón Gutiérrez (?), *La muerte de Santa Teresa*, c. 1687 (?). Sevilla: Museo-Palacio de la Condesa de Lebrija.

y en la disposición rectangular de su formato, en vez del medio punto, confirman junto con las características plásticas basadas en las rápidas pinceladas que se trata del boceto de la obra de Alba de Tormes, que podría ser del mismo pintor. Sin embargo, debido a la gran calidad del diseño y a la fecha de ejecución –solamente cinco años después de la muerte de Murillo–, podría tratarse también de un boceto ejecutado efectivamente por el maestro y llevado al lienzo por Simón Gutiérrez, como ya hiciera del mismo modo Meneses Osorio con el encargo del retablo de los Capuchinos de Cádiz.

En el siglo XVIII destaca en la estela de Murillo Domingo Martínez (1688-1749), quien asimiló el estilo del maestro a través del aprendizaje con Juan Antonio Osorio, y consiguió vincularse con los monarcas españoles en la mencionada estancia de la corte en Sevilla, trabajando así para Isabel de Farnesio. Gracias a este factor sus obras, que no se alejan en ningún momento del signo de Murillo, se difundieron por toda España, hallándose actualmente ejemplares de este artista en tan dispares lugares como Baeza, Granada, Madrid, Soria y Pontevedra²⁴. Martínez supo inculcar en sus propios seguidores esta célebre estética, alargando así hasta el siglo siguiente la sombra sevillana del espíritu de Murillo. Atribuido a uno de ellos, Andrés de Rubira (†1760), en la parroquia del Santuario de Santa María de Begoña de Bilbao se puede contemplar una serie de once lienzos con los episodios de la *Vida de la Virgen y de San José*, en los que bajo la estética murillesca se esconden composiciones de Rubens (1577-1640) y Simon Vouet (1590-1649), llegándose incluso a copiar literalmente en algunos de estos las estampas en que se basan²⁵.

Los originales y copias de Murillo también llegaron inevitablemente a los países iberoamericanos desde el siglo XVII, y lo hicieron según Palomino desde su etapa de formación con Juan del Castillo, debiendo de seguir tal flujo hasta el final de su carrera para dar respuesta a la fuerte demanda para el ornato de las iglesias americanas²⁶. La relación del pintor con América parece tener inicio en su juventud, cuando quiso marchar para aquellas tierras, aunque ese sería un trayecto que cono-

24. Valdivieso, 2018: 299-316.

25. Quiles, 2017: 238-240. Valdivieso 2018: 333-336.

26. Palomino, 1986: 290.

cería uno de sus hijos, Gabriel, como se desprende del testamento del artista²⁷. Además, en la producción de Murillo proliferaron las representaciones de la primera santa americana, Santa Rosa de Lima, quien además se vincula a la biografía de una de sus hijas, encontrando tanto éxito con sus imágenes que consiguieron llegar hasta el Nuevo Mundo²⁸, donde fueron copiadas por artistas locales como Juan Rodríguez Juárez²⁹. Además, el copiado de obras de Murillo en aquel continente se llevaría a cabo de manera profusa en el siglo XIX siguiendo la moda europea, como ha demostrado recientemente Fernández Valle³⁰.

Es necesario señalar que Estados Unidos también fue desde el siglo XIX un gran receptor de obras de Murillo y su escuela. El dilatado interés de los coleccionistas estadounidenses no era ningún secreto por entonces, siendo conocedor de ello incluso el delincuente que el 1874 recortó la parte superior del lienzo del *San Antonio con el Niño* de la catedral de Sevilla e hizo llegar el fragmento hasta Nueva York, siendo devuelto por el honrado anticuario W. Schaus, quien supo reconocer a qué pintura pertenecía³¹. No obstante, la primera obra en llegar a aquel país fue la *Caridad Romana* enviada a Filadelfia y expuesta desde 1816 en la Academia de Bellas Artes de Pensilvania, hasta que se desapareció debido a un incendio en 1845. Desde entonces fueron entrando decenas de obras tanto en las colecciones privadas como en las principales instituciones museísticas, contándose la presencia de casi cien pinturas en 1876³². Sin embargo, es muy probable que gran parte de estas piezas fueran copias, pues así se reconocen en algunos de los catálogos de las colecciones norteamericanas, como por ejemplo aquel redactado en 1853 de la colección de Richard W. Meade en Filadelfia, en el cual se cita una copia del *Santo Tomás de Villanueva repartiendo limosnas a los pobres*, realizada por uno de los discípulos de Murillo. Los diletantes y coleccionistas que viajaron por Europa en esta centuria incentivaron este tipo de adquisiciones, como John R. Murray, un hombre de nego-

27. Angulo Íñiguez, 1981, I: 77.

28. Quiles García, 2005: 41-42.

29. Fernández Valle, 2017: 165.

30. Fernández Valle, 2017: 187-190.

31. Angulo Íñiguez, 1981, II: 239.

32. Stratton-Pruitt, 2002: 95.

cios que encargó las copias de las obras de los grandes maestros que más le gustaron y se las llevó consigo a Nueva York, percatándose algunos escritores, como S. Spooner, de cómo la obra de Murillo se copiaba e imitaba tanto, y alcanzaba en el mercado un precio muy alto³³.

En este volumen, resultado del proyecto I+D *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*³⁴, se pretende sentar las bases para entender el éxito de la obra de Murillo a través de la copia pictórica en el mundo occidental. En primer lugar, se ha querido evidenciar cómo la técnica de la copia estuvo presente en la juventud de Murillo como método de formación, el cual dirigiría su mirada hacia Madrid, villa y corte en la que se encontraba su paisano y admirado Diego Velázquez custodiando las colecciones reales, donde se empaparía de las numerosas pinturas europeas de grandes maestros, especialmente de las de José de Ribera, como ha propuesto David García Cueto. El que escribe profundiza en este último argumento, demostrando cómo la inspiración de la pintura religiosa italiana la conseguiría asimismo en Sevilla, especialmente a través de la colección del arzobispo Domingo Pimentel, quien llevó consigo a la capital hispalense una serie de copias desde Italia que serviría para alentar la producción de Murillo desde su llegada en 1649. Por otra parte, Gonzalo Hervás Crespo ahonda en la originalidad de Murillo en la creación de pinturas de género, poniendo de relieve los fundamentos que el maestro tuvo a su alcance para la construcción de estas imágenes, encontrándolos tanto en su propia realidad como en la memoria cultural y literaria, las cuales serían posteriormente copiadas por su escuela y muy apreciadas en el comercio internacional. Precisamente serán las ventas de sus obras y las copias por parte de sus seguidores, como se ha esbozado anteriormente, los factores que alarguen el resplandor de la fama de Murillo y su estilo más allá de su muerte. Por ello, en el segundo bloque se profundiza en el fenómeno del aprendizaje del arte de la pintura en el seno de las diferentes academias europeas, partiendo evidentemente de la de

33. Stratton-Pruitt, 2002: 98.

34. Proyecto I+D HAR2014-52061-P, COPIMONARCH. *La copia pictórica en la Monarquía Hispánica (siglos XVI-XVIII)*, Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España. Investigador Principal: David García Cueto, Universidad de Granada.

San Fernando en Madrid, estudiado por Itziar Arana Cobos, siendo apoyado con la consideración de Ceán Bermúdez sobre los originales y copias de Murillo en aquel tiempo a través de sus manuscritos inéditos, llevado a cabo conjuntamente por David García López y Elena M^a Santiago Páez, ofreciendo ambas contribuciones un excelente marco para comprender la inclusión de las pinturas de Murillo como modelo en la formación de los artistas en las distintas academias de Italia y Rusia en aquel mismo periodo, investigaciones realizadas por Carla Mazzarelli e Irina Emelianova respectivamente. De la copia de Murillo en el siglo XIX se ha encargado María de los Santos García Felguera, quien reflexiona magistralmente sobre el paso de la reproducción pictórica a las primeras fotografías de las obras de Murillo, siendo fundamental en ambos casos el reconocimiento internacional de su obra. Para concluir, se quiere dar a conocer de mano de Luis de Moura Sobral una pintura inédita de la etapa de formación de José María Arango en Portugal que copia un original de Murillo, hoy en La Habana, así como una serie de pinturas desconocidas hasta el momento de la escuela de Murillo en Australia, desveladas por Jaynie Anderson.

El desarrollo de la fama de Murillo que se plantea en esta ocasión mediante la copia, permite entender cómo en el siglo XX las imágenes del sevillano estaban enraizadas en la conciencia común. De las primeras fotografías, sus obras pasaron a las postales, estampas, catálogos, carteles, y sirvieron para la decoración de objetos cotidianos, como calendarios, o cubiertas de cajas de dulces o membrillo. Ni siquiera para entonces podríamos circunscribir este fenómeno a una esfera estrictamente nacional, y ello lo demuestra por ejemplo que un cuadro de Murillo fuera escogido por el escritor canadiense Louis-Honoré Fréchette para confeccionar un cuento de Navidad, publicado póstumamente en 1919, cuyo argumento se desarrolla en Contrecoeur, Quebec. Su protagonista es Maurice Flavigny, un artista humilde formado en París, quien para poder subsistir y ayudar a su madre se dedicaba también a la venta de pinturas antiguas. Una mañana recibe un paquete con una carta de un extraño que había encontrado su cartera en la calle, y como necesitaba el dinero, decidió tomarlo para comprar un billete de tren. Para calmar su conciencia entregó a cambio un objeto que no le servía, un cuadro de un *Niño Jesús* que resultó ser un original de Murillo. Avanzando en la historia, el lector se percata que era el mismo lienzo que pertenecía a Suzanne Aubray, la cuidadora de la madre del

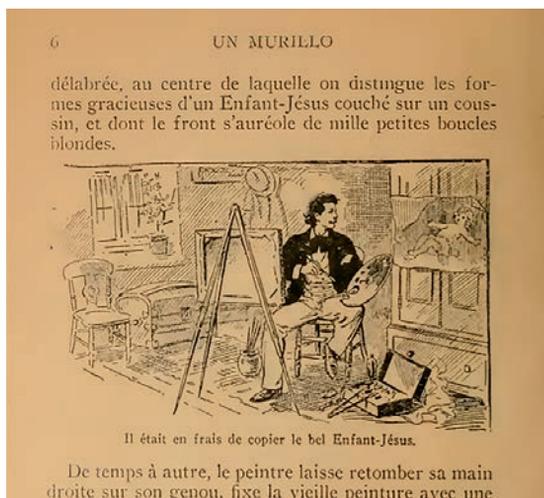


Fig. 10.- Louis-Honoré Fréchette, Un Murillo, 1919, pp. 8-9. Ilustración de Henri Julien.

pintor que había quedado ciega, y en un acto de generosidad malvendió ese tesoro familiar a un desconocido para adquirir las medicinas de la anciana. Finalmente, Maurice conoció tales hechos y decidió dar el dinero de la venta del cuadro a la joven, que no lo aceptó pero cuya felicidad se desbordó al contemplar en la iglesia del pueblo el que ella creyó su cuadro perdido. Sin embargo, aquel milagro era simplemente una copia del lienzo de Murillo que el mismo pintor había ejecutado y donado al templo a su regreso por Navidad³⁵ (fig. 10).

Un siglo más tarde de la publicación de este cuento, cuando se celebra el IV centenario del nacimiento del pintor, habiéndose superado los estigmas relacionados con el cansancio popular producido por la reproducción masiva de las imágenes de Murillo a lo largo de la centuria pasada, su producción se enfrenta de nuevo a una profunda reconsideración histórico-artística. Al mismo tiempo, su obra es objeto de un proceso de copiado sin precedente, aquel que se apoya en los métodos de reproducción que ofrece la era digital, y que podrá ser también estudiado en el futuro como un ulterior testimonio de la probablemente atemporal fama de Murillo.

35. Fréchette, 1919: 5-39.