

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SANTA ISABEL DE HUNGRIA

ESTUDIOS  
DE ARTE ESPAÑOL



PATRONATO «JOSE MARIA QUADRADO»  
DEL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS



REVISTA DE ESTUDIOS DE ARTE ESPAÑOL

ESTUDIOS

DE ARTE ESPAÑOL



**ESTUDIOS DE ARTE ESPAÑOL**

ESTUDIO DE ARTE ESPAÑOL



ESTUDIO DE ARTE ESPAÑOL



PUBLICACIONES DEL PATRONATO  
«JOSE MARIA QUADRADO» DEL C.S.I.C.



PATRONATO  
"JOSE MARIA QUADRADO"

Dep. Leg.: SE-137-1974. I. S. B. N. 84-00-03992-0.

Esc. Gráfica Salesiana - M.<sup>a</sup> Auxiliadora, 18 - Sevilla



REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES  
DE SANTA ISABEL DE HUNGRIA

ESTUDIOS  
DE ARTE ESPAÑOL



SEVILLA  
1974



Indice general



## INDICE GENERAL

ANTONIO DE LA BANDA Y VARGAS: <i>Huellas artísticas andaluzas en la Baja Extremadura</i> ... .. .	11
ANTONIO BLANCO FREIJEIRO: <i>Rodrigo Caro, arqueólogo</i> ... .. .	35
SEBASTIÁN GARCÍA VÁZQUEZ: <i>El cuadro y el espejo</i> ... .. .	49
ALFONSO GROSSO SÁNCHEZ: <i>La Semana Santa de Sevilla vista por un pintor</i> ... .. .	55
JOSÉ GUERRERO LOVILLO: <i>Antonio María Esquivel, poeta</i> ... .. .	67
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: <i>Arte español del siglo XVII</i> ... .. .	75
JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ: <i>De nuevo con Martínez Montañés</i> ... .. .	89
FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA: <i>Relectura de la Canción a las Ruinas de Itálica</i> ... .. .	125
SANTIAGO MARTÍNEZ MARTÍN: <i>Mi maestro Joaquín Sorolla</i> ... .. .	155
FRANCISCO PONS-SOROLLA Y ARNAU: <i>La obra de Sorolla al cumplirse el cincuentenario de su muerte</i> ... .. .	163
CARLOS SERRA Y PICKMAN (†) MARQUÉS DE SAN JOSÉ DE SERRA: <i>Estudio de un retrato del Arzobispo Don Fray Pedro de Urbina, atribuido a Murillo</i> ... .. .	173
JOSÉ VALVERDE MADRID: <i>El pintor Juan de Alfaro</i> ... .. .	181
JOSÉ VALVERDE MADRID: <i>Un cuadro y un documento inéditos en el centenario del pintor Vicente López</i> ... .. .	205



JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ

## Arte español del siglo XVII



Fragmento  
«el Mundo».



*Imagen de la Inmaculada. Retablo mayor de San Jerónimo. Granada.*

En el Monasterio granadino de monjas jerónimas, de Santa Paula, se conserva el *Libro que contiene todos los monjes que han hecho profesión en este Monasterio de N. P. San Jerónimo*; y en él (folio 16) una noticia del mayor interés, acerca de la escultura cuyo título encabeza esta nota <sup>1</sup>. Dice así:

“En tiempo de este Prior (Fr. Manuel de San Jacinto) se empezaron a formar las cuentas por reales habiendo siempre sido por maravedis. En tiempo de dicho P. Prior se reparó que las imágenes de Ntr.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> y de Ntr.<sup>o</sup> Padre San Jerónimo estaban mal colocadas, porque siendo nuestra Señora la titular, debía estar inmediata después del Arca del Santísimo Sacramento y Ntr.<sup>o</sup> P. S. Jerónimo en el nicho mas arriba. Ejecutose así el día 23 de Noviembre del año 1693. Hállase en éste lugar puesto lo siguiente. *La imagen nueva, que está en el altar mayor de Ntr.<sup>a</sup> Sr.<sup>a</sup> de la Concepción, titular de este Real Monasterio, LA HIZO ANTONIO DE SALA, natural del Reino de Valencia. Labróla en la hospederia; concertóse que le habian de dar de comer dos años y cuarto, en la hospederia. La ración que se le dió todo este tiempo la dejaron algunos religiosos, con especialidad los PP. Fr. Juan de San Esteban y el P. Fr. Francisco Pablo, conque sólo le dió la Comunidad pan y vino. El costo de la madera lo hizo el P. San Esteban. ACABÓSE DE HACER DE MADERA EL DIA 18 DE MARZO DE 1697. La doró y estofó GREGORIO DE RUEDA vecino de esta ciudad, acabola el dia 20 de Abril. El dia 23 del dicho mes mientras la Comunidad estaba en Visperas, fué traída la Santa Imagen, viniendo algunos Religiosos con luces, y al entrar la Sta. Imagen por la puerta de San*

1. Agradezco a mi compañera de Academia, la Rvdma. M. Sor Cristina de la Cruz de Arteaga y Falguera, la noticia de esta documentación y la transcripción del texto correspondiente.



Gregorio, siendo acaso, pareció misterio, pues al mismo tiempo empezó el Coro a cantar el maravilloso cántico del Magnificat, o parece quiso estrenar la Iglesia primera de su Patrono en este Reino con el cántico tan propio de Ntr.<sup>a</sup> Reina y Patrona. Púsose la Imagen sobre un bufete y Ntr.<sup>o</sup> P. Fr. Manuel de San Jacinto (Prior que al presente era en su segundo trienio) tomó roquete y estola e hizo la bendición de la Imagen, que está en el Ritual Romano. Hecha, colocóse en su lugar, y al acabarla de poner, que dijimos todos, buena esta, comenzaron a repicar en la Catedral, que aunque fue acaso, parece quisieron suplir la falta, que las nuestras hicieron en tal ocasión."

La figura viene atribuida a Bautista Vázquez el joven, por el maestro Gómez Moreno, y al escultor granadino Melchor Turín por Emilio Orozco Díaz<sup>2</sup>. Las características de la imagen parecen encajar en la cronología del retablo principal del monasterio, es decir, finales del siglo XVI o comienzos del siguiente; es más, iconográficamente habría que situarla en este mismo tiempo, al significar una versión del tema de las Varas, pues compone la Virgen Madre con San Joaquín y Santa Ana, en fórmula utilizada en la época, al propio tiempo que se veneraba la Virgen Apocalíptica. Posiblemente la noticia deba corresponder a otra escultura, colocada allí en las postrimerías del XVII<sup>3</sup>.

Por otra parte desconozco obras del escultor valenciano Antonio de Sala, que nos permitirían análisis comparativos.

### *Imágenes de Jacinto Pimentel.*

La presente nota pretende ofrecer unas fotografías de obras de este escultor, Oficial de Francisco de Ocampo en 1624<sup>4</sup> y presente

2. Emilio Orozco Díaz: *Propósito y conclusión, en Martínez Montañés (1568-1649) y la escultura andaluza de su tiempo*. Madrid, 1972, pág. 123.

3. El profesor Orozco me comunica confidencialmente que la obra de referencia puede ser una Inmaculada pequeña, del Museo granadino, correspondiente a la fecha en que se readaptó la calle central del gran retablo jeronimiano.

4. J. Hernández Díaz: *Jacinto Pimentel. Thieme Becker Künstler lexikon*. XXVII. 1933, pág. 49.

No hay base documental para manifestar que fuese discípulo de Ocampo, como repetidamente se ha escrito (H. Sancho Corbacho: *Contribución documental para la Historia del Arte sevillana. Documentos para la Historia del Arte en Andalucía II*, 1928, pág. 285; y María Elena Gómez Moreno: *Escultura del siglo XVI. Ars Hispaniae*, XVI, 1958, pág. 292), sino tan sólo oficial, como expresamente se consigna al testificar una escritura notarial.



en el ámbito del gran arte hispalense y gaditano del Siglo de Oro; no están suficientemente divulgadas y estimo de interés comentarlas.

Como obra suya, bien identificada (1630), conocemos el retablo del templo conventual de Madre de Dios, en Carmona (Sevilla), que lo sitúa discretamente en el área del arte de Andalucía occidental<sup>5</sup>.

María Elena Gómez Moreno menciona también, entre sus producciones, un San Juan Bautista, firmado, "para Sta. María de las Nieves, hoy en los Capuchinos de Sevilla", y los Santos Diego de Alcalá y Bernardino, en la iglesia gaditana de San Francisco<sup>6</sup>.

El Santo Precursor, que estudié hace años en el convento sevillano de Capuchinos, y le había perdido la pista, se halla en el templo de la citada Comunidad existente en la granadina avenida de la Divina Pastora<sup>7</sup>. Con motivo de la estancia en dicha ciudad, asistiendo al XXIII Congreso internacional de Historia del Arte, tuve la agradable sorpresa de reconocerlo, situado en la escalera que desciende a la cripta<sup>8</sup>.

Mide 1,77 m.; la figura muestra un ligero quiebro hacia la izquierda, está revestido con la consabida piel de camello (según atavío iconográfico propio del Santo), y con la diestra mano señala al Cordero Inmaculado, apoyado en un tronco de árbol en el que se lee: *Pimentel*.

Posiblemente es obra avanzada en la cronología de su autor; en ella parece acusar el barroquismo introducido por Arce en el ambiente sevillano, apartándose de lo montañésino y canesco, que (especialmente esto) es lo que identifica su tarea (Figs. 1 y 2).

El San Diego de Alcalá no lo creo obra suya; posee unas características distintas de lo conocido como propio y tampoco lo encajo en 1644; antes de ahora lo he relacionado con la producción montañésina, aunque restaurado<sup>9</sup>.

En 1630 se concertaba un retablo para la parroquia de San Lo-

5. Documentado por H. Sancho (*op. cit.*); publicado por J. Hernández Díaz, A. Sancho Corbacho y F. Collantes de Terán, en el *Catálogo arqueológico y artístico de la provincia de Sevilla II*, 1943, pág. 186, fig. 374.

6. *Op. cit.*

7. Desconozco la procedencia; tampoco sé el fundamento de la afirmación de María Elena.

8. Agradezco al R. P. Andrés de Málaga, O.M.C., la diligencia en encargar las fotos que ahora se publican y el ofrecimiento de las mismas.

9. J. Hernández Díaz: *Novedades en torno a Martínez Montañés. Homenaje al prof. C. de Mergelina*, Murcia, 1961-62.



renzo, de la Ciudad de la Giralda, y en él una imagen de la Inmaculada, de una vara y dos tercios de altura, con media luna y dos serafines en la peana, de madera de cedro y *de la mano de Jacinto Pimentel por ser auer ofrecido a la hacer abentaxada de buena*<sup>10</sup>.

El retablo es en todo semejante al de Carmona (Fig. 3) y podemos juzgar que Pimentel haría —aquí y allí— la traza; la Purísima es muy interesante y sin duda compuesta por este imaginero<sup>11</sup>: Está bien dibujada y tallada; iconográficamente se relaciona con las Inmaculadas que Cano realizaba por los mismos años para diversos templos sevillanos; incluso la indumentaria es un trasunto de las suyas (Fig. 4).

#### *Naturalezas muertas de Juan Van der Hamen y León.*

Mi compañero D. Manuel Alvarez Fijo, profesor de la Escuela Superior de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, me da noticia de dos pinturas restauradas por él en la Cátedra correspondiente de dicho Centro, que forman parte de una colección particular.

Una representa interesante composición con canasta y frutas (mide 0,62 x 0,83 m.) y otra interpreta un lebrillo con hortalizas, viandas, cuchillo y otros objetos (mide 0,62 x 0,83 m.).

La primera (Fig. 5), ha sido cuidadosamente limpiada y restaurada, apareciendo en el ángulo inferior izquierdo una inscripción, de la época de la pintura, que dice: *J. Vanderhamen de León*, y debajo, con grafía análoga, *número 5*. Se copian ambas, tal como se hallaron, quedando respetadas en su integridad.

La segunda (Fig. 6), estaba mucho peor conservada, con numerosos y burdos repintes, ajenos a la composición, apareciendo también la firma identificadora que dice: *Hamen y León*, en la forma que se transcribe<sup>12</sup>.

Por diversas circunstancias no he podido examinar dichas pin-

10. H. Sancho: *op. cit.*, p. 285. Id.: *La Inmaculada Concepción de la iglesia de San Lorenzo. El correo de Andalucía*, 6-XI-1929.

11. J. Guerrero Lovillo: *Guía de Sevilla*, 1952, pág. 96.

12. En la obra de Julio Cavestany (*Florereros y bodegones en la pintura española. Catálogo ilustrado de la exposición*. Madrid, 1936 y 40, pág. 72) se transcriben dos firmas.

A. Gallego Burin (*Granada. Guía Artística e Histórica de la Ciudad*. Madrid, 1961, pág. 351) menciona unos bodegones de este autor en el palacio arzobispal de La Zubia. Se sabe que en uno figura la inscripción *Dn. Juan de Valderamen y León*.

A. Pérez Sánchez (*Caravaggio y el naturalismo español*. Madrid, 1973, núms. 69 y 70) analiza dos cuadros firmados: *Ju. Van der Hamen* y *Dn. Ju. Ban der Hamen y Leon*.



1<sup>o</sup> J Vnder anen le con  
nu p r 5

2<sup>o</sup> Mmiz y leuz

turas, limitándome, pues, a dar testimonio de ellas, ofreciéndolo a los especialistas, para que determinen sobre su originalidad, réplica, imitación o copia<sup>13</sup>.

*Nuevos datos sobre "La Caridad Romana", de Murillo.*

Hace algún tiempo el M. R. P. D. José Luis Carreño, S.D.B., me informaba de que el 12 de abril de 1966 llevó a U.S.A., desde Bilbao, una pintura en lienzo, representando el episodio, repetidamente interpretado, que narra Valerio Máximo (en su obra "Factorum et Dictorum memorabilium"), según el cual Cimón, condenado a morir de hambre en una mazmorra, es amamantado por su propia

13. Este interesantísimo pintor gozó de justa fama y prestigio entre sus contemporáneos: Valdivielso, Pérez de Montalbán, Pacheco y Díaz del Valle, le califican de «pintor de los buenos, de nuestro tiempo», le incluyen «entre los excelentes ingenios de Madrid» y se hacen lenguas de la representación de los dulces, flores y frutas por él pintados.

Lope de Vega le dedica diversas composiciones poéticas, cantando en bellísimos versos:

«Dijo que vuestro ingenio peregrino  
le hurtó para hacer frutas sus pinceles  
que no pintáis, sino criáis claveles  
como en ella en tierra, vos en blanco lino.»

La demanda de obras suyas fue muy grande, determinando junto a piezas magistrales, otras de factura muy desigual, imitaciones, copias y falsificaciones.

Debo citar aquí el artículo de Lafuente Ferrari: *La peinture de bodegones en Espagne*, inserto en *Gazette des Beaux Arts*, 77, 1935, II, pág. 169, y el importante libro de Ramón Torres Martín: *La naturaleza muerta en la pintura española*. Barcelona, 1971, pág. 53.



hija Pero o Perús; escena conocida ordinariamente con el título de "La Caridad Romana", evidente alusión al amor filial. Dicha pintura, que mide 1,85 x 1,54 m., es propiedad de la familia de la difunta D.<sup>a</sup> María Dolores Gómez Aguirre, Vda. de D. José Soupéne, padrino éste de bautismo del citado P. Carreño; poseyéndolo últimamente D.<sup>a</sup> María del Rosario Gómez Bollain, vecina de Bilbao, sobrina-heredera de dicha señora (Fig. 7).

La historia de este cuadro es la siguiente: D.<sup>a</sup> María Dolores Gómez Aguirre, Vda. de Soupéne, ya nombrada, lo heredó en 1935 de su tía D.<sup>a</sup> Trinidad Gómez Cuéllar, vecina de Granada<sup>14</sup>, quien a su vez lo recibió, también por herencia, de su hermana D.<sup>a</sup> Dolores. Esta había sido heredera universal de su padrino D. Manuel González de la Blanca, fallecido en 1912 en el pueblo granadino de Santa Fe, a los 82 años. En el testamento de éste no se menciona el cuadro por declarar a la susodicha heredera universal de todos sus bienes, según se ha dicho; sin embargo, los familiares y la citada D.<sup>a</sup> María Gómez Aguirre recordaban y recuerdan que la pintura con el título de "La Casta Susana" estuvo siempre en poder de la familia y que la atribuían a Ribera.

Por otra parte sabemos que una pintura, cuyo asunto era también "La Caridad Romana", original de Bartolomé Esteban Murillo, y que estaba en poder de Godoy, tiene una larga y azarosa historia que ha sido narrada minuciosamente por Arcadio Guerra<sup>15</sup> y Jesús Hernández Perera<sup>16</sup>, y puede resumirse así:

a) Godoy, Príncipe de la Paz, manda en 1807 al grabador real D. Tomás López Enguídanos, que ejecute un grabado de "La Caridad Romana", cuadro de Murillo que se encuentra en su colección privada, por donación real; b) Enguídanos, no satisfecho con el dibujo que se le había proporcionado para ello<sup>17</sup>, debido a José Martínez (33 x 42, aguada, lápiz negro, papel blanco wahtmann 1801), pide se le deje el original para cumplimentar más perfectamente el encargo, como lo hizo en 1809<sup>18</sup>; c) poco después de recibirlo él, tras el motín de Aranjuez, Godoy sale para Francia; d) en 1808 los soldados de Napoleón invaden España; los franceses reclaman todas las alhajas, efectos y propiedades de Godoy; Enguídanos, ante esto,

14. En el testamento de 1935, se menciona el cuadro como «La Casta Susana».

15. *Cómo salió de España «La Caridad Romana» de Murillo. «Un convite rústico», de Teniers. Arch. español de Arte, XXVII, 1954, pág. 336.*

16. «La Caridad Romana» de Murillo. *Arch. español de Arte, 1959, pág. 257.*

17. *Exposición antológica de la Calcografía Nacional. Granada, 1973, págs. 72 y 75.*

18. *Id., id., pág. 54.*



esconde el cuadro; e) José Bonaparte requiere que Enguídanos le grave su efigie; rehusando cometer tal "infamia", el grabador se escapa a Valencia, su tierra natal, llevándose el cuadro consigo; f) de allí se trasladó a Alicante, encargando a un pintor residente en Valencia (1812) que retocase el cuadro que se había "descacarado" en el viaje; el artista (así lo asegura Enguídanos), mientras retoca los desperfectos, se permite cubrir algo más los pechos de la mujer por cuestión de decencia; g) cuando le fue posible, dadas las circunstancias, Enguídanos vuelve a Valencia por el cuadro y queda desagradablemente impresionado al ver que el pintor lo había estropeado; h) considerándolo ya como suyo después de esta intervención, falto de recursos y con numerosa familia a su cargo, decide Enguídanos marchar a América, liquidando todos sus bienes y entre ellos el cuadro, que vendió a un comerciante inglés de los E.E.U.U., llamado "Orcho", por 6.000 reales; y desde entonces "se pierde" "la pista del cuadro"; pues al fin Enguídanos desistió del viaje al Nuevo Mundo, mientras "Orcho" marchó allá con el lienzo; i) cuando, en 1814, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando reclama la pintura, Enguídanos ya no sabe dónde se encuentra; alega como atenuantes que tenía nueve hijos que alimentar, que el cuadro había quedado irreparablemente estropeado por la intervención del artista valenciano, y que, después de todo, era mejor que él se beneficiase del cuadro que no los franceses.

Es obvio afirmar que, ignorado el paradero del cuadro de Murillo, el grabado de López Enguídanos, de 1809, publicado por Hernández Perera, y en la exposición ... de la Calcografía Nacional, adquiere una fuerza documental de primera categoría (Fig. 8).

El P. Carreño, investigando en U.S.A. sobre el cuadro que la citada Sra. G. Aguirre le había confiado, encuentra un ambiente de indiferencia, y, no logrando de momento su propósito, sigue sus pesquisas e investigaciones, hallando, entre otras cosas, que la señora Helen W. Henderson, en una Memoria sobre la *Pennsylvania Academy of Fine Arts*, refiere la destrucción de un noble lienzo de Murillo adquirido en España de la colección de José Bonaparte... una representación de "Caridad Romana"... (en otros documentos es citado como "La Hija Romana"), en el incendio provocado en el edificio de la Academia por un maniático, que determinó la pérdida de numerosas obras de arte.

Ante las observaciones del susodicho P. Carreño, el Director de la Academia de Pensilvania le manifestó que había habido error



en la afirmación de la Sra. Henderson de que el cuadro procediese de Bonaparte y le entregó fotocopias de dos interesantísimos documentos: el primero, fechado en 19 de junio de 1813, por el que el Sr. Obadeat Rich<sup>19</sup> deposita la pintura en la citada Academia, previa entrega de quinientos dólares, con la condición de que se le devolviera cuando así lo deseara, reintegrándole la cantidad (Fig. 9); por el segundo documento, de 19 de marzo de 1816, O. Rich vende definitivamente el cuadro a la Academia, por mil dólares más<sup>20</sup> (Fig. 10).

En un artículo publicado por Enriqueta Harris<sup>21</sup>, da a conocer un dibujo (boceto ?) del cuadro "Caritas Romana", firmado por Murillo, existente en el Museo Boymans-van Beuningen, de Rotterdam, cuya composición y pormenores son muy análogos y apenas difieren del grabado de López Enguñanos y del cuadro del P. Carreño<sup>22</sup>.

El susodicho P. Carreño, al solicitar el permiso de exportación (que le fue concedido el 1.º de abril de 1966), entregó una fotografía de la pintura, que estaba en Bilbao, presentada como de autor desconocido y al parecer copia libre del cuadro del mismo asunto —"La Caridad Romana"— de Stomer, que se admira en el Museo del Prado<sup>23</sup>; la obra no fue examinada al efecto.

El cuadro estuvo en New Rochelle (N.Y.) y también en Londres, donde fue examinado muy detenidamente por el restaurador D. Julió Moisés, realizando análisis químicos, investigaciones radiográficas y otros sistemas de enjuiciamiento. Del informe redactado que a continuación se inserta, llega a la conclusión que toda la obra fue

19. Escrito ordinariamente O. Rich. ¿Será el Orcho, nombrado por López Enguñanos, en defectuosa pronunciación y transcripción?

20. En el Catálogo de la Academia (1845), al describir el cuadro *Roman Daughter* (Hija Romana), de Murillo, consigna una nota marginal autógrafa que dice: *Burned* (quemado).

21. *A Caritas Romana by Murillo. Journal of Courtauld Warbury Institute*. Londres, 1964, ? pág. 337.

22. Curtis, en su obra *Velázquez and Murillo*, al referir la historia del cuadro de Godoy, afirma que existía una copia (32 x 46 cm.) en la colección de D. José de Madrazo, procedente de la Galería Iriarte.

Véase también una hoja impresa e ilustrada: «To all Art Lovers. The mystery of a Murillo painting».

23. Alfonso E. Pérez Sánchez: *Caravaggio y el naturalismo español*. Madrid, 1973, cataloga (núm. 43) el cuadro de dicho asunto, original de Jan Janssen (1,72 x 2,15 m.), perteneciente a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que fue de Godoy y pasó a dicha Corporación con su colección; y el del Museo del Prado (núm. 59), con diversas atribuciones, entre ellas a Stomer (1,98 x 1,41 m.), Ribera, Crespí y que posee una inscripción muy perdida que parece decir Mayvoghel o Mayvogher.



ejecutada hace unos trescientos años, aproximadamente, de cuyo momento identifica la cabeza, manos y paño blanco de la dama, así como zonas del lado izquierdo del fondo; en cambio, la figura de Cimón, ropaje de su hija y fondo claro derecho, se estima repintada o reforzada hace unos ciento cincuenta años, quedando restos de color cuya antigüedad sería la del momento inicial. El cuadro parecería inacabado, en principio, terminándolo otras manos; se observan arrepentimientos; no lo cree copia.

Según este dictamen técnico, cabría fechar el cuadro hacia 1670, y los repintes a principios del siglo XIX, cuando López Enguídanos lo entregó al pintor valenciano antes referido.

El lienzo de referencia reproduce la composición y pormenores del cuadro del mismo asunto, que perteneció a Godoy, según el grabado de López Enguídanos; acertaba Hernández Perera al publicar éste para prosecución de la búsqueda y estudio. Debo advertir que en ningún sitio he visto mencionadas sus dimensiones, datos que juzgo fundamentales a nuestro propósito. No conozco directamente la pintura que se publica; tan sólo por fotografías en negro y color, y, por tanto, mis juicios han de ser obligadamente de enorme relatividad; mas ateniéndome a ellas, y por lo que veo tras un detenido examen, me atrevo a decir que su dibujo, colorido, modelado y composición, recuerdan vivamente la producción de Bartolomé Esteban Murillo, en su etapa de madurez, es decir, a las elaboradas en el séptimo decenio del siglo XVII. Es cierto que en la obra de este pintor no se registra ni este tema ni otros análogos, por lo que algunos rechazarían y han rechazado su adscripción; pero ello no significa una imposibilidad real.

A mayor abundamiento, la iconografía del cuadro en estudio es bastante elocuente también, por cuanto ambas figuras encajan perfectamente en los modelos utilizados por Murillo; la mujer es una de las que posaban ante el caballete del maestro en las fechas citadas, como puede comprobarse en la antología del artista; y en cuanto a la de Cimón, podría afirmarse algo análogo, con cierto dejo interpretativo riberesco, cosa nada extraña en el artista sevillano.

En conclusión, podemos plantearnos lo siguiente:

- 1.º Desconocemos las medidas del cuadro que perteneció a Godoy, privándonos de un importante elemento de juicio.
- 2.º ¿Retendría el grabador López Enguídanos la pintura original y vendió a Orcho una copia?
- 3.º ¿Cabría pensar que el cuadro de autos fuese el original



que perteneció a Godoy y por desconocidas transmisiones fuese a manos del citado Sr. González de la Blanca?

4.º ¿Es el lienzo que se reproduce ahora copia o réplica del original?

#### INFORME TECNICO DE DON JULIO MOISES, RESTAURADOR

LIENZO OLEO.—De 185 x 154

REPRESENTA: CARIDAD ROMANA.

EPOCA: Siglo XVII.—Hacia 1670

*ESTUDIO RADIOGRAFICO:* Se hacen radiografías de cabezas, manos y pies. Técnica: 12 KW - 5 HA = 30 = Sobre placa valca ultrasensible-contrastada.

Se observa una diferencia en pesos atómicos en las placas coincidiendo en igualdad las de cabeza y manos de la dama e inferior en cabeza y pies del viejo.

Pero a pesar de la diferencia de pesos atómicos, se observa una igualdad en técnica, deduciéndose que a pesar de tener el aspecto exterior desigual (parece fue ejecutado en la misma época) parte del ropaje y la figura del viejo completa, fue reforzada o repintada posteriormente; inclinándose a lo primero por ser un cuadro inacabado y posteriormente otras manos lo finalizaron.

Se observan pequeñas zonas de falta de color en varios puntos. Por los arrepenimientos que se observan no es copia.

*PRUEBA DE ANTIGÜEDAD:* Tomadas varias muestras de varias zonas del cuadro (fotografías n.º 2) y tratadas con tetralina-alcohol etílico y benceno a partes iguales, con repetición de varias veces para su igualación y eliminar errores,

*RESULTA:* Que todas las muestras y veces ejecutada la prueba, dan un tiempo de ejecución de TRESCIENTOS AÑOS (5 más o menos) en las de cabeza, manos y paño blanco de la dama, así como en el fondo, lado izquierdo, y las muestras del viejo y ropaje de la dama y fondo claro derecho, un tiempo de ejecución de 150 años (5 más o menos), quedando restos de color que soportan el doble de tiempo.

Con esta prueba nos confirma que: 1.º Fue ejecutada la obra hacia 1665-1675. — 2.º Que intervienen manos ajenas unos 150 años más adelante, y que éstas operan encima de una capa de color anterior (repinte o refuerzo) en la figura del viejo y ropajes de la dama.

*ESTATIGRAFIAS:* Sobre muestras idénticas a la de las pruebas de antigüedad con stellón en frío y pulimento, en observación al microscopio 120 x, se observa:

1.º—Técnica directa, sin veladuras, con pigmentos naturales entremezclados, donde se ve perfectamente delimitados las capas de barniz-pigmentos-exudaciones e imprimación.



2.º—Se nota perfectamente en las estatigrafías del viejo una doble capa de color en su ejecución, con capa de barniz resinoso intermedia, la cual no existe en las estatigrafías de la dama.

Confirmándonos la teoría de que el viejo fue repintado o reforzado posteriormente, así como los ropajes.

## ANALISIS:

DAMA	{	Blanco de plomo Negro animal (de huesos) Almagra Tierras naturales Aceite de linaza - Resinas
VIEJO	{	Blanco de plomo Negro de huesos - Aceite de linaza - Resinas Tierras Alcorca
		Tierras Azurita - Aceite de linaza Malaquita - Resinas Negro animal Azul prusia - - - - Ojo (1720)

**SOPORTE:** Sobre un lienzo fibra liberiana (o yute) torsión (25) dos hilos cuatro cabos de telar semimecánico, procedencia (andaluza - levantina), trama sencilla con costura al centro a cantos. Y pegado (reentelado) sobre tela de lino con costura —Siglo XVII—. Telar mecánico levantino con un ligamento (pegado) a base de harinas y colas y sujeto a un bastidor de madera de pino sin cuñas y con travesaño —Siglo XVIII— donde está clavado con tachuela negra (punta de celosía) y no haber sido tocado o claveteado sólo la vez de la forración.

**EXAMEN ORGANOLEPTICO:** Presenta la superficie pictórica unas capas superficiales de barnices resinosos y suciedad irregular, dominando grandes zonas de pasmos (sobre todo en fondos).

Craquelado general de época, acentuándose en varias zonas (bastidor y travesaño).—Presenta varios retoques en varias zonas del fondo y figuras (repintes al óleo).—En los bordes está despegado del fondo en varias zonas.

La cara de la dama presenta en la zona de la oreja y cuello una zona de barrido (falta de color) al parecer producido por un roce accidental. La pintura presenta un aspecto bastante reseco y con bastante suciedad intercalada con capas de barnices oxidados. Se le han practicado varias calas de limpieza en varias zonas, conservándose (aparece) la pintura en perfecto estado a excepción de pequeños saltados, ganando en calidad y finura.

Es conveniente su completa limpieza y conservación.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.



Nota adicional: En la parroquia hispalense de S. Lorenzo se conserva un cuadro del mismo tema: "La Caridad Romana" (1,69 x 1,45 m.) y de idéntica composición a las pinturas en estudio.

Procede, al parecer, del templo de S. Sebastián de Alcalá de Guadaira, donado ? a la iglesia sevillana hará unos 15 años. Fue restaurado, cubriendo parcialmente el seno femenino.

Parece copia del siglo XIX ?, tiene trozos muy endeblés de factura. Inscripción reciente: "Charitas".





Fig. 1.—San Juan Bautista. Convento de Capuchinos. Granada.  
(Foto Torres Molina)



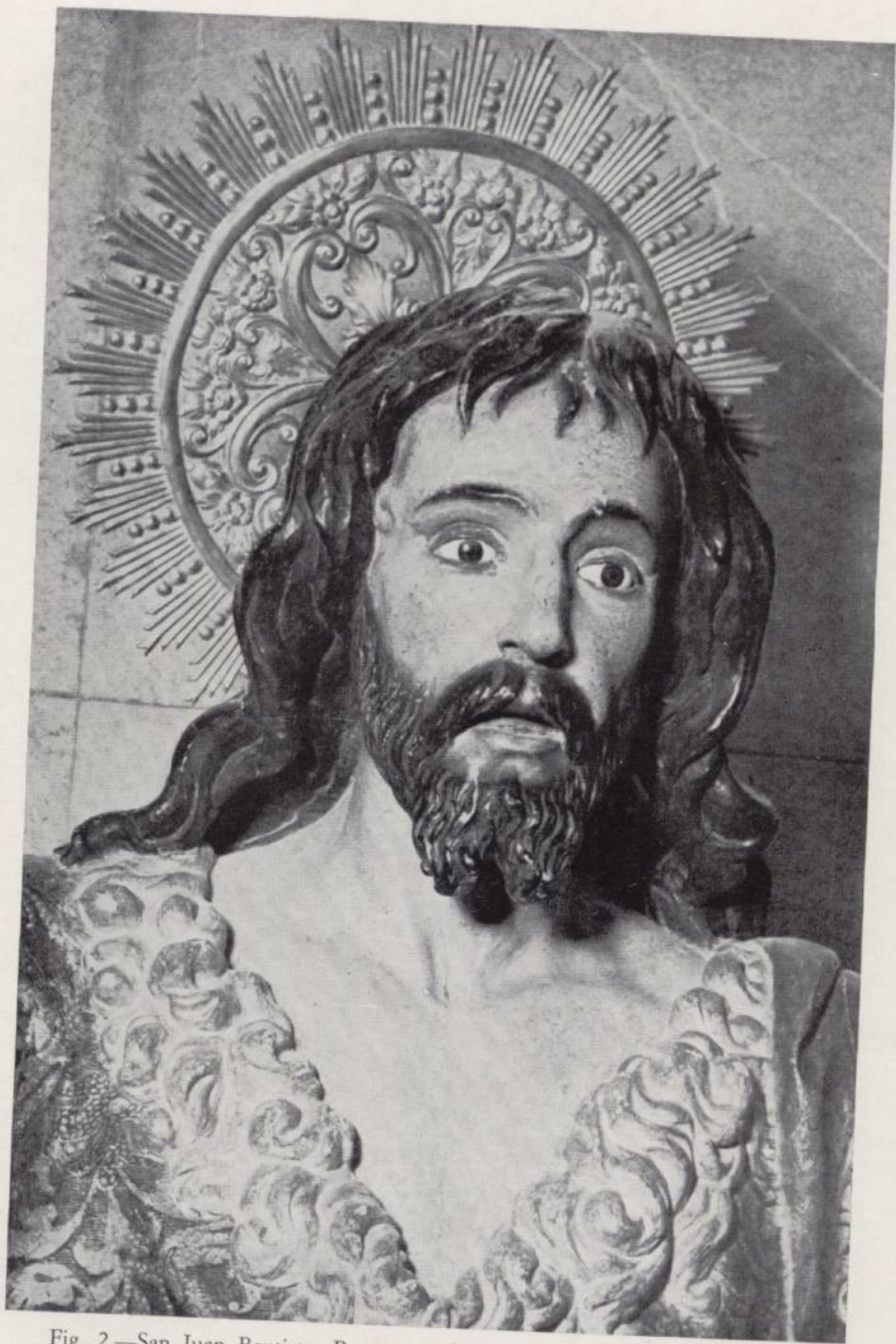


Fig. 2.—San Juan Bautista. Pormenor. Convento de Capuchinos. Granada.  
(Foto Torres Molina)





Fig. 3. J. Pimentel. Retablo de la Inmaculada. Parroquia de San Lorenzo. Sevilla.  
(Foto Laboratorio de Arte)





Fig. 4.—J. Pimentel. Inmaculada. Retablo de dicha advocación. Parroquia de San Lorenzo. Sevilla. (Foto Laboratorio de Arte).



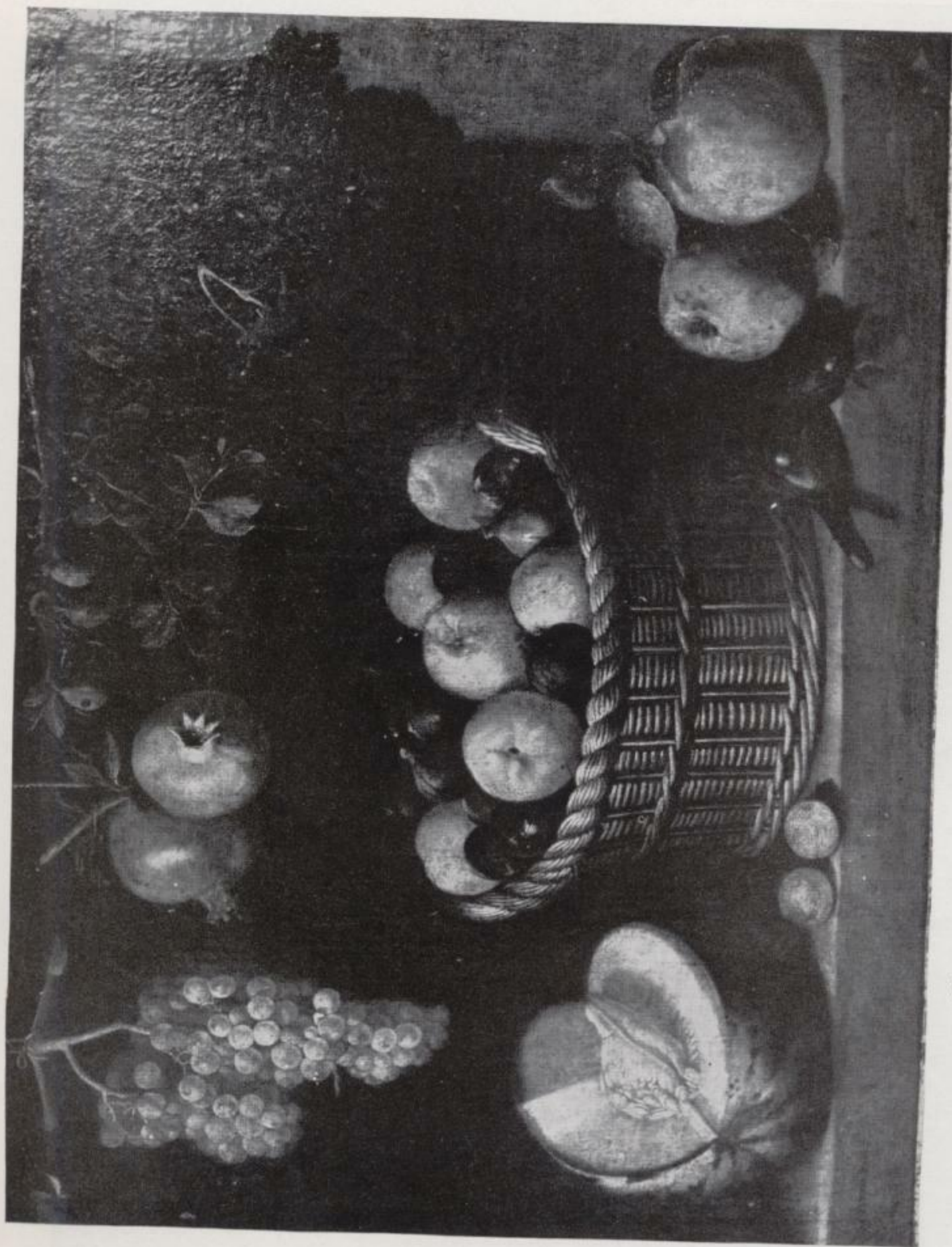


Fig. 5.—Juan Van der Hamen de León. Bodegón con canasta y frutas.  
Colección particular. (Foto Alvarez Fijo)



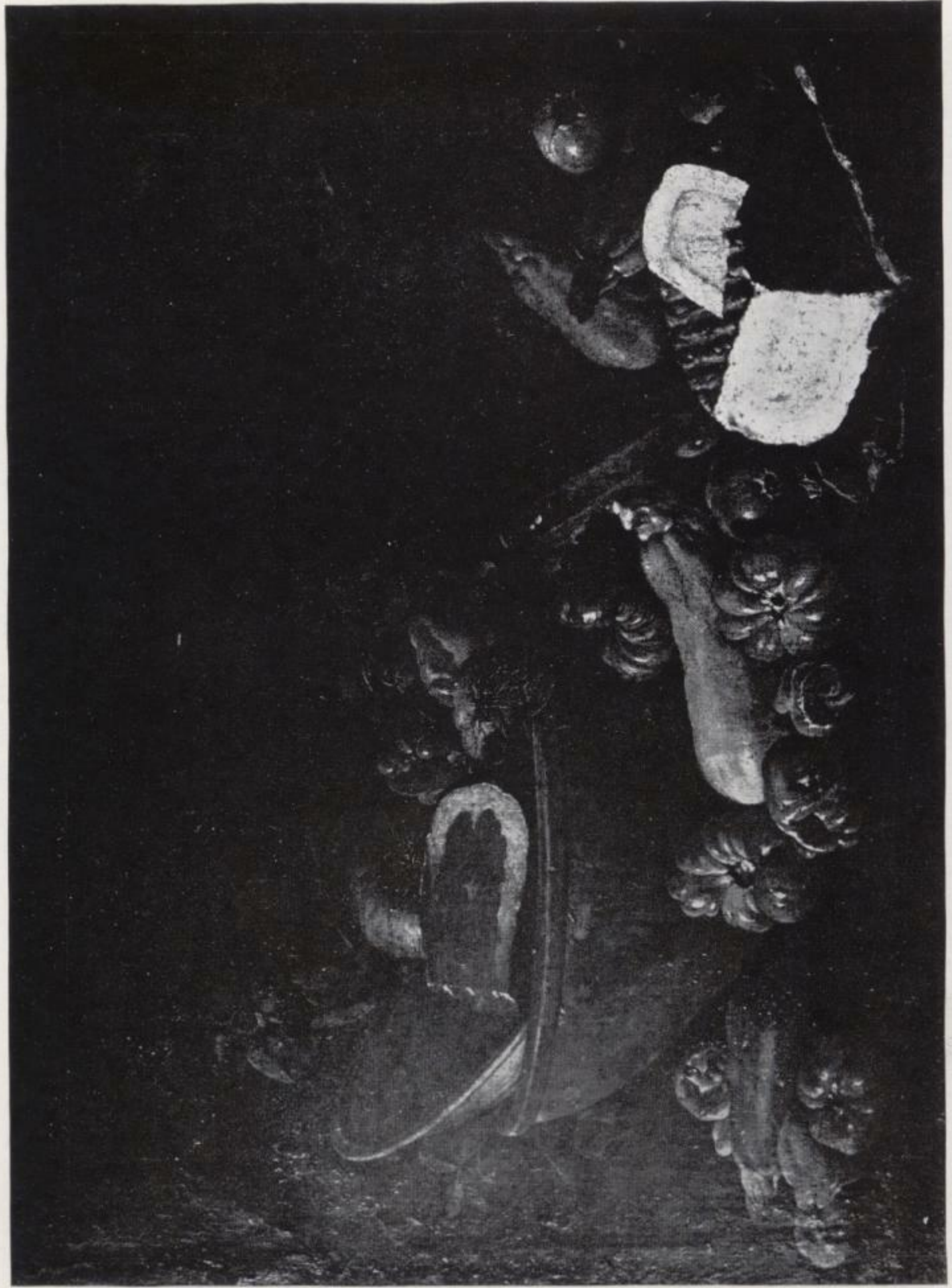


Fig. 6.—Juan Van der Hamen de León. Bodegón con lebrillo y hortalizas.  
Colección particular. (Foto Alvarez Fijo)



Fig. 6.—Juan Van der Hamen de León. Bodegón con lebrillo y hortalizas.  
Colección particular. (Foto Alvarez Fijo)



Fig. 7.—Murillo ? La Caridad Romana. Bilbao. Colección particular.





Fig. 8.—T. López Enguídanos. La Caridad Romana.  
Grabado. Biblioteca Nacional.



Received this 19: day of June <sup>1813</sup> of Mr  
Obadiah Rich, his painting of the  
Roman Daughter, by Murillo, to be  
deposited in the Pennsylvania Academy  
of the Fine Arts, and to be returned to  
the said O. Rich, on demand, after twelve  
months; or his repaying to the Aca-  
demy the sum of Five <sup>hundred</sup> dol-  
lars, this day paid to him on account  
of the said picture -

Jos. Hopkinson

President of the  
Penn: Academy of the  
Fine Arts

---

Fig. 9.—Documento de la Academia de Pensilvania.



For and in consideration of the sum of one  
thousand dollars by me received from  
the Pennsylvania Academy of the Fine Arts  
I do hereby assign and transfer to the said  
Academy my paintings of the Roman  
Daughter, by Marcello, now in the said  
Academy; being the same paintings  
mentioned in the annexed receipt.  
Witness my hand & seal at the City of  
Washington this 19.<sup>th</sup> day of March 1876

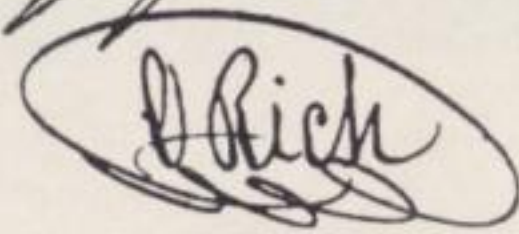
D. Rich



Fig. 10.—Documento de la Academia de Pensilvania.