

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1976

Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE ZARAGOZA
D. DON ANTONIA HEREDIA FERRER
ARCHIVO HISPALENSE



REVISTA
HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

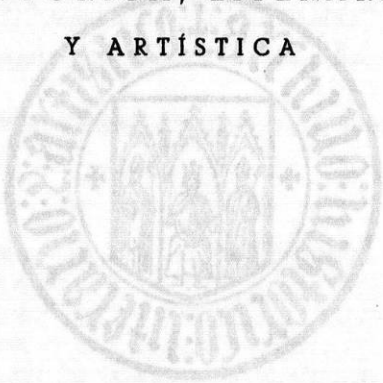
PUBLICACIÓN CUARTAL

ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADOS LOS DERECHOS

REVISTA
HISTORICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

2.ª EPOCA
AÑO 1976



TOMO LIX
NÚM 183

Depósito Legal, SE. 27-1058

Impreso en España en los Talleres de la Imprenta Provincial - ZARAGOZA



Publicaciones de la
EXCMA. DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE SEVILLA
DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

ARCHIVO HISPALENSE

RESERVADOS LOS DERECHOS

REVISTA

HISTORICA, LITERARIA

Y ARTÍSTICA

Depósito Legal, SE - 25 - 1958

Impreso en España, en los Talleres de la IMPRENTA PROVINCIAL. — SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA

HISTÓRICA, LITERARIA
Y ARTÍSTICA

PUBLICACIÓN CUATRIMESTRAL



2.^a ÉPOCA
AÑO 1976

TOMO LIX
NÚM. 182

SEVILLA, 1976

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

2.ª ÉPOCA

1976

SEPTIEMBRE - DICIEMBRE

Número 182

DIRECTOR: ANTONIA HEREDIA HERRERA

SECRETARIO DE REDACCIÓN: JOSÉ MANUEL CUENCA TORIBIO

CONSEJO DE REDACCIÓN:

MARIANO BORRERO HORTAL, PRESIDENTE DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

JOSÉ HERNÁNDEZ DÍAZ.

JESÚS ARELLANO CATALÁN.

OCTAVIO GIL MUNILLA.

ANTONIO MURO OREJÓN.

LUIS TORO BUIZA.

JOSÉ GUERRERO LOVILLO.

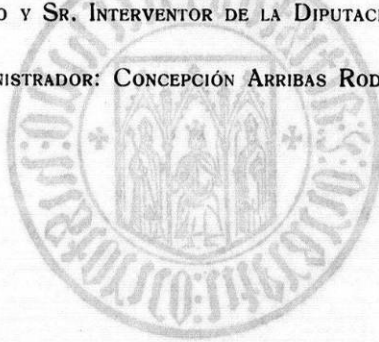
FRANCISCO MORALES PADRÓN.

SR. SECRETARIO Y SR. INTERVENTOR DE LA DIPUTACIÓN PROVINCIAL.

ADMINISTRADOR: CONCEPCIÓN ARRIBAS RODRÍGUEZ

XIX TOMO
N.º 182

2.ª ÉPOCA
AÑO 1976



REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DISTRIBUCIÓN: PLAZA DEL TRIUNFO, 1.

APARTADO DE CORREOS, 25. - TELÉFONO 223381. - SEVILLA (ESPAÑA)

SUMARIO

ARTICULOS	<u>Páginas</u>
BRAOJOS GARRIDO, Alfonso.— <i>El Hospicio de Sevilla, fundación del reinado fernandino</i>	1
SORIANO Díz, Ramón.— <i>Francisco Alvarado y el Santo Oficio</i>	43
VRANICH, Stanko B.— <i>Don Juan de Espinosa: poeta sevillano del siglo XVII</i>	69
ZOIDO NARANJO, Florencio.— <i>Contribución bibliográfica al estudio de la vitivinicultura jerezana</i>	81
GARCÍA-HERRAIZ PÉREZ, Enrique.— <i>La historia viajera del cuadro de Murillo "San Agustín lavando los pies a Cristo"</i>	107
MISCELANEA	
WAGNER, Klaus.— <i>Dos impresiones mal conocidas del típo-grafo sevillano Martín de Montedoca</i>	137
CÓMEZ, Rafael.— <i>Un maestro inédito del monasterio de San Isidoro del Campo</i>	141
SMIEJA, Florian.— <i>Un viajero polaco del siglo XVI en Andalucía</i>	143
LIBROS	
Temas sevillanos en la prensa local (mayo - agosto 1976)	
REAL DÍAZ, Isabel	153
Crítica de libros.	
BENDALA GALÁN, Manuel: <i>La necrópolis romana de Carmona (Sevilla)</i> .—A. Jiménez	157
DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: <i>La identidad de Andalucía</i> .—José Manuel Cuenca	159
NÚÑEZ MUÑOZ, M. F.: <i>La Iglesia y la Restauración</i> .—José Manuel Cuenca	159
MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: <i>La iglesia del Colegio de San Buenaventura</i> .—Enrique Valdivieso	160
ANTÓN SOLÉ, Antonio, y RAVINA MARTÍN, Manuel: <i>Catálogo de documentos medievales del Archivo catedralicio de Cádiz (1263-1500)</i> .—Manuel Romero Tallafigo ...	162
CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio: <i>Una aportación a la demografía de Sevilla en los siglos XVIII y XIX: las series parroquiales de San Martín (1750-1860)</i> .—A. Domínguez Ortiz	163

ARCHIVO ESPAÑOL

ARTÍCULOS Y TRABAJOS DE INVESTIGACIÓN

107	CRISTÓBAL COLÓN
101	CRISTÓBAL COLÓN. — San Agustín llamado los pies a cuadro de marfil
81	CRISTÓBAL COLÓN. — La historia pictora del estudio de la astronomía
69	CRISTÓBAL COLÓN. — Don Juan de Espinosa: poeta serio
43	CRISTÓBAL COLÓN. — Francisco de Sotomayor el Santo Oficio
1	CRISTÓBAL COLÓN. — El Hospital de Sevilla, fundación del reinado fernandino

MISCELÁNEA

143	CRISTÓBAL COLÓN. — Un pizarrón del siglo XVI en Ar
141	CRISTÓBAL COLÓN. — San Isidro del Guano
137	CRISTÓBAL COLÓN. — Un maestro médico del manuscrito de
137	CRISTÓBAL COLÓN. — Dos pintores del convento de San Agustín

LIBROS

133	CRISTÓBAL COLÓN. — Temas sevillanos en la prensa local (1970-1975)
133	CRISTÓBAL COLÓN. — Real Díaz Isabel
	CRÍTICA DE LIBROS
157	CRISTÓBAL COLÓN. — BENDALA GALÁN, Manuel: La necrópolis romana de Carmona (Sevilla). — A. Jiménez
159	CRISTÓBAL COLÓN. — DOMÍNGUEZ ORTIZ, A.: La identidad de Andalucía. — José Manuel Cuenca
159	CRISTÓBAL COLÓN. — NUÑEZ MUÑOZ, M. F.: La Iglesia y la Restauración. — José Manuel Cuenca
160	CRISTÓBAL COLÓN. — MARTÍNEZ RIBERA, Antonio: La Iglesia del Colegio de San Buenaventura. — Enrique Valdivieso
163	CRISTÓBAL COLÓN. — ANTON SOPE, Antonio y RAJINA MARTÍN, Manuel: Catálogo de documentos medievales del Archivo catedralicio de Cádiz (1263-1500). — Manuel Romero Talafío
163	CRISTÓBAL COLÓN. — GARCÍA GARCÍA, Juan Ignacio: Una aportación a la historia de Sevilla en los siglos XVII y XIX. Las series parciales de San Martín (1550-1800). — A. Domínguez Ortiz

LA HISTORIA VIAJERA DEL CUADRO DE MURILLO "SAN AGUSTÍN LAVANDO LOS PIES A CRISTO"

A DAVID WAPINSKY

Enero o febrero en Manhattan. Sábado por la mañana en la Biblioteca de la Hispanic Society de Nueva York. 1972. Después de rellenar cinco fichas de otros tantos libros sobre Murillo que entrego a la señora bibliotecaria, compruebo al cabo de una larga espera que un señor de pelo cano, que se sienta casi contiguo a mí, acapara todos los libros en que yo estoy interesado. Me decido a pedirle uno de ellos, al observar que lo mantiene apartado de la voraz atención y constante hojeo que dedica a los otros.

—¿Le interesa Murillo?

—Sí. Le contesto.

—Puede consultar ese libro y los demás, por supuesto. A mí me interesa todo el arte español, pero Murillo me interesa especialmente desde hace unas semanas en que he adquirido una obra que está atribuida a él, en uno de estos libros. Es una "Adoración de los Pastores".

—Qué casualidad. Yo también vengo a esta Biblioteca por ese mismo motivo. También compré un cuadro que creo que es de Murillo.

—¿No me diga que es usted el que compró en Parke-Bernet el "San Agustín lavando los pies de Cristo"? ¿Si?

Así conocí a David Wapinsky, maestro de escuela de Nueva York, discípulo apasionado de Santayana, alma libre de la gran ciudad, compañero desde entonces de muchas visitas a museos y bibliotecas neoyorquinos.

Trata este estudio de la pintura de Murillo que expresa el título y de los coleccionistas e instituciones que lo tuvieron en su posesión en Europa y América, hasta su reciente regreso a

España e incorporación al Patrimonio Artístico Nacional que lo adquirió en enero de 1976 destinándolo al Museo de Bellas Artes de Valencia, donde hoy se puede admirar por cualquier visitante. Siendo una pintura poco conocida no se puede decir que se trate de una obra ignorada del maestro sevillano, y la calidad de las referencias dispersas, pero continuas, de los autores que se han ocupado de ella y la lista de los propietarios que publicamos en otro lugar de este trabajo, a la par que ayudan a seguir la trayectoria física del cuadro desde Sevilla hasta Nueva York, ponen en evidencia la negligencia y desorden de los servicios curatoriales del Walker Art Center de Minneapolis, que de una u otra forma permitieron que ésta "obra importante" de Murillo, se ofreciera en venta pública en la Casa Parke-Bernet neoyorquina, el 22 de septiembre de 1971, como simple "Manner of Murillo" (estilo de Murillo), que es tanto como no responder siquiera de la época en que fue pintada. Al no constar en el catálogo de la subasta la procedencia del Walker Art Center —museo dedicado desde hace más de veinte años al arte moderno, preferentemente norteamericano, que en 1970 había decidido finalmente la liquidación por la vía expeditiva de la subasta de sus fondos de pintura antigua— este cuadro del monje y el Cristo vestido de peregrino, presentado sin marco y sin ilustración en el catálogo (lote núm. 90), pasó desapercibido, quizá confundido como una pieza anónima de escuela, difícil de comercializar por su tema para los marchands que en escaso número acudieron a aquella oscura subasta. Su precio solo llegó a 550 dólares y fue mía la última puja (1).

(1) El 18 de mayo de 1971 se inauguró en Minneapolis el "nuevo Walker Art Center". Ver un resumen de su historia desde 1879, cuando el magnate maderero Thomas B. Walker abre al público su primera colección de pinturas y objetos de arte, en la revista "The Art Gallery", New York 1971, "The Walker Center", firmado por Jay Jacobs: "Después de la crisis de 1929 el Museo languideció en un estado de semi-abandono, que se prolongó por los diez años siguientes, atendido únicamente por un antiguo chófer, un hombre para la limpieza y un conservador autodidacto". En 1942 una distinguida comisión de expertos de arte toma a su cargo la tarea de dictaminar sobre el valor y atribuciones de la colección, revisando y desechando buen número de las obras adquiridas por el viejo Walker. El propio Director del Centro de Arte Walker, D. S. Defenbaker, lo explica en un artículo aparecido en "The Magazine of Art", Vol. 38, febrero de 1945, n. 2 i, titulado "Fact or Fancy: The Walker Art Center, calls in the experts". Julius Held fue sin duda el encargado de expurgar la colección de pintura española, como se puede deducir por unas notas que he consultado en los papeles de Martín Soria, recogidos en la cátedra Kubler en la Universidad de Yale. Held rechazó varias obras de la antigua colección recomendando su salida de la misma, pero dejó constancia de su alta opinión del cuadro objeto de este estudio, al que reconocía como obra de Murillo muy valiosa. Del estudio completo de esta comisión no he hallado rastro en mis indagaciones en Nueva York y Minneapolis, aparte de lo anotado, y desde luego la dirección del Walker, al menos por lo que respecta a la del período de la mencionada subasta, no parece que tenía conocimiento del dictamen del Profesor Held, como tampoco de las varias menciones y citas de que el cuadro era objeto mientras estuvo referenciado como propiedad del Walker Art Center. Es patente que no se cumplieron las recomendaciones de Held res-

La historia de esta obra a través de sus sucesivas apariciones en las salas de subastas a lo largo de más de un siglo, es todo un curso que muestra la veleidad del mercado del arte y la ligereza o falta de cuidado con que se procede en la redacción de las descripciones y datos en los catálogos de las colecciones más prestigiosas. La documentación de esta obra me ha servido para descubrir y agrupar referencias de personajes ligados a la historia del coleccionismo sevillano que como en el caso de Standish merecerían ser mejor conocidos por nuestros estudiosos del siglo XIX.

No existe estudio alguno sobre la serie de cuadros de Murillo que se vienen refiriendo, desde los años de la gran dispersión de la pintura de casas religiosas y colecciones andaluzar,

pecto a los dos "San Agustines" atribuidos a Murillo que poseía la colección desde los tiempos de T. B. Walker y que recogía el catálogo de 1927: Conservar el "San Agustín lavando los pies de Cristo" por tratarse de una obra original indisputable de Murillo y desprenderse del "San Agustín en éxtasis", que sólo era una semi-copia mediocre del cuadro de "San Agustín con los libros en el suelo", procedente del Convento de San Agustín, expoliado por Soutl y después propiedad de Tomline junto al más famoso de "Cristo en la piscina de Bethesda", hoy en la National Gallery. El "falso" San Agustín entró en la colección junto al auténtico gracias a que A. L. Mayer lo amparaba con su autoridad en el artículo de Apollo de 1925, que también lo reproducía. La auténtica "Visión de San Agustín" de la colección Tomline está hoy en la escalera de la Residencia del Obispo de Brooklyn, donde yo mismo he tenido la oportunidad de verlo y admirarlo. A Brooklin fui guiado por una cita de Martín Soria al cuadro número 980 del catálogo del Museo del Prado que es la "Visión de San Agustín" más conocida. La copia, pese a las recomendaciones de los expertos, no fue vendida por el Walker Art Center hasta el 20 de enero de 1971 y presentada como propiedad de dicho Museo y ya como copia de Murillo obtuvo 425 \$ (ver catálogo Parke-Bernet dicha fecha, núm. 26). Reapareció en la misma Sala de Subastas en mayo de 1973, ahora como Escuela de Murillo, y subió a los 1.500 \$. No conozco sino por fotografía este cuadro, pero he visto los catálogos de sendas subastas.

Desde aquí me complace confirmar la referencia de M. Soria, también recogida por Angulo en su Miscelánea Murillesca, sobre el paradero actual del cuadro al que Ceán alude en su Diccionario (pág. 60 ES), representando a "San Agustín arrodillado con unos libros que parecen verdaderos". Es una obra espléndida de la madurez de Murillo que justifica los elogios que Waagen le dedicara en su libro de 1854, pues no cabe duda razonable de que no sea este cuadro de Brooklyn el original catalogado bajo el número 258 por Curtis. Los dos Murillos de Tomline fueron vendidos en Christie's en julio de 1933. Los reprodujo la revista The London Illustrated News de 22 de julio del mismo año. El San Agustín, cruzó el Atlántico, ya que en 1938 lo tenía la Galería Schaeffer de Nueva York, de donde lo adquirió el Obispo coleccionista T. E. Malloy en 1940. Con esta información que ofrezco a los celadores de la Residencia Obispal, compenso para Estados Unidos el déficit causado por mi afortunada adquisición del San Agustín de Minneapolis. Sin ánimo de ofensa para la Dirección del Walker Art Center, me permito señalar otros errores de catalogación de cuadros españoles que se subastaron en Parke-Bernet (21 de abril de 1971), y que proporcionarían agradables sorpresas a sus compradores: el número 87, Retrato del Arzobispo Ambrosio Ignacio Spínola (35,5 x 24,7 pulgadas), ofrecido como Escuela de Pedro Núñez de Villavicencio, vendido en £ 200 a un anticuario inglés. Reapareció en Christie's el 19 de marzo de 1975 (núm. 57), como original de Murillo, donde obtuvo 3.500 libras. Lo vi en Feriarte de Madrid en 1976, y se ofrecía por dos millones y medio de pesetas. En el catálogo del Walker de 1927, figuraba bajo el número 212 como Murillo. Referencias posteriores lo asignaban a Villavicencio, de quien Palomino menciona un retrato del Arzobispo, tal vez el que había después en la colección de A. Bravo. Aunque parece un poco débil para ser de mano del maestro, puede tratarse del número 475 de Curtis (sin medidas). El bello Retrato de una Dama de la Corte de Felipe III (núm. 88) de Pantoja, aparecía degradado a la condición de Escuela del mismo, aunque el propio Walker lo tenía de antiguo catalogado como original. Es hoy preciada posesión del Embajador de España en la ONU, D. Jaime de Piniés.

que comienza con la invasión napoleónica, como precedentes del Convento de Agustinas Descalzas de San Leandro de Sevilla. Las alusiones más antiguas provienen de sus primeros adquirentes —Antonio Bravo, J. Williams, Standish y Nathan Wetherall—. Este último relata en una carta, el pormenor de la extracción de la clausura de las monjitas, de tres de estos cuadros, ante el temor de que el Mariscal Soult se apropiara de ellos —lo que intentó, ya sin éxito, al día siguiente—. F. Hall Standish se refiere a las cinco obras y describe con exactitud la que centra este trabajo (ver más adelante). Martín Soria, en 1960, les dedica un sustancioso artículo escrito a propósito de la adquisición por el Museo de Chicago, de un cuadro de la serie: el "San Juan Bautista presentando a Jesucristo". El malogrado especialista norteamericano de arte español (1911-1960), conocía bien el cuadro compañero de Minneapolis —objeto de estas notas—, pues a él se refiere en otras dos publicaciones anteriores que se citan en las fuentes, y el accidente que costó su vida frustró a la vez la posibilidad de un libro importante sobre Murillo que tenía en preparación, con considerable acopio de notas y fotografías, y con el cual "se proponía devolver al maestro sevillano a su puesto principal en la historia del barroco" (2). En dicho artículo del Boletín del Instituto de Arte de Chicago, Soria atribuye la falta de referencias de los escritores y viajeros del siglo XVIII, al hecho de permanecer las pinturas ocultas a la vista pública, por estar en la parte de la clausura; y esta misma razón se da en la carta ya citada de N. Wetherall (cuyo original conserva el Museo Fitzwilliams, y a cuya amabilidad debo su conocimiento por fotocopia) copiada por su hijo John Wetherall, y fechada en 1837, para explicar que no se mencionen por Cean Bermúdez (3).

Los cinco cuadros son: "San Juan Bautista disputando con los escribas y fariseos" (Museo Fitzwilliams de Cambridge, Inglaterra); "El Bautismo de Cristo en el río Jordán" (Museo de

(2) Agradezco a la viuda del profesor Martín Soria su cooperación y extraordinaria amabilidad cuando la visité en su casa de Michigan en 1973, permitiéndome consultar manuscritos y notas que me ayudaron mucho para enderezar por buen camino mis pesquisas sobre la documentación del cuadro. El Profesor George Kubler también me autorizó a consultar, en su propia biblioteca de la Universidad de Yale, libros y fotografías dejados a esta Universidad por la señora Marion Louise Martín Soria. La referencia que hago al proyecto de libro sobre Murillo, aparece en un curriculum vitae mecanografiado, en el que se especifican, bajo el epígrafe "Research Plans 1960", varios otros interesantes planes de investigación.

(3) "Me contentaré con decir las públicas que he visto en los pueblos que he estado", pág. 55, epígrafe Murillo, del Diccionario de Ceán.

Berlín); "San Juan Bautista presentando a Jesucristo" (Art Institute de Chicago); "San Agustín lavando los pies de Cristo" (hasta 1971 en Walker Art Center de Minneápolis), y "San Juan predicando en el desierto", de paradero actual desconocido. Los cinco tienen historias viajeras desde que salieron de su recoleto santuario, donde seguramente los dispuso algún protector de las monjitas agustinas descalzas, a mediados del siglo XVII, pero ninguno tan itinerante y con nomenclatura tan confusa como el que, según la interpretación de Martín Soria, ocupaba el panel central del altar de la iglesia de clausura del convento, que es el que presenta a San Agustín en el acto del lavatorio de los pies de Cristo, vestido a guisa de peregrino. Nos dice Stirling en su relación de obras de Murillo: "San Agustín lavando los pies de un peregrino en quien descubre a Nuestro Señor por la estigmata. Comprado de don Julián Williams, quien lo obtuvo del convento de monjas de San Leandro en Sevilla. Este buen ejemplar del segundo estilo de Murillo, está por error muy poco normal en un Catálogo Francés adscrito solo a la escuela de Murillo. 2,50 mts. de alto por 1,70 de ancho. Paris-ex-Rey de los Franceses. Colección Legado Standish, núm. 135" (4).

El cuadro en el Louvre. Las subastas de Londres.

Es evidente que Stirling cita a este cuadro en la época en que se encontraba en el Louvre, formando parte del Legado Standish y que lo recordaba de antes de su errónea catalogación, posiblemente en la colección Standish, a quien como aficionado y coleccionista de gustos comunes —el arte español— conocía en vida y debió frecuentar a su regreso a Inglaterra (5). Richard Ford en la crónica de la subasta de Christie publicada en "The Atheneum", 11 de junio de 1853 (pág. 710), en la que alude a los bajos precios en que se estaban liquidando importantes obras, anota que el núm. 204, un "San Agustín lavando los pies del Salvador", alcanzó la "todavía menor suma de treinta y una guineas". Esta pintura considerada en Sevilla como un murillo de sus primeros tiempos, fue comprada allí por el señor Standish, por £ 300". (Curtis y fuentes posteriores dan la

(4) Ver al final lista de libros y referencias documentales citadas.

(5) En la revista Archivo Español de Arte, núm. 187 - 1974, pág. 335, di una breve noticia de la reaparición del cuadro y mi interpretación del error de catalogación de Curtis.

cifra de £ 600. Ford, escribiendo para la prensa, probablemente citaba de memoria).

El cuadro lo adquiere por esta modesta suma James Dennistoun, noble escocés autor de varias obras de historia y arte, y colaborador asiduo de la *Edinburgh Review*, de la ciudad escocesa. Su obra más importante parece haber sido una historia en tres volúmenes de los Duques de Urbino (6). En sus viajes y estancia en Italia, había reunido una buena colección de primitivos italianos, además de obras de otras escuelas y periodos; y en esta capacidad de distinguido coleccionista de arte, figura en el informe del Comité de Selección de la Galería Nacional de Londres, publicado por orden de la Cámara de los Comunes, en diciembre de 1853, como una de las varias personas de mérito en cuestiones de arte, llamada a testificar y declarar sobre la creación de la famosa Galería inglesa. A su muerte en 1855 se vendió su colección en Christie, el 14 de junio de 1855. El San Agustín de nuestra historia figura bajo el núm. 68 del Catálogo de Christie de dicha fecha, pero ya conviene anotar una primera transformación en el título que se da aquí por vez primera como "La visión de San Agustín de Canterbury", con evidente anglicanización del personaje, ya que se cambia el sabio obispo de Hipona, por el santo benedictino enviado por San Gregorio a Inglaterra para convertir a los sajones ... Vale la pena reproducir la explicación que sigue al título, en el antedicho catálogo de Dennistoun: "El Santo está lavando los pies del Salvador, quien aparece como si fuera un peregrino; de su boca salen las palabras "Magne Pater Agustine tibi commendo Ecclesiam meam". Esta buena pintura de galería fue comprada a don Julian Williams por Mr. Standish, por £ 600, en Sevilla en 1825; fue originariamente pintada para las Monjas de San Leandro, de la Orden de San Agustín, y vendida por ellas durante los disturbios causados por el ejército de Soult, en 1810, al doctor Manuel Real, de quien pasó a don Julián Williams. El cuadro se menciona en la obra de Herrera y d'Avilés *Guía de Sevilla, 1832*" (7). En esta venta (8), la pintura de Murillo alcanza la má-

(6) Ver "The Connoisseur", noviembre 1974, primera parte de un estudio sobre "el coleccionista y viajero" James Dennistoun, debido a la firma de Hugh Brigstocke.

(7) El título de esta *Guía de Sevilla* está confundido, pero no el año. Curtis dice simplemente *Guía de Sevilla, 1832*. Se trata en efecto de la *Guía de Forasteros de la Ciudad de Sevilla, Sevilla, Imprenta del Diario de Comercio, Plaza del Rey, junio 1832*, librito muy raro del que sólo he localizado un ejemplar que he visto en la Biblioteca Nacional de Madrid. Además de la mención de nuestro cuadro expresada, la *Guía* lo alude de nuevo en un párrafo en que "Aún entre estos mismos deben distinguirse más algunos por su mérito aventajado y asunto, tal como el retrato de Murillo, único que hay en

xima cotización de la subasta, con £199 10 s., batiendo al retrato de Ariosto de Tiziano (£85 1 s.), una Madona de los Orsini, de C. de Carpi (£141 15 s.) y un díptico de Van Eyck (£39 18 s.), que se contaba entre las obras que más se le aproximaron en precio. Evidentemente, la obra se había rehabilitado del estigma de "escuela", del catálogo de la venta Standish. Su nuevo propietario fue el famoso Lord Northwick, quien en su mansión de Thirlestane House de Cheltenham, acumuló un verdadero museo de obras de arte, adquiridas a lo largo de una vida rica en viajes, desde aquel primero a Roma, en el año 1792, que citaba el catálogo de la subasta de Phillips, de julio de 1859. El Dr. Waagen y M. W. Burger se refieren en extenso a esta colección que a la hora fatal de su dispersión llegaba a las 1.500 pinturas.

Muerto Lord Northwick cuatro años más tarde, toda aquella riqueza fue prestamente vendida por sus herederos en subasta pública, dirigida por Mr. Phillips, a lo largo de veintidós días comenzados en un 26 de julio de 1859, según reza el catálogo de esta "extensive and magnificent collection".

Nuestra obra aparece bajo el número 1.010. Murillo. The vision of Saint Augustine of Canterbury ... casi idéntica nota de descripción y procedencia que la del anterior propietario Denistoun. Su precio subió aún más en esta ocasión, pues llegó a £252 5 s. (según Curtis). En la misma venta de la que nos da noticia la Gazette des Beaux Artes de aquel mes, "Venus apparessaient á Enée", alcanzó 6.370 francos (6.770 francos el "San Agustín"), pero el retrato de D. Luis de Haro, entonces ofrecido como Velázquez, pasó a la colección del Barón James de Rothschild, por la elevada cifra de 32.920 francos.

El error de Curtis.

No sabemos quien fue el adquirente en la venta Northwick aunque bien pudo ser el propio Lechmere. El Baronet Edmund

España verdaderamente reconocido ... El cuadro grande del mismo, de San Agustín, pintado con mucha valentía y expresión". Sin duda se tiene que referir al San Agustín lavando los pies de Cristo, por ser éste el único "San Agustín" que aparece en la lista de los cuadros de Murillo de la casa de D. Julián Williams, que da la Guía en la página precedente y por aparecer en dicha lista a continuación de "su retrato pintado por el mismo".

(8) El catálogo original que he visto en la Biblioteca de Christie's, destaca este cuadro como el más importante de la colección, ya que el nombre de Murillo aparece en mayúsculas y la descripción es la más extensa. ¡Qué contraste con el catálogo de Parke Bernet de septiembre de 1971!

Anthony Harley Lechmere, ha dejado referencias de una personalidad pintoresca, pero nada que permita calificarle como de aficionado a las bellas artes. Las dos menciones bajo su nombre, en el catálogo de libros del British Museum, es una recopilación de baladas y poemas etc., compuestos por cartujos de Charter House de 1844, y cuarenta años más tarde un folleto de once páginas sobre "A visit to the British Hospice and Ophthalmic Dispensary at Jerusalem". Consta también la existencia de una elegía a su muerte: "In memoriam ... Signed E. W. (1895)". Reaparece en Christie el 27 de marzo de 1918 (Lechmere y otros), ya que en el catálogo correspondiente y bajo el número 27, vemos un "Saint Augustine" como B. E. Murillo, con la descripción textual del Curtis (!!), y con resumen de la procedencia antes reproducida en las dos ventas anteriores, añadiéndoles los nombres de Dennistoun y Lord Northwick, y referencia al libro de Curtis. Evidentemente estamos ante el mismo cuadro de Standish, pues es precisamente en la colección de Sir Edmund Lechmere de Rhydd Court, Worcestershire, en donde lo referencia Curtis bajo el número 259 de su catálogo de Murillo y como obra de Murillo. Obra capital en los estudios de Murillo (como también de Velázquez) el libro del aficionado norteamericano tenía que errar en detalles, máxime cuando no conoció una segunda edición. La cantidad de referencias, notas y observaciones que el autor recopiló, con encomiable economía expositiva, que hace de este libro doble en densidad de lo que ya representa su volumen, constituyen —y más de una vez se ha dicho por más avezados investigadores que el que esto escribe— un punto de referencia obligado, pues nadie como él ha llevado una labor semejante de cotejo y expurgo de catálogos de ventas, reproducciones grabadas, citas documentales e históricas, opinión de autoridades y bibliografía anterior a su tiempo, con tal rigor y extensión. Los errores son solo precio pequeño por tanta riqueza de material. Lo cierto es que Curtis describe el cuadro de que nos ocupamos como sigue: "El Santo, en hábito negro, asistido por un monje que sostiene una toalla, mientras que lava los pies de los peregrinos, reconoce a Cristo, quien ha descendido de los cielos para que sus pies sean lavados con los del resto; arriba se ve una iglesia como el Pantheon; un grupo de ángeles en el fondo; el Salvador se supone que musita las palabras "Tibi commendo ecclesiam meam". Segundo estilo.

97 x 66 pulgadas" (9). Después en letra más pequeña y como nota explicativa, leemos la historia comenzando con que fue pintada para las monjas de San Leandro, pasando por su adquisición por Standish en Sevilla por £ 600, y que en la venta de Christie de la colección Standish, bajo el núm. 204, fue por error atribuido a Escuela de Murillo y vendido por £ 32... Sigue con Dennistoun y Lord Northwick y cita la obrita de Standish "Seville and its vicinity", página 284, y la Guía de Sevilla de 1832. Termina con una llamada al núm. 176, que es el Bautismo de Cristo, hoy en el Museo de Berlín, en cuya nota se intenta la identificación de los cuadros de San Leandro con alguna confusión, que aclararía Soria en el artículo de Chicago.

La autoridad de Curtis y la evidente falta de rigor de muchos de sus seguidores, aun siendo muy ilustres escritores, hizo que la descripción dada por Curtis se aferrara a este cuadro, pese a que antes de entrar en posesión de Lechmere estaba perfectamente identificado por las descripciones antes mencionadas y especialmente por las proporcionadas por Standish en su libro sobre Sevilla, y por Stirling en sus Anales.

Alfonso, Lefort, Calvert, incluyen el San Agustín del Convento de San Leandro en la colección de Lechmere, siguiendo el catálogo de Curtis, y los que dan descripción —como Calvert, en pág. 171 de su Murillo, publicado en Londres y Nueva York en 1907— reproducen casi exactamente la nota de Curtis. Ya tenemos a nuestro cuadro no solamente con un nombre sincochado que hace necesaria la descripción, para saber qué San Agustín es entre los varios cuadros del Obispo de Hipona pintados por Murillo, sino con una descripción en la que aparecen personas ajenas a lo descrito originalmente: un monje sosteniendo la toalla, ángeles, y el Santo en vez de dedicarse exclusivamente al lavatorio de los pies del Salvador vestido de peregrino, se aplica al lavado conjunto de los pies de "todos los peregrinos". Además faltan las palabras "Pater Agustinus"...

Reproduzcamos el texto de Standish en el que se refiere específicamente a esta obra, traducido del inglés: "La quinta

(9) En el original en inglés 259. St. Augustine, Sir Edmund A. H. Lechmere, Rhydd Court, Worcestershire. The Saint, in black habit, attended by a monk holding a napkin, while washing the feet of pilgrims, recognizes Christ, who has descended from heaven to have his feet washed with the rest. Above is seen a church like the Pantheon; a group of angels in the background; the Saviour is supposed to utter the words Tibi commendo ecclesiam meam. Second manner. 97 x 66 inches.

pintura que está en mi poder representa a San Agustín lavando los pies de Cristo; contiene solo dos figuras en primer plano, pero un grupo de monjes de la orden aparece en la distancia; el conjunto está ricamente coloreado y tiene la misma fuerza del San Juan de Dios de la Caridad; es el mejor murillo de mi colección". (Pág. 284, op. cit.). Curtis, a pesar de que cita el libro de Standish en la bibliografía, no reparó en la diferencia de descripciones, y nadie advirtió la discrepancia hasta que Apollo publicó el artículo ilustrado de Mayer en 1925. Este cree hallarse ante un nuevo Murillo y celebra su descubrimiento, preocupándose de remachar la segura atribución de Murillo, por el estilo, el ambiente, la manera de interpretar el lavado de los pies; pero descarta el que éste sea el Murillo descrito bajo el número 259 en Curtis, por la diferencia en el número de personajes y en el texto latino. Mayer, obviamente, no consultó las varias fuentes anteriores a Curtis. Gaya Nuño, en su libro "La pintura española fuera de España", sigue fielmente a Curtis y da su paradero en el Museo Walker (10).

Como he explicado en las páginas de Archivo Español de Arte, el error de Curtis pudo ser debido a una curiosa transposición de páginas del libro "Sacred and Legendary Art" de Anna Jameson, donde se cita de pasada el San Agustín de Murillo y se comenta el tema iconográfico de la leyenda del Santo reconociendo en un Peregrino al Cristo, describiendo una pintura de Desubleo de la Academia de Bolonia.

Epoca.

¿A qué época de Murillo corresponde el San Agustín y el Cristo Peregrino? Stirling-Maxwell, que publica sus Anales de los Artistas de España en 1848, lo estima como perteneciente al segundo período ("second style" en el texto inglés), y Curtis

(10) Denys Sutton, en las notas al cuadro del Museo Fitzwilliams (ver fuentes), modelo de concisión y rigor de investigador, cuando se refiere a la identificación del San Agustín lavando los pies de Cristo, concluye definitivo: "Standish en la obra citada ("Seville and its vicinity") da una descripción de esta pintura que corresponde a la composición de la publicada por Mayer en Apollo, demostrando que la descripción dada por Curtis era incorrecta". Gaya, en opinión verbal, sin haber visto el cuadro, por fidelidad a la descripción de Curtis, me instaba a buscar un pedigree distinto, creyendo que se trataba de un cuadro diferente. Angulo tenía referencias más exactas, pues lo había visto en un viaje a Mineapolis, sin conseguir de la descuidada administración del Museo Walker que le proporcionaran una fotografía. Cuando el cuadro vino a Madrid en 1975 para ser ofrecido en venta al Estado, el profesor Angulo, reconocida autoridad mundial en la obra de Murillo, lo inspeccionó de nuevo y confirmó su autenticidad.

(1891) y los que le siguen consignan únicamente su adscripción a la segunda época o manera, aludiendo implícitamente a la conocida y divulgada división de Ceán de la producción murillesca, en los estilos que se suceden cronológicamente de frío, cálido y vaporoso. A. L. Mayer, en su citado artículo de 1925, lo creía anterior al ciclo del Convento de San Agustín, en el que se albergaron las nuevas pinturas del maestro, realizadas para el altar mayor de 1664 (San Agustín y la Visión de la Santísima Trinidad, y San Agustín presentando su corazón a la Virgen y al Niño). En un certificado de expertizaje extendido al dorso de una fotografía de nuestro cuadro, fechado el 15 de diciembre del mismo año de 1925 (que reproduce Martín Soria en sus papeles manuscritos), Mayer, que en esta nueva oportunidad se preocupa por cierto de remachar su opinión ya expresada en Apollo, de que "la pintura sobre lienzo (2,45 m. x 1,70 m.) "Cristo de Peregrino con San Agustín" ... es una importante y genuina obra de Murillo"... , indica que "probablemente está ejecutada alrededor de 1655-58". Su mejor conocedor, el Profesor Martín Soria, repite una y otra vez el año de 1655 como fecha más aproximada de ejecución, para ésta y las demás obras del ciclo del Convento de San Leandro. Sitúa así nuestra obra en el período muy interesante de la vida de Murillo, en el que acomete sus primeros encargos de la Catedral hispalense, que remataría con gran éxito, que supuso su consagración definitiva cuando se instaló en el baptisterio el gran cuadro de la Visión de San Antonio, que se viene datando en 1656. Martín Soria, cuando estudia los dos populares retratos de San Leandro y de San Isidoro de la Catedral, colocados en 1655, no deja de reconocer su carácter bastante independiente, excepto por el toque común a las obras de estos años, de influencia riberesca. Ciertamente parecen los cuadros de los Santos Patronos sevillanos, más evolucionados, tanto en sentido barroco como en riqueza cromática, que la escueta representación del Cristo Peregrino y el fraile Agustino.

Este cuadro tiene notables concomitancias y similitudes con obras de la juventud del artista, y características en la composición y estilo que le relacionan estrechamente con la serie del claustro Chico de San Francisco. En efecto, la figura de San Agustín es tributaria de la del Santo Domingo del cuadro de la Virgen del Rosario e idem, que Ceán situaba en la Capilla del Colegio de Santo Tomás, que se conserva hoy en el Palacio Arzobispal de Sevilla, y también recuerda, en la actitud y gesto,

al San Francisco del cuadro de la primera época que representa a la Virgen del Rosario y al Santo citado, persuadiendo a un religioso de la Orden a seguir la regla de Santo Tomás, también llamado "La Visión de Fray Lauterio" (Museo Fitzwilliams de Cambridge, Inglaterra), citado por Ponz, Ceán y Arana de Varflora. Con la serie de San Francisco se advierten semejanzas y paralelismos más significativos: el perfilar con trazo negro más acusadamente las figuras, el predominio de las tonalidades oscuras en el color, el incidir en el tema de la caridad como motivo inspirador... En cuanto a similitudes de detalles, podemos resaltar una bien clara: Compárese la posición y gesto del brazo y mano del Extasis de San Francisco —hoy en la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid— con el brazo y mano izquierdos del Cristo Peregrino. Estas similitudes y rémoras de los años formativos y de alumbramiento de un estilo propio, nos inclinan a retrasar la fecha propuesta por Martín Soria a algunos años más atrás, quizás antes de o en 1650 (este es el año que Denys Sutton asigna al cuadro compañero del Fitzwilliams). El artista parece no encontrarse seguro del camino a seguir, y en esta encrucijada, mezcla y hace convivir lecciones y cargas del pasado con su latente sentido manierista (obsérvese, entre otros detalles, la disposición arcaizante del tema, y la inclusión del texto latino en sentido inverso para que corresponda con la posición del comunicante y receptor del mensaje) con premoniciones y atrevimientos de un estilo ya anticipado en sus caracteres esenciales en la serie de San Francisco. Hay ya un claro distanciamiento de los cánones de Roelas y Zurbarán, y un penetrar con acento propio en los caminos abiertos por Ribera, superando en el proceso de formación del estilo personal a obras que, como el San Jerónimo grande del Prado, quedan cerca de la pura imitación del Españaoleto (11).

Murillo, con el San Agustín y el Cristo Peregrino, se inserta claramente en la estética del barroco y, más específicamente, en la escuela, de la que es estrella muy principal, del naturalismo español: los personajes transmiten una impresión de comunicación humana, y la mirada de Agustín arrodillado es, ante todo, la expresión de asombro de quien reconoce, por las señales de la Cruz, al propio Cristo Salvador. En la suave gradación de colores del grupo de libros y atributos eclesiásticos del lado su-

(11) Ver Angulo, "Las pinturas de Murillo de Santa María la Blanca", en A.E.A., núm. 165, pág. 21, sobre la reiteración del claroscuro en distintas épocas.

perior izquierdo, se reconoce ya un avanzado testimonio de su talento y gusto de colorista, y la técnica con que está resuelta la representación del lavatorio revela los virtuosismos de que era capaz el autor de la Santa Isabel de Hungría.

El tema de Cristo vestido de peregrino y San Agustín.

Emile Mâle (ver ob. cit.) explica la leyenda-milagro que consiste en cómo un día Agustín reconoce a Cristo entre los cansados peregrinos que desfilan por la puerta de su ermita y le lava los pies. Murillo recoge el tema del grabado de Boetius Bolswert (no de Schelte a'Bolswert, su hermano menor) (12), reproduciendo la misma posición de las dos figuras y algunos accesorios, como zapatos, cayada y palangana. Pero como explica brillantemente Martín Soria, que fue quien primero relacionó el grabado de Bolswert con el cuadro de Murillo, el pintor sevillano convierte la composición horizontal del grabado en otra vertical, y como buen español del siglo XVII introduce y destaca los símbolos de la jerarquía eclesiástica y de la Muerte, la Iglesia y la sabiduría. El tema del Cristo Peregrino es utilizado en dicho siglo, además de Desubleo, por Orazio de Ferrari, Lanfranco, Bernardo Strozzi y por Teodoro Rombouts, David Teniers, Van Oost y Erasmo Quellín, pero ninguno se inspira en Bolswert, resultando, dentro de la semejanza que proviene del tema común, creaciones bastante diferentes a la plasmada por Murillo. (Ver el fundamental libro de Louis Réau citado en la bibliografía, pág. 155, que recoge el cuadro antes en el Walker Art Center de Minneapolis. Mâle no lo cita pero sí el ya mencionado de Desubleo y aporta el dato de que fue el Superior de la Orden Agustina de Malinas quien, en 1624, encarga a Bolswert la serie de grabados sobre la vida de San Agustín, y así aparecen como biográficos los dos episodios del Niño y el Santo a la orilla del mar relativo al misterio de la Santísima Trinidad y este otro del Cristo Peregrino que es reconocido por el Santo de Hipona) (13). Probablemente Murillo tuvo acceso al libro de grabados de "Vitae Agustina" por intermedio de Zurbarán, ya

(12) Boetius Adam a'Bolswert nació en Bolswert 1580 y murió en Amberes 1634.

(13) Mâle cita otro libro de grabados de la época en el que se incluye la historia del Cristo vestido de Peregrino: la Tempio Eremitano de Staibanus, que el que suscribe no ha examinado directamente. La Aparición de Cristo a San Agustín de Rubens de la Academia de San Fernando de Madrid tiene cierta analogía iconográfica.

que éste se fijó en la estampa de esta colección que ilustra la aparición de San Agustín al Duque de Mantua para ayudarse en la composición de su cuadro de la Batalla del Sotillo, hoy en el Metropolitan de Nueva York (ver Soria, art. cit.).

Jean y Pierre Courcelle, en su reciente "Iconographie de Saint Agustine", defienden la tesis de que la representación de Agustín lavando los pies de Cristo Peregrino se origina en España, siendo su primera manifestación conocida la pintura de uno de los paneles del Retablo de los Curtidores de Jaume Huguet, que data de 1486, hoy en el Museo de Arte de Cataluña, en Montjuich. Este libro reproduce el cuadro de Murillo, hoy en Valencia, reafirmando su derivación del grabado número 38 de "La vida de San Agustín" de Bolswert. (Ver art. cit. A.E.A. núm. 179, y más adelante sobre su relación con el boceto de la colección Pascual).

J. Williams y Standish, primeros poseedores del cuadro.

WILLIAMS

Julián Williams, era extranjero de nacimiento y durante largo tiempo fue el Cónsul —quizás honorario— de Inglaterra en Sevilla. En 1826 Williams adquirió el "San Agustín lavando los pies a Cristo" de don Manuel Real, a quien se lo habían vendido las monjitas de San Leandro, en 1810, obviamente por miedo a perder las obras de arte que guardaban por la rapacidad del ejército de Soult. El Cónsul Williams, fue la figura quizás preponderante en esta década en la que se aceleró la descomposición del tesoro artístico sevillano y de la región andaluza en general y tal vez su principal beneficiario. Ford, lo cita con admiración en su "Handbook" y en sus cartas, considerándole con mucho, el mejor conocedor de arte español en Europa. Parece indudable que su especial situación bajo la protección de la bandera inglesa, le facilitaría grandemente la adquisición en buenas condiciones de obras de arte para formar una de las más ricas colecciones que se formaron en Sevilla a raíz de la invasión francesa. Standish, que le dedica su libro sobre Sevilla (14), en una ocasión le alaba por exclusión: "El visitante (de las gale-

(14) To Julian Benjamin Williams, Esq. this work is dedicated in acknowledgement of the aid he has afforded to his countrymen in the cultivation of the fine arts. By his faithful servant. The author.



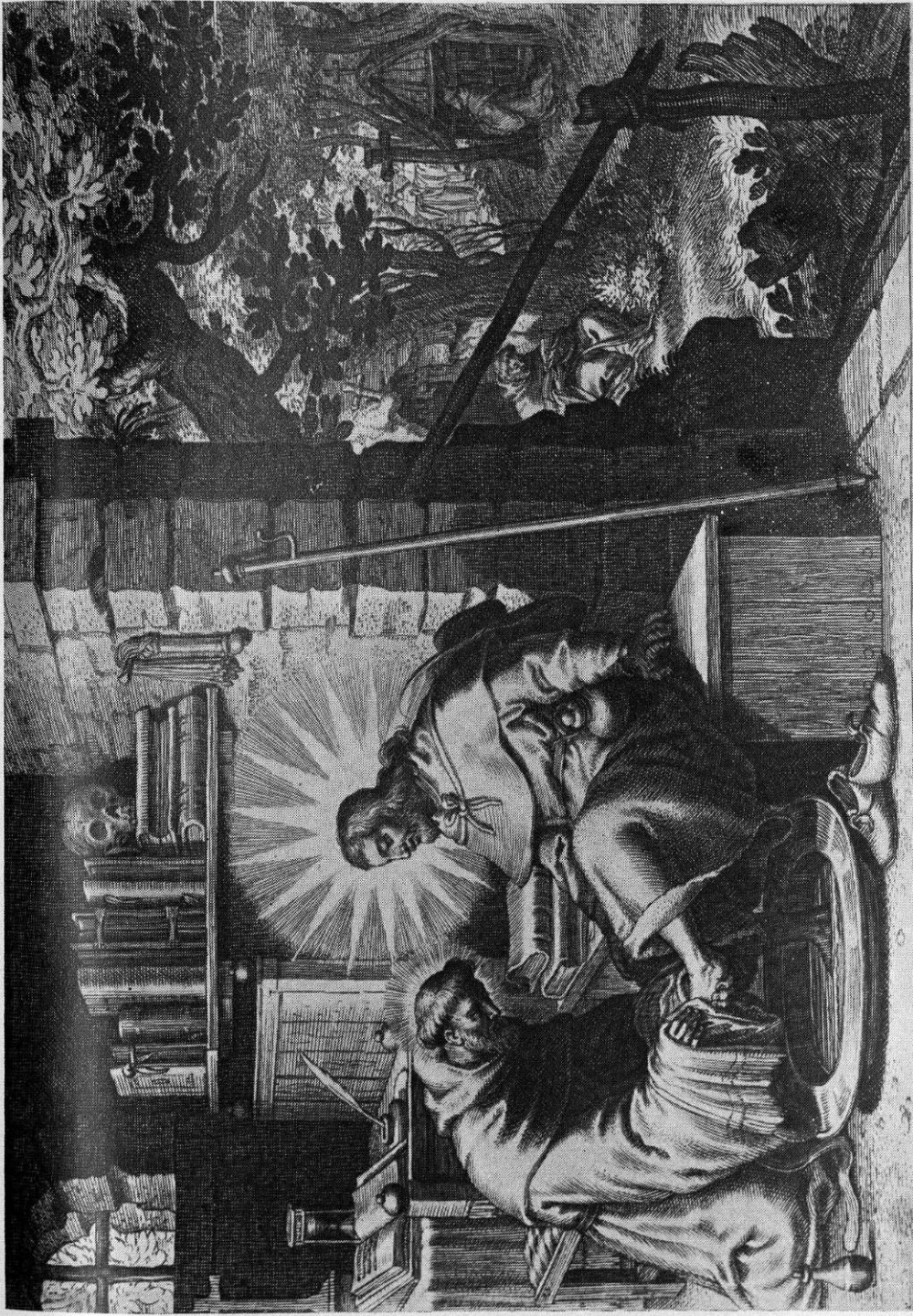
F. Hall Standish

FRANK HALL STANDISH (Litografía reproducida en su libro *SEVILLE and its vicinity*).

Foto de J. Martín, cortesía del Ateneo de Madrid.



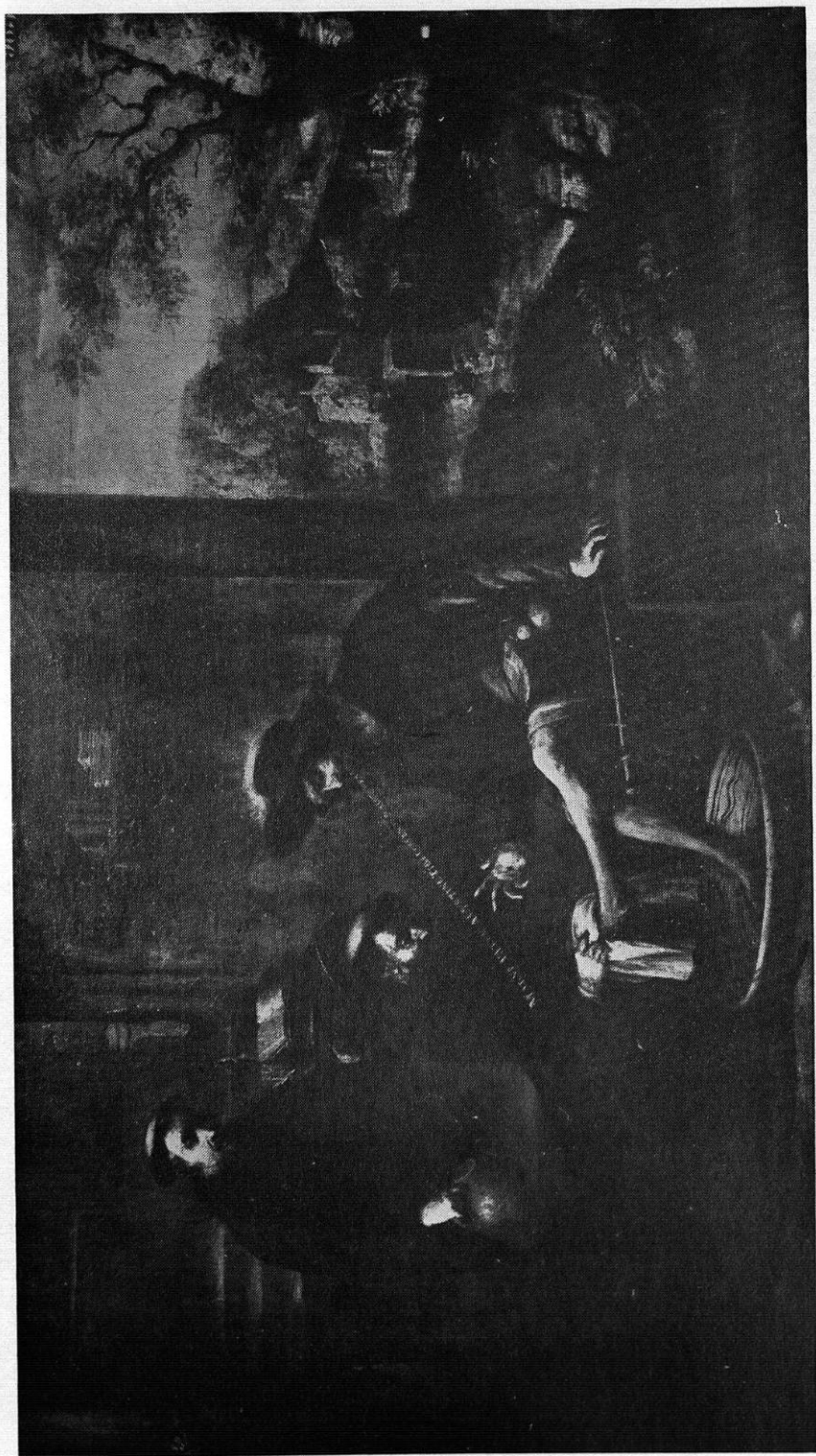
San Agustín lavando los pies a Cristo, de J. Huguet.
(Barcelona, Museo Arte Cataluña).



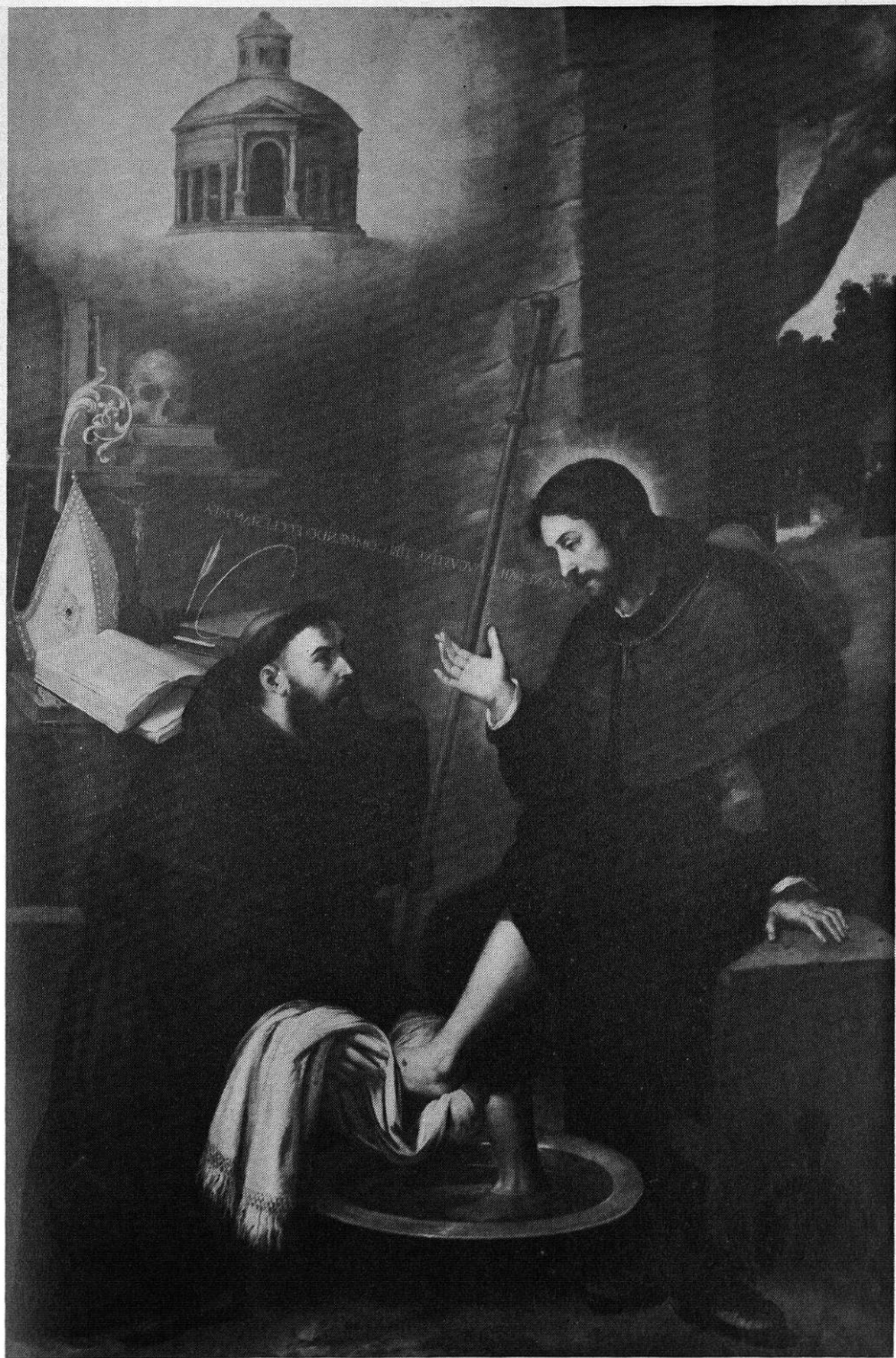
Ad interiora deserti secedens, Christum hospitio suscepit: pedes lauat, et audit: AUGUSTINE,

FILIVM DEI HODIE IN CARNE VIDERE MERVISTI; TIBI COMMENDO ECCLESIAM MEAM. S. P. P. P. et alij

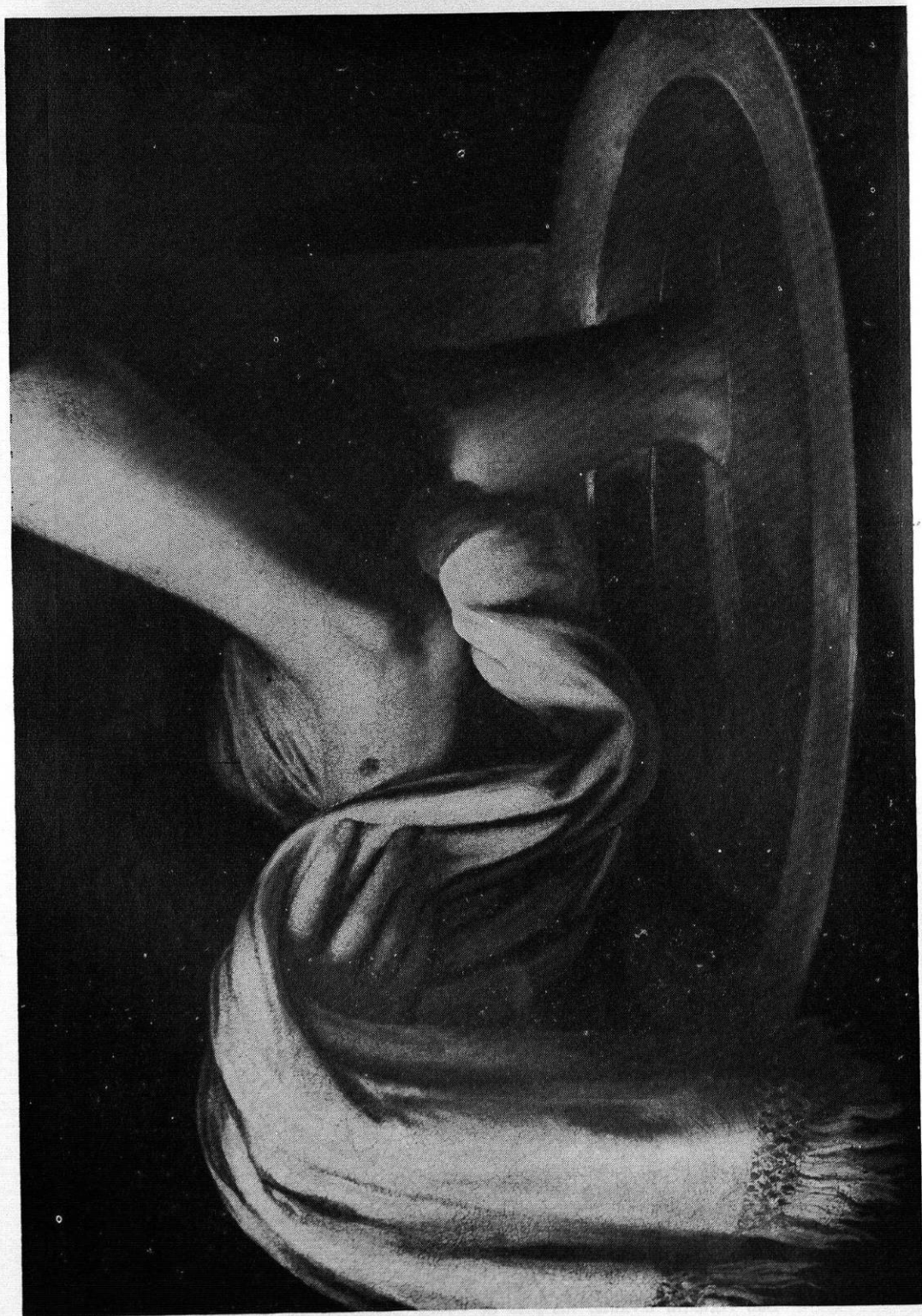
A. Ben. engravé par Auct. privilège de Roy



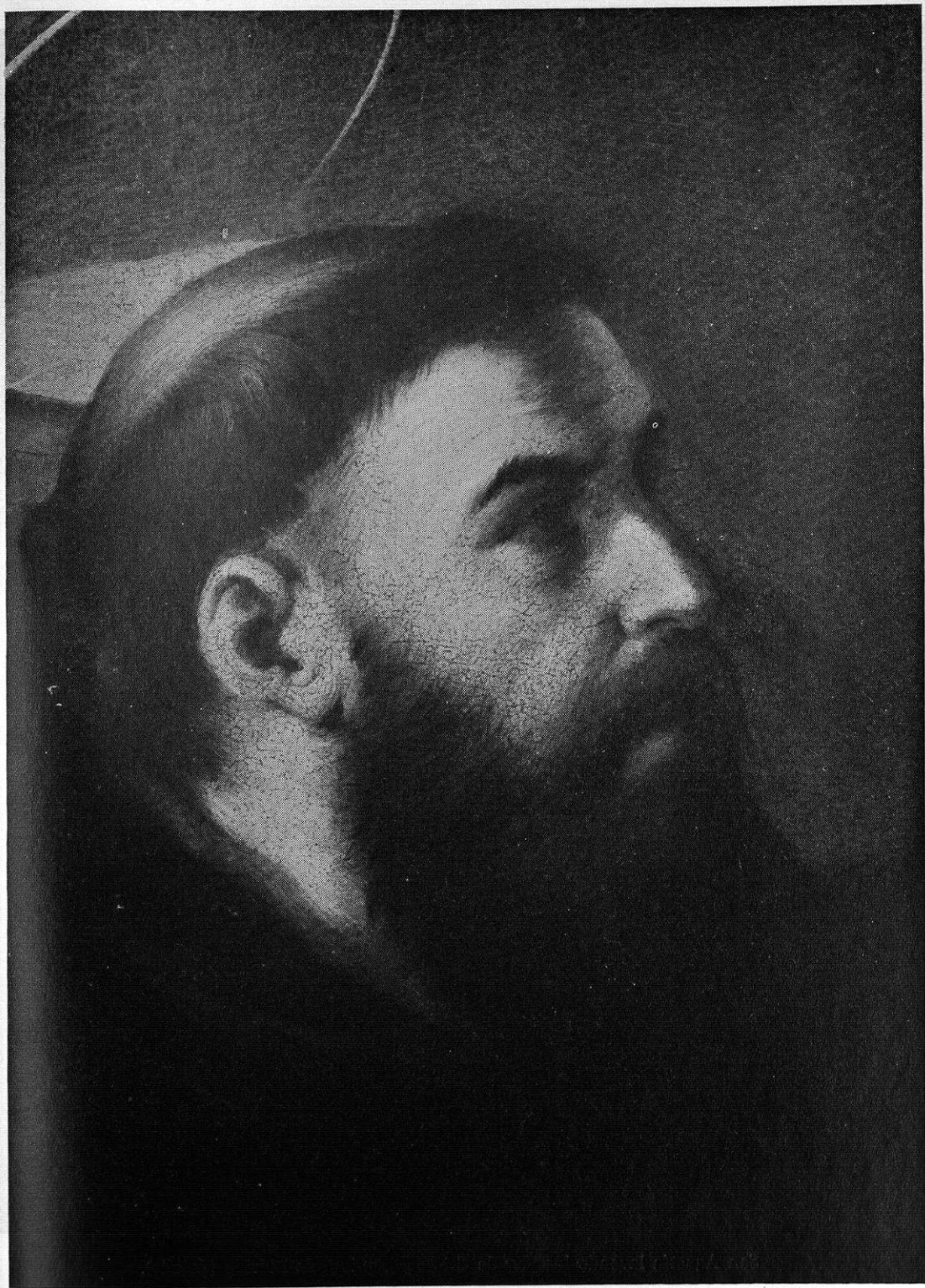
Escena de la vida de San Agustín, de Murillo.
(Barcelona, Colección Pascual).



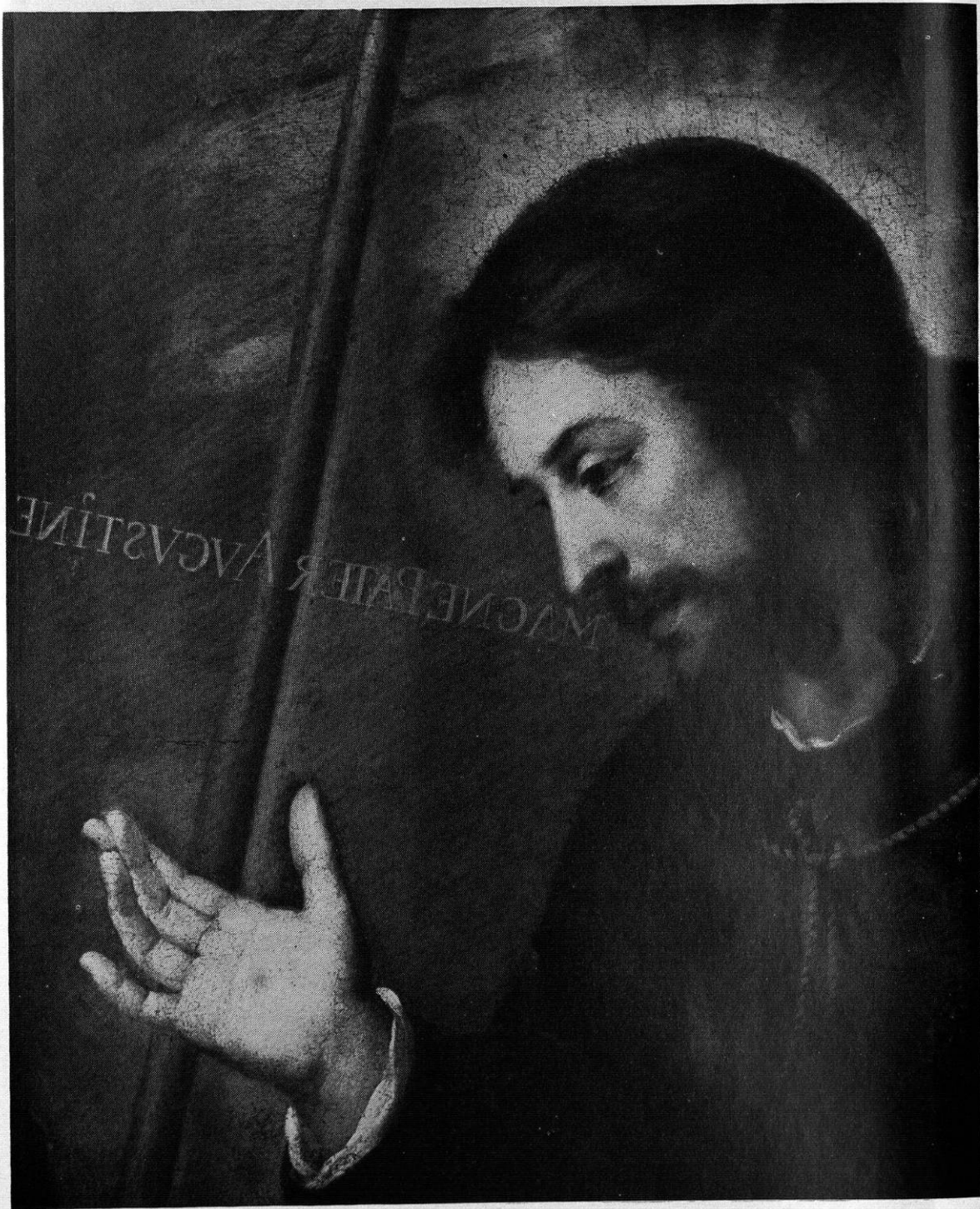
San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino, de Murillo.
(Museo de Bellas Artes de Valencia).



San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino, de Murillo (detalle).



San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino, de Murillo (detalle).



San Agustín lavando los pies de Cristo peregrino, de Murillo (detalle).

rias particulares de pinturas), se verá abrumado con "Velázquez y Murillos", por todo aquel que posea cuadros antiguos con la excepción del señor Williams" (pág. 315 op. cit.).

Las Guías de forasteros de Sevilla de la época, contienen en general menciones más o menos detalladas de estas galerías y en lo que al cónsul coleccionista concierne, las opiniones no son tan unánimemente apreciativas como las expresadas por plumas extranjeras. Amador de los Ríos en su "Sevilla Pintoresca" publicada en 1848 (escrita teniendo presente la "Sevilla Artística" de J. Colom y Colom), es particularmente duro y mordaz con Williams, pues después de describir la Galería de "Don Julián Williams, Vice Cónsul de S. M. Británica en la Plazuela de las Segovias" (en otras Guías su domicilio aparece como en el número 26 de la calle Abadas la Alta, pero quizás se trasladó, pues median más de quince años entre las dos fuentes) este escritor concluye sin muchos remilgos diplomáticos: "Mucho sentimos que el Sr. Williams, se haya desecho de muchas obras, tanto de la escuela sevillana, como de las extranjeras, que eran el más precioso ornamento de sus galerías... Si el señor Williams fuese español, no hubiéramos titubeado en dirigirle un cargo, y cargo tal vez severo por enajenación semejante; pero recordemos que pertenece a otra nación y en este concepto, sólo nos toca rogarle que no saque de nuestro suelo joyas que él ha recogido y que en último resultado son esencialmente españolas". El autor de la Guía de Forasteros de la ciudad de Sevilla, de 1832, a la que nos referimos con cierta extensión más adelante, comianza su recorrido de galerías de arte con ésta. Con Julian Williams, era más condescendiente pues explica que "Se compone esta colección de más de doscientos cuadros, todos conservados con sumo cuidado e inteligencia y se gozan muy cómodamente". Todo viajero de nota —especialmente procedente de la nación más rica del mundo— la Inglaterra de su gran época de expansión comercial, vencedora de Napoleón, visitaban la galería de Williams y es fácil imaginarse la rapidez con que el tesoro acumulado en poco tiempo en aguas de río revuelto por el perspicaz diplomático inglés, pasarían a otras manos, entre conversaciones amenizadas por el vinillo andaluz y la encantadora charla del experto en pintura española, mister Williams.

He repasado el libro citado de Amador de los Ríos en la Sala Ticknor de la Biblioteca Pública de Boston, especializada en bibliografía española de antes de 1900 y en el ejemplar de la colección que tuve en mis manos, existen cuatro páginas ma-

nuscritas en tinta de ala de mosca en las que el firmante Guillermo Picard, que fecha su escrito en Sevilla del 16 al 24 de octubre de 1848, refleja su impresión personal de una visita a Sevilla en aquellas fechas bajo el título "Razón de los principales objetos que hay que ver en Sevilla".

En lo que concierne "a las galerías particulares de pinturas" cita: D. Aniceto Bravo —Excmo. Sr. D. Manuel López Cepero, D. Julian Williams, D. José Sáenz, D. José Lerdo, D. Francisco Romero Balmaseda, D. Jorge Diez Muñoz, D. José Larrazábal, D. José María Suárez de Urbina, D. José Olmedo. No debe haber sido casualidad que el ejemplar adquirido por el gran coleccionista y bibliógrafo hispanista Ticknor de esta Guía de Amador de los Ríos, tuviera esta adición manuscrita que avalora el mismo y que revelamos para el lector sin saber no obstante, si ha sido dado a conocer antes de ahora.

Consignemos para el coleccionista Williams, que Curtis le cita en su libro sobre Velázquez y Murillo no menos de treinta veces, en referencia a una o varias de sus pinturas procedentes de su colección. Tubino, utilizando principalmente datos del libro de Stirling (a quien llama "El erudito Sterling"), menciona en la colección de Williams de Sevilla, La Sagrada Familia, Jesús atado a la columna (no sería "Jesús después de la flagelación", que Curtis sitúa en Francis Cook, hoy en el Museo de Boston), un San Francisco de Padua, una Inmaculada Concepción pequeña, La Conversión de San Pablo (que el autor daba como dudoso) y otros varios. Williams ya había vendido obras de Murillo de la importancia de la Porciúncula a Sir W. Eden y la célebre Trinidad del Louvre. Nuestro hombre, a quien se le refiere en las Guías y otros testimonios escritos de la época indistintamente como Mister o Don, figuró entre los miembros de la Comisión que en 1837 fueron nombrados para llevar a cabo la ejecución del plan de instauración de un Museo de Pinturas que es el actual con que cuenta Sevilla, instalado en el antiguo Convento de la Merced.

STANDISH

El viajero y escritor inglés Frak Hall Standish (1799-1840 ó 41), cita a la pintura y a las otras cuatro compañeras que nos interesan en su libro "Seville and its vicinity", publicado en Londres en 1840 y que hemos podido ver en la Biblioteca Pública de Boston. (Ni lo tiene la Hispanic Society, la Frick, ni la Public

Library de Nueva York y sólo sabemos de un ejemplar existente en España: el del Ateneo de Madrid.) Este libro de 407 páginas, es interesante desde varios puntos de vista; como guía y referencia de Sevilla, como documento para la identificación de cuadros extraviados y su lectura, en general, es grata y revela la atención y cariño que este pintoresco coleccionista, típico ejemplar del diletante del siglo XIX, ponía en las cosas de España y especialmente de Sevilla. Richard Ford, vino a ocupar la casa que dejó a su marcha Standish.

En una carta que Richard Ford escribe a su amigo Henry Unwin Addington, enviado plenipotenciario de Gran Bretaña en Madrid, de fecha 27 de noviembre de 1830, que se reproduce en sus párrafos principales en el libro de su bisnieto Brinsley Ford, se describe esta casa como "excelente" y que "tiene las ventajas de un jardín, una chimenea y mirar al sur, lo que le hace agradablemente templada". Ford hizo de ella un dibujo —ahora reproducido en la citada publicación de la colección Arte y Artistas del I. D. de V.— que tituló con la dirección de dicha su vivienda y que era Plaza (o Plazuela) de San Isidoro número 11. Sevilla. Cuando Ford alude el libro de Standish "Sevilla and its vicinity", lo hace con expresión definitivamente adversa: "compilación pesada y poco exacta".

Frank Hall Standish, vivió una corta y podemos colegir por los datos que sabemos, frustrada existencia. Hijo único de Anthony Hall de Flass, Durnham, a los trece años heredó una considerable fortuna de su primo Sir Frank Standish, de Duxbury Hall, pero no así el título de Baronet, que este último poseía. Su apetencia por un título nobiliario que tan bien complementarían y ornamentarían, su personalidad tan victoriana de "connoisseur and author" debió acompañarle toda su vida y sabemos de la oferta de su colección de arte a cambio de una distinción de dicho tipo, que el Gobierno de Su Majestad le denegó paladinamente. Murió el 21 de diciembre de 1840, en Cádiz donde se encontraba o hubo de detenerse enfermo en un segundo viaje de vuelta desde Sevilla. Su cuerpo —según el resumen de su biografía que he encontrado en la serie biográfica inglesa de la National Library of Art, adjunta al Victoria and Albert Museum de Londres— fue llevado a Duxbury y enterrado en la chancillería de la Iglesia Chorley. Algún día me gustaría visitar este lugar y saber más de su vida. A las obras que cito más adelante, debidas a su pluma añade el resumen biográfico una colección de poemas: Poems: The Maid Of Jaen, Timon and

the Bride of Palencia. 1838". Antes, en 1821, había escrito y editado una vida de Voltaire (The life of Voltaire with interesting particulars respecting his death and anecdotes and characters of his contemporaries. London, J. Andrews, 1821 (tomado de la Bibliothecque Nationale de París). Detengámonos en la figura de F. H. Standish pues es uno de los hispanófilos del siglo XIX más injustamente olvidado y su nombre que va oscuramente asociado a la Galería Española de Luis Felipe por el anexo a la misma que se formó con su legado, merece recordarse tanto como perspicaz escritor de viajes y observador entusiasta de la España que conoció, que como coleccionista de varia fortuna. Standish, era ya un hombre rico, cuando su afán viajero y coleccionista le trajo a España en 1832.

En su librito de viajes "Notices on the Northern Capitals of Europe", publicado en Londres en 1838, dice en su capítulo inicial que: "Mi salida de Cádiz para volver a Inglaterra, después de un intervalo de ausencia de cerca de tres años, tuvo lugar el 22 de marzo de 1837. Abandonaba un país de sol, para sumergirme en los tristes vapores de mi propio país con cierta pena".

En muchos otros lugares de este libro, el escritor salpica la narración con recuerdos y alusiones nostálgicas a España, como en la página 118 en la que llega a decir a propósito de su paso por San Petersburgo: "Su población, excede de los quinientos mil y sin embargo, apostaría que en Cádiz, que sólo contiene cincuenta mil, hay más mujeres hermosas que en San Petersburgo".

Otras observaciones atañen más directamente a su afición al estudio de la pintura española y en especial Murillo, su artista predilecto. En una visita al pueblo holandés de Zicke, anota la observación de que al contemplar una casa arreglada al estilo antiguo flamenco, recordó que Murillo copiaba para sus Natividades, los trajes, muebles y otros motivos de las planchas de un viejo libro de grabados, llamado (dice Standish) Batavia Redivida y me maravilló de que un español hubiera venido a inspirarse en el diseño de una casa de campo alemana, en vez de en una española o italiana. En su obra posterior —tan importante para nuestro estudio de la serie de San Leandro— publicada en Londres, dos años más tarde, nuestro viajero, ha tenido ocasión de documentarse mejor y corrige el título del libro de grabados, que no es otro que la Bavaria Sacra de Sadeler, y

añade que en ella se encuentran los temas de muchas de las pinturas de Murillo y Zurbarán y especialmente la de Santa Isabel lavando a los tñosos. Creo que estas observaciones de Standish escritas antes de la publicación de los libros de Stirling y Curtis y que probablemente se basan en opiniones expresadas por sus amigos eruditos o aficionados a la pintura de la Sevilla que vivió, son la primera fuente escrita sobre la repetidamente explorada relación de la pintura de estos maestros del siglo XVII español, con los grabados flamencos y alemanes (15).

El Diccionario de Cean de 1800, el Museo Pictórico de Palomino de 1724, le eran bien conocidos y a ellos hay que agregar los de Ortiz de Zúñiga, Morgado, Varflora, Farfán de la Torre, sobre historia y monumentos de Sevilla que cita y copia con frecuencia.

En el filosófico y ampuloso Prefacio al libro que sobre "Sevilla y sus vecindades" escribió, nos anuncia que la obra que ahora se presenta al público contiene una enumeración de casi todos los conventos y edificios públicos, que existieron en Sevilla durante la pasada centuria, con lo más notable que en ellos se contiene al presente, y más adelante aclara que le hubiera sido fácil haber extendido el libro a tres veces su medida actual pero que la divagación se ha tratado de evitar donde no hubiera algo de interés particular digno de ser narrado.

El libro —que no pretendemos resumir aquí— tiene interés grande para la investigación de la dispersión de los conjuntos artísticos de Sevilla de la época, pues aunque se da noticias de monumentos, parroquias, conventos, costumbres, etc., el énfasis natural, se da en lo que a las pinturas de los grandes maestros sevillanos y otros de su tiempo se refiere. La comparación que en forma un tanto desordenada acomete el viajero inglés, entre los "tres grandes maestros de la escuela española, Velázquez, Zurbarán y Murillo", es digna de releerse y teniendo en cuenta que precede a Stirling y por supuesto a Justi y a Mayer, revela a su autor como un crítico de mentalidad moderna con un juicio independiente, digno de tenerse en cuenta.

(15) Martín Soria, especialmente en "Baroque Painting in Spain", Art Bulletin, Dic. 1948, pág. 255, y "German Prints as sources for Zurbarán", Art Bulletin, March 1949, págs. 74-75. Entre los proyectos que este profesor español, nacionalizado americano, dejó sin concluir al tiempo de su muerte en 1960, estaba un libro de 100 páginas y 260 ilustraciones que se titularía: "Grabados Flamencos en España y Latino América". Además, Guerrero Lovillo, Xavier de Salas, Dorival, Caturla entre otros, frecuentemente citados en la bibliografía de Murillo y Zurbarán.

Zurbarán dejó, a su muerte, varias docenas de grabados, según su inventario.

En la página 22, dentro del capítulo dedicado a la descripción de la Catedral y sus pinturas principales, Standish nos explica sus observaciones de los tres maestros de la escuela sevillana y resume que habiendo los tres vivido largamente (los tres murieron después de los sesenta años) su mérito principal consiste en su respectiva originalidad. ... el primero de ellos, Murillo demostró la justicia de la frase de Voltaire "de que aquel que sabe copiar el mejor, es a la vez el más original", pues quizás no otro pintor, ha imitado tantos maestros como Murillo y sin embargo nadie confundirá su estilo, por el de ningún otro artista. Tenemos sus imitaciones de Herrera, de Tiziano en sus retratos, de Guido en sus Magdalenas, de Velázquez en sus niños mendigos y temas de fantasía, de Zurbarán en sus santos; y a pesar de todo su obra brilla con individualidad característica y parece como si al imitar a los otros sólo se hubiera propuesto sobrepasarlos en su arte. Sus animales están admirablemente dibujados, aunque nunca pareció gustarle demasiado la pintura de paisaje. Sus vistas marítimas son muy raras y siendo llenas de espíritu, son inferiores a las de la alta escuela holandesa. Un caso diferente fue el de Velázquez, quien fue quizás el genio más universal conocido ("... the most universal genius we have known"). Podía pintar animales, paisajes (cuyo aprendizaje probablemente tomó de Herrera el Viejo, su maestro), el mar, temas de fantasía e historia con la misma facilidad... Su residencia en Italia sin embargo no le indujo a cambiar de estilo y las obras de sus últimos años difieren poco de los periodos anteriores, salvo en menor atención al dibujo de partes accesorias y en una mayor preocupación por el efecto". Sigue nuestro autor ponderando las cualidades de Velázquez y especialmente su tratamiento de la luz, "que no existió pintor que le igualase en ello... pero no tuvo ni la gracia ni la ternura de Murillo". Velázquez —termina Standish—, nos sorprende pero no nos mueve a su admiración.

Al ocuparse de Zurbarán, de nuevo surge la comparación con Murillo: "Aunque ninguno de los dos salieron de España, sus nociones de arte eran diametralmente opuestas. Zurbarán no copió a nadie, Murillo a todos: El primero estaba satisfecho con dedicar días y días pintando un manto blanco puesto sobre el modelo y acuparse de una sola figura: Murillo agrupaba figuras, variaba y descubría continuamente nuevas formas y expresiones confiando a su propio genio el mejorar lo que la naturaleza le presentaba. Zurbarán proyectaba un fuerte

contraste de luz y oscuridad en la principal figura del primer término y allí se detenía. Murillo intentaba y lograba dar la impresión de perspectiva aérea hasta la mayor distancia del cielo, tratando de que sus confines se diluyeran en el aire...".

Y termina el caballero inglés su disgresión sobre los maestros de la escuela sevillana indicando, que como se deduce de los textos anteriores, según su propio gusto Murillo encabeza la lista de orden de preferencia, siguiéndoles Velázquez y después el maestro extremeño, pero cuidándose de aclarar para los lectores de la Inglaterra victoriana, para quienes estos nombres sonaban casi a completa novedad, que para los franceses, el orden sería precisamente el inverso y que desde luego tanto en Inglaterra como en Madrid a Velázquez se le considera generalmente como el primero, seguido de Murillo o Zurbarán indistintamente.

Creemos en conclusión que los juicios y observaciones de Standish merecen más difusión de la que hasta ahora han tenido entre aficionados y eruditos de la gran pintura española del siglo XVII y por ello nos hemos decidido a resumirlos con cierta extensión y también porque sirven para dotar de fondo ambiental a la figura del primer extranjero adquirente de la pintura central de este estudio.

Sus observaciones sobre la situación de España, su gobierno, el carácter de sus gentes son agudas y revelan un espíritu sensible y comprensivo. "Los andaluces son sin embargo menos violentos que los habitantes del norte de España. Raramente se rebelan contra sus superiores en más que simples palabras, y sus atropellos proceden, más de súbitos impulsos de pasión, que de una intención reposada de cometer un daño; desde luego las clases bajas son pacientes, dóciles y honestas, en circunstancias donde otros serían apasionados, obstinados y groseros. Con todos sus buenos puntos, el carácter español es sin embargo desfavorable para la formación de una nación poderosa e independiente y gobernada constitucionalmente".

"Ningún español conoce ni puede imaginarse lo que es la independencia tal como nosotros lo entendemos; ellos no se pueden mover sin tener un patrón; ellos no se pueden formar una idea del honor, si no viene conferido por los reyes y en el Sur de España particularmente, su vanidad es tan desordenada que abandonarán un proyecto y cesarán el examen de una cuestión, si ello de algún modo tiende a poner la sombra de una

duda en sus nociones o gustos favoritos. Aunque resonozcan con palabras que expresan su depresión y estado de degeneración, ellos todavía estarán íntimamente convencidos de que no hay nación bajo el sol, tan grande, tan gloriosa y tan excelente como la suya”.

Como se ve, Standish sabía calar en el alma española.

Standish y su famoso legado.

Standish conoció y trató a Richard Ford y también al Barón Taylor, cuando éste hizo su viaje a España en busca de pinturas para el Rey Ruis Felipe. Una reciente monografía de Eliane Maingot (*Le Baron Taylor*. Paris 1963), cuenta la interesante amistad de estos dos personajes y como a la muerte del inglés en 1841 el activo Barón se trasladó a Inglaterra (Dugbury Park, cerca de Manchester), con el mayor secreto, para hacer efectiva la disposición testamentaria que privaba a Inglaterra de esta importante colección (16).

También consta su conocimiento y trato de Stirling Maxwell, quien en aquellos años de su juventud andaría por España preparando sus libros de “*Annals of the Artists of Spain*”, que se publicaría en Londres en 1848 en su primera edición (17). Stirling le dedicó un artículo a su muerte y le cita como coleccionista a propósito de varias de las obras que examina en su catálogo (Stirling adquirió varias obras en la subasta de Standish). Como veremos más adelante Stirling-Maxwell fija con

(16) Más datos sobre la relación amistosa entre Standish y el Barón Taylor se saben ahora gracias a la publicación de Paul Guinard de los cuadernos de viaje y correspondencia del pintor Dauzats que, junto a Blanchard, acompañó al Barón Taylor en su viaje a España para adquirir obras de arte españolas con destino al Louvre. Este excelente libro —que sólo he llegado a conocer y a leer después de bien entrado en este estudio— constituye un verdadero tesoro de información, siempre competente, anotada y contrastada por un experto en arte e historia francoespañola como es Guinard, sobre la misión Taylor y sus personajes principales. Vemos por la correspondencia de Dauzats, citas muy frecuentes de Standish, quien nos enteramos que le compra dos cuadros a Dauzats, efectuados en la propia Sevilla, y se puede rememorar el alegre vivir de los comisionados de Luis Felipe, disponiendo de buen dinero y crédito, alternando las visitas a los coleccionistas sevillanos Pereira, López Cepero, Bravo y el cónsul Williams, con el simple goce de lo que serían entretenidas veladas en las casas de éstos y otras personas de la sociedad de Sevilla. La obra de Paul Guinard se titula “*Dauzats et Blanchard peintres del Espagne Romantique*”, y ha sido publicada en 1967 por Presses Universitaires de France.

(17) Ver también F. J. Sánchez Cantón: “Conocimientos y estudios sobre arte de España en Inglaterra (1739-1914)”, *Revista Arbor*, XII - 1949, págs. 555-577, y E. Harris: “*Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art*”, *Apollo*, enero 1964, y J. Guerrero Lovillo: “Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo”, *A.E.A.*, n. 100 - 1952. “Los grabados que inspiraron la Santa Isabel de Murillo”, *A.E.A.*, n. 100 - 1952.

anterioridad a Curtis la identidad de la pintura de San Agustín y Cristo de Peregrino y hubiera bastado a Mayer al tiempo de preparar su artículo, varias veces citado sobre los dos pretendidos nuevos Murillos, el haber consultado la página 1.625 del volumen cuarto de los Anales (edición de 1891), para darse cuenta de que se trataba de la misma pintura catalogada por Curtis, bajo el número 259, ya que su descripción excelentemente resubida, por cierto coincidía con el cuadro por él encontrado en la Casa A. H. Nicholson de Londres en 1925.

Standish, se interesó por las artes contemporáneas en España y en Sevilla, trató a algunos artistas locales y consta que encargó varios cuadros de costumbres (lo que es ya un buen índice de su buen gusto) a Bécquer, que después salieron a la venta pública junto al resto de su colección de pintura clásica.

Su libro sobre Sevilla contiene referencias sobre temas de la actualidad artística sevillana y sus observaciones sobre la creación del Museo de Pinturas demuestran por sí mismas lo mucho que le preocupaba el tema de la adecuada conservación de las obras de arte dispersas por la invasión francesa y la desamortización de propiedades de la Iglesia, entre otras causas menores.

Standish, reunió una gran colección de dibujos y libros, además de pinturas (18).

Se sabe que a su regreso de España hizo ofrecimiento de sus colecciones al Gobierno inglés, pero con la implícita condición de que la Corona le restituyera su antiguo y olvidado título nobiliario. El Primer Ministro, Melbourne, rechazó la propuesta y Standish sin duda influenciado por su conocimiento del Barón Taylor y un tanto por despecho, legó a su muerte en 1841, al Rey Luis Felipe "como testimonio de mi estima, por una nación generosa y cortés que siempre acoge bien al viajero y que yo

(18) Constaba, según este autor, de 244 cuadros, 269 dibujos y 72 grabados. Entre los más importantes de la Escuela Española que se vendieron en Christie's se cuentan: El retrato del Príncipe Baltasar Carlos de Velázquez, lote núm. 222, que figura hoy como una de las joyas de la Colección Wallace de Londres; la Sagrada Familia de Murillo, obra importante, hoy en el Museo Nacional de Estocolmo, de la primera época del maestro; el "San Juan" (de adolescente), hoy en el Instituto de Arte de Chicago, de Velázquez, primera época; la hoy famosa Santa Faz del mencionado Museo de Estocolmo, de Zurbarán, que el catálogo de la subasta (y antes el del Louvre) asignaba a autor desconocido y que adquirió Stirling-Maxwell; el San Juan en el Desierto, que atribuido por el catálogo de Christie's a simple Escuela de Zurbarán, es hoy generalmente considerado como obra del mismo maestro y que está en la colección Molas Rifá de Barcelona; el impresionante Cristo en el limbo de Alonso Cano del Fine Arts Museum de Los Angeles, obra que también se presentó como dudosa en 1853.

siempre he visitado con placer y abandonado con pena". W. Burger, escritor, que aparece con frecuencia en críticas y reseñas de exposiciones de mitad del siglo, cita a Standish a propósito de la Exposición de Manchester de 1857 en su popular librito "Tresors d'art en Angleterre", publicado en Bruselas y Ostende en 1860 y con edición en inglés de fecha posterior, pues en esta exposición encuentra muchas obras procedentes de aquella colección que había adornado tan efímeramente las paredes del Louvre. Se lamenta Burger de la pérdida de tantos tesoros que habiendo estado en Francia terminaran en la vecina y rival Inglaterra dispersados en las famosas subastas de Londres. Empezaba diciendo: "De tous les pays du monde, la Gran Bretagne est la plus riche en tresors d'art...". "Ya sabemos que el Museo Español y el Museo Standish se respetaron por el gobierno revolucionario, que dio al traste con la monarquía de Luis Felipe, como propiedad de la familia Orleans permitiendo que la sacase del país vendiéndola en la casa Christie de Londres en mayo de 1853". El norteamericano Charles B. Curtis, en su peculiar concisa prosa, nos da noticia de estas subastas y dice en la nota 8 de la página 5 de su mencionado libro catálogo de Velázquez y Murillo, que los dibujos y los libros de Standish fueron vendidos con la biblioteca del ex-rey en París el 6 de diciembre de 1852.

Cinco años después del destronamiento, el gobierno accedió a la devolución de las colecciones de Luis Felipe. Y anota: "Los cuadros empacados de prisa y sin cuidado, sus superficies cubiertas con periódicos, fueron consignados a Mrs. Christie, Mason and Woods en Londres. Llegaron en mal estado; algunos dañados por el agua del mar, muchos sin marcos o con estrechas varillas de madera dorada. Fueron catalogados pésimamente ("badly" dice el texto inglés) y siendo las circunstancias desfavorables en la venta pública, pocos de los cuadros obtuvieron el precio de su verdadero valor".

Ford, en una de sus admirables e irónicas crónicas de The Atheneum, se lamentaba de la mala fortuna que acompañó a la colección Standish, que primero no encontró el ilustre asilo a que su fundador aspiraba, que era el de enriquecer el patrimonio artístico de su propio país; después, al cederla a su muerte a Luis Felipe, éste acepta, después de años de dilación, el regalo del inglés, dedicando el ilustre espacio del Louvre para el llamado Musée Standish, pero quienes están a cargo de la institución usan en la catalogación de este grupo de doscientas

cuarenta y cuatro obras un criterio que parecía responder a lo que Ford llama "el espíritu que existía en París de infraestimar estas pinturas de Standish a fin de rasaltar aquellas que fueron adquiridas por el Rey Luis Felipe". El único catálogo publicado en Francia, y cuyo exiguo texto sirvió también para la subasta de Christie, es un modesto folleto de 106 páginas y 18 cm. titulado "Catalogue des tableaux dessins et gravures de la collection Standish legués au roi", Paris, Imprimerie de Capelet, 1842. Las obras aparecen relacionadas con ninguna o nula información de origen o procedencia y abundando la simple atribución de Ecole o de Ecole Espagnole. En consecuencia, remata Ford, "que la colección en la que esperaba su fundador construir una duradera reputación ha vuelto a ser desbandada por el viento, como aviso que confiamos se tenga en cuenta por cualquier inglés que en el futuro pueda tener el capricho de encomendar objetos de esta índole a Francia a fin de asegurar su perpetuidad. Mejor le valdría atarlos a la cola de una cometa o a las aspas de un molino".

Ford nos da noticia en el mismo lugar de que en algún momento existió la posibilidad de que el Duque de Montpensier hubiera conservado, como heredero de Luis Felipe, esta colección y haberla trasladado a su anchuroso palacio en Sevilla.

El boceto de la colección Pascual.

Con este estudio ya casi rematado, y por ese magnetismo con que los temas relacionados con el objeto de nuestra investigación —es decir, el cuadro de Murillo reaparecido en Nueva York— acuden a integrarse en un todo que poco a poco se perfila en su conjunto, encuentro ahora en Barcelona un cuadrito atribuido a Murillo, que, pienso, merece unas líneas.

Se trata de una pintura sobre lienzo de 77 cm. de largo por 46 de ancho, y que la referencia de la Biblioteca Amatller de Barcelona, donde primero vi su fotografía, titula simplemente como "Escena de la Vida de San Agustín". El cuadro lo conserva la familia del coleccionista barcelonés de mediados del siglo pasado, Sebastián Pascual Inglada, y todavía figura en una esquina el número 983 de dicha colección. Obviamente relacionado con el San Agustín y el Cristo Peregrino, este cuadrito de Barcelona, que gana mucho en la contemplación directa, ¿será boceto preparatorio de aquél y realizado por el propio Murillo? Como puede apreciarse sigue más de cerca el modelo del

grabado de Bolswert que el propio cuadro grande, aunque tenga la adición de la figura del monje con la jarra, que aparece en varias otras representaciones de este motivo iconográfico y que misteriosamente se introduce en el texto descriptivo del catálogo de Curtis. ¿Será éste el eslabón intermedio entre el grabado y el cuadro?

Entre los cuadros de tamaño pequeño de Murillo se distinguen los que tienen entidad independiente de obra formal y los que son sólo bocetos más o menos terminados de motivos desarrollados en pinturas conocidas. Sin entrar en un tema que de por sí requeriría la extensión de una monografía, basta señalar como ejemplos de uno y otro tipo el primoroso cuadrito de "Los esponsales de José", hoy en la colección Wallace de Londres (tamaño 27 x 34 cm.), y la serie dedicada a los cuatro episodios del "Hijo Pródigo" del Museo del Prado, que fueron en su día trabajos preparatorios o al menos indicativos del camino hacia la realización de las pinturas famosas de dicho tema bíblico de la colección de Otto Beit en Inglaterra (antes de Dudley, quien los adquirió en la subasta del Marqués de Salamanca, París 1887), de tamaños 27 por 34 cm. Pues bien, el cuadrito de la colección Pascual, analizado en comparación con los bocetos del Museo del Prado del "Hijo Pródigo", resulta poseer rasgos característicos de la ejecución de Murillo en esta técnica del boceto que hacen inclinarnos a pensar seriamente en que se trate realmente del boceto de nuestro cuadro. Téngase en cuenta que entre uno y otros deben mediar muchos años de madurez del artista, ya que los cuadros del "Hijo Pródigo" pertenecen a su última y más fluida época de maestro. El detalle del texto latino ejecutado obviamente sin cuidado y más bien en plan de "dar una idea" de la composición (que en este punto modificaría en la pintura definitiva del cuadro grande, ya que aquí la leyenda está invertida en caviloso recurso expresivo), inclina también a favor de la tesis del boceto (19).

Basta comparar las tres representaciones del tema —grabado, boceto y cuadro final— para seguir el proceso depurador del pintor sevillano. Al final se desprende casi totalmente del

(19) Recordemos que todos los cuadros de la serie del Convento de San Leandro tienen leyendas en latín alusivas a los respectivos pasajes de la vida y leyendas de los Santos Juanes y de San Agustín. Tratándose de un elemento extrapictórico, hay que imaginarse que provenían de la voluntad de los patrocinadores del encargo, en este caso los Superiores de la Orden Agustina, deseosos de acentuar el carácter didáctico de los cuadros. Los Agustinos, lógicamente, querían difundir las palabras supuestamente emanadas de los propios labios del Cristo aparecido al fundador, "encomendándole su Iglesia".

elemento del paisaje lateral, tan preponderante en el cuadro boceto donde el autor ha dejado sus pinceladas más inspiradas y minuciosas, para concentrarse en los personajes principales y hacer que triunfe su concepción naturalista del milagro, es decir, la escueta y emotiva transcripción del reconocimiento del Cristo por el Santo de Hipona, al ver las señales de la Cruz. Con visión moderna diríamos hoy que le sobran al cuadro grande —que le estorban como obra de arte— todo lo que no pertenece naturalmente a las dos figuras centrales, y así se pudieran eliminar palabras latinas, flotante Panteón romano e incluso los atributos arzobispales, tan bellos pero artificialmente dispuestos.

Bibliografía del cuadro.

El cuadro "San Agustín lavando los pies a Cristo", bajo este nombre en inglés o en otra lengua, y también como simple "San Agustín", o "La Visión de San Agustín de Canterbury", "La Visión de Cristo por San Agustín", "La Aparición de Cristo a San Agustín", "San Agustín lavando los pies a un peregrino", "San Antonio lavando los pies a Cristo" (!!), e incluso "Cristo lavando los pies a San Agustín", se menciona, explica o describe en:

ALFONSO, Luis: *Murillo*. Barcelona, 1886. Pág. 206.

CALVERT, Alberto P.: *Murillo*. Londos and New York, 1907, pág. 171.

CATALOGUE of paintings. I Dutch, Flemish, French, German, Spanish, Fitzwilliam Museum de Cambridge. Inglaterra, 1960. En la larga nota explicativa del cuadro núm. 334 "San Juan Bautista con los escribas y fariseos" también procedente del convento de San Leandro. Págs. 214-215.

OERTEL, Robert; SCHLEIR, E.: *Neuerwerbungen. Gemäldegalerie*. Catálogo e introducción por..., Berlín, 1971, págs. 12 y 13, con ilustración del cuadro de la serie "Bautismo de Cristo". Se citan los cuadros compañeros de Cambridge, Chicago y Minneapolis. Citado también en el Nuevo Catálogo de 1975, como adquirido por el Estado Español.

COURCELLE, J. et P.: *Iconographie de Saint Augustine*. Publicado por Etudes Augustiniennes de París, vol. III. "Les cycles du XVII^e siècle", 1972, págs. 136-140.

CURTIS, Charles B.: *Velázquez and Murillo*. New York and London, 1883, pág. 219, núm. 259.

GARCÍA-HERRAIZ, E.: *El San Agustín y el Cristo peregrino de Murillo*. En "Varia" de A.E.A., núm. 187, 1974.

- GAYA NUÑO, J. A.: *La pintura española fuera de España*. Madrid, 1958, núm. 1963.
- GUINARD, Paul: *Les peintres espagnols*. Les livres de poche, París, 1967, pág. 262. La menciona como "obra importante".
- HANDBOOK of *Hispanic source materials ... in the United States*. Segunda edición, Stanford, 1956, pág. 247. (Entre las obras de arte del Walker Art Center.)
- JAMESON, Anna: *Sacred and Legendary Art*. London, 1848, y London and Boston, 1889, pág. 328.
- KUBLER, G.; SORIA, Martín: *Art and Architecture in Spain and Portugal and their latin American Dominiums 1500 a 1800*. Penguin Books. Pelikan History of Art. Baltimore, 1959; págs. 275/387.
- LEFORT, Paul: *Murillo et ses élèves*. París, 1892, pág. 85, núm. 256.
- LIBRO de *Adiciones al Catálogo del Art Institute of Chicago*. Supplement to paintings in the Art Institute of Chicago. A Catalogue of the Picture Collection. Febrero, 10, de 1971. Prepared by Sandra Grung, pág. 81.
- MAYER, A. L.: *Two unknown paintings by Murillo*. Apollo, vol. II, núm. 10, octubre 1925, pág. 220. Mayer lo certificó al dorso de una fotografía firmado y fechado el 15-XII-1925, como "importante y genuina obra de Murillo", aludiendo también a su artículo de Apollo (Documentos Profesor Soria en Universidad de Yale).
- MORSE, J. D.: *Old masters in America*. New York, 1955, pág. 117, en el catálogo de obras de Murillo en Estados Unidos.
- REAU, Louis: *Iconographie de l'art chrétien*. Tomo III. París, 1958, pág. 155.
- RÍOS, Amador de los: *Sevilla pintoresca*. Sevilla, 1843, pág. 473.
- SALAS, X., y VEY, H.: *German and Spanish art to 1900*. Franklin Watts Inc. 1965. U.S.A. Edición española de Daimon, pág. 199.
- SORIA, Martín: *Baroque painting in Spain*. Revista The Art Bulletin. Princeton. U.S.A. Diciembre, 1948, pág. 255. Ilustrado.
- SORIA, Martín: *Murillo's Christ and St. John Baptist*. The Art Institute of Chicago Quarterly, vol. 54, núm. 2, april, 1960, págs. 12-15.
- STANDISH, Frank H.: *Seville and its vicinity*. Londres, 1840, págs. 283-284.
- STIRLING-MAXWELL, W.: *Annals of the artists of Spain*. Londres, 1848 y 1891, pág. 1.625.
- TUBINO, F. M.: *Murillo*. Sevilla, 1864, pág. 215.
- VIÑAZA, Conde de: *Adiciones al Diccionario de Ceán*. Pág. 149.
- WALKER ART GALLERIES. Minneapolis, Min. 1927. Catálogo de la Colección. T. B. Walker, núm. 215. El periódico Minneapolis Journal de 27 de enero de 1927 lo menciona en un artículo sobre nuevas adquisiciones de T. B. Walker. Este cuadro lo compró de Ehrich Galleries de Nueva York, que lo adquirió de Nicholson de Londres.