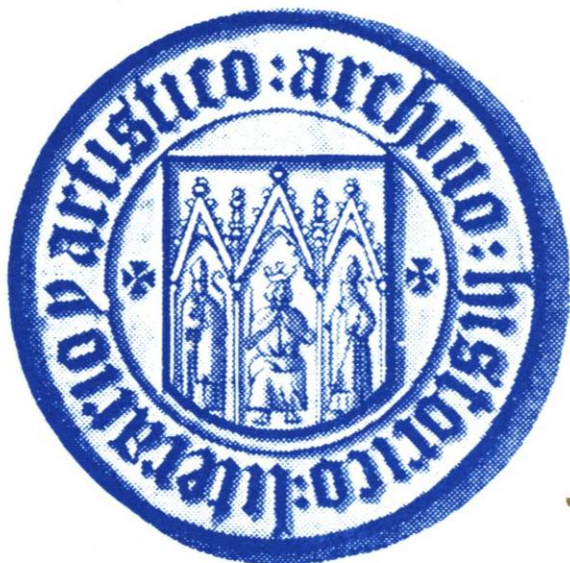


# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



SEVILLA, 1986



Publicación de la  
EXCMO. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA  
D. ANTONIA HEREDIA HERRERA



# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

## ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

---

RESERVADOS LOS DERECHOS

2.ª ÉPOCA  
AÑO 1986



TOMO LXIX  
NÚM. 210

Depósito legal SE - 53 - 1928 I.S.S.N. 0310 - 4067

SEVILLA 1986  
Impreso en Tipografía S.A. - Luis Montoto, 30 - Sevilla



*Publicaciones de la*  
**EXCMA. DIPUTACION PROVINCIAL DE SEVILLA**

**DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA**

ARCHIVO HISPALENSE  
REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
ARTÍSTICA

---

**RESERVADOS LOS DERECHOS**

---

---

Depósito Legal SE - 25 - 1958 I.S.S.N. 0210 - 4067

---

Impreso en Tecnographic S.L. - Luis Montoto, 30 - Sevilla

# ARCHIVO HISPALENSE

Número 210

ENERO-ABRIL

1986

REVISTA  
HISTÓRICA, LITERARIA  
Y ARTÍSTICA

PUBLICACION CUATRIMESTRAL

2.ª ÉPOCA  
AÑO 1986



TOMO LXIX  
NÚM. 210

SEVILLA, 1986

# ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA  
2.ª ÉPOCA

1986	ENERO-ABRIL	Número 210
------	-------------	------------

DIRECTORA: ANTONIA HEREDIA HERRERA

## CONSEJO DE REDACCION

MIGUEL ANGEL PINO MENCHEN, PRESIDENTE DE LA DIPUTACION PROVINCIAL

ISABEL POZUELO MEÑO

JUAN A. MORA CABO

MANUEL RUIZ LUCAS

FRANCISCO MORALES PADRON

OCTAVIO GIL MUNILLA

ANTONIO DOMINGUEZ ORTIZ

MANUEL GONZALEZ JIMENEZ

ANTONIO COLLANTES DE TERAN SANCHEZ

JOSE M<sup>a</sup>. DE LA PEÑA CAMARA

VICTOR PEREZ ESCOLANO

JOSE HERNANDEZ DIAZ

PEDRO M. PIÑERO RAMIREZ

ROGELIO REYES CANO

ESTEBAN TORRE SERRANO

ENRIQUE VALDIVIESO GONZALEZ

JUANA GIL BERMEJO

ANTONIO MIGUEL BERNAL

CARLOS ALVAREZ SANTALO

SECRETARIA Y ADMINISTRACION:

CONCEPCION ARRIBAS RODRIGUEZ

REDACCION, ADMINISTRACION Y DISTRIBUCION: PLAZA DEL TRIUNFO, 1

TELEFONO 22 28 70 - EXT. 154 Y 22 87 31

SEVILLA (ESPAÑA)

## SUMARIO

### ARTÍCULOS

Páginas

- CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio: *Caserío y arrendamientos urbanos en la Sevilla del siglo XVII* ..... 3
- CORTS GINER, M<sup>a</sup> Isabel: *Un sueño para la Sevilla de principios de siglo: las Escuelas de luz y aire libre de Alejandro Guichot y Sierra* ..... 29
- GARNICA, Antonio: *Las Hermandades de Penitencia de Sevilla en la primera mitad del siglo XVIII* ..... 41
- GÓMEZ NAVARRO, Soledad: *La documentación notarial y su utilización en el estudio de la muerte y la religiosidad: los testamentos por "abintestatos" en Córdoba durante la segunda mitad del siglo XVIII* ..... 49
- GONZÁLEZ-JIMÉNEZ, Manuel: *Los municipios andaluces en la Baja Edad Media* ..... 63
- KINDER, A. Gordon: *Dos cartas hasta ahora desconocidas de Juan Pérez de Pineda, protestante sevillano del siglo XVI.* 85
- RIDAO LÓPEZ, Juana M<sup>a</sup>: *Blanco White y la Capilla Real de Sevilla* ..... 97
- BRUZZI COSTAS, Narciso: *Una carta latina de Juan de Robles.* ..... 113
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José: *El relieve de Paolo y Francesca de Antonio Susillo* ..... 127
- MARÍN FIDALGO, Ana: *Unos dibujos de Murillo en el Alcázar sevillano* ..... 131

MARTÍN MORALES, Francisco Manuel: *Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla barroca (1600-1670)* ..... 137

PALOMERO PÁRAMO, Jesús M.: *Juan Bautista Vázquez el viejo y el retablo de la Virgen de la Piña, de Lebrija* .... 161

## LIBROS

**Temas sevillanos en la prensa local (sept.-dic. 1985)**

REAL HEREDIA, José Joaquín ..... 169

### Crítica de libros

MORALES, Alfredo J.: *La Sacristía Mayor en la Catedral de Sevilla*. Alfonso Jiménez ..... 177

CANO NAVAS, M<sup>a</sup> Luisa: *El convento de San José del Carmen de Sevilla. Las Teresas. Estudio histórico-artístico*. M<sup>a</sup> Jesús Sanz Serrano ..... 179

RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba*. M<sup>a</sup> Jesús Sanz Serrano ..... 180

DÍAZ GARCÍA, Antonio: *Archivo Histórico diocesano de Albalade. Inventario y Microfilm*. Antonia Heredia Herrera ..... 181

*Guía de los Archivos y Bibliotecas de la Iglesia en España*. Vicenta Cortés Alonso ..... 182



## CASERÍO Y ARRENDAMIENTOS URBANOS EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVII

### ARTÍCULOS

Un número muy elevado de las personas que residían en Sevilla en la época moderna habitaban casas que no eran de su propiedad. Y a no hay duda de que la mayoría de las fincas que constituían el caserío urbano pertenecían a instituciones eclesásticas, sobre todo a la Catedral y a los establecimientos hospitalarios, así como a las congregaciones y otros organismos religiosos. La Iglesia no era propietaria de la finca, pero la nobleza parece que no mostró excesivo interés por la propiedad inmobiliaria, y los sectores burgueses de la ciudad, una vez pasado el periodo de especulación del suelo correspondiente a la segunda mitad del siglo XVI, motivado fundamentalmente por el crecimiento demográfico de la ciudad, tampoco se hicieron notar en este terreno.

En la amortización eclesástica se incluían las propiedades de los centros asistenciales, más concretamente de los llamados hospitales, cuyos bienes estaban considerados por entonces como eclesásticos. Entre todos los hospitales de la ciudad poseían más de un millón de casas, repartidas por todas las collaciones de la ciudad, que se cedían a particulares en arrendamientos a ser posible a largos plazos (una o varias vidas) tras la guja correspondiente en pública subasta, por lo que la cuantía de estos arrendamientos estaba en función del libre juego de la oferta y la demanda.

Ya en un trabajo anterior (1) he analizado en profundidad el valor, la rentabilidad y las formas de cesión de una parte de la propiedad inmobiliaria sevillana en las décadas finales del siglo XVI, pormenorizando en el

(1) CARMONA GARCÍA, Juan Ignacio: "Valor, rentabilidad y formas de cesión de la propiedad inmobiliaria en la Sevilla de finales del s. XVI", *Archivo Hispalense*, n.º 105, Sevilla, 1984.



## UNOS DIBUJOS DE MURILLO EN EL ALCÁZAR SEVILLANO \*

En una de las dependencias del Palacio alto, concretamente en el dormitorio real del Alcázar de Sevilla, se conservan unos bocetos con la firma del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo. (Lám. 1). Nuestra intención es darlos a conocer y a la vez poner de manifiesto los rasgos más sobresalientes que en ellos se observan, partiendo de un análisis pormenorizado.

Estos bocetos pertenecieron a la Colección Bertendona y fueron donados al Ayuntamiento sevillano, cuya propiedad ostenta en la actualidad (1). Se encuentran depositados en el Alcázar junto con un lote de cuadros que completan la donación, desde el año 1975, aproximadamente (2).

Los dibujos en cuestión están realizados a pluma y aguada en tinta marrón, sobre una hoja de papel blanco amarillento verjurado, recompuesto y montado sobre otro, en algunas zonas cuadrículado. Las condiciones de conservación de los dibujos son medianamente aceptables, aún cuando el papel en sí presenta varias roturas localizadas en la zona central, parte inferior y ángulo inferior derecho; así como manchas ocasionadas

---

\* Ponencia leída en el Congreso Internacional de Murillo. Sevilla 1982.

(1) Los dibujos cuya procedencia anterior desconocemos, los creemos inéditos y no figuran en las publicaciones que del tema se han realizado: ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: Artículos en Archivo Español de Arte entre 1960-1977.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo su vida, su arte, su obra* Madrid, 1981.

BROWN, J.: *Murillo, his drawings*. The Art Museum Princeton, University Princeton, 1976.

Diversos autores: *Murillo*. Catálogo de la Exposición, Museo del Prado. Ministerio de Cultura-Fundación Juan March. Madrid 1982.

(2) El legado además se componía de los siguientes cuadros:

Dos cabezas del Bautista en una bandeja, de Valdés Leal o escuela.

Tres cuadros de niños, murillescos.

Una copia de Murillo de un mendigo.

Un cuadro romántico representando una cantoría catedralicia, con niños vestidos de rojo y que está mal atribuido a Goya, en el Espasa vez Goya, con el título tampoco correcto de «Los Seises de la Catedral de Sevilla».

por el paso del tiempo que no los afectan excesivamente. En el reverso de la hoja hemos observado una mancha de tinta oscura y restos de una numeración escrita a lápiz negro. Las medidas son las siguientes: 336 x 244 mm. No cabe duda de que se trata de unos dibujos de taller o bocetos preparatorios y debieron de estar colgados de una alcayata que dejó la señal perfectamente ostensible en el centro de la zona superior del papel. Esto no es extraño, ya que al ser dibujos que se utilizaban en la preparación de cuadros, para su más fácil manejo, estarían colgados de la pared del taller del pintor.

Precisamente en esa zona donde se observa la señal dejada por el clavo; es decir, en el centro de la parte superior de la hoja, es donde aparece la firma del pintor (Lám. 1). Únicamente podemos leer el apellido, pues quizás la letra inicial del nombre, que originalmente pudiera estar, ha quedado destruida o borrada por el óxido del clavo. Por tanto, la firma es la siguiente: "murillo", estando realizada en tinta marrón. Si la comparamos con las firmas autógrafas publicadas por Jonathan Brown (3) observamos que las que guardan más relación con la de nuestro boceto son las que en el libro de este autor aparecen en la figura 39 A-B; es decir, los dos últimos tipos de firmas a las que Brown hace referencia (Lám. 2). Aquellas consisten en el nombre completo seguido por "f", todo en minúscula. En lo que se refiere a las letras "llo" éstas se unen por un trazo único, comenzando por una marca en la inicial "l". La diferencia principal entre la firma del dibujo que estudiamos, respecto a las publicadas por Brown, estriba en que en ésta sólo aparece la palabra "murillo" y no el nombre y la letra "f", como ocurre en aquéllas. Sin embargo la grafía del apellido es idéntica en los dos casos.

En la hoja de papel aparecen cuatro dibujos diferentes. Tres de ellos son grupos de "putti" o querubes, dispuestos en actitudes distintas, y el cuarto, es un San Juan Bautista Niño con el Cordero. El primer grupo de angelitos lo componen tres querubes, dos de ellos llevando un ramillete de flores y una rama de olivo y, el tercero, en escorzo, porta la palma, atributos todos de la Inmaculada Concepción (Lám. 3). Se caracteriza este dibujo por la sensación rápida y la ligereza, aunque extraordinariamente precisa, de las líneas. Es un buen ejemplo de boceto en tinta, de trazos rápidos, enérgicos y abundantes. Si lo observamos detenidamente, los contornos aparecen rotos en líneas quebradas y onduladas que dan la sensación de que las figuras están fundidas en la atmósfera que las rodea. El esquema compositivo de estos angelitos lo hemos visto repetido, aunque con ligeras variaciones, en algunas de las composiciones o lienzos de pintor, así como en algunos de los dibujos publicados por Brown. Uno de estos, los "putti" de la The Netherlands Collection of Mrs. van der

(3) BROWN, J.: «Murillo his drawings». Op. cit. P. 54.



*Lámina 1. Dibujos de la Colección Bertendona. Murillo. Reales Alcázares de Sevilla.*



Bartolome murillo f

Inmaculada Concepción de la Espasa. La escritura presenta un  
observamos entre uno y otro es que en nuestro dibujo el papel de la mano  
aparece abrazado a ella, con las dos manos muy juntas, mientras que en  
el lienzo de El Escorial las manos de cada una de ellas parecen estar  
la palma, pero separadas. El que lleva el apellido de Murillo no presenta  
ninguna variación respecto al del resto. El grupo de los dos de la casa  
de olivo, es el que más difiere respecto al del resto. Como ya vimos, hay  
gran relación entre este grupo de firmas con las que se encuentran en el  
inferior derecho del dibujo de la Inmaculada Concepción de la Espasa.  
Mora y otros. El grupo de los dos de la casa de olivo, es el que más difiere  
respecto al del resto. Como ya vimos, hay gran relación entre este grupo  
de firmas con las que se encuentran en el inferior derecho del dibujo de la  
Inmaculada Concepción de la Espasa.

Bartolome murillo f

El segundo grupo de firmas se compone de cuatro que  
revelotean entre ellas, y que también parecen ser preparadas para  
dibujo preparatorio para alguno de los múltiples fondos de gran que  
aparecen en el lienzo de la Inmaculada Concepción de la Espasa.  
menudo y gracioso, nos hace vislumbrar ya el dinamismo de las  
firmas del siglo XVIII, en contraste, por ejemplo, con el período anterior  
hacia el movimiento único y grandioso (7). El manuscrito de este grupo,  
como en muchos otros creados por el pintor, es quizá el más esencial

Lámina 2. «Firmas autógrafas de Murillo. (Publicadas por J. Brown.)»

(4) BROWN, J., *Ibid.*, P. 161.  
(5) BROWN, J., *Ibid.*, P. 136.  
(6) BROWN, J., *Ibid.*, P. 119.  
(7) ANGLIO, D., «Murillo...», Op. Cit., P. 150, Fig. 1.







Waals-Koenigs (4); coinciden perfectamente, en todos sus rasgos, con dos de los grupos de angelitos que aparecen en nuestro dibujo. Uno de ellos es el de los querubos con ramillete de flores, rama de olivo y palma, que estamos analizando. No cabe duda, como ya pone de manifiesto Brown, que este espléndido dibujo es seguramente un boceto preparatorio para una Inmaculada Concepción, todavía sin identificar. Estos grupos de "putti" se han encontrado ya en otras pinturas del mismo tema.

Efectivamente, dos de los tres angelitos, los que llevan la palma y el ramillete de flores, son muy similares a los que componen el grupo de querubos que aparecen en la parte inferior derecha del lienzo de la Inmaculada Concepción de El Escorial. La diferencia principal que observamos entre uno y otro es que en nuestro dibujo, el ángel de la palma aparece abrazado a ella, con las dos manos muy juntas; mientras que en el lienzo de El Escorial las manos de este querube están sosteniendo la palma, pero separadas. El que lleva el ramillete de flores no presenta ninguna variación respecto al del lienzo. Y el tercer "putti", el de la rama de olivo, es el que más difiere respecto al del cuadro. También vemos una gran relación entre este grupo de ángeles y el que aparece en el ángulo inferior derecho del dibujo de la Inmaculada Concepción de la Pierpont Morgan Library de New York, así mismo publicado por Brown (5). Otro dibujo, el de la Inmaculada Concepción de la Galería William H. Schab, de Nueva York, también contiene un grupo de ángeles, situados en el ángulo inferior derecho, de similares características (6).

Por tanto, a la vista de estas coincidencias sacamos la conclusión de que este boceto, al igual que los otros del mismo tipo que analizaremos, fueron utilizados por el maestro sobre todo en la composición de esos rompimientos de gloria tan característicos de su obra; especialmente en los de sus Inmaculadas, adaptándolos según le conviniera en cada momento. Esta, pensamos, es la razón de las repeticiones de esquemas compositivos, aunque con ligeras variantes.

El segundo grupo de ángeles, se compone de cuatro querubos que revolotean entre nubes, y que también pudieron ser realizados como dibujo preparatorio para alguno de los múltiples fondos de gloria que aparecen en los lienzos del maestro; especialmente en los de sus Inmaculadas, como ya se ha indicado (Lám. 4). El movimiento de estos angelitos, menudo y gracioso, nos hace vislumbrar ya el dinamismo de las tendencias del siglo XVIII, en contraste, por ejemplo, con el gusto riberesco hacia el movimiento único y grandioso (7). El manejo del escorzo en este grupo, como en muchos otros creados por el pintor, es quizá el elemento esencial

(4) BROWN, J.: *Ibid.* P. 161.

(5) BROWN, J.: *Ibid.* P. 136.

(6) BROWN, J.: *Ibid.* P. 119.

(7) ANGULO, D.: «Murillo...». Op. Cit. P. 190; Vol. I

para conseguir la variedad y diversidad en la plasmación de esos cielos poblados de querubines; que en el caso de las Concepciones subrayan el movimiento ascendente de éstas. En cuanto a los contornos, aparecen rotos y ondulados y en algunos sitios se observa una mayor presión de la pluma que origina un aumento de grosor en la línea. Asimismo se percibe un apunte ligerísimo a sanguina, sirviendo de base.

Al realizar la comparación de este dibujo con los lienzos de Murillo hemos encontrado cierta similitud con los angelitos que aparecen en el ángulo superior derecho de la Inmaculada de los Venerables, hoy en el Museo del Prado. En efecto, los dos «putti» que en nuestro dibujo se muestran con sus cuerpos extendidos, volando uno por encima del otro, coinciden casi por completo en sus actitudes, con dos de los que se ven en el citado lienzo. El mismo esquema observamos en los ángeles que aparecen también en el flanco superior derecho del lienzo de la Concepción del Coro, del Museo de Sevilla. Es decir se trata, como ya se ha indicado, de un mismo tipo de composición usada por el pintor según su conveniencia; por eso hay casos en que los grupos varían, en la posición de las piernas o en la dirección de los brazos. Por tanto, queremos decir, que el esquema viene a ser el mismo en los diferentes casos, pero que Murillo lo utilizaba según le convenía en cada momento.

El tercer dibujo de querubes (Lám.5), presenta unas características similares a los anteriores. La técnica de dibujo es la misma, observándose, asimismo, el apunte de base hecho a sanguina y el tipo de movimiento menudo y gracioso también coincide; porque en realidad fueron realizados igualmente para ser utilizados en los mismos esquemas compositivos, en los que el elemento principal es, precisamente, esta numerosa población infantil. En el caso de este dibujo también hemos observado la coincidencia exacta que guarda con ese otro anteriormente citado, que Brown publicó (8). Lo que no hemos encontrado al revisar la obra del maestro, es ningún grupo de angelotes que coincida perfectamente con éste. Tan sólo hemos visto alguna similitud con los ángeles situados en la zona superior del lienzo de la Sagrada Familia, Chatsworth, del Duque de Devonshire (9) y con los que aparecen también en la zona superior central de la Adoración de los Pastores, de la Colección Wallace de Londres (10). En cualquier caso, lo que parece evidente es que este dibujo fue realizado, igual que los anteriores, como boceto preparatorio, para algunos de esos conjuntos de querubes que nos muestran los fondos de gloria de sus cuadros.

El cuarto dibujo es un San Juan Niño con el Cordero (Lám. 6). La composición nos presenta al Niño sentado sobre unas rocas con las

(8) Ver BROWN, J.: Op.Cit. P.161.

(9) ANGULO, D.: Op.Cit.; Vol. III; Lám.309.

(10) ANGULO, D.: Ibid. Vol. III; Lám.309.



*Lámina 3. Detalle (Lámina 1). Primer grupo de querubés. Murillo. Colección Bertendona. Reales Alcázares de Sevilla.*

*Lámina 1. Segundo grupo de querubés. Murillo. Colección Bertendona. Reales Alcázares de Sevilla.*





Lámina 4. Detalle (Lámina 1). Segundo grupo de querubes. Murillo. Colección Bertendona. Reales Alcázares de Sevilla.

(11) BROWN, J.: *Op. Cit.*

ANGULO, D.: *Algunos dibujos de Murillo en los Reales Alcázares de Sevilla*, Madrid 1974; P. 102; Fig. 17.

(12) MENA MARQUES, M.: *Murillo dibujante*, Córdoba 1974; P. 102; Fig. 17.





piernas entreabiertas, semidesnudo, sosteniendo en su mano derecha la cruz de caña y acariciando al Cordero con la izquierda, a la vez que dirige hacia éste su mirada. A la derecha queda esbozado un fondo de paisaje. En los dibujos que conocemos de este tema, publicados por Angulo y Brown (11) no aparece el santo niño en la misma actitud que lo vemos en el nuestro. Con respecto a aquéllos, parece ser que aún no se han identificado lienzos para los que esos dibujos sirvieran de bocetos preparatorios. Sin embargo, en el caso de este nuevo dibujo de San Juanito, nos aventuramos a lanzar la idea de que muy bien pudiera haber servido de estudio preliminar para el lienzo que guarda el Museo del Prado, de este mismo tema. Por supuesto existen variantes entre el dibujo y el lienzo. Mientras que en éste la atención parece estar centrada en el éxtasis de San Juanito que, con una mano sobre el pecho y con la otra apoyada en el lomo del Cordero, dirige su mirada a las alturas, como expresión de su místico anhelo, en el dibujo, el niño fundido formalmente con el cordero, parece mantener un diálogo agradable con el animal. En este sentido la diferencia es clara respecto al lienzo, la escena lejos de expresar la profundidad e incluso el tono un tanto grave, aunque lleno de expresividad que observamos en el cuadro, rebosa esa sensación de desenfadado y humanidad que ya anuncia las tendencias del siglo XVIII, en general, y del rococó en particular.

Por otro lado, mientras que en el cuadro, San Juanito ocupa el lado izquierdo y el Cordero el derecho, en el dibujo están al contrario completamente es decir, el Niño se sitúa a la derecha, volviendo el torso y la cabeza hacia la zona izquierda, que ocupa el animal. Pese a todas estas diferencias encontramos también similitudes muy claras, por ejemplo la actitud del cordero y el tratamiento de éste es idéntico en uno y otro caso. Y en cuanto al niño, exceptuando esas diferencias que antes hemos enumerado, el tipo de San Juanito sino es totalmente igual, si parece asimilarse bastante al del cuadro del Museo del Prado.

En lo referente a la técnica empleada en este dibujo es la misma apreciada en los anteriores, es decir, se ha utilizado en él una pluma, realzada con toques de aguada dados con el pincel, y color de tinta marrón. Parece que es norma general en los dibujos conocidos del artista que éste preparara la composición con un apunte ligerísimo a lápiz negro o sanguina del que se sirve para esbozar los elementos principales de la escena o las figuras, y cuyos trazos seán después repasados y cubiertos por la pluma y el pincel (12). Esto es lo que parece observarse en nuestro

(11) BROWN, J.: OP.Cit.

ANGULO, D.: *Algunos dibujos de Murillo*. Archivo Español de Arte 185-188; Vol. 47; Madrid 1974; P. 102; Fig. 17.

(12) MENA MARQUES, M.: *Murillo dibujante. Catálogo de la Exposición Op.Cit.* P. 79.

dibujo, como hemos indicado. Asimismo, las líneas de él están trazadas con gran ligereza y rapidez, aunque esto no les resta precisión. Los rasgos son zigzagueantes y los contornos se quiebran y rompen prestándoles un aspecto extraordinariamente naturalista a las figuras del niño y el cordero, que aparecen de este modo fusionadas en el espacio que les rodea. Por otro lado, las zonas en sombra están expresadas mediante líneas paralelas y cruzadas formando rombos, que denotan la tradición dibujística de Herrera el Viejo, y otras en zig zag, que nos ponen de relieve el influjo de Alonso Cano (13). Esas zonas en el dibujo aparecen en la parte central, por debajo del brazo del niño y en el espacio que queda entre las dos piernas, así como en el lateral derecho. Una de las patas delanteras del animal se ha perdido por rotura del papel en esa zona. Precisamente ahí observamos como el hueco ha sido subsanado con la adhesión de un trozo de papel en el que quedan restos de una cuadrícula.

Todos estos rasgos analizados son característicos de esta técnica disuelta y vaporosa tan peculiar de Murillo, que Angulo, Brown, Curtis y otros han situado cronológicamente entre los años 1660 y 1680. Teniendo en cuenta el análisis de cada uno de los dibujos, nosotros pensamos que se podrían encuadrar precisamente en esas décadas, aún cuando en alguno de ellos podamos encontrar similitudes con la producción de su etapa juvenil (14).

Al dar a conocer estos dibujos sólo pretendemos llamar la atención sobre ellos para considerar que son una muestra, creemos que valiosa, dentro de la obra gráfica del pintor sevillano.

*Ana MARÍN FIDALGO*

(13) En relación con los influjos observados en la obra gráfica de Murillo, Angulo hace observar que aunque la ejecución del trazo decidido de líneas paralelas y cruzadas sea general en la historia del dibujo, en la forma como Murillo la emplea tiene su punto de partida en Herrera el Viejo, por lo que no debe sorprender alguna analogía con Antonio del Castillo. También existen huellas de Alonso Cano y de Pacheco. Sin embargo, en el caso de Juan del Castillo, su maestro, al no conocerse dibujos seguros de su mano, es imposible por el momento trazar la influencia del estilo gráfico de éste sobre su joven discípulo. ANGULO, D.: op. Cit. P. 98.

MENA MARQUES, M.: Op. Cit. P.82.

(14) Esto no es de extrañar, pues ya se ha puesto de manifiesto por Angulo que no existen cambios importantes entre las obras y los dibujos tardíos del pintor. ANGULO, D.: Recensión a la *Exposición de dibujos de Murillo en Princeton*. Archivo Español de Arte. P. 337. Madrid, 1977.





*Reales Alcázares de Sevilla*  
**Lámina 5. Detalle (Lámina 1). Tercer grupo de querubes. Murillo. Colección Bertendona. Reales Alcázares de Sevilla.**





Lámina 6. Detalle (Lámina 1). San Juanito con el Cordero. Murillo. Colección Bertendona. Reales Alcázares de Sevilla.

Creemos que no sólo son importantes los aspectos sobre la vida cultural y artística de una sociedad de un país, sino también para la manera representativa de ella misma, sino también de gustos y las pautas individuales de donde nacen y se desarrollan aquellas. Así, por ejemplo, que el análisis de las aficiones y devociones particulares, a través de

