

ARCHIVO HISPALENSE
REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA



Archivo Hispalense. Revista Histórica, Literaria y Artística inició su publicación en 1886, por la Sociedad de Bibliófilos Sevillanos (Sociedad del Archivo Hispalense), editando cuatro tomos entre 1886 y 1888. Desde 1943, es una revista científica editada por el Servicio de Archivo y Publicaciones de la Diputación de Sevilla; actualmente su periodicidad es anual. La finalidad de la revista es contribuir al conocimiento y difusión de investigaciones inéditas sobre diversos aspectos históricos, artísticos, literarios y culturales de Sevilla, su provincia y por extensión su antiguo reino, sin límite cronológico.

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

La revista *Archivo Hispalense* es recogida sistemáticamente en repertorios y bases de datos bibliográficas, entre otros: Periodical Index Online (PIO); CINDOC - Base de datos Sumarios ISOC; Historical Abstract; MLA - Modern Language Association Database; DIALNET; LATINDEX; SUMARIS CBUC; ULRICH'S.

© DE LOS TEXTOS: SUS AUTORES

© DE LA EDICIÓN: DIPUTACIÓN DE SEVILLA. SERVICIO DE ARCHIVO Y PUBLICACIONES

ISSN: 0210-4067

DISEÑO Y MAQUETACIÓN: DIAGRAMA, S.C.

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN: ARTES GRÁFICAS SERVIGRAF, S.L.

DEPÓSITO LEGAL: SE-25-1958

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

[PERIODICIDAD ANUAL]

ISSN 0210-4067

NÚMEROS 291-293 / AÑO 2013 / TOMO XCVI



DIPUTACIÓN DE SEVILLA

ARCHIVO HISPALENSE

REVISTA HISTÓRICA, LITERARIA Y ARTÍSTICA

NÚMEROS 291-293 / AÑO 2013 / TOMO XCVI

ISSN 0210-4067

CONSEJO ASESOR

FERNANDO RODRÍGUEZ VILLALOBOS Presidente de la Diputación de Sevilla	ANTONIA HEREDIA HERRERA Ex-Directora de la revista Archivo Hispalense
BEATRIZ SÁNCHEZ GARCÍA Diputada de Ciudadanía, Participación y Cultura	CARMEN MENA GARCÍA Universidad de Sevilla
BARTOLOMÉ CLAVERO SALVADOR Universidad de Sevilla	PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ Universidad de Sevilla
ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ Universidad de Sevilla	ENRIQUE VALDIVIESO Universidad de Sevilla

CONSEJO DE REDACCIÓN

LEÓN CARLOS ÁLVAREZ SANTALÓ Universidad de Sevilla	VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MIGUEL BERNAL Universidad de Sevilla	ROGELIO REYES CANO Universidad de Sevilla
JUAN BOSCO DÍAZ-URMENETA MUÑOZ Universidad de Sevilla	SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA Universidad de Sevilla
ELODIA HERNÁNDEZ LEÓN Universidad Pablo de Olavide	ESTEBAN TORRE SERRANO Universidad de Sevilla
ANTONIO MERCHÁN ÁLVAREZ Universidad de Sevilla	ALBERTO VILLAR MOVELLÁN Universidad de Córdoba
MANUEL GONZÁLEZ JIMÉNEZ Universidad de Sevilla	FLORENCIO ZOIDO NAVARRO Universidad de Sevilla
ALFREDO J. MORALES MARTÍNEZ Universidad de Sevilla	

DIRECCIÓN

CARMEN BARRIGA GUILLÉN
Jefa del Servicio de Archivo y Publicaciones. Diputación de Sevilla

SECRETARÍA

RODRIGO TRINIDAD ARAUJO

ADMINISTRACIÓN

Suscripciones
ASUNCIÓN PRIETO MUÑOZ
M.^a EUGENIA SÁNCHEZ-HEREDERO AGUADO
Intercambios
MERCEDES NAVARRO DUARTE

DIPUTACIÓN DE SEVILLA

Servicio de Archivo y Publicaciones
Avda Menéndez y Pelayo, 32. 41071 Sevilla (España)
Teléfono: 95 455.07.73. Fax: 95 455.00.50
e-mail: archivo@dipusevilla.es
<http://www.dipusevilla.es>

SUMARIO

PRESENTACIÓN	PÁGS. 11-12
ARTÍCULOS	
HOMENAJE AL PROFESOR FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA	PÁGS.
PEDRO M. PIÑERO RAMÍREZ	
Homenaje de <i>Archivo Hispalense</i> al profesor Francisco Márquez Villanueva <i>in memoriam</i>	15-23
Bibliografía de Francisco Márquez Villanueva. <i>Archivo Hispalense</i>	24-25
Su estudio sobre <i>La lozana andaluza</i>	27-29
FRANCISCO MÁRQUEZ VILLANUEVA	
El mundo converso de <i>La lozana andaluza</i>	31-39
REHABILITACIÓN DEL PATRIMONIO	
JOSÉ GARCÍA-TAPIAL Y LEÓN	
Rehabilitación del monasterio de Santa Clara de Sevilla	43-64
ÓSCAR GIL DELGADO	
Santa María la Blanca de Sevilla: templo de tres religiones. Estudio arquitectónico	65-97
FERNANDO MENDOZA CASTELLS	
Intervenciones en la iglesia de San Luis y capilla doméstica	99-116
HISTORIA	
INMACULADA CARRASCO GÓMEZ, ALEJANDRO JIMÉNEZ HERNÁNDEZ, PILAR LAFUENTE IBÁÑEZ, ANTONIO MARTÍN PRADAS Y PATRICIA ARENAS RODRÍGUEZ	
La historia del patio de San Laureano de Sevilla a través de las excavaciones arqueológicas (2002-2007)	119-167
JUAN CARTAYA BAÑOS	
Los pleitos del marqués de Gelo en el fondo de la Real Audiencia del Archivo Histórico Provincial de Sevilla. Nuevas fuentes documentales para el estudio de los fundadores de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla	169-196

ANTONIO COLLANTES DE TERÁN SÁNCHEZ De nuevo, sobre el pendón real de la Catedral	197-214
JAVIER FERNÁNDEZ MARTÍN Análisis sociodemográfico de la parroquia de San Andrés de Sevilla (1632-1662)	215-233
IGNACIO GONZÁLEZ ESPINOSA Aproximación a la demografía ecijana en época de Felipe III: collaciones de Santa María y Santa Bárbara	235-266
CLARA MACÍAS SÁNCHEZ, SALVADOR HERNÁNDEZ GONZÁLEZ Y SALVADOR RODRÍGUEZ BECERRA La plaza de San Fernando de Carmona (Sevilla). Evolución urbana y artística, usos sociales y funciones simbólicas	267-292

ARTE

PÁGS.

M. ^a MERCEDES FERNÁNDEZ MARTÍN Dibujos arquitectónicos del antiguo convento franciscano de Aguas Santas de Villaverde del Río	295-308
SIGMUND MÉNDEZ Lo ideal-imaginario en la teoría pictórica de Francisco Pacheco	309-344
GREGORIO MANUEL MORA VICENTE Aportación al catálogo de pintura mural del convento de Santa Clara de Sevilla. Descripción de dos ejemplos medievales por recuperar	345-362
CARLOS PETIT Francisco Murillo Herrera (1878-1951). Catedrático de Arte	363-384

MISCELÁNEA

PÁGS.

FRANCISCO AMORES MARTÍNEZ El gremio de pintores y su hermandad en la Sevilla del siglo XVIII	387-397
GONZALO MARTÍNEZ DEL VALLE Una pintura de las ánimas del Purgatorio inédita de Lucas Valdés	399-403
NEREA V. PÉREZ LÓPEZ <i>La caída de Murillo</i> , primer concurso de pintura de la Academia de Cádiz	405-414
INMACULADA RÍOS COLLANTES DE TERÁN Noticias sobre las rejas de la Capilla de las Doncellas de la Catedral de Sevilla	415-440
ROSA MARÍA SALAZAR FERNÁNDEZ El grabador José Braulio Amat y Garay y las tarjetas de visita en el siglo XVIII	441-449

RESEÑAS

PÁGS.

FALCÓN MÁRQUEZ, TEODORO: *Casas Sevillanas. Desde la Edad Media hasta el Barroco*

POR FERNANDO CRUZ ISIDORO

453-455

FERNÁNDEZ ROJAS, MATILDE: *Las Reales Atarazanas de Sevilla*

POR RAFAEL CÓMEZ

455-456

ILLÁN MARTÍN, MAGDALENA: *Carmen Laffón. La poética de la realidad en el arte español contemporáneo*

POR FERNANDO CRUZ ISIDORO

456-459

JIMÉNEZ MARTÍN, ALFONSO: *Anatomía de la catedral de Sevilla*

POR JOSÉ ANTONIO RUIZ DE LA ROSA

459-462

RODA PEÑA, JOSÉ: *Pedro Roldán. Escultor (1624-1699)*

POR FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA

462-464

NORMAS PARA LA ENTREGA Y PRESENTACIÓN DE ORIGINALES

465-467

CONCURSO ANUAL DE MONOGRAFÍAS «ARCHIVO HISPALENSE». BASES PARA EL AÑO 2014

469-473

Miscelánea



La caída de Murillo, primer concurso de pintura de la Academia de Cádiz



NEREA V. PÉREZ LÓPEZ

Universidad de Sevilla

RESUMEN: Para la primera edición del concurso de pintura histórica de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, en 1861, se eligió el tema de la caída de Murillo mientras realizaba el lienzo de los Desposorios de Santa Catalina en la iglesia de los Capuchinos. Participaron siete obras que fueron descritas por Don Adolfo de Castro, de las que se conservan tres, las de Alejandro Ferrant y Fishermans, José Marcelo Contreras y Manuel Cabral Bejarano, siendo las dos primeras la ganadora y el accésit.

PALABRAS CLAVE: Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, Concurso de Pintura, Caída de Murillo, Ferrant, Contreras.

ABSTRACT: For the first edition of the Royal Academy of Fine Arts of Cádiz historical painting contest, held in 1861, the topic chosen was Murillo's fallen while painting the Marriage of St. Catherine in the Capuchin's church. Seven works participated and were described by Don Adolfo de Castro. Three of them are still preserved, the ones by Alejandro Ferrant y Fishermans, José Marcelo Contreras and Manuel Cabral Bejarano, being the first one the winner and the second one the accésit.

KEYWORDS: Royal Academy of Fine Arts of Cádiz, Painting Contest, Murillo's Fallen, Ferrant, Contreras.

La desaparecida iglesia de los Capuchinos de Cádiz estaba presidida por una de las últimas pinturas realizadas por Murillo, *Los desposorios de Santa Catalina*, una obra que el artista no pudo concluir debido a los problemas de salud que terminaron por ocasionarle la muerte. En efecto, en su testamento la pintura aparece citada como inacabada pues, en él, el artista declara que está «haciendo un lienzo grande para el convento de Capuchinos de Cádiz, y otros cuatro lienzos pequeños y todos los tengo ajustados en novecientos pesos, y a cuenta de ellos he recibido trescientos cincuenta pesos». Era éste el cuadro central del retablo mayor, el cual constituye el último gran encargo aceptado por el pintor. En los laterales se representaron a *San José con el Niño*, *San Francisco de Asís*, *El Arcángel San Miguel*, *El Ángel de la Guarda* y como remate superior *El Padre Eterno*. Todas estas pinturas se conservan en la actualidad en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

Es muy probable que el propio Murillo realizara los dibujos preparatorios, pero es seguro que no los llegó a pintar, siendo Francisco Meneses Osorio el encargado de efectuar los cuadros laterales así como de terminar el central. Su mano se observa



Bartolomé Esteban Murillo, *Desposorios de Santa Catalina*, Museo de Cádiz.

especialmente en los grupos de ángeles niños que aparecen en la parte superior así como en los ángeles mancebos que respaldan a Santa Catalina y a la Virgen, en los que la técnica más modesta del discípulo contrasta con la perfección técnica alcanzada por el maestro en las tres figuras principales.

Alrededor de este lienzo surgió una leyenda que unía el destino final del pintor a la realización del cuadro. Así, la tradición cuenta que Murillo pintaba *Los desposorios* directamente en su ubicación final, «cuando tropezó en el andamio en que estaba subido y cayó al pavimento del Presbiterio». Esta caída le provocó una indisposición que le hizo abandonar la obra y volver a Sevilla, donde al poco tiempo moriría. Lógicamente, el pintor no realizaba sus pinturas en la iglesia, sino que éstas se efectuaban en la comodidad de su obrador de su ciudad natal, donde tenía a su disposición todos los materiales y herramientas que necesitara. No obstante, la idea del artista pintando su gran obra directamente en la iglesia es muy del gusto de la época¹. Aunque sí parece ser cierto que Murillo sufriera un accidente durante la realización del gran lienzo, este suceso acontecería, por tanto, en su taller.

La tradición de la funesta caída estaba tan arraigada que, cuando la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz decidió convocar un concurso de pintura de tema histórico vinculado con su ciudad, se decantó por este suceso para su primera edición, en el que los artistas debían centrar su atención en «el acto en que los Religiosos y alguna de las demás personas dan auxilios a Murillo»². Así, el 20 de octubre de 1861 la Academia de Cádiz convocó su primer certamen de pintura historicista, que tenía la intención de sentar las bases para la convocatoria periódica de concursos de esta índole. La finalidad última de esta propuesta era la creación de un museo de arte contemporáneo «en cuyos cuadros se leyese los más notables sucesos de Cádiz y la provincia»³.

No obstante, los propios académicos parecen ser plenamente conscientes de las dudas que podría suscitar la elección del tema, de apariencia tan trivial como resulta la caída de un andamio de un pintor de edad avanzada, «asunto pobre sería y aun inaccesible para el talento de un pintor mediano; trátase solamente ‘de un hombre caído’». Por ello sienten la necesidad de justificarse largamente tomando varios aspectos que hacen no sólo lícito sino incluso recomendable dicha elección. Comienzan su dilatada argumentación aludiendo a que «la Academia de Bellas Artes por su propio instituto tenía obligación de recordar en primer término un hecho de la historia de la pintura en Cádiz» y qué mejor suceso pictórico que el último gran logro artístico del maestro Murillo. Las actas siguen con la explicación de la elección de la escena dando

1. El pintor trabajando directamente en la capilla aparece, por ejemplo, en el primer acto de la *Tosca* de Puccini, cuyo libreto es tan sólo veintiséis años posterior al concurso de la Academia gaditana.

2. CASTRO, Adolfo de, ob. cit., p. 3.

3. CASTRO, Adolfo de, ob. cit., p. 13.

un necesario valor trascendental a la caída, escribiendo que «no se trató de su muerte material, sino de su muerte artística: aquella caída en que Murillo (...) debió presentir su muerte y dar el adiós al arte al mirar por vez postrera su pintura: cuando, en fin, acababa de negarse a su paso la escalera para ascender a donde estaba un monumento de su gloria de artista, como para indicarle que otra escalera tenía reservada para subir y prestamente, que era la escala del Cielo»⁴.

Aún no conformes del todo con su justificación toman como siguiente recurso la producción de un genio de la pintura como Rubens, argumentando que en sus dos versiones de *La conversión de San Pablo*, una temática con ciertos paralelismos formales con la propuesta en el certamen, no se limitó a representar tan sólo a «un hombre caído» sino que, tomando un tema de apariencia pobre, lo animó con el movimiento de los animales y con personajes en un sinfín de actitudes, «allí veréis la fecundidad en la invención, donde otro hallaría esterilidad»⁵. Así, concluye la justificación, los pintores que participen en el concurso tendrán la oportunidad de mostrar sus habilidades en la representación de las psicologías de los personajes, «préstase muy mucho al movimiento de las personas que han de cercarlo [a Murillo], a la expresión [sic] de sus afectos y a cuantos accesorios una rica y galana fantasía pueda presentar al lado de la imagen del pintor encanecido que, en medio de su dolor, comprende que va a dejar sin concluir la última hija de su talento (...) rodeado de los protectores del arte (...) en aquel acto de dolor prestándole consuelos y socorros».

Las bases a las que debían atenerse los pintores que quisieran participar en el concurso eran pocas y sencillas⁶. Los artistas debían cumplir el único requisito de ser españoles y residentes en el país, aunque las obras se presentarían de manera anónima y sin mención de su proveniencia. En el reverso el pintor debía pegar un sobre con un lema escrito en su exterior y, en el interior, sus datos personales. Al respecto de los cuadros que se aceptarían, uno de sus lados no podía ser menor de metro y medio y las figuras representadas debían superar la mitad del natural, no importando ninguna otra medida ni la orientación de la pintura. A cada lienzo se le asignaría un número en el momento de ser presentado, con el que serían identificados hasta la resolución del premio, momento en el que se abrirían los pliegos pegados en el reverso tanto de la obra premiada como del accésit, mientras que las demás quedarían como anónimas y serían devueltas a sus propietarios.

Antes de la resolución, la Sección de Pinturas de la Academia debía efectuar una memoria con el análisis artístico y el juicio crítico de cada pintura. La encargada de la elección de las obras premiadas será la Junta general, eligiéndolas mediante votación cerrada y siendo necesaria la mayoría absoluta, aunque tienen la posibilidad de dejar

4. CASTRO, Adolfo de, ob. cit., p. 14.

5. Ibídem, p. 14.

6. Las bases completas se encuentran en CASTRO, A. de, ob. cit., pp.3-5.

sin adjudicar los premios si consideran que no hay suficiente mérito. El autor de la pintura seleccionada recibirá diez mil reales de vellón, y el accésit la mitad de este presupuesto.

La realización de dicha memoria correspondió a cargo del Secretario de la Sección de pintura, el ilustrísimo señor don Adolfo de Castro. En ella, el autor se dilata en narrar con matices novelescos la historia de la creación de la iglesia de Santa Catalina y su convento, remontándose a los años finales del rey Felipe II, así como todo el proceso creativo de Murillo, atribuyéndole a él mismo la elección del tema del lienzo principal del retablo. Tras la extensa introducción al suceso que se debía representar y a sus consecuencias para el arte, comienza la parte principal de la memoria, en la que se describen las pinturas que participaron en el certamen. Siete fueron las obras que se presentaron, de las que al menos tres se conservan, siendo una de ellas el premio, que correspondió a Alejandro Ferrant y Fishermans, localizado en una colección particular; otra el accésit, que fue otorgado a José Marcelo Contreras y que se encuentra en la colección Bellver de Sevilla⁷, y la tercera, en el Museo de Cádiz, es la que presentó Manuel Cabral Bejarano. Hay constancia de dos pinturas más efectuadas por el canario Isidro González Romero y por el asturiano Ignacio de León Escosuro⁸.

En lo relativo al juicio crítico de las pinturas efectuado en la memoria, hay que comenzar apuntando la falta de ecuanimidad mostrada por parte de su autor, pues en ella deja ver claramente sus preferencias. Así, algunas obras son rápidamente descritas en unas pocas líneas, sin apenas prestarles atención, mientras que en otras don Adolfo de Castro se extiende dilatadamente, aventurándose incluso a buscarles un trasfondo alegórico que, de haber sido pretendido por los artistas, bien podría encontrarse en las otras obras en las que no se entretiene. Quedan bien marcados cuáles son sus pinturas predilectas y sin duda este modo diferente de tratarlas debió de influir decisivamente en la votación de la Junta.

El lienzo ganador fue el realizado por un jovencísimo Alejandro Ferrant de poco más de dieciocho años. En esta pintura, a pesar de ser una obra tan temprana, ya se aprecian sus altas dotes pictóricas y compositivas que le llevarían, años más tarde, a lograr premios y reconocimientos⁹ así como ser nombrado profesor de la Escuela Central de Artes y Oficios, Director del Museo de Arte Moderno y académico de San

7. Esta pintura fue considerada durante un tiempo como obra de Cabral Bejarano, aunque ya está clara su pertenencia a Contreras. VALDIVIESO, Enrique, *Colección Mariano Bellver. Catálogo*. Sevilla, 2010.

8. *Summa Artis*, XXXV, p. 324.

9. En 1864 obtuvo la tercera medalla de la Exposición Nacional, en 1866 la segunda y en 1878 la primera medalla, así como la medalla de oro en la Exposición Internacional en 1892. Estuvo pensionado en la Academia Española de Roma en 1874. Entre sus reconocimientos, cabe destacar la Gran Cruz de Isabel la Católica, la cruz de María Victoria y las Palmas Académicas. Cifr. VV.AA., *Cien años de pintura en España (1830-1930)*, vol. II, Madrid, 1988, pp.393-398 y VV.AA., *Diccionario de pintores y escultores españoles del siglo XX*, vol. V, Madrid, 1994, pp.1278-1279.



La caída de Murillo, Alejandro Ferrant y Fishermans, 1861, colección particular.

Fernando¹⁰. Fue la suya la última de las pinturas que se presentó, pues está recogida con el número siete. El lema por el que se la conoció hasta la resolución final del certamen fue *¡Murillo! Siempre serás admirado*, título quizás poco afortunado en la actualidad pero en consonancia con el gusto del momento. De los tres cuadros conservados es, sin duda, el que presenta un mayor desarrollo espacial gracias al juego de travesaños que componen el andamiaje, representado diagonalmente para generar más profundidad. Murillo se encuentra al centro de un concurrido grupo compuesto de monjes, un monaguillo y personajes populares que, según la interpretación de Castro, serían asistentes a una misa en alguna de las capillas laterales que se aproximan a interesarse por el estado del anciano caído¹¹. Con una rodilla aún en el suelo, Murillo aparece con una postura afectada, alzando la mirada y con la boca entreabierta, mientras apoya una de sus manos en el corazón y la otra en la frente, «como queriendo comprimir sus

10. *Ibidem*. Fue nombrado académico en 1885 y llegó a ostentar los cargos de Presidente de la Sección de Pintura y tesorero. Su designación como director del Museo de Arte Moderno corresponde al año 1903.

11. CASTRO, Adolfo de, *ob. cit.*, p. 20.



La caída de Murillo, José Marcelo Contreras, 1861, colección particular.

sufrimientos de hombre y (...) no cuidándose de simular los de su alma». Está siendo socorrido por un anciano fraile que le ofrece un tazón de agua y un mozo que se inclina sobre él para sostenerlo, en el que se ha querido ver a un discípulo. La presencia de un joven ayudante es constante en prácticamente todas las pinturas presentadas al concurso, aunque no aparece citado expresamente en las bases, en las que tan sólo se define como asunto «el acto en que los Religiosos y alguna de las demás personas dan auxilios a Murillo». En este caso hay otro discípulo más situado en la escalera que, arrancando en el suelo, se pierde en la parte alta del lienzo sin saber dónde está su punto de apoyo. En la memoria este personaje se identifica sin problemas, «sin duda el autor quiso pintar a Meneses Osorio»¹².

El accésit fue para la pintura número cuatro, titulada *El triunfo es siempre de quien se vence a sí mismo*, correspondiente al cuadro de José Marcelo Contreras, el cual, por estas fechas, era catedrático de colorido y composición en la Academia gaditana, cargo que ostentó entre 1860 y 1863, cuando logró un traslado a Valencia. Gozó de una buena crítica en la memoria, en la que se la elogia de esta manera: «detalles de ejecución

12. CASTRO, Adolfo de, ob. cit., p. 20.

felicísima, nobles aspiraciones, amor al arte y sentimiento de lo bello»¹³, a pesar de que el escorzo de la cabeza de Murillo «toque en atrevido y robe algún efecto a la figura», siendo éste el único comentario negativo que recibe el lienzo. En la obra Murillo, que está desplazado hacia la izquierda del lienzo, aparece sentado en las gradas de la capilla mientras es atendido por dos frailes y un joven con el que cruza la mirada con una complicidad que denota que tienen una relación estrecha, y por ello se piensa que se trata de un aprendiz. Tras este grupo, un monje examina la viga del andamio, cuya silueta se proyecta en la pared, mientras es observado por otro monje, que según Adolfo de Castro, reflexiona «sobre el sitio de la caída y sus consecuencias, como diciendo para sí: “¿quién terminará ahora esta obra?”»¹⁴. Más frailes llegan por una puerta lateral que comunica la iglesia con el convento, llamados por un caballero armado colocado de espaldas. El lienzo de los *Desposorios* se encuentra cubierto por una gruesa tela, sin embargo no hay dudas del pasaje que representa la pintura, pues en primer plano Contreras ha colocado un papel con el boceto de la composición que, al apoyarse en los peldaños, parece levantarse para hacerse más visible al espectador. Junto a él se halla la paleta rota «para denotar que desde aquel punto acabó su vida de pintor»¹⁵.

La obra número seis es la pintada por Manuel Cabral Bejarano, para la que eligió el lema de *In magnis, satius est voluisse*. Ha seleccionado prácticamente el mismo punto de vista que el que presenta la obra anterior, con el altar a la izquierda y la puerta conventual abierta por la que se aproximan los frailes, aunque se han adelantado las figuras respecto a la pintura de Contreras, dejando oculta las gradas tras los personajes. En este caso el gran lienzo de los *Desposorios de Santa Catalina* no está tapado y puede observarse el avanzado estado de realización en el que se encuentra. Esta representación no se corresponde con la realidad, pues se atribuye a la mano de Murillo figuras efectuadas por Meneses Osorio. Se repite la paleta rota, ante cuya presencia Murillo parece reflexionar pues, a juicio de Castro se encuentra representado «con semblante que revela solo el dolor moral (...) Se ve, si así puede decirse, su pensamiento. Considera su edad y su caída, y cree desde luego lo que ha de ser». Aparece éste recostado en el suelo mientras un caballero le ayuda a incorporarse sosteniéndole el torso. La constante presencia del joven aprendiz vuelve a repetirse, en este caso, mientras le sostiene la muñeca derecha. Frente a él, un monje arrodillado coge un cuenco para ofrecerle el agua que otro fraile acaba de verter. El comentario que realiza Adolfo de Castro al respecto de estas dos figuras resulta algo desconcertante, pues al primero de ellos lo describe como «de juvenil y enternecido aspecto» mientras que al segundo lo denomina como «de grosera figura (...) con mirada impasible»¹⁶. Cierran el grupo por detrás

13. CASTRO, Adolfo de, ob. cit., p. 18.

14. CASTRO, Adolfo de, ob. cit., p. 17.

15. Ibidem.

16. Ibidem.



La caída de Murillo, Manuel Cabral Bejarano, 1861, Museo de Cádiz.

dos monjes de gestos expresivos, uno alzando los brazos mientras parece aproximarse a Murillo y el otro entrelazando los dedos al contemplar la inacabada pintura. La crítica final que recibe la obra es positiva y en ella se destaca que «la entonación del cuadro es muy agradable, y viva la expresión [sic] de las figuras, acompañando perfectamente a la profundidad del pensamiento que en él ha dominado, y a la claridad con que se ha concebido».

Del resto de pinturas no conocemos sus autores ni los propios cuadros, por lo que tenemos que conformarnos con sus lemas y las descripciones realizadas por don

Adolfo de Castro, algunas de las cuales son tan breves que resulta prácticamente imposible imaginar cómo sería la obra.

El primero de los cuadros presentado al concurso llevó por título *Nada es tan hermoso como la verdad*. Aunque admite que es un lienzo «de sencilla y armoniosa composición y agradable colorido», se queja Castro en sus líneas de que el desconocido autor ha llevado dicho lema hasta las últimas consecuencias, «Teniendo presente un retrato de Murillo, lo ha trasladado con el trastorno en la fisonomía consiguiente a los años y al dolor: contracción en los ojos, palidez cadavérica y respiración anhelosa. Ha pintado el sufrimiento, sin embellecerlo, y en un semblante que nada tenía de hermoso. Por eso ha resultado que la principal figura del cuadro, no estando idealizada de modo alguno, carece del atractivo que debiera inspirar».

El segundo de ellos, que se atribuye a «una imaginación juvenil, anhelante de gloria», fue llamado *Ars longa, vita brevis*. En esta pintura Murillo parece estar volviendo en sí del golpe y junto a él se encuentra un boceto del lienzo de los *Desposorios de Santa Catalina* al igual que en la pintura de Contreras. Este recurso es valorado en la memoria, pues es considerado como un «medio ingenioso de aclarar más el asunto, y de evitar la colocación de accesorios».

El número tres se llamó *Aban protege las artes*. En este caso, no aparece ninguna valoración de la obra presentada a concurso, Castro tan sólo se dedica a hacer una somera descripción de los personajes que aparecen, que no son otros que un discípulo y un grupo de religiosos que intentan levantar al pintor y atenderlo. Como elemento novedoso en esta pintura, aparece un libro titulado *Vida de Santa Catalina*, lo que lleva a Castro a considerar que Murillo se encontraba comparando su pintura con el texto, «à fin de inspirarse en algún accidente para la perfeccion del pensamiento y la obra»¹⁷.

El quinto, llamado *Mes de mayo*, es el que menos atención ha suscitado por parte del autor de la memoria, pues pasa por él rápidamente defendiéndose con la siguiente frase: «Ni en la figura del pintor, ni en los accidentes, se encuentra algo que revele el suceso que el cuadro representa».

Ésta es la relación de los siete cuadros que participaron la primera edición del concurso de pintura histórica de la Real Academia Provincial de Bellas Artes de Cádiz, tal y como fueron descritos en el informe realizado por el académico don Adolfo de Castro. Aunque cuatro de las obras presentadas se encuentran en paradero desconocido en la actualidad, afortunadamente se conservan las tres pinturas que gozaron de mayor reconocimiento por parte de Castro, siendo dos de ellas las galardonadas con el primer premio y el accésit. Así, gracias a la pervivencia de estos cuadros, podemos observar el nivel artístico que se llegó a alcanzar en el certamen de pintura organizado por la Academia gaditana.

17. CASTRO, Adolfo de, ob. cit., p. 17.