

Un San Nicolás de Bari de Esteban Márquez. Sobre «trampantojos a lo divino» y floreros

A SAINT NICHOLAS OF BARI BY ESTEBAN MÁRQUEZ.
ABOUT «DIVINE TROMPE L'OEIL» AND STILL LIFE



ENRIQUE MUÑOZ NIETO

Universidad de Sevilla

RECIBIDO: 22-03-20 / ACEPTADO: 05-05-20

RESUMEN: Este artículo presenta los resultados de la investigación en torno a un lienzo que, a nuestro entender, debe ser incluido en el catálogo pictórico de Esteban Márquez (1652-1696). Contiene el estudio iconográfico, así como unas notas sobre la pintura de flores y floreros en el medio artístico sevillano posterior a Murillo.

PALABRAS CLAVE: Esteban Márquez; San Nicolás; escuela sevillana de pintura; trampantojo a lo divino; bodegón.

ABSTRACT: This article shows the results of the research on a canvas which should be included in the pictorial catalogue of Esteban Márquez (1652-1696). This paper delves into the iconographic study of the masterpiece, as well as on some notes on the flowers and vases painting in the Sevillian artistic environment after Murillo.

KEY WORDS: Esteban Márquez; Saint Nicholas of Bari; Sevillian painting; Divine Trompe L'oeil; still life painting.

1. «TRAMPANTOJO A LO DIVINO». DEFINICIÓN Y EJEMPLOS

Bajo las características propias de lo que en su día Pérez Sánchez definiese como «trampantojo a lo divino» la obra que presentamos aparece ante la vista del público con todas las características propias del mencionado género pictórico, propio de España e Hispanoamérica en época Moderna (ss. XVI-XVIII). El artista presenta una engañifa ante los ojos del espectador, sirviéndose para ello del juego retórico creado entre escultura y pintura, lo real y lo imaginado, lo que está, y lo que se adivina. En este caso se representa pictóricamente una escultura que bien podría encarnar determinada imagen devocional, especialmente de bulto redondo, siendo ésta mostrada además sobre peana, y con otros aditamentos propios de su valor cultural, como candeleros y jarrones con flores.

Este prototipo de obra pictórica suele responder al encargo de determinado devoto de una imagen concreta, que, ante la imposibilidad lógica de tener en su propio domicilio la efigie objeto de su devoción, solicita a un pintor la realización de este

tipo de trampantojos. De este modo, el lienzo muestra a la imagen religiosa como si estuviese verdaderamente ante su presencia, participando de su «prodigioso efluvio».¹

Este subgénero del trampantojo tuvo mucha difusión en Sevilla, entre los siglos XVII y XVIII. Señalamos como ejemplo las numerosas obras surgidas con relación a la devoción profesada a la Virgen de los Reyes, patrona de la archidiócesis de Sevilla. Por citar algunos ejemplos traemos al texto la obra firmada por Francisco Meneses Osorio en 1696, localizada en el Museo Nacional de Escultura.² De Lucas Valdés conocemos dos versiones: una, referida en la Pollok House, mientras que la otra se encuentra en la iglesia de San Sebastián de Marchena.³ Por su parte, Domingo Martínez, realizó no pocas traslaciones del simulacro escultórico. Una de ellas fue encargo para el oratorio privado del Palacio de Lomo del Grullo, encontrándose actualmente en la capilla de los Reales Alcázares de Sevilla, mientras que otra ha aparecido en fechas cercanas en mercado de arte.⁴

En lo que respecta a Esteban Márquez, no sería esta la única vez que realizase una obra bajo estas premisas. Ejemplo de ello sería la *Virgen del Rosario* de la iglesia de Santa María, en Carmona. La imagen mariana aparece dispuesta sobre una mesa de altar, ornada con textiles, jarros de cristal, flores, cortinajes e incluso una ráfaga de plata.⁵ Esta obra debe ser relacionada con una *Virgen de la Paz*, anónima, que Pérez Sánchez presentase en el artículo anteriormente mencionado.⁶ Se trata de la misma composición, invertida. Aceptando la atribución de Valdivieso, la directa relación

1. Este trabajo ha sido posible gracias a una Beca PIF «Personal Investigador en Formación» del V Plan Propio de la Universidad de Sevilla. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Trampantojos “a lo divino”». *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, 1992, III, pp. 139-155; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso. «Trampantojos a lo divino: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional» en *Actas III Congreso Internacional del Barroco Americano: territorio, arte, espacio y sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, 2001, pp. 24-33.
2. MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel. «La Virgen de los Reyes» (ficha catalográfica), en *Museo Nacional de Escultura V: Pintura entre lo real y lo devoto*. Valladolid: Ministerio de Cultura, 2007, pp. 46-47.
3. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Trampantojos “a lo divino”». *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, 1992, III, pp. 150-151. FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. «Nuevas pinturas de Lucas Valdés». *Laboratorio de Arte*, 1989, n.º 2, pp. 80-81 y 87; RAVÉ PRIETO, Juan Luis: *Arte religioso en Marchena de los siglos XV al XIX*. Marchena, 1986, p. 68.
4. LOBATO DOMÍNGUEZ, Javier y MARTÍN ESTEBAN, Ángel. «Aportaciones a la obra de Juan Leandro de la Fuente y de Domingo Martínez. Dos pinturas inéditas del Patrimonio Nacional en los Reales Alcázares de Sevilla». *Reales Sitios*, 1994, XXX, no. 122, pp. 16-22. Respecto a la pintura aparecida en comercio, fue subastada en Barcelona, en octubre de 2014, con unas medidas de 166 x 102 cm.
5. VALDIVIESO, Enrique. *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, 2018, pp. 63-64.
6. El citado autor piensa pudiese seguramente tratarse de una representación de la Virgen de la Paz, imagen de Jerónimo Hernández (s. XVI), procedente de la desaparecida parroquia hispalense de La Magdalena. No hace relación Pérez Sánchez a su carácter invertido con respecto a aquella. La disposición original de la obra escultórica sí está presente en esta otra obra carmonense de Esteban Márquez. Tras haber realizado metódicas búsquedas en la fototeca del Archivo Pérez Sánchez (Fundación Focus Abengoa), con ayuda de su conservador, D. Roberto Alonso Moral, no hemos conseguido encontrar el documento gráfico original de la fotografía a la que hacemos referencia. Agradecemos al citado profesional la ayuda prestada. PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. «Trampantojos “a lo divino”», en *Ephialte. Lecturas de Historia del Arte*, 1992, III, pp. 150 y 152.

entre estas dos pinturas, nos lleva a plantear que la obra bruselense fuese también realizada por Esteban Márquez.

2. DESDE LA ICONOGRAFÍA AL ENTENDIMIENTO

En una composición tendente a la simetría, la «imagen-escultura» de San Nicolás aparece ocupando el plano principal, dispuesta sobre una peana (FIG. 1). En el centro de esta, un moldurón, con decoración a base de ferroneries. En su interior aparece recogida la siguiente inscripción: «S. NICOLAS / DE BARI / ARCOBISPO Ð / MIRA». De pie, con túnica y alba, aparece revestido de los atributos propios de su dignidad eclesiástica: capa pluvial, mitra y báculo. A destacar la calidad con las que Márquez ha representado los elementos suntuarios, como los textiles, el broche central con pinjante, o la cruz pectoral, que destaca sobre el alba. Estos objetos posiblemente fueron tomados del natural, o bien de otras composiciones pictóricas.⁷

El santo bendice con la mano diestra, mientras que con la contraria porta el Evangelio, surmontado por tres esferas doradas. Estas hacen referencia al episodio en el que el santo libró a tres jóvenes del meretricio. El padre de las muchachas, noble venido a menos, quería prostituir las, pero enterado Nicolás de este ultraje, decidió arrojarles sacos con oro. Con el contenido de los mismos las jóvenes se podrían casar, y así librarse del camino que su progenitor había marcado para con ellas.⁸

A ambos lados de la zona superior de la composición, a modo de rompimiento de gloria, aparecen las figuras de Cristo, en actitud de bendecir, y la Virgen –con un palio entre sus manos–. La aparición de estas figuras dirige a pasajes de la vida del santo que lo relacionan con su defensa de la religión frente al arrianismo.⁹ Conociendo lo que señalan las fuentes al respecto, únicamente señalaremos que los atributos que ambos portan en sus manos serían regalos que entregarían a Nicolás por defender la ortodoxia católica frente a Arrio. Interesa también cómo el relato habla de «aparición real», lo cual incidiría en la peculiar manera en que estas toman parte dentro de la composición, creando un juego añadido dentro de este «trampantojo a lo divino». Esto no parece formar parte de altar concreto alguno, formado por esculturas, sino que queda más en el ámbito de lo pictórico. Sin embargo, la escultura fue también capaz de resolver estas cuestiones dispositivas, que obedecen a cuestiones iconográficas. Pensamos, por ejemplo, en el grupo escultórico de la *Aparición de la Virgen a San Cayetano*, obra de Cristóbal Ramos, localizado en la iglesia hispalense de Santa Catalina.

7. Óleo sobre lienzo. Medidas del bastidor: 104 x 78.5 cm. Marco: 118.2 x 93.3 cm.

8. FERRANDO ROIG, Juan. *Iconografía de los santos*. Barcelona: Omega, 1950, p. 207; VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*, t. I. Madrid: Alianza, 1982. p. 38.

9. SAN NICOLÁS, Fray Pablo de. *Historia de la vida, traslacion, proteccion y milagros de S. Nicolas de Bari el Magno, el Thaumaturgo, y el Protector de los reyes y reyno de Napoles*. Madrid: Oficina de Bernardo Peralta, 1734, pp. 132-137.



FIG. 1. *San Nicolás de Bari*, Esteban Márquez, Colección Particular, Sevilla. Fotografía del autor.

En el lado inferior derecho aparecen tres jóvenes, desnudos, en el interior de un barril. Este episodio es quizás el más conocido dentro de las leyendas formadas en torno al santo de Mira. En el traslado de Nicolás entre Mira a Nicea, para asistir al

Concilio, hizo noche en una venta. El ventero, le ofreció un plato para alimentarse, pero el santo descubrió que aquello era carne humana. Entonces pidió que devolviese el contenido al barril del que había sacado aquel alimento. Tras entrar el santo en la despensa, se puso a orar, pidiendo a Dios que restituyese la vida a aquellos jóvenes. Entonces se obró el poder de Dios, y los jóvenes salieron sanos y salvos de los barriles. En ocasiones pueden aparecer dos muchachos, en lugar de tres, debiéndose esta diferencia a ser representación de otro milagro del santo, de similar contenido.

Por último, en la esquina inferior opuesta, nos encontramos con un jovencuelo que porta jarra, plato y vaso, elaborados en ricos materiales. Hay varios asuntos relativos a la vida de este santo que pueden dar las pautas para conocer el porqué de la aparición de este zagal. En uno de esos relatos se cuenta que un hombre pidió la intercesión de San Nicolás para tener un hijo. En agradecimiento, de ser cumplido el ansiado ruego, entregaría al santo un jarrón de oro. El santo concedió al rico hombre lo que le pidió, pero, el trato no se cumplió. El ávaro personaje, al ver el rico jarrón que un orfebre había realizado, decidió quedarse con él, y entregarle al santo una segunda versión del mismo. En su viaje a la iglesia de San Nicolás, vía marítima, en un momento dado, mandó el padre al hijo que recogiese agua del mar, con el primero de los jarros confeccionados. En ese momento, niño y jarro cayeron al mar, desapareciendo. El padre, lamentándolo, decidió seguir su camino, y entregar el segundo jarro al santo. Al llegar, colocó el jarro a los pies del santo, pero de momento salió despedido. Esto aconteció en varias ocasiones, hasta que de pronto, apareció el niño, sano y salvo, a los pies de la iglesia, portando además el jarro que sería realizado en un primer momento. El niño contó a su padre que, tras caer al mar, San Nicolás lo salvó. El padre comprendió lo sucedido, y decidió regalar ambos jarros de oro al santo.¹⁰

Sin embargo, tenemos otro asunto que podría encajar con la aparición de este joven en nuestra obra. Nos referimos a la historia del hombre rico que tuvo un hijo por mediación de Nicolás, al que puso por nombre Adeodato. En agradecimiento, levantó en su casa una capilla en su honor. En época de luchas de religión, Adeodato fue rapado por islámicos, siendo entregado como esclavo a un rey. Al año siguiente, estaba el joven con un jarrón en las manos, comenzó a recordar su pasado, maldiciendo su vida por no poder estar presente en la festividad del santo de Bari. Ante sus desconsolados lamentos, el rey le obligó a contar qué sucedía. Como respuesta dijo el agareno que jamás saldría de sus dominios. Comenzó en ese instante un gran viento, que derribó el palacio, transportando al joven, con su jarrón, en la capilla que su padre había hecho construir al santo, pudiendo celebrar junto a sus padres la fiesta del obispo de Mira.

10. VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda dorada*, t. I. Madrid: Alianza, 1982. p. 43. Tanto este episodio, como el siguiente, están extraídos de la misma fuente.

Esta última versión, de la que el propio autor recoge además varias interpretaciones, encaja perfectamente en nuestro discurso, al ser explicación razonada de la aparición de un joven, con ofrendas, a los pies de la estatua del santo, como observamos en la pintura. Como refiere el texto, el propio muchacho apareció de forma milagrosa en el momento en que eran celebrados cultos en honor del arzobispo de Mira. Esto podría ser razón por la cual su figura aparece adornada por tan rica variedad de flores, motivo en el que luego nos detendremos.

3. ASPECTOS FORMALES Y ESTILÍSTICOS

La pintura pertenece a la última fase en la producción de Esteban Márquez (1652-1696), momento en el que el «murillismo» está en plena efervescencia, a pesar de la muerte del maestro en 1681.

Márquez, nacido en La Puebla de Guzmán (Huelva), recibiría su primera formación en Sevilla, de mano de su tío Fernando. Tras la muerte de éste, Esteban regresaría temporalmente a su ciudad natal, para poco tiempo después, establecerse definitivamente en Sevilla, ciudad en la que abriría un obrador de pintura. La mayor o menor participación de taller en sus obras explica las distintas calidades en su obra. A pesar de seguir el camino de Murillo, en Márquez advertimos unas formas propias fácilmente reconocibles. Lamentablemente, fallecería con apenas cuarenta y cuatro años, por lo que su carrera se vio truncada en los primeros años de su madurez artística.¹¹

La obra, que se encuentra en perfecto estado de conservación, no muestra señales de haber sido intervenida. Advertimos un cuidado dibujo, con una pincelada fina, suave, y en la que el dibujo cobra una gran importancia.

Advertimos la gran relación que presentan las figuras aquí representadas con los tipos físicos habituales en Márquez. Fácilmente podrá el lector advertir el parangone que podemos establecer entre el rostro del San Nicolás, con esos ojos de pronunciadas cuencas, y marcadas pestañas, con el *San Judas Tadeo* de la Academia de Medicina (FIG. 2).

De forma general, el esquema de los dos personajes superiores aparece también en otras obras de Esteban Márquez, como *San Agustín entre Cristo y la Virgen* (Museo de Bellas Artes de Sevilla). A su vez, Cristo responde otras obras como el *Cristo salvador del Mundo* (Bob Jones University) (FIG. 3), o el San José de la *Adoración de los Pastores* (antigua colección Martínez Ferrero).¹² La posición, como muestra, es idéntica a la del *San Juan* de la colección de la Academia Sevillana de Medicina, salvando las diferencias propias de sus respectivas iconografías. De la Virgen, por citar alguno de

11. VALDIVIESO, Enrique. *Pintura Barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir, 2003, pp. 406-411; VALDIVIESO, Enrique. «Esteban Márquez» En: <http://dbe.rah.es/biografias/11692/esteban-marquez-de-velasco> (Fecha de consulta: 28-06-2019).

12. Fototeca del Laboratorio de Arte, referencia 4-4096. Captura de Manuel Moreno, 15-2-1949.



FIG. 2. *San Judas Tadeo*, Esteban Márquez. Real Academia de Medicina, Sevilla. Fotografía del autor.

los muchos ejemplos, presentamos la relación que guarda con la homónima figura de *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia*, firmada y fechada en 1693 (FIG. 4).

Con respecto a los personajes que aparecen en la parte inferior de la composición debemos pensar en la trasposición, casi directa, de alguna de las muchas estampas devocionales del santo que corriesen por la Sevilla de finales del XVII. Eso explicaría la clara relación compositiva de esta pintura con otras del mismo contexto, como el *San Nicolás de Bari* de Meneses Osorio, firmado y fechado en 1692.¹³

13. MARÍN FIDALGO, Ana et O'KEAN ALONSO, Victoria. «Dos cuadros inéditos de discípulos de Murillo en Sevilla». *Archivo Hispalense*, 1982, t. LXIV, no. 195, p. 147. La obra, apenas referida, fue donada por D. Antonio Plata al Museo de Bellas Artes de Sevilla, el 1 de junio de 1987, registrada bajo el número de inventario CE0917P. IZQUIERDO, Rocío et MUÑOZ, Valme. *Museo de Bellas Artes. Inventario de pinturas*. Sevilla, 1990, p. 95.



FIG. 3. *Cristo Salvador del Mundo*, Esteban Márquez. © Museum & Gallery at Bob Jones University.



FIG. 4. *Cristo y la Virgen como protectores de la infancia* (detalle), Esteban Márquez (1694). Paraninfo de la Universidad de Sevilla. © Universidad de Sevilla y Pepe Morón.

4. DE JARRAS, JARRONES Y FLORES. SOBRE LA PINTURA CON FLORES EN LA ESCUELA SEVILLANA POSTERIOR A MURILLO

Para finalizar con el análisis de esta obra, nos detenemos en apreciar los elementos suntuarios que complementan el valor artístico de la composición. Con respecto al plato, jarra y vaso que porta el joven de la izquierda, no sería lógico que fuesen, por ejemplo, de latón dorado, debido al carácter altamente labrado de los mismos. En cuanto a modelos, tal y como opina el Dr. Santos Márquez, ante una consulta directa, concuerdan con los aquellos europeos, flamencos incluso, de finales del siglo XVI, principios del XVII, periodo en el que surge la pintura de flores como género.¹⁴

Los jarrones dispuestos, a modo de ofrenda, en la parte inferior de la composición, parecen imitar la labor en cristal, con aplicaciones en bronce dorado. Posiblemente debieron de haber sido copiados del natural, puesto que presentan un gran detallismo en su ejecución.

La minuciosidad de la obra se ve reforzado por el realismo cuasi científico con que se han representado las flores de las cerca de quince especies que aparecen componiendo el aderezo de los jarrones (FIG. 5). Esto refuerza nuestra hipótesis de que algunos de los detalles de esta obra están tomados de otra, flamenco-holandesa, que habría llegado a la ciudad debido a la gran relación artística establecida entre ambos territorios. Por todos es conocida el buen gusto que tenían los flamencos, y sus descendientes, afincados en Sevilla a la hora de poseer obras de arte, formando ricas colecciones. Es en este medio artístico en el que se produjo el encargo de esta obra, para la devoción privada.

Estamos hablando de un pormenor que en principio debía ser accesorio: jarrones con arreglos florales, como suelen aparecer, ornando tantos altares de iglesias sevillanas. Sin embargo, hay algo particular en estos bodegones. Muchas de las flores no son –ni fueron–, propias del territorio en el que el pintor desarrolló su actividad, sino que proceden de otras zonas europeas. Aparecen representadas las siguientes variedades: *Cyclamen hederifolium*, *Iris germánica*, Tulipán, Narciso, rosas de distintas variedades (entre ellas la alba semiplena), *Dianthus caryophyllus*, *Anemone coronaria*, *Consolida ajacis*, *Viburnum opulus*, *Cheiranthus cheiri*, etc.¹⁵

La milimétrica precisión con que están realizadas estas flores nos llevan a descartar la posibilidad de haber sido realizadas mediante la copia de estampas, al carecer estas de color. Además, las distintas variedades tienen una época de floración diferente. La producción de Jan Brueghel, Daniel Seghers o Jan Philippe van Thiel Márquez era bien conocida en la Sevilla de la segunda mitad del siglo XVII. No

14. HAAS, Bruno. «Appunti per una retorica dei fiori: dalla fine del Medioevo alla nascita di un genere», en *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale*. Roma: Campisano Editore, Roma, 2004, p. 29.

15. La identificación de las especies ha sido realizada por el botánico D. Eduardo Barba, a quien agradecemos su inestimable colaboración.



FIG. 5. *San Nicolás de Bari* (detalle), Esteban Márquez. Colección particular, Sevilla. Fotografía del autor.

debemos extrañarnos pues, de que Márquez, a través del estudio pausado de una –o varias– de estas obras nórdicas, junto con algún bodegón madrileño, habría realizado estos detalles florales.¹⁶

Los pintores sevillanos en la senda de Murillo también trabajaron el género del bodegón de flores, bien como detalle de una obra, o bien como género propio –si bien esto último en casos aislados–. Antecediendo a estos en su labor deberíamos hablar de Pedro Campobín (1605-1674), que podría ser traído a nuestro discurso como modelo a seguir por los pintores sevillanos de la segunda mitad del siglo XVII. Juan Simón Gutiérrez (1634-1718) conoce la pintura de floreros flamencos. Ejemplo de ello sería la *Guirnalda con la Virgen y el Niño*, de c.p., o la *Inmaculada niña con guirnalda de flores*, en c.p. sevillana.¹⁷ Andrés Pérez (h. 1660-1727) es quizá el artista que más se interesó por este género, realizando sendos floreros, conservados en c.p. madrileña, o la *Guirnalda con San Joaquín, Santa Ana y la Virgen Niña*, del Museo de Bellas Artes de Córdoba.¹⁸ Domingo Martínez (1688-1749), maestro de toda una generación, también se interesó por este asunto, mencionando, por ejemplo, la decoración que, a base

16. Lo mismo ocurre en otras obras de contexto español, como por ejemplo el «Bodegón con florero y perro», de Juan van der Hamen (h. 1625), Museo Nacional del Prado.

17. VALDIVIESO, Enrique. «Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo». *Ars Magazine*, 2015, no. 25, p. 119.

18. SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008, pp. 66-67.

de flores (entre otros elementos), distribuyen los distintos registros de los muchos conjuntos de pinturas murales que realizase.

Finalmente queremos hacer referencia a un trampantojo, firmado por Juan José Carpio (1654-1710). En su centro simula una enmarcada pintura de San Nicolás, clavada en un fondo de simulados listones de madera. El cerco aparece rodeado de una guirnalda de flores, produciéndose un interesante juego entre el trampantojo y la guirnalda. Observamos que el gusto de unir la imagen del santo de Bari con flores no es algo aislado.¹⁹

Tenemos, por consiguiente, un Esteban Márquez de primer nivel, que bebe de estampas devocionales, y que, a su vez, presenta en su composición rastros de la pintura de bodegón flamenco-holandesa.²⁰ Dicha creación ejemplifica el alto nivel artístico al que llegaron muchos de los artistas que, por voluntad propia, o cuestiones de mercado, decidieron seguir la estética de Murillo. Esperamos poder incidir en esta idea con futuras aportaciones.

19. QUILES, Fernando «A propósito de la restitución de unas guirnaldas a Juan José del Carpio». Atrio, 4, p. 49. Forma pareja con una Virgen con el Niño, también firmada. Las rúbricas fueron descubiertas en una restauración realizada en 1992. Para estudiar la relación entre la pintura sevillana y el bodegón dirigimos a SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Madrid: Fundación Arte Hispánico, 2008, pp.61-95.

20. Un ejemplo de la utilización de estampas por parte de Márquez la tendríamos en la coronación de San Agustín, obra propiedad del Museo de Bellas Artes de Sevilla. La misma se encuentra en depósito en la «Casa Betania», de San Juan de Aznalfarache. En este caso, Márquez basó su composición en una estampa de Schelte à Bolswert. VALDIVIESO, Enrique. *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla, 2018, pp. 59-60.