

Juan Simón Gutiérrez, intérprete de la persuasión murillesca. Sobre la Santa Bárbara del Museo del Greco.

Enrique Muñoz Nieto
Universidad de Sevilla (España)

Recibido: 14/12/2022. Aceptado: 13/03/2023

RESUMEN

El Museo del Greco de Toledo cuenta entre sus fondos artísticos con una pintura que representa a *Santa Bárbara*, de escuela sevillana, reconocida por María Elena Gómez-Moreno como perteneciente al círculo de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). El conocimiento actual sobre el panorama pictórico sevillano relativo a los discípulos, sucesores e imitadores de aquel maestro del siglo XVII permite adscribir la obra a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718). Dicha atribución sirve como pretexto para realizar un análisis sobre la representación de la santidad femenina en la pintura barroca sevillana, especialmente dentro del contexto murillesco.

PALABRAS CLAVE

Juan Simón Gutiérrez; Bartolomé Esteban Murillo; devoción particular; pintura sevillana; Bernardo L. Lorente Germán.

Juan Simón Gutiérrez, interpreter of the murillesque persuasion. On the Saint Barbara in the El Greco Museum.

ABSTRACT

The Museo del Greco in Toledo has among its collection a painting of *Saint Barbara* from the Sevillian school, recognised by María Elena Gómez-Moreno as belonging to the circle of Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Current knowledge of the Sevillian pictorial panorama regarding the disciples, successors and imitators of that 17th-century master allows us to ascribe the work to Juan Simón Gutiérrez (1634-1718). This attribution serves as a pretext for an analysis of the depiction of female saintliness in Sevillian Baroque painting, particularly in the context of Murillo.

KEYWORDS

Juan Simón Gutiérrez; Bartolomé Esteban Murillo; private devotion; Sevillian painting; Bernardo L. Lorente Germán.

El Museo del Greco de Toledo cuenta entre sus fondos artísticos con una pintura en la que se representa a santa Bárbara, de escuela sevillana¹. Referida por primera vez en el catálogo de pinturas que María Elena Gómez-Moreno realizase en el año 1968, la citada investigadora señaló entonces el ser obra con “entonación clara y luminosa, muy murillesca, así como el tipo y la disposición de la figura. Obra bastante estimable, puede atribuirse al círculo de Murillo. Procede de la testamentaria de Vega-Inclán, sin origen ni atribución”². El conocimiento actual sobre el panorama pictórico sevillano relativo a discípulos, continuadores e imitadores del maestro sevillano permite adscribir la obra [Fig. 1] a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718), cuyo perfil biográfico será abordado con posterioridad.

Atendiendo a la hagiografía, la tradición biográfica de santa Bárbara, mártir, ha conocido distintas versiones, muy amplias y complejas, lo que hace que sea muy difícil acercarnos a su realidad. Unas fuentes mencionan el martirio en el imperio de Maximino el Tracio (235-238), otras en el de Maximiano (286-305), o incluso en el de Maximino Daya (308-3013); es decir, en Antioquía, en Nicomedia o en Heliópolis. El relato legendario narra que el padre de Bárbara, el pagano Dióscuro, ordenó construir una torre para encerrar en ella a su hermosa hija, para protegerla de las miradas de los hombres. Después, cuando la invitó a considerar distintas propuestas de matrimonio ella las rechazó; quería consagrarse a Dios. Bárbara mandó abrir tres ventanas en la torre —número simbólico en el cristianismo— al mismo tiempo que se autobautizó. Al enterarse su progenitor, inclusive llegando a sus oídos su adhesión al cristianismo, la entregó al gobernador, para que sufriese distintos tormentos, de los que logró salir indemne con ayuda de la divinidad. Por último, su padre se encargaría de degollarla³.

¹ Número de inventario CE00078. Óleo sobre lienzo. Bastidor: 75,80 x 62,30 cm. Marco: 120 x 83 cm. Agradecemos al personal del museo las facilidades dadas para llevar a cabo esta investigación, especialmente a doña Teresa Ruiz, del Departamento de Colecciones, y a doña Rosa Becerril, directora de la institución.

² Gómez-Moreno (1968): 91. Es referenciada con el número “85”. Reproducida en blanco y negro, lámina LXIII. Aunque existe otro catálogo anterior a éste, publicado en 1912, aquél no recoge la pintura, pues únicamente refiere veinticinco obras: veinte consideradas de El Greco, dos de Carreño Miranda, una de Jerónimo Jacinto de Espinosa y otras dos anónimas. Museo del Greco (1912).

³ Leonardi/ Riccardi/ Zarrì (2000a): 301-302. Ferrando Roig (1950): 56.

Desde el punto de vista compositivo, se trata de la representación de una figura femenina de medio cuerpo, con la cabeza ligeramente inclinada. Sostiene entre sus manos una torre y una palma —como símbolos parlantes—. Vestida con ricos ropajes cortesanos, porta aretes con perlas. Sobre la cabeza de la “pura virginal jovencita”, en palabras de Ripa, se dispone una corona de flores, como símbolo de inocencia⁴.

Habiendo descrito formal y estilísticamente la pintura sería momento de reflexionar acerca de la argumentación que sostenga la razón de su presencia en el museo toledano. Como por todos es sabido, los orígenes de aquella institución están ligadas al nombre de don Benigno de la Vega Inclán y Flaquer (1858-1942), vallisoletano de nacimiento y creador de la Comisaría Regia de Turismo. Desde bien joven tuvo inquietudes por el mundo artístico, llegando a matricularse en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, aunque parece que su asistencia a aquellas clases no fue muy continuada. Rondando los cincuenta años compró la Casa del Greco en Toledo, con objeto de convertirla en un museo, expresando en 1907 su compromiso de donarla a la nación. Finalmente, abriría sus puertas el 12 de junio de 1911. Con los años, el proyecto fue creciendo, ampliándose con la llegada de nuevas piezas, y nuevas salas, hasta llegar al momento actual⁵.

La *Santa Bárbara* se encontraba en el museo desde su apertura, como ya se apuntó al inicio de este texto, por lo que la adquisición de la obra hubo de haberse realizado con anterioridad a aquella fecha. Hay que considerar que uno de los propósitos de la fundación de aquel establecimiento fue, más allá de custodiar obras del cretense —de quien tomó el nombre—, el servir como base de un museo de arte español, donde pudiese estudiarse la pintura desde El Greco hasta Vicente López⁶. La existencia de la *Santa Bárbara* dentro de aquella colección responde a esta finalidad. Se trata de un buen ejemplo de la pintura sevillana de hacia 1700, dentro de una de las principales corrientes del panorama pictórico nacional de Edad Moderna: el murillismo.

⁴ Ripa (2007a): 529.

⁵ Menéndez Robes (2008): 35-39, 45 y 52. Por Real Orden de 27 de abril de 1910 se admitía la oferta del edificio hecha por el Marqués de Vega- La escritura pública de cesión gratuita al Estado se firmó el 9 de junio de 1910. Museo del Greco (1912): 5-6. Ruiz Gómez (2013), 16-17. Podríamos destacar la incorporación del Legado Vega-Inclán en 1942, tras la muerte de Benigno de la Vega-Inclán. Gómez-Moreno (1968): 12.

⁶ Museo del Greco (1912): 5.



Fig. 1. *Santa Bárbara*, Juan Simón Gutiérrez (aquí atribuida). Museo del Greco, Toledo. Hacia 1680-1700.

El marqués, durante distintos viajes de carácter nacional e internacional, tuvo la oportunidad de contactar con numerosas personas relacionadas con el mundo artístico: artistas, marchantes, coleccionistas, expertos, etc. Aquellos favorecieron una de sus actividades profesionales, el comercio de arte español antiguo, algo a lo que se dedicaba desde, al menos, finales de los ochenta del siglo XIX⁷. Aunque no existe documentación que atestigüe la adquisición de la pintura que ahora se estudia, es posible que debido a los muchos vínculos que unían a aquel personaje con la ciudad de Sevilla, fuese en aquella urbe donde bien la hubiese podido conseguir.

En este aspecto habría que señalar que, por ejemplo, en el año 1888 —aunque bajo pseudónimo—, escribió *Bocetos de Semana Santa y*

Guía de Sevilla, publicación con la que el autor pretendía ayudar a todo aquel viajero que deseara conocer aquella festividad religiosa. Además, su compañera sentimental por cuatro décadas, María Belén López Cepero, era oriunda de esta ciudad, donde compraron una casa en la Plaza de Alfaro, dentro del Barrio de Santa Cruz. Disponía de una biblioteca que contaba con pinturas atribuidas a Valdés Leal, Zurbarán o Morales. Además, habría que señalar las distintas reformas que don Benigno promovió en la capital de Andalucía, entre ellas la transformación del Barrio de Santa Cruz, remodelaciones en los jardines de los Reales Alcázares, o la construcción de las llamadas “casas baratas”. Estos hechos no hacen más que acreditar su gran vinculación con Sevilla⁸.

⁷ Menéndez Robles (2008): 44.

⁸ Ídem: 44, 46, 56, 85-87, 90, 95-97, 104-105, 107-109.

En aquella metrópoli, este “diligentísimo escudriñador de pinturas” —en palabras de Cossío—, se sirvió de la ayuda de los hermanos Joaquín y Gonzalo Bilbao, afamados artistas locales, quienes sirvieron de tarjeta de presentación para acceder a los propietarios “quienes desconocían muchas veces la importancia de lo que poseían, contribuyendo el Marqués a que salga a la luz y cambie de manos un patrimonio que había permanecido inmóvil durante siglos”⁹. Entre la documentación alusiva a este aspecto puede señalarse el escrito que dirigió al arzobispo de Sevilla de por aquel entonces, para que le facilitase el acceso a unos cuadros de Murillo que tenía “su pariente, el Sr. Maestre”. También dirige otro escrito a Juan Olivar, pretendido propietario de obras del maestro sevillano del siglo XVII¹⁰.

Ante el evidente sentido murillesco de la obra analizada es oportuno señalar distintos puntos relacionados con cuestiones de gusto para las décadas finales del siglo XIX, primera del XX, momento en que se habría producido la adquisición de la pintura. Por ejemplo, Eugenio de Ochoa, en 1835, considera que en opinión de los extranjeros Murillo era el mejor pintor de España, “no habiendo acaso en toda España un solo museo donde no brille alguna composición de nuestro admirable sevillano”. También Bermejo señala, para 1853, que “sus cuadros son deseados con afán, y se ofrecen cantidades inmersas por tener una obra suya”¹¹. Su pintura fue la más apreciada y valorada de entre los artistas españoles durante prácticamente todo el siglo XIX, superando la presencia de sus obras en colecciones particula-

res españoles a otros artistas, como Velázquez o Ribera. Además, sus creaciones estaban más cotizadas a las de aquellos¹². Era por tanto necesaria que una pintura que respondiese a esos patrones murillescos formase parte del Museo del Greco, en cuanto a representativa de ese panorama pictórico español de Edad Moderna que el marqués quería alcanzar.

Es aquí donde entra en juego la personalidad del artista a quien atribuimos la *Santa Bárbara* del Museo del Greco, Juan Simón Gutiérrez (1634-1718)¹³. Se trata de un pintor nacido en Medina Sidonia (Cádiz), donde habría recibido su primera formación, de manos de un pintor local llamado Juan Andrés. Se desconoce en qué momento se produciría su traslado a Sevilla, ciudad en la que recibió su formación más importante, de manos de Murillo, en cuyo obrador seguramente se integraría, tal y como han señalado distintos autores. No en vano, el artista aparece citado una y otra vez dentro de la almoneda realizada tras la muerte de su pretendido maestro. Se trata, además, del pintor que más hizo por adecuarse al modelo murillesco: “en la pintura de devoción, de pequeño formato, así como en composiciones más complejas, se advierte el interés del artista por trasladar a sus obras las texturas, gestos e incluso composición del maestro”¹⁴. Tal es el caso que Ceán Bermúdez señaló que Simón Gutiérrez logró “que se equivoquen las obras de ambos (...)”¹⁵.

Se trata de un artista apenas conocido décadas atrás, a pesar de haber desarrollado una carrera profesional de unos setenta años, atendiendo a sus fechas de natalicio y deceso. Hasta la fecha se conocen siete pinturas firmadas, más allá de otras de segura atribución. Tres de éstas, en sendas colecciones particulares, están sin fechar: el *Recibimiento de San Francisco de Borja en la Casa Profesa de Roma*¹⁶, el *San Juan Bautista predicando en el desierto*¹⁷ y un *San Hermenegildo*¹⁸. Las otras cuatro reflejan con-

⁹ Ídem: 139.

¹⁰ Ídem: 141-142. Desconocemos si pudiese referirse al *San Francisco*, actualmente propiedad del Museo de Bellas Artes de Sevilla, número de inventario CE1252P. Fue propiedad de la Maestre, en Sevilla, posteriormente establecida en Fuenterrabía (1960). Sobre “J. Olivar” podría tratarse del mencionado por Angulo en su catálogo crítico. Sobre ambas obras véase Angulo (1981a): 252-253, 638 y 582 (la referencia Cat. 2848 no corresponde a ninguna obra propiedad de “J. Olivar”, suponemos que se trata de un error humano). Agradecemos a don Pablo Hereza la consulta realizada en este sentido, habiéndonos proporcionado una imagen en blanco y negro de un tríptico que sospechamos de pequeño formato, en el que se incluyen tres pinturas: en el centro un tondo con una *Sagrada Familia* y *San Juanito*, mientras que en las alas laterales aparecería *San Juan Bautista* nuevamente, ya en edad juvenil, y *San Fernando*, siendo dicha obra propiedad de Juan Olivar para el año 1923. Aunque las pinturas siguen patrones murillescos, y la pieza central del tríptico lleve la inscripción “Murillo” —junto a otra que la señala como “La Perla”— no es posible sostener la atribución de este conjunto al pintor sevillano.

¹¹ Ambas citas proceden de García Felguera (2017): 257.

¹² Martínez Plaza (2019): 371.

¹³ De entre las distintas aportaciones a la vida y catálogo del asidonense destacaremos, por orden cronológico: Quiles García (1988): 103-113. Valdivieso (2003): 398-406. Valdivieso (2015a): 187-199. Valdivieso (2015b): 103-113. Valdivieso (2018): 107-154. Las últimas propuestas de inclusión en su catálogo pictórico han sido formuladas por Muñoz Nieto (2022): 29-46.

¹⁴ Quiles García (2008): 50-52.

¹⁵ Ceán Bermúdez (1800): 250-251.

¹⁶ Valdivieso (2018): 136-137.

¹⁷ Requena (2003): 429-432.

¹⁸ Valdivieso (2015b): 113 y 118. Agradecemos a sus restauradores, doña Alicia Hernández Andrada y don



Fig. 2. Lactación de Santo Domingo, Juan Simón Gutiérrez. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Firmada y fechada, 1710.

juntamente la data: la *Muerte de Santa Teresa* del Monasterio de la Anunciación de Alba de Tormes (1687), la *Sagrada Familia* del Convento de Jesús, María y José de Medina Sidonia (1689), la *Virgen con el Niño y santos agustinos* que fuese del Convento de la Trinidad de Carmona (1698)¹⁹, y la *Lactación de Santo Domingo* del Museo de Bellas Artes de Sevilla (1710) [Fig. 2]²⁰. Refuerza esta atribución la comparación de los estilemas presentes en la pintura que ahora se analiza con respecto a aquellos propios de, por ejemplo, las santas vírgenes presentes en esta última composición. Como si se tratase de una versión cristianizada del friso de las panateneas, acuden a confortar a santo Domingo, atendido igualmente por la Virgen²¹.

Tal y como indicaron Quiles y Cano, Simón Gutiérrez fue un artista con una producción muy desigual en cuanto a aspectos cualitativos, con obras que ejemplifican momentos de esplendor,

junto a otras de calidad mediana²². Esto se ejemplifica en, por ejemplo, las *Santas Justa y Rufina* que el asidonense realizase muy probablemente con destino a la devoción privada, atendiendo a su formato. No deja de ser extraño que la *Santa Justa*, referida por Angulo en el County Museum de Los Ángeles, y que compositivamente guarda gran semejanza con la *Santa Bárbara* que centra este discurso, presente una calidad perceptiblemente inferior a su pretendida pareja, *Santa Rufina*. Ésta, tras formar parte de la colección Enrique J. Brandt de Caracas —donde fuese citada por Angulo—, cambió de manos, pasando por mercado de arte internacional hace escasos meses²³. Cualitativamente, la pintura del museo

²² Quiles García/ Cano Rivero (2006): 105

²³ Angulo (1981a): 277-278. Publicadas en blanco y negro en Angulo (1981b): sin paginar, láminas 609 y 610. Aunque sin indicar la autoría, el simpático ojo de Diego Angulo supo reconocer en estas obras al autor de la *Sagrada Familia* por entonces en la colección Soler de Barcelona, que ha pasado últimamente en varias ocasiones por mercado de arte madrileño (Fernando Durán: 28 diciembre 2020, lot. 1145. Salida: 15.000 euros. No vendida; Fernando Durán, diciembre 2021, lote 499. Salida en 15.000 euros.). La *Santa Rufina* ha sido subastada en Sotheby's, Sale L20037, lote 128, estimado 26-000-35.000 GBP. Curiosamente la obra se encontraba en España, habiéndola adquirido su último propietario en Madrid, a donde llega en el año 1992, tras ser subastada en Nueva York, como taller de Murillo. Este hecho evidencia, una vez más, la relación entre Simón Gutiérrez y su maestro. Habría igualmente que señalar la presencia en mercado sevillano de otra *Santa Rufina* igualmente vinculable con la producción de Simón Gutiérrez. Sin embargo, el estado de conservación de la obra en el momento en que fue subastada no posibilita mayores comentarios al respecto (Arte Información y gestión, 10-abril-2013, lot. 392, 113 x 83 cm. Salida en 12.000 euros). Agradecemos a doña Carmen Aranguren el habernos proporcionado

Óscar Benavent Benavent el habernos proporcionado imágenes con alta calidad de dicha pintura.

¹⁹ El examen directo no admite dudas: la fecha de ejecución es 1698, y no 1689, como se viene repitiendo en distintas publicaciones. Encontramos oportuno hacer esta llamada de atención, para evitar volver a incurrir en este error en el futuro. Por otro lado, vemos pertinente señalar que dos religiosas de avanzada edad, que anteriormente formasen parte de la ya extinguida comunidad carmonense de agustinas recoletas, nos indicaron que en el cenobio existía la tradición oral de que dicha pintura fue realizada para presidir la iglesia primitiva del convento, localizada en un espacio utilizado en los últimos años como cochera, siendo aquel recinto su ubicación original.

²⁰ Número de inventario CE0489P. Muñoz Nieto (2021): 305-307.

²¹ El símil de los grupos de santas vírgenes presentes en muchas pinturas españolas de Edad Moderna y el relieve griego procede de Zuriaga Sesent (2012), p. 158.



Fig. 3. *Santa Rosa de Viterbo*, Juan Simón Gutiérrez (aquí atribuida). Comercio de arte. Hacia 1700.

toledano presenta mayor calidad a las mártires sevillanas salidas del mismo pincel.

A su vez, sería necesario examinar el débito latente entre aquellas tres, y las *Santas Justa y Rufina* que Murillo realizase hacia 1665, conservadas actualmente en el Meadows Museum. Se trata de obras destinadas a la devoción particular, apareciendo por primera vez en el año 1670 dentro de la colección sevillana del marqués de Villamanrique. Como Portús indicase, sintetizan muy bien esa capacidad de unir devoción y belleza, asombrando el espléndido uso del color, algo que también advertimos en la *Santa Bárbara* de Simón Gutiérrez, con la que además comparte detalles como el giro del cuerpo, la disposición de las manos o ese pormenor del lazo del vestido²⁴. En ningún momento se trata de una copia o versión de un original de Murillo, sino que Simón Gutiérrez, conocedor de

los “patrones murillescos” —en decir de Quiles— los utilizaría a voluntad, dando como resultado obras como la ahora analizada²⁵.

Como insigne continuador de la estela de Murillo, esta pintura muestra esa religiosidad amable característica de la segunda mitad del siglo XVII, que ha olvidado los rigores de la Contrarreforma, mostrando a los personajes de la historia sagrada como si de paisanos del pintor se tratase, con las mismas costumbres y formas de vivir. Por ello, Boutelou llegó a señalar a Murillo como el mejor intérprete del sentimiento religioso sevillano:

“Al dirigirse [los sevillanos] en sus oraciones a Dios, a la Virgen y a los santos, lo hacen del mismo modo que harían cada uno con su propia madre, por lo que, en la representación de las imágenes de culto en nuestra ciudad, los artistas

una imagen en alta calidad.

²⁴ Portús Pérez (2016): 117

²⁵ Quiles García (2018): 106-107.

(...) han obedecido a esta tendencia (...). Se ha cuidado también para que los tipos, la expresión y las formas todas fueran inteligibles para el pueblo, no habiéndose arraigado aquí nunca ni los ideales que exigen para comprenderse mucho más que el sentimiento, ni la austeridad y gravedad suma que puede imponer a los fieles”²⁶.

De algún modo se buscaba hacer creer al espectador que lo que aparecía dentro del cuadro era una representación fidedigna de la realidad, por lo que era visto como algo tomado del natural, interpretado de forma naturalista. Se busca la respuesta del público, que recibe estas imágenes como algo cercano, familiar, más considerando el carácter doméstico de pinturas como la que ahora se abaliza. Esas sensaciones que despertaron las obras de Murillo, y que algunos de sus discípulos y seguidores en ocasiones como ésta consiguieron, son resultado de la capacidad de persuasión “de la destreza a la hora de expresar o influir en determinados sentimientos, lo que le otorga un evidente poder a sus imágenes, por saber transmitir esos valores y sensaciones o suscitar esas reacciones, y, en definitiva, por su capacidad de manipular al espectador”²⁷.

En este sentido, sin perder un ápice de significado, podrían utilizarse para la obra que ahora se examina las palabras que Quiles dedicase a la *Santa Rosa de Lima* de Murillo: “es una beldad, tanto como para considerar en ella la suma belleza más propia de lo divino que de lo humano. Sin embargo, pese a ese estado de embelecimiento y arrobamiento de un ser divino, tiene también la cualidad física de una persona reconocible, con identidad propia”²⁸.

Para este caso particular, llama la atención cómo, al igual que Murillo realizase, no se representa una versión cruenta del martirio, sino que se prefirió resaltar la belleza serena y la atemporalidad del personaje. “Cumple con el decoro que Trento dictaminó para la imagen sacra, aunque llevándola al extremo de norma adoptada por el barroco, por la que el dolor sufrido en el martirio era superado como triunfo sobre la experiencia terrena”²⁹. De ello participa igualmente esa belleza concreta que Murillo creó, con la que la clientela se familiarizó, adelantándose en ocasiones a una estética que va a tener su desarrollo



Fig. 4. *Santa Rosalía de Palermo*, atrib. hist. a Bernardo L. Lorente Germán. Colección particular, Sevilla. Primera mitad del siglo XVIII.

en el gusto dieciochesco. Hay que entender, pues, la hermosura de estas figuras como parte de esa estrategia persuasiva, que tanto éxito tuvo entre los consumidores³⁰.

Al igual que ocurriese con las mártires de Zurbarán, el dolor se nos presenta eludido. El triunfo se nos muestra a través de su estoicidad, con los atributos de palma y torre. A su vez, ese anacronismo de representarla con ricos vestidos del siglo XVII hace que se convierta en un retrato lleno de intensidad, capaz de entablar una *sacra conversazione* con el fiel que a la santa acudiese. Para comprender el martirio como triunfo es necesario entender el sentido trascendente del mensaje cristiano: se trata de la victoria sobre la muerte desde la esperanza en una posterior vida eterna³¹.

Late también tras la imagen ese “deseo de mundanidad” como elemento consustancial en la representación de la santidad, al exaltar al personaje idealizado, a la vez que se refleja su humanismo, mediante el atuendo, la belleza corporal del rostro y el deseo de caracterización inmediata y cotidiana. El devoto recibe dicha

²⁶ Recogido por García Felguera (2017): 233-234.

²⁷ Navarrete Prieto (2017): 64. Esta cuestión fue brevemente apuntada también en Macdonald (2019): 391.

²⁸ Quiles García (2018): 116

²⁹ Ídem: 37.

³⁰ Navarrete Prieto (2017): 88.

³¹ Zuriaga Senent (2012): 174 y 158.

imagen como una visión que lo transporta usando las técnicas meditativas de la composición de lugar ignaciana³².

Todo esto se hace igualmente evidente en esta *Santa Rosa de Viterbo* que apareciese hace algunos años en mercado de arte nacional como anónimo español del siglo XVIII, si bien debe ser atribuida a Simón Gutiérrez [Fig. 3]³³. Presenta evidentes analogías con la obra que articula este estudio, tanto compositivas como estilísticas, si bien es incuestionable la mayor calidad artística de la conservada en Toledo. Nacida en Viterbo hacia el año 1233, era hija de una familia de modesta condición. Hacia el año 1250 sufrió una gran enfermedad, solicitando a su madre que la vistiesen con el hábito de la penitencia, tal y como le había pedido la Virgen. El hecho de que sostenga un crucifijo con su mano derecha, señalándolo con la izquierda, alude a que se le habría aparecido Jesús crucificado, conduciéndole esta visión una dolorosa meditación sobre la pasión, y a una dura penitencia. Desde entonces acostumbró a ir con un crucifijo por la ciudad, alabando al Señor y a la Virgen. A diferencia de Bárbara, Rosa viste el hábito de la Tercera Orden de San Francisco, puesto que la comunidad de penitentes a la que se adscribió estaba inspirada en el carisma del *Alter Christus*³⁴.

Como virgen, aparece representada como una joven delgada, de hermoso rostro, y al igual que Bárbara, coronada de flores. Este elemento en la cabeza alude a que, en decir de Ripa, según los poetas, la virginidad no era otra cosa que una flor, que tan pronto era cogida y arrancada, perdía por completo su gracia y belleza³⁵. La santa sería promocionada entre los penitentes laicos de distintas órdenes, principalmente franciscanos y dominicos, por lo que hay que pensar en esta obra, de devoción particular, atendiendo a esta motivación³⁶.

³² Navarrete Prieto (2013): 17.

³³ Goya Subastas –ahora Bayeu Subastas–, diciembre 2019, lote 33. Óleo sobre lienzo. 76 x 60 cm. Salida 900 euros. Fotografía cortesía de don Juan Pablo Casas. Apareció bajo la identificación de “Santa Rosalia de Palermo”, incorrecta según nuestro criterio.

³⁴ Leonardi/ Riccardi/ Zari (2000b): 2006-2010. No en vano es patrona de la orden tercera femenina de San Francisco.

³⁵ Ripa (2007b): 422-423.

³⁶ Eran muchos los pretextos que llevaban a un fiel a decantarse por la protección de uno u otro santo, desde la oriundez o relación del santo “con el lugar, pertenencia a una determinada orden religiosa, profesión, patronazgo, protección contra enfermedades y otras desgracias, fervor y razones de variada índole”. Peña Velasco (2012):



Fig. 5. *Santa Bárbara*, Bernardo L. Lorente Germán (aquí atribuida). Paradero desconocido (antigua colección Delgado, Olivares). Primera mitad del siglo XVIII.

En el caso de santos canonizados recientemente se recurría con regularidad a las *veras effigies*, difundidas normalmente a partir de estampas, pero cuando los santos eran venerados desde tiempo inmemorial se desconocía su aspecto. La mayoría de los artistas los pintaban como prototipos con atributos universalmente reconocibles y con rasgos faciales genéricos, estandarizados de acuerdo con las convenciones del ideal de belleza. La forma idealizada de belleza física como recurso práctico y conveniente para expresar las virtudes morales que representaban los prototipos sagrados³⁷.

Este segundo sería el caso de una *Santa Rosalia* de colección particular sevillana, con atribución histórica a Bernardo L. Lorente Germán (1680-1759), y procedente de la colección Montpensier [Fig. 4]³⁸. Mencionada por primera vez

150.

³⁷ Cherry (2013): 47.

³⁸ Óleo sobre lienzo. 42 x 29 cm. Llegamos a esta obra a través de búsquedas sistemáticas en el catálogo de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, donde encontramos un negativo, afectado por hidrólisis ácida (inventario 3-8416, Alberto Palau, 25-1-1957). Si bien hemos decidido respetar la atribución original queremos señalar que el delicado estado de conservación en que ha llegado la pintura a nuestros días impide un certero juicio en cuanto a su autoría. La superficie pictórica se encuentra gravemente dañada, debido a una desafortunada intervención, sobre la que no se tiene constancia. Tal vez

dentro del catálogo que los duques mandaron realizar en el año 1866, ya en aquel momento fue citada como obra de “Germán Llorente (Bernardo)”, ubicada en la sacristía del Palacio de San Telmo, con unas medidas de 1 pie 6 pulgadas de alto por 1 pie de ancho. Igualmente, se señala el número 486 en su catalogación³⁹. De los Duques de Montpensier la obra pasó a su hija, María Isabel de Orleans y Borbón, y de ésta, a la colección de la infanta Luisa de Orleans, siendo figurada dentro del catálogo de su colección, realizado por Antonio de la Banda y Vargas. Entonces se la menciona en el Palacio de Villamanrique de la Condesa⁴⁰.

Se figura a la santa en medio cuerpo, ligeramente ladeado, mientras dirige su mirada al cielo, de donde emerge una luz divina, dirigida a su figura. Santa Rosalía, que habría muerto hacia el año 1160, pertenecía a una ilustre familia, descendientes de Carlomagno. Cansada de lujos y de la vida mundana, se retiró a la vida ascética en el monte Pellegrino, llevando una vida solitaria y contemplativa. En aquel paraje era visitada frecuentemente por ángeles, que colocaban corona de flores sobre su cabeza. Sus ropajes, así como el simple crucifijo que sostiene con una de sus manos, hace alusión a su vida penitente⁴¹.

En el caso concreto de las mártires, se incide en que no exhibieron turbación. Las artes figurativas plasmaron rostros imperturbables ante el dolor, y a veces incluso, la sonrisa. La visión de Dios y el martirio, con lo que implica de proximidad al paraíso, son los acontecimientos inductores del sentimiento de alegría. La felicidad conlleva satisfacción y tranquilidad. Por ello, junto a los atributos, la expresión facial se erige en signo de santidad, constituyendo un código genérico de representación, una seña de identidad y un ele-

mento de reconocimiento⁴². Todas estas cuestiones son igualmente perceptibles en la *Santa Bárbara* que perteneciese a la colección Millán Luis Delgado Delgado, de Olivares. Obra que atribuimos ahora a Bernardo L. Lorente Germán [Fig. 5]⁴³.

Aunque lógicamente el pintor no había podido contemplar a la santa en vida, la representación gráfica de su aspecto debía resultar verdadera: una *vera effigies*. Lorente debía ser capaz de certificar *a primera vista* que estaba ante una fiel representación de la realidad. Individualizando los rasgos, debía dar ilusión de que se trataba de un vivo retrato⁴⁴. Ese rostro humano, con rasgos individualizados, favorecía la conexión visual por parte del espectador para con figuras históricas y lejanas. De aquella forma se posibilitaba un contacto con la realidad más concreto y familiar⁴⁵.

Para ir concluyendo, consideramos oportunas traer unas líneas de Navarrete, que perfectamente distinguen este particular, la representación de la santidad femenina dentro de la pintura sevillana, partiendo de un caso concreto, el de la *Santa Bárbara* de Juan Simón Gutiérrez:

“la recepción por parte del público de este tipo de imágenes hubo de causar, desde admiración a confusión, al ver por un lado la imagen de una virgen mártir ataviada con las más ricas y elegantes vestiduras contemporáneas y portando, en ocasiones, coronas de flores”⁴⁶.

En este tipo de representación se hace evidente, como se ha tratado de demostrar en el texto, que las herramientas persuasivas que Murillo manejó diestramente fueron igualmente utilizadas por algunos de sus seguidores y continuadores, aunque con desigual fortuna. La *Santa Bárbara* del Museo del Greco sería un magnífico ejemplo de ello.

el objetivo de dicha actuación fuese el eliminar aquellos tonos oscuros tan característicos de la producción de Germán, sobre todo en determinadas etapas. Sobre el artista en cuestión dirigimos a Quiles García/ Cano Rivero (2006). Agradecemos a doña Matilde Fernández, de la Fundación Medinaceli, las facilidades dadas para estudiar la pintura.

³⁹ Anónimo (1866): 117. Rodríguez Rebollo (2005): 44, 129. Desconocemos el motivo, pero el lienzo conserva en su parte trasera el dígito 483, y no 486, tal y como correspondería al primer inventario referido. Esa numeración pertenece a la colección histórica Montpensier, y no a las distintas escisiones posteriores.

⁴⁰ *Catálogo de la colección artística de S.A.R. La Infanta D^a Luis de Francia, memoria de licenciatuara de Antonio de la Banda y Vargas, 1957*, Archivo General de Andalucía, Fondo Hernández Díaz, 70: 7.

⁴¹ Leonardi/ Riccardi/ Zarri (2000b): 2010-2011.

⁴² Peña Velasco (2012): 151-152, 161.

⁴³ Posiblemente óleo sobre lienzo. 35 x 29. Imagen obtenida a partir edición digital de negativo de la Fototeca de la Universidad de Sevilla, 3-13438. En los datos que acompañan a dicho archivo se indica que la obra pertenece al Sr. Millán, Olivares. Se trata Millán Luis Delgado Delgado (11 de diciembre de 1905- 4 de febrero de 1985), cuya colección fue mayormente desperdigada tras su fallecimiento. En la actualidad se desconoce el paradero de esta *Santa Bárbara*, si bien descartamos el que continúe en propiedad de los descendientes. Amores, Francisco (1972): “Millán Delgado”. En: *ABC de Sevilla*, Sevilla, 12-XII-1972: 15. “Anuncios generales y esquelas”. En: *ABC de Sevilla*, Sevilla, 4-II-1986: 76

⁴⁴ Vincent-Cassy (2020): 13-15.

⁴⁵ Cherry (2013): 37.

⁴⁶ Navarrete Prieto (2013): 18

Bibliografía

- Angulo, Diego (1981a): *Murillo. Catálogo crítico*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Angulo, Diego (1981b): *Murillo. Láminas*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Anónimo (1866): *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes a la galería de SS.AA.RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, duques de Montpensier*. Sevilla: Imprenta de D. Francisco Álvarez y Cía.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín (1800): *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Tomo II*. Madrid: Viuda de Ibarra, Hijos y Compañía.
- Cherry, Peter (2013): “¿Retratos a lo divino? Reflexiones sobre las santas de Zurbarán”. En: Navarrete Prieto, Benito (coord.): *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla e ICAS, pp. 37-52
- García Felguera, María de los Santos (2017): *La fortuna de Murillo*. Sevilla: Diputación e ICAS.
- Gómez-Moreno, María Elena (1968): *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa del Greco en Toledo*. Madrid: Fundaciones Vega-Inclán.
- Leonardi, Claudio/ Riccardi, Andrea/ Zarri, Gabriella (2000a): *Diccionario de los santos*. Volumen I. Madrid: San Pablo.
- Leonardi, Claudio/ Riccardi, Andrea/ Zarri, Gabriella (2000a): *Diccionario de los santos*. Volumen II. Madrid: San Pablo.
- Macdonald, James (2019): “La estimación de Murillo en el mercado internacional”. En: Navarrete Prieto, Benito (ed.): *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla e ICAS, pp. 389-402.
- Martínez Plaza, Pedro J. (2019): “El coleccionismo de Murillo e España durante el siglo XIX”. En: Navarrete Prieto, Benito (ed.): *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Sevilla: Universidad de Sevilla e ICAS, pp. 371-380.
- Menéndez Robles, María Luisa (2008): *La huella del Marqués de la Vega Inclán*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- Muñoz Nieto, Enrique (2021): *Programas visuales pictóricos de las órdenes religiosas en la Sevilla del siglo XVIII. Tomo I*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla.
- Muñoz Nieto, Enrique (2022): “A propósito de un reencuentro. Sobre el modelo y procedencia de una pintura atribuida a Juan Simón Gutiérrez (1634-1718)”. En: *Philostrato. Revista de Historia y Arte*, 11, Madrid, pp. 29-49.
- Museo del Greco (1912): *Catálogo del Museo del Greco de Toledo*. Madrid: Imprenta artística e José Blass y Cía. Madrid, 1912.
- Navarrete Prieto, Benito (2013): “Santas de Zurbarán: Devoción y persuasión”. En: Navarrete Prieto, Benito (coord): *Santas de Zurbarán: devoción y persuasión*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla e ICAS. pp. 17-34.
- Navarrete Prieto, Benito (2017): *Murillo y las metáforas de la imagen*. Madrid: Cátedra.
- Peña Velasco, Concepción de la (2012): “La imagen del mártir en el barroco; el ánimo invencible”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXXV, 338, Madrid, pp. 147-164.
- Portús Pérez, Javier (2016): “15-16. Bartolomé Esteban Murillo. Santa Justa. Santa Rufina”. En: Finaldi, Gabriel: *Velázquez / Murillo. Sevilla*. Sevilla: Fundación FOCUS.
- Quiles García, Fernando (1988): “Apuntes para una biografía de Juan Simón Gutiérrez”. En: *Atrio*, 0, Sevilla, pp. 103-113.
- Quiles García, Fernando (2017): “La alargada sombra de Murillo “1617-1867””. En: Navarrete Prieto, Benito (dir. cient.): *Murillo y su estela en Sevilla*. Sevilla: ICAS, pp. 43-73.
- Quiles García, Fernando (2018): *Santidad Barroca. Roma, Sevilla y América hispana*. Sevilla: Universidad Pablo Olavide.
- Quiles García, Fernando/ Cano Rivero, Ignacio (2006): *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde ediciones.
- Requena Bravo de Laguna, José Luis (2003) “Un San Juan Bautista firmado por Juan Simón Gutiérrez”. En: *Archivo Español de Arte*, LXXXVI, 304, Madrid, pp. 429-432.
- Ripa, Cesare (2007a): *Iconología. Tomo I*. Madrid: Akal.
- Ripa, Cesare (2007b): *Iconología. Tomo II*. Madrid: Akal.
- Rodríguez Rebollo, Ángel (2005): *Las colecciones de pintura de los Duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*. Madrid: Fundación universitaria española.
- Ruiz Gómez, Leticia (2013): *Museo Del Greco. Guía*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- Valdivieso, Enrique (2003): *Pintura barroca sevillana*. Sevilla: Guadalquivir.
- Valdivieso, Enrique (2015a): “Nuevas aportaciones al catálogo pictórico de Juan Simón Gutiérrez”.

- En: *Archivo Hispalense*, 297-299, Sevilla, pp. 187-199.
- Valdivieso, Enrique (2015b): "Juan Simón Gutiérrez, a la sombra de Murillo". En: *Ars Magazine*, 25, Madrid, pp. 110-119.
- Valdivieso, Enrique (2018): *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*. Sevilla: EUS e ICAS.
- Vincent-Cassy, Cécile (2020): "El retrato a lo divino: intención y realces de una forma híbrida". En: *e-Spania* [En Línea], 35, París, pp. 1-27.
- Zuriaga Senent, Vicent F. (2012): "El dolor como triunfo. Sacrificio, tortura y liberación en las mártires cristianas". En: *Dossiers Feministes*, 16, Castellón de la Plana, pp. 157-177.

