



MURILLO EN EL SIGLO XIX:
LA CORONA POÉTICA DEDICADA A MURILLO
(1863) Y LA CORONA DE MONTPENSIER,
O EL USO POLÍTICO DE LA DEVOCIÓN

Mercedes COMELLAS
Universidad de Sevilla (España)
mcomella@us.es

Recibido: 5 de enero de 2019
Aceptado: 25 de febrero de 2019
<https://doi.org/10.14603/6B2019>

RESUMEN:

En 1863 se publica en Sevilla una *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, reuniendo poesías celebratorias de las más conocidas plumas andaluzas de la época. La fecha de publicación de la colección permite usarla como punto de referencia para repasar la valoración de Murillo desde su visión romántica hasta la llegada del Realismo, cuando quedó relevado por Velázquez como mejor pintor de España. Además, el análisis del contexto en el que se gestó el homenaje demuestra el uso interesado que las intenciones políticas aplicaron a la devoción, pero también a la «escuela sevillana» en pintura y poesía

PALABRAS CLAVE:

Murillo; Velázquez; siglo XIX; devoción; Montpensier; «escuela sevillana».

ARTENUEVO

Revista de Estudios Áureos

ISSN: 2297-2692

Arte Nuevo 6 (2019): 21-56

MURILLO IN THE NINETEENTH CENTURY:
THE *CORONA POÉTICA DEDICADA A MURILLO* (1863)
AND THE CROWN OF MONTPENSIER,
OR THE POLITICAL USE OF PIETY

ABSTRACT:

In 1863 was published in Seville the *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, including celebratory poems of the most famous Andalusian poets of the time. The date of publication of the collection allows to use it as a point of reference to review Murillo's assessment from his romantic vision until the arrival of Realism, when he was relieved by Velázquez as the best painter in Spain. The analysis of the context in which the tribute was conceived shows the interested use that political intentions applied to devotion, but also to the «Sevillian school» in painting and poetry.

KEYWORDS:

Murillo; Velázquez; Nineteenth Century; Devotion; Montpensier; «Escuela sevillana».



En 1863 se publica la *Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, una recopilación de la que se encargó José Fernández Espino, autor de la «Reseña histórica y descriptiva del Monumento dedicado a Murillo» con la que se abre el volumen. Veintisiete poetas participaron en aquel homenaje, entre los que se contaron relevantes nombres andaluces de las letras, hoy muchos de ellos reducidos por la temporalidad de la fama a títulos del callejero sevillano¹.

Abre la antología el poema de la única mujer colaboradora, Antonia Díaz, a la sazón uno de los nombres más conocidos del panorama poético sevillano de aquellos años; también colabora en la colección su marido, José Lamarque de Novoa, junto a otros renombrados poetas del ámbito hispalense, como Narciso Campillo o Luis Herrera y Robles, presbítero dedicado a la poesía de asunto religioso y que debió de estar bajo la protección del colector, Fernández Espino, prologuista de sus *Poesías* de 1872 (salidas cuando Herrera era catedrático de Retórica y Poética en Cabra).

No faltaron tampoco los personajes de la aristocracia, algunos con cargos políticos, como Enrique Ramírez de Saavedra, marqués de Auñón y duque de Rivas, hijo de Ángel de Saavedra, o Ignacio María de Argote y Salgado, Marqués de Cabriñana del Monte. El primero ingresaría aquel año en la Real Academia Española y era miembro de la de Buenas Letras de Sevilla, además de caballero maestrante y gentilhombre de Cámara desde 1851; cargos similares ostentó el Marqués de Cabriñana (académico de

¹ El listado completo de participantes, siguiendo el orden de la propia publicación (alfabético, salvo porque reserva el primer puesto a la única señora), es el siguiente: Antonia Díaz de Lamarque, Marqués de Auñón [Enrique Ramírez de Saavedra], Alejandro Benisia, Juan José Bueno, Marqués de Cabriñana [Ignacio María de Argote y Salgado], Narciso Campillo, Adolfo de Castro, Leopoldo Augusto de Cueto, Fernando de Gabriel, José Fernández Espino, Antonio Ferrer del Río, Antonio Gómez Azeves, Luis Herrera, Juan Justiniano, José Lamarque, Ángel Lasso de la Vega, Antoine de Latour, Teodoro Martel, Marqués de la Pezuela, Miguel Agustín Príncipe, Juan de Quiroga, Tomás de Reina, Demetrio de los Ríos, Francisco Rodríguez Zapata, Francisco Sánchez del Arco, Antonio Manuel de Villena. Todos los nombres son sevillanos, cordobeses o gaditanos, salvo cuatro: el aragonés Miguel Agustín Príncipe, cuya muerte acaeció justo el año de publicación de la *Corona*, el limeño Juan Manuel González de la Pezuela, conde de Cheste (que unos años después presidiría la RAE y aquí firma con su otro título: Marqués de la Pezuela), el cartagenero Leopoldo Augusto de Cueto, y el madrileño Antonio Ferrer del Río. Estos tres últimos mantuvieron conexiones con Sevilla por su vinculación con Alberto Lista: Leopoldo Augusto de Cueto se doctoró en Sevilla y fue su discípulo, como Ferrer del Río y el conde de Cheste, retratado entre *Los Poetas contemporáneos* de Antonio María Esquivel, había sido alumno de Lista en el colegio de San Mateo de Madrid. La presencia de Miguel Agustín Príncipe puede explicarse por su vinculación con Antoine de Latour, el secretario de Montpensier, que había escrito sobre el dramaturgo en sus *Études littéraires sur l'Espagne contemporaine* de 1864 (Bruña Cuevas, 2011: 339).

la Reales Academias cordobesa y sevillana, comendador de Isabel la Católica y de Carlos III, maestrante de Ronda, gentilhombre de S.M., alcalde de Córdoba y diputado del Partido Moderado por Montilla). Los mismos títulos de maestrante y gentilhombre, además de diputado en Cortes, ostentaba también Teodoro Martel Fernández de Córdoba. Y otro caballero maestrante era Fernando de Gabriel y Ruiz de Apodaca, que años antes había publicado un folleto relatando la *Inauguración oficial del primer monumento consagrado a Murillo* (Sevilla, Francisco Álvarez, 1859) y que fue avanzando los detalles de la preparación del homenaje en distintos artículos².

Antonio Ferrer del Río, Juan José Bueno, Antonio Gómez Azeves y Ángel Lasso de la Vega y Arguelles, escritor y periodista gaditano, representaban el mundo de la prensa junto a Alejandro Benisia, que formó parte del consejo de redacción de *La Andalucía*, o Juan Nepomuceno Justiniano, editor de *El Genio de Andalucía*, revista sevillana publicada entre 1844 y 1845, de la que también fue editor Rodríguez Zapata. Y Ángel Lasso de la Vega y Arguelles, Adolfo de Castro, Juan de Quiroga, Rodríguez Zapata, además de los citados Fernando de Gabriel y Juan José Bueno eran académicos de la Real Academia de Buenas Letras sevillana. La de la Historia estuvo representada por Demetrio de los Ríos, que tres años antes, en 1860, había diseñado el monumento a Murillo en la plaza del Museo aprobado por la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Varios de estos personajes se contaban entre los discípulos directos de Alberto Lista, como el mismo Fernández Espino, Rodríguez Zapata (el más conocido de sus continuadores sevillanos, maestro de Bécquer), Antonio Ferrer del Río (desde 1853 en la Real Academia Española en la que ingresó con un discurso sobre la oratoria sagrada, claramente heredero del magisterio de Reinoso y Lista), el Marqués de la Pezuela (o conde de Cheste), Juan José Bueno, que también había demostrado sus deudas con Lista en el prólogo escrito al alimón con Amador de los Ríos para la *Colección de poesías escogidas* (1839), instando al retorno a la escuela clásica castellana de Garcilaso, Fray Luis de León y Fernando de Herrera. Por su parte, el cartagenero Leopoldo Augusto de Cueto fue el autor de las páginas que sobre Lista se incluyeron en el *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII* (1893).

² El texto del folleto se reproduce íntegramente y sin variaciones en De Gabriel («Noticia»).

Como era esperable, muchos de los citados tenían trato común con los duques de Montpensier e incluso pertenecían a la corte de académicos y hombres de letras que tutelaba con sabia dirección Antoine de Latour, tutor y secretario de Antonio de Orleans y que participó en la *Corona* con una composición que fue traducida del francés por Fernández Espino. Conviene anotar que tanto Latour como Fernando de Gabriel y Fernández Espino son tres de los interlocutores epistolares de Cecilia Böhl de Faber, además de sus íntimos amigos y colaboradores, o mejor, favorecedores de su aventajada posición en el canon de escritoras isabelinas (en el territorio hispalense era la primera pluma). Es decir, que en la *Corona* encontramos la expresión celebrativa de un particular campo literario configurado en la Baja Andalucía desde finales de los años 50 y dominante a principios de los años 60: el de los discípulos de Lista, ya encumbrados a cátedras, tribunas periodísticas o sillones de diputados, todos conectados por el más conspicuo de ellos, Fernández Espino, secretario y alma de la Real Academia de Buenas Letras, amigo cercano de Fernán Caballero y de Latour, el poderoso secretario de Montpensier. Un campo literario cuyos vértices conectan lo académico, lo estético, lo ideológico y lo político.

Es por ello que más que un estudio hermenéutico o literario, la *Corona* llama a un análisis desde la historia cultural. De hecho, el valor en conjunto de aquellos textos —entre los que abundan las odas y los sonetos, pero también incluyen una canción, un romance, una fantasía e incluso una apoteosis— es arqueológico: tienen hoy poca capacidad de conmover en su piedad ya anticuada, por no decir rancia, abundan en motivos que se repiten hasta el agotamiento y no salen del tono enfático y retórico que era habitual en la poesía celebratoria de la época. El mayor punto de interés de la colección lo presentan los casos de écfrasis que practican muchos de los ejercicios, trasladando a verso escenas de los cuadros más conocidos de Murillo. Sin embargo, la colección puede servir como baluarte para observar el contexto en el que se gestó esa alianza entre poesía y pintura y qué fue lo que aquellos poetas, eruditos, académicos y prohombres del entorno sevillano celebraron en la obra pictórica de su homenajeado. Para ello es necesario poner en relación esta colección de versos con la inauguración del monumento a Murillo que sigue alzado hoy frente al Museo de Bellas Artes de la ciudad, cuya larga y compleja historia resumió Fernández Espino y estudia Julián Gállego (1982). En aquella ceremonia también Fernández Espino tuvo un papel

protagonista: fue organizador y autor del discurso leído «en medio del más religioso silencio», según relata Fernando de Gabriel Ruiz de Apodaca en la citada crónica que publicó recogiendo los detalles de aquella ocasión, «para siempre célebre en los anales de Sevilla y en los fastos del Arte» (De Gabriel, *Inauguración*, págs. 3 y 8). La ceremonia fue presidida, en toda su larga variedad de lugares y actos, por «SS. AA. RR. los Serms. Sres. Infantes de España Duques de Montpensier» (De Gabriel, *Inauguración*, pág. 5). El recorrido comenzó con una misa de réquiem, pues «no de otro modo debía comenzar una ceremonia verificada en un país esencialmente religioso y dedicada al Pintor Cristiano por excelencia». Mientras sonaba el réquiem de Mozart, todos los próceres y grandes señores sevillanos rodeaban el «magnífico paño mortuario bordado de oro, y sobre él un almohadón de terciopelo en que descansaban una paleta, unos pinceles y un tiento, ceñido todo de una corona de laurel, recordando y simbolizando la gloria del Artista» (De Gabriel, *Inauguración*, págs. 4-5).

Todo ello se merecía «el primer Pintor de nuestra Patria, Bartolomé Esteban Murillo», escribe De Gabriel (*Inauguración*, pág. 4), afirmando así significativamente la prevalencia del homenajeado por encima de Velázquez, en fechas en las que éste ya había alcanzado la posición canónica más alta y la corona de los pintores españoles. Pero frente a Velázquez, cuya carrera se había desarrollado en su fase de madurez fuera de Sevilla y cuya figura se asociaba a la corte madrileña, Murillo volvió a su tierra y realizó su principal obra en su ciudad de origen. Era el pintor sevillano por excelencia.

LAS ESTATUAS DE «PATRONES TUTELARES»

La de Murillo fue la primera, pero no la única estatua erigida por aquellos años al frente de un museo, una academia, una universidad o un ayuntamiento. La pasión por el pasado del siglo XIX «llenó de evocaciones patrióticas los discursos de los capitolinos políticos y salpicó al arte de muchas formas: entre ellas los historicismos arquitectónicos, los cuadros de tema histórico y las esculturas dedicadas a personajes pretéritos» (Lorente, 2003: 145). Según Francis Haskell, el primer ejemplo de una estatua pública erigida a un artista fue la de Durero en su ciudad natal, Núremberg, con motivo del tercer centenario de su muerte en 1828. Después llegarán muchas más cuando la recomendación que hizo Voltaire a los historiadores para que prestasen atención a los escritores, artistas y científicos fue concediéndoles espacio y protagonismo

«tanto en las páginas de los manuales históricos, en los monumentos urbanos, y en los cuadros que se presentaban a premios, concursos o becas» (Lorente, 2003: 145).

La tendencia tenía como novedad más significativa la inclusión entre los hombres de la cultura a los pintores, que habían sido considerados hasta el XIX como artesanos y que ahora aparecían representados junto a sus mecenas, casi como iguales (Lorente pone los ejemplos de «Francisco I abrazando a Leonardo moribundo, León X visitando a Rafael en su modesto estudio, Carlos V agachándose a alcanzarle un pincel caído a Tiziano»). Estas representaciones pretendían demostrar que los grandes hombres políticos reconocían el valor de las obras artísticas. Y así era: aquellas estatuas, bustos y medallones «funcionaban como invocaciones públicas a una o varias series de “patronos tutelares” favoritos en cada sitio» (Lorente, 2003: 149-150). Su elección no era nunca arbitraria, sino que se debía a una lectura particular del artista invocado. De alguna manera, aquellos artistas ocupaban el papel de los santos patronos de las ciudades, elegidos para significar la condición de la urbe, como ocurrió con el caso de San Isidro en Madrid, escogido cuando «Madrid estaba tomando conciencia de su nueva identidad», en los mismos años en que «otras ciudades castellanas reformulaban el culto de sus santos como nuevos patronos, capaces de encarnar sus señas más características de identidad» (Del Río Barredo, 1998: 150).

La Sevilla isabelina eligió como patrón artístico a Murillo, como Salamanca a Fray Luis, a quien erigió monumento —el que todavía podemos ver en el Patio de las Escuelas— algunos años después, en 1869 (también en aquella ocasión Fernández Espino colaboraría con un poema, conservado manuscrito en la BNE)³. Se operaba así un curioso cambio en los patronos de mecenazgo que afectó de forma sustancial al campo literario: la cultura y la propaganda establecen nuevos vínculos y si los artistas buscaron en el Siglo de Oro y durante la Ilustración una asociación con mecenas y patrocinadores para entrar o consolidarse en el mundo artístico, ahora asistimos al caso inverso: políticos y prohombres de la esfera pública se arrimaban al artista ya canonizado (o que van

³ Fernández Espino, *En la inauguración del monumento consagrado a Fr. Luis de León* [Manuscrito]: «No siempre el hombre aclama / los estruendosos triunfos del guerrero», BNE, MSS/23131/32.

a canonizar) para apoyar sobre su sombra una ideología o unas pretensiones particulares. Las coordenadas de mecenazgo parecen haber sufrido un proceso de inversión⁴.

LA FAMA DE MURILLO EN EL SIGLO XIX Y EL LUGAR DE LA CORONA

Es interesante que Sevilla eligiera a Murillo como ese «patrón tutelar» favorito, renunciando a reclamar la sevillanía velazqueña. Quizá pudo tener que ver con la fama de Murillo y el uso que se quiso hacer de esa sombra tutelar. Para confirmarlo es necesario repasar la fortuna de Murillo en el siglo XIX, a la que María de los Santos García Felguera dedica un extenso capítulo en su recorrido por la fama del pintor (García Felguera, 2017). Tanto por su trabajo como por los de Julián Gállego y M^a Victoria Álvarez Rodríguez (Gállego, 1982; Álvarez Rodríguez, 2015), que se centra en la revista *El Artista* durante los años 1835-36, sabemos que Murillo conoce una revisión de su fama en el Romanticismo, cuando se le consideraba el primer pintor de España. Y no solo entre los españoles, sino también en Europa: «para los viajeros que recorrían la ciudad del Guadalquivir adquirir un Murillo, o por lo menos una copia suya, era equivalente a comprar un Canaletto (1697-1768) el siglo anterior durante una estancia en Venecia, de aquí que proliferaran tanto las falsificaciones y que los pintores sevillanos de comienzos del siglo XIX lo imitaran como un valor seguro» (Álvarez Rodríguez, 2015: 139; García Felguera, 2017: 258; Gállego, 1982: 44; Macartney, 2003 y 2010)⁵. Así lo recoge Ceán Bermúdez ya en 1806, cuando antes que a la fama de sus obras en suelo propio se refiere al «aprecio y estimación de los curiosos e inteligentes viajeros, que vienen aquí de lejanas tierras a verlas y examinarlas» (Ceán Bermúdez, *Carta a un amigo*, pág. 7). En 1873 se publica el último libro inglés que sitúa a Murillo en la posición más alta del canon pictórico español: *Murillo and the Spanish School of Painting*, de William Bell

⁴ Sobre los nuevos vínculos entre la política y la literatura en estos años, véase la recopilación de trabajos que reúne Álvarez Barrientos (2004).

⁵ Gállego (1982: 44) describe cómo «la Guerra de la Independencia, y más tarde (1836-1855) la Ley de Desamortización de bienes eclesiásticos, provocaron la irrupción en el mercado internacional de gran cantidad de cuadros suyos, con lo que, a la par que el empobrecimiento de iglesias y conventos andaluces, se producía un enriquecimiento universal en la reputación del artista, que venía a coronar el gusto de los coleccionistas británicos del siglo XVIII, pioneros en esta afición europea a Murillo» que después se extendió por el continente. Ejemplos de esa extendida fama en el mismo Gállego (1982) y sobre todo en Macartney (2003 y 2010).

Scott, amigo de los prerrafaelistas (de ahí quizá su preferencia). Sin embargo, para entonces, y desde mediados de siglo, Velázquez le había robado protagonismo hasta erigirse con el primer escaño del pódium pictórico.

Precisamente en el declive murillesco tuvo que ver el haberse encajonado a Murillo en su faceta de pintor religioso. Pero lo más curioso es que también debió su reconocimiento romántico a esa misma fama como artista cristiano. Antes de aquello había sido criticado desde el sector clasicista por su naturalismo,⁶ escuela de la que es máximo exponente e incluso principal maestro según uno de sus primeros estudiosos, Ceán Bermúdez, que no hace todavía mención expresa a su religiosidad en la *Carta a un amigo suyo Sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo, cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla* de 1806. La obra de Ceán se abre con una cita del «Poema de la Pintura» del Abad de Marsy en la que se condensa la opinión del historiador sobre su personaje: «In primis Naturam imitare magistram» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 4); pocas páginas después afirma que de la pintura de Murillo «se podrán deducir las reglas que hayan de observar los que quieran seguir el sistema de los naturalistas, así como dicen algunos que de los poemas de Homero se sacaron los preceptos para formar el épico» (Ceán Bermúdez, *Carta*, págs. 9-10). Murillo se presentaba en 1806 todavía como un modelo de imitación (y el principal para los seguidores de la «escuela sevillana»), pero no es aún apóstol de la fe⁷.

⁶ Entendido como «la escuela, casta, estilo o manera hispalense, cuyo objeto ha sido imitar a la naturaleza tal cual es o se presenta a los ojos del pintor, sin detenerse en escoger sus gracias y bellezas, y sin copiar las obras de los griegos, que supieron entresacarlas y reunir las en una sola pieza» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 8). El propio historiador, a pesar de sus promesas de imparcialidad («Vea Vm. aquí el método que tuvieron los pintores naturalistas de Andalucía para hacer grandes progresos, que unos celebran con entusiasmo y otros desprecian con vilipendio. Ni Vm. ni yo nos metamos en decir quienes tienen razón» [*Carta*, pág. 33]), no puede evitar en ocasiones afeear la afición murillesca por el natural, como cuando describe los enfermos del cuadro «Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos»: «Convengamos en que estos asuntos no son para presentados al público y en que nuestro Murillo pudo haber elegido otro momento y otros accidentes que produjesen los mismos efectos de ternura y caridad para con los pobres enfermos, supuesto que el mismo Murillo al ver el lienzo de los cadáveres, que está en la propia iglesia de la Caridad, decía a D. Juan de Valdés, que le había pintado: “compadre, este cuadro no se puede mirar sino con las manos en las narices”» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 86).

⁷ Ceán incluso plantea la reducción a motivos religiosos como una imposición que no tenía sino que cercenar las posibilidades de su arte (*Carta*, pág. 125). El ensayo tampoco hace alabanza de la piedad o devoción del pintor, aunque sí se insiste en varias ocasiones sobre su valor moral y virtud, que admiraron a Velázquez nada más conocer a su

Los primeros en insistir en la condición religiosa del pintor (la leyenda de su piedad se había ido forjando con anterioridad) son los Madrazo, precisamente enemigos del naturalismo de la escuela sevillana, entonces representada por José Gutiérrez de la Vega y Antonio María Esquivel (Gállego, 1982: 44). *El Artista*, célebre revista del primer Romanticismo español (editada por los jóvenes Eugenio de Ochoa y su cuñado, Federico de Madrazo), perdonaba a Murillo los errores de aquella tendencia naturalista al compensarlos con la religiosidad de su obra, que lo convertía en un estandarte del cristianismo⁸. Ello ocurría precisamente en aquellos años en los que el Romanticismo reivindicaba para la marca España la condición de la más católica de las naciones europeas como nuestro «hecho diferencial». Así que el Murillo religioso, sobre el que antes no se había insistido, ahora viene a confirmar nuestra identidad nacional. Incluso a convertirse en un defensor de la fe, cuya obra tiene la virtud de evangelizar a los que la contemplan. El mismo Pedro de Madrazo en *Las Joyas de la Pintura* (1857) lo presenta «como una especie de Superman cristiano, que defiende la religión frente a los protestantes con sus armas, los pinceles» (García Felguera, 2017: 215)⁹. Es el Murillo que ya

joven paisano (pág. 42) y que guarda una íntima relación con su obra: «Si es cierto que los pintores se retratan en sus obras, quiero decir, que manifiestan en ellas su genio y sus pasiones, los lienzos de Murillo tienen mucha analogía con sus virtudes y con la dulzura de su carácter. Se distinguía de todos los demás de su profesión por la suavidad con que enseñaba a sus discípulos; por la prudencia con que trataba a sus émulo y compañeros; por la humildad con que renunció a ser pintor de Cámara de Carlos II, que le habían propuesto de la corte; y por la caridad con que repartía cuantiosas limosnas a los pobres, que después lloraron su muerte» (*Carta*, pág. 107-109). La idea será muchas veces repetida; así en Tubino: «El carácter moral de Murillo está retratado en sus obras. Estas tienen estrecha analogía con las prendas que le adornaban» (*Murillo*, pág. 145).

⁸ José de Madrazo había tenido una formación pictórica en el taller parisino de David, donde no había espacio para la pintura religiosa. Según ha estudiado Carlos G. Navarro, los años finales de su estancia en Roma corresponden con el «desarrollo real y directo de una producción de Madrazo vinculada al arte de Murillo, siempre estrechamente unido a las necesidades de su producción religiosa y en unos términos en los que se unen las necesidades de expresión de lo sentimental y lo ideal en un escenario a caballo entre lo sobrenatural y lo cotidiano. Es decir, hacia 1820, cuando Madrazo había regresado a la Corte, [...] con el Museo del Prado ya inaugurado» y cuando se había hecho consciente de «el papel que la pintura española ejercía sobre la construcción de una noción entonces naciente de nacionalidad» (Navarro, 2019: 499).

⁹ En su reciente trabajo de 2019, García Felguera vuelve a comentar que «en esos años centrales del siglo XIX la mirada a Murillo se fue orientando hacia los sentimientos más que hacia los valores plásticos. [...] Hasta entonces, lo habitual era hablar de Murillo en términos de colorido, dibujo, composición, y a ellos se referían todos: Torre Farfán, Ortiz de Zúñiga, Sandrart, Palomino, Ceán, Arteaga, Jovellanos... Hasta la mitad del siglo XIX se puede hablar de

encontramos en la *Sevilla pintoresca* de Amador de los Ríos (1844)¹⁰, o en las *Glorias de Sevilla*, de Álvarez de Miranda (1849), que desarrollaron hasta el agotamiento la leyenda piadosa, o las muchas leyendas sobre Murillo: la de su muerte cayendo del andamio mientras pintaba, la leyenda de la Virgen de la Servilleta (que Antoine de La-tour usa como motivo para su colaboración en la *Corona*), la que le presentaba como un «mendigo entre humildes harapos encubierto, que hambriento y frío vaga medio muerto»; todas ellas sirvieron para insistir en la bondad de su carácter, de su caridad extraordinaria, de sus obras de misericordia. Murillo se convirtió en personaje de sus cuadros y así lo confirman los poemas de la *Corona*.

Pero aquella misma piedad que lo beatificó estaba un poco *demodé* en los años 60 y resultaba ya poco atractiva en la España progresista de los años prerrevolucionarios, contexto en el que se prepara la colección poética. Habían pasado los mejores años de Murillo y ya Velázquez ostentaba un trono casi indisputado. Sin embargo, aquel comité sevillano insistió en coronarlo como su genio tutelar. Tal vez por ello sus organizadores decidieron prescindir del ensayo que Francisco María Tubino (miembro de la Comisión organizadora como representante de la Prensa y a cuyo periódico *La Andalucía* se encargó la difusión y seguimiento de los planes del homenaje a Murillo)¹¹ había preparado para acompañar la edición y en el que el cetro pictórico —aunque no el fervor local— quedaba en manos del pintor de la corte madrileña. Según Tubino, «Velázquez [...] no podía vivir reducido a los estrechos límites de una ciudad de provincia [...], perdiendo así Sevilla una joya de valor inapreciable». Pero si Velázquez «abandona su cuna para crear la escuela castellana», «Sevilla verá lucir dentro el periodo que analizamos un nuevo astro, si no tan brillante como el que acababa de trasponer a otros horizontes, más popular en cambio que ninguno de cuantos han iluminado el

un cierto equilibrio entre los dos aspectos», que termina por inclinarse hacia el lado devocional en el último tercio de siglo (García Felguera, 2019: 533-534).

¹⁰ Amador de los Ríos había publicado ya en el año 1838 un poema «A Murillo» en el número 13 de la revista sevillana *El Cisne* (págs. 148-152).

¹¹ «A consecuencia de ofrecimiento hecho por el señor don Francisco María Tubino, Director de *La Andalucía*, de las columnas de su periódico para cuanto creyera conveniente publicar en ellas la Comisión, se acordó también por este tiempo nombrarle individuo de la misma en representación de la Prensa de esta Capital» (*Corona*, pág. XII). Otro de los participantes en la *Corona*, el poeta y novelista sevillano Alejandro Benisia, también formaba parte durante estos años del consejo de redacción de *La Andalucía*.

cielo artístico de la madre patria» (Tubino, *Murillo*, págs. 35-36). La prelación en el orden artístico que se deduce de las palabras de Tubino es evidente: Velázquez es el pintor «brillante» y de anchos horizontes, Murillo el sevillano. O, como se afirma más adelante, «Velázquez agrada al artista más que Murillo; pero para el pueblo éste es un ídolo» (pág. 144). Probablemente aquella jerarquización poco favorable para Murillo tuvo como consecuencia que el «estudio artístico-biográfico» preparado por el periodista fuese excluido del volumen con la excusa de que «faltando tiempo material para la impresión de su trabajo artístico-biográfico sobre Murillo, no es posible que este figure en la *Corona Poética* como siempre hubiera deseado esta Comisión». El que Tubino incluyera dicho escrito al final del prólogo de su obra (salida un año más tarde con el título de *Murillo: su época, su vida, sus cuadros* y en gran parte deudora de Ceán) hace pensar que no debió recibir con agrado la justificación que se le presentaba. Tampoco la comisión que le rechazó hubiera tenido a bien incluir en aquel rendido homenaje afirmaciones como la que leemos en el ensayo de Tubino: «Murillo, pintando sus lienzos con todo el ardor de un verdadero cristiano, respondía a la fe ardiente de aquel pueblo que creía servir a Dios quemando herejes» (Tubino, *Murillo*, pág. 143). El pintor quedaba visiblemente delatado como lo que sus favorecedores querían anacrónicamente presentar: como un neocatólico trasplantado al Siglo de Oro. Muy distinto de este estudio biográfico de Tubino (incluso se podría leer como respuesta al mismo) fue la hagiografía que en 1863 publicó el periodista y polígrafo José Velázquez y Sánchez, peón directo de Montpensier y cronista oficial de la ciudad entre 1861 y 1869, titulada *Bartolomé Esteban Murillo. Estudio biográfico*. En ella queda confirmado como «el rey de [los] pintores» (Velázquez y Sánchez, *Bartolomé Esteban Murillo*, pág. 5) y la leyenda piadosa, desarrollada en el habitual anecdotario, lo confirma como un hombre beatífico y casi santo.

FERNÁNDEZ ESPINO, COLECTOR DE LA CORONA, DISCÍPULO DE LISTA Y POETA ÁULICO DE MONTPENSIER

En la relación de colaboradores de la *Corona poética* llama la atención la presencia mayoritaria de dos grupos: el formado por los discípulos de Lista, varios de ellos miembros de la Real Academia de Buenas Letras (según se ha anotado ya), y un segundo

grupo de personajes asociados a los Montpensier, como el mismo secretario del duque, Antoine de Latour, o Fernando de Gabriel. Fernández Espino, editor y también organizador de la ceremonia inaugural del monumento (fue Vicepresidente de la Comisión organizadora del homenaje), conecta ambos grupos, pues fue discípulo de Lista, académico de la sevillana Real Academia de Buenas Letras, institución en la que tuvo un papel fundamental, diputado del partido moderado y cronista —o propagandista— de muchos de los actos que organizaba el duque de Montpensier. Sus cargos como Jefe de primera clase de la Administración civil, Comendador de número de la Real Orden de Carlos III y Secretario de Su Majestad, además de Vicedirector de la Real Academia de Buenas Letras y catedrático de la Hispalense, le permitieron ejercer un papel político de primera línea en la ciudad, así como en las relaciones entre la corte madrileña y la que los Montpensier instalaron en Sevilla. De su papel como organizador en los distintos actos murillescos da cuenta la publicación que dirigió durante aquellos años, quizá la más importante de la Sevilla de la época en el ámbito artístico: la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, llena de noticias interesantes sobre los preparativos de todos aquellos eventos¹².

No fue esta *Corona* la única que emprendió, pues un año antes había sido el editor de la dedicada a la reina en su visita a la ciudad, el acontecimiento más importante de la vida social en la Sevilla de 1862 y que fue celebrado con espléndidas fiestas; se inauguraron obras públicas y Velázquez y Sánchez escribió una crónica del viaje. También en aquella ocasión la Real Academia de Buenas Letras tomó parte en los festejos y auspició la *Corona poética a Isabel Segunda ofrecida por el Ayuntamiento y la Academia de Buenas Letras en 1862*, con Fernández Espino como corifeo, quien vuelve a dejar constancia del papel que tuvo en estos actos político-literarios de carácter institucional y en las complejas relaciones entre la corte madrileña y la sevillana¹³. Si empuñaba una

¹² El papel de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* o *La Andalucía* en la difusión de los eventos y fama murillesca obliga a revisar la afirmación de Cruz Espada y Pastor Pérez (2017) de que «los primeros datos que obtenemos de Murillo en prensa nos llevan al siglo XIX, concretamente a 1882, fecha del II Centenario de la muerte del pintor». El trabajo de Álvarez Rodríguez (2015) se refiere ya a la fama del pintor en los primeros años románticos, y las fuentes que para este se han usado rondan los años 50 y 60 del siglo XIX.

¹³ Otra de las actuaciones institucionales en las que también participó Fernández Espino rodeado de sus habituales colaboradores del mundo literario y artístico de la ciudad fue el homenaje a Calderón que tuvo lugar en enero de 1868 y en el que colaboraron José Lamarque y su esposa Antonia Díaz, Fernando de Gabriel, Enrique Cisneros,

pluma para ensalzar a la reina entronada, afilaba la otra para escribir poemas celebratorios a su hermana, la «reina» sevillana, como en «A su Alteza Real, la Serenísima Señora Infanta María Luisa Fernanda, a su regreso a Sevilla»¹⁴, donde la infanta es presentada en toda su majestad, con todos los atributos de una Inmaculada de Murillo: maternidad, palma, estrella, luz, cielo y sol, coros angélicos que le rinden tributo como vencedora del mal. La espléndida «reina sevillana» brilla en el centro de la composición, mientras los grandes nombres del pasado adornan su imagen; el primero de todos, Murillo; después, el *divino* Herrera¹⁵, en una conjunción de ambos artistas que se repetirá en distintas ocasiones para festejarlos como respectivos padrinos, pictórico y literario, del alma artística de la ciudad: no en vano eran los representantes principales de las respectivas «escuelas sevillanas» de las artes, que se seguían sintiendo vivas en 1863 (como abajo se verá). El final del poema puede ser leído como una entrega a la devoción de María Luisa por encima de Isabel. En Sevilla, corte que supera en virtudes a la madrileña, la reina es la hermana más joven:

Gonzalo Segovia, Narciso Campillo, José y Mercedes de Velilla, José Velázquez y Sánchez, Juan José Bueno y Fernández Espino, apoyando una obra encargada a López de Ayala con aquel motivo: *La mejor corona*. En el prólogo, Fernán Caballero reivindicaba las provincias en las que «se abriga el saber, la cultura, el entusiasmo y la poesía» de forma «más modesta y menos decantada, más ajena de pasiones políticas» que en la capital de España (López de Ayala, 1965, II: 353).

¹⁴ Fue publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* de 1857 (págs. 247-250). El manuscrito original se conserva en la BNE, MSS/23131/25.

¹⁵ Murillo arrebató con sus pinceles
 las gracias y la lumbre
 y la sien coronada de laureles,
 de los hijos de Omar la rota fiera,
 en altísimo acento
 cantó en sus versos el Divino Herrera. [...]
 Y otros cien en lecciones
 de caridad, de honor, de fe, de ciencia,
 ejemplo a las naciones.
 Mas tú de este gran pueblo providencia
 su brillo eclipsarás; la virtud pura
 admira más al mundo
 si le presta su encanto la hermosura.

Y ya que el solio agosto
 el cielo concedió a tu excelsa hermana,
 aquí libre del susto
 que acompaña a la pompa soberana,
 de bastarda ambición, de aleve encono,
 doquier oirás loores,
 y en cada pecho mirarás un trono.

Otros poemas de Fernández Espino a la corte de Montpensier, como «Cuestión de amor: recuerdos de un baile celebrado en el Palacio de San Telmo» (Fernández Espino, BNE MSS/23131/12), «A Su A.R. la Srma. Sra. Infanta Dña. María Luisa de Borbón, con motivo del nacimiento de su hijo el Infante D. Fernando» (Fernández Espino, BNE MSS/23131/25), o la crónica del «Regreso de los Serenísimos Sres. Duques de Montpensier» de un largo viaje demuestran claramente cómo para Sevilla este matrimonio funcionaba como una pareja real¹⁶.

DEL ARTE CRISTIANO DE ALBERTO LISTA AL USO PROPAGANDÍSTICO DE LA «ES-CUELA SEVILLANA»

En ese papel institucional, literario y político al tiempo, Fernández Espino había tenido un buen maestro en Alberto Lista, a quien bien podría considerarse origen de las ideas estéticas que sirvieron a aquel grupo sevillano para encumbrar a Murillo (como ya se ha dicho, en la *Corona* se contaban varios de sus más importantes discípulos). Al menos correspondía a Lista la percepción de la vida intelectual y artística como prolongación de los valores espirituales y cristianos que le daban sentido. En su artículo «De la influencia del cristianismo en la literatura» (1839), como en tantos otros escritos, Lista había defendido la importancia en el arte de la materia cristiana por su misión

¹⁶ El último de los poemas mencionados se demora en las demostraciones de agasajo regio: a la llegada de «nuestros amados Príncipes» repican de campanas en toda la ciudad entre el estruendo de los cañonazos, el Estado Mayor espera con las tropas mientras el inmenso gentío «se agolpaba presuroso a verlos pasar» (Fernández Espino, «Miscelánea», pág. 252).

evangélica, poniendo ésta por encima de la belleza formal. También Lista había afirmado su preferencia por el arte cristiano sobre el pagano en una comparación que prorroga Leopoldo Augusto de Cueto en la «Apoteosis» con la que colaboró en la *Corona*, dedicada a confrontar, según reza el subtítulo, «el arte pagano y el arte cristiano». El «Arte de Atenas», de «arrogancia extrema», puso en «cada pasión un ídolo», mientras que «hay mil bellezas íntimas / que el arte griego ignora; / deleites del espíritu / que en su divina aurora, / cual luminosas ráfagas, / hizo brotar la cruz». Los poetas paganos «no a los senos recónditos / del corazón se lanzan: / al cielo del espíritu / no ascienden... solo alcanzan / a esa región altísima / las alas de la fe» (*Corona*, págs. 54 y 59). Como Lista había defendido, la poesía del corazón es la poesía cristiana, que trasciende la condición formal del arte para hacerse sentimental y moral (Comellas, 2019: 23-24). La identificación de la belleza y la bondad defendida por el neoplatonismo de Shaftesbury impregnó el idealismo romántico, que con frecuencia insistía en la identificación de la belleza con la moral y la religión. Así ocurre en la estética de Lista, cuyo magisterio siguió vivo a través de sus discípulos, como puede observarse en la *Retórica y Poética o Literatura Preceptiva* (1872) de Narciso Campillo, para quien «bajo el aspecto puramente moral, no es menor la importancia de la literatura» (García Tejera, 1990: 90). No de otra manera pensaba otro de sus pupilos, Fernández Espino, cuando en su discurso «Sobre la influencia de la poesía en la Historia» hace especial hincapié en la poesía como manifestación de la Providencia: de ella se valió para derramar la luz de la cultura sobre el mundo civilizado (Fernández Espino, «Sobre la influencia», págs. 7-8). En su repaso por los textos bíblicos, la epopeya homérica y la poesía griega, la Teogonía, la literatura latina y la vulgar aprovecha toda ocasión para mostrar la importancia de la literatura como expresión de lo religioso: la poesía fue instrumento para las cruzadas y la guerra santa, «en los cantos homéricos vimos reflejado vivamente el sello con que la Providencia marcó la sociedad helénica», e incluso Dante es presentado como un teólogo «guiado tal vez por la doctrina de Santo Tomás» (Fernández Espino, «Sobre la influencia», págs. 66, 79, 83).

Desde la estética de Lista, la idea fue adaptándose a la singladura del conservadurismo político hasta vincularse al doctrinarismo —con el que el pensamiento político

de Lista puede asociarse a partir de los años 30— (González Manso, 2011: 168 y 175)¹⁷. A su vez, las posiciones doctrinarias convivieron bien con la influencia de Cousin, cuyo «espiritualismo ecléctico» tuvo importante efecto tanto en Lista como en las ideas literarias de Donoso Cortés (García Tejera, 2007)¹⁸. Fernández Espino fue confeso cousiniano (López Álvarez, 1990-91: 322) y sostenía la íntima identidad entre la verdad, el bien y la belleza (recuérdese el título de Cousin, *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1854) que a su vez conformó la base poética de Fernán Caballero, sobre quien el académico sevillano influyó a través de una larga correspondencia epistolar y de quien fue uno de sus principales valedores. También Fernán afirmó preferir el contenido moral sobre la forma, como defendería una y otra vez en una narrativa salpicada siempre de referencias a Murillo como pintor piadoso, gloria de la religión y honra y bien del país. La belleza formal no es lo trascendente del arte, sino que lo más importante es el mensaje cristiano, la idea moral que se trasmite. Fernán decía seguir en esta convicción «la senda trazada por la religión en pos de un Río, de un Lamennais, Bonald, Haller, un Balmes, de mis padres y tantos otros» (Caballero, *Cartas*, pág. 31), una senda de recorrido católico y doctrinario. Los autores que ella sintió sus guías corresponden a esa «suerte de re-teologización de la historia» que, contra el movimiento secularizador procedente de la Ilustración, vinculaba civilización y religión y en la que participaron muchos intelectuales de prestigio en las primeras décadas del XIX —Fernández Sebastián cita a Maistre, Bonald, Constant, Chateaubriand, Lamennais, Haller, Montalembert y

¹⁷ El *doctrinarismo*, nacido en Francia durante la Restauración, cobró vigencia durante la monarquía de Luis Felipe de Orleans, para poco a poco convertirse en la base del moderantismo político español, encarnado en sus representantes de mayor proyección: Martínez de la Rosa o Donoso Cortés. En esta su versión española, con frecuencia más rica y expresiva que la francesa de la que deriva, el doctrinarismo consiguió hacerse con el discurso erudito de su tiempo. Desde finales de la época moderada y en los años de la *Corona* fue combatido por los progresistas (entre ellos los krausistas) (Díez del Corral, 1973). Puede ser interesante notar que varios ideólogos del doctrinarismo, salidos del sector más conservador de los moderados, fueron autores de prólogos laudatorios a la obra de Fernán Caballero: Donoso (cuyos elogios a *El ex voto* se publicaron en una «Advertencia» con la que se acompañó la obra), Joaquín Francisco Pacheco, o Antonio Aparisi y Guijarro. La misma Cecilia fue lectora de los doctrinarios franceses y entre ellos de Joseph de Maistre (Comellas, 2010: XXXIV).

¹⁸ Todavía los *Principios de Estética* (1857) de Milá y Fontanals conjugan el pensamiento idealista kantiano y hegeliano con una visión providencialista, que además censura la tendencia naturalista o la escuela realista para preferir una visión estética que concibe el arte como la visión de lo ideal en el seno de lo real, esto es, lo que Fernán Caballero llama en la narrativa la «poetización de la verdad», o idealización de la realidad.

otros— (Fernández Sebastián, 1997). El propio Lista, en el artículo «Sobre la civilización», publicado en la *Gaceta de Bayona* en 1830, o el de Navarro Villoslada, «Influencia del cristianismo en la civilización», que saldría años después en el semanario *El Arpa del Creyente* (1842), son otros ejemplos españoles de esta tendencia que llegó a fundar el ideario del diario neocatólico *El Pensamiento Español*, cuyas páginas, como Fernández Espino hacía en el discurso citado, vinculan una y otra vez civilización y progreso con el avance del catolicismo (Fernández Sebastián, 1997: 29, nota 9).

Murillo no podía dejar de ser una pieza importante en este constructo estético-político, pues incorporaba, además de la religión, una concepción de la «verdad» como estética que ya enfatizó Ceán Bermúdez en 1806 al tratar de su naturalismo, y que se podía hacer bien coincidir con la poética narrativa de Fernán Caballero y su «imitación» de la verdad, esa «pintura del natural» que defendió como la auténtica manera española de hacer arte. Si Cecilia Böhl de Faber copiaba «d'après nature», presumiendo de ser la naturaleza fuente directa de su obra, lo que la convertía en verdadera (Comellas, 2010: LVIII, LX, LXXV), Ceán había afirmado que Murillo y los pintores de su escuela «se contentaban solamente con imitar la naturaleza, tal cual se presentaba a sus ojos, creyendo que no había otra belleza que la verdad» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 31). En la obra del pintor sevillano «está todo expresado con tanta propiedad, que los que pasan por delante [...] se detienen al ver, como en un espejo, representada la misma verdad» (Ceán Bermúdez, *Carta*, pág. 49), mientras que en la novela de Fernán, según escribe Eugenio de Ochoa, todos los personajes «viven y nos son conocidos: a todos los hemos visto y tratado más o menos», pues ese es el mayor mérito de la autora: «la gran verdad de los caracteres y de las descripciones» por la que «se nos figura asistir a aquellas pacíficas reuniones de familia» (Caballero, *Obras*, págs. 15, 16 y 18). El naturalismo idealista del pintor¹⁹ podía interpretarse como una versión pictórica de la «poetización de la verdad» que Fernán convirtió en emblema de su narrativa. Quizá también por eso, cuando el mismo Ochoa hace veladamente referencia a la mujer escondida tras el pseudónimo en las páginas de su «Juicio crítico» a *La Gaviota*, compara su arte con los pinceles de Durero y también con los de Murillo (Caballero, *Obras*, pág. 12). En este elogio de la

¹⁹ Precisamente Tubino en su ensayo sobre Murillo lo presenta como el creador del «realismo idealista» (*Murillo*, págs. 137 y 140-141).

«verdad» fernandiana es significativa la ausencia del nombre de Velázquez, modelo indisputado del realismo tal como lo define Galdós en sus «Observaciones sobre la novela española contemporánea» de 1870. La «verdad» de Fernán contiene como referente el cielo; la de Galdós es la del «pintor del suelo».

Del recorrido anterior puede concluirse que Fernández Espino contribuyó a prolongar el magisterio de Lista, reconvertido en una ideología político-religiosa que se confirmaba en sus hondas raíces tradicionales y contribuía, con la ayuda de Fernán Caballero y apoyados ambos en la amistad de Antoine de Latour, el ya mencionado secretario de Antonio de Orleans, a esa imagen idílica del espacio andaluz como base de la necesaria reforma espiritual del país. Aquel mito de la Baja Andalucía como espacio en el que permanecen vivas las viejas tradiciones cristianas sostenía el inagotable dinamismo cultural, religioso y de mecenazgo del duque de Montpensier. La sensibilidad religiosa que se suponía natural de Andalucía era principal pendón de sus empresas como pretendiente (a la sombra) de la corona. La figura de Murillo resultaba un estandarte extremadamente útil, pues, tal y como se interpreta y recoge Tubino en su monografía, actuó en su tiempo de la misma manera que Cecilia Böhl de Faber dos siglos después: rehusando las novedades reformistas para encontrar en la fe sencilla del pueblo su inspiración. La cita siguiente de Tubino, referida al pintor, bien podría aplicarse, *avant la lettre*, a la novelista:

En vez de inspirarse en la atmósfera intelectual que le rodea, Murillo la rechaza y baja hasta las filas del pueblo, donde se conserva vivo e incólume el espíritu tradicional que animara a la España vencedora del islamita. Cuando la reforma en todas sus manifestaciones, tanto en el sentido científico y literario, como en el religioso, llama desaforada a nuestras puertas, llena de bríos y de esperanzas, Murillo se recoge en la soledad del claustro secular, ve a través del tiempo la beatitud de los primeros cristianos, adivina el rostro de los bienaventurados y sigue en el terreno artístico las huellas que Dante trazara en el literario. [...] En la lucha entre las nuevas y las antiguas creencias, Murillo se ponía de parte de las últimas: era la resistencia a toda invasión externa; era el sentimiento cristiano afrontando a la filosofía racionalista, cuyos primeros mensajeros podían ya vislumbrarse sobre las cumbres del Pirineo. (Tubino, *Murillo*, págs. 138 y 141)

La «escuela sevillana» seguía viva en sus continuadores, tanto en la pintura —cuyas imitaciones del fundador inundaban mercado, salones y academias—²⁰ como en la poesía: Fernández Espino, Rodríguez Zapata o Campillo se sentían sus herederos. Ambas están presentes (y a veces confundidas) en la *Corona* a través de continuas referencias, como en las odas de Ángel Lasso de la Vega o Teodoro Martel Fernández de Córdoba (*Corona*, págs. 115, 120 y 138), que conectan al *divino* poeta y el pintor *del cielo*; este último incluso hace cantar a «cien inspirados émulos de Herrera» el «¡Gloria, gloria a Murillo!», *eternizando* —el significativo verbo es del poeta— «la efusión de Sevilla», una ciudad que mantenía vivos a sus dos grandes artistas²¹. La crónica de Fernández Espino al «Regreso de los Serenísimos Sres. Duques de Montpensier» hace evidente el acoplamiento de sendos patronos del arte, y no falta la incorporación de las obras de misericordia con que los nuevos patronos —los duques— encarnan en la actualidad las enseñanzas morales murillescas: «Las letras y las artes de la patria de

²⁰ Un repaso por las reseñas sobre exposiciones sevillanas que recoge la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1855-1860) demuestra la vitalidad de esas imitaciones. Así Fernández Espino relaciona entre los cuadros de la «Exposición Sevillana. Bellas Artes» de 1857 «una copia del cuadro de Murillo existente en el Museo de esta ciudad, por D. Antonio Bejarano», en la que se nota «felizmente reproducido y con admirable exactitud el original, que sin duda es una de las más bellas creaciones del insigne pintor sevillano» (pág. 578); y también «Una Virgen de medio cuerpo con el Niño Jesús en los brazos, precioso lienzo de D. José Gutiérrez. Nada hemos visto de este estimable autor superior en el desempeño en su estilo, que imita constantemente el de Murillo» (pág. 581). Puede recordarse que la Real Escuela de Tres Nobles Artes, conocida desde 1843 como Real Academia de Nobles Artes de Santa Isabel de Hungría, tuvo su origen en la academia que el propio Murillo creó en 1660 en la Lonja de Sevilla junto a Zurbarán y Valdés Leal, continuidad académica que explica que todavía en el siglo XIX los estudiantes se siguieran formando en la copia de Murillo, lo que les marcaba frente a la formación velazqueña de los artistas educados en Madrid (Álvarez, 2015: 140).

²¹ Resulta muy interesante la tradición de estudios con que la llamada «escuela sevillana» puso en relación la pintura y literatura desde el «Plan para una historia filosófica de la poesía española» de Arjona (1806) hasta las consideraciones de Juan José Bueno en el «Discurso leído el día 3 de octubre de 1858 en la Junta General pública de la Academia de Bellas Artes», donde identifica el efecto de las obras de Murillo con el que «nos causan aquellos admirables trozos de poesía», como en «la lectura de las odas de Horacio o de Rioja»; el mismo sentimiento que inspiró a los grandes pintores sus Madonas y «a Murillo al Redentor del mundo en figura de niño, [...] pulsó las cuerdas de las cítaras de Fr. Luis de León, S. Juan de la Cruz y Núñez» (Bueno, «Discurso», pág. 527).

Herrera y de Murillo han recobrado ya sus magníficos protectores; el huérfano, el anciano, el impedido, los menesterosos, en fin de todas clases y condiciones, su mas eficaz y caritativo amparo» (Fernández Espino, «Miscelánea», pág. 252)²².

La prolongación de ambas escuelas artísticas hasta el presente se afirmaba y sentía con vitalidad (para Juan José Bueno, la «escuela sevillana» era la «única floreciente en España») (Bueno, «Discurso», pág. 531). Pero su alianza en estos años 50 y 60 con una devoción impregnada de dogmatismo neocatólico ensombrecía aquella estética de ranciedumbre. Así fue observado en la *Revista de España* por Luis Vidart:

El misticismo ejerce una gran influencia en la moderna escuela sevillana. Asuntos místicos fueron tratados frecuentemente por Reinoso y por Lista, lo cual se explica bien teniendo en cuenta que estos poetas pertenecían al estado sacerdotal, y parece que su ejemplo ha adquirido fuerza de ley, pues vemos que lo mismo el presbítero Sr. Zapata que los militares Sres. de Gabriel y Justiniano, todos los actuales poetas sevillanos pulsán alguna y aun algunas veces, la lira de San Juan de la Cruz, ensalzando los misterios del catolicismo con frases propias de los antiguos cenobitas. [...] Aun sin las consideraciones apuntadas, se explicaría bien que la Sra. Díaz de Lamarque, guiada por los sentimientos en su sexo dominantes, consagrara la mitad del tomo de sus *Poesías* a ensalzar la religión de nuestros mayores, y que el joven D. Luis Herrera, que pertenece al estado eclesiástico, cantase las glorias de la Virgen [...]. Pero es el caso que también el Sr. Lamarque de Novoa dedica una buena parte de sus poesías a asuntos puramente religiosos, y hasta el Sr. Campillo, poco dado a este género poético, canta *Una profesión religiosa*, empleando ideas y pensamientos de todo punto místicos. ¿Por qué abunda tanto la fe religiosa en los actuales representantes de la escuela sevillana? [...] En los momentos de crisis general que hoy atravesamos, cuando los poetas de Sevilla cantan, inspirados por la fe vivísima del místico,

²² Otro curioso ejemplo de la asociación entre ambas escuelas lo presenta con ingenuidad casi infantil Antonio Gómez Azeves en un artículo sobre «Antigüedades. Bellezas artísticas y sepulcros de las iglesias Parroquiales de Sevilla» del año 1859, asombrándose de la «rara pero providencial coincidencia» de que en la casa contigua a aquella en que murió Murillo, vivió y escribió Reinoso «su castizo y delicado poemita intitulado “La Inocencia perdida”. Bajo aquellos contiguos y humildes techos resonaron, en diferentes épocas, los embelesadores ecos de los Ángeles del cielo, dando bríos a estos dos célebres varones. Murillo con agradable colorido pintó las Vírgenes de Sion; Reinoso con dulcísimos acordes cantó la galanura de la naturaleza y la de nuestros primeros padres» (Gómez Azeves, «Antigüedades», pág. 283).

ponen su ideal poético en lo que fue o en lo que será, y apartan su vista de las turbaciones que agitan a la conciencia humana en el siglo XIX. (Vidart, «La escuela», págs. 349-350)

Varios de los nombres citados por Vidart corresponden a poetas de la *Corona*, publicada sólo cinco años antes: Rodríguez Zapata, De Gabriel, Antonia Díaz, Luis Herrera, Lamarque de Novoa, Campillo. Aquella religiosidad de la «moderna escuela sevillana» (Lista y Reinoso encabezan la relación de Vidart) la convertía en una anti-gualla, incapaz de «ejercer influencia en los movimientos de la vida contemporánea», insiste Vidart y habían señalado sus críticos, pues «es esencialmente tradicionalista y amante de todas las creencias, ideas y hasta preocupaciones (el señor Herrera dice que la Virgen de la Antigua fue pintada por ángeles) que forman el espíritu de las generaciones españolas que han vivido durante las tres últimas centurias» (Vidart, «La escuela», pág. 356). Y el tradicionalismo, amparado en la religiosidad, prefería todavía en aquellos años al «pintor del cielo» cuando el nuevo realismo, que se impondría tras la Revolución, ya iba convirtiendo en su maestro al «pintor de la verdad»: «a los realistas españoles de estos años no les interesa Murillo» (García Felguera, 2017: 193). Según se adelantaba arriba, su fama como «pintor de cámara de la reina del cielo», que había servido a su encumbramiento, «será una de las razones que más contribuya a su caída», relegándolo como un pintor exclusivamente piadoso y por añadidura instrumento de los neocatólicos, según demuestra García Felguera con ejemplos y textos muy significativos (García Felguera, 2017: 192, 213 y 217). Es más: de ser patrón artístico de los doctrinarios pasaría a serlo más tarde —en los años de la Restauración— del reaccionarismo más rancio de los carlistas, quienes de hecho fueron los que patrocinaron los actos conmemorativos del segundo centenario de su muerte, en 1882, aprovechando el fasto para predicar el absolutismo bajo la advocación del pintor, motivo por el que fueron prohibidos los actos y ceremonias previstos²³.

²³ «El punto culminante de esa mirada reduccionista llega en torno al segundo centenario de Murillo, en el año 1882, cuando las fiestas en su honor tienen un aire religioso y un tufo conservador que deja poco espacio para perfumes plásticos o reflexiones históricas. Misas, tedeums y procesiones constituyen el grueso de las celebraciones en Sevilla. Participan el arzobispo, el clero, las instituciones religiosas y grupos de católicos que enarbolan a Murillo como bandera para atacar todo lo que desprecian (y temen): la modernidad, el progreso... Esa mirada que hunde la pintura de Murillo bajo el peso de la religión y al pintor bajo la tradición, las buenas costumbres, el orden, la obediencia, la sumisión, etc.» (García Felguera, 2019: 533).

LA COMPARACIÓN CON VELÁZQUEZ: ESTÉTICA E IDEOLOGÍA

Para entonces, Murillo no podía competir con la fama de Velázquez. La comparación entre ambos pintores tuvo en el siglo XIX como primer representante al pintor escocés David Wilkie y fue desarrollada por Amador de los Ríos: si «Velázquez fue tan grande en la pintura como lo era Calderón en la poesía y como él esquivó las reglas», Murillo fue «el mas encantador quizá de los naturalistas».

Velázquez era mas atrevido y lozano; Murillo mas dulce, mas fluido; las obras del primero despiertan un sentimiento mundanal: la pompa, el fausto de la naturaleza y de la vanidad humana; las del segundo un sentimiento altamente religioso; el cielo siempre abierto para consolar las flaquezas de los hombres y animarlos en esta dura peregrinación. (Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, págs. 345-346)²⁴

Para Amador, la singularidad de Murillo descansa en la religiosidad que de su persona se traslada a su obra: es el pintor cristiano que el Romanticismo convirtió en apóstol de la religión, en el «pintor del cielo» «a do subió de un vuelo».

Puro el discípulo de Velázquez en sus costumbres, entusiasta por las creencias religiosas de sus mayores, dio a sus obras un candor y un espiritualismo sin límites, mostrando [...] que el pintor cristiano debía aspirar a revelar a los hombres la sublimidad de los misterios del cristianismo. Por eso se advierte tanta pureza en sus bellísimas Concepciones, por eso tanta fe y piedad en los rostros de sus santos y por eso en fin tanta divinidad y grandeza en sus Salvadores y Crucifijos. (Amador de los Ríos, *Sevilla pintoresca*, págs. 346-347)

Tubino atribuye la oposición entre Murillo y Velázquez, presentados respectivamente como «pintor del cielo» y «pintor del suelo» al mismo Wilkie, quien en 1827 pasó varios meses en Madrid estudiando las obras de ambos pintores (Tubino, *Murillo*, pág.

²⁴ Amador de los Ríos escribe su *Sevilla pintoresca*, según reza el título de la obra, «teniendo presentes los apuntes de Don Juan Colom y Colom», y adorna el volumen con láminas de los principales edificios, obra de Joaquín Domínguez Bécquer y Antonio Brabo.

144)²⁵. No es cierto, como cree Álvarez (Álvarez Rodríguez, 2015: 138, nota 14), que la primera mención al popular marbete sea la «Oda» de Fernando de Gabriel incluida en la *Corona*, aunque ciertamente en las páginas del volumen la expresión aparece una y otra vez, desde el primer poema de Antonia Díaz hasta los de Lasso de la Vega o Gómez Azeves. Todos ellos repiten los términos de la comparativa, para entonces ya codificados, distanciando a Murillo del resto de los genios de la pintura por su capacidad para penetrar en los territorios celestiales: la «pasión sublime» había dado «divino aliento» a la «majestad severa» de Zurbarán, a la «sencilla y digna» inspiración de los Herrera y a «la grata corrección» a Alonso Cano; más aún, «al gran Velázquez» concedió «ese brillante y vigoroso vuelo, / ese pincel de indómita osadía», dice la «Oda» de Narciso Campillo (*Corona*, pág. 40). Pero la virtud de Murillo trascendía todos aquellos valores y le reservaba el papel del corazón, trono del sentimiento religioso:

Noble Murillo,
 solo tú arrebatado penetraste
 en la ideal región, Pintor del Cielo:
 tú lo viste patente, y lo mostraste
 a los ojos atónitos sin velo.
 Solo a ti, solo a ti fue revelada
 del ángel y la virgen
 la casta y melancólica hermosura. (*Corona*, pág. 42)

Si en la «Oda» de Ángel Lasso de la Vega, Murillo es «hijo predilecto / de la sagrada inspiración», «pintor cristiano» que frente a los pintores mundanos «en el fecundo manantial bebiste / de inspiración más alta: / la región del Gólgota» (*Corona*, págs. 117 y 121), en la de Fernando de Gabriel también se distancia de los mejores pinceles («en éxtasis divino huy[e] del suelo / y el nombre alcan[za] de *Pintor del Cielo*!») para permitir que el espectador «sus cuadros contemplando se extasí[e] / y, cual él, faz a faz mir[e] a María» (*Corona*, pág. 65). Juan José Bueno lo canta como a «sabio artista

²⁵ La referencia que usa Tubino en nota es la biografía de Wilkie: *Life of Sir David Wilkie*, London, J. Murray, 1843, vol. 2, pág. 472.

y virtuoso», pero más allá del «inmenso pedestal» que le presta «el ancho suelo» concluye con otro más valioso: el «trono [d]el cielo» (*Corona*, pág. 26). El romance de Antonio Gómez Azeves canta el nacimiento de Murillo, «pintor angélico», como un advenimiento cuasi divino y vuelve a convertirlo en un místico que, como en la «Canción» de Adolfo de Castro, retrata a María contemplándola directamente: «Teme, al pintarla, ofenderla; / mas el cielo se entreabre, / y piensa Murillo verla» (*Corona*, pág. 49). Su pincel, canta el Marqués de Cabriñana a través de la voz poética de la misma Clío, alcanzó «la región eternal de encantos llena, / do se asienta de estrellas circundado / quien lanza el rayo y la borrasca enfrena». Su «arte colosal» es regalo directo de la divinidad:

Y al abrirse las puertas eternas
absorto prorrumpe: «¡no hay colores
para pintar bellezas celestiales!...»
Y la voz del Señor tronó potente...
y el coro angelical vertió a raudales
cándidos lirios y purpúreas flores
del divino vergel sobre tu frente,
exclamando amoroso en dulce anhelo:
«¡Colores para ti, Pintor del Cielo!». (*Corona*, pág. 34)²⁶

Murillo encarna la misión evangélica del arte a la que hacía referencia Lista: así lo cantan la oda de Francisco Sánchez del Arco o los versos de Antonia Díaz:

El poder del Altísimo escogiólo
para que tierna y fervorosa y pura
su alma sublime al cielo se encumbrara
y al mundo su grandeza revelara. (*Corona*, pág. 6)²⁷

²⁶ En la oda de Fernández Espino, Murillo queda santificado como único pintor que ha logrado entrar con su arte en las esferas celestiales: «los cielos en par a ti se abrieron, / y la ventura que en la gloria asiste / a tu inspirada mente descubrieron» (*Corona*, pág. 82).

²⁷ El poema de Sánchez del Arco ensalza al «pintor Cristiano / enviado por Dios a las Naciones» (*Corona*, pág. 175).

Los ejemplos de la *Corona* bastan para demostrar que el entusiasmo por Murillo no era cuestión sólo de preferencia estética, sino de piedad y devoción. El asunto trascendía los límites del arte y entraba en dominios de lo religioso, fuertemente teñido de ideología. De hecho, la comparación con Velázquez ya por aquellas fechas se cargó de connotaciones políticas: con Velázquez se defendía el realismo y la ideología progresista, abogando por una nueva escuela en el arte que fuese crónica fiel del siglo, como defiende la nueva estética realista. En cambio, los conservadores siguen manteniendo a Murillo en lo más alto del canon, apoyando aquella elección en su religiosidad (García Felguera, 2017: 261).

El efecto que en la estima del pintor tuvieron los acontecimientos políticos de los años siguientes a la publicación de la *Corona*, hasta los sucesos revolucionarios, se puede observar en diferentes textos; así, por ejemplo, si en 1864 Tubino no entra a juzgar el que, según afirma, Murillo «amengua en España, y por largo tiempo, la preponderancia pagana, pintando casi exclusivamente asuntos religiosos» (Tubino, *Murillo*, pág. 137), tres años después, en 1871, Juderías Béndér escribe en *La Ilustración Española y Americana* un artículo titulado «De la pintura en España antes de Velázquez» en el que critica la reducción a la materia religiosa de la pintura en el Siglo de Oro, valorando que sea «Velázquez el primero entre los grandes pintores españoles que no haya consagrado habitualmente sus pinceles a la Iglesia, ni buscado asunto para sus cuadros en la Biblia o en la vida de los santos» (Juderías Béndér, «De la pintura», pág. 156). La misma postura de Tubino variará después de la *Gloriosa*, como se descubre en su resumen del discurso de Pedro de Madrazo sobre «El naturalismo artístico de Velázquez», leído en la Academia Nacional de Bellas Artes. En aquel artículo parece haberse decantado definitivamente por el pintor de la corte, precisamente por su capacidad de innovación. Comienza refiriéndose a ambos pintores, Velázquez y Murillo, pero es al primero al que dedica los grandes elogios, coincidentes con el programa realista: Velázquez «toma la vida real por modelo, y se posesiona del mundo objetivo, y siente la forma como no la sintió la generalidad de sus contemporáneos, e interpreta magistralmente la naturaleza, penetrando hasta en lo más recóndito de ella» (Tubino, «Revista», pág. 258). Su máxima virtud fue el ser «amante idólatra de la verdad cuando la mentira se enseñoreaba por todas partes», y en su búsqueda no se curó «de sacrificar nada a lo que se

llamó bello ideal [...] levantando la pintura española [...] a una altura que no ha alcanzado en nación alguna el arte realista moderno». Su crítica acaba valorando también la del autor del discurso que comenta, Pedro de Madrazo, que «se aparta de las trilladas veredas [podrían bien ser las que antes habían encumbrado a Murillo] y entra en el camino que le marcan los adelantamientos del saber contemporáneo» (Tubino, «Revista», pág. 258). No desaprovecha tampoco la ocasión —como tampoco debió de desaprovecharla Madrazo en su discurso—, a tenor de lo que se nos resume, de hacer una implacable crítica a la monarquía de Felipe IV y a sus herederos, que ensombrecieron los destinos de España. Había transcurrido la *Gloriosa*, eran otros tiempos y las coronas, divinas y humanas, no inspiraban la misma devoción.

Y LA CORONA DE MONTPENSIER

Otro que quedó sin la (en este caso pretendida) corona fue Montpensier, cuyas aspiraciones cortesanas tuvieron algo que ver con el homenaje a Murillo. La enorme influencia palaciega en la historia contemporánea española, estudiada por Raquel Sánchez y David San Narciso (2018), tiene un episodio singular en el caso de la corte sevillana, orquestada por Antonio de Orleans desde que fija su residencia en la ciudad en 1848 (Fernández Albéndiz, 1997a). En torno del duque creció una aristocracia que Cuenca Toribio contabilizó para el año 1864 sumando 26 marqueses, 15 condes, algunos duques, barones y vizcondes, sin contar los muchos caballeros calatravos, maestrantes y otros miembros de órdenes militares (Cuenca Toribio, 1976). Parte importante de esta nobleza apoyó al Duque de Montpensier en sus pretensiones al trono y colaboró a fomentar su prestigio y su poder. Esta dilatada corte, que podría observarse como «sujeto historiográfico» en sí misma (en el sentido que le da Labrador al concepto) (Labrador Arroyo, 2018: 67-85), desplegaba su actuación en una afanosa vida social marcada por las celebraciones públicas con que se solían honrar acontecimientos nacionales o recibir a los nobles visitantes, ligados habitualmente a la familia real y, en particular, a los propios Duques. A ello debe sumarse la afición de Antonio de Orleans por las ciencias, la Historia —colaboró activamente en proyectos arqueológicos (Beltrán Fortes, 2013)— y las artes, lo que le convirtió en promotor de distintas exposiciones —de las que Fernández Espino fue en no pocas ocasiones cronista— (Pérez Calero, 1996: 185ss) y le involucró en importantes labores de mecenazgo. El duque

pretendía ser reconocido no sólo en el ámbito político, sino también en el cultural, con el que completaba una imagen influyente y prestigiosa de gran proyección: durante los años 60 y hasta la Revolución de 1868 (financiada por el propio Montpensier) (Fernández Albéndiz, 1997b), los duques «realmente actuaron y fueron vistos en la región, no ya como representantes de la corona española, sino como auténticos reyes con su propia corte» (Rodríguez Díaz, 2016).

Vicente Lleó describe la construcción del entramado ideológico que sirvió al infante para sustentar su opción política: una suerte de «andalucismo romántico» cuya base conservadora era la recuperación de lo auténtico y genuino de España, encarnado en la esencia andaluza (Lleó Cañal, 1997). En este escenario cobra su último sentido la recurrencia constante de sus acólitos a las «escuelas sevillanas», tanto la literaria (de la que Fernández Espino y Rodríguez Zapata son los líderes académicos, como discípulos directos de Lista y Reinoso) como la pictórica, de la que Ceán Bermúdez había declarado gran maestro a Murillo. Sus consignas estéticas se reinterpretan para adaptarse a las intenciones políticas (justo medio, orden, reglas, pero sobre todo verdad, autenticidad y religiosidad), para servir como una suerte de programa ideológico, escenificación de las intenciones reformadoras de la corrupción madrileña. Con aquella voluntad se gestó en la Sevilla de los Montpensier un canon artístico muy particular, asociado al sentimentalismo suave, sensible, cristiano, heredado de Lista, en el que la caridad y la piedad son las virtudes por excelencia, fomentado por el romanticismo tradicionalista y difundido por Cañete, Ruiz de Apodaca, Fernández Espino y otros prohombres cercanos siempre al palacio de San Telmo, muy activos en sus funciones de apostolado artístico y literario, como la misma Cecilia Böhl de Faber. Aquel grupo usó el centenario de Murillo como plataforma y al propio pintor como estandarte, al atribuirle los signos de domesticidad, resignación, devoción y misericordia que poblaban todos los discursos académicos de aquellos años —recogidos por Fernández Espino en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*— generando así una contraimagen de la corrupta y viciosa corte madrileña. La reina fue también una gran admiradora de Murillo y enriqueció su colección particular con lienzos del pintor,²⁸ pero la intención de la corte de San Telmo

²⁸ Alzaga Ruiz, 2019. En su trabajo, Alzaga da cuenta de la afición de Isabel II por la obra de Murillo, al que incluso copió en ocasiones (2019: 360-361). Un poema de Antonio Gómez Cros, pintor de Cámara de la reina escrito a

de ganarle la partida demostrando que Murillo pertenecía a Sevilla se reveló en las largas discusiones entre ambas ciudades sobre el lugar donde debía erigirse la estatua y las estrategias y maniobras que se usaron, incluidas las de la propia Isabel II (Gállego, 1982: 48-50). Al fin, las Inmaculadas murillescas se podían hacer bien corresponder con el ideal del *ángel del hogar*, modelo femenino que reunía virtudes como la abnegación, devoción, castidad, dulzura y recato, encarnados en la duquesa Luisa Fernanda (como en el poema mencionado de Fernández Espino), pero no encajaron sin embargo nunca con la personalidad y el desorden de la vida privada de Isabel II (Orobon, 2012: 18)²⁹. Isabel en Madrid, su hermana y su cuñado en Sevilla, representaban dos modelos desde los que pugnaban por los derechos dinásticos y también por la legitimidad moral. Ese combate soterrado se apoya en toda una red de referencias morales y artísticas (ambas se hacen coincidir). Sevilla se medía con Madrid y si la capital era el territorio que eligió Velázquez, «pintor del suelo», y se entregaba a afanes terrenales, Sevilla elegía al «pintor del cielo». Los valores morales y cristianos de la corte sevillana, que supuestamente conformaban la personalidad histórica y artística de la ciudad, se exhiben como modelo diferencial frente a las corruptelas e inmoralidades de la corte madrileña³⁰. Por eso

propósito de la presentación de una de aquellas copias, la imagina entregada a la tarea y recibiendo al resucitado pintor:

Yo te veo, Isabel, acá en mi mente,
 inspirada sentarte en regia silla,
 trazando con tu mano diligente
 el cuadro del pintor que honró a Sevilla,
 y alzarse de su tumba, reverente,
 Murillo a contemplar tal maravilla
 augurando a las artes su ventura
 al mirarte copiando su pintura.

²⁹ Precisamente señala Alzaga, a propósito de la copia de la *Sagrada familia del pajarito* hecha por la reina, que «sería posible quizás buscar incluso en la elección de este asunto, al mismo tiempo doméstico y devocional, un intento por lavar la imagen pública de la joven pareja asociándola con el más virtuoso y abnegado modelo de familia y contrarrestar en parte, mediante su exhibición pública, sus conocidas desavenencias» (2019: 362).

³⁰ El primer poema que abre la *Corona* (pág. 5), de Antonia Díaz, es una oda a Murillo y al tiempo a la ciudad de Sevilla, cantando a uno y otra como emblemas de la cristiandad:

Siempre, oh ciudad, la frente en su presencia
 católica entre todas te llamabas,

Montpensier se entregó con ahínco a todas las manifestaciones religiosas sevillanas, promoviendo la Semana Santa, apoyando a las parroquias, cofradías y hermandades, triduos, viacrucis y rosarios, y ejerciendo las obras de misericordia a la manera de los cuadros murillescros (o, mejor dicho, haciendo de ello precisamente un cuadro para mayor visualización y espectáculo).

No hay tiempo para aplicar a esta curiosa construcción sentimental la teoría de la emociones (Delgado, Fernández y Labanyi, 2018), ni tampoco para entrar en la interesante «teoría de la feminización religiosa» que estudia cómo desde mediados del siglo XIX la piedad «adquirió rasgos considerados femeninos» (Mínguez, 2015: 399), como la blandura, compasión, emotividad, que ya están en Lista y abanderó después Fernán Caballero con ímpetu de cruzada; solo cabe apuntar ahora que aquella religiosidad fue la que a la postre convirtió a Murillo en estampita devocional y contribuyó al menoscabo de su fama, una vez perdido definitivamente el trono de mejor pintor de España.

Montpensier no llegaría a sentarse en el trono nunca, aunque sí su hija Mercedes, instruida por uno de los poetas de la *Corona* a Murillo: el viejo Latour, amigo íntimo de Cecilia Böhl de Faber y de Fernández Espino. Ella sí llegaría a coronarse reina, aunque lo fue tan brevemente que no pudo estar ya en la misa que se celebró en la catedral de San Isidro en 1882 con motivo del siguiente centenario murillesco: a ella asistieron los reyes Alfonso XII y María Cristina de Habsburgo. De todas formas, aquella celebración fue mucho menos lujosa y brillante que la de 1863: la fama de Murillo había pasado su momento más grande y ni siquiera en Sevilla conseguía robarle el cetro a Velázquez.

y era justo en verdad que a tu creencia
tus ilustrados hijos respondiesen
y que cristianos tus artistas fuesen.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (ed.), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos II y Fernando VII*, Madrid, Biblioteca Nueva-Universidad de Cádiz, 2004.
- ÁLVAREZ MIRANDA, Vicente [y Serafín ADAME Y MUÑOZ], *Glorias de Sevilla*, Sevilla, Carlos Santigosa, 1849.
- ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, M^a Victoria, «A vueltas con Murillo y Velázquez en la España de comienzos del reinado isabelino: la fortuna crítica del “pintor del cielo” y el “pintor del suelo” en la revista *El Artista* (1835-1836)», *Atrio*, 21, 2015, págs. 135-147. [Disponible en: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/3930> (Consulta: 2 de diciembre de 2018).]
- ALZAGA RUIZ, Amaya, «Isabel II y Murillo- copias, regalos y obras del pintor sevillano en el inventario de bienes de la reina», en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*, ed. de Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Universidad de Sevilla-ICAS, 2019, págs. 359-370.
- AMADOR DE LOS RÍOS, José, *Sevilla pintoresca, o Descripción de sus más célebres monumentos artísticos*, Sevilla, Álvarez y Cía., 1844.
- BELTRÁN FORTES, José, «Aficiones arqueológicas del hombre que pudo ser rey. El duque de Montpensier y sus excavaciones en San Telmo», *Andalucía en la Historia*, 39, 2013, págs. 42-46.
- BRUÑA CUEVAS, M., «Antoine de Latour (1808-1881), intermediario cultural entre España y Francia», *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras*, 39, 2011, págs. 329-351.
- BUENO, Juan José, «Discurso leído el día 3 de octubre de 1858 en la Junta general pública de la Academia de Bellas Artes de primera clase de Sevilla, para la adjudicación de premios a los alumnos», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1859, págs. 515-533.
- CABALLERO, Fernán [Cecilia Böhl de Faber], *Cartas de Fernán Caballero*, ed. de Fray Diego de Valencina, Madrid, Sucesores de Hernando, 1919.

- , *Obras escogidas*, ed. de Mercedes Comellas, Sevilla, Fundación Lara, 2010.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín, *Carta a un amigo suyo sobre el estilo y gusto en la pintura de la escuela sevillana y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolomé Esteban Murillo, cuya vida se inserta y se describen sus obras en Sevilla*, Cádiz, Casa de Misericordia, 1806.
- COMELLAS, Mercedes (ed.), «Introducción» a Fernán Caballero, *Obras escogidas*, Sevilla, Fundación Lara, 2010, págs. VII-CLXXVII.
- , «La Biblia como Mitología: la heterodoxia romántica», en *A zaga de tu huella. La influencia de la Biblia en la Literatura Española*, coord. de Sergio Fernández López, *Ínsula*, 865-866, 2019, págs. 22-27.
- Corona poética dedicada al insigne pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo*, Sevilla, La Andalucía, 1863.
- CRUZ ESPADA, Beatriz y Guillermo PASTOR PÉREZ, «Murillo a través de la prensa», en *Cartografía murillesca: Los pasos contados*, ed. de Lidia Beltrán Martínez y Fernando Quiles García, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2017, págs. 250-269. [Disponible en: <https://rio.upo.es/xmlui/handle/10433/5059> (Consulta: 2 de enero de 2019)].
- CUENCA TORIBIO, José Manuel, «La Sevilla isabelina (1833-1868)», *Archivo hispalense*, 59.181, 1976, págs. 2-18.
- DE GABRIEL Y RUIZ DE APODACA, Fernando, *Inauguración oficial del primer monumento consagrado a Murillo*, Sevilla, Francisco Álvarez, 1859a.
- , «Noticia publicada por la Academia de Bellas artes de esta ciudad, del primer monumento dedicado a la memoria del célebre pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1859b, págs. 335-344.
- DEL RÍO BARREDO, María José, «Literatura y ritual en la creación de una identidad urbana: Isidro, patrón de Madrid», *Edad de Oro*, 17, 1998, págs. 149-168.
- DELGADO, Luisa Elena, Pura FERNÁNDEZ y Jo LABANYI (eds.), *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*, Madrid, Cátedra, 2018.

- DÍEZ DEL CORRAL, Luis, *El liberalismo doctrinario*, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1973.
- FERNÁNDEZ ALBÉNDIZ, María del Carmen, *La Corte Sevillana de los Montpensier*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Área de Cultura, 1997a.
- , «El Duque de Montpensier y sus aspiraciones a la corona de España», *Revista de Historia Contemporánea*, 8, 1997b, págs. 51-76.
- FERNÁNDEZ ESPINO, José, «Miscelánea. Regreso de los Serenísimos Sres. Duques de Montpensier», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1857, págs. 251-252.
- , *Corona poética a Isabel Segunda ofrecida por el Ayuntamiento y la Academia de Buenas Letras en 1862*, Sevilla, La Andalucía, 1862a.
- , «Sobre la influencia de la poesía en la Historia» [1855], en *Estudios de literatura y de crítica*, Sevilla, Imprenta de La Andalucía, 1862b, págs. 1-94.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, Javier, «La recepción en España de la *Histoire de la civilisation* de Guizot», en *L'image de la France en Espagne (1808-1850)*, ed. de Jean-René Aymes y Javier Fernández Sebastián, París, Presses Sorbonne Nouvelle, 1997, págs. 127-149. [Disponible en: <https://books.openedition.org/psn/2208?lang=es#bodyftn10> (Consulta: 2 de enero de 2019).]
- GÁLLEGO, Julián, «Sevilla y el monumento a Murillo (1838-1861)», *Goya: Revista de arte (ejemplar dedicado a: Tercer Centenario de Murillo)*, 169-171, 1982, págs. 44-51.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, ICAS, 2017.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, «El pintor de la reina del cielo... y de la tierra», en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*, ed. de Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Universidad de Sevilla-ICAS, 2019, págs. 529-536.
- GARCÍA TEJERA, María del Carmen, *Conceptos y teorías literarias españolas del siglo XIX: Alberto Lista*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1990.

- , «La huella del Espiritualismo Ecléctico en las ideas literarias de Donoso Cortés», en *Lecturas del pensamiento filosófico, político y estético. Actas XIII Encuentro de la Ilustración al Romanticismo (1750-1850)*, coord. de María del Carmen García Tejera, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2007, págs. 159-172.
- GÓMEZ AZEVES, Antonio, «Antigüedades. Bellezas artísticas y sepulcros de las iglesias Parroquiales de Sevilla», *Revista de Ciencias, Literatura y Artes*, 1859, págs. 278-297.
- GONZÁLEZ MANSO, Ana Isabel, «Los principios políticos de Alberto Lista: un análisis conceptual e histórico», *Revista de Estudios Políticos*, 152, 2011, págs. 143-181.
- JUDERÍAS BÉNDER, Mariano, «De la pintura en España antes de Velázquez», *La Ilustración Española y Americana*, 15, 1871, págs. 154-156.
- LABRADOR ARROYO, Félix, «La corte y la casa real en la Edad Moderna: un sujeto historiográfico», en *La cuestión de palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea*, coord. de Raquel Sánchez García y David San Narciso Martín, Granada, Comares, 2018, págs. 67-86.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, *La Sevilla de los Montpensier: segunda corte de España*, Sevilla, Fundación Focus-Abengoa, 1997.
- LÓPEZ ÁLVAREZ, Juan, «Textos de una polémica entre krausistas y neocatólicos en la Universidad de Sevilla», *Anales de la Universidad de Cádiz*, 7-8.2, 1990-91, págs. 321-329.
- LÓPEZ DE AYALA, Adelardo, *Obras completas de Don Adelardo López de Ayala. Tomo II: Teatro*, ed. de José M^a Castro y Calvo, BAE 181, Madrid, Atlas, 1965.
- LORENTE, Jesús Pedro, «Pintura y escultura de Historia: los grandes artistas a las puertas de los Museos», en *Historia y política a través de la escultura pública 1820-1920*, coord. de María del Carmen Lacarra y Cristina Giménez Navarro, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2003, págs. 145-172.
- MACARTNEY, Hilary, «“De todos los pintores, el favorito más universal”. Sir William Stirling Maxwell y el gusto por Murillo en Gran Bretaña y los Estados Unidos en

- la segunda mitad del siglo XIX», en *El arte español fuera de España*, ed. de Miguel Cabañas Bravo, Madrid, CSIC, 2003: 557-568.
- , «The Murillo/Velázquez debate: Aspect of the Critical Fortunes of Murillo and Velázquez in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Writing on Spanish Art in Britain and Ireland», en *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1920: Studies in Reception in Memory of Enriqueta Harris Frankfort*, ed. de Nigel Glendinning *et al.*, Woodbridge-Rochester, Tamesis, 2010, págs. 162-187.
- MÍNGUEZ BLASCO, Raúl, «¿Dios cambió de sexo? El debate internacional sobre la feminización de la religión y algunas reflexiones para la España decimonónica», *Historia Contemporánea*, 51, 2015, págs. 397-426.
- NAVARRO, Carlos G., «“Ese complaciente y monstruoso amor”. Observaciones sobre el murillismo en la pintura de la corte romántica española (1820-1865)», en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*, ed. Benito Navarrete Prieto, Sevilla, Universidad de Sevilla-ICAS, 2019, págs. 495-506.
- OROBON, Marie-Angèle, «Alegorías y heroínas: usos políticos de la imagen femenina en el Sexenio Democrático (1868-1874)», en *Mujer y política en la España Contemporánea (1868-1936)*, ed. de María Concepción Marcos del Olmo y Rafael Serrano García, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012, págs. 13-36.
- PÉREZ CALERO, Gerardo, «La exposición agrícola, industrial y artística de Sevilla de 1858», *Laboratorio de arte*, 9, 1996, págs. 183-207.
- RODRÍGUEZ DÍAZ, Manuel, *El mecenazgo de los Duques de Montpensier en Andalucía: arquitectura, jardines y coleccionismo*. Tesis Doctoral dirigida por Vicente Lleó Cañal y leída en la Universidad de Sevilla, Departamento de Historia del Arte, enero de 2016. [Disponible en: <https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/38213> (Consulta: 2 de enero de 2019).]
- SÁNCHEZ, Raquel y David SAN NARCISO (coord.), *La cuestión de Palacio. Corte y cortesanos en la España contemporánea*, Granada, Comares, 2018.
- TUBINO, Francisco María, *Murillo: su época, su vida, sus cuadros*, Sevilla, La Andalucía, 1864.

—, «Revista académica», *La Ilustración Española y Americana*, 15, 1871, págs. 255-259.

VELÁZQUEZ Y SÁNCHEZ, José, *Bartolomé Esteban Murillo: estudio biográfico*, Sevilla, El Porvenir, 1863.

VIDART, Luis, «La escuela poética de Sevilla», *Revista de España*, 4.15, 1868, págs. 337-358.