

APROXIMACIÓN A UNA LLAMATIVA DOLOROSA DEL ENTORNO U OBRADOR DE BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO EN PEGALAJAR

Pablo Jesús Lorite Cruz

RESUMEN

Este breve artículo trata sobre la existencia de una Virgen de los Dolores (en lienzo) conservada en la villa de Pegalajar que es afín a la escuela de Bartolomé Esteban Murillo.

SUMMARY

This little article talks about the existence of a painting so-called Virgin of Sorrows which is in Pegalajar village. It's near of Bartolomé Esteban Murillo's pictorial school.

Siguiendo nuestra línea de investigación de la búsqueda de obras de arte totalmente descontextualizadas en Sierra Mágina, hace unos meses el doctor López Cordero nos invitaba a visitar Pegalajar y nos mostraba el santuario de la Virgen de las Nieves en una zona cercana a la charca y en cierto modo un templo de menor importancia bastante reformado frente a la importante arquitectura de la parroquia de la Santa Cruz, si bien nos señaló el testero de la epístola (en el pequeño crucero) indicándonos que observáramos un lienzo.

La impresión y la sorpresa se dieron la mano al encontrar una obra descontextualizada en un templo que simplemente se juzga a simple vista imposible de tener nada interesante y que hemos creído muy conveniente aproximarnos a ella y traerla a las líneas del anuario de estudios de Sierra Mágina recordando un episodio histórico provincial parecido al ocurrido

en Lopera cuando Valenzuela enseña a un invitado Alfredo Cazabán el tríptico de San Miguel atribuido a Pedro Machuca a lo que el cronista indica en el culto Valenzuela una sonrisa *mefistofélica*.¹

Se trata de una obra perteneciente al barroco de la Baja Andalucía fácilmente de catalogar en el siglo XVII y con una ejecución que denota un pincel bastante interesante en donde no se pueden negar las características heredadas o incluso desde la mayor humildad diríamos directas del magisterio del pintor sevillano Bartolomé Esteban Murillo.

Seguidamente vamos a presentar un análisis detallado que nos vaya acercando a la gramática y las filiaciones de la misma en la que podamos ver esta escuela y en cierto modo plantearnos si se podrían encontrar cuestiones que lo alejaran de ella.

El primer punto que nos debe de llamar la atención es su iconografía, se trata de una Virgen María de cuerpo completo y arrodillada en un lienzo de medianas dimensiones que quizás por la altura actual en la que se encuentra y la monótona arquitectura del templo contenedor pasa un poco desapercibido, si bien una detenida observación nos demuestra un encuentro ante una representación extraña, no es una inmaculada ni una joven dolorosa basándonos en los dos temas principales de Murillo en su concepción de la Sin Pecado de belleza eterna.

No podemos negar la idealización y lindura del rostro de María prácticamente rozando la divinización, si bien no es impasible como la mayoría de las Inmaculadas Concepciones, sino que mira al fiel, interconecta (algo que no es nada común en las representaciones de María, es más desde el ángulo que la observemos nos está mirando intentando paliar su soledad) y al mismo tiempo transmite desde su precioso rostro una mirada de absoluta tristeza mientras apoya las manos en su corazón lo que nos viene a indicar que el autor está representando una reflexión de los Siete Dolores de María, en este sentido consideramos que se trata de la figuración de una iconografía dolorosa de la Virgen.

Si a esto sumamos que está caída sobre sus rodillas y en el fondo neutro se deja ver un ligero paisaje árido no hay duda de que nos encontramos

¹ CAZABÁN LAGUNA, Alfredo. "Una visita a Lopera de los Caballeros." *Don Lope de Sosa*. Jaén, año 1927. Edición Facsímil, p. 333.

ante la iconografía apócrifa de la Soledad de la Virgen que representa su retiro silencioso desde el entierro de Jesús hasta su resurrección sumida en profundo dolor; se podría leer como la culminación de las palabras con las cuales San Lucas cierra el capítulo de la infancia de Jesús una vez relatado el considerado como tercer dolor mariano: *Su Madre guardaba todas estas cosas en su corazón*,² en la Soledad, María guarda el dolor, una idea que no deja de ser afín a la religiosidad popular de la Edad Moderna donde las madres se identificaban muy bien con la figura de la Madre Dolorosa por la alta mortalidad infantil producida esencialmente en la crisis barroca española por dos importantes grupos de temidas tragedias, las que traían la inanición (plagas de langosta por ejemplo)³ o las infecciosas entre las que destaca la peste negra, muy conocida en la pintura civil de Murillo en los mugrientos niños de las desoladas calles hispalenses a partir de las lluvias de la primavera de 1649 plasmando con su dulzura uno de los episodios naturales más trágicos de la historia moderna de España.

Hay datos muy curiosos de esta catástrofe unida a la iconografía de la Soledad, por poner uno, los orígenes de la hermandad de la Soledad del convento franciscano de San Buenaventura se basa en el culto creado en torno a una cruz de madera que indicaba una fosa común de víctimas de dicha epidemia en la antigua plaza del Caño Quebrado.⁴

Toda esta desgracia de una manera consoladora la supo plasmar Murillo y quizás por esa circunstancia fuera un pintor tan aceptado en Sevilla, tomamos unas palabras contradictorias, pero claras del bohemio periodista Eugenio Noel que especifican perfectamente esta idea: *Sevilla quiere a Murillo porque él supo entenderla de la manera que es siempre más grata a la ciudades: no observándola muy profundamente*.⁵

Podemos llegar a más los desdichados niños sevillanos son divinizados en ciertas ocasiones por Bartolomé Esteban, ahí encontramos la be-

² Lc. 2, 51.

³ Un caso considerablemente estudiado y cercano fueron las que azotaron la provincia de Jaén. Cfr. LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio y APONTE MARÍN, Ángel. *Un terror sobre Jaén. Las plagas de langosta (XVI-XX)* Ayuntamiento de Jaén. Jaén, 1993.

⁴ LUENGO MENA, Jesús. *Compendio de las cofradías de Sevilla que procesionan a la catedral*. Espuela de Plata, Sevilla, 2007, p. 298.

⁵ NOEL, Eugenio. *Semana Santa en Sevilla*. (Renacimiento, Madrid, 1916). Reedi-ción Espuela de Plata, Sevilla, 2009, p. 127.

leza de su magistral *Buen Pastor* (Prado) en donde la suciedad del Niño Jesús (esencialmente en los pies) pasa desapercibida a la autoridad de la Segunda Persona e incluso uno de sus lienzos más interesantes que se puede confundir con su producción en iconografía civil a pesar de ser religiosa *Santo Tomás de Villanueva niño repartiendo su ropa a los pobres* (Museo de Arte de Cincinnati) pintado para el convento de San Agustín de Sevilla, tan dulce y querido era el lienzo por los sevillanos que cuando los agustinos lo venden a Manuel Godoy⁶ hay un motín en torno al convento en defensa de la obra que se encontraba en el presbiterio mayor que dejó 3 muertos.⁷ En el fondo no dejan de ser lienzos en donde el maestro del barrio de la Santa Cruz siempre tuvo presente y supo transmitir la idea de la virtud teologal de la Caridad⁸ que tan necesaria fue en la fatídica y contagiada Sevilla en la que le tocó vivir y en donde los miserables ayudaban a los miserables (no deja de ser lo que representa el pequeño “Tomásín” y en un segundo lienzo el ya santo arzobispo de Valencia dando el sustento alimenticio a los pobres -Norton Simon de Pasadena-).

El dolor paliado por la presencia divina en los actos de los hombres que nada tienen salvo la virtud teologal de la Esperanza que tras la resurrección llevará a un mundo mejor es quizás la idea más psicológica que nos lleva a pensar que la dolorosa de Pegalajar es cercana a la influencia de la escuela de Murillo porque en realidad como vamos a ir observando es lo que trasmite al observador desde un punto de vista más iconológico.

Tras esta reflexión podemos observar que el lienzo presenta una paleta tan triste como alegre, el fondo es neutro en donde a pesar de la suciedad nos encontramos alrededor de la cabeza de María esa luminosidad tan peculiar que creaba Murillo para representar el aura, la energía limpia del alma pura que ilumina la oscuridad demostrando la santidad por la carencia absoluta del pecado.

⁶ Secretario de Estado de España desde 1792 hasta 1798.

⁷ ITURBE SAÍZ, Antonio y TOLLO, Roberto (coordinadores). *Santo Tomás de Villanueva. Culto, historia y arte. Corpus Iconográfico*. Ediciones Escorialenses y Biblioteca Egidiana. San Lorenzo de El Escorial, 2013, pp. 109-110.

⁸ Cfr. PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo. “La caridad en la pintura de Murillo.” *La Iglesia Española y las instituciones de Caridad*. RCU. María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2006, pp. 799-812.



Dolorosa de Pegalajar (detalle). Fuente: propia.

La dulzura se acrecienta por el uso de una tonalidad palo de rosa (alegría en la penitencia por el terno litúrgico de la rosa de oro)⁹ en la túnica y que utilizó el maestro sevillano en sus principales lienzos caso de las

⁹ Realizamos esta referencia a dicho terno litúrgico no porque Murillo lo utilizara con ese fin frente a Francisco de Zurbarán que sí lo aplica a su *Misa del Padre Cabañuelas* en la sacristía del Real Monasterio de Guadalupe en donde deja claro que es una alegría en la penitencia del dubitativo jerónimo. En este sentido el palo de rosa permite al pintor esos colores alegres en una sociedad que sufría y de manera psicológica encontraba un consuelo en este color, el Barroco es muy teatral en la iconografía. Cfr. LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “Un brevísimo análisis sobre los colores litúrgicos de las casullas en la obra de Francisco de Zurbarán.” *XIV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*. Sociedad Extremeña de Historia y Asociación Cultural Lucerna, Fuente de Cantos, 2013, pp. 181-200.

ropas del *Buen Pastor* (Museo del Prado) o en *las dos Trinidades* (National Gallery), *San José y el Niño* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), *San Juan Bautista y Cristo* en donde elige la tonalidad para el manto de Jesús (Instituto de Arte de Chicago); también lo encontramos en vestiduras de la Virgen como en *la Virgen de Sevilla* (Louvre) o en la *Virgen con el Niño* de la colección Masaveu, en la Virgen Niña a la que enseña a leer Santa Ana (Prado); entre otras muchas siendo un recurso pictórico muy típico cuando no presenta sus azules y blancos representativos de sus inmaculadas.

En el lienzo que analizamos tampoco podemos observar una negación del azul, el color del cielo que se transformaría en celeste para los oficios litúrgicos de privilegio hispánico en honor de la Inmaculada Concepción muestra esta condición de la Virgen en un segundo manto de mayor tamaño y en un supletorio plano mezclándose con el cierto neutro del fondo.

Otra tonalidad muy interesante es el ocre claro del velo compuesto por una serie de pliegues considerablemente realista y dejando ver la melena eterna de la Sin Pecado con un ejemplo muy famoso en su diminuta *Virgen de la Servilleta* (Museo de Bellas Artes de Sevilla), la Virgen del Rosario del Museo Goya de Castres, la dolorosa que aparece rezando en el *Calvario* del Hermitage o quizás en la obra de Murillo que en su composición consideramos que más se asemeja a la obra analizada, *La Dolorosa* del museo hispalense compuesta por las tres mismas tonalidades en las tres redivivas prendas y una serie de pliegues de un parangón muy cercano, así la túnica rosada crea un pliegue o bocamanga en las muñecas que dejan ver la prenda interior blanca con un planteamiento de las apretadas puñetas muy similar; una altura ligeramente considerable entre la cabeza de María y el final superior neutro del lienzo, carnaciones equivalentes, uso del dinamismo silencioso donde interesa un sufrimiento más psíquico que físico, sin romper en ningún momento la belleza. Prácticamente resume la gramática de Murillo dejando muy claras las palabras que escribiera Friedländer pensando que hubiera sido el arte español sin la presencia de Murillo: *Sin él, la escuela española se vería privada de su más grato y humano acento*.¹⁰

¹⁰ FRIEDLÄNDER, Max J. y LAFUENTE, Enrique. *Realismo en la pintura del siglo XVII*. Editorial Labor, Barcelona, 1935, p. 127.

En esta ocasión el vecino del barrio hispalense de la Santa Cruz piensa en María Dolorosa como esa Madre retirada a la reflexión tras el entierro del Hijo y por tanto en la advocación de la Soledad que sedente abre sus manos al cielo y en donde prescinde del color negro del luto que utilizara en otras dolorosas como su célebre del Prado, si bien no es nada nuevo la negación del negro en pintores anteriores como Tiziano (claro ejemplo de su dolorosa de la misma pinacoteca madrileña).



Dolorosa de Bartolomé Esteban Murillo. Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Fuente: <http://www.ceres.mcu.es> (consultado el 29/12/2014)

En realidad esa presentación de los paños de la Virgen en tres tonalidades está presente en toda la obra de Murillo en considerables iconografías, por poner algunos ejemplos así la encontramos en *la Sagrada Familia* de la Colección Wallace de Londres, *La Virgen con el Niño* y *La Anunciación* ambas del mismo museo,...

Volviendo nuestra mirada a la obra de Pegalajar queda muy claro que el pintor conocía perfectamente el modelo de la dolorosa del museo de la Merced sevillana, si bien no sólo en una stampa difundida, sino que demuestra un discernimiento de la paleta que nos permite generar la duda de que conociera el lienzo de una manera bastante cercana o incluso compusiera su copia delante de ella.

Muy llamativas son las manos por la posición en el pecho sobre el corazón en señal a su amor y dolor al mismo tiempo de aceptación, la izquierda más relajada sobre la derecha con unos dedos alargados de gran idealización y una terminación muy refinada, en cierto modo puntiaguda, de las uñas y siendo destacable en la mano izquierda cuatro hoyuelos infantiles, el meñique de ambas manos se dobla perdiéndose en las sombras y el pulgar apoya sin fuerza oponiéndose en un delicado ángulo al índice en la izquierda; donde éste segundo se separa un poquito menos del medio, pero más que el medio del anular.

Todas estas características son similares y responde al mismo análisis que hiciésemos a las manos que Murillo pintara en la Inmaculada Concepción del cardenal Gaspar de Molina y Oviedo¹¹ (Prado), la conservada en el Museo de Cleveland, la del Meadows de Dallas (con independencia de encontrarse de medio perfil los 4 hoyuelos son claros) o incluso se pueden ver en sus carbonillos como el de la Purísima custodiado en la Galería Nacional de Ottawa; otro punto que nos vale para considerar la cercanía del autor de la obra de Pegalajar a los modelos del pintor sevillano.

Respecto a un análisis más profundo del rostro a nivel psicológico presenta una profunda tristeza producida entre la dulzura y la belleza, presentación claramente basada en Murillo y donde a nivel formal vemos muchos detalles copiados directamente del maestro: forma de las cejas.

¹¹ Obispo de Málaga desde 1734 hasta 1744 (anteriormente de Barcelona y de Santiago de Cuba), Presidente del Consejo de Castilla y Príncipe de la Iglesia.



Inmaculada Concepción de Gaspar de Molina y Oviedo.

Fuente: <https://www.museodelprado.es>

ligero sonrosado de las mejillas, nariz latina muy cuidada con pequeñas fosas nasales, los labios regordetes al mismo tiempo que presenta una boca pequeñita, delicada y carente de alguna intención de exteriorizar siquiera un suspiro (en Murillo habla el corazón, la impresión, no los gestos dinámicos aunque los tenga, su explosión es divina y magistral en un silencio que no se podría entender desde el raciocinio humano), algo que deja muy claro con sus vivos ojos, aunque estén condenados a la tristeza como es el caso de esta obra, volvemos a repetir, influenciada de manera bastante directa por el maestro sevillano.

Sombras delicadas y necesarias en las carnaciones rosadas de un ente femenino superior, sin pecado y por tanto imposible de entenderse envejecido, no deja de ser la viveza de la unidad que da luz en un espacio

neutro, la iluminación en la soledad, un hilo de esperanza en la tristeza es lo que consideramos que trasmite esta obra.

Llegados a este punto nos gustaría plantearnos la posibilidad de alguna contextualización bibliográfica local y la verdad es que la obra ha pasado desapercibida; Enrique Romero de Torres no la cita en su catálogo, de hecho pasa rápido por Pegalajar indicando que su iglesia de una sola nave no tiene interés y se centra en indicar el curioso arco de la Encarnación que fotografía¹² y es obvio que no lo haga; aquí otro punto de contextualización; plantearnos si se encuentra en su ubicación original, la respuesta es negativa.

Existe una unión entre Pegalajar y el barrio de la Santa Cruz de Sevilla que no creemos que vaya más allá de la pura casualidad, si bien nos gustaría plantearlo como curioso, a la entrada de dicho barrio hispalense nos encontramos la célebre iglesia de Santa María de la Blanca en donde Murillo pinta el milagro de la advocación de la Virgen de las Nieves del matrimonio romano ante el Papa Liberio,¹³ la parroquia de Pegalajar está dedicada a la Santa Cruz (de las pocas existentes en la diócesis de Baeza-Jaén junto a la de Baeza y Jaén -actual y desaparecida-), la patrona de la villa la Virgen de las Nieves.¹⁴

No es algo que vaya más allá de la eventualidad porque las fechas no cuadran y el plantear la existencia de algún sacerdote, noble o burgués de Pegalajar cercano a Sevilla que pudiera comprar el cuadro no es hipótesis válida porque no existía “en principio” en la villa en poder de la Iglesia antes de 1939, ya que se debe a la pía donación de una señora con bienes en la población, pero que no era oriunda ya que era apodada “la Toledana” y vivía en Madrid, aunque era de orígenes giennenses, pues en realidad se llamaba Capilla Toledano, nombre femenino muy afín a la ciudad de Jaén en honor a su patrona la Virgen de la Capilla. Dicha señora casó en segundas nupcias con José Gómez “el Niño Pepe,”¹⁵ apodo muy común en la

¹² ROMERO DE TORRES, Enrique. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*. S/L, c. 1915. Vol. 3, pp. 1162-1163 y Vol. 7, p. 38.

¹³ Sumo Pontífice Romano desde el 352 hasta el 366.

¹⁴ LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio. “Las fiestas de la Virgen de las Nieves de Pegalajar.” *Sunmután*. Colectivo de Investigadores de Sierra Mágina. Cambil, 2004, N.º 21, pp. 291-304.

¹⁵ Documentación oral del Dr. D. Juan Antonio López Cordero.

zona de Jaén para referirse a personas adineradas que por herencia lo eran desde su nacimiento. Siendo la esposa de un nivel de vida mucho menor es lógico pensar que el lienzo pertenecía a José Gómez y lo mantenía en su vivienda de Pegalajar no conociéndose desde cuándo lo atesoraba él o su familia. Capilla enviuda y lo dona a la ermita sin tener descendencia. Con esta información que nos contextualiza la obra por ahora es difícil de saber el porqué esta persona atesoraba dicho lienzo ya que su historia por esta zona de huertas “en principio” se ha perdido en la memoria colectiva.

La manera en que el lienzo ha pasado desapercibido es casi surrealista, difícil de explicar, pues en las últimas publicaciones generalistas de la provincia que han tratado el municipio siquiera se nombra, con más concreción en el fascículo de *Jaén pueblos y ciudades* dedicado a Pegalajar tan sólo se publicó una imagen exterior del santuario,¹⁶ más aún en la guía artística de Jaén publicada en 2005 siquiera se hace mención a la existencia del edificio.¹⁷

La única referencia que conocemos del lienzo por parte de un especialista la realiza la profesora Lázaro Damas en 1987, dice así: *El interior de la ermita está decorado con algunas pinturas de un pintor local, no obstante se conserva en ella un interesante cuadro al óleo de una Dolorosa, representada de medio cuerpo, de bello rostro recortada sobre un fondo paisajístico con potentes efectos de claroscuro. Parece tratarse de una obra del siglo XVIII pero la falta de noticias al respecto y un más detallado estudio nos impiden aventurar cualquier otra conclusión al respecto.*¹⁸

Estas palabras hay que entenderlas conociendo la ubicación del lienzo *in situ*. Esta clase de lienzos a distancia y sin una luz adecuada con mucha facilidad nos los podemos llevar al siglo XVIII. Hace aproximadamente 27 años no se podía fotografiar un lienzo ni ampliar lo fotografiado por métodos digitales, por tanto consideramos el acercamiento y atribu-

¹⁶ AAVV. *Jaén pueblos y ciudades*. Diario Jaén, Jaén, 1998, fascículo 105 (Pegalajar), pp. 2081-2100.

¹⁷ MORENO MENDOZA, Arsenio *et al.* *Guía artística de Jaén y su provincia*. Fundación J. Manuel Lara. Sevilla, 2005, pp. 117-119.

¹⁸ LÁZARO DAMAS, María Soledad. *Pegalajar, aproximación histórica*. (LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio coord.). Ayuntamiento de Pegalajar, Pegalajar, 1987, p. 200.

ción de aquel momento por parte de la profesora como bueno y acertado. Pongamos un ejemplo similar; en la parroquia de San Pedro de Úbeda existía un Cristo de Burgos que siempre por su distancia y oscuridad se consideraba una mala obra de siglo XVIII, fotografías más modernas y una contextualización con obras existentes en el vecino palacio de los marqueses de la Rambla demostraron que se trataba de un lienzo prerrafaelista del pincel de Fernando Álvarez de Sotomayor.¹⁹

Siendo más conocido el lienzo de la Dolorosa de Murillo del museo de Bellas Artes de Sevilla por el parecido con la obra de Pegalajar nos parecía importante acercarnos a la iconografía y condiciones que llevaron a cabo a Murillo el ejecutarla, aunque con anterioridad ya hemos esbozado varias reflexiones. Especifica Enrique Valdivieso en su genial catálogo razonado de Bartolomé Esteban que tan sólo se conocen tres dolorosas (la citada, la de busto del Prado anteriormente nombrada y otra muy similar conservada en Pedrola en la colección de los duques de Villahermosa).²⁰

Todas responden a la década comprendida entre 1660 y 1670, momento considerado como los años de grandeza y esplendor,²¹ período marcado por la tragedia en la vida de Murillo (concretamente en 1663 enviuda).²² Valdivieso indica que en este período existen una serie de encargos más bien privados en Sevilla en donde el gusto es por parejas de lienzos que representan un coronado de espinas (Ecce Homo) y una dolorosa (en presentación de retrato),²³ -dentro de este grupo estaría la reciente atribución del coronado de espinas conservado en la catedral de Guadix; si bien especifica la existencia de una pareja de cuerpo entero, un lienzo sería la dolorosa del Bellas Artes Hispalense y el Ecce Homo se encontraría en una colección particular de Madrid²⁴ (de hecho en el catálogo

¹⁹ LORITE CRUZ, Pablo Jesús. "El marquesado de la Rambla: títulos, genealogía y mecenazgo en la ciudad de Úbeda en el siglo XX." *Trastámara*. Asociación Cultural y de Estudios Jamilenudos. Jamilena, 2012, N.º 9, pp. 71-72.

²⁰ VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Murillo, catálogo razonado de pinturas*. Ediciones el Viso, Madrid, 2010, p. 601.

²¹ Op. Cit. Nota 16, p. 103.

²² ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Ars Hispaniae. Pintura del siglo XVII*. Tomo XV. Plus Ultra, Madrid, 1958, p. 340.

²³ Op. Cit. Nota 20, pp. 177-178.

²⁴ Op. Cit. Nota 20, p. 180.

muestra dicha obra), va a más, pues amplía con la existencia de otro *Ecce Homo* también de cuerpo entero, si bien de menor tamaño que se conserva en la Fundación de Santa Isabel de Villanueva del Río Segura,²⁵ que guarda la colección de María Isabel Baltasara López de Pizarro (1893-1904) lo que indica que el maestro o su obrador no realizó sólo un dúo.

De este Coronado como Rey de los Judíos no se conserva su pareja de dolorosa y sería desenfrenado pensar que es la existente en Pegalajar, no así el lanzar la hipótesis de que sea una copia basada en la pareja de esta desconocida. Tampoco se conocen todas las parejas que pudo realizar, las de su obrador -volvemos a incidir- y las copias posteriores.

Un claro ejemplo es la nueva dolorosa subastada en diciembre de 2014 por la casa Setdart en Madrid, según Valdivieso González obra que también debió de ser pareja de un *Ecce Homo*²⁶ y que en cierto modo también nos recuerda al lienzo pegalajeño con la diferencia de ser más oscuro, de menos tamaño y tener la Virgen las manos unidas en oración.

No debemos de olvidar que los lienzos de Murillo se copiaron mucho e incluso los originales como la dolorosa sevillana tienen un seguimiento en propiedad particular por bastantes países que a veces se pierden, en este caso se documenta en Londres, posteriormente en París hasta que la compra el marqués de Larios²⁷ y su viuda la dona al Bellas Artes de Sevilla en 1949²⁸ volviendo el lienzo a la ciudad de la que se supone que un día saldría.

Llegados a este punto es nuestro deber el plantear que sin un estudio interdisciplinar del lienzo en el que existan análisis a microscopio de tejidos o químicos de pigmentos al que no estamos en condiciones de llegar, nos basta con decir que el lienzo existe y mantenernos en el campo de la

²⁵ Op. Cit. Nota 20, pp. 358-359.

²⁶ Noticia aparecida en Europa Press el 2/12/2014.

²⁷ Creemos que se refiere a Manuel Domingo Larios y Larios (II marqués de Larios que fallece en París en 1895 sin descendencia y al que Mariano Benlliure Gil realiza el monumento en Málaga por ser uno de los principales evergetas de la ciudad. El título lo hereda José Aurelio de Larios y Larios (III marqués desde 1895 hasta 1921) ya que el IV Marqués de Larios (José Antonio de Larios y Franco) no fallece hasta 1957. En este sentido creemos que la viuda debe de ser la de Manuel Domingo.

²⁸ Op. Cit. Nota 20, p. 358.



Dolorosa de Pegalajar en su ubicación actual.

Fuente: propia.

hipótesis hasta que se puedan realizar estudios más especializados que escapen a las manos de la mayoría de los historiadores del arte.

Ante esta situación hay que plantear una duda evidente de que podría darse, el caso de que se trate de una copia muy buena que no vaya más allá del siglo XIX, aún así no se podría descartar la idea de escuela afín a Murillo, pues estaríamos ante la versión plagiada de un lienzo de Murillo o de su obrador que se ha perdido o no está descubierto, pues humildemente y con nuestras limitaciones humanas no hemos conseguido encon-

trar otro igual, no conocemos personalmente siquiera un carboncillo de ese rostro, quizás sea otra de las hipótesis sumadas del porqué ha pasado durante tantas décadas desapercibido en su ubicación actual al que debemos de sumar la circunstancia de ser la dolorosa del museo hispalense (obra en la que volvemos a incidir debe de estar basado) una de las menos conocidas dentro de la amplia colección de Murillo que atesora dicho museo con lienzos muy principales del autor que a lo largo de décadas han sido esenciales en el estudio del Siglo de Oro español.

A modo de conclusión es evidente que sería una auténtica temeridad afirmar que el lienzo de la dolorosa de Pegalajar fuera obra directa de Bartolomé Esteban Murillo, menos insensato si bien precipitado y nada recomendable concurriría buscar el nombre de un discípulo; en este sentido queremos dejar muy claro que a lo máximo que por ahora, con absoluta dependencia y sumisión llegamos es a poder decir que en esta interesante población de Sierra Mágina existe en el presente un lienzo con influencias del magisterio de Murillo.

Por el momento tenemos el deber de quedarnos en este punto; esperando que al menos estas líneas sirvan para rescatarlo del olvido, pues ha quedado claro que no parece ser un cuadro secundario de los que con dilatada frecuencia pululan por los templos y como última cuestión esperamos que este texto sirva como base para futuras investigaciones sobre el mismo apreciando un nuevo reclamo patrimonial en la siempre interesante localidad de la charca en el corazón de Sierra Mágina.

BIBLIOGRAFÍA.

- AAVV. *Jaén pueblos y ciudades*. Diario Jaén, Jaén, 1998, fascículo 105 (Pegalajar), pp. 2081-2100.
- AAVV. *La Sagrada Biblia*. Ediciones San Pablo, Madrid, 1998.
- AAVV. *Los Papas, veinte siglos de historia*. Pontificia Administración de la Patriarcal Basílica de San Pablo. Ciudad del Vaticano, 2002.
- ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego. *Murillo*. Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1982.
- . *Murillo*. Espasa Calpe, Barcelona, 1981.
- . *Ars Hispaniae. Pintura del siglo XVII*. Tomo XV. Plus Ultra, Madrid, 1958.

- BARSCHT, Adam. *The Illustrated*. Abaris Books, Nueva York, 1989.
- BROWN, Jonathan. *Murillo and his drawings*. Princenton University. Nueva Yersey, 1976.
- CAZABÁN LAGUNA, Alfredo. “Una visita a Lopera de los Caballeros.” *Don Lope de Sosa*. Jaén, año 1927 Edición Facsímil, p. 333 (es un artículo que se va expresando a lo largo de los números del año).
- CHIESA, Giacomo de la (Benedictus XV). *Missale Romanum ex decreto Concili Tridentini restitutum. A S. Pio X reformatum et Benedicti XV auctoritate vulgatum*. Reimpresión XXV; Juxta Typicam Vaticanam, Ciudad del Vaticano, 2004.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Historia de Sevilla: la Sevilla del siglo XVII*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 1986.
- FERNÁNDEZ LÓPEZ, José. *Programas iconográficos de la pintura barroca sevillana del siglo XVII*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2002.
- FRIEDLÄNDER, Max J. y LAFUENTE, Enrique. *Realismo en la pintura del siglo XVII*. Editorial Labor, Barcelona, 1935.
- HEIMBÜRGER, Minna. “La génesis de las escenas de género con niños de Murillo.” *Goya*. Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, 2005, N.º 307-308, pp. 229-242.
- ITURBE SAÍZ, Antonio y TOLLO, Roberto (coordinadores). *Santo Tomás de Villanueva. Culto, historia y arte. Corpus Iconográfico*. Ediciones Escorialenses y Biblioteca Egidian. San Lorenzo de El Escorial, 2013.
- LÁZARO DAMAS, María Soledad. *Pegalajar, aproximación histórica*. (LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio coor.). Ayuntamiento de Pegalajar, Pegalajar, 1987.
- LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio. “Las fiestas de la Virgen de las Nieves de Pegalajar.” *Sunmután*. Colectivo de Investigadores de Sierra Mágina. Cambil, 2004, N.º 21, pp. 291-304.
- LÓPEZ CORDERO, Juan Antonio y APONTE MARÍN, Ángel. *Un terror sobre Jaén. Las plagas de langosta (XVI-XX)* Ayuntamiento de Jaén. Jaén, 1993.
- LORITE CRUZ, Pablo Jesús. “El marquesado de la Rambla: títulos, genealogía y mecenazgo en la ciudad de Úbeda en el siglo XX.” *Trastámara*. Asociación Cultural y de Estudios Jamilenudos. Jamilena, 2012, N.º 9, pp. 55-78.

- . “Un brevísimo análisis sobre los colores litúrgicos de las casullas en la obra de Francisco de Zurbarán.” *XIV Jornadas de Historia de Fuente de Cantos*. Sociedad Extremeña de Historia y Asociación Cultural Lucerna, Fuente de Cantos, 2013, pp. 181-200.
- LUENGO MENA, Jesús. *Compendio de las cofradías de Sevilla que procesionan a la catedral*. Espuela de Plata, Sevilla, 2007.
- MORALES Y MARÍN, José Luis. *La pintura en el Barroco*. Espasa Calpe, Barcelona 1998.
- MORENO MENDOZA, Arsenio *et al.* *Guía artística de Jaén y su provincia*. Fundación J. Manuel Lara. Sevilla, 2005, pp. 117-119.
- NAVARRETE PRIETO, Benito. *El joven Murillo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2009.
- . *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 1997.
- NOEL, Eugenio. *Semana Santa en Sevilla*. (Renacimiento, Madrid, 1916). Reedición Espuela de Plata, Sevilla, 2009.
- PAREDES GONZÁLEZ, Jerónimo. “La caridad en la pintura de Murillo.” *La Iglesia Española y las instituciones de Caridad*. RCU. María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 2006, pp. 799-812.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. *Pintura española recuperada por el coleccionismo privado*. Fundación Fondo de Cultura de Sevilla, Sevilla, 1997.
- ROMERO DE TORRES, Enrique. *Catálogo de los monumentos históricos y artísticos de la provincia de Jaén*. S/L, c. 1915.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa.” *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*. Sevilla, 2009, N.º 37, pp. 261-270.
- . *Murillo, catálogo razonado de pinturas*. Ediciones el Viso, Madrid, 2010.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique y MARTÍNEZ DEL VALLE, Gonzalo José. *Recuperación visual del Patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos*. Universidad de Sevilla, Sevilla, 2012.
- VILLEGAS, Alonso de. *Flos Sanctorum y historia general en que se escribe la vida de la sacratísima madre de Dios y Señora Nuestra y la de los santos antiguos que fuera antes de la venida de Nuestro Salvador al mundo*. Edita Don Juan de Bezàres, Barcelona, 1760.

WOJTYLA, Karol (Ioannes Paulus II). *Missale Romanum*. Editio Typica. Tertia. Typis Vaticanis, 2002.

WEBGRAFÍA.

Catálogo de la Colección Norton Simon: <http://www.nortonsimon.org>
Catálogo del Museo del Hermitage: <http://www.hermitagemuseum.org>
Catálogo del Museo del Louvre: <http://www.carteles.louvre.fr>
Catálogo del Museo del Prado: <https://www.museodelprado.es>
Catálogo del Museo de Arte de Cleveland: <http://www.clevelandart.org>
Catálogo del Museo Goya de Castres: <http://www.musees-midi-pyrenees.fr>
Catálogo del Museo Meadows: <http://www.meadowsmuseumdallas.org>
Catálogo del Instituto de Arte de Chicago: <http://www.artic.edu>
Catálogo del Palacio Pitti: <http://www.polomuseale.firenze.it>
Catálogo de la Colección Wallace: <http://wallacelive.wallacecollection.org>
Catálogo de la Galería Nacional de Ottawa: <http://www.gallery.ca>
Red digital de colecciones de museos en España: <http://www.ceres.mcu.es>
Web de la galería de subastas Setdart: <http://www.setdart.com>