

BARTOLOMÉ ESTEBAN MURILLO Y SUS PINTURAS DE JAÉN

Por Manuel Capel Margarito

ES penoso constatar, una vez más, la repetida afirmación de que en España hay que demostrar todos los días lo que cada uno es, hecho que se aplica, incluso, a las grandes figuras desaparecidas, las cuales soportan, a ritmo pendular, épocas de revalorización y de desprestigio; además, solemos encasillar a las personas y a sus hechos con juicios precipitados, a modo de motes, que pasan por «brillantes» intuiciones, con los que se pretende archivar definitivamente su comprensión. Este ha sido el caso de otro andaluz universal, Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), cuyo tercer centenario de su muerte celebró Sevilla, en los primeros días de noviembre de 1982, con un *Symposium* internacional, «Murillo y su época», y del que aún se espera la publicación de sus Actas que, sin duda, algo aportarían a una mejor comprensión de su personalidad y de su obra artística; a ello pretendimos contribuir entonces (1) y este mismo significado entraña la breve *addenda* que incorporamos al celebrado *corpus* que, sobre el estado gene-

(1) Vid. nuestra comunicación: «Bartolomé Esteban Murillo o la pintura universal» (Actas del Symposium).

ral de las investigaciones del ilustre sevillano, así como del catálogo y fotografía de sus obras documentadas o atribuidas, ha realizado (2) el profesor Angulo.

De la relevancia del arte de Murillo levanta acta, en 1683, el llamado «Vasari alemán», Joaquín Sandrart, que hacía una elogiosa y puntual biografía de nuestro artista al año siguiente de su muerte. Todo el siglo XVIII europeo —cuya pintura arranca de Murillo, en opinión del marqués de Lozoya (3)— profesó, asimismo, una enorme admiración a su arte, la cual alcanza su apoteosis en el siglo XIX, durante el Romanticismo. En España, en cambio, estos fervores extranjeros tuvieron su eco en buena parte del pasado siglo, hasta que entraron en una fase de olvido y trivialización —aspecto éste muy proclive en la cultura andaluza— y nuestro artista quedó «encasillado» (4) con el marchamo de pintor popular, «castizo representante del alma española» (!)...

Y es que, el arte español, a partir del Renacimiento, asume de un modo peculiar las corrientes europeas: muestra un semblante renovado, esplendente, pero lleno de intimidades afincadas en la tradición. Así, las arquitecturas renacentes, de restallantes fachadas platerescas, de ricas teorías romanas en la solución de sus portadas, poseen interiores góticos, claustros medievales y naves de crucería en sus iglesias. En suma, ni renuncia totalmente a su lastre goticista —que combina en variadas formas arquitectónicas (mudéjar, isabelino, plateresco) y prolonga en el tiempo hasta el final del siglo XVI — ni se somete a la disciplina del nuevo orden clásico, ya que no logra —sino en contados casos— desahucarse de superfluidades prebarrocas.

¿Y el Barroco? Todo concluye en la explosión de sus portadas, en el alarde efectista que oculta la pobreza de sus materiales, en la reiteración de sus molduraciones geométricas y vegetales, coloristamente agitadas.

La escultura del Renacimiento español comienza siendo barroca (J. de Juni, G. Becerra, E. Jordán, J. de Anchieta...) y, aunque aspire a un naturalismo y a una correcta comprensión de la figura humana, no consigue aquietar ímpetus, sosegar estridencias, ni siquiera contener anticipos manieristas que, como en el caso de Alonso Berruguete (5), cuanto hay de bello y sugerente en las formas y proporciones humanas se convierte para él en

(2) *Murillo*, 3 vols., Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1981.

(3) Vid. *Historia del Arte Hispánico*, t. IV, Salvat, Barcelona, 1945, págs. 338 y sigs.

(4) Manuel CAPEL MARGARITO, «Murillo, un injusto encasillamiento», *Diario «Ideal»*, de Granada, 7 marzo 1982.

(5) Vid. Manuel CAPEL MARGARITO, «Alonso Berruguete», *Rev. «Alba»*, Madrid, 1952.

preceptiva emocional: su canon en la belleza humana, la medida está en función de la expresión. Y todo ello moviéndose dentro de la carpintería medieval y los retablos góticos, con empleo casi exclusivo de la madera —los mármoles vienen convertidos en sepulcros desde Italia o son esculpidos en nuestro suelo por artistas extranjeros, al igual que acontece con las contadas estatuas de bronce—, todo lo cual impide las posibles creaciones originales. Esta misma tendencia se prolonga en el Barroco, a través de la llamada escultura *de candelero* y, salvo excepciones, como Juan Martínez Montañés, Juan de Mesa o Alonso Cano, en que lógrase dominar tanto dramatismo, casi todo lo demás resuélvese en conmociones pasionales y realismos sangrientos que parecen tomados de un políptico flamenco del siglo xv.

La pintura no podía ser una excepción, el substratum analítico y descriptivo de las pinturas flamencas había atrapado al genio español, castellano y andaluz, principalmente, no permitiéndole alcanzar, en toda su pureza, los aires nuevos de Italia, sino en un plan amanerado y reiterativo. Pedro Berruguete, con habérsele intitulado «pintor de Castilla» (6), no es sino una mezcla —como ha visto Azcárate (7)— de influencias flamencas e italianas; lo propio acontece con los pintores andaluces (Alejo Fernández, Pedro de Campaña, Luis de Vargas...) o con los artistas levantinos: leonardescos, los unos (H. Yáñez de la Almedina o H. de Llanos); rafaelescos, los otros (Los Macip, Vicente (8) y Juan de Juanes)... «Afectada e insípida labor —prosigue Azcárate (9)— que giraba en torno a la obra de los grandes maestros». Los que trabajan al margen de la corte o de la pintura oficial, como Luis de Morales o El Greco, tampoco conectan con la pintura europea: el primero porque vive inmerso en su medievalismo adusto y de intensa religiosidad; el segundo porque combina y salta de su bizantinismo iconográfico a un manierismo muy intelectualizado.

La pintura Barroca, con ser una etapa gloriosa del arte español, no lo es, en líneas generales, por sus grandes innovaciones, ni aun por su alineamiento con las formas, temas y sensibilidad europeas; continúa la constante realista de la pintura flamenca y española —con todos los matices de realismo *desrealizador* en Velázquez (10) o de realismo *humanizador* en las te-

(6) Rafael LAÍNEZ ALCALÁ, *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*, Madrid, Espasa-Calpe, 1943.

(7) *H.ª del Arte*, Ed. EPESA, Madrid, 1950.

(8) Manuel CAPEL MARGARITO, *Historia y arte de la antigua villa de Benicarló. El retablo de Vicente Macip*, Archivo de Arte Valenciano, Valencia, 1975.

(9) *Op. cit.*

(10) J. ORTEGA Y GASSET, *Velázquez*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid.

las de Zurbarán— y con una enorme afición a los juegos virtuosistas de la luz anieblada o tenebrista, no exenta, también, de tradición en la pintura española anterior; en cambio, las mitologías o el paisaje, la exaltación de la belleza humana en su desnudo (11) o los temas burgueses y galantes, etc., están condenados en la pintura española del siglo XVII, que abunda en la iconografía que ha puesto en entredicho la Reforma Protestante y que reivindica el Concilio de Trento: Inmaculadas y temas de santos, asuntos sacramentales o pasionales y martirologios. Y todo ello hasta llegar a Murillo, con el que se abre, para la pintura española, un capítulo esencial de la pintura universal.

* * *

Pensamos que ha sido la más reciente crítica artística, encabezada por el profesor Camón Aznar, la que ha sabido advertir en Murillo «la revolución más trascendente de la pintura española del siglo XVII» (12), devolviéndole todo el prestigio que demanda su enorme personalidad, despojándola, al mismo tiempo, de esa ganga de sentimentalismo popular que, perezosamente, se le ha colgado a falta de un análisis más profundo y meditado de su obra.

«Hoy la reivindicación de Murillo —escribía el Dr. Camón (13)— tiene que arrancar de supuestos estrictamente *históricos* y *técnicos*, estimando como una simple añadidura esos otros valores emotivos y devotos que antes constituían el eje de admiración».

En el primero de los supuestos, el histórico, hay que señalar cómo Murillo entró, por méritos propios, en la nómina de los grandes pintores de todos los tiempos, como así fue reconocido desde su misma época; no precisa, pues, revalidar su prestigio ni restaurar su obra, de enormes realizaciones; sólo exige aventar de adjetivos la calificación apriorística que ha venido haciéndose de ella y acometer el estudio sereno y analítico de su pintura, que nos permitirá reconocer en él al artista más universal —hasta Goya o Picasso— de toda la pintura española, entendiendo por tal *al que más y mejor supo conectar con el arte europeo en todo el siglo XVII*. Pensamos

(11) Aparte de la «Venus del espejo», de Velázquez, véase, como uno de esos raros ejemplos, el cuadro de uno de sus discípulos, Sebastián Martínez, en su Virgen de la O, en la catedral de Jaén, que reproducimos en nuestro trabajo: «Sebastián Martínez, discípulo de Velázquez y pintor de Cámara de Felipe IV, en la catedral de Jaén», *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*, núm. 67.

(12) *Las artes y los días*, Ed. Aguilar, Madrid, 1965.

(13) *Op. cit.*

que ha sido ésta la razón última de su incomprensión, la misma que ha motivado el recurso de las denominadas «influencias» o de las fáciles «estigmatizaciones»:

...«el pincel como escoba
la luz como cuchillo
me azucará la grácil abeja de Murillo»... (14).

No se ha probado que Bartolomé Esteban diese sus primeros pasos como pintor en el taller de Juan del Castillo, artista sevillano que, tras un breve viaje a Granada, se ha dicho que atrajo hasta Sevilla a Alonso Cano; se ha creído verlos a los dos, a Murillo y a Alonso Cano, en el taller de Del Castillo contagiándose —¿quién a quién?— esa prestancia y porte elegantísimo de sus figuras. Se menciona, asimismo, a Zurbarán y lo que debió suponer para ambos su presencia, pero no se ha reparado en lo que separa al pintor de Fuente de Cantos de Murillo: el inaccesible Zurbarán crea personajes «con un destino centrípeto..., mientras que los de Murillo se esponjan y difunden, no se distancian sino que vienen a nosotros» (15). Hasta la luz que en Zurbarán tiene una entidad sustantiva, en Murillo se confunde con las superficies que ilumina. Este acercamiento —continúa José Camón Aznar— es, probablemente, una de las causas de desafección de nuestra época por Murillo, pues esta edad nuestra prefiere una separación emotiva, «una sequedad mineral de planos y poliedros y esos colores que nos alejan con sus ácidos» (16).

Se ha exagerado el venecianismo de Roelas y su impacto colorista en Murillo, que sólo contaba ocho años cuando murió aquél, en 1625.

Otros, como Mayer, creen ver en nuestro pintor influencias de Guido Reni (17); Palomino lo llamaba «el Van Dyck español» y esto a través del cauce admirativo de Pedro de Moya, un pintor granadino (18) condiscípulo de Murillo, que estuvo en Flandes y luego en Inglaterra, por seguir los pasos del exquisito retratista flamenco.

Bartolomé Esteban fue permeable, como cualquier artista que se precie, a cuantas manifestaciones artísticas componían el medio-ambiente de su Sevilla natal, en el segundo y tercer tercio del siglo XVII, sin que perma-

(14) R. ALBERTI, *A la Pintura*, Ed. Losada, Buenos Aires.

(15) J. CAMÓN AZNAR, *Summa Artis*, t. XXV, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, págs. 533 y sigs.

(16) *Op. cit.*

(17) *Historia de la Pintura Española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1947.

(18) *Pintores granadinos del siglo XVII*, Public. del Museo de Sevilla, 1982.

neciese, tampoco, ajeno a cuanto se estaba haciendo en Europa; por ello, no es difícil advertir, a través del proceso evolutivo y conformador de su personalidad artística, la huella diversa de cuanto ocurría en la pintura de su tiempo: conoce el tenebrismo de Caravaggio y el de Ribera, el virtuosismo zurbaranesco de las telas y de los bodegones, el brillante colorido de Roelas y la gracia y compostura de las figuras de Van Dyck... Y, sin embargo, su pintura no llega jamás a confundirse con la de ninguno de estos pintores; otra cosa es «acomparar su sensibilidad a la europea contemporánea» y, sobre todo, anticiparse a los géneros y a las técnicas pictóricas de los dos siglos siguientes.

El supuesto técnico no puede quedar reducido al recurso de los adjetivos, sugestivo instrumento que ha pretendido explicar la evolución de su pintura. Este fue el éxito de Ceán Bermúdez cuando acuñó el molde de *los tres estilos* de Murillo: el *frío*, tenebrista o de los temas sencillos de la vida real; el *cálido* o colorista y de los éxtasis de santos; y el *vaporoso* o de las Inmaculadas y Asunciones. Sujetar a fórmulas de comprensión el arte de Murillo equivale a cerrar toda posibilidad de diálogo con su obra e impedir su lectura, ya que en la mayoría de los casos su arte es todo lo contrario de lo que aparenta, significa una reacción contra lo que predica. También esto supo verlo el profesor Camón Aznar cuando señala: su reacción *anti-plástica*, al romper el esquema tenebrista napolitano y bañar los volúmenes con «la misma gásea claridad» (19). Y es que Murillo impone una técnica impresionista, inmersa en el hilo mismo de la tradición hispana —paralela a la velazqueña—, de pincelada suelta y sumaria, de táctil cromatismo, que anuncia ya lo que habría de ser la pintura europea del siglo XVIII (Reynolds, Gainsborough...). Impresionismo valiente y jugoso, de pimpante colorido —paralelo al de Rembrandt— que modela las figuras con masas de luz. Bartolomé Esteban es un gran colorista, pero se extrema su análisis cuando se le atribuye el uso continuado de una técnica de «contraluz veneciano»; colorista lo es también su contemporáneo Juan de Valdés Leal (20) y, sin embargo, no puede confundirse a ambos en una misma acepción; es cierto que los dos tenían actitud e interés por el color, incluso «la misma trémula pincelada y gama semejante», pero la diferencia estriba en que Murillo usa del color, disciplinado a la forma, sin dejarle que grite su presencia implacable de rebeldías expresionistas. Es verdad que emplea gruesos trazos y amplios empastes y que una luz, a veces artificial, acrecienta los volúmenes, pero

(19) *Op. cit.*

(20) Manuel CAPEL MARGARITO, *Juan de Valdés Leal y sus pinturas de Jaén*, Archivo Hispalense, Sevilla, 1978, núm. 178, págs. 119-130.

sin tornarse jamás en las plantas del Tintoreto ni en los oros del Veronés... Más cercano al gusto aristocrático de la pintura inglesa, que a la línea tremendista de Valdés Leal, de espaldas a la disciplina del dibujo y de color gritador.

Murillo encarna, también, una reacción *antinaturalista*; aunque es un soberbio dibujante —se le ha juzgado de «dibujante débil»— y un gran retratista —aunque se ha minimizado su obra como tal—; lo que sucede es que el color lo desencaja del dibujo con afanes de modernidad novecentista y muchos de sus modelos se convierten en santos y santas de su importante repertorio de *historias* religiosas; díganlo, si no, sus grandes lienzos del Museo del Prado, San Isidoro o San Leandro de la catedral de Sevilla, la *Huida a Egipto*, del Institute of Arts, de Detroit, etc., por citar sólo algunos ejemplos, o simplemente la serie dispersa de dibujos de él conocidos, que muestran su ágil desenvoltura para ordenar la línea y proporcionar y situar los elementos de la composición. A pesar de ello, esta visión antinaturalista de que hablamos aparece en la concepción idealizadora que hace de todas sus creaciones. No hay *mímesis*, individuación, sino idealismo universalista; sus personajes dejan de ser seres concretos para trascender a realidades intemporales; no obstante, la belleza de sus Vírgenes —que irradian dulce espiritualidad— es superior a las de Rafael —de belleza sensible y gratamente sensual—, y el predicado casticismo de sus *Madonas sevillanas* es, acaso, «el más afín con el barroco internacional»...

Y es que no existe esa respetuosa separación entre el retrato y el espectador, como ocurre en Velázquez, ni ese ensimismamiento ausente de Zurbarán. El «ser como niños» del mensaje de Cristo lo ha convertido en forma de expresión y lenguaje pictórico, que permite su aproximación estamental y temporal, de donde su fácil trivialización, como ocurre a lo trascendente que adopta una comunicación asequible. En este proceso de poetización del modelo —la transmutación del recuerdo en imaginación— es precisa una cierta dosis de metaforización, como escribía Mallarmé: ¿Está suficientemente oscuro? ¿Sí? Pues ya está claro.

Como Murillo pasa también el retrato de su concepción medieval —retrato individual y rango social— a su aproximación romántica, de exaltación de la Naturaleza, de auténtico protagonismo del artista, que se revela en el carácter y psicología del propio retratado. He aquí uno de los principales rasgos de universalidad de su pintura, la clave que ha permitido sostener su aceptación espacio-temporal, junto a otros aspectos como: el empleo generalizado de los «cuadros de género», que pasan, muchas veces, por «historias» religiosas; así, *Santa Isabel curando a los leprosos* no es sino

un bello trasunto de la sociedad española del siglo XVII y una de las telas más hermosas de la pintura de todos los tiempos.

¿Qué es su *Milagro de los panes y los peces*, del Hospital de la Caridad de Sevilla, sino un preludio de las «meriendas campestres» de Wateau? ¿Y los temas de niños y ángeles-adolescentes sino el modelo en el que se inspiran las *pastorales* de Tomás Gainsborough? (21).

Y los «bodegones» en las esquinas de los cuadros, «con maestría superior a cuantos pintaban entonces en España» (22). ¡Y el «paisaje»! Otro de los puntos de máxima originalidad en la pintura de Murillo: frente a la visión concreta del habitat urbano o rural, flamenco o francés, la imaginación romántica que sustituye al recuerdo, llena de emotividad no sujeta, tampoco, a reglas de elevación o descenso de la línea del horizonte, ni «incendios» a la puesta del sol; las recetas de taller dan paso a la creación emocional y audaz, y a las nuevas técnicas para expresarlo.

Por último, apréciase una reacción *antiascética*, porque «Murillo cancela esa religiosidad de tan grave y ceñuda vocación» (23). Es santidad de gozosa naturaleza, henchida de luz y sol domésticos; no adusta o ensimismada, sino alegre y mesiánica; no es religiosidad interior o culturalista, sino expansiva y comunicativa.

Murillo ha creado, además, una importante iconografía religiosa (en las Concepciones y en las figuras del Buen Pastor) y profana (en el repertorio de niños de la calle), todo lo cual constituye su personal modo de expresar la pintura, que tanto celebró la Europa del Rococó y del Romanticismo, y no por su tiempo o regionalismo, sino todo lo contrario, por sintonizar con un Barroco supranacional y europeo.

* * *

Pero además, es que Bartolomé Esteban Murillo fue un pintor extraordinariamente prolífico: no sólo por la variedad y reiteración de muchas de sus iconografías, sino sencillamente por el número de sus realizaciones. Murillo, a diferencia de Velázquez, pintó mucho; no vale la precisión de que «hubo de tener colaboradores, sobre todo en la ejecución de las grandes series y en la repetición de cuadros devotos» (24), ni justifica su extenso

(21) M.^a Hortensia GRANDAL, «Tomás Gainsborough», *Rev. «Goya»*, núm. 166, 1982.

(22) J. CAMÓN AZNAR, *op. cit.*

(23) *Ibidem.*

(24) D. ANGULO INÍGUEZ, «Murillo», *op. cit.*, t. I, pág. 204.

Catálogo el hecho de que figure una variada relación de «aprendices y pintores empadronados en su casa» (25). Consta el afán de sus contemporáneos por poseer un lienzo del taller del maestro y, a veces, incluso el capricho de poseer una réplica de determinados temas. El profesor Angulo ha ordenado más de tres mil cuadros en su *Murillo*, a pesar de que sólo los 448 primeros los considera, con fundamento, del maestro sevillano.

No puede extrañar, pues, que encontremos en Jaén y su provincia referencias a cuadros de Murillo: conservados algunos, desaparecidos o habiendo cambiado de propietario los más.

Así, en el Catálogo de 1846, correspondiente al Museo Provincial de Jaén (instalado en el Convento de Jesuitas, luego Instituto de Enseñanza Media) encontramos reseñado (26) con el número 66 un *San Juan de Dios*, por Murillo, que no ha llegado a las salas del Museo actual y del que tampoco hace referencia Angulo en su libro.

El cuadro de la *Virgen del Rosario*, de Murillo, propiedad del marqués de Foronda —que fue diputado a Cortes por Cazorla (Jaén)— hallase en Barcelona y fue publicado por «Don Lope» (27); Angulo lo reproduce (número 987 del Catálogo, lámina 545), si bien lo clasifica entre los cuadros de dudosa atribución. En este mismo grupo de cuadros, atribuidos a Murillo «sin verdadero fundamento», incluye el lienzo de la *Sagrada Familia* (número 1.192 del Catálogo), composición en la que aparece el Niño sosteniendo una cruz y rodeado el grupo de querubines; propiedad de los señores de Ace-do, que lo tenían instalado en su casa de campo «situada entre Jódar y su estación férrea», y que fue publicado en la mencionada crónica giennense (28).

Recoge, también, el Dr. Angulo Iñíguez los dos cuadros de la Catedral de Jaén, *Ecce Homo* y *Dolorosa* (láminas 564 y 565), atribuidos a Murillo, y a los que considera «copias antiguas de un original desconocido».

De entre los cuadros existentes en el Colegio de San Felipe Neri, de Baeza, limitase a consignar la noticia expresada por Ponz, acerca de unas «copias más o menos exactas de Murillo», que aún permanecen.

El *Salvador Niño* en la puerta del tabernáculo del altar mayor (figura 1) de la iglesia parroquial de Baños de la Encina (Jaén), es un formida-

(25) *Ibidem*, pág. 206.

(26) Rev. «Don Lope de Sosa», Jaén, 1914, págs. 66 y sigs.

(27) *Revista de Jaén*, 1921, págs. 369-71.

(28) *Don Lope de Sosa*, 1929, pág. 119.

ble ejemplo de pintura barroca, digna del pincel de Murillo, a quien viene atribuyéndosele, no sólo por la cantidad de detalles que concurren en su ejecución —dibujo, composición y colorido—, sino porque se equipara en interés artístico a la valiosa pieza, de mediados del siglo XVII, sobre la que va instalada: espléndida urna-sagrario de materiales preciosos, maderas de ébano y apliques de marfil, columnas pareadas de carey, basas, capiteles y coronamiento de plata —un gran pelícano con sus crías—, espejos con relieves de ángeles en el plinto, etc., en un verdadero alarde de joya de museo en todo su conjunto. La pintura, protegida por un cristal, hállase dentro de un marco de contorno mixtilíneo y representa al Salvador-Niño o al Buen Pastor, que avanza de modo característico, inclinando la cabeza, de pelo ensortijado y rubio, hacia la derecha, mientras descubre su pie desnudo y todo Él envuelto en un manto azul de vaporosos pliegues; sostiene en su mano izquierda una cruz, de repetida posición en diagonal, con perspectiva de profundidad y, en la derecha, alza un cáliz, cuya tipología es de mediados del siglo XVII; una atmósfera colorista, azul y rosa, envuelve el círculo de ángeles con palmas y flores, de nubes y querubines (29).

Finalmente, damos a conocer una *Virgen Dolorosa* (figura 2) sobre tela, en buen estado de conservación; de 127 x 99,5 cms., existente en la sacristía de la iglesia parroquial de Pegalajar (Jaén), la cual lleva en su parte posterior una inscripción reciente: «DONADO POR D.^a CAPILLA SANCHEZ CORTES. PEGALAJAR. 1964». Ofrece gran analogía con la *Dolorosa*, propiedad particular de Madrid, recogida por Angulo (30), pero es ésta de mayores dimensiones y mejor factura; es de una gran belleza en el rostro —no tiene los ojos adormilados como aquélla—, con mucha más soltura en el plegado de las telas y corrección en el dibujo, situada al aire libre, sobre un breve fondo de paisaje; su volumen se alza de una penumbra artificial, a fuerza de luz, que se derrama sobre la cabeza y las manos, éstas características de Murillo —la derecha sobre la izquierda—, con sus dedos abiertos en compás. Creemos que se trata del original antiguo, del que proceden otras réplicas, como la incluida por Angulo en su Catálogo.

(29) Angulo sólo recoge su noticia (núm. 1.312 del Catálogo) y remite a la fotografía 36.042 del Archivo Mas, afirmando que es de Domingo Martínez.

(30) *Op. cit.*, t. II, núm. 1.590, lám. 569.

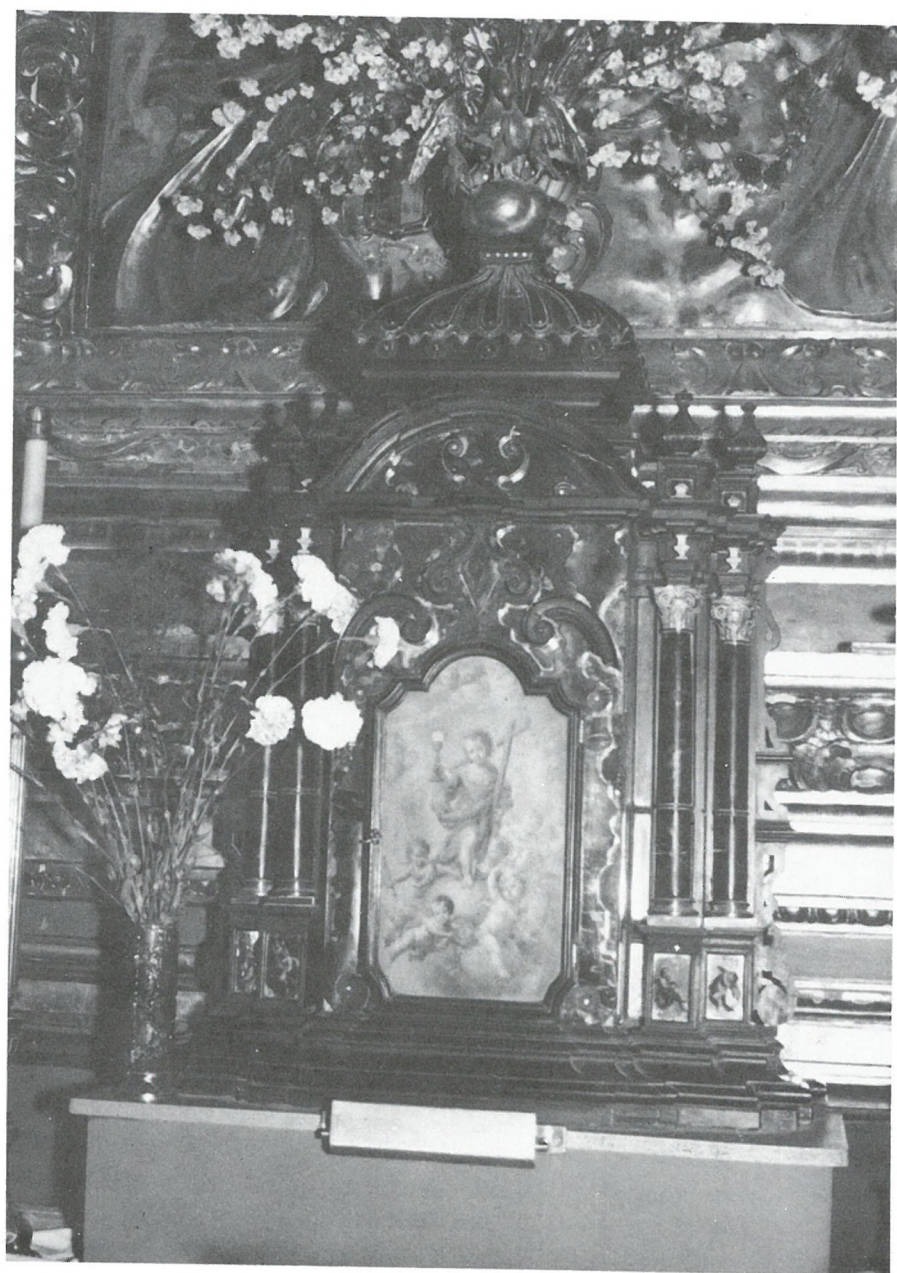


Figura 1.—Salvador-Niño, de Murillo, en la iglesia de Baños de la Encina (Jaén).



Portada del Sagrario de la iglesia de Baños de la Encina. (Foto: Muñoz Valor).

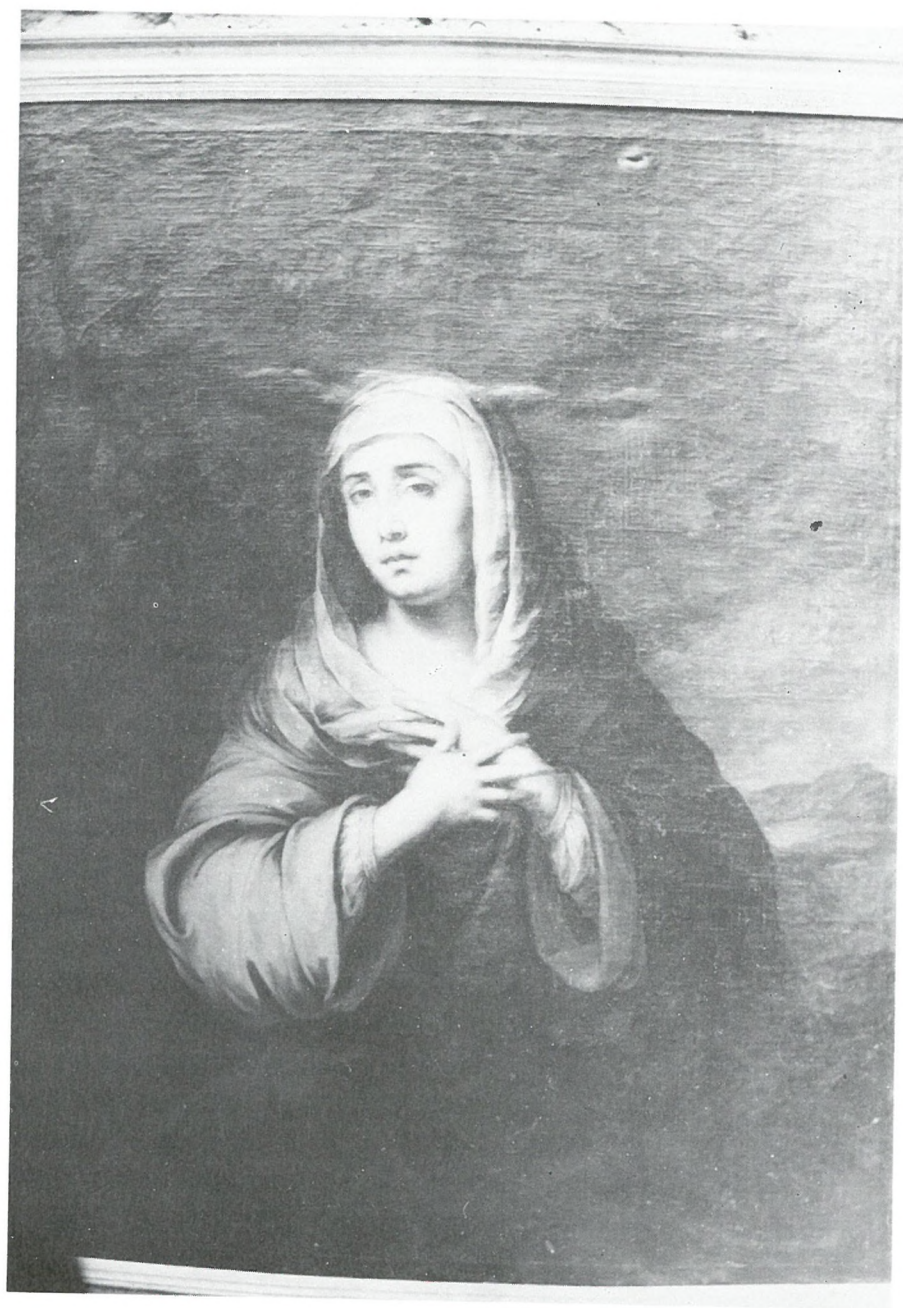


Figura 2.—Virgen Dolorosa, en la iglesia de Pegalajar (Jaén).

