

CONSIDERACIONES ESTÉTICAS EN TORNO A LA OBRA DEL PINTOR ANTONIO M. ESQUIVEL

AESTHETIC CONSIDERATIONS REGARDING THE WORK OF
ARTIST ANTONIO M. ESQUIVEL

POR GERARDO PÉREZ CALERO
Universidad de Sevilla, España

Este trabajo establece una serie de consideraciones en torno a la obra del pintor sevillano Antonio M. Esquivel.

Palabras clave: Pintura española, siglo XIX, Antonio María Esquivel.

In this paper (research) provides some considerations about the painter from seville A. M. Esquivel.

Keywords: Espanish Pintig ninetime, Antonio María Esquivel.

Hasta el presente, la bibliografía referida al pintor Antonio María Esquivel y Suárez de Urbina (Sevilla, 1806-Madrid, 1857) viene a confirmar la importancia del murillismo que en general acusan sus obras de carácter religioso; sin embargo, al mismo tiempo y sin desestimarlos, abre con ambigüedad la puerta a otras consideraciones estéticas que se pueden establecer respecto a aquel género y algunos otros. En ellos, se manifiesta hasta qué punto calaron también en el maestro romántico hispalense otras poderosas influencias artísticas, a algunas de las cuales sin embargo se opuso tenazmente por escrito¹.

Nuestro objetivo, pues, es confirmar esta existencia como una suerte de eclecticismo artístico: *murillismo versus purismo*, tal como si del binomio tradición-modernidad se tratase en relación sobre todo con la estética nazarena y también con los modos de Ingres. Ciertamente, pocas vías había en las décadas mediales del Ochocientos para la renovación de la pintura religiosa europea que no fuesen las indicadas.

¹ Vid: PARDO CANALÍS, Enrique, "La Exposición de la Academia de San Fernando de 1842." *Revista de Ideas Estéticas*, XXIV, nº 95. Madrid, julio-septiembre de 1966, pág. 221-245. ÁLVAREZ LOPERA, José. "1842: Esquivel contra los nazarenos. La polémica y su trasfondo." *Anales de Historia del Arte*, nº 6 Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1996, pág. 285-314. BANDA Y VARGAS, A. de la. "Opiniones críticas del pintor Esquivel". *Real Maestranza de Caballería de Sevilla*. Sevilla, 2000. Pág. 15-21.

Si rastreamos someramente el origen del grupo llamado nazareno, considerado como la segunda generación de románticos alemanes, llegaremos a la conclusión de que su estética estaba justificada en el ambiente histórico en que se desarrolló, a caballo entre el mundo germano y el italiano, constituyendo un ejemplo a seguir en buena parte del continente incluida España².

Entre 1806 y 1815 Napoleón había subyugado a media Europa pero especialmente a España y al viejo imperio germánico, que no veían la hora de su liberación. Este último, buscaba en el patriotismo cristiano una forma de evasión que las artes debían exaltar como un nuevo deseo de compensar opresión por regeneración mediante la renovación del fervor en los valores espirituales. La invasión de Prusia por los ejércitos bonapartistas, las derrotas de Jena y Auerstädt y la entrada de estos en Berlín en 1806, propició el nacionalismo romántico alemán. No es extraño, pues, que tras el Congreso de Viena de 1815 se considerase que el cristianismo era el origen de la fortaleza europea, y el Papa su paladín como adalid en una guerra santa, pues el temor cristiano debía ser un freno necesario al orgullo y al egoísmo individuales, ya que sin religión la sociedad se desintegraría en la revolución y la anarquía.

El caso español era también especialmente significativo, toda vez que la Península Ibérica había sufrido una sangrienta invasión refrendada posteriormente por la represión de la causa absolutista fernandina.

Esquivel, cuyo padre dejó su vida en el campo de batalla de Bailén a las órdenes de Castaños frente a Dupont, y él mismo, convencido cristiano, probó su liberalismo luchando contra el Duque de Angulema y los Cien Mil Hijos de S. Luis enrolado en las tropas gubernamentales desde 1821. Seguía aún fresco en la memoria de sus coetáneos el recuerdo de los episodios absolutistas mencionados y se imponía una mirada fresca al espíritu germánico basado en el patriotismo y la religión. Por ello, la generación del romántico hispalense tenía que ver con buenos ojos, no solo la piadosa tradición religiosa de los siglos de oro y la pintura barroca que en manos de Murillo había movido a devoción durante dos siglos, sino también el ejemplo de los fervientes nazarenos alemanes en cuyos cuadros rezumaba un probado pietismo.

Sea como fuese, la segunda llegada de Esquivel a Madrid en 1841 tras la curación de su ceguera en Sevilla, coincide precisamente con el arribo al año siguiente de Federico de Madrazo desde Roma y París. Con éste, el purismo estaba asegurado en la corte. Nueve años más joven que el sevillano, ávido de poder y bien protegido

2 GALOFRE, José. "Impulso sorprendente en todo el mundo artístico para separarse del barroquismo." En: *El artista en Italia y demás países de Europa, atendiendo el estado actual de las Bellas Artes*. Madrid, 1851. Cap. VIII, págs. 65-72.

ÁLVAREZ LOPERA, José. "La crisis de la pintura religiosa en la España del siglo XIX". *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Tomo I, nº 1. Madrid, 1988. Pág. 81-120.

ARIAS DE COSSIO, Ana María. "El nazarenismo en la pintura española del siglo XIX". *Ponencias y Comunicaciones. II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, 1978. Pág. 50-53.

LERTXUNDI GALIANA, Mikel. "Purismo y nazarenismo en los pintores vascos". *Ondare, Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*. Nº 21. San Sebastián, 2002, págs. 389-397.

familiarmente, sería el gran defensor en la corte y propagador fuera de ella de la nueva moda nazarenista³. A su difusión también contribuyeron en gran medida, además de revistas como *El Renacimiento*⁴ para la que escribía Pedro de Madrazo, su hermano, los pintores catalanes, algunos artistas vascos llegados a Madrid⁵, y los pensionados por la Academia en Roma; modalidad estética, en fin, que llegaría a su cenit en las décadas siguientes y se mantendría sin solución de continuidad aunque con altibajos prácticamente hasta la época finisecular.

1842 fue precisamente el año de la controversia en términos de debate estético: Esquivel defendiendo la escuela española de Murillo, frente a un Madrazo que lo hacía de la moda germana overbeckiana abogando por la superioridad del idealismo nazareno sobre el naturalismo murillesco en el tratamiento de la pintura religiosa. Compiten, pues, tradición y modernidad, el binomio cultural y artístico que arrastraría a España hasta final de siglo y tendría su epílogo crítico en el 98⁶.

En 1846, mientras Esquivel triunfaba con su cuadro de los poetas (*La lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*), verdadera reivindicación de la pintura española del Siglo de Oro, Madrazo pronunciaba un discurso en la Academia de San Fernando, de la que era profesor y miembro destacado, acerca de *Arte religioso*, en el que desarrolló su tesis sobre purismo nazareno exaltando a los pintores de 1400 y sobre todo a Rafael⁷. Tal posicionamiento no era óbice para que Federico hubiese heredado de su padre la admiración por la pintura del Siglo de Oro, *aunque en sus inicios, su progenitor tuvo que recordarle, al verle absorbido por sus pasiones nazarenas, que no se olvidara nunca “de*

3 Se sabe de su admiración por Overbeck. En enero de 1840 tuvo ocasión de visitar su taller en Roma. Entonces llegó a expresarse de la siguiente manera: “Sería nunca acabar si te hablase ahora de todos los cuadros y primeros dibujos que me ha enseñado Overbeck (...) El primer día que fui a su estudio ha sido para mí uno de los más felices de mi vida ¡Cuánto estudian los alemanes!” A Santiago Masarnau, dos meses después, le comenta que Overbeck está acabando *El resurgimiento de las Bellas Artes bajo la protección de la Religión (Triunfo del cristianismo en las Artes)*. En otra ocasión dice: “Tengo el gusto de conocer y tratar a Overbeck, el bueno, el grande Overbeck, hombre de aquella especie que se está acabando, o de los que no se encuentran más que en Alemania. Modesto, sabio y profundo en una infinidad de materias, está concluyendo un gran cuadro de poética bien sentida y complicadísima composición, en el que está trabajando hace más de seis años y que te aseguro es un portento de arte; seguramente que no perdería nada si se viese al lado del mejor de los frescos de las Estancias de Rafael.”

(Carta a Eugenio de Ochoa. Simón Díaz, J. pág 11. Recogida por GONZÁLEZ LÓPEZ, Carlos y MARTÍ AIXELÁ, Montse en el Catálogo de la Exposición: “El mundo de los Madrazo. Colección de la Comunidad de Madrid”. Madrid, 2007, pág. 27 y 115).

4 El término aludía claramente al ideal estético preconizado por los nazarenos, apoyado en Rafael de Urbino y los pintores italianos anteriores a él.

5 M. Milá y Fontanals: “Bellas Artes. El renacimiento de la pintura espiritualista”. *La Civilización*. LERTXUNDI, M. Op. Cit.

6 Llegaría un momento a mitad de siglo, que la tradición se identificaría con el Barroco. Véase: GALOFRE, José. Op. Cit.

7 HERRERO GARCÍA, Manuel. “Un discurso de Madrazo sobre el arte religioso”. *Archivo Español*. Madrid, 1942, pág. 13-20.

la pastosidad y fluidez de Velázquez y Murillo". Federico nunca olvidó la lección y muy a menudo le vemos implicado a lo largo del siglo en homenajes, exposiciones –como la que organiza el Liceo en 1846, para erigir al pintor un monumento en Madrid– o en escritos y artículos como el aparecido en "El Artista" titulado "Velázquez-Rubens"⁸.

En puridad y pese a lo dicho, esta admiración mutua de los Madrazo por el autor de *Las Meninas*, no se extendía al maestro de las Concepciones, pues ellos denominaban despectivamente "los Murillos" a la escuela sevillana de pintura representada en Madrid por Esquivel y Gutiérrez de la Vega. Sin embargo, padre e hijo eran conscientes de que la grandeza estética representada por esos singulares maestros del XVII debía ser sustituida por la pasión juvenil de los nazarenos, en aras –decían– del contenido espiritual de la pintura.

No es objeto de este trabajo entrar en los desacuerdos artísticos entre Esquivel y Federico de Madrazo que, por otra parte y como hemos señalado, han sido ya tratados con motivo de la citada exposición de 1842⁹. Sí, en cambio, veremos hasta qué punto el sevillano admite tácitamente la estética del purismo, como si de una irrenunciable actualización artística se tratase.

Hombre de vasta cultura y profunda sensibilidad, Esquivel como buen romántico profesaba un acendrado sentimiento religioso, mezcla de ritual católico con emoción pietista como una forma de cristianismo un tanto evangélico y emocional. Inconscientemente, aquella naturalidad murillesca con que abordaba en su primera época sevillana sus escenas y figuras, se va tornando tibia y artificiosa¹⁰. Esta tibieza es la que señalan algunos estudiosos cuando le califican de *templado*, entre el purismo y el casticismo¹¹; o bien, cuando se reconoce que mantiene un *equilibrio entre la tradición murillesca hispalense y las sugerencias del purismo cortesano*¹².

En efecto, Esquivel se sitúa en un término medio, diríamos ecléctico, cuando se mueve, tal vez por compromiso social que no por convencimiento personal, entre un naturalismo barroco tradicional utilizando como Murillo procedimientos técnicos deshechos y vaporosos, y cuando se manifiesta como un consumado dibujante a lo Ingres acorde con la moda imperante de carácter "renovador"¹³. Son esclarecedoras a este respecto las palabras de Lafuente, al decir: *Su titubeo entre el impulso un tanto provinciano de sumarse a las corrientes europeas que imponen gustos, doctrina y*

8 TORRES GONZÁLEZ, B. Catálogo de la Exposición: "El mundo de los Madrazo...", pág. 148.

9 Véase la nota primera.

10 PÉREZ CALERO, Gerardo. *Antonio María Esquivel*, en: Enciclopedia del Museo del Prado, Madrid, 2006. Tomo III, pág. 1013.

11 LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve historia de la pintura española*. Ed. Akal. Madrid, 1987.

12 BANDA Y VARGAS, Antonio de la. *Antonio María Esquivel*. Col. "Arte Hispalense", nº 73. Sevilla, 2002. Pág. 81.

13 No en balde, se le ha llamado el "Ingres español", y es el autor del célebre *Tratado de Anatomía Pictórica*. (1848).

*estilo, y la sensata realidad a que nos sentimos apegados y que engendraba, tantas veces, la ironía ante el falso empaque y el exagerado sentimentalismo*¹⁴. Así se entiende que, sin declararlo abiertamente, el pintor sevillano quisiera, precisamente a un lustro de su llegada a Madrid por primera vez, homenajear a Rafael, el ídolo de los puristas nazarenos y de Ingres, en su cuadro *La Transfiguración del Señor*, sita en el altar mayor de la parroquia del Salvador, de Santa Cruz de la Palma (Canarias)¹⁵.

Podemos analizar, aunque ya se ha insinuado, la causa de tal alternancia estética. Su murillismo es innato por su formación sevillana. Respecto a su acercamiento a otra estética, debemos rechazar de entrada un contacto directo con los nazarenos. No estuvo, que sepamos, en Roma. Tampoco se relacionó con Federico de Madrazo, del que como hemos visto era antagónico; ni con los nazarenos catalanes establecidos en Madrid. Sin embargo, es sabido el rico ambiente intelectual y artístico del que se rodeó en la corte y del que se vanagloriaba en el cenit de su carrera cuando lo manifestó fehaciente y simbólicamente en clave social en sus obras: el *Cuadro de los poetas* y el *Cuadro de los actores*, verdaderos retratos de corporación: literaria uno, teatral el otro. En ambos se encuentra la personificación de las artes y de las letras del Madrid de mediados de siglo. En el primero, retrata a románticos liberales, exaltados y moderados, algunos discípulos y seguidores de Alberto Lista; pero también, a “progresistas renovadores” que mantenían posturas eclécticas. Entre los primeros, Hartzenbusch, Nicasio Gallego, Gil de Zárate, Rodríguez Rubí, Bretón de los Herreros, González Elipe, Conde de Torreno, Ros de Olano, Roca de Togores, Pezuela y Ceballos, Martínez de la Rosa, Güell y Renté, Quintana y Lorenzo, Mesonero Romanos, Romero de Larrañaga y Agustín Durán. Pero también retrata a Pedro de Madrazo, sin duda el más afín con su hermano Federico de las teorías puristas nazarenas. Próximos a estas, el afrancesado Javier de Burgos y el neocatólico Cándido Nocedal.

Este cuadro, con el que acrisola su fama, es harto elocuente de la postura de su autor, cual Velázquez de su tiempo, mostrando la imagen de trabajador infatigable con pincel en mano y oyendo la lectura de Zorrilla. La amplia y luminosa estancia, en la que incluye, como hemos visto, varias generaciones de intelectuales, es evocadora del pasado y del presente artístico y literario español: aquel, identificado con las obras plásticas que contiene y por el retrato al fondo del Duque de Rivas, vate histórico nacional; este último, por el retrato sobre caballete de Espronceda como moderno poeta byroniano. De este modo, Esquivel tenía que mostrarse ante la avanzada burguesía cortesana como un pintor versátil, sabedor de las buenas formas de la tradición artística española, al tiempo que asimilador de la moda purista y los modos ingresianos. Además, pocas alternativas que no fuesen estas últimas se ofrecían entonces para la renovación de la pintura religiosa e histórica.

14 *Breve historia...* pág. 460.

15 Expuesto en la Academia de San Fernando en 1837 coincidiendo con la fundación, por Esquivel y otros, del Liceo de Madrid.

Numerosas obras religiosas y también históricas de Esquivel acusan determinados rasgos puristas extraños a su convencional murillismo, cuya procedencia no es ajena a su dominio del dibujo en detrimento de la técnica suelta y natural. Purismo que también se pone de manifiesto en la ambientación artificiosa de los espacios representados, así como en ciertos gestos y actitudes que adoptan los personajes, quienes acusan expresiones pietistas lejanas a la naturalidad tan común al pintor de las Concepciones.

La mencionada *Transfiguración*, además de lo dicho más arriba, forma parte, según algunos, de todo un programa artístico heterodoxo, toda vez que en la capilla mayor donde se ubica el retablo que la contiene se ha visto una simbología masónica. Por este motivo, su iconografía fue recusada por incorrecta por el primer obispo de la diócesis, don Luis Folgueras y Sión quien, defensor a ultranza del absolutismo y opuesto a las sociedades secretas, decidió suspender las obras y revisar el diseño del tabernáculo y el cuadro de Esquivel. Con posterioridad, el prelado denunciaba en este último algún defecto alusivo a la composición pictórica en relación con la narración del texto evangélico.¹⁶

En obras religiosas de caballete encontramos algunos de los aspectos ya señalados. De la titulada *La caída de Luzbel* (1840), ya en su tiempo se señaló su novedosa estética; pues, pese a la atmósfera suave y vaporosa que la rodea, de la que habló la crítica contemporánea, y al fino modelado murillesco de las figuras, manifiesta cierto clasicismo académico estatuario y frialdad en las expresiones¹⁷. Con ella, se puede relacionar la que representa a *Las ánimas del Purgatorio*, de 1850 (Museo de Bellas Artes de Sevilla), en la que Esquivel emplea una composición aparentemente barroca, pero en cuya parte superior las figuras se individualizan buscando el canon clásico del aplomo estático, aislándose para formar un grupo inconexo¹⁸.

Como pintor hagiográfico representó a las patronas de su ciudad natal, las *Santa Justa y Rufina*, (Fig. 1) tema interpretado de manera gozosa al aire libre y junto a la Giralda por Murillo y por Goya, pero de manera displicente por Esquivel, toda vez

16 Decía el obispo: ... en la [narración] que se da á entender bastantemente que el Señor no se elevó en los aires, sino que sus sagrados Pies permanecieron fijos sobre la tierra... (A. O. T. Expediente formado ...; decreto de 24-IV-1839.) Recogido en: PÉREZ MORERA, Jesús. "Simbología masónica del retablo mayor de la Iglesia de El Salvador de Santa Cruz de la Palma (Canarias)." *Cuadernos de Arte e Iconografía*. F.U.E. Madrid, 1991. tomo IV. 8.

17 Juan Fernández de la Vega. "De pintura". *Revista de Teatros. La Gaceta de Madrid*, 3/N/1846.

Este cuadro, estuvo mucho tiempo en paradero desconocido según manifiesta E. Valdivieso en su *Historia de la pintura sevillana* en 1992, aunque el año anterior había ya entrado en el Museo del Prado (P7569) mediante compra por derecho de tanteo a F. Durán (lote 167) con fecha 13/3/1991, con salida de 3.500.000 y remate final de 4.025.000 ptas. Ingresó en el Museo (Casón de Buen Retiro) el 24/4/1991.

18 Es el tipo de composición iconográfica de raíz nazarena vigente quince años después, y usada por José Jiménez Aranda en sus obras tituladas *San José transportado al cielo por los ángeles* y *La Virgen del Rosario con Santa Catalina y Santo Domingo*, ambas de colección particular.

que en las varias versiones conocidas de entre 1842 y 1844,¹⁹ las hermanas mártires aparecen en sus últimos momentos de existencia encerradas en su celda de muerte. Obra, pues, cargada de tensión dramática aunque la acción quede enfriada por el aire purista que la envuelve.

Igualmente abordó la temática bíblica con los matices artísticos ya señalados y los elogios de la crítica. Conocemos hoy el cuadro que representa a *Agar e Ismael en el desierto*²⁰. (Fig.2) No puede por menos que evocar con su dramática teatralización llena de afectación en los gestos y actitudes de madre e hijo abandonados a su suerte, la culminación de los valores ascéticos y éticos de la conmiseración bíblica. En este caso, incluso el paisaje recetario parece propio de las teorías académicas que Ruskin había recogido años antes en sus dos primeros volúmenes de *Modern Painters*, publicados en 1843 y 1846, y transmitido a los prerrafaelistas con un mensaje de fidelidad a la Naturaleza²¹. El purismo académico que debía manifestar el cuadro precedente citado (*Agar e Ismael despedidos por Abraham*) y por extensión del que estamos escribiendo, fue valorado de tal modo por Pedro de Madrazo que llegó a considerarlo en “El Semanario Pintoresco” como el mejor de Esquivel, tal vez también por seguir los procedimientos que empleaba el purista francés Horacio Vernet en la reconstrucción arqueológica.

Un lustro antes, había compuesto *Adán y Eva*; en 1854 *José y la mujer de Putifar*, y por entonces *La casta Susana* y *La casta Susana en el baño*, los cuatro en la citada pinacoteca sevillana, en los que se prodigan estudiados gestos y expresiones puristas.

A caballo entre la temática propiamente religiosa y la histórica debemos citar algunas obras de figuras individualizadas, estética purista, rostros expresivos y místicas gesticulaciones piadosas. Una de las más antiguas es la que representa a *San Hermenegildo*, de colección particular, ejecutada en la juventud del artista plenamente establecido en Madrid (c.1837-39); le sigue la de *Santa Isabel de Hungría*, (Fig. 3) a la que si bien

19 Hay varias versiones del tema: al parecer la más antigua, de 1842, publicada por Guerrero Lovillo y correspondiente a la colección Torre-Isabel (GUERRERO LOVILLO, José. *Antonio María Esquivel*. Col. Arte y Artistas, CSIC, Madrid, 1957, pág.26); la del Museo Romántico de Madrid de dos años después (Inv. CE7125); una réplica de la primera publicada por Antonio de la Banda (Vid: “Un posible Esquivel en la Parroquia de La Concepción de La Laguna. “Archivo Hispalense”, n° 186, pág. 183-185. Sevilla, 1978), y una cuarta de reducida composición que salió al mercado en octubre 2002 (Finarte, Madrid).

20 Nos referimos a la obra que ha llegado hasta nosotros fechada en 1856, de 210 x 146 cm, subastada en Sevilla el 7 de abril del 2000 (lote 54. Arte Información y Gestión). Sin embargo, al parecer Esquivel realizó una precedente, a la que conocemos solo por referencias, y que presentó en la exposición de la Academia en 1847 con el título temático: *Agar e Ismael despedidos por Abraham*. Tanto Bernardino de Pantorba (“Antonio María Esquivel”, en *Arte Español*. 2º cuatrimestre, Madrid, 1959, pág. 168) como Antonio de la Banda (Op. Cit. Pág. 78, 79 y 150) creyeron que se trataba de un único cuadro.

21 Este paisaje pedregoso y desértico nos hace recordar el que, bajo los consejos del propio Ruskin, interpretara cuatro años después el pintor victoriano William Dyce (1806-1864), casi riguroso coetáneo de Esquivel, en su obra *Cristo Varón de Dolores*, de 1860, (National Gallery of Scotland, Edimburgo).

Murillo dio especial significado ya de mayor curando a los ñiñosos (Hospital de la Santa Caridad de Sevilla), Esquivel en cambio la representa en 1848 de tres cuartos, como joven reina de mirada perdida al cielo y, como el citado rey visigodo, la mano derecha sobre el pecho en actitud místico-piadosa. Un lustro antes había hecho lo propio con la iconografía de *San Lorenzo*, (Fig. 4) de jugoso tratamiento en las calidades de la lujosa dalmática que viste el santo, cuyo rostro de mirada hacia las alturas está sumido en afectada espiritualidad.²²

En algunos cuadros históricos también el pintor sevillano empleó un artificioso efectismo de carácter purista que parece huir del dinamismo romántico y acusar cierto estatismo. Todo ello se evidencia en ambientaciones escenográficas historicistas bien dibujadas, que incluyen personajes con buscados gestos y actitudes declamatorias más propias del teatro. En este sentido, es buen ejemplo el cuadro conocido, al parecer inciertamente, como *La Campana de Huesca* (Museo de Sevilla),²³ obra de 1850 que anticipa el purismo de la pintura realista de historia que seis años después comenzaría su imparable trayectoria en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de Madrid.

Precisamente, un año antes del inicio de estos certámenes y a dos de su muerte, Esquivel acometería otra clara referencia a la estética purista. Nos referimos al cuadro que representa *La muerte de D^o Blanca de Borbón* (M. de Sevilla). Como vemos por el título y el argumento de la tragedia clásica de Gil y Zárate, la obra se prestaba a las exageraciones expresivas de los gestos y actitudes de los personajes que rodean a la augusta dama, cuya apostura y la mirada perdida al cielo nos hace recordar a obras hagiográficas ya citadas.

Finalmente, en algunos retratos ejecutados por el maestro sevillano podemos también encontrar la huella del purismo nazareno; v. g., el que representa a *Isabel II y su hermana María Luisa de Borbón*, de 1846 (Colección del Duque de Montpensier), en el que, mutatis mutandis, sigue muy de cerca la iconografía y el misticismo que rodea a algunas de sus obras religiosas, tales como las distintas versiones ya mencionadas de las santas Justa y Rufina.

Fecha de recepción: 20 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

22 Esta obra, firmada y fechada en 1843, salió a subasta en El Monte, de Sevilla, en mayo de 2002.

23 Para el profesor Antonio de la Banda, se trata del episodio en que el rey Enrique III exige a la nobleza la devolución de los bienes de que se había apropiado durante su minoría. (op. cit, pág. 158).



Figura 1. Santa Justa y Santa Rufina.



Figura 2. Agar e Ismael.



Fig.3. Santa Isabel de Hungría.



Fig 4. San Lorenzo.