

EL BAUTISMO DE CRISTO DE JOSÉ MARÍA ESCACENA Y DAZA, UNA COPIA DE MURILLO

THE BAPTISM OF CHRIST BY JOSÉ MARÍA ESCACENA Y
DAZA, A MURILLO REPRODUCTION

POR FRANCISCO S. ROS GONZÁLEZ
Universidad de Sevilla, España

Bartolomé Esteban Murillo fue el autor de una serie de cuatro lienzos con escenas de la vida de San Juan Bautista para el convento de San Leandro de Sevilla que hoy se encuentra dispersa. En la parroquia de San Pedro se conserva una copia de uno de ellos, “El Bautismo de Cristo”, realizada por José María Escacena y Daza en 1826.

Palabras claves: Pintura, Sevilla, El Bautismo de Cristo, Bartolomé Esteban Murillo, José María Escacena y Daza.

Bartolomé Esteban Murillo painted a set of four canvases with scenes of St. John the Baptist’s life for San Leandro’s Convent in Sevilla, which are now scattered all over the world. A reproduction of one of them, “The Baptism of Christ”, by José María Escacena y Daza in 1826, is kept at Saint Peter’s Parish Church in Sevilla.

Keywords: Painting, Sevilla, The Baptism of Christ, Bartolomé Esteban Murillo, José María Escacena y Daza.

En la pared derecha de la capilla bautismal de la parroquia de San Pedro de Sevilla cuelga un óleo sobre lienzo de “El Bautismo de Cristo” de mediano formato que ha pasado prácticamente desapercibido para la historiografía artística.¹ En una reciente monografía sobre el templo, apenas se menciona a manera de inventario,² y sólo María Teresa Dabrio le ha dedicado unos párrafos, apuntando la posibilidad de que fuese obra del murillesco Juan Simón Gutiérrez a tenor de una noticia hallada en el archivo parroquial: el 17 de mayo de 1689, Gutiérrez cobró 126 reales por “pintar el lienzo del Bautismo de San Juan, moldura suya y quatro Cristos que asimismo se pintaron en quatro cruces”.³ No obstante, el cuadro no es barroco sino romántico, según revelan su

1 Sus medidas, incluyendo el marco, son 81 cm. de alto por 109,5 de ancho.

2 MONTAÑA RAMONET, José María y MONTAÑA GONZÁLEZ, Josefina, *La iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Sevilla*, Sevilla, 2009, p. 106.

3 DABRIO GONZÁLEZ, María Teresa, *Estudio histórico-artístico de la parroquia de San Pedro*, Sevilla, 1975, pp. 97-98 y 200, doc. 58.

factura y la data consignada en los libros de cuentas: “Ytem trescientos reales pagados a don José María Escacena por un cuadro del Bautismo para la capilla de este nombre del que dio recibo en 9 de febrero de 1826... 300”.⁴

Su autor, José María Escacena y Daza (Sevilla, 1800-1858), a pesar de haber sido calificado como “pintor excelente” por Francisco Cuenca, sigue siendo muy desconocido tanto en lo que se refiere a su vida como a su obra.⁵ Perteneció a una familia de pintores activa en la ciudad desde finales del siglo XVIII hasta comienzos del XX. De su padre, Juan Escacena († Sevilla, 1814), con el que se debió formar, se tienen muy pocas noticias, sabiéndose que participó de la vida académica en la Real Escuela de Nobles Artes de Sevilla. El 30 de noviembre de 1810 fue nombrado teniente de pintura de manera interina por enfermedad de José Guerra, tras cuya muerte los directores propusieron que su vacante fuese ocupada por el secretario Joaquín Cabral Bejarano, lo que aprobó el protector Blas de Aranza el 14 de enero de 1811, quedando Juan Escacena como teniente de pintura interino, puesto que desempeñó hasta su muerte acaecida el 3 de enero de 1814.⁶

Respecto a la producción de Juan Escacena, sabemos que colaboró con Juan de Espinal en la decoración mural de la escalera del Palacio Arzobispal;⁷ que trabajó como iluminador de los bastidores, telones y bambalinas del Teatro Cómico;⁸ y que fue contratado en 1811 para adornar los salones de la casa-palacio de los Cavaleri, entonces ocupada por la autoridad militar napoleónica, el general Gazan, con motivos arquitectónicos y decorativos propios del lenguaje neoclásico, amén de una estancia decorada según el “estilo moruno”.⁹ También dibujó la “Vista de la Sta. Yglesia de Sevilla por la parte de Levante”, grabada por Manuel Salvador Carmona e incluida en la *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* de Ceán Bermúdez, publicada en 1804.¹⁰

4 Archivo de la parroquia de San Pedro, *Libro de cuentas, 1824-1826*, p. 63 de la data.

5 CUENCA, Francisco, *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, Habana, 1923, p. 139. Cayetano Sánchez Pineda debió ser el primero en tratar de manera extensa sobre José María Escacena en una comunicación leída en la Academia de Bellas Artes de Sevilla el 22 de diciembre de 1936 titulada “Cosas de ayer”, que trataba sobre la Sevilla romántica y el taller de Escacena. MURO OREJÓN, Antonio, *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1961, p. 232.

6 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1975, p. 198; y MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, ob. cit., pp. 16, 27, 142, 149 y 150.

7 FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro, “Documentación de las pinturas de Juan de Espinal en la escalera del Palacio Arzobispal de Sevilla”, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, XXII, 1992, pp. 385-391.

8 PLAZA ORELLANA, Rocío, “La pintura de escena sevillana (1795-1815). Escenógrafos del Teatro Cómico”, *Laboratorio de Arte*, 22, 2010, pp. 553-564.

9 OLLERO LOBATO, Francisco, “La ocupación francesa en Sevilla y la difusión del neoclasicismo: la decoración de la casa de los Cavaleri”, *Laboratorio de Arte*, 15, 2002, pp. 189-199.

10 Cit. en PÁEZ RÍOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, vol. 3, Madrid, 1983, p. 98.

Siguiendo los pasos académicos de su padre, José María Escacena cursó estudios en la Escuela de Nobles Artes de Sevilla, en la que logró un par de premios en la sala del natural, el segundo en 1829 y el primero en 1830.¹¹ Según Ossorio, fue nombrado teniente director de sus estudios en 1829, encargándose posteriormente de la clase de Colorido y Composición, que desempeñó hasta su muerte el 8 de agosto de 1858.¹² Ocho años antes había ingresado como académico junto a otros doce nuevos miembros, número necesario para completar las veinticuatro plazas asignadas a la Academia sevillana. Este puesto lo ocuparía desde el 24 de octubre de 1850 hasta su fallecimiento.¹³

Según Valdivieso, su especialidad fue la pintura de asunto costumbrista, ejemplificada por los dos lienzos de la misma temática y “de clara ascendencia murillesca”, “Dos pilluelos jugando a los naipes”, del palacio de Villamanrique de la Condesa. Estos cuadros proceden de la colección del duque de Montpensier (nº 246 y nº 280 del catálogo de la colección), y estuvieron expuestos en la Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Sevilla de 1858, junto a un tercer óleo del mismo asunto (nº 332, nº 333 y nº 334 del catálogo), siendo premiado el primero de ellos con medalla de plata.¹⁴

También fue pintor de “flores y frutos”, que “pintaba con suma gracia”, según Ossorio, elogio transformado en “con admirable maestría” por Cuenca. Algún cuadro de este tipo participó de manera póstuma en la Exposición Universal de Londres de 1862. Dos trampantojos de un racimo de uvas firmados por Escacena han aparecido recientemente en el mercado.¹⁵

En su discreta faceta como retratista, se conocen tres cuadros: “George William Drummond Hay and Francis Drummond Hay” (1833), subastado en Reino Unido en 1992; “Alonso Cano” (1852), encargo de la Academia para su sala de juntas, donde se quiso disponer una galería de retratos de los más célebres artistas que vivieron en

11 MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, ob. cit., pp. 54-55.

12 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, ob. cit., p. 198.

13 MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, ob. cit., pp. 71, 170, 183 y 202.

14 *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la Galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, Sevilla, 1866, p. 56; OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, ob. cit., p. 198; DE LA BANDA Y VARGAS, Antonio, “Catálogo de la Colección Artística de la Infanta Doña Luisa de Orleans”, *Anales de la Universidad Hispalense*, 1957-1958, p. 34; VALDIVIESO, Enrique, *Pintura sevillana del siglo XIX*, Sevilla, 1981, pp. 33-34; VALDIVIESO, Enrique, *Historia de la pintura sevillana*, Sevilla, 1986, p. 365; PÉREZ CALERO, Gerardo, “La Exposición Agrícola, Industrial y Artística de Sevilla de 1858”, *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, p. 204; y RODRÍGUEZ REBOLLO, Ángel, *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, Madrid, 2005, p. 65.

15 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, ob. cit., p. 198; CUENCA, F., *Museo de pintores y escultores andaluces contemporáneos*, ob. cit., p. 139; y *Catálogo de la Subasta de Arte y Joyas, 14 de abril de 2011. Arte, Información y Gestión*, Sevilla, 2011, p. 138, nº 438.

Sevilla; y “Félix José Reinoso” (1852), en la Biblioteca Colombina, copia de un original de José Gutiérrez de la Vega.¹⁶

También hizo varios trabajos pictóricos imitando bajorrelieves en las exequias celebradas en Sevilla en 1829 por la reina María Josefa Amalia de Sajonia.¹⁷

En el catálogo de los cuadros y esculturas de la galería de los duques de Montpensier, figuran tres pinturas de asunto moruno hoy perdidas: “País africano con una tienda de campaña” (nº 278), “Pastor árabe” (nº 279) y “Retrato de Cid Mustapha el Hasany” (nº 282).¹⁸ Estos temas evidenciaban, según Valdivieso, una estancia de Escacena en tierras marroquíes, un supuesto que ha sido corroborado por Arias Anglés al revisar un documento ya publicado que demostraba el conocimiento personal que existió entre Jenaro Pérez Villaamil y David Roberts en Sevilla, pero que también confirma la visita de nuestro pintor a Marruecos.¹⁹ Se trata de una carta remitida por Escacena desde Sevilla, el 20 de enero de 1851, al secretario general de la Academia de Bellas Artes de San Fernando informándole del envío de cuatro pinturas suyas para que fuesen sometidas al examen de la corporación. Por un lado, la comunicación confirma el conocimiento personal y las relaciones profesionales entre Escacena y Roberts al indicarse que una de las pinturas, la que representa un retrato de cuerpo entero, fue pintada por él en 1833 a excepción del fondo, que fue ejecutado por el pintor escocés. Y por otro, corrobora la estancia en Maruecos, al decir Escacena que uno de los cuadros “fue pintado por mi en Tanger en 1834 y representa dos gefes Arabes”.²⁰

A partir de este documento, Arias Anglés ha matizado su propuesta primera de señalar como iniciador del orientalismo español a Pérez Villaamil bajo el influjo de David Roberts; la proyección que ese orientalismo de origen británico tuvo, por mediación de Villaamil, sobre Eugenio Lucas; y, por tanto, la supuesta prioridad en el arranque de esta pintura del orientalismo de imaginación sobre el de base en la realidad, pues no consta que Villaamil y Lucas viajasen al mundo musulmán.²¹ De esta manera, Escacena

16 MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, ob. cit., pp. 96; VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, ob. cit., pp. 33-34; y VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, ob. cit., p. 365.

17 OSSORIO Y BERNARD, M., *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, ob. cit., p. 198.

18 *Catálogo de los cuadros y esculturas pertenecientes á la Galería de SS. AA. RR. los Serenísimos Señores Infantes de España, Duques de Montpensier*, ob. cit., pp. 56-57; y RODRÍGUEZ REBOLLO, Á., *Las colecciones de pintura de los duques de Montpensier en Sevilla (1866-1892)*, ob. cit., p. 65.

19 VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, ob. cit., pp. 33-34; VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, ob. cit., p. 365; y ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Escacena y Daza, pionero del orientalismo romántico español”, *Archivo Español de Arte*, 1999, pp. 279-287.

20 ARIAS ANGLÉS, Enrique, *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, 1986, pp. 47-48 y p. 508, doc. 193.

21 ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Pérez Villaamil y los inicios del orientalismo en la pintura española”, *Archivo Español de Arte*, 281, 1998, p. 1; y ARIAS ANGLÉS, Enrique, “Precisiones en torno al orientalismo de Lucas y Lameyer”, *Archivo Español de Arte*, 283, 1998, p. 241.

ha sido revalorizado como uno de los iniciadores del orientalismo pictórico español.²² Su estancia en Marruecos en 1834 coincidió con las primeras obras orientalistas de reivindicación arqueológica, basadas en la fantasía y en los grabados, de Pérez Villamil. Pero Escacena abrió una nueva vía a través de la más estricta realidad que podía contemplarse gracias al viaje, lo que no sería norma entre los orientalistas españoles hasta la guerra de África en 1859-1860.

Las relaciones personales y profesionales que se establecieron entre Escacena y Roberts durante los cinco meses que éste residió en Sevilla en 1833 —ya hemos visto que el fondo del retrato de cuerpo entero enviado a la Academia era del pintor escocés— hicieron que el vicecónsul británico en la ciudad, Julian B. Williams, le diera noticias a Roberts sobre Escacena en tres cartas escritas en los dos años posteriores a su marcha de España. En la primera de ellas, fechada el 14 de abril de 1834, le informaba de que Escacena había terminado en Tánger y que estaba en ese momento en Gibraltar, donde permanecía por razón de la gran cantidad de trabajo que tenía. Algunos meses más tarde, le decía que Escacena seguía con mucho trabajo en Gibraltar y que tenía el proyecto de viajar a Londres con el propósito de mejorar su técnica, para lo cual estaba haciendo sacrificios con el fin de ahorrar algún dinero. En la tercera carta, a comienzos de 1835, Williams comunicaba a Roberts que el viaje a Londres había sido finalmente desechado por Escacena.²³ Esta correspondencia confirma que Escacena realizó el viaje a Marruecos sin la compañía de Roberts, como se había especulado, aunque la influencia de éste, que había estado allí a comienzos de 1833, debió ser determinante para animar al pintor sevillano a cruzar el Estrecho.

Hace unos años, Dizy Caso dio a conocer dos óleos sobre tabla de Escacena de asunto norteafricano de propiedad particular: “Ante una casa, Marruecos” y “A la entrada de un café marroquí”.²⁴ Ambos están firmados: el primero, en el ángulo inferior derecho, “J. ESCAZENA FT. GIBRALTAR”, y el segundo, en el ángulo inferior izquierdo, “ESCAZENA FT. GIBRALTAR”, una localización que viene a relacionar estas obras con el intenso trabajo desarrollado por el pintor en la colonia británica durante los años 1834 y 1835 según relataba Julian B. Williams a David Roberts. Para Arias Anglés, la claridad de estas dos pinturas y la ligereza de las figuras representadas recuerdan, aunque someramente, a la concepción acuarelista de John Frederick Lewis y a su fina imaginería, pero sin llegar a alcanzar su calidad, elegancia y sutileza. De esta manera, sugiere la posibilidad de que Escacena hubiera conocido a Lewis, quien, al igual que

22 ARIAS ANGLÉS, Enrique, “La visión de Marruecos a través de la pintura orientalista española”, en DE FELIPE, Helena (coord.), *Imágenes coloniales de Marruecos en España*, Dossier des *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 37-1, 2007, pp. 14-16.

23 GIMÉNEZ CRUZ, Antonio, *La España pintoresca de David Roberts. El viaje y los grabados del pintor*, Málaga, 2002, pp. 287-288.

24 DIZY CASO, Eduardo, *Los orientalistas de la escuela española*, París, 1997, p. 80. Arias Anglés discrepa del título dado por Dizy a la segunda pintura: “creemos que no responde a este asunto, sino que más bien parece se trata de la casa de un santón, jefe o juez”. ARIAS ANGLÉS, E., “Escacena y Daza, pionero del orientalismo romántico español”, ob. cit., pp. 286-287.

Roberts, estuvo viajando por España y Marruecos entre 1832 y 1834. De hecho, residió en Sevilla en la casa de Richard Ford desde diciembre de 1832 hasta marzo de 1833.

Otro aspecto de la actividad profesional de Escacena, común entre los pintores de todas las épocas, fue el de la restauración. En 1828 intervino en “La liberación de San Pedro” de Juan de Roelas con motivo de la construcción de un nuevo retablo en la capilla de la hermandad sacerdotal de San Pedro ad Vincula en la parroquia de San Pedro, trabajo por el que cobró 360 reales después de perdonar 40.²⁵

Para finalizar con esta semblanza de José María Escacena, es obligado mencionar su faceta como coleccionista. En la *Noticia de los principales monumentos artísticos de Sevilla* de 1842 se le cita junto a coleccionistas como Manuel López Cepero, José María Sáenz, Pedro García, José María de Olmedo, Jorge Díaz Martínez y Aniceto Bravo. Pero, mientras que de éstos se detallan de manera pormenorizada sus colecciones, de Escacena se limita a decir que tenía “taller establecido en calle Colcheros nº 30 y 31 con gran colección en su Museo de todos los autores clásicos de la escuela tanto sevillana como de otras cuya colección consta sobre tres mil cuadros”.²⁶

Del matrimonio entre José María Escacena e Isabel Diéguez nació José Escacena y Diéguez (Sevilla, 1855-1909), quien apenas pudo conocer a su padre al fallecer éste cuando él tenía unos tres años. Aún así, imbuido por la tradición familiar, siguió carrera artística, dedicándose fundamentalmente a la restauración de pinturas. Fue discípulo de Eduardo Cano –quien, por cierto, había ocupado la plaza académica vacante por la muerte de José María Escacena– y de Manuel Lucena, con los que debió colaborar en la intervención sobre numerosos cuadros en la catedral entre 1879 y 1880. Cano actuó entonces como director técnico y Lucena, como ejecutor material de los trabajos, lo que le valió el nombramiento de “Restaurador de cuadros de la catedral”. Un título que acabaría alcanzando el propio José Escacena y Diéguez en 1907 después de restaurar el mural de la Virgen de la Antigua y los lienzos de Domingo Martínez de su capilla, afectados por un incendio en 1889.²⁷

José Escacena hijo, junto a Lucena o en solitario, participó en las restauraciones catedralicias del “Descendimiento”, de Pedro de Campaña; la “Alegoría de la Inmaculada Concepción” –conocida como “Retablo de la Gamba”–, de Luis de Vargas; y el “San Leandro” y el “San Isidoro”, de Murillo. También restauró los lienzos de Valdés Leal y Murillo del hospital de la Santa Caridad, las ocho tablas –“San Andrés”, “San Juan

25 ROS GONZÁLEZ, Francisco S., “La liberación de San Pedro, una obra inédita del pintor Francisco Miguel Ximénez”, *Laboratorio de Arte*, 21, 2008-2009, pp. 451-459; y ROS GONZÁLEZ, Francisco S., “Los retablos de Juan de Astorga”, *Laboratorio de Arte*, 17, 2004, p. 302.

26 *Noticia de los principales monumentos artísticos de Sevilla*, Sevilla, 1842, p. 91. Cit. en CÓMEZ RAMOS, Rafael, “Coleccionistas de pintura en Sevilla en 1842”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1993, pp. 159-165.

27 SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, “Coleccionismo regio e ingenio capitular (Datos para la historia del Descendimiento de Pedro de Campaña)”, *Archivo Hispalense*, 251, 1999, p. 138; y SERRERA CONTRERAS, Juan Miguel, “La Virgen de la Antigua: informes y restauraciones. Siglos XVIII-XIX”, *Archivo Hispalense*, 251, 1999, p. 185.

Bautista”, “San Antonio Abad”, “San Cristóbal”, “Santa Catalina”, “San Sebastián”, “San Jerónimo” y “San Antonio de Padua”—procedentes del convento de San Benito de Calatrava y depositadas por las órdenes militares en el Museo de Bellas Artes en 1908, y varios lienzos de la exposición del marqués de Bonanza, en Jerez de la Frontera.²⁸

Respecto a sus trabajos originales, se conoce su faceta como retratista, “de segundo orden” en palabras de Valdivieso. Cascales cita los retratos de “El marqués de Portargo”, “El conde de Mejorada”, “El conde de Saint Claude”, “Bartolomé Romero Gago” y “Jacinto Ruiz”, además de ocho tablas con figuras de santos y otros lienzos de grandes dimensiones en el hospital de la Caridad. Falleció en Sevilla el 29 de junio de 1909.²⁹

“El Bautismo de Cristo” de la parroquia de San Pedro, pintado por José María Escacena en 1826, no es una obra original. Se trata de una copia de un murillo que estuvo en el convento de San Leandro y que hoy se expone en la Gemäldegalerie de Berlín. La primera noticia conocida del lienzo berlinés data de 1781, cuando el conde del Águila, en la relación de “Pinturas y esculturas mejores de Sevilla, en templos, conventos y palacios” que envió a Antonio Ponz, cita la existencia de cinco cuadros de Murillo en el refectorio de San Leandro: “4 lienzos grandes de la vida del Bautista y otro de San Agustín lavando los pies a Nro. Sr. en traje de peregrino”.³⁰ La iconografía de las cuatro pinturas referidas a San Juan fue revelada en parte por Frank H. Standish —“San Juan Bautista muestra a Jesús”, “El Bautismo de Cristo” y “San Juan y los fariseos”—, ya que del lienzo restante sólo recordaba que mostraba un pasaje de la vida del santo sin mayor precisión.³¹

Según Martín Soria, estos cinco cuadros debieron formar parte de un retablo en una capilla en el interior de la clausura, razón por la que no fueron citados por los historiadores del siglo XVIII.³² Valdivieso ha propuesto que los cuadros de la serie del Bautista formaron parte de un retablo en la iglesia del convento, que se desmontaron y trasladaron al refectorio, donde los citó el conde del Águila.³³ Por su parte, Angulo afirmó que no creía probable que los lienzos formaran un retablo, y mucho menos

28 CASCALES MUÑOZ, José, *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla*, tomo I, Toledo, 1929, p. 198. Los trabajos en el hospital de la Caridad son citados en RODRÍGUEZ AGUILAR, Inmaculada Concepción, *Arte y cultura en la prensa: la pintura sevillana (1900-1936)*, Sevilla, 2000, p. 560. La restauración de las tablas de las órdenes militares es citada en MURO OREJÓN, A., *Apuntes para la historia de la Academia de Bellas Artes de Sevilla*, ob. cit., pp. 127 y 277.

29 CASCALES MUÑOZ, J., *Las Bellas Artes plásticas en Sevilla*, tomo I, ob. cit., p. 198; VALDIVIESO, E., *Pintura sevillana del siglo XIX*, ob. cit., p. 137; y VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana*, ob. cit., p. 453.

30 CARRIAZO, Juan de Mata, “Correspondencia de don Antonio Ponz con el Conde del Águila”, *Archivo Español de Arte y Arqueología*, V, 1929, p. 180.

31 STANDISH, Frank Hall, *Seville and its Vicinity*, Londres, 1840, pp. 283-284.

32 SORIA, Martín, “Murillo’s Christ and St. John the Baptist”, *The Art Institute of Chicago Quarterly*, vol. 54, nº 2, 1960, p. 14.

33 VALDIVIESO, Enrique, *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*, Madrid, 1990, p. 99; y VALDIVIESO, Enrique, *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, 2010, pp. 97-98.

considerando que el cuadro de San Agustín es de fecha mucho más temprana que las historias de San Juan.³⁴

En cualquier caso, la serie de San Juan Bautista constituye uno de los primeros conjuntos pictóricos de Murillo en los que puede apreciarse ya definido el espíritu barroco y ha sido fechada por Soria en torno a 1655, cronología generalmente aceptada.³⁵

Las cinco pinturas de Murillo citadas por el conde del Águila en el refectorio de San Leandro fueron vendidas por las monjas agustinas en 1812, durante la ocupación francesa, lo que explica que hoy se encuentren dispersas en distintos lugares del mundo: el “San Agustín”, en una colección privada; “San Juan Bautista muestra a Jesús”, en el Art Institute de Chicago; “El Bautismo”, en la Gemäldegalerie de Berlín; y “San Juan y los fariseos”, en el Fitzwilliam Museum de Cambridge, mientras que el cuadro del cual Standish no pudo precisar el asunto se encuentra en paradero desconocido.

Por lo que a nuestro relato interesa, “El Bautismo de Cristo” fue comprado por el industrial inglés afincado en Sevilla Natham Wetherell. Los detalles de la adquisición son conocidos gracias a una carta escrita por su hijo John en 1837 en la que cuenta cómo su padre se adelantó a los agentes del mariscal Soult por apenas unas horas y compró tres de los lienzos del refectorio por 1.000 libras.³⁶ A la muerte de Natham Wetherell, el cuadro pasó a ser propiedad de su hijo, que trató de venderlo en 1827 en el mercado londinense, pero, al no alcanzar el precio deseado, quedó en poder de su agente, Mr. Bevington. En 1848 estaba en manos de W. W. Burdon, en Hartford House, Durham.³⁷ Éste lo vendió en Christie en 1862 por 183 libras,³⁸ aunque según Angulo la operación no debió completarse, pues Burdon lo poseía aún en 1869. Finalmente, en 1963 lo compró la Gemäldegalerie de Berlín en el comercio londinense.³⁹

La copia de un murillo, como la que hizo Escacena, fue común en la época. Durante el siglo XVIII y buena parte del XIX, Murillo fue el gran referente de la pintura española, tanto dentro como fuera de las fronteras nacionales, y la escuela pictórica sevillana no hacía más que repetir una y otra vez sus esquemas y modelos. Tanta fue la influencia de Murillo que su copia se convirtió en ejercicio de la Escuela de Nobles Artes como medio para restablecer el buen gusto. Esta fama aún se acrecentó más si cabe después del expolio de la francesada, cuando decenas de sus cuadros salieron camino de Europa. Así se explica que en Sevilla, durante la época romántica, convertida ya en una ciudad de atracción turística, uno de los deseos más anhelados por los viajeros

34 ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo*, vol. II, Madrid, 1981, p. 19.

35 KUBLER, George y SORIA, Martin, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500 to 1800*, Harmondsworth, 1959, p. 387, nota 17.

36 ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo*, vol. II, ob. cit., p. 20.

37 STIRLING, William, *Annals of the Artists of Spain*, vol. III, Londres, 1848, p. 1429.

38 CURTIS, Charles B., *Velázquez and Murillo*, Londres, 1883, pp. 189-190, nº 176; y CALVERT, Albert F., *Murillo*, Londres, 1907, p. 164.

39 ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo*, vol. II, ob. cit., p. 22, nº 15.

fuera comprar una pintura de Murillo, aspiración que era satisfecha por una auténtica industria de falsificaciones.⁴⁰

José María Escacena, formado en la tradición académica local, fue uno más de los pintores sevillanos imbuidos de lo murillesco, como ejemplifican claramente los cuadros con pilluelos que pertenecieron a los Montpensier. Se debió encontrar cómodo, por tanto, copiando “El Bautismo de Cristo”, que en 1826, un año antes de su envío a Londres, se encontraba aún en Sevilla en propiedad de la familia Wetherell.

El original de Murillo muestra la escena del bautismo de Jesús según es narrada en los Evangelios: Mateo 3, 13-17; Marcos 1, 9-11; Lucas 3, 21-22; y Juan 1, 29-32. Cristo aparece dentro de las aguas del Jordán, mientras que Juan, desde la orilla, lo bautiza con la ayuda de una concha por medio del rito de la infusión o aspersion, que en el siglo XIII comenzó a reemplazar en la liturgia al triple baño purificador. La iconografía de Jesús es típica del siglo XVII, inclinándose con respeto y humildad, y cubriendo su desnudez con un amplio paño propio del decoro contrarreformista. Por su parte, Juan se viste con la túnica de piel de camello y el manto rojo, color alusivo a su martirio, sobre el hombro. En la mano izquierda sostiene una cruz rústica con una filacteria con el texto “ECCE AGNVS DEI”, en alusión a las palabras que pronunció cuando vio acercarse a Jesús: “He aquí el Cordero de Dios, que quita los pecados del mundo”. En la parte superior, sobre la cabeza de Cristo, tiene lugar la teofanía. Los cielos se abren y el Espíritu de Dios desciende en forma de paloma, mientras se escucha una voz que dice “Éste es mi Hijo amado, en el que me complace”, representada por la frase “[ES] T FILIVS MEVS DILECTVS”.⁴¹

La copia de Escacena respeta escrupulosamente la composición formal de Murillo, tanto en las figuras como en el paisaje. No obstante, hay diferencias evidentes. Primero, el tamaño del lienzo, frente a los 233 por 160 cm. del original—que fue recortado en algún momento después de 1862—, los 81 por 109,5 cm., incluido el marco, de la réplica. Segundo, el formato, vertical en el caso del cuadro de Murillo y apaisado en el de Escacena, lo que le obligó a prolongar el paisaje a ambos lados de los personajes. Y tercero, el estilo. Aunque el análisis del lienzo de Escacena queda mediatizado por la oxidación de los barnices, resulta evidente que no logra reproducir el vibrante claroscuro, el intenso cromatismo y la fuerza expresiva de los gestos y expresiones de la pintura que hoy se encuentra en Berlín.

Fecha de recepción: 30 de septiembre de 2011.

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2011.

40 Sobre la fama de Murillo ver ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, “Murillo. Historia de su fama”, *Revista de Occidente*, 20, 1983, pp. 125-146; ANGULO ÍÑIGUEZ, D., *Murillo*, tomo I, ob. cit., pp. 209-238; y GARCÍA FELGUERA, María de los Santos, *La fortuna de Murillo (1682-1900)*, Sevilla, 1989.

41 Sobre la iconografía del Bautismo de Cristo ver RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano*, tomo 1, vol. 1, Barcelona, 2008, pp. 307-316; y MÂLE, Emile, *El arte religioso de la Contrarreforma*, Madrid, 2001, pp. 243-245.



Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo, “El Bautismo de Cristo”, hacia 1655, óleo sobre lienzo, 233 x 160 cm. Berlín, Gemäldegalerie.



Fig. 2. José María Escacena y Daza, “El Bautismo de Cristo”, 1826, óleo sobre lienzo, 81 x 109,5 cm. Sevilla, Parroquia de San Pedro.