

C A R T O G R A F Í A
MURILLESCA

AÑO DE MURILLO ~ MMXVII

✠ *Los Pasos Contados* ✠

Editores

Lidia Beltrán Martínez

Fernando Quiles García

Índice

<i>Prólogo: Murillo's Seville.</i>	6
Amanda Wunder.	
Los Esteban Murillo: una familia de feligreses en la Parroquia de Santa María Magdalena	26
Antonio J. López Gutiérrez. Aurora J. Ortega López.	
Murillo íntimo. El inicio del coleccionismo “murillesco” en su entorno familiar y social	54
Salvador Hernández González. Francisco Javier Gutiérrez Núñez.	
Hacia un nuevo concepto de la pintura Sevillana. De Feria a la Lonja	74
Antonio García Baeza.	
Santa María la Blanca, un milagro barroco. Contribución de Murillo y Neve a su patrimonio monumental y artístico	94
Teodoro Falcón Márquez.	
El camino de Murillo hacia la luz. Del convento a la catedral	112
Fernando Quiles García.	
Entre San Isidoro y la Puerta de la Carne; el laberinto extranjero en la Sevilla de Murillo	140
Lidia Beltrán Martínez.	

De Sevilla a un mundo soñado: Murillo en el escenario americano.	160
María de los Ángeles Fernández Valle.	
Los jeroglíficos de La Caridad.	196
Arsenio Moreno Mendoza.	
Ocaso en Santa Cruz: desde su admiración por la obra de maese Pedro al vilipendio de sus restos	206
Elena Escuredo Barrado.	
De Sevilla al Museo: difusión y dispersión de la pintura de Bartolomé Esteban Murillo	222
María Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares.	
Murillo a través de la prensa.	250
Beatriz Cruz Espada y Guillermo Pastor Pérez.	
<i>Epílogo</i>	270

Murillo's Seville

Amanda Wunder

The City University of New York

Amanda.Wunder@Lehman.CUNY.com

The painter Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) spent his entire life in Seville, with the exception of one documented visit to Madrid in 1658 when he was about forty years old¹. His senior colleague Diego Velázquez left Seville to make his name at the court, but Murillo stayed home and focused on his art. Almost 425 paintings survive from Murillo's enormously productive fifty-year career (compared to approximately 125 by Velázquez)². By far the most popular painter of his generation in Seville, Murillo dominated major commissions by the cathedral and monasteries. His work was collected voraciously by local elites, and he was promoted above all his peers by contemporary writers like Diego Ortiz de Zúñiga and Fernando de la Torre Farfán. Despite the fact that Murillo and his work are so closely associated with Seville, the artist did not leave any visual record of the seventeenth-century city in his work. Whereas Francisco Pacheco and other local artists had represented the Guadalquivir, Torre de Oro, and Giralda in paintings of the Immaculate Conception, Murillo's Virgins hover on clouds of putti in a heavenly space untethered to earthly geography. The merchants and noblemen in Murillo's portraits pose in idealized classical architectural spaces without a trace of the Islamic and Gothic elements that were typical of real Sevillian pala-

1. Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, vol. I, pp. 45-8. Angulo's work remains the definitive source for the documented facts of Murillo's life; see the *Cronología* in: *Ibid*, pp. 145-60. For documentation discovered after Angulo's publication, see: Kinkead, Duncan T. *Pintores y doradores en Sevilla, 1650-1699: Documentos*. 2d ed. rev. Bloomington, Indiana, AuthorHouse, 2009, pp. 375-405.

2. Among the 425 paintings illustrated in the most recent catalogue of Murillo's works, a small number of them are of unknown location or have been destroyed: Valdivieso, Enrique. *Murillo: Catálogo razonado de pinturas*. Madrid, Ediciones El Viso, 2010. Angulo attributed 448 works to Murillo (including some unidentified but documented works) and listed an additional 2,637 disputed works: Angulo Íñiguez, *Murillo*, op. cit., vol. II. On Velázquez's catalogue of paintings: Brown, Jonathan. *Velázquez: Painter and Courtier*. New Haven and London, Yale University Press, 1986, p. 306.

El pintor Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) pasó su vida entera en Sevilla, con la excepción de una visita documentada a Madrid en 1658 cuando tenía alrededor de 40 años¹. Su colega mayor Diego Velázquez dejó Sevilla para hacerse un nombre en la corte, pero Murillo permaneció en su tierra natal y se centró en su arte. Casi 425 pinturas sobreviven de la prolífica carrera de Murillo (en contraste con las aproximadamente 125 que se conservan de Velázquez)². Sin lugar a dudas fue Murillo el pintor más popular de su generación en su ciudad; acaparó los encargos más importantes de la catedral de Sevilla y de los monasterios, su arte fue coleccionado vorazmente por las élites locales y su carrera fue promocionada por escritores contemporáneos como Diego Ortiz de Zúñiga y Fernando de la Torre Farfán. Pese al hecho de que Murillo y su obra están íntimamente asociados con Sevilla, el artista no dejó ningún recuerdo visual de la Sevilla del siglo XVII en su trabajo. Mientras que Francisco Pacheco y otros artistas locales habían representado al Guadalquivir, la Torre del Oro y la Giralda en pinturas de la Inmaculada Concepción, las vírgenes de Murillo planean sobre nubes de putti en un espacio celestial sin relación con la geografía terrestre. Los mercaderes y nobles retratados por Murillo posan en arquitecturas

1. Angulo Íñiguez, Diego. *Murillo*. Madrid, Espasa-Calpe, 1981, tomo I, págs. 45-8. La obra de Angulo permanece como la fuente fundamental que documenta los sucesos de la vida de Murillo. Véase la cronología en: *Ibidem*, págs. 145-60. Para la documentación descubierta tras la publicación de Angulo, véase: Kinkead, Duncan T. *Pintores y doradores en Sevilla, 1650-1699: Documentos*. 2a edición revisada. Bloomington, Indiana, AuthorHouse, 2009, págs. 375-405.

2. Entre las 425 pinturas publicadas en el catálogo más reciente de las obras de Murillo, un pequeño número de ellas son de localización desconocida o han sido destruidas: Valdivieso, Enrique. *Murillo*: Catálogo razonado de pinturas. Madrid, Ediciones El Viso, 2010. Angulo atribuyó 448 obras a Murillo (incluyendo algunas no identificadas pero documentadas) y enumeró otras 2.637 obras discutibles: Angulo Íñiguez, *Murillo*, op. cit., tomo II. En el catálogo de pinturas de Velázquez: Brown, Jonathan. *Velázquez: Painter and Courtier*. New Haven and London, Yale University Press, 1986, pág. 306.

ces. The impish urchins in his genre pictures play amidst beautifully crumbling ruins in streets that are purely imaginary. The exhibition *Cartografía Murillesca*, and the chapters in this book, re-create the urban fabric of seventeenth-century Seville—its streets and plazas, churches and monasteries, port and parishes, palaces and hospitals—where Murillo and his contemporaries lived and painted, worshipped and celebrated, baptized their children, cared for their sick, and buried their dead. This important project gives us a new view of Murillo's Seville, and of Seville's Murillo, for the Baroque city and its favorite painter are inseparable from one other.

Murillo lived during one of most transformative periods in Seville's urban history, when a frenzy of construction turned it into a Baroque city³. The building of Baroque Seville took place during a century of crisis, when unusually severe natural disasters decimated the population and destabilized the social order. At the same time, the American silver mines that had made Seville so rich in the previous century were being depleted, and the Guadalquivir's shrinking riverbed made it increasingly difficult for the hulking ships of the treasure fleet to reach the inland port. In 1618—the year of Murillo's baptism—ground broke on the the western end of the cathedral courtyard, the Patio de los Naranjos, to build a new church called the Sagrario that would be the first great construction project of the century. It was Archdeacon Mateo Vázquez de Leca's idea to build the Sagrario as a parish church to serve the populous neighborhood around the cathedral in the city center. The son of a wealthy Italian merchant, Vázquez de Leca renounced his worldly goods and devoted his inheritance to religious patronage (according to local legend, his disillusionment resulted from a supernatural encounter with a veiled woman—a *tapada*—who turned out to be Death in disguise)⁴. Seville could scarcely afford the extravagance of the Sagrario, which was built from stone—like the adjacent cathedral and the nearby Casa Lonja (merchants' exchange house)—that had to be imported from distant quarries at great expense⁵. The builders of Baroque Seville would turn to more economical brick for subsequent endeavors.

3. Wunder, Amanda. *Baroque Seville: Sacred Art in a Century of Crisis*. University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2017.

4. The two earliest published accounts of Vázquez de Leca's conversion appear in: Jesús María, Pedro de. *Vida, virtudes, y dones soberanos del Venerable, y Apostolico Fray Hernando de Mata, con elogios de sus principales discipulos*. Málaga, Mateo López Hidalgo, 1663, fol. 126v. Aranda, Gabriel de. *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras, natvral de esta ciudad de Sevilla, del abito clerical de N. P. S. Pedro*. Seville, Tomás López de Haro, 1692, pp. 874-75.

5. Falcón Márquez, Teodoro. *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Seville, Diputación Provincial de Sevilla, 1977, p. 13.

clásicas idealizadas en espacios sin rastro de los elementos islámicos y góticos tan típicos de los auténticos palacios sevillanos. Los niños de sus pinturas de género juegan entre ruinas encantadoras en calles puramente imaginarias. La exposición Cartografía Murillesca y los capítulos de este libro recrean la estructura urbana de la Sevilla del diecisiete (sus calles y plazas, iglesias y monasterios, palacios y hospitales) en los que Murillo y sus contemporáneos vivieron y pintaron, adoraron y celebraron, bautizaron a sus hijos, cuidaron de los enfermos y enterraron a sus muertos. Este importante proyecto nos da una nueva visión de la Sevilla de Murillo y del Murillo de Sevilla, porque la ciudad barroca y su pintor favorito son inseparables el uno del otro.

Murillo vivió durante uno de los periodos más transformativos de la historia urbana de Sevilla, cuando un frenesí por construir la convirtió en una ciudad barroca³. La construcción de la Sevilla barroca tuvo lugar durante un siglo de crisis, cuando devastadores desastres naturales diezmaron la población y desestabilizaron el orden social. Al mismo tiempo, las minas de plata de América que habían hecho a Sevilla rica en la anterior centuria se habían disminuido, y el encogimiento del cauce del Guadalquivir hacía cada vez más difícil que los grandes buques de la flota alcanzaran el puerto interior con su tesoro. En 1618 (año del bautismo de Murillo) puso la primera piedra en el extremo occidental del Patio de los Naranjos para una nueva iglesia, el Sagrario, que sería el primer gran proyecto constructivo del siglo. El archidivaco Mateo Vázquez de Leca había propuesto la idea de construir el Sagrario como iglesia parroquial para servir al populoso vecindario de alrededor de la catedral, en el centro de la ciudad. Hijo de un rico comerciante italiano, Vázquez de Leca renunció a sus bienes materiales y dedicó su herencia al mecenazgo religioso (según la leyenda local, su desengaño fue debido a un encuentro con una mujer tapada que resultó ser la muerte disfrazada)⁴. Sevilla apenas podía permitirse la extravagancia del Sagrario, el cual fue construido de piedra (como la catedral y la Lonja) que tuvo que ser importada de canteras lejanas con un elevado coste⁵. Los constructores de la Sevilla barroca se pasarían a los más económicos ladrillos en sus posteriores empresas.

3. Wunder, Amanda. *Baroque Seville: Sacred Art in a Century of Crisis*. University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2017.

4. Los dos primeros relatos de la conversión de Vázquez de Leca aparecen en: Jesús María, Pedro de. *Vida, virtudes, y dones soberanos del Venerable, y Apostólico Fray Hernando de Mata, con elogios de sus principales discípulos*. Málaga, Mateo López Hidalgo, 1663, fol. 126v. Aranda, Gabriel de. *Vida del siervo de Dios exemplar de sacerdotes el venerable Padre Fernando de Contreras, natvral de esta ciudad de Sevilla, del abito clerical de N.P.S.* Pedro. Sevilla, Tomás López de Haro, 1692, págs. 874-75.

5. Falcón Márquez, Teodoro. *El Sagrario de la Catedral de Sevilla*. Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1977, pág. 13.

Major floods had a significant physical and psychological impact on Murillo's Seville. Murillo had just turned eight years old and was living with his family near the Dominican monastery of San Pablo when the Guadalquivir River broke through the city walls on January 25, 1626. The rising waters forced Seville's monks and nuns—including the Dominicans at San Pablo—to abandon their cloisters for higher ground⁶. The flood destroyed an estimated three thousand houses and did grave damage to the fields and pastures on the outskirts of town. A third of Seville was underwater for an entire month, the more elevated parts of town turned into islands that could only be reached by boat⁷. "In these days many penitents could be seen in the streets, and generally there were great acts of penance, fasting, and flagellation, and a great frequency of communion," reported one printed news pamphlet⁸. Diego Ortiz de Zúñiga described how the "affliction and fatigue" caused by the flood were a "great means of inclining souls to God and to the intercession of his saints." Civic leaders were inspired to pursue the papal canonization of King Ferdinand III (r. 1217-1252), known as San Fernando, whose remains were venerated as those of a saint in the cathedral's Royal Chapel⁹. A saint-king like San Fernando could be a "strong wall" for a city, as Ignacio Coutinho preached at the Seville cathedral—and Seville was in dire need of protection¹⁰. As an adult, Murillo made important contributions to the canonization effort, first by serving as an expert witness and later by painting innovative new likenesses of San Fernando for a contemporary audience. When another serious flood occurred in 1642, it did not break through the city walls (which had been repaired after 1626), but it did damage the pontoon bridge connecting Seville and Triana. Repeated flooding ruined a little chapel dedicated to St. George in the Arenal, the sandy stretch of land between the river and the walled city, that belonged to the Brotherhood of the Santa Caridad ("Holy Charity"). In 1645 construction began

6. Beltrán de la Cueva, Juan. *Relacion verdadera, en que se da cuenta de todo el daño que causó las crecientes del río Guadalquivir en la ciudad de Sevilla, y Triana, este Año de 1626*. Lima, Gerónimo de Contreras, 1626, n.p., [fol. 2r].

7. Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía...* Corr. by Antonio María Espinosa y Cárcel. Madrid, Imprenta Real, 1795-96. Facs. ed. Seville, Guadalquivir, 1988, vol. IV, p. 316.

8. *Enviacion de Sevilla por la creciente de sv río Gvadalquivir: Prevenciones antes del daño, y remedios para su reparo*. Seville, Francisco de Lyra, 1626, n.p., [fol. 2v].

9. Ortiz de Zúñiga, *Anales...*, op. cit., vol. IV, p. 318. On the canonization campaign, see: Quiles García, Fernando. *Por los caminos de Roma: Hacia una configuración de la imagen sacra en el Barroco sevillano*. Madrid, Miño y Dávila, 2005, pp. 57-102.

10. Coutinho, Ignacio. *Promptuario espirital de elogios de los santos: Contiene algvnas festividades de los mas illustres Heroes, que la Iglesia Catolica celebra por el discurso del año*. 2d ed. Madrid, Imprenta Real, 1650, p. 200.

Las grandes inundaciones tuvieron un fuerte impacto en la Sevilla de Murillo. Murillo acababa de cumplir ocho años y estaba viviendo con su familia cerca del monasterio dominicano de San Pablo cuando el río Guadalquivir rompió las murallas de la ciudad el 25 de enero de 1626. Las aguas crecientes obligaron a los monjes y monjas de Sevilla (incluyendo a los dominicos de San Pablo) a abandonar sus claustros y huir hacia tierras más altas⁶. La inundación destruyó unas tres mil viviendas y causó graves daños a campos y pastos de las afueras de la ciudad. Una tercera parte de Sevilla estuvo bajo el agua durante un mes entero; las partes más elevadas de la ciudad se convirtieron en islas a las que sólo se podía llegar en barco⁷. “Vieronse estos días muchos penitentes por las calles, y generalmente había grandes penitencias, ayunos, y disciplinas, con gran frecuencia de comuniones”, informaba un panfleto impreso⁸. Diego Ortiz de Zúñiga describió cómo la “aflicción y fatiga” causada por la inundación fue un “gran medio de inclinar a Dios los ánimos, y a la intercesión de sus Santos”, y así inspiró a los líderes cívicos a perseguir la canonización papal de Fernando III, el rey del siglo XIII cuyos restos fueron venerados como los de un santo en la Capilla Real de la catedral⁹. Un rey santo como San Fernando podía ser un “fuerte muro” para la ciudad (como Ignacio Coutinho predicaba en la catedral) y Sevilla necesitaba protección urgentemente¹⁰. Ya adulto, Murillo hizo importantes contribuciones al esfuerzo de canonización, primero sirviendo como testigo experto y luego pintando nuevos e innovadores retratos del santo rey para el público contemporáneo. Cuando otra grave inundación tuvo lugar en 1642, no traspasó las murallas de la ciudad (que habían sido reparadas después de la de 1626) pero dañó el puente de barcas que conectaba Sevilla y Triana. Repetidas inundaciones arruinaron la pequeña capilla del Arrenal dedicada a San Jorge, que pertenecía a la Hermandad de la Santa Caridad. En 1645 la hermandad comenzó la construcción de una nueva iglesia más grande diseñada por Pedro Sánchez Falconete, que fue construida por

6. Beltrán de la Cueva, Juan. *Relacion verdadera, en que se da quenta de todo el daño que causó las crecientes del río Guadalquivir en la ciudad de Sevilla, y Triana, este Año de 1626*. Lima, Gerónimo de Contreras, 1626, s. pág., [fol. 2r].

7. Ortiz de Zúñiga, Diego. *Anales eclesiásticos y seculares de la muy noble, y muy leal ciudad de Sevilla, metrópoli de la Andalucía...* Corr. por Antonio María Espinosa y Cárcel. Madrid, Imprenta Real, 1795-96. Ed. facs. Sevilla, Guadalquivir, 1988, tomo IV, pág. 316.

8. *Envndacion de Sevilla por la creciente de sv río Gvadalquivir: Prevençiones antes del daño, y remedios para su reparo*. Sevilla, Francisco de Lyra, 1626, s. pág., [fol. 2v].

9. Ortiz de Zúñiga, *Anales...*, op. cit., tomo IV, pág. 318. Sobre la campaña de canonización, veáse: Quiles García, Fernando. *Por los caminos de Roma: Hacia una configuración de la imagen sacra en el Barroco sevillano*. Madrid, Miño y Dávila, 2005, págs. 57-102.

10. Coutinho, Ignacio. *Promptuario espirital de elogios de los santos: Contiene algynas festividades de los mas illustres Heroes, que la Iglesia Catolica celebra por el discurso del año*. 2a ed. Madrid, Imprenta Real, 1650, pág. 200.

on a new, larger church designed by Pedro Sánchez Falconete that was built above ground level “so that mass and sermons can be said at all times without being impeded by floods from the river”¹¹.

In the spring of 1649, yet another flood cut Seville off from food supplies just as a devastating plague came knocking at the city gates. Two plague hospitals were opened to care for the sick outside the city walls. It was reported that less than fifteen percent of the 26,700 plague victims who entered the Hospital de la Sangre (Hospital of Blood) came back out alive. At the orders of the hospital’s administrator, bullfights were held in its plaza to distract the afflicted, and the carts piled with dead bodies were decorated with streamers “to spread more joy in the human hearts”¹². When the plague had run its course and ended in July of 1649, Seville’s population of about 125,000 people (already reduced from its imperial height of 150,000) had been cut almost in half¹³. But the troubles were far from over for those who were lucky enough to survive the epidemic, which was followed by shortages and hunger. Exorbitant prices for basic foodstuffs sparked a popular rebellion in May of 1652, when working-class rebels broke into the Alhóndiga (grain exchange building), stole arms that had been stockpiled there after Drake’s invasion of Cádiz, and fanned through the city searching for grain. Swiftly put down by the local nobility, the rebellion ended with the heads of its leaders displayed on pikes at the Plaza de la Feria and the city gate called the Puerta de la Macarena¹⁴.

A great building boom of religious architecture commenced about a decade after the traumatic mid-century events. The cleric Francisco José de Aldana y Tirado counted thirty-two parish churches, convents, monasteries, and other sacred structures that were built or renovated “in the midst of so many setbacks and losses” from the 1660s to the 1720s¹⁵. During those decades, even more new chapels

11. “Papeles de la Caridad,” Biblioteca Capitular y Colombina, Fondo Gestoso, vol. XI, fol. 99v. Valdivieso, Enrique, y Juan Miguel Serrera. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Seville, Sever-Cuesta, 1980, pp. 15-17.

12. López de San Román Ladrón de Guevara, Pedro, ed. *Copiosa relacion de lo svcedido en el tiempo qve dvro la Epidemia en la Grande y Augustissima Ciudad de Seuilla, Año de 1649. Ecija, Juan Malpartida de las Alas, 1649*, fols. 13v-14r on the deaths at the Hospital de la Sangre; fol. 18v on entertainments and diversions.

13. Domínguez Ortiz, Antonio. *Orto y ocase de Sevilla*. 4th ed. Seville, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 72-3.

14. Maldonado Dávila y Saavedra, Joseph. “Tratado verdadero del motin que hubo en esta Ciudad de Seuilla este Año de 1652,” Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 59-1-5, fols. 110r-155v.

15. Aldana y Tirado [Tirado de Aldana], Francisco José de. “Antigüedad del sagrado templo de Nuestro Señor San Salvador de Sevilla, iglesia collegial,” 1726, Biblioteca Nacional de España, MSS/23130/1, fols. 92v-94r.

encima del nivel del suelo “para que en ella se puedan decir en todo tiempo misas y sermones sin que las avenidas del Río lo impidan”¹¹.

En la primavera de 1649, otra inundación cortó los suministros de alimentos de Sevilla justo cuando una plaga devastadora golpeaba las puertas de la ciudad. Dos hospitales fueron abiertos extramuros para atender a los enfermos. Se informó en aquel momento de que menos del 15% de las 26,700 víctimas de la peste salieron vivas del hospital. Por orden del administrador del hospital se celebraron corridas de toros en su plaza para distraer a los afligidos, y las carretas llenas con cadáveres estaban decoradas con gallardetes “para que aumentase más la alegría en los corazones humanos”¹². Cuando la plaga terminó en julio de 1649, la población de Sevilla, de unos 125,000 habitantes (ya reducida de los 150,000 habitantes que tenía durante la dorada época imperial) se había reducido a la mitad¹³. Pero los problemas estaban lejos de acabar para los que habían tenido la suerte de sobrevivir a la epidemia, ya que esta fue seguida por la escasez y el hambre. Los precios exorbitantes de los productos de primera necesidad provocaron un motín popular en mayo de 1652, cuando los rebeldes de la clase obrera irrumpieron en la Alhóndiga, robaron armas que habían sido almacenadas allí tras la invasión de Cádiz por Drake y se abalanzaron sobre la ciudad en busca de grano. Rápidamente sofocada por la nobleza local, la rebelión terminó con las cabezas de sus líderes expuestas en picas en la Plaza de la Feria y en la Puerta de la Macarena¹⁴.

Un gran auge de la arquitectura religiosa comenzó una década después de los traumáticos acontecimientos de mediados de siglo. El clérigo Francisco José de Aldana y Tirado contó treinta y dos iglesias parroquiales, conventos, monasterios y otros edificios sagrados que fueron construidos o renovados “en medio de tantas contratiempos y pérdidas” entre 1660 y 1726¹⁵. Durante esas décadas se añadieron aún más ca-

11. “Papeles de la Caridad,” Biblioteca Capitular y Colombina, Fondo Gestoso, tomo XI, fol. 99v. Valdivieso, Enrique, y Juan Miguel Serrera. El Hospital de la Caridad de Sevilla. Sevilla, Sever-Cuesta, 1980, págs. 15-17.

12. López de San Román Ladrón de Guevara, Pedro, ed. *Copiosa relacion de lo svcedido en el tiempo qve dvro la Epidemia en la Grande y Augustissima Ciudad de Seuilla, Año de 1649*. Ecija, Juan Malpartida de las Alas, 1649, fols. 13v-14r sobre las muertes en el Hospital de la Sangre; fol. 18v sobre entretenimientos y diversiones..

13. Domínguez Ortiz, Antonio. *Orto y ocaso de Sevilla*. 4a ed. Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, págs. 72- 3.

14. Maldonado Dávila y Saavedra, Joseph. “Tratado verdadero del motin que hubo en esta Ciudad de Seuilla este Año de 1652,” Biblioteca Capitular y Colombina, Ms. 59-1-5, fols. 110r-155v.

15. Aldana y Tirado [Tirado de Aldana], Francisco José de. “Antigüedad del sagrado templo de Nuestro Señor San Salvador de Sevilla, iglesia collegial,” 1726, Biblioteca Nacional de España, MSS/23130/1, fols. 92v-94r.

and altarpieces were added to existing churches (including those of the Franciscan, Augustinian, and Carthusian monasteries that commissioned major series of paintings by Murillo). Seville's Baroque building boom was a spiritual response to crisis that also served a practical purpose by boosting struggling craft industries and providing jobs at a time of widespread un- and under-employment. A dynamic new generation of patrons and artists rose to leadership in Seville's art world after the plague¹⁶. Justino de Neve and Miguel Mañara emerged as Seville's leading patrons. Like Vázquez de Leca, who died in the plague, Neve and Mañara were born in Seville to merchant families of foreign origins and invested the fortunes that they inherited in sacred art and architecture. Neve and Mañara worked closely with Murillo and his colleagues, including the painter Juan de Valdés Leal, sculptor Pedro Roldán, altarpiece designer Bernardo Simón de Pineda, and painter-printmaker Matías de Arteaga¹⁷. This close-knit team of artists and their patrons collaborated on a series of major public projects, some permanent and others ephemeral, that marked a unique high-point in Seville's art history.

Murillo and his colleagues won great professional and social prestige in Seville, which was reflected in the new gathering spaces that they created for themselves in the city. As is well known, in 1660 Murillo and the painter Francisco de Herrera the Younger helped to found a new academy that united artists from different guilds through their mutual foundation in the art of drawing. Members donated building materials to renovate a room at the Lonja into a studio, where they held evening drawing sessions with live male models. Through the academy, Seville's top artists socialized with elite patrons like the cathedral prebendary don Juan de Loaysa, an amateur painter who became a member, and the fourth Marquis of Villamanrique, who served as its official "protector"¹⁸. In 1672, the painters' confraternity, the Hermandad de San Lucas (Brotherhood of St. Luke), occupied a chapel in the parish church of San Andrés and turned it into a museum of contemporary art with member paintings covering the walls

16. On the generational change in Seville's art world after the plague, see: Quiles García, Fernando. "Resurrección de una escuela: La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana." *Atrio* no. 12, 2006, pp. 57-70.

17. The collaborations between Murillo and Neve have been the subject of important new research, published in the exhibition catalogue: Finaldi, Gabriele, ed. *Murillo y Justino de Neve: El arte de la amistad*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

18. *El manuscrito de la Academia de Murillo*. Ed. by Antonio de la Banda and Vargas. Seville, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982, p. 38. Corzo Sánchez, Ramón. *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla, 1660-1674*. Seville, Instituto de Academias de Andalucía, 2009, p. 79.

pillas y retablos a iglesias ya existentes (incluyendo las de los monasterios franciscanos, agustinos y cartujos que encargaron grandes series de pinturas a Murillo). El auge barroco de la construcción en Sevilla fue una respuesta espiritual a la crisis que también sirvió como un propósito práctico para impulsar las industrias artesanales que estaban en apuros y para proporcionar puestos de trabajo en un momento de desempleo y subempleo generalizado. Una dinámica nueva generación de mecenas y artistas se alzó con el liderazgo del mundo artístico sevillano después de la epidemia¹⁶. Justino de Neve y Miguel Mañara emergieron como los principales mecenas de Sevilla. Al igual que Vázquez de Leca, que falleció durante la peste, Neve y Mañara nacieron en familias mercantes sevillanas de origen extranjero y heredaron fortunas que invirtieron en arte sacro y arquitectura religiosa. Neve y Mañara trabajaron frecuentemente con Murillo y sus colegas, entre los que se encontraban el pintor Juan de Valdés Leal, el escultor Pedro Roldán, el ensamblador Bernardo Simón de Pineda y el grabador Matías de Arteaga¹⁷. Este estrecho grupo de artistas y sus mecenas colaboraban en una serie de grandes proyectos públicos, algunos permanentes y otros efímeros, que marcaron un punto culminante en la historia del arte sevillano.

Murillo y sus compañeros ganaron un grandísimo prestigio profesional y social en Sevilla, el cual se vio reflejado en los nuevos espacios que crearon para sus reuniones profesionales y religiosas en la ciudad. Como es bien conocido en 1660 Murillo y el pintor Francisco de Herrera el Joven ayudaron a fundar una nueva academia que unía a artistas de diferentes gremios a través de su mutuo fundamento en el arte del dibujo. Los miembros donaron materiales constructivos para convertir una habitación de la Lonja en un estudio, donde llevaban a cabo sesiones vespertinas de dibujo con modelos masculinos del natural. A través de la academia, los principales artistas de Sevilla socializaban con la élite de los mecenas, como el racionero de la catedral don Juan de Loaysa, un pintor amateur que se convirtió en uno de los miembros, y el cuarto marqués de Villamanrique, quien actuó como el “protector” oficial de la academia¹⁸. En 1672, la cofradía de los pintores, la

16. Sobre el cambio generacional en el mundo artístico de Sevilla después de la plaga, véase: Quiles García, Fernando. “Resurrección de una escuela: La peste de 1649 y el quiebro en la evolución de la pintura sevillana.” *Atrio*, nº 12, 2006, págs. 57-70.

17. Las colaboraciones entre Murillo y Neve han sido objeto de importantes nuevas investigaciones, publicadas en el catálogo de la exposición: Finaldi, Gabriele, ed. *Murillo y Justino de Neve: El arte de la amistad*. Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012.

18. *El manuscrito de la Academia de Murillo*. Ed. por Antonio de la Banda y Vargas. Sevilla, Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1982, pág. 38. Corzo Sánchez, Ramón. *La Academia del Arte de la Pintura de Sevilla, 1660-1674*. Sevilla, Instituto de Academias de Andalucía, 2009, pág. 79.

from floor to ceiling. The chapel's altar (now disappeared) featured a sculpture of St. Luke by Pedro Roldán, which was flanked by scenes from the Evangelist's life by Valdés Leal and Murillo¹⁹. In addition to religious artworks, the painters' chapel displayed paintings that celebrated their art, including one by Matías de Arteaga depicting the origins of painting, in which the first painter traces the shadow of a man cast upon a wall (today at the National Museum of Art of Romania, Bucharest).

Murillo's career was thriving in 1663, when he rented a house with a garden and running water in the well-to-do parish of San Bartolomé in the former Jewish Quarter²⁰. Many of Murillo's best patrons lived nearby, including Justino de Neve on the Plaza de San Bartolomé, Miguel Mañara on calle Levías, the Marquis of Legarda on calle Vidrio, and the Marquis of Villamanrique on calle Santa María la Blanca. An eclectic mixture of architectural styles coexisted in Murillo's neighborhood, which had been built and remodeled over many centuries. The Gothic-Mudéjar church of Santa María la Blanca was originally a mosque that had been rebuilt as a synagogue before its conversion into a church sometime after 1391²¹. The magnificent palace known as the Casa de Pilatos (House of Pilate), built in the late-fifteenth century, was adorned with a Renaissance-style portal and other marble elements carved in Genoa that arrived in Seville in 1531²². In the 1570s, the Puerta de la Carne—an ancient gate at the end of calle Santa María la Blanca—was rebuilt as a triumphal arch that announced Seville's imperial splendor to all who entered the city. Up the street, where Santa María la Blanca turns into calle Vírgenes, a large residential complex known as the Corral de los Tromperos arose to house Seville's growing population in the sixteenth century. The Villamanrique family's sprawling fourteenth-century palace (known today as the Palacio de Altamira) was hidden behind a massive clas-sicizing façade, across the street from the Plaza de Santa María la Blanca, in the early decades of the seventeenth century²³.

19. Guerrero Lovillo, José. "La capilla de los pintores de la hermandad de San Lucas, de Sevilla." *Archivo Hispalense*, no. 51-52, 1952, pp. 123-33.

20. Kinkead, Duncan T. "Bartolomé Esteban Murillo: New Documentation." *The Burlington Magazine*, vol. 121, no. 910, 1979, pp. 35-7.

21. Gil Delgado, Óscar. "Una sinagoga desvelada en Sevilla: Estudio arquitectónico." *Sefarad*, vol. 73, no. 1, 2013, pp. 69-96. Gil Delgado, Óscar. *Arquitectura de Santa María la Blanca: Mezquita, sinagoga e iglesia en Sevilla*. Seville, Universidad de Sevilla, 2015.

22. Lleó Cañal, Vicente. *La Casa de Pilatos*. Madrid, Electa, 1998, pp. 31-2.

23. Arenillas, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco: Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Seville, Diputación de Sevilla, 2005, pp. 104-105.

Hermandad de San Lucas, ocupó una capilla en la iglesia parroquial de San Andrés y la convirtieron en un museo de arte contemporáneo con obras de los miembros que cubrían las paredes del suelo al techo. El altar de la capilla (ahora desaparecido) presentaba una escultura de San Lucas realizada por Pedro Roldán, flanqueada por escenas de la vida del evangelista pintadas por Valdés Leal y Murillo¹⁹. Además de las obras religiosas, la capilla de los pintores exhibía pinturas que celebraban su arte, entre ellas una de Matías de Arteaga que representaba los orígenes de la pintura, en la que el primer pintor traza la sombra arrojada de un hombre sobre un muro (hoy expuesta en el Museo Nacional de Arte de Rumanía, Bucarest).

La carrera de Murillo estaba prosperando en 1663, cuando alquiló una casa con jardín y agua de pie en el adinerado barrio de San Bartolomé en la antigua judería²⁰. Muchos de los mejores mecenas de Murillo vivían cerca, incluyendo a Justino de Neve en la Plaza de San Bartolomé, Miguel Mañara en la calle Levías, el marqués de Legarda en la calle Vidrio y al marqués de Villamanrique en la calle Santa María la Blanca. Una ecléctica mezcla de estilos arquitectónicos coexistían en el vecindario de Murillo, que había sido construido y remodelado durante siglos. La iglesia gótico-mudéjar de Santa María la Blanca era originariamente una mezquita que fue reconstruida como una sinagoga antes de su conversión a iglesia un tiempo después de 1391²¹. La espléndida Casa de Pilatos, levantada a finales de siglo XV, estaba adornada con una portada de estilo renacentista y otros elementos de mármol tallados en Génova que llegaron a Sevilla en 1531²². En 1570, la antigua Puerta de la Carne situada al final de la calle Santa María la Blanca fue reconstruida como un arco triunfal que anunciaba el esplendor de la Sevilla imperial a todo aquel que entrase a la ciudad. Subiendo por la calle, donde Santa María la Blanca se convierte en la calle Vírgenes, un gran complejo residencial conocido como Corral de los Tromperos surgía para albergar a la creciente población de Sevilla en el siglo XVI. El extenso palacio del siglo XIV de la familia Villamanrique (hoy conocido como Palacio de Altamira) se escondía detrás de una gi-

19. Guerrero Lovillo, José. "La capilla de los pintores de la hermandad de San Lucas, de Sevilla." *Archivo Hispalense*, nº 51-52, 1952, págs. 123-33.

20. Kinkead, Duncan T. "Bartolomé Esteban Murillo: New Documentation." *The Burlington Magazine*, tomo 121, nº 910, 1979, págs. 35-7.

21. Gil Delgado, Óscar. "Una sinagoga desvelada en Sevilla: Estudio arquitectónico." *Sefarad*, tomo 73, nº 1, 2013, págs. 69-96. Gil Delgado, Óscar. *Arquitectura de Santa María la Blanca: Mezquita, sinagoga e iglesia en Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2015.

22. Lleó Cañal, Vicente. *La Casa de Pilatos*. Madrid, Electa, 1998, págs. 31-2.

Beginning in the early-1660s, the most historic neighborhoods in Seville underwent a dramatic baroquification that was sometimes permanent and sometimes only temporary. The Sagrario church was finally finished, its ceiling decorated with carved Baroque caprices. For its festive opening in the summer of 1662, the streets around the Sagrario were covered with silks and tapestries, temporary arches, and altars displaying the cathedral's treasures. Inspired by the events at the Sagrario, Justino de Neve and his neighbors began a radical renovation at Santa María la Blanca that transformed the modest parish church into the crown jewel of Baroque Seville. The centerpiece of the church's stunning floor-to-ceiling decorations was a pair of large paintings by Murillo telling the miraculous story of the Virgin of the Snows, which were set beneath the church's new cupola in a field of dense white plaster foliage. Santa María la Blanca reopened its doors in August 1665 with a ten-day festival filled with spectacle and drama that included fireworks, papier-mâché props set on fire, and a cloud machine that released a shower of flowers, birds, and printed poems from the church's ceiling onto the crowd below. The streets, plazas, and buildings around the church were covered with fabrics and flowers, arches and altars, paintings and treasures that temporarily transformed the neighborhood into a purely Baroque enclave within the city. The Villamanrique palace's grand façade displayed a set of enormous canvases by Murillo depicting scenes from the life of Jacob. The theme of Murillo's paintings subtly promoted the righteousness of Santa María la Blanca's renovation, as preachers who spoke during the festival explained: the Old Testament patriarch dreamed of a stairway to heaven and marked the site with a stone, which he replaced years later with a rich, elaborate altar—and thus set an example for the neighbors of Santa María la Blanca who rebuilt their own parish church with such splendor²⁴. The unprecedented magnificence of Santa María la Blanca's festival was surpassed in May of 1671 when the cathedral celebrated the beatification of San Fernando with a festival directed by Neve in collaboration with Juan de Loaysa, Murillo, and his closest colleagues from the drawing academy. Arteaga and Valdés Leal made large engravings of the festival decorations—including the Giralda adorned with ribbons and banners, and the 30-meter-tall monument to San Fernando called the

24. Wunder, *Baroque Seville...*, op. cit., pp. 65-6. Sermons by Fray Antonio de Vergara and Fray Francisco Fregoso in: Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas que celebra la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca, Capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana, y Patriarchal de Sevilla*. Seville, Juan Gómez de Blas, 1666, fols. 76r-76v; fol. 112v.

gantesca fachada clasicista, en la acera de enfrente a la Plaza de Santa María la Blanca, en las primeras décadas del siglo XVII²³.

A partir de la década de 1660, los barrios más históricos de Sevilla experimentaron una barroquización dramática que en algunas ocasiones fue permanente y en otras solamente temporal. La iglesia del Sagrario fue finalmente terminada y el techo decorado con caprichos barrocos. Para su fiesta de apertura en el verano de 1662, las calles alrededor del Sagrario estaban cubiertas por sedas y tapices, arcos temporales y altares que exhibían los tesoros de la catedral. Inspirados por los acontecimientos, Justino de Neve y sus vecinos iniciaron una renovación radical en Santa María la Blanca que transformó la modesta iglesia parroquial en la joya de la corona de la Sevilla barroca. La pieza central de las impresionantes decoraciones de suelo a techo de la iglesia fue un par de pinturas de gran formato de Murillo. Los lienzos contaban la milagrosa historia de la Virgen de las Nieves, y se situaron bajo la nueva cúpula de la iglesia en un campo de denso follaje blanco de yeso. Santa María la Blanca reabrió sus puertas en agosto de 1665 con un festival de diez días lleno de espectáculos que incluían fuegos artificiales, decoraciones de papel-mâché a las que prendieron fuego y una máquina de nubes que lanzaba una lluvia de flores, pájaros y poemas impresos desde el techo de la iglesia al público de abajo. Las calles, plazas y edificios alrededor de la iglesia fueron cubiertos con telas y flores, arcos y altares, pinturas y alhajas que transformaron temporalmente el barrio en un enclave puramente barroco dentro de la ciudad. La gran fachada del palacio Villamanrique exhibía unos enormes lienzos de Murillo que representaban escenas de la vida de Jacob. La temática de las pinturas de Murillo promocionaban sutilmente la justificación de la renovación de Santa María la Blanca, como explicaban los sermones predicados durante el festival: el patriarca del Antiguo Testamento soñó con una escalera hasta el cielo y marcó el lugar con una piedra, que reemplazó años después con un rico y elaborado altar - sirviendo de ejemplo para los vecinos de Santa María la Blanca, que reconstruyeron su propia iglesia parroquial con tanto esplendor²⁴. La magnificencia sin precedentes del festival de Santa María la Blanca fue superada en mayo de 1671 cuando la catedral celebró la beatificación de San Fernando con un festival dirigido por Neve en colaboración con Juan de Loaysa, Murillo y sus compañeros de la academia de dibujo. Grandes grabados de Arteaga y Valdés Leal reprodujeron las decoraciones

23. Arenillas, Juan Antonio. *Del Clasicismo al Barroco: Arquitectura sevillana del siglo XVII*. Sevilla, Diputación de Sevilla, 2005, págs. 104-105.

24. Wunder, *Baroque Seville...*, op. cit., págs. 65-6. Sermones de Fray Antonio de Vergara y Fray Francisco Fregoso en: Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas que celebra la Iglesia Parrochial de S. Maria la Blanca, Capilla de la Sta. Iglesia Metropolitana, y Patriarcal de Sevilla*. Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1666, fols. 76r-76v; fol. 112v.

Triumph—that turned those ephemeral artworks into some of the most enduring and iconic images of Baroque Seville²⁵.

Seville's top artists—including Murillo, Arteaga, Simón de Pineda, and Valdés Leal—joined the Brotherhood of the Santa Caridad, which expanded its membership and its charitable activities under the leadership of Miguel Mañara between 1663 and 1679. The brotherhood spared no expense to finish and decorate its church in the Arenal, which was adorned by its artist members with a carefully planned decorative program that depicted charity as the path to salvation and celebrated the performance of charity as a noble endeavor. Next to the church, the brotherhood built a hospital where its members would serve “those poor whom no one wants, and who have no cure”²⁶. Several bays of the old Reales Atarazanas (Royal Shipyards) were converted into infirmaries, which were built quickly and efficiently in order to make beds available to the large population of destitute patients in need. According to the rulebook, if a member of the Santa Caridad encountered a needy person out in public, he was required to “put him on his back, and carry him to our house”—a physically demanding act of charity that Murillo depicted in his painting of St. John of God for the Santa Caridad's church²⁷. Inspired by the activities of the Santa Caridad, Justino de Neve reinvigorated the Brotherhood of Venerables Sacerdotes (“Venerable Priests”), which began to build its own hospital for retired priests on the site of a theater in the former Jewish Quarter. The brotherhood organized “an ostentatious procession through the most public streets of this city” to transport the elderly priests at the old Hospital de San Bernardo (Hospital of St. Bernard) to their new quarters. Lay brothers carried the priests in hand chairs and ecclesiastical members traveled in coaches in a procession that went down calle Sierpes, through the Plaza de San Francisco, and past the cathedral, before ending on calle Jamerdana. It was a public display of charity that called attention to the plight of the poor priests, and also to the heroic piety of the brotherhood's elite members²⁸.

25. Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nveuo cvlto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon...* Seville, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

26. Hermandad de la Santa Caridad. *Regla de la myv hvmilde Hermandad de la Ospitalidad de la S. Caridad de Nuestro Señor Jesv Christo.* Seville, Juan Cabezas, 1675, p. 188.

27. *Ibid.*, p. 118.

28. Hermandad de la Santa Casa Hospicio de Venerables Sacerdotes. *Regla, y estatvtos de la Venerable Hermandad, nvevamente fvndada en esta ciudad de Sevilla, para el amparo, curacion y hospicio de todos los sacerdotes pobres, desvalidos, enfermos, y peregrinos, que a ella concvriren.* Seville, Juan Cabezas, 1676, fol. 10r.

del festival (incluyendo la Giralda adornada con lazos y banderas y el monumento de 30 metros de alto de San Fernando llamado “El Triunfo”) y convirtieron esas efímeras obras de arte en algunas de las imágenes más duraderas e icónicas de la Sevilla barroca²⁵.

Los mejores artistas de Sevilla (incluyendo Murillo, Arteaga, Simón de Pineda y Valdés Leal) se unieron a la Hermandad de la Santa Caridad, la cual aumentó su membresía y sus actividades caritativas bajo el mandato de Miguel Mañara durante 1663-1679. La hermandad no escatimó en gastos para terminar y decorar su iglesia en El Arenal, que fue adornada por sus miembros artistas con un programa decorativo cuidadosamente diseñado que representaba la caridad como el camino a la salvación y celebraba el desempeño de la caridad como un noble esfuerzo. Al lado de su iglesia construyeron los hermanos un hospital donde servirían a “aquellos pobres que nadie quiere, y no tienen cura”²⁶. Varias naves de las antiguas Reales Atarazanas fueron convertidas en enfermerías, que se construyeron rápida y eficientemente para poder poner camas a disposición de la gran cantidad de pobres pacientes que las necesitaban. Si un hermano de la Santa Caridad encontraba a una persona necesitada en la calle, el reglamento le obligaba a “echárselo a cuestras, y traerlo a nuestra casa” - un acto físico exigente de caridad que Murillo representó en su pintura de San Juan de Dios para la iglesia²⁷. Inspirado por las actividades de la Santa Caridad, Justino de Neve revitalizó la Hermandad de los Venerables Sacerdotes, que comenzó a construir su propio hospital para sacerdotes jubilados en un antiguo corral de comedias en la vieja judería. La hermandad organizó “una ostentosa procesión por las calles más públicas de esta Ciudad” para transportar a los ancianos sacerdotes desde el antiguo hospital hasta sus nuevos locales. Los hermanos laicos llevaban a los sacerdotes en sillas de manos y los miembros eclesiásticos viajaban en coches en una procesión que recorría la calle Sierpes hasta la Plaza de San Francisco, pasando por la catedral antes de terminar en la calle Jamerdana. Fue una muestra pública de caridad que llamó la atención sobre la difícil situación de los sacerdotes pobres y también a la heroica piedad de los miembros de la exclusiva hermandad²⁸.

25. Torre Farfán, Fernando de la. *Fiestas de la S. Iglesia metropolitana, y patriarcal de Sevilla, al nuevo culto del Señor Rey S. Fernando el tercero de Castilla y de Leon...* Sevilla, Viuda de Nicolás Rodríguez, 1671.

26. Hermandad de la Santa Caridad. *Regla de la muy humilde Hermandad de la Ospitalidad de la S. Caridad de Nuestro Señor Jesu Christo.* Sevilla, Juan Cabezas, 1675, pág. 188.

27. *Ibid.*, pág. 118.

28. Hermandad de la Santa Casa Hospicio de Venerables Sacerdotes. *Regla, y estatutos de la Venerable Hermandad, nuevamente fundada en esta ciudad de Sevilla, para el amparo, curacion y hospicio de todos los sacerdotes pobres, desvalidos, enfermos, y peregrinos, que a ella concurren.* Sevilla, Juan Cabezas, 1676, fol. 10r.

The most ambitious construction project in Murillo's Seville was the rebuilding of San Salvador, the second largest church after the cathedral. Originally built as a mosque, the building had stood on the site for over eight centuries. In August of 1671, deconstruction began on the old San Salvador, whose materials and decorations were sold and re-used in secular and sacred buildings all over Seville²⁹. Rebuilding commenced in 1674 on a grandiose Baroque church with twin towers and Solomonic columns on the façade (features later used in the design for the church of San Luis de los Franceses, 1699-1731). The canons of San Salvador had to simplify their plans after the pillars gave way and the work in progress collapsed in 1679. The dramatic cave-in at San Salvador was one of many setbacks for the church and for Seville as a whole in the late-1670s and early-1680s, which would be the last years of Murillo's life. Bad weather, ruined harvests, and high wheat prices created the conditions for a famine so severe that 20,000 hungry people reportedly turned up one day in 1678 when the brothers of the Santa Caridad were distributing bread on the steps of the Lonja³⁰. Seville was shaken by an earthquake in October 1680 that was strong enough to make the Giralda sway back and forth "as if it were a cypress beaten by the wind"³¹. That same year, Seville's economy and its citizens suffered a catastrophic blow when the Crown moved the port of the Indies trade to Cádiz.

Murillo was working on a major altarpiece for the Capuchin monastery in Cádiz when, according to legend, a fall from a scaffold precipitated his death a few months later. At the time of his death, on 3 April 1682, Murillo was living and working in the parish of Santa Cruz, where he had moved the previous year³². Seville's most celebrated painter was buried in the tiny church of Santa Cruz, a former synagogue by the southeastern city wall. In 1810, the Napoleonic government in Seville razed the churches where Murillo had been baptized and buried—the Magdalena and Santa Cruz—and created plazas on their sites in the name of enlightened urbanism. Today the iron cross in the middle of the intimate Plaza de Santa Cruz recalls

29. "Memoria de los materiales de texas y leña y demás cossas q[ue] se an vendido de la yglesia del Salu[ad]or," 1672, Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Colegiata del Salvador, Fábrica, libro 568, fols. 415r-418v. Gómez Piñol, Emilio. *La Iglesia Colegial del Salvador: Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Seville, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, pp. 159-60.

30. Carmona García, Juan Ignacio. *Crónica urbana del malvivir (s. XIV-XVII): Insalubridad, desamparo y hambre en Sevilla*. Seville, Universidad de Sevilla, 2000, pp. 276-78.

31. *Relacion verdadera, qve da cventa del espantoso temblor de tierra, que en la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Seuilla sucedió el día Miercoles 9. De Octubre deste año de 1680*. Seville, Juan Cabezas, 1680, n.p., [fol. 1v].

32. Valdivieso, *Murillo...*, op. cit., p. 21.

El proyecto arquitectónico más ambicioso en la Sevilla de Murillo fue la reconstrucción de San Salvador, la segunda iglesia más grande después de la catedral. Originalmente levantado como una mezquita, el edificio llevaba más de ocho siglos. En agosto de 1671 comenzó la demolición del antiguo San Salvador, cuyos materiales y adornos fueron vendidos y reutilizados en edificios seculares y sagrados de toda Sevilla²⁹. La reconstrucción comenzó en 1674 con un diseño para una grandiosa iglesia barroca con torres gemelas y columnas salomónicas en la fachada (características utilizadas posteriormente en el diseño de San Luis de los Franceses, 1699-1731). Los canónigos de San Salvador tuvieron que simplificar sus planes para la iglesia después de que los pilares cedieran y el trabajo en curso se derrumbara en 1679. El dramático derrumbe de San Salvador fue uno de los muchos reveses para la iglesia y para Sevilla en general en la década de 1670 y principios de la de 1680, que serían los últimos años de la vida de Murillo. El mal tiempo, las cosechas arruinadas y los altos precios del trigo crearon las condiciones idóneas para una hambruna tan severa que se dijo que 20.000 personas hambrientas aparecieran un día de 1678 cuando los hermanos de la Santa Caridad distribuían pan en los escalones de la Lonja³⁰. Sevilla fue sacudida por un terremoto en octubre de 1680 que fue lo suficientemente fuerte como para hacer que la Giralda se moviera hacia adelante y hacia atrás “como si fuera un ciprés combatido del viento”³¹. Ese mismo año, la economía y los ciudadanos de Sevilla sufrieron un golpe catastrófico cuando la Corona decidió que Cádiz fuese el puerto que comerciase con las Indias.

Murillo estaba trabajando en un gran retablo para el monasterio capuchino de Cádiz cuando, según la leyenda, una caída de un andamio precipitó su muerte unos meses más tarde. En el momento de su muerte, el 3 de abril de 1682, Murillo vivía y trabajaba en la parroquia de Santa Cruz, a la que se había mudado el año anterior³². El pintor más famoso de Sevilla fue enterrado en la pequeña iglesia de Santa Cruz, una antigua sinagoga junto a la muralla sureste de la ciudad. En 1810, el gobierno napoleónico arrasó las iglesias donde Murillo había sido

29. “Memoria de los materiales de texas y leña y demás cossas q[ue] se an vendido de la yglesia del Salu[ad]or,” 1672, Archivo General del Arzobispado de Sevilla, Fondo Colegiata del Salvador, Fábrica, libro 568, fols. 415r418 v. Gómez Piñol, Emilio. *La Iglesia Colegial del Salvador: Arte y sociedad en Sevilla (siglos XIII al XIX)*. Sevilla, Fundación Farmacéutica Avenzoar, 2000, págs. 159-60.

30. Carmona García, Juan Ignacio. *Crónica urbana del malvivir (s. XIV-XVII): Insalubridad, desamparo y hambre en Sevilla*. Sevilla, Universidad de Sevilla, 2000, págs. 276-78.

31. *Relacion verdadera, que da cventa del espantoso temblor de tierra, que en la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Seuilla sucedió el dia Miercoles 9. De Octubre deste año de 1680*. Sevilla, Juan Cabezas, 1680, s. pág., [fol. 1v].

32. Valdivieso, Murillo..., op. cit., pág. 21.

the church that once stood in its place. Just steps from the plaza is the entrance to the Jardines de Murillo (Gardens of Murillo), which were carved out of the royal palace gardens of the Alcázar in the early twentieth century and named in the painter's honor. Much of the Baroque city that Murillo knew has been lost, and many of the paintings that he made to adorn Seville's churches were stripped from their gilded altarpieces and frames during the French occupation. In the pages that follow, we have the opportunity to see Seville through Murillo's eyes, and to visit a city that the painter would have recognized as his own.

bautizado y enterrado (La Magdalena y Santa Cruz) y creó plazas en su lugar en nombre del urbanismo ilustrado. Hoy la cruz de hierro en medio de la íntima Plaza de Santa Cruz recuerda a la iglesia que alguna vez estuvo en su lugar. A pocos pasos de la plaza se encuentra la entrada a los Jardines de Murillo, creados a principios del siglo XX y nombrados en honor del pintor. Gran parte de la ciudad barroca que Murillo conoció se ha perdido, y muchas de las pinturas que hizo para adornar las iglesias de Sevilla fueron despojadas de sus retablos y marcos dorados durante la ocupación francesa. En las páginas que siguen tenemos la oportunidad de ver Sevilla a través de los ojos de Murillo y visitar una ciudad que el pintor habría reconocido como suya.

Traducción: *Carmen Almenzar García.*