

LIBROS Y ESCRITURA EN LA PINTURA DE MURILLO

Miguel Ángel Cerquera Hurtado

Universidad de Sevilla

mcerquera@us.es

RESUMEN

Este artículo aborda el mundo del libro en la obra pictórica de Bartolomé Esteban Murillo. En primer lugar, se centra en estudiar la representación formal de los libros presentes en las pinturas del artista sevillano, analizando su encuadernación, cierres, formato, cortes, o inscripciones, entre otros aspectos. En segundo lugar, se examinan todos los elementos presentes en estas pinturas de los que podemos obtener información relativa a la forma de leer o de escribir propia del siglo XVII. Se pretende mostrar cómo las obras pictóricas nos ofrecen información sobre múltiples aspectos propios del mundo librario y de la cultura escrita, pudiendo ir siempre más allá de lo que se ve a simple vista.

PALABRAS CLAVE: Murillo, pintura, libros, siglo XVII, historia cultural.

BOOKS AND WRITING IN MURILLO'S PAINTING

ABSTRACT

This article addresses the world of books in the pictorial works of Bartolomé Esteban Murillo. Firstly, it focuses on studying the formal representation of books depicted in the paintings of the Sevillian artist, analyzing their binding, closures, format, cuts, inscriptions, and other relevant aspects. Secondly, it examines all the elements present in these paintings from which we can obtain information related to the reading and writing practices characteristic of the 17th century. The aim is to demonstrate how pictorial works offer us insights into various aspects of books and written culture, often going beyond what meets the eye.

KEYWORDS: Murillo, painting, books, 17th century, cultural history.

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2023.06.02>

REVISTA DE HISTORIA DEL ARTE, 6; noviembre 2023, pp. 37-63; ISSN: e-2660-9142



1. INTRODUCCIÓN

La presencia de libros en las obras pictóricas ha sido una constante desde la Edad Media, contando con una gran presencia, bien como mero detalle que acompaña al tema principal, bien como elemento que posee un significado propio. A pesar de ello, son muy escasos los estudios que han centrado su interés en este tema¹, y los que sí lo han hecho han utilizado las pinturas como instrumentos para analizar la historia del libro y de la lectura (Bernárdez 2007; Camplin y Ranauro 2018; Martín-Estudillo 2023). Además, son más numerosos estos trabajos para la época medieval y renacentista, disminuyendo hasta casi desaparecer si los restringimos a la pintura del Barroco.

En este último apartado, hay algunos estudios que han tratado la representación del libro formando parte del género pictórico de la *vanitas* (Rodríguez de la Flor Adánez 1998; Valdivieso 2002), aunque para lo que aquí vamos a tratar, la publicación que más nos interesa es la de Javier Bueno Vargas y Elena Vázquez Jiménez, en la que analizan la representación material del libro en la obra de Valdés Leal (Bueno-Vargas y Vázquez-Jiménez 2022). Se centran en el aspecto formal, identificando los tipos de cubiertas, cierres, colores de los cortes, cabezadas y el estado de conservación de los ejemplares.

Teniendo como base este interesante trabajo, el objetivo de nuestro estudio aborda dos aspectos principales: en primer lugar, nos proponemos analizar la representación formal de los libros en las obras de Bartolomé Esteban Murillo; en segundo lugar, continuando con investigaciones previas que examinaron la historia del libro y de la lectura, nos enfocamos en desentrañar los aspectos relacionados con cómo se leía o escribía en el siglo XVII, utilizando para ello la obra pictórica completa de un único artista, enfoque que, hasta ahora, no ha sido explorado.

2. ANÁLISIS MATERIAL DE LOS LIBROS

Antes de adentrarnos en el análisis de la forma material de los libros, debemos realizar una serie de comentarios sobre la evolución de esta. Desde su origen, el libro ha tenido diferentes formas: las tabletas de arcilla, propias de la cultura mesopotámica; las tablillas enceradas, muy utilizadas en Grecia y Roma, especialmente en el ámbito educativo; el rollo o volumen, primero de papiro y luego de pergamino, del que se registra una primera mención en el *Anábasis* de Jenofonte (431-ca.

¹ En el año 2022 se presentó en la Universidad de Salamanca la tesis titulada *Iconografía del libro en la pintura: Desarrollo de un modelo para su catalogación y análisis*, de Carlos Alberto Redondo Díaz (2022). En ella, introduce el desarrollo de la herramienta *LiberIC*, un modelo de catalogación capaz de recopilar, controlar, contextualizar, clasificar, describir y dar acceso a las múltiples representaciones del libro que han quedado reflejadas en la pintura. Aunque se centra en el desarrollo de esta herramienta, presenta un corpus catalográfico que actualmente no se puede consultar en libre acceso, pero en el que ejemplifica la labor que se puede lograr con *LiberIC*.



355 a.C.); así como el *codex* o códice, la forma que ha llegado hasta nuestros días. El códice es heredero directo de las tablillas de cera, ya que el término *codex* significaba «trozo de madera». Las tablillas formaban *codex* uniéndose entre sí por unos orificios laterales, siendo esta estructura la que da origen al códice confeccionado con pergamino. La primera vez que se menciona el códice como soporte de escritura o como sinónimo de libro se atribuye a Suetonio (ca.70-ca.126 d.C.) en su obra *De vita caesarum*, asegurando que Julio César fue uno de los primeros en usar este nuevo tipo de libro (Pedraza Gracia y Reyes Gómez 2016, 64-72).

El tránsito entre el rollo y el códice fue progresivo, imponiéndose este último por las ventajas que ofrecía respecto al primero: una mayor resistencia debido a la protección que le brindaba la encuadernación; el ahorro de espacio gracias a su forma compacta y a la posibilidad que otorgaba de escribir por ambas caras, lo que ofrecía una capacidad seis veces superior al rollo; era un producto más barato y manejable; y facilitaba la localización de fragmentos en el texto, pues permitió la numeración de los folios. El códice fue imponiéndose poco a poco, en parte gracias a los cristianos, quienes usaron este formato desde sus inicios. De esta forma, fue a finales del siglo III y comienzos del IV cuando comenzó a imponerse, desbancando desde ese momento al rollo y convirtiéndose en la forma libraria por antonomasia (Escobar Sobrino 2000, 98-101).

Por tanto, es relevante que indiquemos en este momento que en todas las pinturas ambientadas en hechos anteriores al siglo IV, donde se incluyen aquellas que representan escenas de la vida de Jesús y de la Virgen María, en las que figura algún libro, se debería representar en forma de rollo y no en forma de códice. De este modo, se está cometiendo un anacronismo, el cual sería desconocido por los pintores del siglo XVII, quienes representaban los libros de su época, los que tenían en sus talleres o casas. A ello hay que unir que el rollo había estado asociado con el paganismo y el judaísmo, mientras que el códice respondía al nacimiento y el desarrollo del cristianismo (Barbe-Gall 2010, 167). A pesar de ello, hay pinturas en las que no se comete este anacronismo, como en la pareja de tablas de *San Juan y San Mateo*² (ca. 1605-1610, Sevilla, Museo de Bellas Artes³) y *San Lucas y San Marcos* (ca. 1605-1610, Sevilla, Museo de Bellas Artes), de Francisco Pacheco⁴, donde san Marcos y san Mateo escriben sobre un rollo de pergamino. Incluso emplean para ello la escritura hebrea, la propia de su época.

² Nos gustaría aclarar el criterio seguido a la hora de redactar el término «san». Según la RAE, se trata de una forma de tratamiento que precede a un nombre, por lo que se escribe en minúscula (<https://www.fundeu.es/recomendacion/san-se-escribe-sin-tilde/>, consulta hecha el día 28/07/2023). De esta forma, respetamos el uso de mayúsculas en los títulos de las obras pictóricas, mientras que empleamos las minúsculas cuando citamos a algún santo en el texto.

³ Cuando nos referimos a alguna obra de arte, vamos a citar entre paréntesis el año aproximado de ejecución y su ubicación, para facilitar así su identificación por el lector. Si se vuelve a mencionar la misma obra, no se añadirá la información entre paréntesis, a no ser que se trate de pinturas del mismo autor con idéntico o similar título.

⁴ Proceden del convento de monjas de la Pasión de Sevilla, donde forman parte del retablo de San Juan Bautista.





Entrando en materia, para analizar la producción pictórica de Murillo nos hemos basado en la obra *Murillo: catálogo razonado de pinturas*, de Enrique Valdivieso (2010), en la que se recogen todas las pinturas de las que se tiene certeza de que salieron del pincel del maestro sevillano. Del total de cuatrocientas veinticinco obras aquí recogidas, en setenta y cinco de ellas se registra la presencia de uno o más libros (tabla 1)⁵, lo que supone un 17,65% del total. En cuanto al número de libros que figuran en cada lienzo, en cincuenta y nueve de ellos solo encontramos un volumen, por lo que en las dieciséis obras restantes (21,3%) se representan dos o más libros. Concretamente, hemos podido contabilizar más de ciento veinte volúmenes, no pudiendo dar un número exacto al encontrarnos con obras como *La Virgen con fray Lauterio*, *San Francisco de Asís y Santo Tomás de Aquino* (ca. 1638-1640, Cambridge, Fitzwilliam Museum) o *La aparición de la Virgen a San Bernardo* (ca. 1650-1655, Madrid, Museo Nacional del Prado), en las que se representan verdaderas bibliotecas del siglo XVII, con los libros dispuestos en las estanterías, lo que dificulta el conteo de los libros.

Si buscamos una referencia con la que comparar estos datos, acudimos al ya mencionado artículo sobre la obra de Valdés Leal de Javier Bueno Vargas y Elena Vázquez Jiménez (2022). Exponen que existe la presencia de libros en treinta y cinco de las ciento trece pinturas analizadas, lo que supone el 31% de las obras⁶. Aunque este dato queda lejos del 17,65% de la obra de Murillo, debemos tener en cuenta que el catálogo de este pintor es más extenso que el analizado de Valdés Leal, y que el número de representaciones con libros es muy superior, en concreto cuarenta pinturas más.

En cuanto a la distribución temática de las pinturas, en cuarenta y siete de ellas el protagonista es un santo o santa, a los que habría que sumar once lienzos en los que figuran apóstoles, estando aquí incluido san Pablo. En doce de ellos la figura principal es la Virgen María, cuatro son retratos y, por último, dos son pinturas alegóricas o históricas (tabla 2).

El formato de los libros determinaba, entre otras cuestiones, su precio, al tener que emplear una cantidad superior de tinta y papel para su elaboración. Predominan en las obras estudiadas los volúmenes en formato folio, alcanzando la cifra de cincuenta y una; les siguen las pinturas con libros en formato 4.º, sumando catorce de ellas. Hay ejemplares en 8.º o inferior en dos obras, mientras que en una

⁵ Para la construcción de esta tabla hemos tomado como referencia la que incluyen en su publicación Javier Bueno y Elena Vázquez (Bueno-Vargas y Vázquez Jiménez 2022, 84) aunque con algunas variaciones. Hemos mantenido las columnas de *título de la obra*, *representación*, *inscripciones*, *cortes* y *cierres*, pero en lugar de *tapa*, hemos preferido el uso del término *cubiertas*. Asimismo, hemos añadido las columnas de *caja de escritura* y *formato*, pues consideramos que son elementos interesantes de analizar.

⁶ No obstante, en el catálogo pictórico de Valdés Leal elaborado por Enrique Valdivieso se recogen 312 pinturas, por lo que estos investigadores no han tenido en cuenta todas las obras aquí recogidas para elaborar su publicación (Valdivieso 2021).

| TABLA 1. ELEMENTOS MÁS DESTACADOS DE LOS LIBROS PRESENTES EN LA OBRA DE MURILLO | | | | | | | |
|--|----------------|---------------|-----------------|--------------------|------------|-------------------|-----------|
| TÍTULO OBRA | REPRESENTACIÓN | INSCRIPCIONES | CORTES | CUBIERTAS | CIERRES | CAJA DE IMPRESIÓN | FORMATO |
| [1] La Virgen con fray Lauerito, san Francisco de Asís y santo Tomás de Aquino | Cerrado | Título/no | Sin color/rojos | Varios | Metal/piel | No | Folio/4.º |
| [2] La Virgen entregando el rosario a santo Domingo (Sevilla, Palacio Arzobispal) | Cerrado | No | Rojos | Rígida/piel | Metal | No | Folio |
| [3] La Virgen entregando el rosario a santo Domingo (Madrid, colección particular) | Cerrado | No | Rojos | Rígida/piel | Metal | No | Folio |
| [4] La muerte de santa Clara | Abierto | No | Rojos | Rígida/piel | No | Sí | 4.º |
| [5] Sana Ana enseñando a leer a la Virgen | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | 4.º |
| [6] Santo Tomás de Aquino | Cerrado | No | Rojos | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [7] San Buenaventura | Abierto | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | Folio |
| [8] Magdalena penitente (Londres, The Matthesien Gallery) | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [9] Magdalena penitente (Madrid, Academia BB.AA. San Fernando) | Abierto | No | Rojos | Rígida/piel | Metal | No | Folio |
| [10] Santo Domingo | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [11] Santo Domingo | Abierto | No | Rojos | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [12] Santo Domingo | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [11] San Francisco o Estigmatización de San Francisco (Sevilla, Museo BB.AA.) | Abierto | No | Sin color | No se aprecia | No | No | 4.º |
| [12] Estigmatización de san Francisco (Valencia, Museo BB.AA.) | Abierto | No | Sin color | No se aprecia | No | Sí | Folio |





| | | | | | | | | |
|------|---|---------------------|-----------|---------------------|--------------------|------------|-------|-------------|
| [13] | Inmaculada de fray Juan de Quirós | Abierto | No | Sin color | Rígida/pergamino | No | Sí | Folio |
| | | Cerrado | Título | No se sabe | Rígida/pergamino | No | No | Folio |
| | | Cerrado | Título | No se sabe | Rígida/pergamino | No | No | Folio |
| [14] | San Jerónimo penitente (Madrid, Museo del Prado) | Cerrado/ abierto | No | Sin color/ rojos | Varios | Piel | Sí/no | Folio/4.º |
| [15] | Magdalena penitente (Dublín, National Gallery of Ireland) | Cerrado | No | No se sabe | Rígida/pergamino | No | No | Folio |
| [16] | Magdalena penitente (San Diego Museum of Art) | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [17] | Magdalena penitente (Madrid, colección Arango) | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | Metal | No | Folio |
| [18] | San Antonio con el Niño (Birmingham Museum and Art Gallery) | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | Metal | No | Folio |
| [19] | San Antonio con el Niño (Paradero desconocido) | Cerrado | No | No se sabe | Flexible/pergamino | Piel | No | Folio |
| [20] | San Francisco de Paula en oración | Abierto | No | No se sabe | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [21] | Anunciación (Madrid, Museo del Prado) | Abierto | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | 8.º o menor |
| [22] | Anunciación (Madrid, colección Basilio Alexiades) | Abierto | No | Rojos | No se aprecia | No | No | 8.º o menor |
| [23] | La aparición de la Virgen a san Bernardo | Cerrado/ abierto | Título/no | Sin color/ rojos | Varios | Metal/piel | Sí | Folio/4.º |
| [24] | San Lesmes | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | 8.º o menor |
| | | Cerrado | No | Rojos | Rígida/piel | Metal | No | Folio |
| | | Abierto | No | Sin color | Rígida/pergamino | Tela | No | Folio |
| [25] | San Isidoro (Sevilla, Catedral de Santa María) | Cerrado | Título | Rojos | Rígida/pergamino | No | No | Folio |
| | | Cerrado | Título | No se sabe | Rígida/pergamino | No | No | Folio |
| [26] | San Leandro | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | Metal | No | Folio |

| | | | | | | | | |
|------|---|---------------------|-----------|---------------------|--------------------|------------|-------|-----------|
| [27] | San Agustín con Cristo peregrino o San Agustín lavando los pies a Cristo | Cerrado/ abierto | No | Sin color/ rojos | Varios | Metal/piel | Sí/no | Folio |
| [28] | San Antonio con el Niño (Sevilla, Catedral de Santa María) | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [29] | San Francisco | Cerrado | No | Sin color | Rígida/pergamino | No | No | Folio |
| [30] | San Pedro en lágrimas (Bilbao, Museo BB.AA.) | Abierto | No | Sin color | No se aprecia | No | Sí | 4.º |
| [31] | Santiago apóstol | Cerrado | No | Rojos | Rígida/piel | Piel | No | Folio |
| [32] | Anunciación (Madrid, Museo del Prado) | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [33] | Anunciación (San Petersburgo, Museo del Hermitage) | Abierto | No | Sin color | No se aprecia | No | No | 4.º |
| [34] | Magdalena penitente (The Minneapolis Institute of Arts) | Cerrado | No | Sin color | No se aprecia | No | No | 4.º |
| [35] | San Pedro ante Cristo atado a la columna (París, Museo del Louvre) | Cerrado | No | Rojos | No se aprecia | No | No | Folio |
| [36] | San Pedro ante Cristo atado a la columna (París, Museo del Louvre) | Cerrado | No | Sin color | Rígida/pergamino | No | No | Folio |
| [37] | Triunfo de la Fe y la Eucaristía | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | Metal | No | Folio |
| [38] | El sueño del patrió Juan y su esposa | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [39] | Anunciación (Ámsterdam, Rijksmuseum) | Abierto | No | Rojos | Rígida/piel | No | Sí | 4.º |
| [40] | El martirio de san Pedro de Arbués (San Petersburgo, Museo del Hermitage) | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | Metal | No | 4.º |
| [41] | El martirio de san Pedro de Arbués (Madrid, colección BBVA) | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | Metal | No | 4.º |
| [42] | San Agustín y la Trinidad | Cerrado/ Abierto | Título/no | Sin color/ rojos | Varios | Piel | No | Folio |
| [43] | Dos ángeles con símbolos de san Agustín | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [44] | San Agustín (Nueva York, colección particular) | Cerrado/ abierto | Título/no | Sin color/ Rojos | Flexible/pergamino | Piel | Sí/No | 4.º/folio |





| | | | | | | | | |
|------|--|---------------------|-------------|---------------------|--------------------|-------|-------------|-------|
| [44] | San Agustín contemplando a la Virgen y a Cristo crucificado | Cerrado/ abierto | No | Sin color/ Rojos | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [45] | San Jerónimo penitente (Sevilla, Museo BB.AA.) | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [46] | San Antonio con el Niño (Sevilla, Museo BB.AA.) | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | Piel | Sí | Folio |
| [47] | San Leandro y san Buenaventura | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | Metal | No | Folio |
| [48] | Anunciación (Sevilla, Museo BB.AA.) | Abierto | No | Rojos | Flexible/pergamino | No | Sí | 4.º |
| [49] | San Francisco abrazado a Cristo en la cruz | Abierto | Inscripción | Sin color | Flexible/pergamino | No | Inscripción | Folio |
| [50] | San Antonio de Padua con el Niño (Sevilla, Museo BB.AA.) | Abierto | No | Rojos | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [51] | Santo Tomás de Villanueva entregando limosna a los pobres | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| | | Cerrado | No | Rojos | Rígida/piel | No | No | Folio |
| | | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [52] | San Isidoro (Sevilla, Catedral de Santa María, sala capitular) | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [53] | Anunciación (Sevilla, Hospital de la Caridad) | Abierto | No | Rojos | Rígida/piel | No | Sí | 4.º |
| [54] | Anunciación (Londres, The Wallace Collection) | Abierto | No | Rojos | Flexible/pergamino | No | No | 4.º |
| [55] | La Sagrada Familia con san Juanito | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [56] | San Pedro (Oviedo, Museo BB.AA. Asturias) | Cerrado | No | Sin color | Rígida/pergamino | Tela | No | Folio |
| [57] | Magdalena penitente (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum) | Cerrado | No | Rojos | Rígida/pergamino | Piel | No | Folio |
| [58] | Santa Rosa de Lima (Madrid, Museo Lázaro Galdiano) | Cerrado | No | Rojos | Flexible/pergamino | Tela | No | 4.º |
| [59] | San Antonio con el Niño (Sevilla, colección particular) | Abierto | No | Rojos | Rígida/piel | No | Sí | Folio |
| [60] | San Antonio de Padua con el Niño (Berlín, Kaiser-Friedrich Museum) | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |

| | | | | | | | | |
|------|--|---------------------|----|-----------|--------------------|------|-------|--------------|
| [61] | San Antonio con el Niño (San Petersburgo, Museo del Hermitage) | Abierto | No | Rojos | Rígida/piel | No | Sí | Folio |
| [62] | San Francisco con el Niño | Cerrado | No | Rojos | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [63] | San Antonio con el Niño (paradero desconocido) | Abierto | No | Rojos | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [64] | San Jerónimo (Villanueva y Geltrú, Museo Víctor Balaguer) | Cerrado/ abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí/no | Folio |
| [65] | La Virgen con el Niño entregando pan a unos sacerdotes | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | 4.º |
| [66] | San Pedro penitente (París, colección particular) | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [67] | San Pedro penitente (Sevilla, Hospital de los Venerables) | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | Piel | No | Folio |
| [68] | San Pedro (Parma, Galleria Nazionale) | Cerrado | No | Rojos | Rígida/pergamino | No | No | Folio |
| [69] | San Pablo | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | Sí | Folio |
| [70] | San Judas Tadeo | Abierto | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [71] | Santiago el Menor | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [72] | San Felipe | Cerrado | No | Sin color | Flexible/pergamino | No | No | Folio |
| [73] | Retrato de fray Pedro de Urbina | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | Menor de 8.º |
| [74] | Retrato de don Justino de Nevé | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | Menor de 8.º |
| [75] | Retrato de don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | Menor de 8.º |
| | | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | Folio |
| | | Cerrado | No | Sin color | Rígida/piel | No | No | Folio |



TABLA 2. REPARTO TEMÁTICO DE LAS PINTURAS CON PRESENCIA DE LIBROS EN LA OBRA DE MURILLO

| TEMAS | N.º DE OBRAS |
|----------------------------------|--------------|
| Santos o santas | 47 |
| Virgen María | 12 |
| Apóstoles | 11 |
| Retratos | 4 |
| Pinturas alegóricas o históricas | 2 |
| Total | 75 |

se encuentra un volumen de formato menor que el 8.^o.⁷ Verdaderamente, hallamos un libro más en formato 8.^o o menor y dos menores que el 8.^o, pero se encuentran en una escena en la que existen otros ejemplares, por lo que forman parte del grupo de pinturas con más de un formato, el cual se eleva hasta las siete.

Los volúmenes pueden estar representados abiertos o cerrados, dependiendo de la función que cumplan o del momento en el que los protagonistas de estas obras aparezcan, algo que analizaremos más adelante. Así, hallamos libros abiertos en treinta obras, por treinta y dos en las que están cerrados, apareciendo libros abiertos y cerrados en trece, resultando unos datos muy parejos. De todas ellas, en veintisiete se puede distinguir la caja de impresión y en una, *San Francisco abrazado a Cristo en la cruz* (ca. 1668-1669, Sevilla, Museo de Bellas Artes), se puede leer una inscripción alusiva a la escena trazada. Sin embargo, ninguna de estas veintisiete pinturas alcanza un nivel de detalle que nos permita leer el contenido de la obra aquí materializada, pues esta no sería la intención de Murillo. A pesar de ello, se echa en falta poder vislumbrar algo más que una mancha grisácea o líneas formando renglones. Artistas como Juan de Roelas en *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (ca. 1612, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 1), o el citado Valdés Leal en *San Andrés* (1647, Córdoba, Iglesia de San Francisco), nos han legado representaciones de libros en los que se aprecia perfectamente la distribución del texto a dos columnas, el titulillo encabezando la página o el uso de la tinta roja para resaltar los detalles más importantes o los comentarios que el autor realizaba al texto original. Un nivel superior se alcanza en *In ictu oculi* (1672, Sevilla, Hospital de la Caridad) o *Alegoría de la vanidad* (1660, Hartford, Wadsworth Atheneum Museum of Art), de Valdés Leal, donde se puede identificar el texto de la obra.

⁷ Cuando nos referimos a formato en 8.^o o inferior es porque tenemos la certeza de que, por su tamaño, el formato 8.^o es seguro, pero podría ser menor. En el caso de la expresión *menor que el 8.^o*, es que estamos seguro que es un formato inferior al 8.^o, pero podría tratarse de un 16.^o o un 32.^o. Son cuestiones interpretativas debido a la dificultad que supone determinar el tamaño de una obra representada sin más datos ni referencias.



Fig. 1. Juan de Roelas, *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*, ca. 1612, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

Por tanto, la parte más visible de los libros pintados por Murillo son sus cubiertas o encuadernaciones. En el siglo XVII predominará la cubierta de pergamino flexible, una solución barata y resistente para evitar el deterioro de los volúmenes. Esto fue adoptado por la mayoría de libreros, pues permitía que el texto no se deteriorara cuando salía de su taller y, a la vez, el comprador podía cambiar posteriormente su encuadernación, añadir inscripciones con el título de la obra y pintar los cortes (Pickwoad 2012, 96-97).

De las setenta y cinco pinturas estudiadas, en treinta y ocho aparecen libros encuadernados en pergamino, frente a las veintiuna en las que lo hacen con cubiertas en piel. En ocho vemos tanto volúmenes en piel como en pergamino y en otras ocho no se distingue de qué material es la cubierta⁸. Así, en el 50,7% de las obras

⁸ Si se observa la tabla 1, se podrá distinguir cómo en las obras en las que figuran dos o tres volúmenes, si hemos descrito cada uno de esos ejemplares, aunque en esta ocasión solo hemos hablado de las obras y no de ejemplares. Lo hacemos así por no poder determinar el número total de libros representados y trabajar siempre con la misma medida.

aparecen libros encuadernados en pergamino, porcentaje que se eleva hasta el 61,3% si añadimos las ocho pinturas en las que figuran libros en pergamino y en piel. Estos datos dan testimonio de cómo la encuadernación en pergamino es la que predomina en el siglo XVII entre los libros de uso común en España.

Los ejemplares en piel nos ofrecen encuadernaciones más variadas en comparación con los de pergamino. En primer lugar, en *San Jerónimo penitente* (ca. 1650, Madrid, Museo Nacional del Prado) se registra la presencia en la parte inferior de la obra de un volumen con encuadernación de piel en la que se pueden ver las costuras con las que se unía la cubierta al cuerpo del libro. Se trata de una costura «a puntada larga», una forma de coser que resultaba muy barata, pues se unían los cuadernillos directamente a la cubierta a través del lomo. El cosido «a puntada larga» se usó en toda Europa en encuadernaciones para materiales archivísticos, aunque en Italia, Alemania y Países Bajos también se destinó a cubrir libros impresos, identificándose en España pocos ejemplares (Pickwoad 2012, 99-100). De este modo, la forma de esta costura puede estar indicándonos que este libro no fue impreso y encuadernado en España, sino que procedía de alguno de los centros impresores extranjeros que exportaban sus obras a la península ibérica.

Asimismo, identificamos ejemplos de encuadernación «a la romana». Consta de unas tapas duras que se recubren con piel, quedando marcados en el lomo los nervios que unen las tapas con el cuerpo del libro, siendo este su elemento más característico. Así, hallamos un ejemplar en *Santo Tomás de Aquino* (ca. 1650, Barcelona, colección particular), concretamente el libro cerrado sobre la mesa que queda detrás del otro abierto sobre el que el santo escribe.

El lienzo *La aparición de la Virgen a San Bernardo* es uno de los más interesantes desde el punto de vista de la representación del libro en el catálogo pictórico de Murillo. En el variado repertorio librario que aquí nos muestra podemos observar diversos ejemplares encuadernados en pergamino flexible y en piel sobre tablas, pero también encontramos uno muy singular encuadernado «a la romana». Se encuentra entre los libros apilados delante del jarrón con la vara de azucenas, entre uno que tiene encuadernación en pergamino con correíllas en piel y otro con cubierta rígida en piel del que vemos su corte inferior. Se puede apreciar entre las secciones que forman los nervios vistos en el lomo una inscripción con letras capitales doradas y en la sección superior e inferior a esta, dos florones. Del mismo modo, aguzando la mirada se puede identificar otro tomo con cubierta «a la romana» en la esquina superior izquierda, en la última balda.

De este mismo estilo es la encuadernación del libro de gran tamaño sobre el que apoya san Agustín el tomo que está escribiendo en *San Agustín y la Trinidad* (ca. 1664, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 2). En esta ocasión, entre los nervios del lomo encuadernado en piel pueden distinguirse florones hechos con hierros. Por su parte, muestra decoración la cubierta del libro que aparece apoyado en el suelo en *El martirio de San Pedro Arbués* (ca. 1664, Madrid, colección Banco Bilbao Vizcaya Argentaria). Sobre la tabla revestida de piel puede distinguirse un pequeño rectángulo dorado, realizado probablemente con una plancha para marcar esa forma geométrica.





Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo, *San Agustín con la Trinidad*, ca. 1664, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

Por último, en el *Retrato de Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vargas* (ca. 1680, Madrid, Fundación Casa de Alba, Palacio de Liria), el retratado sostiene un pequeño libro de oración encuadernado ricamente en piel con decoración dorada en su lomo, así como dos pequeñas protuberancias metálicas en su cubierta que pueden ser dos pequeñas cantoneras o, con más probabilidad, la cogida para unos cierres metálicos.

Los cierres se colocaban en las cubiertas para mantenerlas cerradas sobre los cortes del cuerpo del libro. La mayoría de ellos son tiras de piel o correíllas blanqueadas con alumbre, utilizadas por su resistencia y suavidad. Por su parte, las encuadernaciones más caras usaban lazos de seda. A la hora de colocar los cierres en las cubiertas, hubo multitud de posibilidades, conociéndose treinta y seis formas distintas de hacerlo en toda Europa (Pickwoad 2012, 117).

En las pinturas analizadas hemos encontrado cierres metálicos en doce cuadros, tiras de piel en ocho, tanto cierres metálicos como tiras de piel en tres, mismo número que con tiras de tela. Por tanto, en veintiséis obras los ejemplares presentan cierres. El más interesante quizás sea el del gran libro que lee *San Isidoro* (ca. 1655, Sevilla, Catedral de Santa María), del que cuelgan dos tiras de seda roja, lo que demuestra que Murillo usó para esta escena un libro con una encuadernación de más calidad que las del resto, al emplear este lujoso material para sus cierres.

En cuanto a los cortes, ya hemos comentado que los ejemplares se vendían con una encuadernación barata y resistente de pergamino flexible que luego podía ser sustituida por otra diseñada al gusto del comprador, y con su corte sin color.





Así, cuando el poseedor de los libros los llevaba al encuadernador para dotarlos de una cubierta personalizada era también el momento de tintar los cortes y realizar las inscripciones con el título de la obra. Atestiguamos la presencia de libros con el corte tintado de rojo en veinticuatro pinturas de Murillo, más otras siete en las que figuran tanto volúmenes con el corte sin color como teñidos de rojo.

El contenido de las inscripciones que se realizaban en los libros era elegido por el primer poseedor del ejemplar, de ahí que podamos encontrar la misma obra con diferentes inscripciones en su cubierta o corte. Aunque se desconoce quién realizaba estas inscripciones, el uso de un estilo común, con el empleo de una letra gótica redonda de gran tamaño a lo largo del lomo, hace pensar que fuera en las librerías donde se llevaban a cabo. Podían realizarse tanto en el lomo como en el corte de los libros (Pickwoad 2012, 119).

Teniendo en cuenta las inscripciones que pueden leerse o simplemente intuirse, estas están presentes en siete cuadros de los aquí estudiados. Inscripciones en el corte solo aparecen en *La Virgen con fray Lauterio*, *San Francisco y Santo Tomás*. En esta escena, fray Lauterio es sorprendido por la aparición de la Virgen como reina de los ángeles junto a san Francisco y a santo Tomás de Aquino, ante las suplicas que hizo a Dios para resolver sus dudas teológicas. Es entonces cuando san Francisco señala a santo Tomás como fuente de toda sabiduría en su *Suma Teológica* (Navarrete Prieto 2009). Esta obra está siendo sostenida por fray Lauterio, un libro de gran formato encuadernado en piel sobre tabla con cierres metálicos dorados y el corte teñido de rojo donde puede leerse «Svmma D. Thomae».

Otra pintura en la que podríamos hallar estas inscripciones con el título en el corte sería *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, pero no queda claro del todo si verdaderamente en los cortes hay inscripciones, por lo que descartamos esta hipótesis. No obstante, en los lomos de la mayoría de los libros encuadernados en pergamino de las estanterías sí aparecen escritos con tinta negra y la mencionada letra gótica, aunque desgraciadamente no podemos transcribir ninguno de estos títulos que podrían ofrecernos datos sobre la biblioteca que Murillo usó de modelo para esta escena. Esto mismo sucede en *San Agustín* (ca. 1664, Nueva York, colección particular) con dos de los ejemplares que están repartidos por el suelo.

A su vez, se pueden apreciar inscripciones en *La Inmaculada Concepción con fray Juan de Quirós* (1652, Sevilla, Palacio Arzobispal), en las que, en los lomos de las cubiertas de pergamino de los ejemplares que están cerrados, alcanzamos a leer «Glorias de María», en alusión a la obra teológica *Las Glorias de María*, que este franciscano había editado en dos partes, la primera en 1650 y la segunda en 1651⁹.

⁹ Solo se editaron una vez estos dos tomos, el primero bajo el título *Rosario inmaculado de la Virgen Santísima y mayores testigos de su original gracia*, impreso por Andrés Grande en Sevilla en 1650 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000206694-7>; consulta hecha el día 25/07/2023), y el segundo como *Marial y segundo tomo de los misterios y glorias de la Reyna de los Angeles*, impreso por Miguel de Aldabe en Sevilla en 1651 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000133872-2>; consulta hecha el día 25/07/2023). Todos los ejemplares de ambos volúmenes que están registrados

El éxito de estos textos debió ser rápido, pues esta pintura fue ejecutada en 1652 y ya es retratado junto a sus obras, símbolo del orgullo que sentía por su trabajo.

En *San Isidoro* (ca. 1655, Sevilla, Catedral de Santa María), el santo está sentado sobre un sillón frailer, ataviado como obispo mientras se concentra en su lectura, símbolo de erudición y sabiduría propia del autor de uno de los textos más importantes de la Edad Media, las *Etymologiae*, que, junto a su otra obra, *De Summo Bono*, están dispuestas sobre la mesa, una encima de la otra, como puede verse en las inscripciones de sus lomos (Hereza Lebrón 2019, 373). Esta hace pareja con *San Leandro* (ca. 1655, Sevilla, Catedral de Santa María), quien no está leyendo, sino que sostiene un pergamino en el que puede leerse «Credite o gothi consubs tantialem patri», es decir, «Creed, godos, que Él es de la misma naturaleza que el Padre», en alusión a su lucha religiosa contra los visigodos.

Otra inscripción de características similares se muestra en el libro que sostienen los dos querubines junto a la cruz en *San Francisco abrazado a Cristo en la cruz*. El texto pertenece a un pasaje del evangelio de san Lucas, escrito originalmente de forma errónea: «Qui non renunciat omnibus qui possidet non potes meus ese dicipulus», el cual fue corregido en una época posterior, pudiendo verse entonces: «Qui non renuntiat omnibus quae possident non potest meus esse dicipulus». En la actualidad, después de su última restauración, se ha devuelto al texto original, que traducido al castellano significa «Quien no renuncia a todas las cosas que posee no puede ser mi discípulo» (Marqués Ferrer 2017, 192; Hereza Lebrón 2019, 337).

A raíz de este aspecto que acabamos de analizar, podemos preguntarnos por la colocación de los libros en las estanterías. Existen ejemplos claros en *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, en *La Virgen con fray Lauterio*, *San Francisco y Santo Tomás* y en *San Agustín con Cristo peregrino* (ca. 1655, Valencia, Museo de Bellas Artes). En el primer caso, predominan los libros colocados de forma vertical, distinguiéndose solo en la balda superior algunos colocados horizontalmente. Lo mismo sucede en el segundo caso, aunque en la balda más cercana a la mesa todos los libros están dispuestos de forma horizontal. En el último caso, figuran en la balda de la estancia de san Agustín prácticamente la misma cantidad de libros en vertical que en horizontal. Sí podemos sacar en claro que los libros encuadernados en pergamino se colocaban con el lomo hacia afuera, el lugar en el que tenían la inscripción con el título de la obra que permitía su identificación, mientras que los volúmenes con cubiertas de piel se disponían al contrario, dejando a la vista su corte, en la mayoría de ocasiones teñido de rojo. En las obras de Murillo, como ya hemos comentado, solo hemos visto inscripciones en el corte en el libro que sostiene fray Lauterio, pero recurriendo a la obra de Juan de Roelas, en su *Visión de San Bernardo* (1612, Sevilla, Palacio Arzobispal) vemos cómo sí tienen inscripciones todos los cortes de los libros encuadernados en piel y teñidos de rojo, con cierres metálicos. Roelas fue un pintor que representó con gran detalle el material librario, deján-

fueron encuadernados con pergamino y el formato en el que fue impresa la obra es en folio, al igual que en la pintura de Murillo.



donos muestra de ello en esta obra, en la ya mencionada de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* o en *La Anunciación* (ca. 1613-1616, colección particular española¹⁰), escena en la que abre el atril sobre el que está leyendo la Virgen para dejar a la vista el hueco ocupado por un conjunto de volúmenes con diversas formas y materiales, creando esta naturaleza muerta librería en un tema donde el libro es protagonista al estar la Virgen rezando.

En las naturalezas muertas o *vanitas*, el libro también estuvo presente. Se representaron tomos deteriorados por su uso y por los agentes atmosféricos, mostrando bordes doblados, páginas que sobresalen en el corte por haberse desprendido o ejemplares desencuadernados. Este deterioro del libro fue utilizado en la pintura barroca como símbolo de la inutilidad de la vida intelectual y del saber científico, literario o artístico. Además, cuando figuran calaveras sobre algún libro, podemos estar ante un símbolo claro del triunfo de la muerte sobre el saber humano (Valdivieso 2002, 38, 84, 170). Esta disposición está presente en *San Agustín con Cristo peregrino*, pues en la estantería de la estancia del santo está colocada la calavera sobre dos libros; así como en *San Jerónimo penitente*, en la zona inferior de la composición, o en la otra versión de este mismo tema (*San Jerónimo penitente*, ca. 1665-1670 Sevilla, Museo de Bellas Artes), donde la calavera se oculta tras los libros que están en la mesa del santo.

Mención aparte merece la iconografía de la *Magdalena penitente*, pues la calavera aquí, además de ser un atributo común a todos los ermitaños del desierto o eremitas, se trata como un elemento de meditación sobre la muerte, como un icono de esta. A alcanzar esa meditación u oración ayuda el libro que figura junto a ella (Sánchez Morillas 2014, 123-125). Con este significado podemos entender también la presencia de la calavera junto al libro en *San Francisco con el Niño* (ca. 1670-1680, colección particular), en *San Francisco* (ca. 1655-1660, Lugano, Thyssen-Bornemisza Collection) y en *San Francisco de Paula en oración* (ca. 1650-1655, paradero desconocido).

El deterioro de algunos ejemplares queda representado en varias escenas, como es el caso de los dos libros bajo el báculo de san Bernardo en *Aparición de la Virgen a San Bernardo*, abriéndose uno dejando ver la flexibilidad de su cubierta y el otro teniendo las esquinas dobladas mostrando la guarda de este volumen, así como algún fragmento de papel que se rasga y sobresale del corte del libro. También emerge alguna hoja en el corte en *San Antonio de Padua con el Niño* (ca. 1668-1669, Sevilla, Museo de Bellas Artes) o en *San Agustín contemplando a la Virgen y a Cristo crucificado* (ca. 1664, Madrid, Museo Nacional del Prado), del mismo modo que se abren las cubiertas de pergamino y exponen las arrugas de este material y las esquinas dobladas.

¹⁰ Esta pintura salió a subasta en marzo de 2023 en *Alcalá Subastas*, con un precio de salida de 50 000€ (<https://www.artened.com/index.php/nacional/alcala-subastas/item/89519-juan-de-roelas-anunciacion>; consulta hecha el día 13/7/2023).

Una cuestión interesante a tratar es cuáles son los libros que empleaba Murillo como modelo para pintar en sus obras. La lógica nos lleva a pensar que usaría los que tuviera en su taller, formando parte de su biblioteca, que imaginamos le serviría como herramienta para documentarse en su labor artística. En el inventario de bienes redactado tras la muerte de Murillo el 27 de mayo 1682, se anotan «siete libros grandes Historia Pontifical», «otros tres libros de historias diversas» y «veinte y tres libros historias diversas». Estos volúmenes fueron vendidos después en su almoneda de bienes, celebrada entre el 2 y el 7 de junio del mismo año. Los libros de la *Historia pontifical* fueron comprados por 200 reales de vellón por Diego del Campo; los tres libros de historias diversas se vendieron en 18 reales por Juan Simón; y los otros veintitrés le costaron 115 reales a Sebastián de Solórzano (Hereza Lebrón 2017, 549, 562-563, 566-567).

Por tanto, existe la certeza de que Murillo tuvo una pequeña biblioteca, de la que se incluyeron treinta y tres libros en su inventario y almoneda de bienes. De estas obras solo podemos identificar la *Historia pontifical*, compuesta de seis partes, comenzada por Gonzalo de Illescas y continuada por Luis de Bavía, fray Marcos de Guadalajara y Juan Baños de Velasco. Se publicó entre 1565 y 1678, y en ella se narra la historia de los papas desde san Pedro hasta el año 1644 (Gacto Fernández 1992, 23).

Por el valor en el que se vendieron los volúmenes de esta obra, se trataba de libros de gran calidad y formato. Además, su precio dista mucho de los otros vendidos en la misma almoneda. Asimismo, los volúmenes conservados de esta obra están todos impresos en formato folio, con el texto dispuesto a dos columnas y con glosas marginales. Este último elemento nos lleva a pensar que alguno de los tomos de esta obra fue usado por Murillo como modelo para el gran libro que figura en el *San Jerónimo penitente* del Museo del Prado, el cual deja abrir sus hojas y permite distinguir una glosa en su margen izquierdo. También se aprecian glosas en el texto colocadas en el atril de la mesa en *La aparición de la Virgen a San Bernardo*.

3. REPRESENTACIONES EN ACTITUD DE LEER

Un tema de investigación muy interesante y que sigue suscitando debate ante la complejidad de su estudio es la historia de la lectura. En los siglos XVI y XVII se practicaban dos tipos: la lectura en voz alta, de gran variedad de géneros como poesía, libros de caballerías, cartas, diálogos, crónicas, etc., destinados a ser escuchados por un público iletrado; y la lectura en silencio, por parte de científicos, humanistas y estudiosos de todas las disciplinas, pues requerían lecturas abundantes, las cuales solo podían hacerse leyendo en silencio. Esta práctica era llevada a cabo en sus aposentos, ya que era una lectura «para sí» (Frenk 2003).

Esta lectura silenciosa es la que practicaban algunos de los retratados por Murillo. Podemos observar cómo en el *Retrato de Justino de Neve* (ca. 1665, Londres, National Gallery), en el *Retrato de fray Pedro de Urbina* (ca. 1645-1648, Sevilla, Fundación Cajasol) y en el *Retrato de don Juan Antonio de Miranda y Ramírez de Vergara*, los protagonistas han interrumpido su actividad para mirar al especta-



dor que los observa, introduciendo un dedo entre las páginas para poder continuar posteriormente por donde lo habían dejado. Esta lectura podía ser también oración, pues por el formato de los libros que sostienen podría tratarse de textos sobre meditaciones, ejercicios espirituales o sobre el tema de la muerte¹¹.

En el caso de *San Lesmes* (ca. 1655, Bilbao, Museo de Bellas Artes) y de *La Virgen con el Niño entregando pan a unos sacerdotes* (ca. 1679, Budapest, Szépművészeti), sí puede quedar más claro el contenido de sus libros, pues el santo y el sacerdote que sostiene el volumen pausan sus lecturas y oraciones, introduciendo también un dedo entre sus páginas, porque tienen una aparición divina, en el caso del sacerdote la Virgen con el Niño ofreciéndole pan, y en el caso del san Lesmes se materializa en forma de luz dorada resplandeciente en la parte superior de la composición.

Por otra parte, también localizamos otras figuras que están representadas enfrascadas en la lectura. Muchos santos figuran leyendo obras piadosas, como es el caso de *San Isidoro* en sus dos representaciones (ca. 1655, Sevilla, Catedral de Santa María; 1667, Sevilla, Catedral de Santa María, sala capitular); *San Jerónimo* (ca. 1670-1680, Villanueva y Geltrú, Biblioteca Museu Víctor Balaguer, depósito del Museo Nacional del Prado) en su gruta; o *Santo Domingo* (ca. 1650, Madrid, colección particular), que sujeta con su mano derecha la vara de azucenas mientras con la izquierda sostiene un gran libro que lee, postura similar a las de *San Pablo* (ca. 1675-1682, Parma, Galleria Nazionale) y *San Judas Tadeo* (ca. 1675-1682, Parma, Galleria Nazionale). En segundo plano practica la lectura un fraile con un libro apoyado en su regazo en la *Estigmatización de San Francisco* (ca. 1650, Museo de Bellas Artes de Sevilla) (fig. 3) y en *San Francisco* (ca. 1655-1660, Lugano, Thyssen-Bornemisza Collection), al que se ha identificado con el hermano León (Carmona Muela 2008, 158).

Esta misma lectura en silencio, en la intimidad de sus aposentos, está presente en la iconografía de la *Anunciación*. Murillo, en las ocho versiones que forman parte de su catálogo pictórico, sigue el modelo expuesto por Francisco Pacheco en su *Arte de la pintura* (Pacheco 1649, 498-499). Presenta a María ante un bufete o mesa en el que hay un libro abierto, instrumento usado para la oración. La Virgen interrumpe su lectura para mirar al ángel que entra en la estancia, cruzando los brazos sobre el pecho en señal de aceptación del designio divino. Es lo que se conoce como *humiliatio*. El momento justo anterior a este, que recibe el nombre de *conturbatio*, muestra a la Virgen sorprendiéndose ante las palabras del ángel (Hellwig 2018). La única pintura en la que Murillo plasma a María de esta forma es en la que pintó para el convento de capuchinos de Sevilla (ca. 1665-1666, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 4).

¹¹ Si se consulta la tesis doctoral de Eduardo Peñalver (Peñalver Gómez 2019), ya publicada en forma de monografía en tres tomos, hallamos que los libros producidos en Sevilla en el siglo xvii con un formato de 16.º versan la inmensa mayoría sobre estos temas relacionados con la oración. Sirva esta muestra de ejemplo de cómo las obras que movían a la oración particular eran editadas en formatos pequeños.



Fig. 3. Bartolomé Esteban Murillo, *Estigmatización de San Francisco*, ca. 1650, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.



Fig. 4. Bartolomé Esteban Murillo, *Anunciación*, 1665-1666, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

Por último, en dos pinturas podemos estudiar vestigios de la lectura en voz alta. Por un lado, tenemos *La muerte de Santa Clara* (ca. 1645-1646, Dresde, Gemaldegalerie Alte Meister), donde, según la *Leyenda de Santa Clara*, fray Junípero le recitaba «con ardientes palabras» la Pasión del Señor (Hereza Lebrón 2019, 79). Por otro lado, en *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen* (ca. 1645-1650, Madrid, Museo Nacional del Prado), esta última está aprendiendo a leer, ejercicio que se realiza en voz alta, mientras que usa el dedo para no perderse en su lectura. Los lectores neófitos se distinguían de los demás por su necesidad de leer en voz alta para comprender lo que estaban leyendo (Chartier 2001, 130).

4. REPRESENTACIONES EN ACTITUD DE ESCRIBIR

La sociedad de la Edad Moderna experimentó un aumento de la alfabetización respecto a la Edad Media. Además de los nobles y el clero, que tenían garantizado el acceso a la cultura escrita a través del conocimiento de la lectura y la escritura, los comerciantes y artesanos también tuvieron la necesidad de saber leer y escribir para poder desarrollar su labor profesional. En las ciudades se concentraron la mayoría de personas instruidas, no siendo las personas analfabetas ajenas al uni-



verso de los letrados, pues accedían a él a través de un intermediario de forma oral (Sierra Macarrón 2004, 50-52). Por ejemplo, como hemos indicado anteriormente, se hacían lecturas en voz alta para que los iletrados pudieran disfrutar de su contenido. O bien, cuando una persona iletrada debía acudir al escribano público para otorgar una escritura, aunque no supiera firmar, este tenía la obligación de leer en voz alta el documento para que el otorgante lo entendiera y diera su consentimiento a través de la firma de uno de los testigos que sí sabía escribir¹².

En este contexto, hallamos algunos protagonistas de obras de Murillo representados en el momento de escribir o acompañados de los elementos necesarios para la escritura. Aquí cabría preguntarnos además qué obra podrían estar escribiendo, algo sobre lo que podemos acercarnos levemente, como a continuación veremos¹³.

Empezaremos con aquellas escenas en las que está presente algún instrumento de escritura, pero el protagonista de la misma no está haciendo uso de él. Fundamentalmente, los utensilios que aparecen en las pinturas de Murillo son un tintero de color negro y plumas de ave de color blanco. Los tinteros son elementos que se registran en los inventarios de bienes de personas para los que la cultura escrita es indispensable en su trabajo, como los comerciantes. Sirva como ejemplo el inventario de bienes de Diego del Campo, comerciante de origen flamenco asentado en Sevilla en el siglo XVII, a quien ya hemos mencionado¹⁴, donde figura «un tintero y una saluadera»¹⁵. De mayor calidad eran los que tenía Guillermo Mahuis de Medina, pues en la sección de plata labrada de su inventario puede leerse «un tintero y saluadera cincelado»¹⁶.

¹² Son numerosos los documentos en los que podemos leer al final del texto cómo los otorgantes o beneficiarios que no sabían leer pedían a un testigo que firmara por él, bajo la fórmula «porque el otorgante que yo, el escribano público, doy fe que conosco, dijo no sauer escriuir, a su ruego lo firmó un testigo». Texto sacado de Archivo Histórico Provincial de Sevilla (AHPs), Sección Protocolos Notariales, legajo 23524, ff. 19r.^o-20v.^o

¹³ Una vez descrita la obra en la que se encuentran los instrumentos de escritura, pasaremos a indicar aquellos textos de los protagonistas de las pinturas que fueron impresos en Sevilla en algún momento de los siglos XVI y XVII y con las que Murillo pudo entrar en contacto. Se trata de un simple acercamiento, pues a Sevilla llegaban libros impresos en los centros más importantes de Europa, debido a su papel como puerto hacia América, a donde se exportaban esas obras.

¹⁴ Diego del Campo adquiere en la almoneda de bienes de Murillo los seis tomos de la *Historia Pontifical*. Estos pasaron a formar parte de su colección, en la que se contaban, según su capital de bienes, «un estante pequeño de madera con ciento y cinquenta libros de diferentes deboziones y tamaños, uidas de santos y algunos de historia», tasado en 400 reales de vellón, y «un escaparate grande de Flandes en que están diez y seis libros atlazes, los más duplicados de marca mayor», cuyo valor ascendía hasta los 500 reales, sumando unos 166 volúmenes en total, una biblioteca considerable para la época (Cerquera Hurtado 2021, 201).

¹⁵ AHPs, Sección Protocolos Notariales, legajo 10317, f. 607v. Una saluadera, según la RAE, es un «vaso, por lo común cerrado y con agujeros en la parte superior, en que se tenía la arenilla para enjugar lo escrito recientemente». La arenilla se echaba sobre la tinta para que secara y no se borrara. No registramos la presencia de ninguna en las obras de Murillo.

¹⁶ AHPs, Sección Protocolos Notariales, legajo 10319, f. 302v.

En *La Virgen con fray Lauterio, San Francisco y Santo Tomás* hay un tintero de metal cincelado con una pluma blanca de ave dentro de él colocado sobre la mesa en la que fray Lauterio apoya el libro de la *Summa Teológica*. Según la fuente en la que se basa Murillo para pintar esta escena, el *Ars Vivendi spiritualiter* de fray Juan de Jesús y María, fray Lauterio estaba estudiando teología y suplicó a Dios y a san Francisco encontrar explicación a sus dudas (Navarrete Prieto 2009). De este modo, deducimos que para el estudio en la Edad Moderna era necesario, además de leer, ir anotando o escribiendo lo que se iba leyendo.

Otro tintero con una pluma dentro lo encontramos en *La aparición de la Virgen a San Bernardo*. Aquí se representa el tema de la *lactatio*, es decir, el momento en el que, según se cuenta, san Bernardo fue designado para predicar ante el obispo de Chalon, situación que intentó evitar excusándose, pero no le fue posible, por lo que, preocupado, se puso a rezar ante una imagen de la Virgen y se quedó dormido: «Y Nuestra Señora le puso el santo pecho en la boca y le enseñó la divina ciencia. Y desde entonces fue uno de los más sutiles predicadores de su tiempo y predicó ante el obispo» (Carmona Muela 2008, 54-56). Por tanto, san Bernardo podría encontrarse escribiendo el sermón para predicarlo ante el obispo, o bien alguna de sus obras. En este sentido, se publicaron unos *Sermones d' sant Bernardo*, traducidos del latín al castellano por Rodrigo Fernández de Santaella, impresos en Sevilla por Antón Álvarez el 29 de abril de 1545¹⁷.

Al igual que san Bernardo, en *San Agustín con Cristo peregrino* el santo ha abandonado su labor de escritura para dedicarse a lavar los pies de Jesús. Entre los elementos dispuestos en la mesa, tras los libros, hay un tintero negro con una pluma blanca dentro de él. De las obras de san Agustín impresas en Sevilla podemos citar su *Doctrina cristiana*¹⁸ y *Meditaciones y soliloquios*¹⁹.

En las tres pinturas en las que Murillo trazó la figura de san Jerónimo hallamos un tintero con una pluma. *San Jerónimo penitente* (ca. 1650-1655, Madrid, Museo del Prado) ha terminado su labor de lectura y escritura comentando textos sagrados o escribiendo tratados sobre teología y se encuentra en actitud orante ante el crucifijo que se apoya en la roca. En esa misma piedra está situado un tintero negro con una pluma blanca dentro. La misma actitud ante el crucifijo muestra en *San Jerónimo penitente* (ca. 1665-1670, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 5),

¹⁷ <http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=C CPB000002326-4>; consulta hecha el día 26/7/2023.

¹⁸ Existen dos ediciones realizadas en Sevilla, una de Estanislaw Polono fechada en 1501 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=C CPB000031137-5>; consulta hecha el día 26/07/2023), y otra de Jacobo Cromberger en 1524 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000031163-4>; consulta hecha el día 26/7/2023).

¹⁹ Fue impresa en dos ocasiones por Jácome Cromberger, la primera el 9 de agosto de 1546 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=C CPB000546925-2>; consulta hecha el día 26/07/2023), y la segunda el 10 de julio de 1550 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000031190-1>; consulta hecha el día 26/07/2023).





Fig. 5. Bartolomé Esteban Murillo, *San Jerónimo penitente*, ca. 1665-1670, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

aunque ahora agarra una piedra para infligirse penitencia. En esta ocasión, vemos el tintero metálico cincelado sobre la mesa, con una pluma blanca dentro y, junto a ellos, otra pluma de la que apreciamos el detalle de la punta manchada de tinta. Por último, en *San Jerónimo* (ca. 1670-1680, Madrid, Museo del Prado), el santo está leyendo un gran libro y tiene preparados sobre la roca la pluma y el tintero para cuando tenga que hacer uso de ellos en su labor de anotar el texto. Aquí también tiene otra pluma fuera del tintero con la punta negra a causa de su uso. La correspondencia que san Jerónimo mantuvo con otras personas importantes para la Iglesia cristiana de los primeros siglos de vida es una de sus obras más destacadas y de la que se imprimieron en Sevilla, bajo el título de *Divi Hieronymi Stridonensis epistolae aliquot selectae*, cuatro ediciones a lo largo del siglo XVII²⁰.

²⁰ La primera es la de Nicolás Rodríguez en 1642, la segunda fue obra de Juan de Osuna en 1652, y Felipe de Urrieta fue el impresor de las otras dos ediciones, una de 1670 y la otra de 1681 (Peñalver Gómez 2019, 837, 971, 1190, 1365).

En actitud de escribir se muestran *Santo Tomás de Aquino* y *San Buena-ventura*, dos lienzos que probablemente formaron pareja, pues la persona que sirvió como modelo al pintor es la misma, salvo que se han cambiado los atributos propios de uno y otro santo para cada una de las pinturas. Podemos apreciar cómo sostiene en ambas obras la pluma blanca de ave con su mano derecha con idéntico gesto, elevando el brazo mientras dirige su mirada hacia arriba, recibiendo la inspiración divina, materializada en un rayo dorado de luz, para que le ayude en su labor de escritura. Los dos santos están realizando esta labor de pie, una posición un tanto incómoda para escribir. Santo Tomás podría encontrarse escribiendo su obra más conocida, la *Summa Theologica*, mientras que san Buenaventura podría estar redactando el texto del *Espejo de disciplina*²¹ o del *Psalterio en alabanzas de la gloriosa Virgen*²².

Una postura más apropiada para la escritura resulta la de *Fray Juan de Quiros* y la *Inmaculada Concepción* o la de *San Agustín* y la *Trinidad*. De la primera obra ya hemos comentado anteriormente que aparece acompañado de sus obras las *Glorias de María* y figura en actitud de escribir, levantando su mirada para dirigirla al espectador en un gesto propio de la retratística barroca. Por su parte, san Agustín está sentado frente a una mesa con un gran libro abierto y sostiene la pluma blanca en su mano derecha mientras dirige la mirada a la Trinidad. Está recibiendo la inspiración divina para poder escribir su libro *De Trinitate*²³ (Muñoz Rubio 2018). Junto al gran libro abierto se sitúa en la mesa un tintero con una pluma blanca dentro.

En estas escenas se echa en falta vislumbrar la letra manuscrita de sus protagonistas. Sin embargo, en otros pintores del siglo XVII sí que se pueden apreciar estos detalles. El que más ejemplos ofrece es Francisco de Zurbarán. Podemos citar toda una serie de frailes mercedarios pintados para el Convento de la Merced Calzada de Sevilla, a los que presenta de pie, sosteniendo un gran libro abierto con la mano izquierda mientras que en la derecha llevan la pluma de ave con la que escriben. Coloca el libro de tal forma que el espectador puede apreciar el trazo de la escritura. Algunos ejemplos son *San Carmelo* (ca. 1630, Sevilla, Museo de Bellas Artes) (fig. 6), *Fray Francisco Zumel* (ca. 1628, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando) o *Fray Pedro Machado* (ca. 1628, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando).

²¹ Entre las ediciones de esta obra impresas en Sevilla existe una del siglo XVI, salida de las prensas de Hernando Díaz en 1574 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000888154-5>; consulta hecha el día 26/07/2023), y otra del siglo XVII, del año 1636, impresa por Andrés Grande (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000035362-0>; consulta hecha el día 26/07/2023).

²² Tenemos una edición de este texto en Sevilla, obra de Luis Estupiñán en 1624 (<http://catalogos.mecd.es/CCPB/cgi-ccpb/abnetopac?ACC=DOSEARCH&xsqf99=CCPB000456949-0>; consulta hecha el día 26/07/2023).

²³ Esta obra no fue impresa en Sevilla ni en el siglo XVI ni en el XVII. En la búsqueda realizada en el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español solo encontramos ediciones del siglo XVI repartidas por algunos de los centros impresores más destacados del momento, como son Lyon, Venecia o Basilea.





Fig. 6. Francisco de Zurbarán, *San Carmelo*, ca. 1630, Museo de Bellas Artes, Sevilla. Fuente: el autor.

En otros pintores también podemos ver este detalle, caso de Diego Velázquez con *San Juan en Patmos* (ca. 1618, Londres, National Gallery), escena con un fondo de naturaleza en la que el evangelista se encuentra escribiendo el *Libro del Apocalipsis*. Está sentado y apoya el gran libro abierto sobre sus piernas, dejándolo caer hacia adelante, permitiendo así al espectador contemplar cómo ya ha comenzado a escribir las primeras líneas del texto.

Otro tipo de libro que no está presente en el catálogo pictórico de Bartolomé Esteban Murillo es aquel que contiene partituras, propio de los rompimientos de gloria donde los ángeles músicos que portan instrumentos van leyendo la partitura de estos volúmenes portados por otros ángeles. Sí encontramos ejemplos de ellos en obras de Juan de Roelas, por ejemplo, *La Adoración de los pastores* (ca. 1604-1606, Sevilla, Iglesia de la Anunciación) o el *Tránsito de San Isidoro* (ca. 1613, Sevilla, Iglesia de San Isidoro).

5. CONCLUSIONES

Después de este recorrido por aquellos aspectos relacionados con la representación formal de libros en la obra de Bartolomé Esteban Murillo y de los vestigios que pueden brindarnos información acerca de la práctica de la lectura y la escritura en su época, estamos en disposición de llegar a una serie de conclusiones.



Las representaciones de libros realizadas por Murillo muestran un naturalismo muy marcado, presentándonos modelos que se corresponden con la forma que predominaba en los libros del siglo XVII: volumen en formato folio, encuadernado en pergamino, con los cortes sin color y, en algunos casos, con correíllas de piel. Del mismo modo, también ofrece una variedad en su representación presentándonos un amplio catálogo de modelos librarios.

No obstante, echamos en falta un nivel mayor de detalle en la ejecución de estos libros, pues no llega a tener la minuciosidad de otros maestros como Valdés Leal o Juan de Roelas. De este último, toma modelos para obras como *La aparición de la Virgen a San Bernardo*, legándonos ambos pintores un testimonio único para conocer la disposición de una biblioteca en el siglo XVII.

Apoyándonos en este catálogo pictórico, hemos podido profundizar en el universo de la cultura escrita, cuestionándonos e intentando buscar respuesta a preguntas como cuál sería la colocación de los libros, por qué algunos tienen inscripciones en diferentes partes, cómo se leía o cómo se escribía en esta época.

Del mismo modo, hemos intentado buscar las fuentes de inspiración usadas por el artista para la representación de estos libros en su biblioteca particular. De ella solo conocemos una obra en concreto, la *Historia pontifical*, la cual, por la disposición del texto y las apostillas marginales que presenta, puede encajar con el modelo usado para la ejecución de algunos ejemplares en varias pinturas de Murillo.

Así, pretendemos mostrar cómo las obras pictóricas nos ofrecen información sobre múltiples aspectos propios del mundo librario y de la cultura escrita, pudiendo ir siempre más allá de lo que se ve a simple vista. Consideramos que este es un potencial campo de estudio si se extiende a otros artistas de la época y a otras disciplinas plásticas como la escultura, para obtener una visión global de todo lo que rodea a los mundos del libro.

ENVIADO: 28-7-2023; ACEPTADO: 19-9-2023



BIBLIOGRAFÍA

- BARBE-GALL, F. (2010). *Comprender los símbolos en la pintura*. Barcelona: Lunweg.
- BERNÁRDEZ, A. (2007). «Pintando la lectura: mujeres, libros y representación en el Siglo de Oro», en *Edad de Oro*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, n.º 26, pp. 67-89.
- BUENO-VARGAS, J. y VÁZQUEZ-JIMÉNEZ, E. (2022). «Los libros en la pintura y su representación en la obra de Valdés Leal», en Infante del Rosal, F., Arionilla-Álvarez, M., Bilbao-Peña, D. (coords.), *Postrimerías: Valdés Leal desde la Facultad de Bellas Artes de Sevilla*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 74-90.
- CAMPLIN, J. y RANAURO, M. (2018). *The Art of Reading: An illustrated History of Books in paint*. Los Ángeles: Getty Publications.
- CARMONA MUELA, J. (2008). *Iconografía de los santos*. Madrid: Akal.
- CERQUERA HURTADO, M.A. (2021). «El inventario de bienes de Diego del Campo, un comerciante flamenco en la Sevilla Barroca», en Cruz Isidoro, F. (ed.) *Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. HUM171. Nuevos aportes 2021*. Sevilla: Centro de Investigación de la Historia de la Arquitectura y el Patrimonio Artístico Andaluz. CIHAPA HUM-171, pp. 187-209.
- CHARTIER, R. (2001). «Las prácticas de lo escrito», en Ariès, P., Duby, G. (dirs.), *Historia de la vida privada. 3. Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus, pp. 115-158.
- DÍAZ-REDONDO, C. y FRÍAS, J.A. (dir.), MIGUÉLEZ GONZÁLEZ, E.J. (dir.) (2022). *Iconografía del libro en la pintura: desarrollo de un modelo para su catalogación y análisis*. [Tesis doctoral] Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ESCOLAR SOBRINO, H. (2000). *Manual de historia del libro*. Madrid: Gredos.
- FRENK, M. (2003). «Las formas de leer, la oralidad y la memoria», en Infantes, V., López, F., Botrel, J.-F. (dirs.), *Historia de la edición y de la lectura en España: 1472-1914*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, pp. 151-155.
- GACTO FERNÁNDEZ, E. (1992). «Censura política e Inquisición: la “Historia Pontifical” de Gonzalo de Illescas», en *Revista de la Inquisición*. Madrid: Editorial Complutense, n.º 2, pp. 23-40.
- HELLWIG, K. (2018). «La Anunciación», en Cano Rivero, I. y Muñoz Rubio, M. del V. (eds.), *Murillo, IV Centenario: Museo de Bellas Artes de Sevilla, 29 de noviembre de 2018 - 17 de marzo de 2019*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 204-206.
- HEREZA LEBRÓN, P. (2017). *Corpus Murillo: biografía y documentos*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).
- HEREZA LEBRÓN, P. (2019). *Corpus Murillo: pinturas y dibujos, encargos*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).
- MARQUÉS FERRER, V. (2017). «San Francisco abrazado a Cristo», en *Murillo y los capuchinos de Sevilla*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 192-195.
- MARTÍN-ESTUDILLO, L. (2023). *Goya o el misterio de la lectura*. Madrid: Cátedra.
- MUÑOZ RUBIO, M. del V. (2018). «San Agustín con la Trinidad», en Cano Rivero, I., Muñoz Rubio, M. del V. (eds.), *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 210-213.



- NAVARRETE PRIETO, B. (2009). «La Virgen con fray Lauterio, San Francisco y Santo Tomás», en Navarrete Prieto, B., Pérez Sánchez, A.E. (dirs.) *El joven Murillo*. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 202-205.
- PACHECO, F. (1649). *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas: descriuense los hombres eminentes que ha auido en ella... y enseña el modo de pintar las pinturas sagradas*. Sevilla: por Simon Faxardo.
- PEDRAZA GRACIA, M.J. y REYES GÓMEZ, F. de los (2016). *Atlas histórico del libro y las bibliotecas*. Madrid: Síntesis.
- PEÑALVER GÓMEZ, E. (2019). *La imprenta en Sevilla en el siglo XVII*. [Tesis doctoral] Sevilla: Universidad de Sevilla.
- PICKWOAD, N. (2012). «Libros para leer. Encuadernaciones comerciales en pergamino y papel en la época de la imprenta manual», en López-Vidriero, M. L. (dir.) *Grandes encuadernaciones en las Bibliotecas Reales: siglos XV-XXI*. Madrid: Patrimonio Nacional, pp. 95-122.
- RODRÍGUEZ DE LA FLOR ADÁNEZ, F. (1999). «Vanitas»: representaciones figurativas del libro como jeroglífico de un saber contingente», en Cátedra, P.M., Redondo, A., López-Vidriero, M.L. (dirs.) *El escrito en el Siglo de Oro: prácticas y representaciones*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 217-240.
- SÁNCHEZ MORILLAS, B. y MOLINA GONZÁLEZ, J.L. (dir.) (2014). *María Magdalena, de testigo presencial a icono de penitencia en la pintura de los siglos XIV-XVII*. [Tesis doctoral] Sevilla: Universidad de Sevilla.
- SIERRA MACARRÓN, L. (2004). «Analfabetos y cultura letrada en el siglo de Cervantes: los ejemplos del “Quijote”», en *Revista de educación*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Centro de Publicaciones, n.º extra 1, pp. 49-59.
- VALDIVIESO, E. (2002). *Vanidades y desengaños en la pintura española del Siglo de Oro*. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- VALDIVIESO, E. (2010). *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso.
- VALDIVIESO, E. (2021). *Juan de Valdés Leal*. Sevilla: Editorial Universidad de Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico.



