

# SAN PEDRO Y SAN PABLO, UNA PAREJA DE CUADROS DE MURILLO

## SAINT PETER AND SAINT PAUL, TWO PORTRAITS BY MURILLO

### Resumen

Por desgracia, a veces no se cuenta con suficiente apoyo documental en la investigación histórica. Esto ha propiciado que dos cuadros realizados por Murillo, un San Pedro y un San Pablo, hasta ahora se intuyera que debieron formar un conjunto pictórico fundamentándose en la hipótesis de los expertos en la obra de Murillo. Sin embargo, no había una prueba escrita que lo documentase. En este trabajo aportamos la confirmación documental que apuntaría que ambos se realizaron como un conjunto.

### Palabras clave

Murillo, San Pablo, San Pedro, Sevilla, Vera Cruz.

**Víctor Daniel Regalado  
González-Serna**

Universidad de Sevilla. España.

Profesor de Geografía e Historia por la Junta de Andalucía. Doctorando en Historia Moderna por la Universidad de Sevilla.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 02/I/2021  
Fecha de revisión: 26/IV/2021  
Fecha de aceptación: 27/IV/2021  
Fecha de publicación: 30/XII/2021

### Abstract

Unfortunately, sometimes historical investigations do not have enough supporting material. These circumstances have made that two pictures, one Saint Peter and one Saint Paul, were thought to be a pictorial set only based on the hypothesis by experts in Murillo's painting. Nevertheless, there was not any document which could confirm this theory. This paper contributes the documentary evidence validating that these two portraits were a set.

### Key words

Murillo, Saint Peter, Saint Paul, Seville, Vera Cruz.

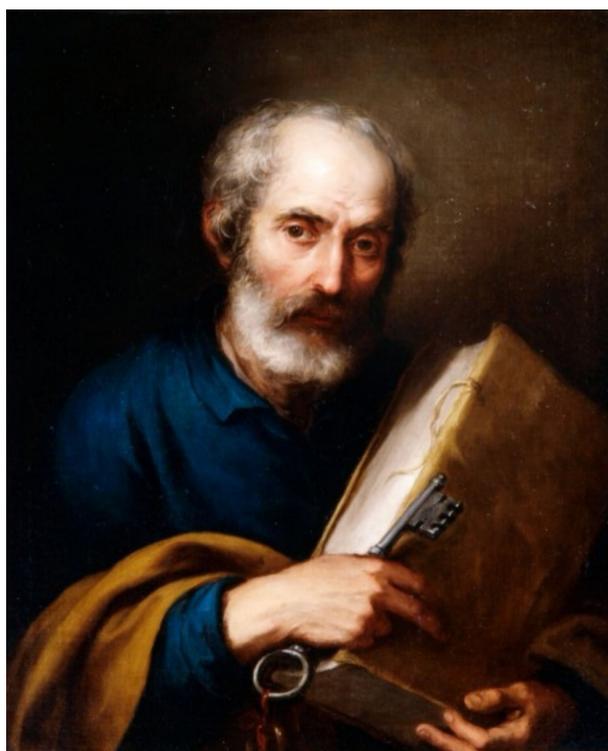
ORCID: 0000-0003-0951-3032

DOI: <http://dx.doi.org/10.30827/quiroga.v0i20.0011>

## SAN PEDRO Y SAN PABLO, UNA PAREJA DE CUADROS DE MURILLO

Entre otros elementos contradictorios en los últimos años se ha desarrollado uno específico relacionado con el análisis de dos cuadros de Murillo. El primero de ellos es un San Pedro conservado hoy día en el Museo de Bellas Artes de Oviedo. Sobre este lienzo hasta ahora se sospechaba que debió pertenecer a una serie de obras o a algún tipo de conjunto pictórico. Recientemente, como veremos más abajo, se ha atestiguado que este cuadro tiene las mismas medidas y proporciones que otro lienzo cuyo protagonista es San Pablo, de propiedad privada y subastado en el mercado británico en el año 2008. Originalmente esta segunda obra estuvo atribuida al taller de Murillo en vez de a su mano como, sin embargo, sí acreditan actualmente los expertos. La consecuencia de esto ha sido llevar a considerar que ambos cuadros, por sus características tan similares, los debió realizar Murillo siguiendo un mismo encargo<sup>1</sup>. Sobre esta hipótesis, por desgracia, no había hasta ahora una prueba documental que así lo pudiera confirmar ante la comunidad científica<sup>2</sup>.

Para iniciar nuestro análisis debemos precisar que no es raro que prebendados del cabildo catedral de Sevilla poseyeran algún Murillo,



*Fig. 1. Bartolomé Esteban Murillo. San Pedro. Óleo sobre lienzo. Entre 1670-1675. Museo de Bellas Artes de Oviedo. Oviedo. España. Fotografía: Mena Marqués, Manuela y Albarrán Martín, Virginia. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Santander: Fundación Botín, 2015, pág. 482.*



*Fig. 2. Bartolomé Esteban Murillo. San Pablo. Óleo sobre lienzo. Entre 1670-1675. Colección Particular. Ubicación desconocida. Fotografía: Mena Marqués, Manuela y Albarrán Martín, Virginia. Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682). Santander: Fundación Botín, 2015, pág. 482.*

Valdés Leal o Zurbarán entre otros cuadros de pintores reconocidos, así como otros cientos de lienzos cuyos autores desconocemos por ignorarse sus nombres en la documentación. No nos detendremos en ello aquí ya que le dedicaremos un apartado específico en otra parte. Asimismo, se ha venido trabajando por la historiografía el coleccionismo de este grupo social y en la época concreta que podemos denominar como “murillesca”<sup>3</sup>.

Aquí nos centraremos en un caso particular, el del canónigo Francisco Osorio y Martel y su colección artística conocida gracias a su testamento<sup>4</sup>. Este prebendado no disfrutaba, parece ser, de una colección especialmente amplia, aunque sí contaba con algunas piezas interesantes. Su colección privada sumaba seis obras

principales. Además de las citadas pinturas de San Pedro y San Pablo tenía otras dos de temática mariana junto a un lienzo de la Natividad y un retrato de la Madre Francisca Dorotea. Desconocemos si había alguna más de menor valor ya que no contamos desgraciadamente con su inventario de bienes<sup>5</sup>.

Interesan aquí dos obras concretas, el San Pedro y el San Pablo. Además, son las únicas dos obras en las que se nombra al autor en la documentación, como de otra forma solía ser habitual al inventariar cuadros de autores reconocidos. Sus obras se diferenciaban así de las menos valoradas cuando efectuaban un inventario. Antes de centrarnos en el análisis de las dos imágenes debemos desarrollar unos apuntes biográficos de su dueño, el canónigo Osorio.

Este canónigo nació en la misma ciudad de Sevilla y fue bautizado el 12 de junio de 1695 en la parroquia de San Martín<sup>6</sup>. Provenía de una familia que poseía diversos hábitos militares como el de Calatrava o el de Santiago, así como varias familiaturas del Santo Oficio, una veinticuatría hispalense e, incluso, contaba con un pariente muy lejano que también ocupó un canonicato en Sevilla y que, posteriormente, consiguió un ascenso episcopal<sup>7</sup>. En definitiva, estamos ante alguien que formaba parte de una familia bien posicionada que se encontraba en un claro proceso de ascenso social.

Francisco de Osorio contaba 24 años cuando ingresó durante 1719 en el cabildo catedral de Sevilla como mediorracionero<sup>8</sup>. Fue en 1739, con 44 años cuando consiguió el ascenso a una ración entera<sup>9</sup>. Ocupó esta prebenda hasta que promocionó a un canonicato cuando tenía 62 años, concretamente en 1757<sup>10</sup>. Residió finalmente este canonicato hasta que falleció el 25 de agosto de 1770, con 75 años. De hecho, sabemos que habitaba en esos entonces en la collación de Santa Cruz y que fue sepultado delante de la capilla de San Pablo de la catedral de Sevi-

lla<sup>11</sup>. Es muy posible que el canónigo viviera en una casa que era propiedad de la fábrica de la catedral de Sevilla en la calle de las Cruces al menos desde 1723<sup>12</sup>.

El canónigo Osorio redactó su testamento el 13 de agosto de 1767, tres años antes de morir, estando completamente sano. A su postrera voluntad se añadió más tarde, ya después de expirar, una memoria firmada de cinco folios que dejó con el fin de componer con mayor detalle el destino de su legado<sup>13</sup>. Gracias al análisis de su testamento podemos ver que no fue un hombre especialmente rico, pero que sí debemos considerar bastante acomodado tanto por su posición social, como por los bienes que declaró en su legado.

De esta forma, sabemos que Francisco de Osorio poseyó algunas propiedades urbanas en La Pajería y que las arrendaba a terceros<sup>14</sup>. Conocemos también que a fines de la década de 1720 disfrutó de alguna otra propiedad de la fábrica de la catedral arrendada temporalmente en la calle del Agua que, posiblemente, estuvo destinada al subarriendo<sup>15</sup>.

Como buen componente de la élite social hispalense, Francisco de Osorio también gozaba de una hacienda de campo, en su caso en el término de Umbrete<sup>16</sup>. Desconocemos si poseyó alguna propiedad rural más, aunque sí sabemos que administró el patrimonio de su sobrino Juan de Osorio, huérfano que estuvo a su cargo<sup>17</sup>. Por tanto, podemos tener presente que el canónigo Osorio mantuviera alguna actividad agrícola y comercial con los productos cosechados en sus tierras<sup>18</sup>.

Estas posesiones, además de otras de carácter financiero, configuraban una economía holgada a su dueño teniendo en cuenta los parámetros de riqueza de la élite social hispalense<sup>19</sup>. No obstante, sabemos que el canónigo se hizo cargo en vida de dos hermanas suyas. Una se llamaba

Florentina y convivía con el mismo Francisco de Osorio. A ella decidió otorgarle por manda testamentaria 6.000 reales en efectivo y unas joyas. La otra hermana se llamaba Jerónima y decidió mandarle 3.000 reales en efectivo y una talla de Nuestra Señora de los Dolores con corona y cuchillos de plata<sup>20</sup>. Asimismo, tampoco se olvidó del sobrino huérfano del que hemos hablado, sobre quien declaró que “siempre he tenido gran cariño desde pequeño a mi sobrino Juan José Osorio, hijo de su hermano José Osorio” y al que le dejó un reloj de oro de uso del canónigo además de haberlo mantenido económicamente en vida<sup>21</sup>.

En definitiva, el canónigo Osorio dejó una serie de mandas destinadas a su familia y nombró heredera de sus bienes a la catedral de Sevilla a cambio de ciertas obras de caridad y unas pensiones vitalicias que debía administrar la mesa capitular para ayuda de sus familiares más necesitados<sup>22</sup>.

Por supuesto, también ordenó una serie de mandas que podemos denominar caritativas y destinadas a organizaciones religiosas. En concreto destinó unas obras de arte a varias instituciones. La primera de ellas que encontramos al leer su testamento fue “un cuadro de Nuestra Señora de la Minerva, con moldura dorada, que se dé a el Real Convento de San Pablo”<sup>23</sup>. Tenemos después también la donación de otro “cuadro de dos varas sin molduras que es original de dicha madre (Venerable Madre Francisca Dorotea), a el Convento de Nuestra Señora de los Reyes”<sup>24</sup>. La tercera manda, que es la que ha dado pie al presente artículo, dice lo siguiente: “Ítem, manda que los dos cuadros de San Pedro y San Pablo de vara y media con moldura azul y dorada que son de mano de Murillo, se den a la capilla de la Santa Vera Cruz, sita en el Convento de San Francisco para que se pongan en ella”<sup>25</sup>.

Ya hemos dicho previamente que no es extraño encontrar la posesión de obras de Murillo por

parte de miembros del cabildo catedral hispalense<sup>26</sup>. Asimismo, es sobradamente conocida la relación del pintor y sus obras con el cuerpo capitular, así como con la propia institución<sup>27</sup>. El propio hijo de Murillo, llamado Gaspar, como es sabido, formó parte del cabildo ocupando un canonicato, manifestando de esta manera la estrecha relación entre el pintor y la institución<sup>28</sup>. Podemos tomar como lógico y previsible que su hijo poseyera obras de su mano. Y es conocido el mecenazgo de otros miembros del cabildo, siendo claro el caso del canónigo Justino de Neve o de los hermanos Paiba como grandes poseedores de murillos, habiendo luego una serie de prebendados con un lienzo o dos del mismo pintor<sup>29</sup>.

En definitiva, queremos señalar que no tiene nada de especial encontrar una referencia murillesca en un testamento o en los inventarios de bienes de miembros del cabildo catedral hispalense. Sin embargo, tal como vamos a ver en este caso, esas tres líneas de la manda testamentaria presentan unas características especiales que nos permiten argumentar lo que exponemos en este trabajo.

Volviendo brevemente a la historia de nuestro canónigo, si no olvidamos su año de nacimiento, 1695, no fue físicamente posible que el encargo de estas obras fuera suyo. De hecho, los expertos en la obra pictórica de Murillo fechan estos dos cuadros entre los años 1670 y 1675<sup>30</sup>.

Llegados aquí debemos cuestionarnos cómo llegó a poseer Osorio los dos cuadros, ¿los heredó, tal vez de sus padres, o los adquirió? Ambas posibilidades existen debido a la posición de su familia y a la del propio individuo. No disponemos del testamento de sus padres, que cronológicamente sí pudieron ser los primeros propietarios por coetaneidad. O tal vez, siguiendo el ejemplo de otros prebendados con gusto por la colección pictórica, Osorio pudo hacerse con los cuadros por el simple deleite

estético. Como no consta que se hiciera un inventario de bienes tras su muerte, quizás su colección real fuera mayor que las seis obras conocidas por sus mandas testamentarias, dejando recogido en su memoria el destino de sólo los cuadros que consideraba más especiales. En definitiva, no sabemos cuándo ni cómo llegaron los dos cuadros a ser propiedad del canónigo, pero lo que sí podemos saber con certeza, y por tanto afirmarlo, es que al menos fue el segundo propietario de estas obras.

Entonces, superado el cómo pudieron llegar los cuadros a ser propiedad de Osorio, debemos tener en cuenta la siguiente cuestión. Y es que confirmaríamos gracias al registro documental de la manda testamentaria que ambos cuadros forman una pareja. Es cierto que cabe la posibilidad de que no fueran un lote, pero sería mucha casualidad que el canónigo los referencie precisamente juntos en su manda y tuvieran las mismas medidas y molduras. La cuestión, que como historiadores nos aborda llegado a este punto, debe ser otra: ¿podemos estar seguros de que no se trata de otros cuadros los que poseyó el canónigo Osorio y no los que citamos aquí?

Sabemos que los dos cuadros eran, en principio, murillescos y, segundo, que apenas 35 años más tarde de la donación hecha por el canónigo, llegaron los franceses a la ciudad de Sevilla. Esto ya justificaría que los cuadros se expoliaran y llevaran fuera siguiendo el camino de otros muchos lienzos no ya de Murillo, sino del resto de la plantilla pictórica peninsular. Este suceso es el primer elemento a considerar como causa de la pérdida de los cuadros por parte de la Hermandad de la Vera Cruz.

Existen conocidas referencias al expolio artístico francés en la ciudad de Sevilla siendo una ciudad especialmente castigada por esta práctica. Destaca el despojo de los murillos de la capilla del Hospital de la Caridad, situada a

sólo unos cientos de metros en línea recta de donde se encontraba la Casa Grande de San Francisco, actual Plaza Nueva<sup>31</sup>. Aunque de menor importancia, parece ser que la capilla de la Vera Cruz, al menos hasta los primeros años del siglo XIX, tuvo una interesante colección pictórica. Consta que destacaban hasta catorce lienzos firmados por manos de primer orden como las de Pacheco, Herrera el Viejo o del mismo Murillo<sup>32</sup>. Por desgracia, no indica Amores en su investigación la temática representada en dichas obras, quizás por no aludirlo la documentación conservada. De esta manera, no sabemos ni el número de Murillos que colgaban en las paredes de la capilla al iniciarse el siglo XIX, ni tampoco el tema representado. Pudo advertir Amores, en su investigación, que los archivos históricos de la hermandad se encuentran muy fragmentados y dispersos para el periodo en el que nos referimos, dificultando cualquier investigación. Por ello, la labor de investigación sobre esta capilla se ha visto dificultada en el sentido artístico debido a la pérdida de las obras, ya que no se pueden conocer sus características por esa falta de documentación<sup>33</sup>.

Tras exponer estas complicaciones, constan informaciones sobre que la mayor parte de las pinturas que se encontraban en la capilla de la Vera Cruz fueron requisadas por las autoridades francesas. Fue ejecutado dentro del proceso general en perjuicio de gran parte de las instituciones religiosas de la ciudad, depositándolas posteriormente en el Real Alcázar de Sevilla. En el caso de la Vera Cruz, se pudieron salvar sólo algunas de ellas gracias a la intervención de hermanos que las ocultaron para protegerlas, como sucedió con las tallas principales de la hermandad<sup>34</sup>. Conociendo los gustos artísticos de las autoridades francesas, destacando el caso del mariscal Sault, el San Pedro y el San Pablo, que donó el canónigo muy probablemente por ser de Murillo, formaron parte de los lienzos robados a la capilla de la Vera Cruz<sup>35</sup>.

A pesar de que con seguridad las obras fueran expoliadas por los franceses, debemos tener en cuenta un segundo factor. Recordemos que el lugar donde se colgaron los lienzos por mandato del canónigo, se encontraba en el desaparecido convento de San Francisco. Este complejo sufrió en el año 1810 un fuerte incendio que precisamente afectó al sector donde se localizaba la capilla de la Vera Cruz, dañándola seriamente. Si las pinturas no fueron robadas por los franceses posiblemente se hubieran perdido<sup>36</sup>. Esto aporta una segunda motivación para que las obras se separasen, vendiesen o perdiesen en el caso de que hubieran sobrevivido al incendio.

Esto último conduce a un tercer factor que debemos considerar. La Hermandad de la Vera Cruz tras la Guerra de Independencia entró en una larga decadencia que fue incrementándose a lo largo del siglo XIX. Tras sufrir el incendio, la hermandad se trasladó temporalmente desde su capilla a la de los Burgaleses, en el mismo convento<sup>37</sup>. Desde entonces la hermandad procuró reparar su vieja capilla para devolverle todo el esplendor, culminando el proyecto a inicios del año 1840, casualmente sólo unos meses antes del decreto de demolición del convento por parte del Ayuntamiento de Sevilla<sup>38</sup>. Debido a la pérdida de su sede, la hermandad debió buscar residencia en la iglesia de San Alberto, donde quedó instalada hasta su último y más reciente vaivén, reubicándose definitivamente a mediados del siglo XX en la capilla del Dulce Nombre, en la calle Cristo de la Vera Cruz. La hermandad no portó consigo los cuadros que estudiamos en este trabajo tal como podemos observar al visitar su sede actual<sup>39</sup>.

Llegados a este punto debemos contrastar qué cuadros se conocen de Murillo con esta misma temática<sup>40</sup>. Necesitamos descartar que el San Pedro y el San Pablo que estamos tratando no sean otros que los citados en este trabajo. Se sabe que existió un boceto de un San Pedro, pero se desconoce si llegó siquiera a realizarse

en forma de lienzo por el pintor. De hecho, se piensa por los expertos que casi con toda seguridad no llegó a ser realizado. Se ha estimado, también por los entendidos en la materia que el boceto podría formar parte de un proyecto planteado para un encargo realizado por el cabildo catedral de Sevilla, pero que no se ejecutó por alguna razón desconocida. El boceto se conserva en Londres y en él podemos ver a San Pedro arrodillado ante Cristo<sup>41</sup>.

Se conocen cuatro obras más de la misma temática de Murillo que se encuentran desperdigadas, dos por España, uno en París y sólo uno en Sevilla, conservado en su lugar original. Uno de ellos actualmente está en Bilbao. Este cuadro hasta mediados del siglo XX formó parte de una colección privada extranjera. Además, no se conoce, por desgracia, cuál fue el fin que dio origen al encargo de este cuadro. Existe un segundo *San Pedro*, conservado en París, y del que tampoco se conoce el destino para el que fue realizado, habiendo poca información aún sobre sus orígenes.

Un tercer *San Pedro* es el único que hoy día puede verse en Sevilla. Es el conservado en el Hospital de los Venerables Sacerdotes, institución para la que fue realizado y que tras un largo periplo por fin regresó hace años a su lugar original<sup>42</sup>.

El cuarto *San Pedro*, finalmente, es el conservado entre los fondos del Museo de Bellas Artes de Oviedo. En un principio los estudiosos de Murillo habían dudado si se trataba de una obra solitaria o, por sus características, podría formar parte de un conjunto o, tal vez, incluso de un apostolado<sup>43</sup>.

Tras este repaso podemos fijarnos en concreto en el *San Pedro* conservado en el Museo de Bellas Artes de Oviedo. Es así debido a que se ha distinguido que, probablemente, formaba parte de un conjunto. Sobre esa teoría, apun-

tada, como citamos, por Valdivieso, han surgido más tarde otras aportaciones teóricas gracias a distintos especialistas en la obra de Murillo como son Mena y Albarrán. Estas investigadoras añaden más pruebas que demuestran técnicamente esta teoría.

Siguiendo esta línea, estas investigaciones recientes han constatado que este *San Pedro*, que referimos precisamente, tiene las mismas características que un *San Pablo* conservado en una colección privada. El último cambio de titularidad se debió a su venta en Reino Unido en el año 2008 mediante una puja organizada por Christie's, conformando el lote número 151 de dicha subasta. Curiosamente en un principio este cuadro fue catalogado por error como una obra de la escuela de Murillo, quizás de algún discípulo de habilidades excelentes, pero no de la misma mano del maestro. Sin embargo, con posterioridad se ha atribuido por los expertos al pincel del propio Bartolomé Esteban<sup>44</sup>.

Continuando esta teoría, se ha propuesto que posiblemente estos *San Pedro* y *San Pablo* formaban una pareja puesto que miden, como ya hemos avanzado antes nosotros, prácticamente lo mismo. En la propia manda del testamento del canónigo se observa que miden lo mismo, indicando que eran "dos cuadros de San Pedro y San Pablo de vara y media con moldura azul y dorada"<sup>45</sup>. De hecho, las medidas de ambos lienzos son exactamente de 71 x 58 cm y 71,7 x 60,4 cm respectivamente<sup>46</sup>. Teniendo presente la medida declarada por Osorio en su testamento debemos hacer la conversión de la vara y media teniendo en cuenta la equivalencia aproximada de unos 83 centímetros por una vara castellana. De esta forma, si hacemos el cambio a centímetros, aproximadamente serían unos 120 centímetros. Sin embargo, debemos admitir por la descripción que ambos lienzos no estaban desnudos puestos que tenían también una moldura azul y dorada idéntica y con ellas ganarían al menos unos 40 centímetros de longi-

tud, más que con el lienzo desnudo. Estaríamos, por tanto, en una franja en torno a los 80 centímetros de longitud. Podemos considerar que por redondeo, y porque muy posiblemente se diera una medida aproximada al dictar el testamento, fueran estas dos obras.

El factor de poseer ambos lienzos una moldura idéntica, fundamenta de nuevo que sendas obras se compusieran como conjunto. No siempre se enmarcaban los cuadros y tampoco era lo más habitual utilizar molduras nobles, tal como puede apreciarse en las descripciones. Sería lógico reservar unas molduras de mayor calidad para los cuadros más apreciados de la colección. Podemos así apoyar, mediante el análisis documental, las comprobaciones técnicas actuales.

Mena y Albarrán fundamentaron también su teoría presentando ambas imágenes enfrentadas para observar mejor cómo debió concebirse la disposición de las pinturas. De esta manera, se puede apreciar el sentido para el que fueron diseñadas por Murillo. Este ejercicio permite observar un fondo parecido y una luz que Mena y Albarrán estipulan que responde al objetivo de conseguir destacar las figuras y otorgar una lograda iluminación del doble dibujo. También señalan que la disposición de ambos santos se proyecta conjuntamente al espectador, siendo sus posturas en las escenas representadas complementaria-

mente. Se incentivaría esta sensación gracias a cómo portan los dos santos sus atributos específicos. San Pedro mantiene su llave en la mano derecha, mientras que con la izquierda aguanta un grueso libro cerrado. Su mirada se dirige al espectador. En cambio, San Pablo aguanta con el puño izquierdo el mango de su espada. Con la mano derecha soporta también un libro, aunque en este caso se encuentra abierto, y es hacia donde dirige la mirada el santo leyendo el texto. Ambos santos, además, mantienen inclinadas ligeramente las cabezas en dirección a su compañero, transmitiendo una cierta sincronía<sup>47</sup>.

Por lo tanto, parece ser que los estudios formales llevados a cabo por especialistas apuntan, mediante el análisis estético y técnico de los lienzos, que ambos *San Pedro* y *San Pablo* efectivamente formaban un conjunto pictórico. Todo señala que la manda testamentaria de Osorio confirma documentalmente el origen de ambas obras de Murillo a modo de conjunto, conformando una pareja de cuadros. El registro escrito que presentamos aquí permite apoyar documentalmente lo que de momento era una teoría fundamentada en el análisis técnico. Hasta ahora, esta hipótesis no podía atenerse más allá de la teoría por falta de una prueba escrita que pudiera cimentarla para convertirla, por fin, en una afirmación, que estos *San Pedro* y *San Pablo* de Murillo sí conformaban una pareja de lienzos.

## NOTAS

<sup>1</sup>MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682)*. Santander: Fundación Botín, 2015, págs. 482-484.

<sup>2</sup>Debo dar las gracias a la Dra. Marina Camino Carrasco y a Carmelo Jiménez Zubeldia por su inestimable ayuda.

<sup>3</sup>OLLERO PINA, José Antonio. "Los prebendados de la catedral de Sevilla y el coleccionismo en la época de Murillo (1601-1737)". En: PALOMERO PÁRAMO, Jesús. (Coord.). *Murillo y Sevilla (1618-2018)*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018, págs. 111-136.

<sup>4</sup>AHPS (Archivo Histórico Provincial de Sevilla). Protocolos Notariales, 8.799, fols. 1435v-1438r.

<sup>5</sup>El análisis de inventarios de bienes se ha utilizado de manera provechosa, MARTÍN MORALES, Francisco Manuel. "Aproximación al estudio del mercado de cuadros en la Sevilla Barroca (1600-1670)". *Hispalense* (Sevilla), 210 (1986), págs. 137-160. AGUADO DE LOS

REYES, Jesús. *Fortuna y miseria en la Sevilla del siglo XVII*. Sevilla: Biblioteca de temas Sevillanos, 1996; AGUADO DE LOS REYES, Jesús. "Patrimonio y economía familiar y fuentes notariales". En: OSTOS SALCEDO, Pilar y PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa (Eds.). *En torno a la documentación notarial y a la Historia*. Sevilla: Ilustre Colegio Notarial de Sevilla, 1998, págs. 67-74.

<sup>6</sup>Dice la fe de bautismo "El 12 de junio de 1695 en San Martín se bautiza a Francisco de Paula, hijo de Juan Osorio de los Ríos y Castilla y de Úrsula Martel de Porres. Padrino Pedro Osorio de los Ríos", ACS (Archivo de la Catedral de Sevilla). Secretaría, Expedientes de Limpieza de Sangre, F nº 88, fol. 61r.

<sup>7</sup>El canónigo con el que tuvo parentesco era Fernando de Quesada, aunque a veces aparece nombrado como de Lousada, ACS. Secretaría, Expedientes de Limpieza de Sangre, F nº 88, fol. 9v. Cabe añadir que el canónigo Quesada también poseía el arcedianato de Écija. Recibió la mitra gaditana en el verano de 1656, casi medio siglo antes de nacer nuestro protagonista, ACS. Secretaría, 385, fol. 25r.

<sup>8</sup>ACS. Secretaría, 384, fol. 65.

<sup>9</sup>ACS. Secretaría, AACC, 7.160, fol. 74r.

<sup>10</sup>ACS. Secretaría, 384, fol. 43.

<sup>11</sup>AHPS. PN, 8.799, fols. 1.435v-1.436r.

<sup>12</sup>ACS. Mesa Capitular, 07.824, fol. 51r.

<sup>13</sup>AHPS. PN, 8.799, fols. 1435v-1438r. La memoria se encabezó con las palabras "Última voluntad de D. Francisco Osorio, sin revocación" y la dejó guardada en su papelera dentro de un libro, AHPS. PN, 8.799, fols. 1.437rv.

<sup>14</sup>AHPS. PN, 8.799, fol. 1.436v.

<sup>15</sup>ACS. Mesa Capitular, 07.827, fol. 59r.

<sup>16</sup>AHPS. PN, 8.799, fol. 1.438r.

<sup>17</sup>AHPS. PN, 13.135, fol. 1.591r.

<sup>18</sup>Debemos referenciar obras que analizan el modo de vida del alto clero hispalense respecto a su vinculación con el ámbito agrícola, GAMERO ROJAS, Mercedes. "Papel del clero sevillano en la actividad económica de finales del Antiguo Régimen: el mercado de la tierra". *Archivo Hispalense* (Sevilla), 219 (1989), págs. 125-150; CANDAU CHACÓN, María Luisa. *El clero rural de Sevilla en el siglo XVIII*. Sevilla: Caja Rural de Sevilla, 1994; CANDAU CHACÓN, María Luisa. "Las formas de vida eclesiástica y las fuentes notariales". En: OSTOS SALCEDO, Pilar y PARDO RODRÍGUEZ, María Luisa (Eds.). *En torno a...* Op. cit., 1998, págs. 111-124. A veces las posesiones agrícolas de prebendados de la catedral de Sevilla podían alcanzar tan altos niveles que no es extraño que derivasen incluso en pleitos entre familiares, MELERO MUÑOZ, Isabel María y REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel. "Círculos de poder en el mundo nobiliario: Linaje, conflicto y mayorazgo. El caso de la familia Orozco en la Sevilla del XVIII". *Historia. Instituciones. Documentos* (Sevilla), 44 (2017), págs. 269-295.

<sup>19</sup>No es raro que contaran con administradores profesionales para tener un mejor rendimiento económico, REGALADO GONZÁLEZ-SERNA, Víctor Daniel, "Ajustando las cuentas. Administradores de prebendas y su relación con el cabildo catedral de Sevilla durante el siglo XVIII". En: IGLESIAS RODRÍGUEZ Juan José y MELERO MUÑOZ, Isabel María (Coords.). *Hacer Historia Moderna. Líneas actuales y futuras de investigación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2020, págs. 293-303.

<sup>20</sup>AHPS. PN, 8.799, fol. 1.438r.

<sup>21</sup>Ibidem, fol. 1438r. Sabemos que estuvo a cargo de su sobrino desde 1749, en AHPS. PN, 13.128, fols. 648r y 921r.

<sup>22</sup>AHPS. Protocolos, 8.799, fol. 1438r.

<sup>23</sup>Ibidem, fol. 1.437r.

<sup>24</sup>Ibid.

<sup>25</sup>Ibid. Desconocemos qué relación mantuvo el canónigo con la Vera Cruz para motivar esta donación.

<sup>26</sup>OLLERO PINA, José Antonio. “Los prebendados de...”. Op. cit., págs. 111-136.

<sup>27</sup>GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y ROJAS-MARCOS GONZÁLEZ, Jesús. *Murillo en la Catedral de Sevilla: la mirada de la santidad*. Sevilla: Cabildo Catedral de Sevilla, 2018.

<sup>28</sup>Existen publicaciones sobre la colección del canónigo Gaspar de Murillo, OLLERO PINA, José Antonio. “Los prebendados de...”. Op. cit., pág. 135. Parece ser que Gaspar de Murillo tuvo un importante número de obras de su padre. Su número de lienzos sería incluso mayor en cantidad que la de la mejor colección murillesca del resto de prebendados de la catedral de Sevilla. Sin embargo, todo apunta, tal como indica Ollero, que la calidad pictórica de los murillos del hijo del pintor fue considerablemente inferior y es algo que podemos concluir por la menor valoración económica de sus obras. Gaspar de Murillo tuvo 23 obras de su padre, pero no superaron los lienzos en ningún caso los 200 reales de tasación, siendo además generalmente cuadros de pequeñas dimensiones. Alguna obra no alcanzó siquiera los 100 reales, destacando en este sentido unos floreros y fruteros cuya tasación quedó fijada en sólo 30 reales cada uno, *Ibidem*, pág. 136. Asimismo, cabe indicar aquí para mayor información que Gaspar de Murillo ocupó su canonicato entre 1685 y 1709, en ACS. Secretaría, 385, fol. 105. No coincidió, por cierto, con Francisco de Osorio en el coro catedralicio.

<sup>29</sup>FALCÓN MÁRQUEZ, Teodoro. “El canónigo Justino de Neve y la iglesia de Santa María la Blanca”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 23 (2011), págs. 589-598. Es sabido que el canónigo Neve, además de promover la obra de Murillo en la iglesia de Santa María la Blanca, también poseía en su pinacoteca privada hasta 19 murillos, siendo el mayor exponente de tenencia de murillos entre los miembros del cabildo catedral de Sevilla obviando la situación excepcional del hijo del pintor, pudiendo destacarse también los lienzos que poseyeron los prebendados y hermanos Francisco y Juan de Paiba, OLLERO PINA, José Antonio. “Los prebendados de...”. Op. cit., pág. 33. Un ejemplo de un prebendado poseedor de algún murillo sería, precisamente, el canónigo Francisco de Osorio. Es muy conocido también el retrato que hiciera Murillo del canónigo Juan Jacinto de Miranda, en posesión actualmente del ducado de Alba.

<sup>30</sup>MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo...* Op. cit., pág. 482.

<sup>31</sup>Existen trabajos que analizan la decoración de esta institución religiosa y su saqueo durante la ocupación francesa, VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. “El expolio artístico de Sevilla durante la invasión francesa”. *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras* (Sevilla), 37 (2009), págs. 261-270; RAMOS SUÁREZ, Manuel Antonio. “La ocupación napoleónica y el patrimonio pictórico. La Iglesia del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla”. *Goya: Revista de arte* (Madrid), 330 (2010), págs. 34-47. Desde la reciente restauración de la capilla pueden apreciarse los único cuatro lienzos de Murillo que se conservan hoy día allí, siendo el resto de obras copias de los originales.

<sup>32</sup>AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “La renovación neoclásica de la Capilla de la Vera Cruz en el Convento Casa Grande de San Francisco de Sevilla”. *Laboratorio de Arte* (Sevilla), 30 (2018), pág. 342.

<sup>33</sup>*Ibidem*, pág. 342.

<sup>34</sup>*Ibid.*, pág. 348.

<sup>35</sup>Existen trabajos sobre el expolio llevado a cabo por el mariscal Soult. En el inventario de los cuadros de Soult así como el de obras trasladadas al Alcázar de Sevilla no aparecen los cuadros de Murillo a los que dedicamos estas páginas, CANO RIVERO, Ignacio. *La pintura sevillana y la invasión francesa: la colección del mariscal Soult*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2015.

<sup>36</sup>AMORES MARTÍNEZ, Francisco. “La renovación neoclásica...”. Op. cit., pág. 348.

<sup>37</sup>*Ibidem*, pág. 348.

<sup>38</sup>*Ibid.*, pág. 350.

<sup>39</sup>“San Pedro”. En: *Gestionarte. Servicios integrales aplicados a los bienes culturales*. Disponible en: [gestionarte.es/portfolio-item/san-pedro/](http://gestionarte.es/portfolio-item/san-pedro/). [Fecha de acceso: 02/05/2020]. Podemos destacar un *San Pedro* pintado por José Contreras en 1865 de gran calidad que se conserva en dicha parroquia.

<sup>40</sup>VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *La obra de Murillo en Sevilla*. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1982; GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La obra pictórica de Murillo*, Barcelona: Planeta, 1988; VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Murillo: catálogo razonado de pinturas*. Madrid: El Viso, 2010; MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo...* Op. cit.; HERESA, Pablo. *Corpus Murillo*. Sevilla: Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla ICAS, 2017. Cabe añadir que la obra *Corpus Murillo* se encuentra en proceso de realización por su autor, correspondiendo el análisis de estos dos cuadros al tomo dedicado a la hagiografía, aún en preparación.

<sup>41</sup>VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Murillo: catálogo razonado...* Op. cit., pág. 120.

<sup>42</sup>ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego. "Murillo: el San Pedro de los Venerables de Sevilla". *Archivo de Arte Español* (Madrid), 186 (1974), págs. 156-159.

<sup>43</sup>VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique. *Murillo: catálogo razonado...* Op. cit., págs. 184-185.

<sup>44</sup>MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo...* Op. cit., pág. 484.

<sup>45</sup>AHPS. PN, 8.799, fol. 1.437r.

<sup>46</sup>MENA MARQUÉS, Manuela y ALBARRÁN MARTÍN, Virginia. *Bartolomé Esteban Murillo...* Op. cit., pág. 484.

<sup>47</sup>Ibidem.