

**Jesús Porres Benavides**

**Un Velázquez en  
Edimburgo**



**Cuadernos del Consulado, 5  
Edimburgo, MMXXII**



**Jesús Porres Benavides**

**Un Velázquez en Edimburgo**



**Cuadernos del Consulado, 5  
Edimburgo, MMXXII**

*Una colección del  
Consulado General de España  
en Edimburgo*

*Patrocina:*



*Colaboran:*

*Ilustración de la portada:*

*Yuying Chan, Edinburgh College of Arts*

*Traducción:*

*Departamento de Lenguas y Estudios Interculturales de la  
Universidad de Heriot-Watt: Emilie Hughes (Project  
manager) Georgia McFarlane (translator) Rebekah Galvay  
(translator) Amy Donald (reviewer) Stacey Dailly (reviewer).*

*Diseño:*

*Lola González Beiras*

*Imprime:*

*Edinburgh Copyshop Ltd*

## Prólogo

**E**ntre los pequeños placeres que los residentes en Edimburgo tenemos al alcance de la mano -aunque no lo disfrutemos como deberíamos- está el acceso ilimitado a la Galería Nacional de Escocia, donde sin colas, sin esperas -y lo mejor de todo, sin tener que comprar entrada- podemos seguir paseando entre un Botticelli, un Leonardo, un Cézanne, un Van Gogh.

La Galería Nacional no es un museo; al menos no es un museo al uso. Es más bien un jardín donde crecen y dan sombra, como si fueran árboles, algunos de los cuadros mayores de los grandes maestros de la Pintura. Y como pasa en

los jardines, no es raro ver a niños jugando, a abuelos hablando de sus cosas e incluso a parejas de jóvenes susurrándose secretos que, seguro, tienen poco que ver con la pintura. Es una perfecta simbiosis entre arte y urbanismo, un espacio concebido según la etimología de la palabra museo: un lugar para encontrarse con las musas.

No tarda uno mucho en llegarse al corazón de la rosaleda de la Galería Nacional, con perdón de Patinador y del Señor del Valle, que no es otro que la Vieja Friendo Huevos de Diego Velázquez. Se dice, *e se non è vero è ben trovato*, que Velázquez pintó ese cuadro para exhibir su precoz dominio de la técnica ante los mayores de su gremio. No era aún el Velázquez pintor de Corte, ni el Velázquez romano, estudioso del mundo clásico y veedor de cuadros para

las Colecciones Reales. Era, simplemente, un joven pintor abriéndose camino en un mundo ferozmente competitivo.

No nos cabe duda de que el joven Velázquez logró con ese cuadro impresionar a sus contemporáneos: mitad bodegón mitad escena costumbrista, en la obra confluyen todos los colores y texturas, desde el aceite bullidor que toma al asalto la clara del huevo hasta el dorado viejo de las cacerolas de estaño, la terracota barnizada de los cacharros, las frescas gelatinas de los alimentos y la espesa transparencia del odre de cristal, tan distinta de la del agua.

Pero no solo son materiales o vegetales las texturas que se exponen en el cuadro, sino que también las hay humanas: está

la mirada dura, casi vacía, de la anciana apenas pendiente de la sartén; o la del niño, esa suerte de Lazarillo de Tormes –protagonista de nuestro anterior cuaderno- que se cuelga en el cuadro al olor succulento del huevo de corral. Y también –como más tarde sucederá con las Meninas- Velázquez logra aquí pintar el aire. Ese ambiente denso, ruidoso, cuajado de sol, de un día cualquiera en aquella Sevilla del Barroco, la puerta de entrada al Nuevo Mundo, donde cientos de personas ganaban o perdían a diario su fortuna y muchos miles simplemente se la buscaban.

Debemos a Jesús Porres estas magníficas reflexiones sobre la vieja friendo huevos. Como hizo Velázquez en su día, con este pequeño ensayo Jesús ha dado muestra de su valía como historiador del arte, de su profundo

conocimiento de la España de la época y de las vicisitudes del cuadro. Pronunciando la conferencia para los amigos del Consulado, en el marco de nuestro ciclo “Huellas de España en Escocia”, y cediéndonosla para su publicación, sin esperar nada a cambio, Jesús ha dado además prueba de su bonhomía.

Una obra maestra de la pintura es como un clásico de la literatura: nunca termina de decir su última palabra. Así que dejemos hablar a esta Vieja Friendo Huevos, que salió de la mano del joven Velázquez y que ahora preside en la parte más noble de la mejor pinacoteca de Edimburgo, flanqueada por un riguroso monje de Zurbarán y por una virgen de Ribera.

No es mal puerto para recalar después de cuatro siglos de peripecias: seguramente sería del gusto de la vieja sevillana, del chicuelo que la acompaña y del propio Diego Velázquez: la Galería Nacional de Escocia, los Princes' Gardens, la Old Town y la New Town. Lugares donde, como dijo D'Ors, la naturaleza imita al arte.

Ignacio Cartagena  
Cónsul General en Edimburgo





*Dedicado a Claudia Hopkins y José Ramón Marcaida  
que me acogieron durante mi estancia en Escocia.*

Jesús Porres Benavides  
Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)  
Edimburgo, 11 de octubre de 2021

## Introducción

La fortuna crítica de la pintura barroca española en Escocia y en el Reino Unido en general ha sido cambiante<sup>1</sup>. Aunque sabemos de la adquisición por parte de algunos nobles, comerciantes o diplomáticos de obras pictóricas españolas en épocas lejanas como el siglo XVII, el interés masivo por la pintura española no se produce hasta entrado el siglo XIX.

La percepción que tenían los ingleses de los españoles en el siglo XVIII era la de un pueblo “perezoso, atrasado a la vez

---

<sup>1</sup> Agradezco a Manuel Sánchez Lópiz y a Juan José Vergara Olarte la revisión de este texto, así como las sugerencias aportadas.

que dominado por el clero”. El historiador John Campbell entre 1744-1748 edita una serie de libros de viajes e incide en el escaso número de visitantes que vienen a España en contraposición con otros países de Europa. Justifica este hecho en el desafecto que surgió en la nación inglesa tras el viaje de Carlos I en 1623 a España con la intención de casarse con una infanta española<sup>2</sup>. Más

generosos fueron otros autores como James Howell o Edward Clarke, éste último capellán de la embajada británica en Madrid, en su *carta sobre la nación*

---

<sup>2</sup> GACTO SÁNCHEZ, Marina: "La revalorización de la escuela pictórica sevillana a través de la literatura artística dieciochesca: entre la biografía y los libros de viaje" *Atrio*, 2014.

*española*, describiendo ampliamente palacios, iglesias y colecciones de arte.

Ya en el siglo XIX, los libros de viajes de la época romántica ofrecieron una imagen del país tan exótica como necesitaban los eruditos británicos del momento<sup>3</sup>. La propia Guerra de la Independencia española, en la que ayudaron tropas británicas, sirvió para acercar el arte español a este país. Ya en este momento temprano, hubo personajes como Edward Davies, capitán del ejército inglés que luchó en la península y que escribió una de las

---

<sup>3</sup>FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María: “Pintura y comercio: las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX”. *Norba: Revista de arte*, 1998, n° 18, p. 231.

primeras monografías europeas acerca de Murillo<sup>4</sup>.

Un poco más tarde en la década de los 30, Richard Ford escribirá el famoso *Handbook for travellers in Spain and readers at home*. Richard Ford (1796 - 1858) que vivió en Sevilla entre 1830 y 1833 también escribiría sobre la escuela española y por supuesto sobre Murillo<sup>5</sup>,

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p.235.

<sup>5</sup> Se puede consultar FORD, Richard: *Richard Ford y Sevilla (1830-1833): una antología*. Introducción y selección de textos Javier Rodríguez Barberán; traducción Jesús Pardo de Santayana; índices Inmaculada Franco Idígoras. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, ICAS; Fundación El Monte, 2007. Con motivo de la venta de algunas obras de Murillo de la colección de Ford en 1836, se hacen algunos comentarios como por ejemplo de la *Verónica* que fue del convento de Capuchinos se dice que pertenece a “su último y más popular

remarcando, en la línea de Ceán Bermúdez, que había supuesto el culmen de esta. El propio Ford escribió un artículo sobre Velázquez publicado en la

---

estilo”. En un artículo en prensa en 1840 donde describe pinturas murillescas de la Dulwich Gallery dice que “Murillo tenía tres estilos, el frío, el cálido y el vaporoso. El propio Ford en 1844 dirá que tenía tres estilos “el frío (...) más antiguo basado en Ribera y Caravaggio, oscuro y de contornos precisos al que pertenecen las pinturas del convento de San Francisco, el cálido que es el segundo, cuando mejora el colorido y el dibujo es todavía definido y acusado; y el vaporoso, tercer estilo, nebuloso en donde los colores se mezclan imperceptiblemente” en CANO RIVERA, Ignacio “Murillo en su cuarto Centenario” en *Murillo. IV Centenario* Ignacio Cano Rivera (ed. lit.), María del Valme Muñoz Rubio (ed. lit.) Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2018. “Murillo en su cuarto Centenario” ...*op.cit.* p.35.

*Penny Cyclopaedia*<sup>6</sup> y se instaló desde 1830 a 1833 entre Sevilla y Granada contribuyendo a poner de moda la pintura española.

Un conocido marchante escocés, William Buchanan, empezó a traficar con pinturas barrocas españolas<sup>7</sup> para contentar a los nuevos gustos de la clientela inglesa. Este tendrá en la península ibérica al pintor también escocés Georges Augustus Wallis como principal agente proveedor. Hay que decir que todavía a principios del XIX la

---

<sup>6</sup> GACTO SÁNCHEZ, Marina: "La revalorización de la escuela pictórica sevillana ...*op.cit.* p.132.

<sup>7</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María: "Pintura y comercio: las relaciones anglo-españolas...*op.cit.* p.234.

pintura española era muy desconocida para el público británico.

Aunque la salida de pinturas en el primer tercio del siglo XIX constituyó un auténtico expolio para España, trajo consigo un conocimiento y valoración de nuestros pintores más relevantes como Velázquez, Zurbarán y, por supuesto, Murillo.

Tanto Velázquez como Murillo fueron ciertamente muy valorados entre el público británico a partir de inicios del siglo XIX, especialmente el segundo, aunque contara con algunas críticas contra su “excesivo amaneramiento”<sup>8</sup>. Quizás Velázquez contaba con más

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p.237.

aprecio en círculos eruditos y entendidos. Este éxito de Murillo, en palabras de Peter Cherry, se debe también a que “adaptó su arte a los criterios internacionales y en esto radicó gran parte de su atractivo para los expertos de épocas posteriores que no siempre sentían interés por su carácter local supuestamente “sevillano”<sup>9</sup>.

En esa misma línea, a mediados del XIX William Stirling-Maxwell no solo escribió algunos de los comentarios más duros y gráficos sobre las actuaciones del

---

<sup>9</sup>CHERRY, Peter: “Murillo, narrador” en *Murillo. IV Centenario* Ignacio Cano Rivera (ed. lit.), María del Valme Muñoz Rubio (ed. lit.) Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2018. p.83.

mariscal Soult <sup>10</sup> en Sevilla, sino que nos dejó algunos de los razonamientos más clarividentes sobre lo que significaba extraer las pinturas del Hospital de la Caridad sevillano de su contexto original: «Soult [...] no solo ha privado a los críticos de la posibilidad de comparar unas pinturas con otras, sino que ha alterado de manera definitiva la significación moral de cada una de estas pinturas ahora dispersas y exiliadas. En los muros de la Academia Española o de las mansiones de París o Londres, han perdido la voz con la que hablaban al corazón desde los altares de su iglesia primitiva [...] En Sevilla, estas pinturas

---

<sup>10</sup> STIRLING-MAXWELL, William *Annals of the artists in Spain*, 1848: II, p. 866.

de la Caridad eran sermones poderosos y elocuentes [...] en los salones del extranjero, son solo meras obras de arte»<sup>11</sup>. De hecho solo Murillo había sido el único artista del cual se había formado una opinión antes de viajar a España <sup>12</sup> El propio Stirling publicara en 1855 dos biografías de Velázquez y Murillo. En 1873 publica la referencia en un libro con estampaciones de cientos de obras de Murillo (entre otros), muchas de ellas

---

<sup>11</sup>STIRLING-MAXWELL, William: *Annals of the artists in Spain*,1848: II, p. 867-868 en PORTÚS PÉREZ, Javier: “Murillo, hoy y mañana” en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Universidad de Sevilla, 2019. p. 38

<sup>12</sup> MACARTNEY, Hilary: “Accessing Murillo: Stirling Maxwell’s contribution to scholarship, collecting and taste” en *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH, The Wallace Collection, edited by Isabelle Kent, 2020, p.224.

tomadas de su propia colección y en la de su amigo M. Charles Morse<sup>13</sup>.

### **Velázquez y la *Vieja friendo huevos***

De la etapa sevillana del pintor Diego de Silva y Velázquez se puede decir que la *Vieja friendo huevos* (fig.1), se consolida como la mejor de las obras de su juventud, en la que se unen todos los conocimientos aprendidos<sup>14</sup>. Algunos

---

<sup>13</sup> STIRLING-MAXWELL, William: *Essay Towards a catalogue of prints engraved from the Works of Diego Rodriguez de Silva y Velazquez and Bartolome Esteban Murillo*, Londres 1873.

<sup>14</sup> MATA TORRES, Josefa y MARFIL RUIZ, Pedro: “El ámbito doméstico en la obra de Velázquez” en *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo*

como Brown admite la fecha de 1618 y otros la colocan inmediatamente antes del *Aguador de Sevilla*, entre la *Epifanía* de 1619 y el viaje a Madrid de 1622. Es uno de los tres bodegones que describe Palomino en su libro del *Museo Pictórico y Escala Óptica* de 1724.

El cuadro de la *Vieja friendo huevos*, actualmente en la National Gallery of Edimburgh, tiene conexiones con otros cuadros de su etapa sevillana como *el Almuerzo* del Museo del Hermitage o *Dos jóvenes a la mesa* de la Apsley House en Londres. En palabras de John Marciari “no solamente por ese interior oscuro” y en lugar de formar un todo coherente,

---

*hispanico: entre lo sacro y lo profano*. El Colegio de Michoacán, 2017, p.88.

son tratados como elementos analizados individualmente, de lo que resultan alteraciones en escala y perspectiva”<sup>15</sup>.

Como recuerda Marciari estos cuadros tienen “una mezcla común de elementos de bodegón”<sup>16</sup>. En la escena destacan los fuertes contrastes lumínicos en donde se van desplegando diferentes objetos tanto en la mesa como en la pared. El lado derecho, tiene una zona de luz ocupado por el retrato de la vieja con la mantilla o toca blanca, también gracias a la blancura del plato, el huevo en la mano

---

<sup>15</sup> MARCIARI, John: “El joven Velázquez: La educación de la Virgen de Yale” en *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery, 2014. p. 14.

<sup>16</sup> Ídem.

y la jarrita en la parte inferior. Camón Aznar señala la unidad cromática y de composición que logra la obra “Velázquez consigue en este lienzo aunar la claridad cristalina de cada cosa, exenta en su dureza, con una prodigiosa sensación de unidad”<sup>17</sup>.

El principal elemento que da nombre al cuadro está sobre un anafe de barro sin vidriar encima del cual está la cazuela de barro vidriada. Esta permite hacer de “estanque” al aceite y que no se salga a la cazuela en la que se están friendo dos huevos. Brown apunta que quizás esos

---

<sup>17</sup> GALLEGO, Julián: ficha catalográfica de la *Vieja friendo huevos* en PÉREZ SÁNCHEZ, A., et alii. *Velázquez. Catálogo de la exposición*, Madrid, 1990.p.79

huevos no se están friendo sino “escalfados” porque quizás no es aceite sino agua y por tanto no sería frito. Hay un caldero de bronce a los pies del anafe. Como comentan Josefa Mata y Pedro Marfil hay un “dominio total en la representación de las texturas”<sup>18</sup> evidenciable en el huevo o en el magnífico catálogo de cerámicas y cacharros de cocina de todo tipo, algo deteriorados por el uso cotidiano, de materiales metálicos, de esparto o textiles, vidrio etc. y por supuesto orgánicos, aunque quizás estos sean los que más escasean, como el melón de invierno o una calabaza que porta el

---

<sup>18</sup> MATA TORRES, Josefa y MARFIL RUIZ, Pedro: “El ámbito doméstico en la obra de Velázquez” ...*op.cit.* p.88

chico junto al frasco de vino o la cebolla que hay encima de la mesa. En la mesa hay además un detalle curioso que un *puñado* de chiles rojos<sup>19</sup>, que también aparece en *Cristo en casa de Marta y María*. El chile es una fruta del Nuevo Mundo y es curioso que Velásquez no solo los conociera, sino que los pusiera en sus pinturas. Aunque quizás fuera un producto ciertamente exótico por su procedencia debía de ser relativamente asequible para poder ser comprado por un pintor.

Es una escena quizás más complicada que las que había realizado Velázquez anteriormente, también por el hecho de

---

<sup>19</sup> Agradecemos esta sugerencia a Alice Gómez.

esas diagonales que enlazan algunos objetos iluminados en un inquietante “claroscurismo”. Hay también un momento- podríamos decir fotográfico- en que la vieja deja de mover los huevos con la cuchara de madera para que no se peguen a la cazuela al mirar al muchacho. Este acaba de irrumpir en la escena mostrando los alimentos que acaba de traer mirando hacia el espectador. Dicho personaje (fig.2) recuerda al muchacho del *Aguador de Sevilla* o al paje que aparece en la *Adoración de los Magos* del Prado<sup>20</sup>, que posiblemente fuera “el aldeanillo”

---

<sup>20</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: “Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa” en *Las Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado, 2007, p.37.

que, según Pacheco, le sirvió al pintor durante esa época<sup>21</sup>. En este cuadro aparece la dimensión temporal como parte de la obra. También, aunque en un estadio muy temprano podemos ver esa idea de que la “pintura es ante todo una actividad intelectual y en ella el trabajo físico y el medio material son secundarios” como sugirió Palomino<sup>22</sup>.

En esta obra, Velázquez se desmarca del tipo de bodegones que venían haciéndose desde finales del siglo anterior, despojándolos de elementos retóricos y nos enfrenta a una realidad

---

<sup>21</sup> Un hecho normal en la pintura sacra que se utilizara personas reales en el ámbito andaluz hasta dar origen a los “retratos a lo divino”, *Ibidem*. p.38.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 47.

cotidiana, sin dobles intenciones<sup>23</sup>, aunque también es verdad que nos falta alguna de las claves para comprender el auténtico significado de la obra o posibles fuentes literarias<sup>24</sup>. Lo que pinta son esos productos que la cultura de la época y la literatura contemporánea

---

<sup>23</sup> José Ramón Marcaida recuerda que la mayoría de estos bodegones eran una representación artificiosa que no suelen estar basados en el natural. MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón: *Arte y Ciencia en el Barroco español* Marcial Pons, Ediciones de Historia 2014, p. 193.

<sup>24</sup> Como recuerda Javier Portús para comprender Velázquez y la pintura del Siglo de Oro español es importantísimo conocer la realidad literaria pues serviría para conocer ese contexto en que se realizaron las obras. También hay que tener en cuenta la conexiones entre artistas y escritores, muchos unidos por lazos familiares o profesionales y por supuesto de “afinidades creativas” entre ambos. PORTÚS PÉREZ, Javier: “Velázquez, pintor de historia ...*op.cit.* p.50.

establecieron como propios o al menos básicos de las clases populares, imprescindibles en su alimentación<sup>25</sup> y por tanto cargados de su propia realidad y significación<sup>26</sup>. En definitiva, el pintor nos muestra unos personajes populares en medio de sus quehaceres cotidianos. Aunque seguramente sea una obra “elaborada” en su estudio, Velázquez, en palabras de Alejandro Sáez, “recreó la situación con un total control sobre la

---

<sup>25</sup> Sobre este tema se puede consultar RODRIGUEZ ESTEVEZ, Juan Clemente: *El Universal Convite: Arte y alimentación en la Sevilla del Renacimiento*, Catedra, 2021.

<sup>26</sup> HERVÁS CRESPO, Gonzalo “Risa es risa: Velázquez y lo cómico-ridículo en la configuración de la pintura de género de Murillo”, en *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, Ediciones de la Universidad de Granada, 2018. P.126.

misma, desarrollando ahora una capacidad magistral del tratamiento de las luces y las texturas desde los rostros y vestimentas hasta las vasijas y cacharos, y cuyas ductilidades reprodujo con tremendo verismo”<sup>27</sup>.

La propia mesa, en el ángulo inferior derecho, se muestra como un “bodegón” dentro del *bodegón*, adquiriendo un protagonismo por el hiperrealismo de los propios elementos representados y, en parte, restándole atención a los personajes de la escena. Este tipo de composiciones fueron muy atacadas por el tratadista y pintor

---

<sup>27</sup> SÁEZ, Alejandro: “De la mesa al lienzo. El bodegón en la pintura barroca española”, Blog de Cultura Investigart 2018, p.24.

Vicente Carducho cuando critica, seguramente pensando en Velázquez a “los artífices que poco han sabido o poco se han estimado, abatiendo el generoso arte a conceptos humildes como se ven hoy, de tantos cuadros de bodegones con bajos y vilísimos pensamientos...” a lo que replica Pacheco “los bodegones no se deben estimar? Claro está que sí, si son pintados como mi yerno los pinta, alzándose con esta parte sin dejar lugar a otro y merecen estimación grandísima; pues con estos principios y los retratos... halló la verdadera imitación del natural”<sup>28</sup>. En *El arte de la Pintura*, su

---

<sup>28</sup> GALLEGO, Julián: ficha catalográfica de la *vieja friendo huevos. ...op.cit* p.77

suegro, Francisco Pacheco, alaba los bodegones y los retratos de Velázquez, pero no comenta otro tipo de géneros como el sacro.

Cuando en 1611 un todavía niño Diego Velázquez entra como aprendiz en el taller de Francisco Pacheco no llega a ninguna escuela de vanguardia, pero hay que reconocer que Pacheco (fig.3) era una de las personalidades más influyentes de la ciudad<sup>29</sup>, alrededor del

---

<sup>29</sup> NAVARRETE PRIETO, Benito: “La educación de la Virgen y la conformación del primer naturalismo” en *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery, 2014. p. 57. Y no es de extrañar que Juan Rodríguez de Silva escogiera para su hijo primogénito un teórico de primer orden, sabio artesano y con dominio de los procedimientos pictóricos como era Francisco Pacheco

cual se moverá un círculo erudito y de élites influyentes de la ciudad.

Velázquez se ha relacionado muchas veces con el estilo de Caravaggio, aunque no se sabe con exactitud dónde podría haber visto estas obras<sup>30</sup>. Sabemos que llegaron obras de Italia de influencia caravaggiesca a Sevilla, como en la colección del duque de Alcalá, aunque

---

ÁLVAREZ GARCILLAN, María y GARCÍA – MAIQUEZ, Jaime : “Velázquez, Murillo y la aristocracia del arte (un diálogo sobre la técnica)” en *Catálogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*, ed. G. Finaldi, M. Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez y J. Portús, Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla,(Focus) 8 de noviembre de 2016-28 de febrero de 2017.p.63.

<sup>30</sup> MARCIARI, John: “El joven Velázquez: La educación de la Virgen ...*op.cit.* p.24.

quizás un poco tarde para influir en las obras tempranas velazqueñas, pues fueron llegando durante la década de los 20 y las obras del Velázquez joven que hemos citado estaban ya realizadas. Como ya plantearon Alfonso Pérez Sánchez y Benito Navarrete una obra como *La crucifixión de San Pedro*, de la iglesia de San Alberto de Sevilla, está basada, presumiblemente, en un original de Caravaggio, aunque desconocemos exactamente la fecha de su realización<sup>31</sup>. Algunos autores lo ponen en relación con la técnica del Ribera joven y también con el pintor italiano Tanzio da Varallo,

---

<sup>31</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito: *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Focus Abengoa, 2005.pp. 27-28

ambos fuertemente influidos por Caravaggio en Nápoles. Quizás las pinturas de este último podrían haber llegado a Sevilla muy pronto y las hubiera conocido el joven Velázquez.

En la Sevilla del momento debía ser una fuente de conocimiento la colección pictórica italiana del III duque de Alcalá, Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583- 1637). Este personaje fue embajador ante la Santa Sede, virrey en Nápoles y virrey de Sicilia, circunstancias que favorecieron la compra de numerosas obras de los artistas italianos más famosos del momento. Se contabilizan hasta 76 pinturas

compradas por él allí, más los numerosos regalos que le ofrecerían<sup>32</sup>.

Sabemos cómo Velázquez adoptó pronto el nuevo estilo con entusiasmo, y cómo el naturalismo extremo incidió de manera fuerte en “la representación de temas sagrados, atrayendo la atención al acto de pintar tanto como al objeto representado”<sup>33</sup>. aunque esta obra no es un “bodegón a lo divino” como *La Mulata* o *Cristo en casa de Marta y María* y

---

<sup>32</sup>SALORT PONS, Salvador. “Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII”. *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, Focus Abengoa, 2005, p. 58.

<sup>33</sup> MARCIARI, John: “El joven Velázquez: La educación de la Virgen ...*op.cit.*p.24.

entraba dentro del tipo de escenas que se denominaban “cocinas”<sup>34</sup>.

En la exposición *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla* se pudieron ver las influencias de Pablo de Céspedes, los esquemas compositivos de Juan de Roelas<sup>35</sup> y los tipos físicos y plegados de Luis Tristán en la obra sevillana del joven

---

<sup>34</sup> Incluso Santa Teresa de Jesús con el dicho “entre los pucheros anda Dios” parece bendecir este tipo de representaciones.

<sup>35</sup> Sobre este autor se puede leer VALDIVIESO, Enrique: “Juan de Roelas en la Sevilla de 1600”, en *De Herrera a Velázquez: el Primer Naturalismo en Sevilla* [exposición]. Sevilla: Fundación Focus-Abengoa, 2005, pp. 69-82. VALDIVIESO, Enrique y CANO RIVERO, Ignacio: *Juan de Roelas, h. 1570-1625* [Exposición]. Sevilla: Junta de Andalucía, 2008. PORRES BENAVIDES, Jesus: “Una nueva obra madrileña de Roelas” *ARS* 43, julio-septiembre 2019.

Velázquez<sup>36</sup>. También está clara la posible influencia de pintores italianos que habrían enviado obras desde Italia o incluso se habrían desplazado a Sevilla como Giuseppe Cesari (conocido como el Caballero de Arpino) o Juan Guy de Roma residente en la ciudad al menos desde 1608 hasta 1611. También la de Orazio Borgianni que al parecer estuvo en España en dos ocasiones, la primera hacia 1595 y la segunda entre 1604 - 1605.

Una personalidad sin duda importante para la obra de Velázquez joven fue la de Juan de Roelas, que se había formado en Italia y más propiamente en el ámbito

---

<sup>36</sup> SALORT PONS, Salvador. “Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla...*op.cit.* p.58.

veneciano<sup>37</sup>. Salort piensa también que es un misterio todavía sin resolver cómo Velázquez pudo pintar obras como las que nos ocupa o *El Aguador de Sevilla* pues “no son simples copias del natural” y su significado habría que entenderlo dentro de la corriente naturalista que había aparecido en Italia anteriormente<sup>38</sup>. Julián Gallego han explicado que quizás *La Vieja friendo huevos* se tratase del sentido del gusto al igual que *El Aguador de Sevilla* explicase “La sed”. También podría tratarse de una reflexión visual sobre los sentidos del Tacto y de la Vista como instrumentos de conocimiento de la

---

<sup>37</sup>Ibídem, p.55.

<sup>38</sup>Ibídem, p.56.

realidad; la vieja, casi a ciegas, tantea con la cuchara como absorta no mira a nadie.

Aunque a esta idea habría que añadir el paso hacia el naturalismo que inicia Velázquez en contraposición a su suegro Pacheco. Para este el “artista debía seleccionar de la naturaleza los mejores modelos y orquestarlos en una obra ideal” concepto quizás recogido anteriormente por Federico Zuccaro<sup>39</sup>. Como recuerda Ángel Aterido, Velázquez apostó sin contemplaciones por la apariencia real, no por un “supuesto ideal clasicista”,

---

<sup>39</sup> ATERIDO, Ángel: “La cultura de Velázquez: lectura, saber y red social”, en J. Portús (dir.), *Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado, 2007, p.75.

convirtiéndose así en uno de los más férreos conversos al naturalismo<sup>40</sup>. También recuerda Salort cómo la utilización de la luz dirigida, así como el “aspecto absorto y silencioso de algunos de sus personajes pintados, como en la figura de la mujer del cuadro que nos ocupa, tienen un claro componente caravaggista y quizás un componente moral” que no hemos logrado discernir<sup>41</sup>. La técnica pictórica en estos años es muy empastada y prieta, las figuras están modeladas, casi esculpidas y crea volúmenes de gran plasticidad como los plegados de los vestidos.

---

<sup>40</sup> Ídem.

<sup>41</sup> SALORT PONS, Salvador. “Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla...*op.cit.* p.57.

También habría que comentar el paso fugaz por la tutorización de Francisco Herrera *el viejo*, en 1611, que Palomino achacaba su ruptura al “violento carácter y poca piedad de Herrera”<sup>42</sup>. Velázquez le debería a Herrera “el gusto por las disoluciones cromáticas” o por las manchas monocromáticas y el interés por una acusada descomposición formal logradas gracias a un toque de pincel libre hecho a borrones, con grumos y barridos”<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad” en Catálogo Exposición *De Herrera a Velázquez*, Sevilla, 2005, p. 86.

<sup>43</sup> Ídem.

Navarrete y Pérez Sánchez también llaman la atención acerca del componente flamenco y sobre todo a las posibles influencias de estampas venidas de la escuela de Utrecht o de Haarlem e incluso de manieristas extremos como Goltzius o Spranger<sup>44</sup>. Una sensación de quietud semejante (del cuadro comentado) habría que buscarla, no en Caravaggio sino en pintores nórdicos como Georges de la Tour o los Le Nain<sup>45</sup>. Una obra que tiene estas características, curiosamente atribuido a Murillo es *Una pastelera con su hija*, en el

---

<sup>44</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito. *De Herrera a Velázquez...op.cit.* p.33.

<sup>45</sup> GALLEGO, Julián: ficha catalográfica de la *vieja friendo huevos. ...op.cit.* p. 79

museo del Hermitage en San Petersburgo. Lo que si nos interesa aquí precisamente es la conexión, aunque errónea, pues en realidad es más bien de un maestro anónimo holandés, con Murillo. Efectivamente la recreación de este mundo popular y sencillo es una tónica en ambos maestros.

El mundo flamenco fue también decisivo para entender la pintura del joven Velázquez<sup>46</sup>, sobre todo para comprender los bodegones que inserta dentro de sus obras costumbristas. En palabras de Pérez Sánchez y Navarrete estas obras “representan más que nunca el mundo de lo real y con una especial

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p.38

recreación en aspectos de la vida cotidiana, vienen a hacerse eco de la importante corriente de pintura de escenas de género que venían de Flandes y del norte de Europa”<sup>47</sup>. Como recuerda Ana Sánchez fueron numerosos los grabados y pinturas de género, también desde Italia, que entraron por el puerto de la ciudad<sup>48</sup>. También como el pintor Joachim Beuckelaer (c. 1533-1575) pintara unos años atrás escenas de bodegones, una representación aparentemente profana, con temas

---

<sup>47</sup> Ídem.

<sup>48</sup> SÁNCHEZ- LASSA DE LOS SANTOS, Ana: “Usos y costumbres culinarios en la Sevilla de Murillo” en *El joven Murillo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010, p. 125.

asociados de pintura sacra, aunque con desarrollo diferente de Velázquez.

Es interesante cómo nuestra obra tiene mucho en común con otras realmente lejanas geográficamente, como una escena intimista de tres personas comiendo, denominada “Meager Repast” (escasa comida) conservada en el Museo de Bellas Artes de Gante. Se trata de un cuadro anónimo (fig.4), aunque atribuido por algunos a un tal “Maestro Van de Spijkerstof”<sup>49</sup> de principios del siglo XVII<sup>50</sup> que seguramente ilustre una historia o un proverbio moralizante. Al fondo un niño

---

<sup>49</sup> Que sería un pintor italiano activo entre 1600 y 1640.

<sup>50</sup> La obra mide 148,7 cm x 118,8 cm

sopla la cuchara que sostiene un viejo sentado al que quizás está ayudando a comer. La vieja que está en primer plano sostiene un bollo de pan al que ha dado algunos bocados y con la otra sostiene un plato con gachas. El contraste entre la luz y la oscuridad, las figuras toscas y las representaciones realistas que ayudan a describir la pobreza del entorno como las raídas telas de la capa del anciano o las roturas en el mantel blanco que cubre la mesa son una demostración palpable de este ambiente. Aunque desconocemos su significado más intrínseco muestra un aspecto relacionado con la pobreza y quizás con alguna institución de beneficencia.

Este mundo podemos decir pobre y popular también tiene su conexión con *La vieja friendo huevos*. No podemos olvidar seguramente las influencias de la novela picaresca en este tipo de obras<sup>51</sup>. Así, por ejemplo, la novela "Guzmán de Alfarache" escrita por el sevillano Mateo Alemán, se convierte en un súper-ventas en esos momentos. La primera edición es de 1599 y una segunda en 1604 con el subtítulo de "Atalaya de la vida humana", aunque la más famosa de las novelas picarescas, *El Lazarillo de Tormes* fue publicada mucho antes (1554).

---

<sup>51</sup> Sobre la conexión pintura y picaresca se puede leer CANTERA MONTENEGRO, Jesús. "El pícaro en la pintura barroca española" *Anales de historia del arte*, N° 1, 1989, pp. 209-222.

Las convulsiones que sacudieron a la sociedad sevillana a lo largo del siglo XVII transformaron su situación social y psicológica y seguramente también la religiosidad de la propia ciudad<sup>52</sup>. La verdad es que el siglo no comenzó bien pues entre 1599-1601 hubo un brote de peste que asoló la ciudad<sup>53</sup>, seguido por una serie de inundaciones, la más grave en 1626, cuando el Guadalquivir se desbordó e inundó la mayor parte de la

---

<sup>52</sup> DUFFY-ZEBALLOS, Lisa: “Las escenas de devoción de Murillo”, en *Murillo. IV Centenario* Ignacio Cano Rivera (ed. lit.), María del Valme Muñoz Rubio (ed. lit.) Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2018. P.41.

<sup>53</sup> Sobre este tema se puede consultar QUILES GARCÍA, Fernando: “Sería por Primavera... Sevilla, una ciudad herida (1649)”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2020, nº 22, p. 37-41.

ciudad. Todo culminaría en 1649 cuando la peste mató a más de 60.000 personas - la mitad de la población de entonces- seguida de la hambruna de 1679 y del terremoto de 1680.

La anciana que aparece a la espalda de la doncella señalando la escena que se abre en la ventana de *Cristo en casa de Marta y María* de la National Gallery de Londres también podría ser la misma modelo de *La vieja friendo huevos*<sup>54</sup>(fig.5), en otra posición, pero con el mismo tocado. La toca a finales del XVI estaba pensada para mujeres viudas, y hasta mediados del XVII era un atuendo normal de la

---

<sup>54</sup> En alguna publicación ha aparecido que esta anciana podría ser su suegra, María del Páramo.

moda española<sup>55</sup>. Camón Aznar señala el parecido con el supuesto retrato de Pacheco y su mujer en una tabla de una predela de retablo <sup>56</sup> en el Museo de Bellas Artes de Sevilla (fig.6). Es verdad que ambas comparten características como la edad madura, las arrugas del paso del tiempo en el rostro, así como la ausencia de algunos dientes en la boca que le provocan las mejillas algo hundidas. Navarrete y Pérez Sánchez han visto en el perfil de *La vieja* una posible influencia de la *Magdalena* de Luis Tristán realizada en 1616 para el retablo

---

<sup>55</sup> Así por ejemplo es muy interesante el dicho de época "En cabeza loca poco dura la toca" que aparece por ejemplo en la obra de Sebastián de Covarrubias *Tesoro de la lengua castellana*, 1611.

<sup>56</sup> GALLEGO, Julián: ficha catalográfica de la *vieja friendo huevos*. ...*op.cit.* p. 78.

de Yepes que está actualmente en el Museo del Prado <sup>57</sup>.

---

<sup>57</sup> PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito. De Herrera a Velázquez...*op.cit.* p. 48

## Epilogo

Como recuerda Gabriele Finaldi las trayectorias profesionales de ambos pintores (Velázquez y Murillo) fueron muy diferentes<sup>58</sup>. Uno, a partir de 1623 emigrara a la corte y prácticamente trabajara para el rey a partir de entonces y Murillo desarrollara una carrera profesional en Sevilla. Que ambos se conocieran en Madrid es algo posible, y Palomino nos habla de ello, pero realmente no hay pruebas, como si lo hay de la relación epistolar entre Zurbarán

---

<sup>58</sup> FINALDI, Gabriele: *Catálogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*, ed. G. Finaldi, M. Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez y J. Portús, Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 de noviembre de 2016-28 de febrero de 2017.p.21

(ya en la corte) y Murillo. Lo que es seguro es la gran experiencia profesional que supuso la visita de Murillo a Madrid donde vería los sitios reales y copiaría obras de Tiziano, Rubens y Van Dick. Algunos como Valdivieso han visto cierta relación en obras tempranas de Murillo influencias de Velázquez, como por ejemplo en la *cocina de los ángeles* sobre todo en los objetos de bodegón, pero Valdivieso argumenta “que la personal concepción de la pintura(..) es totalmente independiente y diferenciada de la de su paisano”<sup>59</sup>. Pero Murillo

---

<sup>59</sup> Raro ejemplo de bodegón dentro de un cuadro, porque no conocemos este tipo de representaciones en la obra de Murillo con esta excepción que quizás quedaba marcada por la iconografía.

como Velázquez, cuando pintaban no lo hacían solo pensando en el cliente que le encargaba la obra, sino que ambos, en palabras de Javier Portús “tenían una gran conciencia histórica, como correspondía a dos profesionales cultos y ambiciosos y eran conscientes de su condición de artistas”<sup>60</sup>.

También como recuerda Álvarez Garcilla y García Maíquez el tipo de aprendizaje y los procedimientos del arte tanto de Velázquez como de Murillo en

---

<sup>60</sup> PORTÚS PÉREZ, Javier: “Sevilla, Madrid, Sevilla” en *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*, ed. G. Finaldi, M. Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez y J. Portús, Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 de noviembre de 2016-28 de febrero de 2017. p.55.

la Sevilla de la primera mitad del XVII fueron muy semejantes, por lo que partirían técnicamente de puntos de partida parecidos<sup>61</sup>.

Como explican Xavier Bray y Jose Luis Colomer durante el siglo XIX se desató en el Reino Unido una poderosa *Murillo Mania* que fue como una turbulenta relación de amor –desprecio, alimentada quizás por viajeros y escritores en donde se mezclaron la supuesta antipatía secular a la nación española o ciertos prejuicios contra la Iglesia Católica<sup>62</sup>.

---

<sup>61</sup> ÁLVAREZ GARCILLAN, Maria y GARCÍA – MAIQUEZ, Jaime: “Velázquez, Murillo y la aristocracia ...*op.cit* p.64.

<sup>62</sup>BRAY, Xavier, COLOMER, José Luis: “preface” *Collecting Murillo...op.cit.* p.9.

Todo esto como parte interesantísima de la recepción de la pintura española y el *descubrimiento* de España en Gran Bretaña como bien ha demostrado la reciente publicación *Collection Murillo in Britain and Ireland*.

El prestigio del arte español y por supuesto por la pintura del siglo de Oro se prolonga hasta los primeros años del presente siglo XX<sup>63</sup> y hay que reconocer que en cierta medida se exporta a los Estados Unidos, pues gran parte de pinturas de autores como Murillo o Velázquez que llegaron a engrosar las

---

<sup>63</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María: “Pintura y comercio: las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX”. *Norba: Revista de arte*, 1998, n° 18, p. 241.

colecciones de magnates  
estadounidenses y luego donadas a los  
grandes museos americanos venían de  
colecciones británicas.

## Bibliografía

ALBERCA RODRÍGUEZ, Gloria: “La colección de arte español de William Stirling Maxwell en Pollock House, Glasgow. *Imafronte*, 2019, nº 26, p.p. 149-182.

ÁLVAREZ GARCILLAN, María y GARCÍA – MAIQUEZ, Jaime: “Velázquez, Murillo y la aristocracia del arte (un dialogo sobre la técnica)”, en *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*, ed. G. Finaldi, M. Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez y J. Portús, 2016.

ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo. Murillo. Su vida, su arte, su obra*. Tomo III. Espasa-Calpe, 1981.

ATERIDO, Ángel: “La cultura de Velázquez: lectura, saber y red social”, en J. Portús (dir.), *Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 72-93.

BRAY, Xavier y COLOMER, José Luis: “preface” *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH , The Wallace Collection , edited by Isabelle Kent, 2020, p.p.9-19.

BRAY, Xavier: ficha catalográfica de *Joven con cesta de frutas y verduras* (el verano). En *Murillo & Justino de Neve: el arte de la amistad*: [catálogo de la exposición]: Madrid, Museo Nacional del Prado, 2012. P. 125.

CABEZAS GARCÍA, Álvaro. “En la senda de Murillo” en ROMÁN VILLALÓN, Álvaro (coord.) *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, 2019. pp. 30-47.

CANO RIVERA, Ignacio “Murillo en su cuarto Centenario” en *Murillo. IV Centenario* Ignacio Cano Rivera (ed. lit.), María del Valme Muñoz Rubio (ed. lit.) Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2018.

CANTERA MONTENEGRO, Jesús. “El pícaro en la pintura barroca española” *Anales de historia del arte*, N° 1, 1989, págs. 209-222.

CHERRY, Peter: “Murillo, narrador” en *Murillo. IV Centenario* Ignacio Cano Rivera (ed. lit.), María del Valme Muñoz Rubio (ed. lit.) Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2018. p.83.

DUFFY-ZEBALLOS, Lisa: “Las escenas de devoción de Murillo”, en *Murillo. IV Centenario* Ignacio Cano Rivera (ed. lit.), María del Valme Muñoz Rubio (ed. lit.) Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2018.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Ana María: “Pintura y comercio: las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX”. *Norba: Revista de arte*, 1998, n° 18, pp. 231-242;

FINALDI, Gabriele: *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*, ed. G. Finaldi, M. Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez y J. Portús,

Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 de noviembre de 2016-28 de febrero de 2017.

FORD, Richard: *Richard Ford y Sevilla (1830-1833): una antología*. Introducción y selección de textos Javier Rodríguez Barberán; traducción Jesús Pardo de Santayana; índices Inmaculada Franco Idígoras. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, ICAS; Fundación El Monte, 2007.

GACTO SÁNCHEZ, Marina: "La revalorización de la escuela pictórica sevillana a través de la literatura artística dieciochesca: entre la biografía y los libros de viaje" *Atrio*, 2014, pp. 72-83.

GALLEGO, Julián: ficha catalográfica de *Vieja friendo buevos* en PÉREZ SÁNCHEZ, A., et alii. *Velázquez. Catálogo de la exposición*, Madrid, 1990.

GARCÍA FELGUERA; María de los Santos: "A mano ya máquina. Copiar a Murillo en el siglo XIX: pinturas y primeras fotografías". *Bartolomé Esteban*

*Murillo y la copia pictórica*. Granada: Universidad de Granada, 2018, pp. 235-268.

GERARD POWELL, Veronique: “Murillo from Spain to Great Britain in the eighteenth century” in *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH, The Wallace Collection, edited by Isabelle Kent, 2020, pp. 47-70.

HARRIS, Enriqueta: “Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art” *Apollo: The international magazine of arts*, N.º. 23, enero 1964, pp. 73-77.

HERVÁS CRESPO, Gonzalo “Risa es risa: Velázquez y lo cómico-ridículo en la configuración de la pintura de género de Murillo”, en *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, Granada: Universidad de Granada, 2018, pp. 119-152.

HOPKINS, Claudia:” All softness” Murillo through the eyes of Britain artists: Wilkie, Lewis, Phillip” in *Collecting Murillo in Britain and*

Ireland, CEEH, The Wallace Collection, edited by Isabelle Kent, 2020, p.161-194.

JAPÓN, Rafael: “Una introducción a la fama y difusión de la obra de Murillo a través de las copias” en *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*, Granada: Universidad de Granada, 2018.pp. 17-36.

MACARTNEY, Hilary. “La colección Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow”. *GOYA-Madrid-*, 2002, p. 345-356.

MARCAIDA LÓPEZ, José Ramón: *Arte y Ciencia en el Barroco español* Marcial Pons, Ediciones de Historia 2014.

MARCIARI, John: “El joven Velázquez: La educación de la Virgen de Yale” en *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery, 2014.

MARTÍNEZ RIPOLL, Antonio: “Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la

modernidad” en Catálogo Exposición *De Herrera a Velázquez*, Sevilla, 2005, pp. 83-98.

MATA TORRES, Josefa y MARFIL RUIZ, Pedro; “El ámbito doméstico en la obra de Velázquez” en *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico: entre lo sacro y lo profano*. El Colegio de Michoacán, 2017. p. 81-100.

MOREL, Thierry: “Sir Roberts Walpole’s Spanish pictures” in *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH , The Wallace Collection, edited by Isabelle Kent, 2020, pp.19-45.

NAVARRETE PRIETO, Benito: “La educación de la Virgen y la conformación del primer naturalismo” en *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery, 2014. págs. 57-71

NAVARRO, Carlos G.: ficha catalográfica de *La temprana carrera de Murillo* en NAVARRETE PRIETO, Benito (coord.) *Murillo y su estela en Sevilla*.

Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS),  
2017.

NICITA, Paola: ficha catalográfica de *La Virgen con el niño* en catálogo *Murillo. IV Centenario* Ignacio Cano Rivera (ed. lit.), María del Valme Muñoz Rubio (ed. lit.) Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2018. pp.160-163.

PÉREZ LÓPEZ, Nerea Virginia: “La iconografía del Buen Pastor Niño y su vinculación con la pintura barroca sevillana” *Laboratorio de Arte*, 29, 2017, pp. 311-328.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. y NAVARRETE PRIETO, Benito: *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Focus Abengoa, 2005.

PORRES BENAVIDES, Jesús: “Nuevas adiciones al catálogo de Bernardo Lorente Germán” *Boletín de arte*, 2020, nº 41, pp. 289-293.

PORRES BENAVIDES, Jesús: “Juan Ruiz Soriano, nuevas visiones y las series hagiográficas de San Francisco”. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*, 2020, vol. 103, pp.355-384.

PORTÚS PÉREZ, Javier: “Murillo, hoy y mañana” en *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Universidad de Sevilla, 2019. pp.25-46.

PORTÚS PÉREZ, Javier: “Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa” en *Las Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado, 2007, pp. 14-71.

PORTÚS PÉREZ, Javier: “Sevilla, Madrid, Sevilla” en *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*, ed. G. Finaldi, M. Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez y J. Portús, Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 de noviembre de 2016-28 de febrero de 2017.

QUILES GARCÍA, Fernando y CANO RIVERO, Ignacio; *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones, 2006

QUILES GARCÍA, Fernando: “Sería por Primavera... Sevilla, una ciudad herida (1649)”. *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*, 2020, nº 22, p. 37-41.

REQUENA BRAVO DE LAGUNA, José Luis: “Los duques de Devonshire "Cavando tutus"” *Arx magazine: revista de arte y coleccionismo*, Nº. 38, 2018, pp. 118-130.

SÁEZ, Alejandro: “De la mesa al lienzo. El bodegón en la pintura barroca española”, *Blog de Cultura Investigart* 2018.

SALORT PONS, Salvador. “Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII”. *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*, 2005, pp. 53-67.

SÁNCHEZ- LASSA DE LOS SANTOS, Ana: “Usos y costumbres culinarios en la Sevilla de Murillo” en *El joven Murillo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2010.

STIRLING-MAXWELL, William: *Annals of the artists in Spain*, tomo II, 1848.

STIRLING-MAXWELL, William: *Essay Towards a catalogue of prints engraved from the Works of Diego Rodríguez de Silva y Velázquez and Bartolome Esteban Murillo*, Londres 1873.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Una alegoría del verano de Bartolomé Esteban Murillo”. *Archivo español de Arte*, 73 (290), 2000, pp. 67-68.

VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique: “Murillo, pintor de la vida popular” en *Murillo. IV Centenario* Ignacio Cano Rivera (ed. lit.), María del Valme Muñoz Rubio (ed. lit.) Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, 2018, pp.91-107.







*Dedicated to Claudia Hopkins and José Ramón  
Marcaida, who housed me during my stay in Scotland.*

Jesús Porres Benavides  
Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)  
Edinburgh, 11<sup>th</sup> October 2021

## Introduction

*I*n general, critical acclaim of Spanish Baroque paintings in Scotland and the United Kingdom has been mixed<sup>64</sup>. Although Spanish paintings were acquired by nobles, merchants, or diplomats as far back as the 17<sup>th</sup> century, it was not until the 19<sup>th</sup> century that there was a surge of interest in Spanish paintings.

The perception that the British had of the Spanish in the 18<sup>th</sup> century was that of a “lazy, backward and clergy-dominated” population. The historian John Campbell, who published a series

---

<sup>64</sup> I would like to thank Manuel Sánchez Lópiz and Juan José Vergara Olarte for revising this text and for their suggestions.

of travel books between the years of 1744 and 1748, mentioned that the number of people who visited Spain was fewer in contrast to other European countries. He justifies this fact with the resentment that arose after Charles I travelled to Spain in 1623 with the intention of marrying a Spanish *Infanta*<sup>65</sup>. Other authors, such as James Howell and Edward Clarke, had a more generous view towards the country; the latter served as chaplain to the British embassy in Madrid and described the palaces, churches, and art collections at length in 'Letters Concerning the

---

<sup>65</sup> Gacto Sánchez, M. (2014) La revalorización de la escuela pictórica sevillana a través de la literatura artística dieciochesca: entre la biografía y los libros de viaje. *Atrio*.

Spanish Nation' (*cartas sobre la nación Española*).

Since the Romantic era in the 19<sup>th</sup> century, travel books offered a more exotic image of the country as needed by the British scholars at the time<sup>66</sup>. The Peninsular War, in which British troops assisted, served to bring Spanish art to this country. Even at this early stage, there were figures such as Edward Davies, captain of the English Army, who fought on the peninsula and wrote one of the first European monographs on Murillo<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Fernández García, A.M. (1998) *Pintura y comercio: las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX*. *Norba: Revista de arte*. 18. pp. 231.

<sup>67</sup> *Ibid*, pp. 235.

Sometime later, in the 1830s, Richard Ford wrote the famous ‘Handbook for travellers in Spain and readers at home’. Ford (1796-1858), who lived in Seville between 1830 and 1833, also wrote about the Spanish school and, of course, about Murillo<sup>68</sup>. Using similar language

---

<sup>68</sup> Ford, R. (2007) *Richard Ford y Sevilla (1830-1833): una antología*. Introducción y selección de textos Javier Rodríguez Barberán; traducción Jesús Pardo de Santayana; índices Inmaculada Franco Idígoras. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, ICAS; Fundación El Monte. On occasion of the sale of some of Murillo’s works from the Ford collection in 1836, a number of comments were made such as the *Verónica* (Saint Veronica Holding the Veil), which belonged to the convent of Capuchinos, which is said to belong to ‘his last and most popular style’. In an 1840 newspaper article describing Murillo’s paintings in Dulwich Gallery, he says that “Murillo had three styles, the cold, the warm and the vaporous”. In 1844, Ford himself said that he had three styles “the cold (...) older, based on Ribera and Caravaggio, fark with

to Ceán Bermúdez, he said Murillo's work was the culmination of Spanish paintings. Ford himself wrote an article about Velázquez published in the *Penny Cyclopaedia*<sup>69</sup> and settled between Seville and Granada from 1830 to 1833, which

---

precise outlines to which the paintings in the convent of San Francisco belong; the warm, which is the second when the colouring improves and the drawing is still defined and marked; and the vaporous, the third, nebulous style, in which the colours blend imperceptibly". In Cano Rivera, I. (2018) Murillo en su cuarto Centenario. In Cano Rivera, I., and Muños Rubio, M. del V. (eds.). *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte. pp. 35.

<sup>69</sup> Gacto Sánchez, M. (2014) La revalorización de la escuela pictórica sevillana a través de la literatura artística dieciochesca: entre la biografía y los libros de viaje. *Atrio*. pp. 132.

contributed to the increasing popularity of Spanish painting.

A well-known Scottish dealer, William Buchanan, began to deal in Spanish Baroque paintings<sup>70</sup> in order to satisfy the demands of his new English clientele. His main agent in the Iberian Peninsula was Scottish painter George Augustus Wallis. It should be noted that Spanish painting was still largely unknown to the British public at the beginning of the 19<sup>th</sup> century.

Although the departure of paintings in the beginning of the 19<sup>th</sup> century was a devastating loss for Spain, the most

---

<sup>70</sup> Fernández García, A.M. (1998) *Pintura y comercio: las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX*. *Norba: Revista de arte*. 18. pp. 234.

prominent Spanish painters such as Velázquez, Zurbarán and Murillo, gained more recognition and appreciation.

In the beginning of the 19<sup>th</sup> century, both Velázquez and Murillo were highly thought of, especially the latter, by the British public, despite being criticised for his “excessive mannerism”<sup>71</sup>. It is possible that Velázquez was more appreciated among academic and knowledgeable circles. In the words of Peter Cherry, Murillo’s success is also due to the fact that “he adapted his art for international standards, and this is where much of his appeal lay for experts in later years, who were not always

---

<sup>71</sup> Ibid, pp. 237.

interested in his supposedly local “Sevillian character”<sup>72</sup>.

Similarly, in the mid-19<sup>th</sup> century, William Stirling-Maxwell not only wrote some of the harshest and most graphic comments on Marshal Soult’s actions<sup>73</sup> in Seville, but gave some of the most insightful reasoning as to what it meant to remove these paintings from their original location in the *Hospital de la Caridad* in Seville: “Soult [...] has not only robbed critics the possibility of

---

<sup>72</sup> Cherry, P. (2018) “Murillo, narrador”. In Cano Rivera, I., and Muños Rubio, M. del V. (eds.). *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, pp. 83.

<sup>73</sup> Stirling-Maxwell, W. (1848) *Annals of the artists in Spain*, 2 pp. 866.

comparing one painting with another, but has altered the moral significance of each of these now dispersed and exiled paintings in a definite way. On the walls of the Spanish Academy or the mansions of Paris or London, they have lost their voice with which they speak from the heart, as well as from the altars of their primitive church [...] In Seville, these paintings from *Hospital de la Caridad* were powerful and eloquent sermons [...] whereas in the drawing rooms abroad they are just mere works of art”<sup>74</sup>. In fact, Murillo has been the only artist of whom Stirling-Maxwell had formed an

---

<sup>74</sup> Stirling-Maxwell, W. (1848) *Annals of the artists in Spain*, 2 pp. 867-868, in Portús Pérez, J. (2019) Murillo, hoy y mañana. *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Universidad de Sevilla. pp. 38.

opinion before travelling to Spain<sup>75</sup>. He published two biographies in 1855, one about Velázquez and one about Murillo. In 1873 he published the reference in a book with prints of hundreds of Murillo's works (among other artists), many of which were taken from his own collection as well as that of his friend, M. Charles Morse<sup>76</sup>.

### **Velázquez and *Vieja amigo huevos* (An Old Woman Cooking Eggs)**

---

<sup>75</sup> Macartney, H. (2020) *Assessing Murillo: Stirling Maxwell's contribution to scholarship, collecting and taste*. In Kent, I. (ed.) *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH, The Wallace Collection. pp. 224.

<sup>76</sup> Stirling-Maxwell, W. (1873) *Essay Towards a catalogue of prints engraved from the Works of Diego Rodriguez de Silva y Velazquez and Bartolome Esteban Murillo*. London.

It can be said that *Vieja friendo huevos* (fig. 1) is the best work from a young Diego de Silva y Velázquez within the Sevillian period and is the one in which all his painting knowledge comes together<sup>77</sup>. Historians, such as Jonathan Brown, date it back to 1618, whereas others place it immediately before *El Aguador de Sevilla* (The Waterseller of Seville) between the 1619 painting *Epifanía* (Epiphany) and his trip to Madrid in 1622. It is one of the three still lifes described by Palomino in his book *Museo Pictórico y Escala Óptica* (The Pictorial

---

<sup>77</sup> Mata Torres, J. and Marfil Ruiz, P. (2017) El ámbito doméstico en la obra de Velázquez. In *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico: entre lo sacro y lo profano*. El Colegio de Michoacán. pp. 88

Museum and Optical Scale), published in 1724.

Today, *Vieja friendo huevos* is located in the Edinburgh National Gallery and has connections with other works from his Sevillian period, such as *El Almuerzo* (The Lunch) in the State Hermitage Museum, Saint Petersburg, and *Dos jóvenes a la mesa* (Two Young Men Eating at a Humble Table), in Apsley House, London. In the words of John Marciari, “these paintings are not only darkened interiors or a unified ensemble, they are instead treated as individually analysed elements, resulting in alterations in scale and perspective”<sup>78</sup>.

---

<sup>78</sup> Marciari, J. (2014) El joven Velázquez: La educación de la Virgen de Yale. In *El joven*

As Marciari states, these paintings have “a common blend of still life elements”<sup>79</sup>. The scene is characterised by strong light contrasts in which different objects are displayed both on the table as well as the wall. On the right-hand side, there are three elements bringing light to the painting: the portrait of the old woman dressed in a white *mantilla* or veil, the egg in her hand, and the white bowl and jug at the bottom of the painting. Camón Aznar points out the chromatic and compositional unity that the painting achieves: “On this canvas, Velázquez successfully combines each element in the painting distinctly

---

*Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada.*  
Yale University Art Gallery. pp. 14.

<sup>79</sup> Ibid.

with a remarkable sense of unity, without subjecting the artwork to harshness”<sup>80</sup>.

The main element that gives the painting its name is a clay bowl on top of a portable earthenware stove. This bowl allows the oil to ‘pool’ and not run out of the pan where the two eggs are frying. Brown points out that it is possible that the eggs are not being fried but in fact ‘poached’ as it is not oil but water and therefore, they would not be fried. There is also a bronze cauldron at the foot of the stove. Josefa Mata and Pedro Marfil note that there is a “total mastery in the

---

<sup>80</sup> Marciari, J. (2014) El joven Velázquez: La educación de la Virgen de Yale. In *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery. pp. 14.

representation of textures”<sup>81</sup>. This is evident from how the egg is painted, as well as how the selection of ceramics and kitchen utensils that are made from metal, esparto grass, fabric and glass, among other elements, are worn from daily use. The food also highlights the use of these textures, however it includes produce that was in short supply, such as a wax gourd, a pumpkin that the boy is holding next to the wine bottle, as well as the onion that is on the table. Moreover, there is a ‘handful’ of red chillies<sup>82</sup> on the table, which also appears

---

<sup>81</sup> Mata Torres, J. and Marfil Ruiz, P. (2017) El ámbito doméstico en la obra de Velázquez. In *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico: entre lo sacro y lo profano*. El Colegio de Michoacán. pp. 88

<sup>82</sup> We thank Alice Gómez for this suggestion.

in *Cristo en la casa de Marta y María* (Christ in the House of Martha and Maria). Chillies are from the New World, and it is interesting to observe that Velázquez not only knew of them, but also incorporated them into his paintings. Despite being exotic due to their origins, chillies must have been relatively affordable for the painter to buy.

It is perhaps a more intricate scene than those previously painted by Velázquez, due to the parallels that link some of the highlighted objects in an unsettling “*chiaroscuro*”. There is an almost photographic part of the painting in which the old woman, who was stirring the eggs with a wooden spoon to prevent them from sticking to the pan, stops to look at the boy. The boy has just burst into the scene, showing the food that he has brought for her. The character (fig.

2) mirrors the boy in *El Aguador de Sevilla* or the servant boy in Prado's *Adoración de los Magos* (Adoration of the Magi)<sup>83</sup>, and possibly depicts the villager who, according to Pacheco, served the painter during that period<sup>84</sup>. In this painting, a temporal dimension appears as part of the work. Even though this was a very early stage in Velázquez's career, Palomino suggests that we can see the idea that "painting is above all an intellectual endeavour in which the

---

<sup>83</sup> Portús Pérez, J. (2007) Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa. *Las Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado. pp. 37.

<sup>84</sup> It was a normal occurrence for real people to be painted in religious paintings in the Andalusian sphere until the "divine portraits" were created. *Ibid*, pp. 38.

labour and mediums used are only secondary”<sup>85</sup>.

In this piece of artwork, Velázquez distances himself from the still lifes that had been produced at the end of the previous century. He strips them of rhetorical elements and presents a daily reality without double entendres<sup>86</sup>. However, other key elements to understanding the true meaning of the artwork and its literary sources have not

---

<sup>85</sup> Ibid, pp. 47.

<sup>86</sup> José Ramón Marcaida recalls that most of these still lifes were a contrived representation that were not usually based on nature. Marcaida López, J.R. (2014) *Arte y Ciencia en el Barroco español* Marcial Pons. Ediciones de Historia. pp. 193.

been mentioned<sup>87</sup>. His artwork depicts products that the culture at the time - and contemporary literature - deemed as typical or at least familiar to the lower classes, and considered essential to their diet<sup>88</sup>. In turn, they convey their own

---

<sup>87</sup> As Javier Portús reminds us, in order to understand Velázquez and Spanish Golden Age painting, it is extremely important to have knowledge of the surrounding literature, as it would help us to understand the context in which the works were produced. It is also important to bear in mind the connections between artists and writers, many of whom were linked by family and or professional ties and of course by “creative affinities” between the two. Portús Pérez, J. (2007) *Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa. Las Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado. pp. 50.

<sup>88</sup> For more about this subject please consult Rodríguez Estivez. J.C (2021), *El Universal Convite*:

meaning and significance<sup>89</sup>. In short, the painter shows us working class characters engaged their daily chores. Although this piece was almost certainly “elaborated” in his studio, in the words of Alejandro Sáez, Velázquez “executed the scene with total control, developing a masterful skill when manipulating light and textures, ranging from faces and clothes, to crockery and pots,

---

*Arte y alimentación en Sevilla del Renacimiento,*  
Catedra.

<sup>89</sup> Hervás Crespo, G. (2018) Risa es risa: Velázquez y lo cómico-ridículo en la configuración de la pintura de género de Murillo. In *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada: Universidad de Granada. pp. 119-152.

characteristics he reproduces with incredible accuracy”<sup>90</sup>.

The lower right-hand corner of the table is shown as a “still life” within a *still life*. It acquires prominence through hyperrealism of the elements represented, and in a way, takes attention away from the characters in the scene. This type of composition was strongly criticised by painter and treatise writer, Vicente Carducho. He said, most likely referencing Velázquez, that “artists who are lesser-known or are less esteemed, reduce rich art to meagre concepts as they are seen today, which we can see in so many still life paintings with crude

---

<sup>90</sup> Sáez, A. (2018) De la mesa al lienzo. El bodegón en la pintura barroca española. *Blog de Cultura Investigart*. pp. 24.

and vulgar themes”. Pacheco responded to this statement saying, “Are still lifes not to be admired? Of course there are, if they are painted as my son-in-law paints them, by enhancing these elements without taking the focus away from others, then they should be recognised. Within these principles and paintings [...] he discovered the true nature of life imitation”<sup>91</sup>. In his textbook, *Art of Painting*, Francisco Pacheco, Velázquez’s father-in-law, praises his still lifes and portraits, but he does not comment on other genres, such as religious paintings.

---

<sup>91</sup> Gallego, J. (1990) catalogue card of *Vieja friendo buenos*. In Pérez Sánchez, A., et al. *Velázquez. Catálogo de la exposición*. Madrid. pp. 77.

In 1611, a young Diego Velázquez became an apprentice in Francisco Pacheco's workshop. Although this was not exactly avant-garde education, it must be acknowledged that Pacheco (fig.3) was one of the most influential figures in the city<sup>92</sup>, moving within academic and influentially elite circles.

---

<sup>92</sup> Navarrete Prieto, B. (2014) La educación de la Virgen y la conformación del primer naturalismo. In *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery, pp. 57-71. It is not surprising that Juan Rodríguez de Silva chose for his first-born son a first-rate theoretician, wise craftsman and master of pictorial procedures such as Francisco Pacheco. Álvarez Garcillan, M. and García -Maíquez, J. (2016) Velázquez, Murillo y la aristocracia del arte: Un diálogo sobre la técnica. In Finaldi G., Álvarez-Garcillán M., García-Maíquez, J., and Partús, J. (eds.). *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*. pp. 63.

Velázquez was often associated with the style of Caravaggio, but it is not exactly known where he might have seen his artwork.<sup>93</sup> We know that Caravaggian-influenced art arrived in Seville from Italy with the Duke of Alcalá during the 1620s, yet this was perhaps too late to have influenced Velázquez's early work, as they had already been completed by this time. As Alfonso Pérez Sánchez and Benito Navarrete have previously suggested, pieces such as *La crucifixión de San Pedro* (The Crucifixion of Saint Peter) in the church of San Alberto in Seville is presumably based on an original by Caravaggio, but the exact date

---

<sup>93</sup> Marciari, J. (2014) El joven Velázquez: La educación de la Virgen de Yale. In *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery. pp. 24.

of its realisation is unknown<sup>94</sup>. Some authors compare the technique to that of a young Ribera as well as Italian painter Tazio da Varallo, both of whom were strongly influenced by Caravaggio in Naples. It is possible that these painters arrived in Seville earlier than the 1620s, and the young Velázquez may have known them.

In Seville at the time, the Italian pictorial collection of the 3<sup>rd</sup> Duke of Alcalá, Fernando Enríquez Afán de Ribera (1583-1637), must have been a source of knowledge. He was ambassador to the Holy See and was viceroy of both Naples and Sicily. His titles allowed him to

---

<sup>94</sup> Pérez Sánchez, A.E. and Navarrete Prieto, B. (2005) *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Focus Abengoa. pp. 27-28.

purchase numerous works by the most famous Italian artists at the time. In addition to numerous gifts he was offered, as many as 76 paintings were purchased by him in Seville<sup>95</sup>.

It is known that Velázquez promptly adopted this new style with enthusiasm, as well as how extreme naturalism strongly influenced “the representation of religious themes, drawing attention to the act of painting as much as the depicted object”<sup>96</sup>. However, this work

---

<sup>95</sup> Salort Pons, S. (2005) Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII. *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. pp. 58.

<sup>96</sup> Marciari, J. (2014) El joven Velázquez: La educación de la Virgen de Yale. In *El joven*

is not a “divine still life” like *La Mulata* (The Kitchen Maid) or *Cristo en casa de Marta y María* but fell into the category of pieces that were called “kitchens”<sup>97</sup>.

In the exhibition titled *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla* (From Herrera to Velázquez: Early Naturalism in Seville), the influence of Pablo de Céspedes, the compositional schemes of Juan de Roelas<sup>98</sup> as well as

---

*Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada.*  
Yale University Art Gallery. pp. 24.

<sup>97</sup> Even Saint Theresa of Jesus seems to bless this type of performance by saying “God walks among the pots and pans”.

<sup>98</sup> For more about this author, please read Valdivieso, E. (2005): Juan de Roelas en la Sevilla de 1600. In *De Herrera a Velázquez: el Primer Naturalismo en Sevilla*, Seville, Focus-Abengoa Foundation. pp. 69-82. Valdivieso, E. and Cano

the physical and folded nature of Luis Tristán are noticeable within the young Velázquez's Sevillian artwork<sup>99</sup>. There is also a clear influence of Italian painters who may have sent works from Italy, or even travelled to Seville. Some of these painters include: Giuseppe Cesari (known as the Knight of Arpino); Juan Guy de Roma, who lived in the city from 1608 to 1611; and Orazio Borgianni who supposedly visited Spain on two

---

Rivero, I. (2008) *Juan de Roelas, b. 1570-1625* [Exposición]. Sevilla: Junta de Andalucía. Porres Benavides, J. (2019) Una nueva obra madrileña de Roela, *ARS* 43.

<sup>99</sup> Salort Pons, S. (2005) Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII. *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. pp. 58.

occasions, first around 1595 and second between 1604 and 1605.

Juan de Roelas, who had trained in Venice, was undoubtedly an important influence for the young Velázquez's art<sup>100</sup>. Salort also thinks that the way Velázquez was able to create paintings such as this or *El Aguador de Sevilla* is an unsolved mystery, as “they are not simple copies of real life”. Their meanings should be approached within the naturalist movement that had appeared in Italy earlier that century<sup>101</sup>. Julián Gallego has explained that perhaps *Vieja friendo huevos* is about the sense of “taste”, the same way in which

---

<sup>100</sup> Ibid, pp. 55.

<sup>101</sup> Ibid, pp. 56.

*El Aguador de Sevilla* approaches the subject of “thirst”. It could also be a visual representation of how Touch and Sight are means of understanding reality; for example, the old woman almost blindly fumbles with the spoon as if lost in thought, without looking at anyone.

In addition to this notion, Velázquez initiated the shift towards naturalism compared to the style of his teacher and father-in-law Pacheco. According to Pacheco, “the artist should select the best examples from nature and orchestrate them into an ideal work of art”, a concept perhaps adopted earlier by Federico Zuccaro<sup>102</sup>. As is

---

<sup>102</sup> Aterido, Á. (2007) La cultura de Velázquez: lectura, saber y red social. *Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*. Museo Nacional del Prado. pp. 75.

remembered by Ángel Aterido, Velázquez was unreservedly committed to real appearance, and not to a “supposedly classicist ideal”, thus becoming one of the foremost converts to naturalism<sup>103</sup>. Salort also comments how the use of direct light, as well as “the absorbed and silent aspect of some of his painted characters, such as the figure of the woman in the current painting, have a clear Caravaggist and significant component” that we have not been able to recognise<sup>104</sup>. The pictorial technique in these years was particularly impastoed and dark. The figures are modelled,

---

<sup>103</sup> Ibid.

<sup>104</sup> Salort Pons, S. (2005) Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo XVII. *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. pp. 57.

virtually sculpted, and Velázquez paints with extremely realistic likeness which is reflected in objects such as the folds in the clothing.

It is also worth mentioning that Velázquez was tutored by Francisco Herrera the Elder, in 1611, the briefness for which Palomino attributed to “Herrera’s violent character and lack of mercy”<sup>105</sup>. Velázquez owed Herrera his “taste for chromatic dissolutions, monochromatic stains and formal

---

<sup>105</sup> Martínez Ripoll, A. (2005) Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad. In Catálogo Exposición *De Herrera a Velázquez*. Sevilla. pp. 86.

decomposition interest achieved thanks to various freehand brushstrokes”<sup>106</sup>.

Navarrete and Pérez Sánchez also draw attention to Flemish influence within his work. There is evidence of influence of prints from Utrecht or Haarlem schools as well as extreme mannerists such as Goltzius or Spranger<sup>107</sup>. A similar sense of stillness in the painting can be found, not in Caravaggio’s work but in works from French painters such as Georges

---

<sup>106</sup> Ibid.

<sup>107</sup> Pérez Sánchez, A.E. and Navarrete Prieto, B. (2005) *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Focus Abengoa. pp. 33.

de la Tour or the Le Nain family<sup>108</sup>. *Una pastelera y con su hija* (Pastry Chef with her Daughter), in the State Hermitage Museum, Saint Petersburg, is a piece of art with these characteristics that are interestingly attributed to Murillo. What is most interesting here is the comparison, albeit misleading, to Murillo, when in reality, the work is actually much more similar to the work of an anonymous Dutch painter. In fact, the recreation of this common world is a theme for both artists.

The Flemish world was also critical to understanding young Velázquez's

---

<sup>108</sup> Gallego, J. (1990) catalogue card of *Vieja friendo huevos*. In Pérez Sánchez, A., et al. *Velázquez. Catálogo de la exposición*. Madrid. pp. 79.

painting<sup>109</sup>, especially the still lifes that he included in his genre paintings. In the words of Pérez Sánchez and Navarrete, these pieces “represent the real world more than ever, and with recreations of aspects of everyday life, they echo the stream of genre scene painting that came from Flanders and Northern Europe”<sup>110</sup>. As is recalled by Ana Sánchez, numerous records and genre paintings that entered the city’s port were also from Italy<sup>111</sup>. This also included the painter Joachim Beuckelaer

---

<sup>109</sup> Ibid. pp. 38.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Sánchez-Lassa de los Santos, A. (2010) Usos y costumbres culinarios en la Sevilla de Murillo. In *El joven Murillo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao. pp. 125.

(c. 1533-1575), who a few years earlier painted a supposedly profane representation of still life scenes with themes often associated with religious painting, but these paintings were developed differently from Velázquez's works.

Interestingly, this painting has lots in common with other works that are geographically distant, such as the intimate scene of the three people eating, named "Meagre Repast" in the Museum of Fine Art in Ghent. Although it is a painting with no known artist (fig.4), some believe it to be the work of a "Maestro Van de Spijkerstof"<sup>112</sup> from

---

<sup>112</sup> Who was an Italian painter working between 1600 and 1640.

the early 17<sup>th</sup> century<sup>113</sup>, who is most likely portraying a story or moralising a proverb. In the background of the painting, a child blows on the spoon held by the old man who is sitting down and most likely feeding him. The old woman in the foreground holds a loaf of bread in one hand, which she has taken a few bites out of, and in the other she holds a bowl of porridge. The contrast between the light and the dark as well as the realistic representation of the figures help to describe the poverty of the setting. The old man's ragged clothes or the tears in the white tablecloth are obvious displays of their situation. Although the intrinsic meaning of the painting remains unknown, it is evident

---

<sup>113</sup> The work measures 148.7 cm x 118.8 cm.

that there is an aspect related to poverty and possibly to a charitable institution.

*Vieja friendo buevos* possibly has a connection to this poor and common world. Moreover the influence that picaresque novels had on these types of works cannot be disregarded<sup>114</sup>. The novel *Guzmán de Alfarache* written by the Sevillian Mateo Alemán, was a bestseller at the time. The first edition was published in 1599 and a second edition in 1604 with the subtitle “*Atalaya de la vida humana*” (The Watchtower of Human Life), although the most famous of the picaresque novels, *El Lazarillo de*

---

<sup>114</sup> For more about the connection between painting and picaresque, please read Cantera Montenegro, J. (1989) *El pícaro en la pintura barroca española. Anales de historia del arte*. 1. pp. 209-222.

*Tormes* (The Life of Lazarillo de Tormes and of His Fortunes and Adversities), was published much earlier in 1554.

The upheavals that shook Sevillian society throughout the 17<sup>th</sup> century transformed its social and psychological situation and almost certainly religion within the city itself<sup>115</sup>. The truth is that the beginning of the century was not pleasant; between 1599 and 1601 there was an outbreak of plague that devastated the city<sup>116</sup>. The plague

---

<sup>115</sup> Duffy-Zeballos, L. (2018) Las escenas de devoción de Murillo. In Cano Rivera, I., and Muños Rubio, M. del V. (eds.). Murillo. IV Centenario. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte. pp. 41.

<sup>116</sup> For more about this topic, please consult Quiles García, F. (2020) Sería por Primavera...

outbreak was followed by a series of floods, the most serious being in 1626, when the Guadalquivir River overflowed its banks and flooded most of Seville. The culmination of these disasters came when the plague had killed more than 60,000 people, half of the city's population at the time, and was followed by the famine of 1679 and an earthquake in 1680.

It is possible that the woman hidden behind the maid pointing to the scene unfolding out the window in *Cristo en la casa de Marta y María* in the National Gallery in London, is also the same

---

Sevilla, una ciudad herida (1649). *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*. 22. pp. 37-41.

woman in *Vieja friendo huevos*<sup>117</sup> (fig. 5) in a different position but with the same headdress. In the late 16<sup>th</sup> century, this headdress was intended to be worn by widowed women and was considered standard Spanish attire until the mid-17<sup>th</sup> century<sup>118</sup>. Camón Aznar highlights the resemblance of the woman to the supposed portrait of Pacheco and his wife on a panel painting in an altarpiece

---

<sup>117</sup> It appeared in some publications that this old woman could be Velázquez's mother-in-law, María del Páramo.

<sup>118</sup> For example, it is very interesting to quote the period saying “En cabeza loca, poco dura la toca” which appears for example in the work of Sebastián de Covarrubias *Terroso de la lengua castellana*, 1611.

predella<sup>119</sup> in the Museum of Fine Arts of Seville (fig. 6). It is true that both women share characteristics such as their age, wrinkles, and sunken cheeks as a result of losing teeth. Navarrete and Pérez Sánchez state the possibility that the old woman is the same one who appears in the painting *Mary Magdalene* by Luis Tristán, finished in 1616 for the Yepes altarpiece which is now in the Prado Museum, Madrid<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Gallego, J. (1990) catalogue card of *Vieja friendo buenos*. In Pérez Sánchez, A., et al. *Velázquez. Catálogo de la exposición*. Madrid. pp. 78.

<sup>120</sup> Pérez Sánchez, A.E. and Navarrete Prieto, B. (2005) *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Focus Abengoa. pp. 48.

## Epilogue

As Gabriele Finaldi recalls, the professional careers of both Velázquez and Murillo were very different<sup>121</sup>. Velázquez from 1623 onwards, moved to the Spanish Court and essentially worked for the King from then on, while Murillo pursued a professional career in Seville. It is possible that the two met in Madrid, and Palomino speaks of it, but there is no real evidence, as there is of the ludicrous relationship between Zurbarán (already at Spanish Court) and Murillo. What is certain is the great

---

<sup>121</sup> Finaldi, G. *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*, Finaldi, G., Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez, J., and Portús, J. (eds.). Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 Nov 2016-28 Feb 2017. pp. 21.

professional experience of Murillo's visit to Madrid, where he saw the royal sites and copied works by Titian, Rubens and van Dyck. Painters, such as Valdivieso, have seen a certain influence of Velázquez in Murillo's early works, especially in still life objects in, for example, the *Cocina de los Ángeles*, but Valdivieso argues "that his personal conception of painting [...] is totally independent and different from that of his countryman"<sup>122</sup>. However, when they painted, both Murillo and Velázquez did so not only with the client who commissioned the work in mind, but, in the words of Javier Portús, they

---

<sup>122</sup> A rare example of a still life within a painting, as we are not familiar with this type of representation in Murillo's work, with this exception, which may have been marked by the iconography.

both “had a great historical awareness, in keeping with two cultured and ambitious professionals and were aware of their status as artists”<sup>123</sup>.

Also, as Álvarez Garcilla and García Máiquez recall, the type of apprenticeship and the art procedures of both Velázquez and Murillo in Seville in the first half of the 17<sup>th</sup> century were very

---

<sup>123</sup> Portús Pérez, J. Sevilla, Madrid, Sevilla. In Finaldi G., Álvarez-Garcillán M., García-Máiquez, J., and Partús, J. (eds.). *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*. Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 Nov 2016-28 Feb 2017. pp. 55.

similar, so that they would technically start from a similar starting point<sup>124</sup>.

As Xavier Bray and Jose Luis Colomer explain, during the 19<sup>th</sup> century a powerful *Murillo Mania* was unleashed in the United Kingdom that was like a turbulent love-hate relationship, perhaps fueled by travellers and writers where supposedly secular antipathy to the Spanish nation or certain prejudices against the Catholic Church were mixed

---

<sup>124</sup> Álvarez Garcillan, M. and García –Maíquez, J. (2016) Velázquez, Murillo y la aristocracia del arte: Un dialogo sobre la técnica in Finaldi G., Álvarez-Garcillán M., García-Maíquez, J., and Partús, J. (eds.). *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*. pp.64.

in<sup>125</sup>. This was a very interesting part of the reception of Spanish painting and the *discovery* of Spain in the UK, as the recent publication Murillo's Collection in the UK and Ireland has shown.

The prestige of Spanish art and, of course, of Golden Age painting lasted until the early years of the 20<sup>th</sup> century<sup>126</sup>, and it must be acknowledged that to a certain extent it was exported to the United States, as many of the paintings by artists such as Murillo and Velázquez that came to swell/grow the collections

---

<sup>125</sup> Bray, X. and Colomer, J.L. (2020) "Preface" *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH, The Wallace Collection, Kent, I. (ed.). pp. 9.

<sup>126</sup> Fernández García, A.M. (1998) Pintura y comercio: las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX. *Norba: Revista de arte*. 18. pp. 241.

of American magnates and were later  
donated to the great American museums  
came from British collections.

## References

Rodríguez, G.A. (2019) La colección de arte español de William Stirling Maxwell en Pollock House, Glasgow. *Imafronte*. 26. pp. 149-182.

Álvarez Garcillan, M. and García –Maiquez, J. (2016) Velázquez, Murillo y la aristocracia del arte: Un dialogo sobre la técnica in Finaldi G., Álvarez-Garcillán M., García-Maiquez, J., and Partús, J. (eds.). *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*.

Angulo Íñiguez, D. (1981) *Murillo. Murillo. Su vida, su arte, su obra*. 3. Madrid: Espasa-Calpe.

Aterido, Á. (2007) La cultura de Velázquez: lectura, saber y red social. *Fábulas de Velázquez: mitología e historia sagrada en el Siglo de Oro*. Museo Nacional del Prado. pp. 72-93.

Bray, X. and Colomer, J.L. (2020) “Preface” *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH, The Wallace Collection, Kent, I. (ed.) pp. 9-19.

Bray, X. (2012) catalogue card of *Joven con cesta de frutas y verduras (el verano)*. In *Murillo & Justino de Neve: el arte de la amistad*: [catálogo de la exposición]: Madrid: Museo Nacional del Prado, p. 125.

Cabezas García, Á. (2019) En la senda de Murillo. In Román Villalón, Á. (ed.). *En la senda de Murillo: Tovar y la Divina Pastora*. Huelva: Diputación de Huelva, pp. 30-47.

Cano Rivera, I. (2018) Murillo en su cuarto Centenario. In Cano Rivera, I., and Muños Rubio, M. del V. (eds.). *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

Cantera Montenegro, J. (1989) El pícaro en la pintura barroca española. *Anales de historia del arte*. 1. pp. 209-222.

Cherry, P. (2018) “Murillo, narrador”. In Cano Rivera, I., and Muños Rubio, M. del V. (eds.). *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte, p. 83.

Duffy-Zeballos, L. (2018) “Las escenas de devoción de Murillo”, in Cano Rivera, I., and

Muños Rubio, M. del V. (eds.). *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte.

Fernández García, A.M. (1998) Pintura y comercio: las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX. *Norba: Revista de arte*. 18. pp. 231-242.

Finaldi, G. *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*, Finaldi, G., Álvarez-Garcillán, J. García-Maíquez, J., and Portús, J. (eds.). Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 Nov 2016-28 Feb 2017.

Ford, R. (2007) *Richard Ford y Sevilla (1830-1833): una antología*. Introducción y selección de textos Javier Rodríguez Barberán; traducción Jesús Pardo de Santayana; índices Inmaculada Franco Idígoras. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, ICAS; Fundación El Monte.

Gacto Sánchez, M. (2014) La revalorización de la escuela pictórica sevillana a través de la literatura artística dieciochesca: entre la biografía y los libros de viaje. *Atrio*. pp. 72-83.

Gallego, J. (1990) catalogue card of *Vieja friendo buenos*. In Pérez Sánchez, A., et al. *Velázquez. Catálogo de la exposición*. Madrid.

García Felguera, M. de los S. (2018) A mano ya máquina. Copiar a Murillo en el siglo XIX: pinturas y primeras fotografías. *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada: Universidad de Granada. pp. 235-268.

Gerard Powell, V. (2020) Murillo from Spain to Great Britain in the eighteenth century in Kent, I. (ed.). *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH, The Wallace Collection. pp. 47-70.

Harris, E. (1964) Sir William Stirling-Maxwell and the History of Spanish Art. *Apollo: The international magazine of arts*. 23. pp. 73-77.

Hervás Crespo, G. (2018) Risa es risa: Velázquez y lo cómico-ridículo en la configuración de la pintura de género de Murillo. In *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada: Universidad de Granada. pp. 119-152.

Hopkins, C. (2020) All softness Murillo through the eyes of Britain artists: Willkie, Lewis, Phillip. In

Kent, I. (ed.). Collecting Murillo in Britain and Ireland, CEEH, The Wallace Collection. pp. 161-194.

Japón, R. (2018) Una introducción a la fama y difusión de la obra de Murillo a través de las copias. In *Bartolomé Esteban Murillo y la copia pictórica*. Granada: Universidad de Granada. pp. 17-36.

Macartney, H. (2002) La colección Stirling Maxwell en Pollok House, Glasgow. *GOYA*. Madrid. pp. 345-356.

Marcaida López, J.R. (2014) *Arte y Ciencia en el Barroco español*/ Marcial Pons. Ediciones de Historia.

Marciari, J. (2014) El joven Velázquez: La educación de la Virgen de Yale. In *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery.

Martínez Ripoll, A. (2005) Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad. In Catálogo Exposición *De Herrera a Velázquez*. Sevilla. pp. 83-98.

Mata Torres, J. and Marfil Ruiz, P. (2017) El ámbito doméstico en la obra de Velázquez. In *Arte barroco y vida cotidiana en el mundo hispánico: entre lo sacro y lo profano*. El Colegio de Michoacán. pp. 81-100.

Morel, T. (2020) Sir Roberts Walpole's Spanish pictures. In Kent, I. (ed.). *Collecting Murillo in Britain and Ireland*, CEEH, The Wallace Collection. pp. 19-45.

Navarrete Prieto, B. (2014) La educación de la Virgen y la conformación del primer naturalismo. In *El joven Velázquez: la educación de la Virgen de Yale restaurada*. Yale University Art Gallery, pp. 57-71.

Navarro, C.G. (2017) catalogue card of *La temprana carrera de Murillo*. In Navarrete Prieto, B. (ed.). *Murillo y su estela en Sevilla*. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS).

Nicita, P. (2018) catalogue card of *La Virgen con el niño*. In Cano Rivera, I., and Muños Rubio, M. del V. (eds.). *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte. pp.160-163.

Pérez López, N.V. (2017) La iconografía del Buen Pastor Niño y su vinculación con la pintura barroca sevillana. *Laboratorio de Arte*. 29. pp. 311-328.

Pérez Sánchez, A.E. and Navarrete Prieto, B. (2005) *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. Focus Abengoa.

Porres Benavides, J. (2020) Nuevas adiciones al catálogo de Bernardo Lorente Germán. *Boletín de arte*. 41. pp. 289-293.

Porres Benavides, J. (2020) Juan Ruiz Soriano, nuevas visiones y las series hagiográficas de San Francisco. *Archivo hispalense: Revista histórica, literaria y artística*. 103. pp. 355-384.

Portús Pérez, J. (2019) Murillo, hoy y mañana. *Murillo ante su IV Centenario: perspectivas historiográficas y culturales*. Universidad de Sevilla. pp. 25-46.

Portús Pérez, J. (2007) Velázquez, pintor de historia. Competencia, superación y conciencia creativa. *Las Fábulas de Velázquez: Mitología e Historia sagrada en el Siglo de Oro*, Museo Nacional del Prado. pp. 14-71.

Portús Pérez, J. Sevilla, Madrid, Sevilla. In Finaldi G., Álvarez-Garcillán M., García-Maíquez, J., and Partús, J. (eds.). *Catalogo de la Exposición: Velázquez-Murillo-Sevilla*. Hospital de los Venerables de Sevilla, Fundación Fondos de Cultura de Sevilla, (Focus) 8 Nov 2016-28 Feb 2017.

Quiles García, F. and Cano Rivero, I. (2006) *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.

Quiles García, F. (2020) Sería por Primavera... Sevilla, una ciudad herida (1649). *Cuadernos de los Amigos de los Museos de Osuna*. 22. pp. 37-41.

Requena Bravo de Laguna, J.L. (2018) Los duques de Devonshire Cavando tutus. *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo*. 38. pp. 118-130.

Sáez, A. (2018) De la mesa al lienzo. El bodegón en la pintura barroca española. *Blog de Cultura Investigart*.

Salort Pons, S. (2005) Las relaciones artísticas entre Italia y Sevilla durante el primer tercio del siglo

XVII. *De Herrera a Velázquez: el primer naturalismo en Sevilla*. pp. 53-67.

Sánchez-Lassa de los Santos, A. (2010) Usos y costumbres culinarios en la Sevilla de Murillo. *El joven Murillo*. Museo de Bellas Artes de Bilbao.

Stirling-Maxwell, W. (1848) *Annals of the artists in Spain*, 2.

Stirling-Maxwell, William (1873) *Essay Towards a catalogue of prints engraved from the Works of Diego Rodriguez de Silva y Velázquez and Bartolome Esteban Murillo*. London.

Valdivieso González, E. (2000) Una alegoría del verano de Bartolomé Esteban Murillo. *Archivo español de Arte*. 73(290). pp. 67-68.

Valdivieso González, E. (2018) Murillo, pintor de la vida popular. In Cano Rivera, I., and Muños Rubio, M. del V. (eds.). *Murillo. IV Centenario*. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Educación, Cultura y Deporte. pp. 91-107.



Terminose de imprimir este libro  
en la ciudad de Edimburgo,  
“Atenas del Norte”  
el día 15 de mayo de 2022,  
día de San Isidro Labrador ,  
componiéndose su primera edición de  
100 ejemplares  
de los que este ejemplar hace el número

FINIS CORONAT OPUS

~ CXXXV ~

## *Notas*







*Una colección del  
Consulado General de España  
en Edimburgo*

*Patrocina:*



*Colaboran:*

*Ilustración de la portada:*

*Yuying Chan, Edinburgh College of Arts*

*Traducción:*

*Departamento de Lenguas y Estudios Interculturales de la  
Universidad de Heriot-Watt: Emilie Hughes (Project  
manager) Georgia McFarlane (translator) Rebekah Galway  
(translator) Amy Donald (reviewer) Stacey Dailly (reviewer).*

*Diseño:*

*Lola González Beiras*

*Imprime:*

*Edinburgh Copyshop Ltd*