

“EL NACIMIENTO DE LA VIRGEN” DE BARTOLOMÉ E. MURILLO (I): LA CARTA DE PAGO



El Nacimiento de la Virgen. Bartolomé Esteban Murillo. 1660. Museo del Louvre

El tercer sábado de 1661, Bartolomé Esteban Murillo se dirigió a la escribanía de Jerónimo de Guevara para asistir a una cita con los albaceas testamentarios del capitán Gonzalo Núñez de Sepúlveda. Éstos les habían encargado el año anterior la “hechura” de un cuadro de la Natividad de Nuestra Señora para la capilla de la Concepción Grande de la Catedral de Sevilla. El calendario marcaba 15 de enero, había llegado el momento de cobrar y Murillo estampó su firma en la carta de pago a cambio de los 2600 reales de plata convenidos por la realización del cuadro. Esa noche, la primera luna llena del año parecía anunciar que la obra que las generaciones futuras conocerían como “El Nacimiento de la Virgen” llegaría a ser considerada como una de las obras maestras del pintor.

El maestro Murillo presentó la escena inspirándose, como ya había hecho en ocasiones anteriores, en la vida cotidiana, y a no ser por la presencia de unos ángeles, podría considerarse como la representación de los momentos posteriores a un parto en una mansión familiar del siglo XVII. Pero había algo novedoso en la obra: un sorprendente estudio de la luz no común en la pintura de la época. En el centro de la composición colocó a la pequeña figura de la Virgen recién nacida en los brazos de una comadrona y rodeada de unas jóvenes que le dan sus primeros cuidados. De la figura de la Virgen emanaba un potente foco de luz que resaltaba al grupo que la rodeaba; esta luz iba

perdiendo potencia a medida que dirigía hacia el fondo de la escena. Los personajes que aparecían en segundo plano estaban sumidos en una penumbra; así a la derecha se podía ver la cama con dosel donde aparecía Santa Ana incorporándose levemente en presencia de San Joaquín, y a la izquierda dos jóvenes calentaban agua en el fogón de una cocina.

Estos fenómenos luminosos son poco comunes en la pintura barroca española siendo más habituales en la escuela flamenca y holandesa de la época, concretamente en Rembrandt¹. Seguramente el maestro tuvo conocimiento de estos modelos holandeses a través de la presencia de algunos de ellos en instituciones religiosas² o en colecciones privadas sevillanas, quizás en la de sus amigos mercaderes y fervientes coleccionistas Josua Van Belle o Nicolás Omazur³.

Francisco Fernández López
Asesor Técnico de Conservación e Investigación
Archivo Histórico Provincial de Sevilla

¹ ÁNGULO ÍÑIGUEZ, Diego: *Murillo*. Sevilla, 1981. Vol. I. p. 302; VALDIVIESO, Enrique: *Murillo. Sombras de la tierra, luces del cielo*. Sevilla, 1991. p. 112

² Sabemos por Fernando de la Torre Farfán que con motivo de la reinauguración de la Iglesia de Santa María la Blanca se expuso un cuadro de Rembrandt, que el poeta y cronista elogia de la siguiente forma: “*El relieve porfiado contra sus términos en las sombras de Reblan (Rembrandt)*”. Vid. TORRE FARFÁN, Fernando de la: *Fiestas que celebró la Iglesia Parrochial de Santa María la Blanca, capilla de la Santa Iglesia Metropolitana y Patriarcal de Sevilla, en obsequio del nuevo breve concedido por Nuestro Santísimo Padre Alexandro VII en favor del Purísimo misterio de la Concepción sin culpa original de María Santísima, Nuestra Señora, en el primer instante physico de su ser. Con la circunstancia de averse fabricado de nuevo su Templo para esta fiesta*. Sevilla, 1666. fol.12v.

³ En el Inventario de bienes de Nicolás de Omazur, comerciante de la seda natural de Amberes, afincado en Sevilla y amigo de Murillo, aparecen varias obras de pintores flamencos como Cornelis Schut, Abraham Janssen, Rubens, Van Dyck u otros sin especificar. AHPS: Leg. 10297, fol. 776r-783v