

Una estampa de Ballester realizada sobre un cuadro de Murillo

* * *

Por Joaquín DE ENTRAMBASAGUAS

Hace ya mucho tiempo que adquirí, en el comercio de anticuarios de Madrid, una bella estampa del grabador Joaquín Ballester, realizada sobre un lienzo original de Murillo, al que se añadió, ocupando la anchura inferior del cuadro, una cartela, donde constan el nombre del pintor y el título nobiliario de su poseedor, el duque de Almodóvar.

No logré identificar el cuadro de Murillo, pero reuní cuantos datos pude hallar sobre el autor de la estampa, hoy casi olvidado, aunque gozó de justo prestigio en su tiempo, como puede comprobarse por la siguiente síntesis de su vida y de la variada labor que desarrolló en su arte de grabador (1).

- (1) La bibliografía referente a Joaquín Ballester, del que aún no se ha hecho el estudio monográfico que se merece, es no sólo escasa —por lo cual la agrupo aquí, para simplificar las citas de ella, cuando corresponda— sino que en algún caso, presenta errores patentes y confusiones, que indico en su lugar debido, si he tenido que subsanarlos.

Véanse, a continuación, las principales obras en que se hallan algunas referencias al calcógrafo valenciano.

RUIZ DE LIHORI, José, Barón de Alcahalí, *Diccionario biográfico de artistas valencianos*, Valencia, 1894, pp. 56-57; BARCIA, M., «Estampas primitivas españolas que se conservan en la Biblioteca Nacional», *Rev. de Arch. Bib. y Mus.*, 1897 (4-8), p. 836; ORELLANA, Marcos Antonio de, *Biografía pictórica valenciana*, 2.^a ed., Madrid, 1967, pp. 476-477; ESPIN RUEL, *Artistas y científicos levantinos*, Lorca, 1931, p. 368; VELASCO AGUIRRE, *Catálogo de grabados de la Biblioteca de Palacio*, Madrid, 1934, pp. 9 y 121; FERRAN SALVADOR, *Historia del grabado en Valencia*, Valencia, 1943, pp. 86-88; BENEZIT, *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs et Graveurs*, Nouvelle édit... Saint-Ouen (Seine), Gaston Maillat, 1960, 8 ts.; PAEZ RIOS, Elena, *Iconografía hispana. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, 1966-70, 6 ts., (t. V, p. 289); ALEGRE Y NUÑEZ, *Catálogo de la Calcografía Nacional*, Madrid, 1968, p. 191; ALDANA, Salvador, *Guía abreviada de artistas valencianos*, pp. 39-40; BEDAT, *L'Académie des Beaux Arts de Madrid*, Toulouse, 1873; PAEZ RIOS, Elena, *Repertorio de grabados españoles en la Biblioteca Nacional*, Madrid (Ministerio de Cultura), Secretaría General Técnica, 1981-1982, 2 ts., con láms., pp. 99-104. Esta última obra, esencialmente, resume lo que referente a Joaquín Ballester contienen las anteriores a ella.

Alude incidentalmente a Ballester y su estampa sobre el cuadro de Murillo: ANGULO IÑIGUEZ, Diego, *Murillo*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1983, 3 ts., t. I, *Su vida, su arte, su obra*, pp. 452-455; t. II, *Catálogo crítico*, n.º 399, y t. III, *Láminas —en negro y color—*, n.º 435.

En la consulta de esta magnífica obra sobre el pintor hispalense ha de tenerse en cuenta que los derechos de su autor sobre *Murillo*, ya completo, fueron registrados en 1980 y que se advierte en su *Prólogo* (t. I, p. X) con probidad no frecuente: «sólo recoge noticias publicadas hasta mediados de 1976».

Finalmente debo dar las gracias, por haberme ayudado personalmente en consultar, parte, de esta bibliografía, a las Bibliotecarias Facultativas Elena Santiago Páez, Consuelo Angulo y María Teresa Corredor, de la Biblioteca Nacional, y de modo singular a Consolación Morales Borrero, de la Biblioteca de Palacio, que ha copiado algunos textos, para mí, con su proverbial amabilidad.

Joaquín Ballester y Ballester nació en Valencia en 1740 y allí fue aventajado discípulo, hasta alcanzar la maestría, de manos del famoso Vergara.

Se trasladó a Madrid, donde triunfó plenamente y consiguió la protección del citado duque de Almodóvar, quien le alentó encargándole, seguramente, la estampación de un cuadro de Murillo que poseía y habría de vender, como veremos.

Una estampa con la figura de la diosa Ceres, «la dibujó y gravó para el concurso de premios de la Real Academia de San Francisco, Joachim Ballester, quien obtuvo el Premio. Año de 1766» y en su ciudad natal se le honró por ello, al ser nombrado Académico de Mérito de la Real Academia de San Carlos, de Valencia, donde llegó a Director Honorario el año de 1778.

Parece ser que también fue autor de la primera plancha, grabada en la Calcografía Nacional (2), que sería quizás la de su estampa premiada.

Asimismo, sin duda, se estamparía en aquélla la del cuadro de Murillo, encargada por el duque de Almodóvar, pues además de ser Consejero de la Academia de San Fernando, era asiduo concurrente a sus actos y en ella pronunció un discurso, con motivo de otra distribución de premios, según Bedat (3). Ni tampoco sería extraño sino probable, que formara parte del jurado que premió la primera estampa de Ballester, anteriormente.

Se conservan estampas suyas desde que tenía unos veinticinco años, poco más o menos, hasta 1803, dejando una abundante producción, de la cual enumera Páez Ríos, las más importantes, en la Biblioteca Nacional, de las existentes, cercanas al medio centenar.

Tratan de muchos y variados asuntos: Emblemas nacionales y oficiales; grabaciones de cuadros de conocidos pintores; ilustraciones de obras literarias entre las que destacan las de sus contemporáneos, las de la edición del *Quijote* académico, muy superiores al texto utilizado para ella y una lámina del poema *La música*, de don Tomás de Iriarte; interpretaciones mitológicas, como *La diosa Ceres*, que le fue premiada; escenas históricas, batallas y hechos significativos en los que demuestra notable inventiva creadora; imágenes de santos; paisajes, principalmente de Sitios Reales; cartas y planos topográficos y militares; monumentos famosos; títulos; tarjetas de visita —que demuestran sus buenas relaciones en la Corte— y muchos retratos de personajes célebres, políticos o particulares, ya descritos y catalogados por la misma Páez Ríos, en otra obra suya anterior a ésta (4).

(2) V. nota 1. Aunque parezca increíble para quienes saben ya las relaciones entre Joaquín Ballester y Ballester con la Calcografía Nacional, es el *Catálogo* de ésta, el que ni lo cita entre sus *Grabadores*. En cambio figura en ellos un Ballester —sin más datos— porque le confunde con otro Joaquín Ballester, del cual dice: «Grabador mallorquín. Nació en Campos. Ayudó a Montaner en la delineación y grabado del Mapa de las Islas, que se terminó en 1765. Fue protegido del cardenal Antonio Despuig, quien al obtener el arzobispado de Valencia, le nombró administrador general de aquel arzobispado, pero Ballester rehusó, dedicándose por completo al grabado de láminas. 1778, director de la Academia de San Carlos de Valencia, atribuyéndole, alguna obra de Ballester y Ballester, como suyas, en los confusos datos, que utiliza, de los dos grabadores, si es que el mallorquín se dedicó al mismo arte de estampación como su semihomónimo.

(3) V. nota 1.

(4) Se alude aquí siempre a la segunda de las obras de Elena PAEZ RÍOS, su *Repertorio...*, que incluye la anterior a ellos, *Iconografía hispana*. (V. nota 1).

Aunque Ferrán Salvador, siguiendo unas citas de otros autores anteriores, nos dice que entre las estampas, realizadas por Ballester, había «varias copias [sic] de cuadros de Murillo», no indica cuáles sean, pero en el *Repertorio* de Páez Ríos, ya aludido, en su lista de estampas de Joaquín Ballester, aparece, como caso único, un cuadro de los llamados «de género» a los que parece no se dedicaba el artista valenciano cuya ficha copio exactamente a continuación:

«51. *Las gallegas a la ventana*. Cuadro original de Bartolomé Murillo, que posee el Excmo. Sr. Duque de Almodóvar. Joaquín Ballester lo gravó [Errata: grabó]. 276 x 333» (5).

La identificación de la estampa no ofrece la menor duda, pero su sorprendente título me impulsó a ir a la Biblioteca Nacional para examinar la ficha original, del archivo correspondiente de su Sección de Bellas Artes y allí constaba el de *Muchachas a la ventana*, en letra de mediados del siglo XIX, que alguien, con letra relativamente reciente, había sustituido por el que aparece en el *Repertorio* citado, cuya cuidadosa autora había pensado que con autoridad debida –y así sería– se había enmendado el texto, en años anteriores. Y cuantas gestiones se hicieron para localizar al autor de la enmienda fueron inútiles, pese a diversas suposiciones de las solícitas bibliotecarias.

En 1808 murió Joaquín Ballester, en duros momentos históricos de España; cuando quizás ya le fallaba la precisión admirable de su buril de estampador y se había retirado seguramente a Valencia (6).

Por otra parte, poco tiempo después de adquirir la estampa de Ballester, como dije; cuando ignoraba el paradero del cuadro de Murillo, inseparable de ella, para comprender qué había realizado Joaquín Ballester al grabarlo y

(5) Tal es la medida exacta del grabado, dada por PAEZ RÍOS, pero debo agregar, a la vista de la estampa, que se tiró en papel de hilo blanco ahuesado, más o menos, por el tiempo, desde su imprimación.

No tiene filigrana alguna ni puntizones ni corondeles, aunque sea papel de tina.

El margen del papel, que rodea a la estampa, varía algo en cada ejemplar, conforme al recorte que ha sufrido, pero se puede calcular a la vista de los que conozco, incluso el mío, que debió de medir unos 15 cms., en la parte superior y en los lados y 20 cms. en la parte inferior.

Sospecho, aunque no tengo prueba ni noticia alguna, que tal vez se tiraran ejemplares suprimiendo la cartela del duque de Almodóvar. Añadida por vanidad de éste indiscutiblemente. Existen ejemplares de la estampa completa de Ballester en la Sección de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional: uno en perfecto estado y otro bastante deteriorado. Aunque no lo cita (V. nota 1) –tal vez por haber ingresado en ella después de publicado su *Catálogo* (V. nota 1)–, perfectamente fichada en la Biblioteca del Palacio Nacional, aunque sin ningún título, como es natural. Y supongo que también debe de haber ejemplares en la Real Academia de San Fernando, Museo del Prado, etc., aunque no lo he comprobado por juzgarlo innecesario.

(6) Me hace pensar esto que, entre las últimas estampas de Joaquín Ballester y Ballester, figura una de tema madrileño y encargada en Madrid todavía, pero reveladora de que un discípulo –como muchos de todos los tiempos– hubo de retocarla, creyendo immortalizarse con lo que aprendió del maestro, cuando a éste ya le iban fallando sus facultades, en el empleo de su certero buril:

«40.– El padre de los Pobres San Juan de Dios. A devoción del P. Fr. Miguel Marín Presbytero... del Convto de Nuestra Señora del Amor de Dios...». Joaquín Ballester lo grabó. 193 x 323. Otra prueba dice además: Manuel Navarro la Retocó (sic) y el nombre del grabador casi borrado. 210 x 333». (PAEZ RÍOS: t. I, p. 102. V. nota 1).

Y de seguir viviendo en Madrid entonces, para su edad de sesenta y ocho años y quizás enfermo o retirado de su arte, no era lo más propio estar en la Corte, centro de toda la guerra por la Independencia de España, que en Valencia no era tan violenta. (Cfr. PEREZ DE GUZMAN y GALLO, Juan: *El dos de Mayo de 1808 en Madrid*, 1908, y en *Estudios, dedicados a Menéndez Pidal*, «Hacer el primo», por Joaquín de ENTRAMBASAGUAS, Madrid, 1952, t. III, pp. 55-94.



*Quadro original de L^o Bartolomeo Murillo
que poses el Excmo A^{to} Duque de Umbrías*



aunque abrí un paréntesis en varios estudios que estaba realizando, sólo el fracaso había alcanzado.

Pero eso que llamamos casualidad y rige todo, quiso que en un viaje oficial por Norteamérica en 1968 (7), me encontrara sin proponérmelo y con la natural sorpresa, que el cuadro de Murillo, inspirador de la estampa de Joaquín Ballester, pertenece a la National Gallery de Washington y es considerado como obra indiscutible de Murillo (8), con el título de *La dueña y su pupila* (9).

Cumplida mi sencilla misión, como disponía de tiempo para ello dediqué, todo el necesario, para examinar el lienzo de Murillo en cuestión.

La impresión directa y detenida que produce, a quien lo contempla para su minucioso examen, es descubrir, desde el primer momento, que el cuadro presenta dos aspectos que, independientemente, más que en conjunto, han de considerarse.

(7) *Biobibliografía de Joaquín de Entrambasaguas*, 1983. En 4.º, XXXIX 89 págs., Índice y Colofón. (Cfs. las págs. XXIX-XXX y los grupos I y II (págs. 1-50). Edición venal cuyos ejemplares se están distribuyendo por las Bibliotecas y Departamentos de Universidades, Institutos Nacionales de Enseñanza Media y otros centros docentes de España y el extranjero.

(8) *Catalog... of... National Gallery*, Washington, n.º 444. Medida: 46 x 40 pulgadas inglesas, equivalente a 122 x 101 cms.

El lienzo estaba entonces necesitado de una cuidadosa limpieza, junto con la restauración de algunos pequeños deconchones, por los cuales se podía percibir la tela en que se pintó; un tejido de clase basta, de lienzo propiamente casero en su uso y no para arte pictórico, al que quizás se le diera la fuerte imprimación negra que tiene, para suavizar su aspereza.

Téngase en cuenta cómo en otra ocasión, que yo sepa, Murillo utilizó un lienzo parecido para pintar su famosa *Virgen de la servilleta*, de legendaria popularidad, con razón fantástica para Angulo Iníiguez y que Mayer, según indica Angulo también, «encarece su mal estado de conservación» (ts. I, pág. 373; II, n.º 66, y III, lám. 242).

Añadiré finalmente, que en esta última pintura del pintor sevillano, como en la que nos ocupa, tanto la Virgen como el Niño, se apoyan también en la abocetada viga del taller y lo mismo la pintura del Niño riendo (t. II, n.º 380, y III, lám. 447) confirmando cuanto se ha dicho de esto, anteriormente.

(9) ANGULO INÍGUEZ reproduce el cuadro con el título de *Muchachas a la ventana* (t. III, lám. en negro, n.º 435) y no con el indicado que hoy tiene.

Empezando por el primero que se ha citado, *Las gallegas a la ventana*, aunque sin consignar, como se ve en lo que sigue, ninguna fuente documental que lo justifique, dice:

«Cuando el cuadro se encuentra en Madrid y Ballester (+1808) abre su estampa, titula el cuadro *Las gallegas*, lo cual es erróneo, pues no lleva ninguno.

Y un poco más adelante, afirma refiriéndose a lo mismo: «Ahora bien, no debe olvidarse que la más antigua de estas denominaciones (*Las gallegas*) no se remonta más allá de fines del siglo XVIII y que si no conserva una tradición, lo que refleja es la interpretación de esta época».

Pero ninguna de las dos explicaciones es satisfactoria, porque no indica dónde consta esa «tradición» surgida un siglo después de haberse pintado el cuadro y en cuanto a la interpretación del título no ofrece posibilidad alguna, ya que las dos mujeres del lienzo no presentan atuendo ninguno que pueda recordar a Galicia en nada.

Todo lo del nombre, con su innegable tono celestinesco, para darle mayor atracción acaso, es tal vez invención del duque de Almodóvar, que oralmente se lo diría a Ballester, aunque lo más seguro es que al referirse al lienzo lo designara por «el Murillo», pues no tendría otro seguramente.

Y desde que el cuadro sale de España, de manos del duque de Almodóvar, en 1823, vendiéndoselo a Lord Hayesbury —con su chismosa leyenda, que le debió de interesar al no menos chismoso Embajador de Inglaterra en Madrid, —el diplomático lo refleja, al exponerlo por primera vez en la British Institution, en 1828, titulándolo *La cortesana española*, pero quizás convencido de lo necio que resultaba, en la segunda vez que lo expone, en 1864, aparece titulado, sencillamente, *Muchacha española*, esto es, la que centra, por sí misma, el cuadro, según dije.

Vendido de nuevo el cuadro a P. A. B. Widner, su hijo, E. Widner, lo dona en 1942 a la National Gallery de Washington, donde aparece con el título indicado, porque tanto hablarle de las inventadas gallega y su consabida murmuración le parece a quien lo trocara, el más apropiado, en vez de designarle *Dos mujeres*, sin más, que sería lo correcto. Y lo curioso es que en nuestros días casi, cuando ya es «tradición», aunque vulgar y ridícula, repercute en la ya citada ficha de nuestra Biblioteca Nacional, según se dijo antes.

Y de esta vaguedad celestinesca y de la inexistente ventana no ha podido librarse el comentario que le dedica ANGULO cuando trata de él, de modo más lírico que crítico. (Véanse ts. I y II, nota 1).

El primero, de interés primordial, es la parte del cuadro que constituye una pintura concluída, magistralmente, que, por ello lo centra sin remedio y otro, el resto del lienzo, que como un innecesario contorno, rodea la primera, está abocetado con diferentes calidades.

La composición del cuadro empieza por confirmar esas dos distintas partes indicadas, que no se pueden unificar para apreciar su mérito artístico.

Sobre la negra imprimación del lienzo se han pintado dos mujeres que no forman grupo porque nada las relaciona entre sí.

Serían perfectamente separables de no estar en el mismo cuadro, porque son en absoluto diferentes, desde el punto de vista pictórico.

La de la derecha, casi adolescente, centra, en realidad, el cuadro, como he dicho, por su superioridad de factura.

Ha sido preparada como modelo, cuidadosamente, bajo la dirección de Murillo, indicando las condiciones de la imagen deseada.

Desde su variado y brillante colorido, hasta sus menores detalles, parecen darle un relieve, aun sin tenerlo, de la monotonía del fondo; adquiriendo así una adelantada e inexistente perspectiva, respecto del resto del cuadro.

El atuendo de la muchacha es muy cuidado, al uso de su tiempo, y confirma lo dicho. Su cabello ha sido dividido con el batidor, por una raya ligeramente oblicua, para destacar la onda central del peinado y los perendengues que lleva en el lado derecho de él.

Su vestido es más propio de fiesta que de diario, por su descote y sus diversos adornos. Incluso sus brazos, arremangados graciosamente, lo están para mostrar su belleza. Y por acentuar toda naturalidad, uno se apoya en el borde inferior del cuadro y el otro apoyado también, le sirve, con ademán expresivo, para sostener la cabeza, del lado derecho.

Su mirada, penetrante, está fija en el pintor, y también, en consonancia con la grata sonrisa, adoptada por él, pero toda esta preparación, casi imperceptible, no ha impedido, por ello, tal vez, su adopción propia de un reflejo, en todo, de curiosidad, que el artista ha aceptado por su espontánea y atractiva gracia.

En fin, para que no se descomponga ni fatigue tan singular modelo, Murillo, previamente, le ha hecho apoyarse en una viga o tabla de su estudio, que se extiende, inmutable, de un extremo a otro del lienzo, que termina en ella, naturalmente, su parte inferior y está sólo abocetada para que cumpla su misión, porque no va tener otra en la composición del cuadro.

Al concluir Murillo la pintura de la muchacha, con todos los recursos de su arte, hasta lograr una obra digna de él, la viga abocetada que sirvió de apoyo a la muchacha, se prolonga, sin solución de continuidad, en dos listones paralelos abocetados también, formando los tres elementos una sola pieza, que se pierde a la vez con el fondo negro de la imprimación y el lógico final, del lienzo utilizado, que no se enmarca con nada.

Puede darse por seguro que, después, y no inmediatamente, surgió la idea, no de Murillo acaso, de dar al cuadro un aspecto de ventana, olvidan-

do toda realidad, lo que en su predominante concepto de la pintura, no hubiera patrocinado el pintor.

Con tan descabellado fin, se pintó abocetadamente, pero disimulándolo en lo posible, una hoja de ventana, unida; formando una pieza con todo lo anterior y sin su pareja correspondiente en el lado derecho, faltó el lienzo, de espacio para ello y también sin las bisagras ni los herrajes correspondientes, ni menos en el resultante e inopinado alféizar, del que materialmente forma asimismo parte, de las huellas de donde había de encajar de ser posible cerrarla, aunque su exagerada altura, sin fin, y anchura limitada no lo presienten.

Hay motivo sobrado, a mi parecer, con todo lo expuesto, que lo último que se ha pintado con menor abocetamiento y además, en otra ocasión, ha sido la mujer de la izquierda –tal vez ni como modelo, sino para llenar el negro vacío que quedaba en el cuadro– en un vestido propio para andar por casa, sus mangas recogidas al descuido que se cubre la parte inferior de su rostro, con un extremo de la toca sostenida por su mano derecha, mientras apoya la izquierda, sin la menor contracción de hacerlo, en la ventana y no como la muchacha de la derecha en el falso alféizar, lo cual era más propio.

Si con este gesto trata de disimular quién es –lo que acaso fuera posible–, no lo logra, porque al pintarla no se han ocultado ni su recto perfil ni la finura de sus dedos, extendidos, casi apoyados simplemente.

A diferencia de su compañera de lienzo no ríe ni muestra sorpresa ninguna y en su indiferencia, salvo dirigir la mirada inexpresiva a quien la pinta quizás lo que tiene es mala gana, por repetir una vez más, como modelo lo que ha realizado muchas veces y quizás este ademán de encubrirse es el último que hizo antes de pasar a formar parte del heterogéneo lienzo.

¿Es todo el cuadro existente de Bartolomé Esteban Murillo?

Desde el momento que percibí, en su composición, los dos aspectos perceptibles: el original, y el más o menos abocetado me parece obra indiscutible de la mano magistral de Murillo, la muchacha de la derecha y el resto del lienzo, abocetado o casi abocetado, aunque muestre los conocimientos aprendidos del maestro, obra de uno o más, de sus discípulos –ya que no revela una definida personalidad–que se ensayaron en conluirlo de la forma que está, pues no se trataba sino de un apunte perfecto en lo original, de la muchacha de la derecha, a fin de recordarla Murillo en su momento de posar para él, del propio pintor sevillano.

Es decir que puede juzgarse lo original, al menos, un modelo de taller, considerado así desde el comienzo de este siglo, por un crítico de Murillo, C. Justí (10), cuyas palabras referentes a la utilización de la muchacha con el fin indicado, recuerda de esta forma Angulo Iñiguez, sin seguir la ruta

(10) JUSTI, C., *Murillo*, 2.^a ed., 1904, Seemann, p. 23.

que se abría con ellas: «para Justi el modelo [sic] de la joven es el de la Santa Rufina del Museo de Dallas» (11).

Lo que no puede ofrecer duda es que Joaquín Ballester, siguiendo su probado sentido estético, hubiera elegido este cuadro de taller, aunque fuera, en parte, innegable, de Murillo, entre las magníficas obras del gran pintor sevillano.

Ni puede parecer inverosímil que de haberlo hecho se hubiera limitado a grabar la imagen de la muchacha, sin más entornos ajenos a ella, lo cual hubiera dado, al arte del buril, una estampa encantadora.

Pero había de obedecer el imperativo del duque de Almodóvar, como hizo aunque, por fortuna, igual que si cumpliera un ejercicio de maestría, bien demostrada en este grabado, cuya ejecución se le encomendó sin contar con sus predilecciones.

La estampa del cuadro de Murillo, que grabó Joaquín Ballester, es de toda su obra, aquella en que victoriosamente supo emplear, a fondo, toda la técnica de su arte, que ya era admirado por otras producciones suyas, no inferiores a ésta.

Adoptó, primordialmente, el ser respetuoso con el original que había de estampar, atento a perfeccionarlo cuanto pudo, desde el punto de vista de la grabación y ello rigió su labor.

Tal vez lo más acertado que hizo fue no sustituir el descarado aboceta-

- (11) Con *Santa Justa*, de Murillo también, formando pareja, en el Virginia Meadows de Dallas (Estados Unidos de Norteamérica).

Se estudian por ANGULO IÑIGUEZ en su *Catálogo crítico* (t. II, núms. 346-347), quien corrobora la opinión de Justi, repitiéndola, aunque con referencia errónea, que subrayo: «el modelo de Santa Rufina, es el de *La gallega en el balcón* [sic] de la National Gallery de Washington», p. 277.

La opinión de Justi aceptada por Angulo, y quien compare ambos cuadros, es indiscutible en Santa Rufina pero, exceptuando la posición, lo es también en Santa Justa, incluso en el atuendo que llevan, con su peculiar lacito en el descote. Pero asimismo sucede en todas las imágenes que pintó, indudablemente, de las dos alfareras patronas de Sevilla, como las del cuadro en que sostienen, ambas, la Giralda, símbolo de su ciudad (t. III, láms. 213-214, 236 y 609-610). Pero, además, el perfil y dedos finos, ya señalados en la mujer de la izquierda del mismo lienzo, son las facciones, que se revelan completas en lo que cubre con la toca, también aparecen en algunas de las imágenes de Santa Justa y son con ligeras modificaciones, como las de la muchacha protagonista del cuadro, reiteradas hasta la saciedad en la mayoría de las vírgenes de Murillo, incluyendo las de la advocación de la Purísima, fáciles de comprobar en gran número de ellas (V. t. III).

Angulo Iñiguez alude, sin darle la importancia debida, a que en alguna ocasión se ha querido identificar a varias de estas imágenes de la Virgen con doña Beatriz García de Cabrera, la mujer de Murillo (t. I, pág. 409, nota 1) lo cual, por las manos y el perfil me parece confirmado y explica, al cubrirse con la toca, el no juzgar discreto cuando ha servido tantas veces, al natural, de modelo al pintor, dando seguramente lugar a burlas de los sevillanos que la conocerían, en gran número, al ver elevada a los altares a la mujer del maestro, al que no podía negarse, pero sí a servir a sus discípulos para ejercitarse en su arte.

Más no sólo el caso de *Dos mujeres*, cuya huella se descubre fácilmente, en varios cuadros del pintor, sino que existen otros, tanto o más patentes que el señalado.

En la obra *El regreso del hijo pródigo*, por ejemplo un modelo está repetido, hasta tres veces, en el cuadro: el protagonista, arrodillado, de perfil, y los dos servidores que le ofrecen y éstos, tan iguales, que parecen uno, contemplándose en un espejo (V. t. III, láms. 274-276), como pude advertir en la misma National Gallery de Washington, donde se encuentran (n.º 83 del *Catalog...*).

Y estas coincidencias que podrían dar lugar a verdaderas series de modelos en Murillo —estudio no faltar de interés— revelan contra lo que supone su mejor biógrafo y crítico, Angulo, una extensa obra de taller, en colaboración el maestro con sus discípulos, familiares, aprendices, criados y esclavos, que enumera cuidadosamente en la *Cronología* del artista, desde que contrajo matrimonio y puso su casa y taller, no mucho después de 1645, en que se casó con la citada doña Beatriz García de Cabrera (V. t. I, págs. 143-160). Pero esto ya cae fuera de la demarcación de este artículo.

miento de la improvisada e incompleta enmarcación de las figuras por una igual, cuidadosamente realizada por él.

Prefirió ocultarla con una enmarcación de invención personal, que la supliera, aunque respetó y rehizo, sin alteración, la hoja de la ventana fingida, dándole un valor plástico que en el original no tiene. Y también, sin variación ninguna, pero reanimando sus líneas abocetadas.

El aludido encuadramiento, grabado personal de Joaquín Ballester, se compone de tres bandas independientes, aunque acertadamente armonizadas entre sí; de una sencillez elegante, frente a las exageraciones «rococó» de la época, y conforme con la importancia que habría de tener cada una de ellas.

En vez de anular el inexistente alféizar, base, con el batiente de la imposible ventana, sustituyéndolo por cualquier apoyo para la muchacha, encubrió lo que no tenía eficacia suficiente para ser real y la ocultó con una ancha banda de finas rayas verticales de indiscutible ornato, colocando encima a lo largo de toda ella, que cubre la viga del cuadro de Murillo, un borde blanco, que le da motivo para apoyarse en él y destacarse más, a la figura de la derecha, esencial del cuadro, que aún no variando la estructura original, adquiere relieve, la colocación de la protagonista del cuadro, quien a la vez contribuye, por la separación que implica, a la difícil independencia del batiente de la ventana, mejorada notablemente, como ya he dicho, con las posibilidades realistas y de contrastes del grabado.

Ambos laterales, apenas abocetados en el lienzo, han sido igualmente cubiertos también, con sendas bandas de líneas entrecruzadas, de modo distinto, que los cubren, con diferente anchura, para entonar, con cada uno de los lados del cuadro, con referencia a la banda inferior y con la ya admitida ventana original, en absoluto falsa.

Las distintas tonalidades de los blancos, oscurecidos en el original, a causa de los años, probablemente, se han renovado con el arte de la estampación, pero sin alterar sus diferencias originales, para hacer resaltar la abocetada figura de la izquierda y dar a la otra la intentada perspectiva del modelo, aunque avivándolas; lo mismo el rostro visible, acentuando su perfil, tan revelador de sus delicadas facciones, como la finura de sus manos, que ya señalé. Todo sin alterar lo más mínimo la inductora línea del dibujo.

Es innecesario decir que lo abocetado que presentaba para la estampación de Joaquín Ballester parte del cuadro de Murillo, ha perdido ese carácter, mediante su certero y hábil manejo del buril, con todas las posibilidades que su arte le daba para ello, aunque siguiendo, como en todo, el lienzo original.

En cambio no ha alterado el negro uniforme de su imprimación, sin sustituir, con nada, este inconfundible final del lienzo sin enmarcamiento ni aun abocetadamente con algo de lo realizado en la parte inferior y en los lados izquierdo y derecho, porque, en realidad no debía variarse, ya que así lo dejó la voluntad del pintor sevillano.

Hay que reconocer —después de tan detalladas informaciones— que se tra-

ta de un caso, poco frecuente, en la estampación, cuando ésta ha de interpretar una pintura, deteriorada por el tiempo, del tipo de la de Murillo:

El de lograr un grabado que con la habilidad del buril y el empleo de todas las posibilidades de su arte, dominado por el autor, refleje en la stampa los mismos matices pictóricos del modelo e incluso, como sucedió en esta ocasión, supla sin desviación alguna, lo que el tiempo había hecho desaparecer en el lienzo (12).

Y así sucedió, que la stampa de Joaquín Ballester, en que para ganarse la protección del duque de Almodóvar, puso toda su destreza de grabador, sea de las más bellas suyas, en su mejor época; constituyendo una verdadera obra maestra.

Por último, hemos de lamentar cómo habiéndose montado una gran exposición, para conmemorar el III Centenario de la muerte de Murillo, con la mayor parte de su obra y algunas de varios artistas de su época (13), este cuadro suyo no haya figurado en ella (14), siendo como se ha visto, de innegable interés, más que por sí mismo —en la total obra del pintor sevillano— por su trascendencia, expuesta en este artículo.

(12) ¿Cuándo se pintó el cuadro?

En la acronológica evolución de la pintura de Murillo, exceptuando sus grandes obras contratadas y alguna fechada, *ANGULO INIGUEZ* supone el cuadro de las *Dos mujeres* «algo anterior a 1660, aunque en otra ocasión afirma: «Su fecha es más antigua de lo que se supone» (V. los ts. II, n.º 399 y I, pág. 452, respectivamente).

Ahora bien, como *MAYER* y *FISCHER*, citados por *ANGULO*, lo sitúan, el primero «de hacia 1665-1675» y el segundo «de hacia 1670», no hay duda de la razón que tiene aquel y nosotros, pues la influencia del lienzo en la obra de Murillo lo retrotrae a los comienzos del desarrollo de su taller, ya indicado, esto es hacia 1650, por lo menos ya que su factura pictórica y realista pertenece a ese período de nuestro barroco, independiente de los demás de la época, que se extiende desde el último tercio del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, en que se va reiterando, al ir perdiendo su tono popular, hasta diluirse con otras influencias a comienzos del siglo XVIII (Cfr. *ENTRAMBASAGUAS: Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Editora Nacional, 1975).

Dando todo esto por más que posible, el lienzo de las *Dos mujeres* estaría colgado para su utilización en el estudio de su autor, pero no es posible comprobarlo, pues como indica *ANGULO INIGUEZ*, en el *Inventario* de cuanto constituye la casa del pintor, después de su muerte, en 1682 el que lo va haciendo «escribe secamente este asiento: Todo el estudio del pintor», quizás por no fatigarse en enumerar la cantidad de bocetos, apuntes y enseres diversísimos que tendría allí. Entre ellos el cuadro, en parte abocetado de las *Dos mujeres*, ya que existen las indicadas pruebas de que lo utilizó como modelo según mi iniciada sugestión en este sentido (V. la nota 11) y de mismo modo, descuidado, seguiría en manos de sus herederos o del que lo obtuviera de algún modo.

(13) V. Catálogo: Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]. Museo del Prado. Madrid, 8 de Octubre - 12 de Diciembre 1982. Royal Academy of Arts. Londres, 15 de Enero-27 de Marzo 1983. [Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. Fundación Juan March].

Contiene algunos estudios de interés pero nada referente a la stampa de Joaquín Ballester ni al cuadro de Murillo que grabó en ella.

(14) Quizás por no haber podido ver el cuadro de Murillo directamente o por haberse dejado llevar de otras circunstancias que se verán en esta nota, *ANGULO* escribe en su *Catálogo crítico* (n.º 399), con un convencimiento absoluto, al empezar la ficha correspondiente al lienzo:

«El alféizar está repintado, cuyos planos y vertical [*sic*: errata: Como se ha dicho anteriormente es al revés: plano y vertical] pueden verse en la stampa Joaquín Ballester y de W. G. [*sic*: errata: F.] Mason. Tanto aquel [el alféizar] como el encuadramiento lateral son invención de éstos y no copian el original... «dos repintes citados en el supuesto alféizar, podrían permitir pensar que el cuadro primitivo presentase las figuras de cuerpo entero y que hubiese sido cortado antes de grabarlo J. Ballester».

Y más adelante insite con verdadera convicción: «Lamento que la dirección de la National Gallery de Washington no haya accedido a mis reiterados ruegos de que se levante el repinte del alféizar para aclarar los problemas que ofrece esta parte del cuadro».

Indicaré en lo que atañe a la stampa de Ballester, que se cita correctamente, pero la de Mason no es, sin duda, distinta, sino otro ejemplar que poseyera de la misma, pues se trata de un coleccionista de arte (V. *Angulo*, t. I, en el índice de *propietarios de cuadros*, pág. 637), y no de un pintor o grabador.

En cuanto a los problemas del alféizar —ya explicado detenidamente— los ha suscitado, al parecer una copia del original de Murillo, con las figuras de cuerpo entero, apoyadas en una balastrada con un

gato, sirviéndose del lienzo auténtico, cuando estuvo en el Palacio Real, como se verá por lo que sigue, lo cual obliga a sospechar si fue uno de los adquiridos por Isabel de Farnesio en la venta masiva de cuadros de Murillo en Sevilla, no sólo a la Reina sino a cortesanos que la acompañaban y a extranjeros, contra la cual dio una orden gubernativa el Conde de Floridablanca en 1779. (V. ANGULO: t. I, págs. 215-219).

Después tal vez le fue regalado por algún Monarca al duque de Almodóvar o a un antepasado en su título nobiliario, pero antes, ordenó seguramente que se sacase una copia exacta del original de Murillo, y así se explica que en el Inventario de Palacio de 1814, figure: «Vara y quarte en cuadro de dos mujeres asomadas a una ventana la una apoyada sobre los brazos y la otra se está riendo y tapando la boca con un pañuelo [sic]. «Y ANGULO añade refiriéndose a esta copia: «No he podido localizarla» (t. I, pág. 208), lo cual es de lamentar porque no sería de un mal pintor y daría la factura debida a lo abocetado.

Pero no olvidemos que Joaquín Ballester, por indudable encargo del duque de Almodóvar, sólo tuvo presente para hacer su estampa el cuadro original de Murillo que él poseía cuando se lo propuso, antes de desprenderse de él y que el artista valenciano, no conoció o no siguió, otro modelo, con absoluta seguridad.

Y que no haya venido el cuadro de Murillo a la exposición conmemorativa del pintor hispalense, después de los «reiterados ruegos» de mi buen amigo y colega ANGULO IÑIGUEZ al Director del museo donde se halla el lienzo, me parece natural, nada la autoridad del crítico del pintor por el temor de que en Madrid o en Londres se intentara levantar la pintura abocetada del alféizar, como de otras partes, ya indicadas, con el consiguiente detrimento de la pintura de que es responsable.

En cuanto a la estampa de Joaquín Ballester, no me explico que no figurara un ejemplar de ella en la Exposición, para dar idea del cuadro original de Murillo, incluso más completa de la parte abocetada del lienzo.