



## UN LIENZO ATRIBUIDO A ESTEBAN MÁRQUEZ

## A CANVAS ATTRIBUTED TO ESTEBAN MÁRQUEZ

ÁLVARO CABEZAS GARCÍA  
IES Ponce de León

Recibido: 06/07/2021

Aceptado: 26/11/2021

### RESUMEN

En el presente estudio se propone añadir al catálogo del pintor Esteban Márquez la obra *San Juan de Patmos*, que reúne todos los valores estéticos que hicieron apreciada su pintura como una perfecta continuación del estilo de Murillo en la Sevilla de finales del siglo XVII.

*Palabras clave:* Esteban Márquez; San Juan Evangelista; Pintura sevillana; Iconografía; Apocalipsis.

### ABSTRACT

In this study it is proposed to add to the catalogue of the painter Esteban Márquez the work *San Juan de Patmos*, which brings together all the aesthetic values that made his painting appreciated as a perfect continuation of Murillo's style in Seville at the end of the seventeenth century.

*Keywords:* Esteban Márquez; St. John the Evangelist; Sevillian painting; Iconography; apocalypse.

En una colección particular de Sevilla se conserva un interesante lienzo que hasta ahora había sido plenariamente ignorado por la historiografía artística. Representa la visión reveladora de San Juan Evangelista en la isla de Patmos y, como consecuencia del análisis de sus características formales y del alto nivel de calidad que alcanza, creo factible proponer su atribución segura al quehacer del pintor Esteban Márquez de Velasco (La Puebla de Guzmán, 1652 – Sevilla, 12 de julio de 1696).

Bajo el título de *San Juan de Patmos* (óleo sobre lienzo, 163 x 100 cm), el autor ha representado al apóstol de cuerpo entero, sedente y ocupando la mayor parte de la composición, aunque aún pueden percibirse, por un lado, la agreste y oscura embocadura de la llamada Gruta del Apocalipsis, bajo cuyo umbral escribe el Discípulo Amado el libro del mismo nombre y, por otro, un paisaje en lontananza en el que se mezclan, indefectiblemente, los azules verdosos del cielo y del mar Egeo. El santo es perfectamente reconocible por sus atributos iconográficos: el águila que se posa en el suelo a su derecha (llevando en el pico, a la manera habitual, el tintero y la funda de la pluma), y el característico atuendo compuesto por túnica verde y manto rojo, plasmados aquí con naturalidad y verosimilitud en sus pliegues, formas e imitación de tejidos. El momento concreto figurado es uno de los nucleares del *Apocalipsis* (12, 1-4 y 14-15), en el que se referencia la visión de la Inmaculada Concepción de María, en su condición de Madre de la Iglesia, como una mujer vestida del sol, con alas de águila real, media luna a sus pies y siendo hostigada por la persecución del pecado –manifestado por medio de un dragón de siete cabezas, retorcida cola y fiera violencia–, símbolo del poder antidivino. Esta visión, tratada con detallismo a pesar del reducido espacio que ocupa en el conjunto, está colocada en el ángulo superior izquierdo y San Juan dirige su cabeza tenuemente nimbada hacia ella dejando en suspenso la mano derecha en la que sostiene la pluma de ave con la que, unos instantes antes, escribía sobre la página izquierda del libro que, encuadernado, extiende sobre un extremo del manto y apoya sobre el muslo. Las facciones del Evangelista son finas y nobles, con una encarnación empalidecida y, como rasgos propios de la vejez que sufría por entonces, se muestran encanecidos los reflejos de los sedosos cabellos y de la poblada barba que ostenta. El estado de conservación del lienzo es delicado, ya que toda la superficie del mismo está craquelada –algo que no impide apreciar los detalles con los que se han trabajado las pupilas o los dientes del santo–, pudiéndose, incluso, lamentar pequeñas lagunas en la mitad inferior. Las razones que acomodan esta obra en el catálogo de Esteban Márquez son variadas.



Figura 1. Sevilla. Colección particular. *San Juan de Patmos*. Esteban Márquez (atribución), 1680-1690.

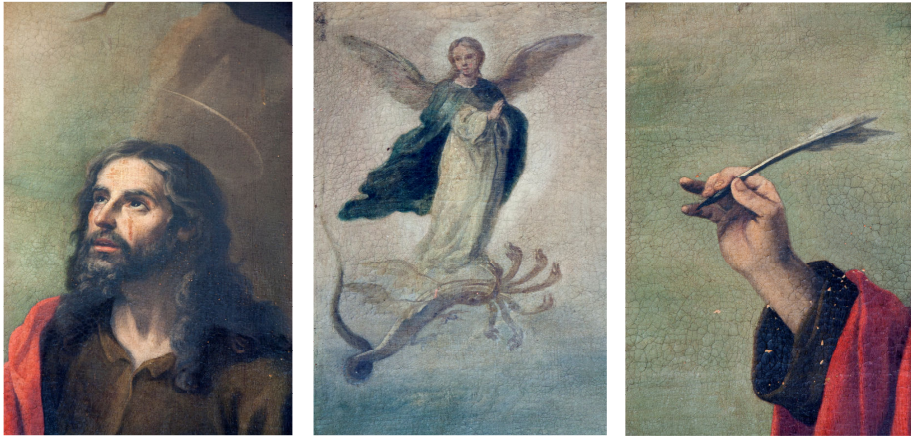


Figura 2. Sevilla. Colección particular. *San Juan de Patmos*. Esteban Márquez (atribución), 1680-1690. Detalle.

En primer lugar, habría que señalar su intensa deuda estética con la pintura de Murillo. La conexión entre el estilo de uno y otro pintor es doble: por formación y necesidad de mercado. Es bien conocido el hecho de que el joven puebleño, después de un aprendizaje inicial en Sevilla con su tío Fernando Márquez Joya († 1672) –uno de los postreros integrantes de la academia fundada por Murillo, Herrera el Joven, Valdés Leal y algunos otros artistas en la Lonja sevillana<sup>1</sup>–, hubo de seguir mejorando sus prestaciones estudiando el estilo murillesco tras fracasar en sus inicios como pintor independiente con pretensiones de embarcarse a América. Se vio obligado a abandonar la ciudad, volver a su tierra y, no habiendo transcurrido mucho tiempo, retornar por necesidad y "solo copiando con cuidado y aplicación las obras de Murillo llegó a ser un pintor correcto y buen colorista de aquel"<sup>2</sup>. Esta experiencia le permitió protagonizar con brillantez el interesante periodo transcurrido desde la muerte de Murillo (1682) hasta su propio óbito (1696), en el que desarrolló numerosos encargos que elevaron su nivel de vida y emprendió lucrativos negocios con América,

\* Quisiera agradecer la ayuda prestada por Ramón de la Campa Carmona, Iván de la Torre Amerighi, Pedro Manuel Martínez Lara y Juan Carlos Martínez Amores a la hora de realizar este artículo.

1 Fernando Márquez Joya formó parte de la misma entre 1669 y 1672, quizá el mismo periodo en que instruyó a su sobrino Esteban, *vid.* CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, t. III, p. 68. Para la cronología de la llamada «Academia de Murillo», *vid.* GARCÍA BAEZA, A., *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla e Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2014, p. 268.

2 CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK Ediciones, edición de David García López y Daniel Crespo Delgado, 2016, p. 752.

formó taller, tejió redes profesionales con destacadas instituciones e, incluso, consiguió confundir su estilo con el del genial pintor barroco, algo que, en el contexto del mercado artístico sevillano inmediatamente posterior a su muerte, reportó a Márquez importantes beneficios profesionales<sup>3</sup>.

En segundo lugar, a pesar de esa latente cercanía formal con Murillo, que le permitió sostener su producción en un notable nivel de calidad –incluso hasta el punto de firmar orgulloso algunas de las pinturas que realizó en sus últimos años<sup>4</sup>–, "su estilo artístico está definido con cierta precisión"<sup>5</sup>, y permite cierta capacidad de atribución<sup>6</sup>. De hecho, parece utilizar con frecuencia el mismo modelo a la hora de retratar personajes masculinos, casi siempre de perfil y con gráciles rasgos faciales. Esto puede comprobarse en la semejanza resultante de la comparación entre el rostro de este *San Juan de Patmos* y el del *Cristo*

---

3 MAYER, A. L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947, p. 367; ANGULO, D. *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981, t. I, p. 206 y t. II, p. 354; QUILES GARCÍA, F., "Alonso Miguel de Tovar, entre Sevilla y la Corte", en *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, cat. exp., Sevilla, Consejería de Cultura, 2006, p. 21; VALDIVIESO, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G., *Recuperación visual del patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012, p. 208 coinciden en que Márquez, junto con Alonso Miguel de Tovar y Lorente Germán, encarnaría el mejor legado murillesco. Para la confusión que suscitaban sus pinturas con las de Murillo, vid. ANGULO, D., "Varias obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo", *Goya*, nº 169-171, 1982, pp. 3-6, para conocer su labor de copista con particular «gracejo», vid. QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde, 2006, pp. 101 y 103, nota 218. La existencia del taller está avalada por VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 3ª edición, 1986-2002, p. 254. De los envíos de pinturas a América dan cuenta KINKEAD, D., "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with de New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *Art Bulletin*, nº LXVI, 1984, pp. 303-310, RODA PEÑA, J., "Una serie desconocida sobre la vida de San Francisco, embarcada para Nueva España, obra del pintor Esteban Márquez", *Topo 92, la revista del 92*, 1988, pp. 16-17 y QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán...*, op. cit., pp. 269-273. Sobre la elevada posición social conseguida en sus últimos años, con privilegiadas relaciones con el Cabildo de la Catedral de Sevilla, advierte *ibidem*, pp. 104, 269 y 270. Esa circunstancia le hizo, probablemente, aspirar a entrar en la corte en 1691 cuando pidió ser nombrado "pintor de S.M." Carlos II. El dato lo ofrece SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 24, nº 1, 1916, p. 60.

4 QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán...*, op. cit., p. 103.

5 VALDIVIESO, E., "La influencia de Murillo en la pintura sevillana", en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, cat. exp. Madrid, Fundación Juan March, 1982, p. 94.

6 En los últimos años se le han atribuido cierto número de obras que conforman un conjunto muy apreciado dentro de la pintura barroca sevillana. Vid. el más reciente estudio de VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2018, pp. 57-106 y las ofertas aparecidas en casas de subastas: *San Agustín y el Misterio de la Santa Trinidad*, Isbilya, 24-10-2018 y Ansorena, 20-7-2021; y *San José con el Niño*, Ansorena, 27-2-2020. MUÑOZ NIETO, E., "Un San Nicolás de Bari de Esteban Márquez. Sobre «trampantojos a lo divino» y floreros", *Archivo hispalense*, 2020, nº 312-314, pp. 445-455 le ha atribuido recientemente un San Nicolás de Bari (Sevilla, colección particular) como perfecto ejemplo de pintura de devoción.

*Salvator mundi* (Sevilla, parroquia de San Bartolomé)<sup>7</sup>, igual que ocurre en la otra versión del mismo tema conservado en Greenville<sup>8</sup>, pero también con la cara del santo de *La Virgen y el Niño con San Agustín* (Odesa, Museo de Arte Occidental y Oriental<sup>9</sup>), con la *Lamentación de Cristo* (Sevilla, parroquia de San Isidoro<sup>10</sup>), *San José con el Niño* (Nueva York, Frick Collection y en la versión del mismo asunto de la Diputación de Sevilla<sup>11</sup>), o con *San Agustín* de la capilla de la Venerable Orden Tercera franciscana del antiguo convento de San Pedro de Alcántara<sup>12</sup>. Otros semblantes que parecen calcados pueden hallarse en el apostolado que realizó –con indudable mano de taller–, para el Hospital de las Cinco Llagas y que hoy se encuentra en la Diputación de Sevilla, entre el que podrían advertirse las coincidencias de la pintura que aquí se estudia con la de las soluciones compositivas y de plasmación facial de las tituladas *San Andrés*, *San Bartolomé*, *San Simón*, *San Matías* y *San Pablo*<sup>13</sup>, algo que vuelve a ocurrir con algunas del Apostolado de la parroquia de San Bartolomé, conjunto en el que se encuadra un *San Bartolomé* que guarda evidente relación con la pintura aquí estudiada, ya que aporta idéntico recurso a la hora de disponer del cuerpo del santo que sostiene un libro abierto<sup>14</sup>. Como Márquez no firmó sus obras hasta 1693 y teniendo en cuenta que todas las mencionadas más arriba no lo están y se creen de la década de los ochenta del seiscientos, la de *San Juan de Patmos*, que tampoco reúne este requisito, debe haber sido realizada por las mismas fechas, cuando el autor se encontraba en su periodo de expansión y desarrollo.

En tercer y último lugar, el modelo iconográfico que debió tomar Márquez para realizar esta obra se encuadra en el propio arte sevillano de su siglo: Francisco Pacheco, Juan del Castillo<sup>15</sup> y un probable anónimo hispalense (Barcelona, Museo Nacional de Arte de Cataluña, número de inventario 113247-000), habían incursionado en el mismo tema décadas antes. Sin embargo, Murillo no acometió nunca este asunto –de hecho escasean en su catálogo las representaciones de San Juan Evangelista, siendo quizá la más lograda la del conjunto

7 Reproducido en VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003, p. 411.

8 Reproducido en VALDIVIESO, E., *La escuela de...*, op. cit., pp. 80-81.

9 Reproducido en *ibidem*, p. 64.

10 Reproducido en *ibidem*, p. 65.

11 Reproducido en *ibidem*, p. 84.

12 Reproducido en *ibidem*, p. 91.

13 Reproducidas en *ibidem*, pp. 96-102.

14 Reproducido en *ibidem*, pp. 101-102. El formato recuerda al *San Jerónimo* (Cádiz, colección particular, *ibidem*, pp. 64-65).

15 VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana...*, op. cit., pp. 115, 209 y 210; MORALES, A., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2ª edición, 1981-2004, p. 335.

apostólico de Parma (Galleria Nazionale, c.1675-1682<sup>16</sup>)—, pero sí pudo aportar a Márquez las referencias que suponen el *San Juan Bautista* (Londres, National Gallery, c.1675) o el *San Jerónimo* (Villanueva y Geltrú, Biblioteca Museu Balaguer, c.1670-1680) para la postura del santo y para la estructura compositiva que consigue Márquez<sup>17</sup>, teniendo en mente el paisaje de *San Juan muestra a Jesús* (Chicago, The Art Institute of Chicago, c.1655<sup>18</sup>). En cualquier caso, a la espera de encontrar alguna referencia gráfica que lo ayudara<sup>19</sup>, quizá la obra que más directamente debió observar Márquez para ejecutar su *San Juan de Patmos* sería el San Juan Evangelista (Sevilla, iglesia del convento de Santa Paula, 1637), realizado por Juan Martínez Montañés, sobre todo por guardar la misma disposición de la figura en el espacio y por detalles de calidad como la representación del águila y de su auxiliadora carga en el pico.

Para concluir, quizá debiera hacerse notar que la pintura propuesta en estas páginas, como obra refinada y destacable de la producción de Esteban Márquez, debió formar parte de un conjunto de evangelistas hoy disperso e incompleto, algunos de cuyos lienzos cuentan con las mismas medidas y presentan las características formales propias de este pintor<sup>20</sup>. También es muy posible que esta obra causara un relativo impacto en la creación artística posterior, algo que parece probar la bella pintura ejecutada por un "seguidor de Juan Simón Gutiérrez" (Sevilla, Museo de Bellas Artes, c.1700<sup>21</sup>), y que, de manera algo más terrenal, muestra al apóstol en el mismo trance, pero sin los pormenores de distinción y refinamiento propios del quehacer del pintor Esteban Márquez, uno de los mejores continuadores de la estética que desarrolló Bartolomé Esteban Murillo en la Sevilla del último cuarto del siglo XVII.

---

16 Reproducido en VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010, p. 526.

17 Reproducido en *ibidem*, pp. 487 y 503.

18 Reproducido en *ibidem*, p. 317.

19 VALDIVIESO, E., *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 256 identificó la stampa de Schelte Adams Bolswert de la que se sirvió Márquez a la hora de componer *La consagración de San Agustín* (San Juan de Aznalfarache, Casa de Ejercicios Betania).

20 *San Marcos Evangelista y San Mateo Evangelista* han sido atribuidos por Enrique Valdivieso a Márquez y subastados por Segre, 19-9-2017. Otras versiones de este último santo fueron vendidas según [consulta: 8-2-2021]. <http://www.artnet.com/artists/esteban-marquez-de-velasco/evangelista-san-mateo-gf9ovv8lyqHJYBpWflseNA2>.

21 VALDIVIESO, E., "Pintura", en MORENO MENDOZA, A., PAREJA LÓPEZ, E., SANZ SERRANO, M. J. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Gever, 1991, t. II: 253 y 254.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, D., *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.
- ANGULO, D., "Varias obras de Esteban Márquez atribuidas a Murillo", *Goya*, nº 169-171, 1982, pp. 3-6.
- CEÁN BERMÚDEZ, J.A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800.
- CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Historia del arte de la pintura en España*, Oviedo, KRK Ediciones, edición de David García López y Daniel Crespo Delgado, 2016.
- GARCÍA BAEZA, A., *Entre el obrador y la academia. La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla e Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla, 2014.
- KINKEAD, D., "Juan de Luzón and the Sevillian Painting Trade with de New World in the Second Half of the Seventeenth Century", *Art Bulletin*, nº LXVI, 1984, pp. 303-310.
- MAYER, A. L., *Historia de la Pintura Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1947.
- MORALES, A., SANZ, M. J., SERRERA, J. M. y VALDIVIESO, E., *Guía artística de Sevilla y su provincia*, Sevilla, Diputación de Sevilla y Fundación José Manuel Lara, 2ª edición, 1981-2004.
- MUÑOZ NIETO, E., "Un San Nicolás de Bari de Esteban Márquez. Sobre «trampantojos a lo divino» y floreros", *Archivo hispalense*, 2020, nº 312-314, pp. 445-455.
- QUILES GARCÍA, F., "Alonso Miguel de Tovar, entre Sevilla y la Corte", en *Alonso Miguel de Tovar (1678-1752)*, cat. exp., Sevilla, Consejería de Cultura, 2006.
- QUILES GARCÍA, F. y CANO RIVERO, I., *Bernardo Lorente Germán y la pintura sevillana de su tiempo (1680-1759)*, Madrid, Fernando Villaverde, 2006.
- RODA PEÑA, J., "Una serie desconocida sobre la vida de San Francisco, embarcada para Nueva España, obra del pintor Esteban Márquez", *Topo 92, la revista del 92*, 1988, pp. 16-17.
- SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., "Los pintores de Cámara de los Reyes de España", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 24, nº 1, 1916, pp. 56-64.
- VALDIVIESO, E., "La influencia de Murillo en la pintura sevillana", en *Bartolomé Esteban Murillo [1617-1682]*, cat. exp. Madrid, Fundación Juan March, 1982, pp. 91-100.
- VALDIVIESO, E., *Historia de la pintura sevillana, siglos XIII al XX*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 3ª edición, 1986-2002.



- VALDIVIESO, E., "Pintura", en MORENO MENDOZA, A., PAREJA LÓPEZ, E., SANZ SERRANO, M. J. y VALDIVIESO GONZÁLEZ, E., *Museo de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, Ediciones Gever, 1991, t. II.
- VALDIVIESO, E., *Pintura barroca sevillana*, Sevilla, Guadalquivir Ediciones, 2003.
- VALDIVIESO, E., *Murillo. Catálogo razonado de pinturas*, Madrid, Ediciones El Viso, 2010.
- VALDIVIESO, E., *La escuela de Murillo. Aportaciones al conocimiento de sus discípulos y seguidores*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla y Ayuntamiento de Sevilla ICAS, 2018.
- VALDIVIESO, E. y MARTÍNEZ DEL VALLE, G., *Recuperación visual del patrimonio perdido. Conjuntos desaparecidos de la pintura sevillana de los Siglos de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012.

Álvaro Cabezas García

IES Ponce de León  
Asistente honorario del Departamento de Historia del Arte  
Universidad de Sevilla  
<https://orcid.org/0000-0001-9675-8964>  
acabezas@us.es

