

SANTA ISABEL DE HUNGRÍA CURANDO A LOS TIÑOSOS, COPIA DE MURILLO, DEL PINTOR CATALÁN EDUARDO CARRIÓ

SANTA ISABEL OF HUNGARY CURING TO THE TIÑOSOS,
COPY OF MURILLO, THE CATALAN PAINTER EDUARDO
CARRIÓ

POR JESÚS CUEVAS GARCÍA

Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. España

En este artículo se hace un estudio sobre una de las mejores copias que se han realizado de la obra de Murillo, Santa Isabel de Hungría curando a los Tiñosos, del catalán Eduardo Carrió.

Palabras claves: pintura, Eduardo Carrió, copia, Murillo, siglo XIX.

In this article a study becomes on one of best copies than they have been made of the work of Murillo, Santa Isabel of Hungary curing to the Tiñosos, of Catalan Eduardo Carrió.

Key words: painting, Eduardo Carrió, copy, Murillo, 19th century.

La obra que se da a conocer es una pintura de Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos ejecutada al óleo sobre lienzo. Tiene unas dimensiones de 3.26 x 2.44 m. y cuenta con una moldura de la época tallada con acanaladuras transversales al eje de la caña y decoraciones vegetales en los ángulos. Al dorso del lienzo puede leerse: “*copiado del cuadro original de B. E. Murillo cuyo original existe en la Academia de Bellas Artes de Madrid. Eduardo Carrió, 1874*”. Esta pintura inédita realizada por Eduardo Carrió, está copiada al natural del original de Murillo, a escala 1:1, algo excepcional en ese tipo de obras de las que, en relación con este tema en concreto, no se conocen otros ejemplos. En este trabajo, analizaremos el contexto en el cual se gesta esta pintura, aportando datos relativos a su autor y al devenir histórico de esta pieza recuperada recientemente en Argentina.

La temática de este cuadro representa el tema homólogo realizado por encargo del sevillano Miguel de Mañara para, junto a otros siete lienzos, conformar el programa iconográfico de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Hermandad de la Caridad. Éste tiene unas dimensiones de 3.25 x 2.45 m. y fue realizado con terminación en medio punto para un retablo marco ubicado en el lado de la Epístola del templo citado¹.

1 Angulo Iñiguez, D. *Murillo. Catálogo Crítico*. Registrado en el Libro de Inventarios de 1674, fol. 14 vº con el título “*Santa Isabel de Hungría curando unos niños tiñosos y otros pobres*”. Su compra queda constata documentalmente en el Archivo del Hospital de la Caridad. Libro de

Como es sabido, estas pinturas serían objeto de diversas manipulaciones a lo largo de la historia, siempre suscitadas ante la consideración general de ostentar un alto valor artístico. El primer traslado se realizaría al Alcázar sevillano para que Cortés realizara las copias ordenadas por Carlos IV con la intención de ser sustituidas y enviados los originales al Real Museo de Madrid, un proyecto finalmente no concluido². Si bien, un nuevo episodio en la historia de estas obras de la Caridad de Sevilla sería la razón por la que, en concreto, la Santa Isabel de Hungría se hallaba en la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid primero y luego en el Museo del Prado entre los años 1815 y 1939: el de estar de vuelta desde París tras ser expoliada por el Mariscal Soult durante la invasión napoleónica³.

Este traslado ocasionó algunos cambios en la obra ya que, durante su estancia en la capital francesa, fue presentada a la sociedad parisina en el Museo Napoleón después de ser intervenida de manera que quedó alterado su formato y tras haber sufrido algunos procesos de restauración, al parecer, no muy afortunados⁴. Esta transformación formal fue de extraordinaria significación para la pintura. Extraída del lugar de origen y descontextualizado su significado fuera del programa iconográfico del templo, es concebida como pieza aislada y, probablemente en función de un determinado criterio museográfico, recompuesto el medio punto en formato rectangular. La misma alteración experimentaron otras piezas expoliadas en la ciudad de Sevilla por este mariscal que tuvieron el mismo destino. Así, también de Murillo, los lunetos procedentes de la Iglesia de Santa María la Blanca fueron objeto de un proceso de transformación semejante en el que se recrearon en las enjutas resultantes alzados y plantas arquitectónicas de las basílicas romanas. Estas arquitecturas están insertadas en tondos, quedando el espacio restante decorando con motivos simbólicos y orlas perimetrales formadas por hileras de flores de cuatro pétalos

Cabildos 28.XII.1672: “*Iten el lienzo de Santa Isabel de Hungría, otros ocho mil cuatrocientos y veinte reales de vellón*”, en referencia a su pareja “*San Juan de Dios ayudado por un ángel asiste a un paralítico*” del mismo formato y situado en un altar frontero en el lado del Evangelio.

2 Cruz y Bahamonde, Nicolás de la, Conde de Maule: *Viaje de España, Francia e Italia*. T. XIV. Cádiz 1813. pp. 240-241. Cita del autor hacia 1803: “*Aquí se hallan actualmente las copias que está sacando Cortés de orden del Rey de los cuadros de la caridad de Murillo, con inteligencia y gusto*”.

3 Angulo Iñiguez, D. *Murillo*, 1981. Esta circunstancia queda constatada en 1810 en el “*Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla*” que elaborara Gómez Imaz quien da noticias al respecto tras ser depositado en el Alcázar de Sevilla por los franceses constando con el número 1 de la primera sala. Parece que fue copiada por Joaquín María Cortés por mandato de Carlos IV. Ante la misma circunstancia de expolio que el original, esta copia fue contemplada en el mismo inventario con el número 482, habiéndose perdido su rastro.

Quesada, Luis: *Los Cortés. Una dinastía de pintores en Sevilla y Francia entre los siglos XVIII y XIX*. Se recogen detalladamente las vicisitudes relacionadas con la ejecución de estas copias, sin aportar mayor claridad sobre la realización de la de Santa Isabel de Hungría.

4 Angulo Iñiguez, D. Op. cit. Retoma lo escrito por Cean: “*le transportaron a París, donde con deseo de limpiarla le desfloraron los tiernos velos y últimos toques que le diera su autor al concluirle*”. Recoge su denominación popular como “*El tiñoso*”. En 1826 destaca su extraordinaria fama y generalizada admiración: “*la primera pintura que se apresuraban a ver y a celebrar los extranjeros y los aficionados inteligentes*”

dispuestos en forma de cruz, todo ejecutado mediante la técnica del dibujo y sombreado sobre fondo dorado. En el caso de la pintura de Santa Isabel de Hungría, en el lugar de estos tondos fueron recreados rosetones de gran tamaño, repitiéndose la misma decoración de orlas con motivos florales en los bordes de las enjutas. El hecho de haberse experimentado una alteración semejante en las tres pinturas está claramente relacionado a que fueron estas, junto con la *Apoteosis de Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán, las cuatro pinturas que Soult regala al Museo Napoleón, elegidas entre el gran número de cuadros españoles que atesoró en su colección privada. Al tiempo que cumplía con sus obligaciones para con el Imperio, el alcance del expolio por parte de Soult y otros mariscales franceses, así como los métodos para su incautación y lucro personal, llegaron a tal extremo en el exceso de enriquecimiento que provocó críticas en Inglaterra e, incluso, en determinados círculos franceses, viéndose obligado a donar para el Museo Napoleón los cuatro cuadros reseñados. De ellos, serían intervenidos los de Murillo por tener formato de medio punto y considerar más idóneo el rectangular⁵.

En esta nueva situación, las obras debieron adaptarse a espacios determinados o integrarse en un repertorio de pinturas ya existentes que contaran con un criterio estético distinto, haciéndose necesaria la restauración de *gallería*, una práctica muy habitual ligada al coleccionismo de las grandes colecciones europeas. Es conocida la frecuencia de los casos con los que se ha intervenido en obras mediante este estilo de restauración a lo largo de la historia, básicamente en la pintura y la escultura, y manteniendo, normalmente, una relación con el traslado y nueva exposición de las piezas, la reinterpretación compositiva de los temas o con la adaptación a los gustos de épocas posteriores⁶.

En este estado permanecen las pinturas de la Caridad en París hasta 1815, año en el que fueron devueltas de Francia tras la subida al trono del nuevo rey, y no sin la previa oposición de los círculos de poder franceses. Estos desacuerdos son argumentados aludiendo a los esfuerzos y los costos que se habían realizado en ellas con el fin de ser exhibidas: “*las obras fueron devueltas por la fuerza, no sin las previas alusiones a los gastos que se habían efectuado en ellas para su decoración*”⁷. Sirva de ejemplo para comprender que también los eruditos tuvieron un apego extraordinario a las obras expoliadas en España la pronunciación del entonces director del Museo del Louvre, Vivant Denon, cuya oposición a la devolución de estas piezas motivó bajo el pretexto de haber sido regaladas por la ciudad al mariscal Soult, lo que fue respondido como que Sevilla no pudo regalar lo que no le correspondía⁸.

5 García Felguera, María de los Santos. *La Fortuna de Murillo (1682-1900)*. Sevilla, 1982. pp. 97 a 100.

6 Martínez Justicia, María José. *Historia y teoría de la conservación y restauración artística*. Madrid, 2000. pp. 114 a 1118.

7 Traducción del francés del catálogo de la exposición “*Manet-Velázquez: à la manière espagnole du XIX siècle*”.

8 Serrera, J.M. y Valdivieso, E. *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980. Igualmente, Angulo se refiere a la cita de Vivant Denon en su obra *Murillo*.

Tras su repatriación, ésta dedicada a la caridad de Santa Isabel es depositada en la Real Academia de Bellas Artes San Fernando de Madrid sin que existiera intención de ser devuelta a Sevilla, según se dijo entonces ante la insistente demanda de la Hermandad de la Caridad para que retornara al lugar del que fue expoliada, en prenda del pago de los gastos ocasionados por el viaje desde París. Existe constancia documental de algunas de las exposiciones que la Hermandad de la Santa Caridad presentó ante el Ministerio de Fomento e Instrucción Pública pretendiendo la recuperación. Intentos infructuosos ya que, en 1901, por una Real Orden, es trasladada al Museo de El Prado.

Desde que fueran devueltos a España, tanto las obras mencionadas de la Iglesia de Santa María la Blanca, custodiadas en el Museo del Prado, como la Santa Isabel de Hungría del Hospital de la Caridad, llevada a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y luego al citado museo, permanecen con lo que podríamos llamar “el formato francés”. Así como las primeras lo conservan en la actualidad, la segunda lo mantiene hasta que el Ministerio de Educación aprueba la devolución a su lugar de origen en 1939, momento en que la reubicación de la pieza al retablo marco para el que fuera pintada obliga a la amputación de las enjutas añadidas. De todo ello queda constancia en los archivos de la Hermandad de la Caridad de Sevilla en una extensa información relativa a los años, los textos de las peticiones enviadas y los personajes que actuaron en pro de la devolución a Sevilla de las pinturas residenciadas en Madrid tras su vuelta desde París y hasta el momento del traslado definitivo de la Santa Isabel⁹. Con anterioridad a este momento es fotografiada. Esta fotografía realizada mediante las técnicas de la época, en blanco y negro, es la única imagen que nos ha llegado del original de Murillo según se recibió. Antes de abandonar la Academia, en 1874, sería copiada en aquel estado por el catalán Eduardo Carrío, teniendo como resultado la obra que se presenta¹⁰.

LA COPIA DE EDUARDO CARRÍO

Esta pintura realizada por Eduardo Carrío fue encontrada a mediados del año 2005 en el domicilio de un comerciante de arte de la ciudad de Buenos Aires, no teniéndose constancia de su existencia. Procedía de una institución benéfica fundada por el Obispo de Temnos, el Instituto Monseñor de Andrea, no constando fecha de recepción. En este momento es advertida la exactitud del tamaño respecto al original y apreciada su calidad artística, razones que animan a su compra y posterior traslado a España.

9 Poole de Liñán, José María. Cuadernos sobre Mañana. Nº 1. *Originales y Copias: Vicisitudes de las pinturas de Murillo de la Hermandad de la Santa Caridad de Sevilla*. Sevilla, 2005.

10 *Murillo*. Madrid, 1981. (T. III, Lám. 285) Esta imagen fue elegida por Angulo Iñiguez para ilustrar su publicación. Sin duda, tan recocado experto, opta por ello ofreciendo un testimonio de la presentación que mantuvo durante más de un siglo valorando el interés de mantener la memoria como exponente de los avatares históricos de los que fue víctima.

Ilse Hempel Lipschutz. *La pintura española y los románticos franceses*. Madrid, 1988. p. 55 La misma imagen aparece ilustrando la versión española de esta obra, cuya primera edición es publicada en 1972 por el Harvard College.

Al tener conocimiento de la existencia de esta obra y su interés, se acudió a la Real Academia de San Fernando y al Instituto de Monseñor de Andrea para recabar información sobre su devenir histórico. Lamentablemente, las pesquisas efectuadas no han podido confirmar, de momento, las hipótesis que pueden desarrollarse de este estudio, no pudiéndose aportar referencias históricas sobre los motivos de su encargo. Dadas sus características formales –de manera un tanto excepcional a lo acostumbrado, en tamaño idéntico al original– cabría la posibilidad de estar relacionada con una demanda institucional. ¿Quizás derivada de algún intento anterior de traslado desde la Academia a su lugar de origen y de perpetuar su paso por ella?. ¿Pudo alguna otra institución demandar una copia de estas características?. De todos modos, es cierto que la proliferación de copias de los temas creados por Murillo perduró desde los años en que trabajó hasta finales del siglo XIX. Si bien, no fue éste uno de los temas más reproducidos en comparación con el número de copias conocidas de sus representaciones marianas, santos de extendida devoción o todos aquellos temas que aportaron a la iconografía católica lo anecdótico de su naturalismo o la manera íntima como interpretó escenas y representaciones inmaculistas, de Jesús o san Juan niños, etc., todas, incesantemente demandadas por órdenes religiosas o por la devoción privada desde el ámbito de lo doméstico, y en razón de la calidad artística, respondiendo a una amplia variedad de casos. Su presencia en el programa iconográfico y didáctico de la Caridad está absolutamente justificada, si bien, no es este un tema adaptable fácilmente a otros contextos. De hecho, no existe constancia en los archivos de la Caridad de la realización de otras copias hasta la fecha de su traslado, previo a los trabajos de Cortés.

Despierta poderosamente la atención que la ejecución de esta copia a tamaño real se realizara en un momento en el que la valoración de las obras de Murillo experimentó un profundo descenso pasado el gusto romántico que las consideró con mayor atención, encontrándose en pleno apogeo la etapa realista, no muy proclive a la comprensión ni de este tipo de temática ni de la expresión plástica que puede observarse en ella. Precisamente un año después de la terminación de esta copia, en 1875, Araujo critica como infundadas las causas que han llevado a menospreciar la pintura de Murillo en España, manteniendo que esta tendencia no había sido tan extremada en otros países de Europa. Sin embargo, los razonamientos de Pi y Margall sobre el cambio en la estima del pintor sevillano eran argumentados, entre otras razones, por el triunfo de la pintura de Velázquez, por su “ *fuerza de concepción*” y su naturalismo¹¹. Por otra parte, ni siquiera su autor pertenece al grupo de pintores sevillanos en los que permanecía la tendencia del murillismo, ni estaba inserto en el fecundo ambiente de sus copias, habiendo llegado a Madrid desde de los círculos artísticos catalanes.

Eduardo Carrió es contemplado en una escasa bibliografía como artista catalán nacido en Barcelona que estudia en la Escuela de Bellas Artes de esta ciudad y desarrolla su carrera durante la segunda mitad del siglo XIX. Un artista que se especializó

11 García Felguera, María de los Santos. Op. Cit. Pp. 261-279. Recoge las críticas de Araujo tal tendencia en la valoración de Murillo: “*Ha habido algún tiempo en que ha sido moda un afectuoso desdén hacia Murillo*”. Igualmente las razones de otros críticos en defensa o contra de su pintura.

en composiciones así como en la realización de paisajes urbanos y destacó como excelente copista. De él se conoce su participación en exposiciones colectivas, concursos y certámenes como la Exposición de Bellas Artes celebrada en Barcelona en el edificio de San Sebastián en 1877¹². Los escasos datos a que puede hacerse referencia sobre su personalidad artística delatan la falta de investigación acerca de la obra de este pintor que, al parecer, mantuvo su actividad entre las ciudades de Madrid y Barcelona. Según expertos entrevistados en ésta ciudad, Eduardo Carrió pertenece a un grupo de autores decimonónicos no investigados suficientemente. De vuelta a Madrid, las consultas realizadas en el Museo del Prado sobre este pintor dan como resultado la identificación de otra copia: la realiza para la Galería del Museo Iconográfico fechada en 1876, copia de Vicente López del retrato del Marqués de la Romana, en la que demuestra igualmente su extraordinaria destreza como copista. Esta pintura está actualmente depositada en la Real Academia de la Historia.

A pesar de estas circunstancias, la ejecución de esta Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos deja patente el interés por realizar una copia de este tema de Murillo con excelente factura, a tamaño idéntico y de la mano de un copista que gozaba de un reconocido prestigio como tal. El grado de experimentación técnica sobre el arte de la pintura que queda patente en esta obra no debe pertenecer a la etapa de formación de su autor. Una reproducción fiel en la que Eduardo Carrió, sin embargo, deja plasmada una fuerte impronta de personalidad artística muy vinculada en su expresión, más dulcificada, a la pintura decimonónica de influencia francesa. En el análisis comparativo con el original, debe tenerse en cuenta el estado en que se conservaba este último en la fecha que es observada por Carrió – 1874 como constata la leyenda escrita al dorso– no pudiendo ser apreciables aquellos matices que, según Ceán, le fueron desprovistos en las restauraciones efectuadas en el Louvre, hecho que, irremediablemente, nos impide conocer el resultado final del pintor sevillano. Incluso, en los comentarios relacionados con la conservación de la Santa Isabel de Hungría en la Real Academia de San Fernando de Madrid después de su regreso a España se hace alusión a las condiciones de extremo descuido en que se custodiaba esta pintura¹³.

Amén de otros avatares sufridos en las sucesivas manipulaciones, la eliminación de esas últimas veladuras y retoques maestros reseñada por Ceán alterarían la obra de Murillo, a buen seguro, incidiendo sobre todo en la sutileza de las expresiones, los volúmenes o el color, provocando una mayor palidez a los rostros y aminorando la riqueza de los brillos, los contrastes lumínicos o el cromatismo original que caracterizan su pintura. En relación a ello, la dosis de interpretación sobre el tema barroco que aporta esta copia, aunque desde la estética de su tiempo, supone la aparición de determinados rasgos que singularizan y contextualizan estilísticamente la obra en la corriente plástica de su momento. Es notoria la forma en que se avivan los rostros de la santa y

12 *Cien años de pintura en España y Portugal. (1830-1930)* T.II, pag. 26.

13 *Rizzoli Editore Milano. Classici dell'arte. L'opera Completa de Murillo.* Presentación y Estudio de Galla Nuño. 1978. Alude a las malas condiciones y la ubicación dentro del inmueble, refiriendo incluso que casi había que pisarla para pasar de una sala a otra.

sus sirvientas contrastando la tez blanquecina y nacarada con los ligeros tonos carmín de las mejillas, muy en contacto con la estética del rococó y el clasicismo francés. Igualmente, en esta copia, el propio rictus de la protagonista o los gestos son visiblemente más frágiles, aún cuando en el original está patente la intención de contrastar la crudeza del acto y la miseria de los asistidos con la delicadeza de la figura de la santa reina y los refinados personajes de su entorno. En su conjunto, la expresión artística de esta pintura mantiene una fidelidad al original que, en los aspectos compositivos, es de absoluta coincidencia, así como en la ambientación, recreando de manera sorprendente tanto la captación del espacio como la presentación de la escena, conseguido muy próximo a como a lo concibiera Murillo. Estos rasgos conceden el interés como obra de calidad artística, algo que es igualmente apreciable en la ejecución de los detalles secundarios: la recreación de los elementos que portan los personajes, los ropajes o el marco arquitectónico.

Sabido que su ejecución tuvo lugar en la Real Academia de Bellas Artes de Madrid gracias a la leyenda conservada al dorso, la razón de su exportación a América no ha podido constatarse documentalmente. Si bien, en razón del tema representado y de las iniciativas del fundador de la institución en la que se conservó hasta su venta –acogida de niños huérfanos o desatendidos– puede relacionarse esta copia a la voluntad del entonces Obispo de Temno, Monseñor de Andrea, de conservar un testimonio gráfico que alude a la función asistencial allí desarrollada, misión paralela en cuanto a la intención que desempeña el original en la Caridad de Sevilla en el programa de Mañana¹⁴. Monseñor de Andrea gozó de gran popularidad en la Argentina de principios de siglo gracias a las labores asistenciales que propició durante su vida. Sus fundaciones perduran en la ciudad de Buenos Aires y en Córdoba, siendo aún muy recordado como personaje destacado en la facción progresista de la Iglesia argentina, seguidor del Social Catolicismo. Por este motivo, durante el gobierno que presidiera Marcelo Torcuato de Alvear, fue propuesto por el Estado Argentino ante la Santa Sede en el primer lugar de la terna para su nombramiento como Arzobispo de Buenos Aires, propuesta duramente criticada por la dominante facción conservadora de la jerarquía eclesiástica de aquel país que no dudó en interceder ante Roma para mostrar el desacuerdo. Esta circunstancia encadenó una crisis diplomática entre el Estado Vaticano y el gobierno argentino en la que Monseñor de Andrea mantiene intensas conversaciones con Roma que le obligan a realizar una visita al Vaticano entre los años 1923 y 1926, momento en el que pudo visitar España y conocer la obra ya ejecutada por Carrió procediendo a su compra. No obstante, sus biógrafos aluden a los viajes por Europa antes de estas

14 Tras una entrevista realizada en la propia fundación, me dejaron constancia de la permanencia en el hospicio desde hace largo tiempo dada la avanzada edad de la persona interrogada, quien hizo referencia a la custodia de esta pintura en este lugar desde su niñez: “*Yo la conozco desde niño. Primero estuvo en el comedor, luego fue sustituida por un retrato de Monseñor pasando a presidir la capilla, desde donde salió de esta casa*”.

fechas, ¿pudo conocerla antes?¹⁵ Como ya se ha comentado, la razón por la que esta pintura recala en la capital argentina no es conocida. En todo caso, una de las muchísimas obras de arte que, por unos u otros motivos, acabarían formando parte del tesoro artístico acumulado en este país demandado por su floreciente sociedad de la primera mitad del siglo XX.

Nuevamente en España, parece que queda cumplida, con la conservación de esta pintura de la Santa Isabel de Murillo en la ciudad de Sevilla, una etapa más en el trasiego de este tema sevillano que, ya por los avatares del original ya por los de las dos copias más fieles que de él se realizaran, deja de manifiesto el alto grado de apreciación que ha causado un tema mítico del barroco andaluz en diferentes momentos de la historia y lugares: la Corte Española en Madrid, el acopio de obras de arte en la Francia de Napoleón y, gracias al encuentro de ésta pintura, conocemos también su extrapolación a la Argentina de principios de siglo XX. Por tanto, es de destacar el valor testimonial que reside en esta pieza, reconociendo su carácter de documento histórico, como la permanencia de una imagen perdida que muestra, a igual tamaño, la presentación que mantuvo el original desde 1815 hasta su reubicación en el retablo para el que fuera creada en la Caridad de Sevilla. Una obra de calidad pictórica que tiene su razón de ser en el contexto de la pintura decimonónica vinculada a la copia de temas recuperados de la historia de la pintura española, no quedando exenta de una personalidad artística visible en la renovada expresión de un significativo tema del barroco sevillano, escasamente copiado e interpretado en esta pieza desde la estética del tardoromanticismo. Incluida en el contexto academicista de la pintura de su tiempo, la presentación de la Santa Isabel de Murillo copiada por Eduardo Carrió debe contribuir a la valoración de esta gran parcela artística que ocupó a pintores decimonónicos cuyos valores comienzan a dejar de manifiesto sus personalidades en la historia del arte.

15 Gallardo, Jorge Emilio. *Conflicto con Roma (1923-1926), La polémica por Monseñor de Andrea*. Buenos Aires, Elefante Blanco, 2004.



Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos. Estado actual en la Iglesia de San Jorge del Hospital de la Criad de Sevilla. (Fot. IAPM. Eugenio Fernández Ruiz).



Copia de la *Santa Isabel de Hungría curando a los tiñosos* de Murillo por Eduardo Carrió.
Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla.